

ÖRÖKMOZGÓKÉPŰJSÁG

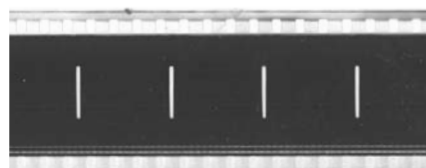
2008. FEBRUÁR

MUSZTER

FILM • TV • DVD



Tűzvonalban



ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum

**MELLÉKLET:
A FILMMŰZEUM
HAVI MŰSORA**

INTERJÚ STOHL ANDRÁSSAL

TARR BÉLA ÉS AZ IMAX

A CSEH ÚJ HULLÁM

KIÁLLÍTÁS A KOGART-BAN

Üres széksorok, kígyózó sorok

Schiller Erzsébet



Macskafogó 2. – A sátán macskája

Miért kell kiderülnie, hogy nincs az a rábeszélés, erkölcsi vagy technikai csodaszám, amelynek segítségével az emberek meggyőzhetőek arról, hogy mindenkinek jobb békében, félelem nélkül élni, nemcsak annak, aki félni szokott, hanem annak is, aki ijesztgetni – már csak azért is, mert elképzelhető, hogy egyszer neki is félnie kell? Az az ember, aki igazán félt életében, ettől megszabadulva miért akarja félelemben tartani a másik embert? Ha az emberek ezt nem értik és nem akarják – miért nem értik és akarják legalább a kétdimenziós antropomorf lények, a Macskafogó 2 egerei és macskái? Az emberekkel sem értem a dolgot, de a több évezredes tapasztalat mutatja, hogy nemcsak naivságra, hanem tájékozatlanságra is utal ilyen kérdések feltevése. De miért muszáj az egereknek is ilyen értetleneknek lenniük? Az eredetileg nem feltétlenül tervezett, de a sikerre való tekintettel vagy valamilyen más okból kifolyólag születő „folytatások” nem azzal okozhatnak csalódást, ha nem olyan jók, mint az első rész, sokkal inkább azzal,

ha az első, esetleg szeretett filmből utólag elvesznek valamit, átértelmezik. Van erre számos példa. A Macskafogó 2-ből kiderül, hogy az első rész macskafogója rabszolgákat csinál a macskákból, nem olyan macskákat, akik őszintén szeretik az egereket meg egymást – és izlésükből kifolyólag növényevők. Csak most, a sok évvel később készült második részből derül ki, hogy a macskafogó segítségével az egerek az „egyszer fent, másszor lent” gyilkos elve alapján rabszolgáikká és nem társaikká tették a macskákat. Visszavonódott minden, ami vitathatatlan értéként jelent meg az eredeti rajzfilmben, mert a macskafogó megtervezése és kivitelezése minden nehézségen keresztül érték volt, amit csak erősített a film humorába vegyülő, kissé naivnak tűnő érzelmesség. Az új filmben a humor is egyszerűbb, kevésbé ismeri az iróniát, mint a viccet. A macskák technikailag vannak manipulálva, ha leszdedik róluk a masnit, elvesz az őket rabságban tartó varázserő, és lázadnak, gyűlölik az egereket. Persze nem is csoda. Ezeket az egereket én sem szeretem. Hiszen

ugyanazt csinálják, mint korábban a macskák. Nem esznek ugyan macskát, de ugyanúgy uralkodnak, ugyanaz a gondolkodás és életvezetés jellemző rájuk, mint korábban a macskákra. Kár. Orwell – viccesen, könnyeden, hígan. Már a gyerek- vagy családi filmekben (erre pedig tényleg illik a számomra sokszor nevetséges családi jelző) sem lehet szépet mutatni, a humánus érték bájos felmutatása – még állatokon keresztül is – ma vállalhatatlan otrombaság? Pedig a Macskafogó kultusza ennek az ellenkezőjét mutatja. És reményt ad, hogy a már többgenerációs rajongótábor az eredeti, az első Macskafogót fogja szeretni és nézni, a másodikat pedig a napi szellemességeivel együtt a kortörténet egy se túl jó, se túl rossz darabjának fogja tekinteni, és nem fogja évente kötelezően újranézni.

A Macskafogó 2-t egyébként december 26-án láttuk a fiammal a Puskinban. Karácsony másnapja, nem sokkal a bemutató után, az elődje szinte kultfilm, nekünk elfoglalt szünidei napirend – egyszóval, attól félvén, hogy nem lesz

jegy, telefonon rendeltem. Részletesen megbeszéltük a vonal túlsó végén ülő, készséges hölgygel, hogy melyik sor is lenne jó. Aztán figyelmeztetett, hogy fél órával a kezdés előtt át kell venni a jegyet. Ez lehetetlennek tűnt, de reménykedtünk a pénztáros türelmében. Nagy rohanás a metrótól, fiam gyorsabb, lélekszakadva kérdezi a pénztárostól, megvannak-e a jegyek. Elégedetten, megnyugodva megvesszük, és belépünk a mozi gyönyörű, szinte üresnek ható termébe. Igazságtalan vagyok persze, mert a terem nagy, és mi voltunk úgy tizenöt. Eszembe jutott gyerekkorom legvidámabb mozilátogatása. Bár a Művész mozi (néha Új Tükör klub mozi, de ez a név nem gyökeresedett meg a szóhasználatunkban) mellett laktunk, viszonylag keveset jártunk moziba, és nem mindig a szomszédba: amire felébredtünk, elvitték onnan a filmet. Így volt ez A kard című filmmel is (Dömölky János, 1976). Szüleim úgy tudták, hogy jó film, ment is mellettünk, de mire elszántunk magunkat, addigra – ha jól emlékszem – már csak egy kőbányai kismoziban vetítették. Apukám telefonon lefoglalta a jegyeket, autóba ültünk, amit pedig városon belül ritkán tettünk, de hát nagyon messze volt a mozi, és nyilván féltünk attól, hogy elkésünk. Bementünk négyen a moziba, szüleimmel, testvéremmel – majdnem elmaradt az előadás, mivel, mint tudjuk, ahhoz öt fő szükséges. Aztán jött még egy ember, és megkezdődött a vetítés (nyilván híradóval, nem emlékszem). A körülmények leírhatatlan hatással voltak ránk. Talán nem is emlékeznék a filmre, pedig tetszett, ha nem sutyorgunk a kipukkanó nevetés hatásán az elsőtétülő nézőtérén, és a teljes sötétségben nem tölt el minket az a jóleső érzés, hogy ezt most nekünk vetítik. Mert így érdekes volt. A házimozik, dvd-k (és persze az egyre gyakoribb kistermes mozik, kétnézős vetítések) és mindenféle hasonló vizuális magánszórakozás korában öt, ugyanarra a vászonra meredő ember már soknak is tűnik. A kőbányai mozi nevére, sajnos, egyikünk sem emlékszik. Biztos nincs is már meg. Ilyen nézőszámot ma nem engedhetne meg magának (nem engedhetnének meg neki).

A Puskinból kifelé jöve az ajtóra ragasztott narancssárga cetlire lettem (félíg) figyelmes. Azt hirdette szerényen, hogy következő nap, tehát 27-én az új Woody Allen-film bemutató előtti vetítésére kerül sor. Addigra már hosszas vívódás után úgy döntöttem: nem megyek el az egyik legkedvesebb filmem koncertjére (azt akkor még nem tudtam, hogy jól döntöttem). És lemondóan legyintettem magamban a cédulára: erre a vetítésre úgysem férek be, a filmet meg majd megnézem máskor. A másnap esti híradóból megtudtam, hogy még mindig nem a tapasztalataim, hanem régi reflexeim irányítják a cselekedeteimet: a bemutatóra váratlanul betérő, Budapesten éppen zenész minőségében tartózkodó rendező néhány kedves szavát félház előtt mondta el. Akár ott is lehettem volna.

A Kasszandra álmát még nem láttam. Mikor megkérdeztem egy film- és Woody Allen-szerető barátomat, hogy látta-e már, nem azt a választ adta,

Szerkesztőségi rovat

amit vártam, tehát, hogy igen vagy nem, hanem azt felelte, hogy „még nem tudtam letölteni”. Világos: nem a mozit szeretjük, hanem a filmet – ha egyáltalán.

A téli szünet filmjeihez hozzátartozott az Egon és Dönci. Háromdimenziós figurák, mármint Egon és Dönci, előbbi egy felfedező kedvű úrhajós, utóbbi pedig Egon barátja, egy falánk macska. Nem tudjuk pontosan, hogy utazásukat egy másik bolygóról a földre álmodják-e, vagy valóban keresztülmenniük az utazás élményein, de mindegy is, hogy idő- vagy térbeli utat járnak be úrhajójukkal. Hiszen nem ez a fontos, hanem a föld megmentése. Egy földszerű bolygóról indulnak, és megérkeznek a földre, de elkésnek: egyetlen embert és forró, kietlen tájat találnak csupán. Kedves film, olyan majdnem-lehetne a kedvenc gyerekfilmek között. Szelíden, bár nem túl árnyalt humorral arra akarja rávezetni fiatal nézőit, hogy vigyázzanak a földre, mert különben elsivatagosodik, eltűnnek az emberek, a civilizáció. Majdnem nagyon szépek a képek is. Nem a háromdimenziós figurákra gondolok, mert azok – kizárólag az arckifejezésüknek köszönhetően – éppen hogy nem bántóak, hanem a táj miatt. A film vizuális hatásából úgy tűnik nekem, hogy az elgondolás arra a régi animációs technikára utal, amelyben a fényképezett tájban jelennek meg a (természetesen kétdimenziós) rajzfigurák. (Így készült például minden idők legjobb animációs filmje: legalábbis néhány évvel ezelőtt egy nemzetközi zsűri annak választotta Jurij Norstejn bájosan lírai remekét, a Süni a ködben – Jozsik v tumanye – című 1975-ös szovjet-orosz filmet.) Az Egon és Dönciben ugyanakkor a költőiségre való törekvés sokszor jóakarátú didakszisba torkollik. Bár a didakszis nem annyira bántó, ha figyelembe vesszük, hogy a célközönség erősen kiskorú, másrészt hogy a film csak képekkel éri el mindezt, egyetlen szó sem hangzik el. A moziban itt sem voltunk sokan (8-10 lelkes, különböző korú néző), de már otthoni mozizáshoz szokott család is ült a nézőtéren. A gyerekek hangos kérdéseire és kommentárjaira nem csitítás vagy legalább halk magyarázat volt a válasz, hanem természetes hangerővel szólaltak meg a szülők is, ahogy otthon a DVD vagy a tévé előtt.

Nemrég egy este a Patyomkin páncélos ment az m2-n. Néhány tankönyvi vagy arra hasonlító mondat volt csak a fejemben róla, viszonylag sok képkocka belőle, de az élmény teljes mértékben hiányzott mögüle. Valamiért nagyon meg akartam most nézni. Valószínűleg az amúgy is hézagos filmtörténeti ismereteim leporolásának vágya ültetett a tévé elé, de az első kockák, a páncélos ágyúcsövei láttán már világos volt, hogy nem a tudvány, hanem a látvány, a képek okozta izgalom, a primér esztétikai élvezet nem enged elszakadni a kép-

ernyőtől. Érdekes különben, hogy mit tesz a beszéd a némafilmben. Ma már többnyire el sem tudjuk képzelni, hogy egy filmben ne kelljen egyszerre a képre és a beszédre figyelni. A némafilmben – nyilván csak a nagyon jó némafilmben – viszont minden porcikánk a képre koncentrálnak: ezért rettenetesen zavart az évtizedekkel később a filmre tett narráció. Mikor először megszólalt a hang, úgy éreztem, hogy valami elta- karja előlem a képet. Ezen a filmen – Eisenstein más munkáihoz hasonlóan – a vágást, a montázst szokták tanítani. A jelenség, a technika, az elképzelés világos, érthető, képei mégis egyediek maradtak a filmművészetben – talán van, ami nem megtanulható. Talán ezért sem tud a Patyomkin évtizedek múlva, a film öregkorában sem avultnak látszani. Talán ezt hívjuk művészetnek.

Pár héttel később nézem a Szépművészeti Múzeumban a Picasso, Klee, Kandinsky című kiállítást – egy svájci magángyűjtemény rendkívüli darabjait. A Rupf házaspár a nyugat-európai avantgarde képeit gyűjtötte, elsősorban a kubistákat szerette. Néze ezeket a képeket, köztük távol sem csak a kiállítás nevében feltüntetett mestereket, hanem pl. számos Braquet-ot, Gris-t, hirtelen felidéződtek bennem Eisenstein képei, a Patyomkin egyes részletei is. Eisensteinnek a jórészt saját techniká-

jával elért egyedülálló expresszivitásán látszik a kubizmus hatása vagy legalábbis a tárgyaknak azzal rokon érzékelése. A valóság megismerésében, analitikus megfigyelésében van köztük főleg hasonlóság. Végkövetkeztetésükben, a világ megértésében persze áthidalhatatlan a különbség: Eisenstein feszült drámaisága nem hasonlítható össze a kiállított képek derűjével. A Rupf-gyűjtemény bölcs, de fiatalos derűt mutat. A valóság, a körülöttünk lévő tárgyi világ szerkezetének látása – úgy tetszik ebből – a világ jobbra való lehetőségeinek vizuális megvalósulásait csálja elő az alkotókból, és így a látogató is reménykedve, de legalábbis jókedvűen távozik.

Biztos, hogy jobbkedvűen, mint a programszerűen derűs, a fentinél egy héttel korábban bezárt Hundertwasser-kiállításról. Sokan jártunk Bécsben, gondolom, az igen számos látogató többségét a furcsa bécsi házak emléke vonzotta ide. Játékosságot kapott itt is a látogató, nem jött tehát hiába. A harsányan vidám színek, a környezet átalakításának vágya, a kedvesen antropomorf nagyvárosi házak nem is érdektelenek, néha elgondolkodtatóak, de korántsem olyan sokatmondóak, mint Kandinszkij (itt hadd álljon így az orosz emigráns festő neve) aprólékos, a nonfigurativitásba vitt enyhe figurativitásától végtelemül humánus kompozíciói, vagy Klee

gyerekrajzok vidámságát idéző képei. A Hundertwasser-kiállítást ráadásul – a Szépművészetiben már nem először – nem igazán látogatóbaráttra tervezték. Biztosan nagyon átgondolt, sokatmondónak szánt koncepció szerint rendezték el az alkotásokat, de a terv öncélúan lett bonyolult. Sötét volt – mint a moziban vagy a színházban: amit nézni kell, az világos, látható, a néző pedig lehet sötétben. Egy kiállításon ez némi nehézségbe ütközik, itt ráadásul nem is volt minden jól látható, szűk zezgugokon kellett keresztülmenni, kellemetlen volt mozogni a kiállítás terében.

Az alagsorban a svájci gyűjtemény képeit levegősen, mindenféle látható erőlködés nélkül felakasztották. Nyilvánvalóan az elrendezést, a megvilágítást itt sem volt könnyű kitalálni, nemcsak egyszerűen felállították a paravánokat, és bevették a szöveget. De a rendezők a maguk fáradságával nem terhelték a látogatót. Egy színtel feljebb pedig egy igazi kiállítást akartak csinálni, önmagában egy műalkotást. Nem mindig az akarásom múlik.

Mozijegyért nem kellett az utóbbi időben sokszor sorba állni – a Szépművészetiben annál inkább. Egy kiállításon az elrendezésen túl fontos kérdés mindig, hogy hány ember tartózkodik a teremben. Ki ne szeretne egyedül vagy kettesben böklászni képek, szobrok, szép tárgyak között? Ki ne szeretne visszasétálni a kedvencekhez, újra megnézni őket, megint körbejárni a termeken már az otthonosság, az ismerőség kellemes érzésével? Ha többen vagyunk, erre nehezebb sort keríteni, nehéz megtalálni azt a szöveget, amelyből tőlünk is látnak, és mi is látunk a többi műélvező fejétől. De az sem rossz, hogy nem vagyunk egyedül. Hogy sok olyan ember van, akik velem együtt látták Hundertwassert (a reklámnak és Bécsnek köszönhetően nagyon sokan) és a kubistákat (a kisebb hírverésből fakadóan kevesebben, de nem kevesen). Jó tudni, hogy mások számára is van vonzereje annak, ami számomra fontos. Mert persze hogy vicces, ha csak nekem vetítenek le egy filmet egy hatalmas teremben, ha csak azért gyűjtják fel egy kiállításon a villanyt, mert én betévedtem oda, majd akkurátusan leoltogatják az arra a hétre már fölöslegessé váló égőket – de valójában ez egyfajta szellemi magányhoz vezet. Azt pedig ki szereti?

Egy kiállítás, egy koncert, egy színház egyedi, csak kevés alkalommal megismételhető, helyhez és időhöz kötött esemény. Nem lehet a fotelból nézni. Kérdés, hogy a filmet lehet-e olyan egyedi élménnyé tenni, mint Woody Allen tette – nem kevés iróniával – a Kairó bíbor rózsájában, ahol a főhősön olyan odaadással nézi a vásznat, hogy egyszer csak lelép róla a film hollywoodi sztárja. Ez csak a moziban képzelhető el.



Hundertwasser-kiállítás

**MUSZTER**6. évfolyam 2. szám
megjelenik havontacímlapfotó:
Tűzvonalban

ISSN 1785-0789

szerkesztőség: **Magyar Nemzeti Filmarchívum**

1021 Budapest, Budakeszi út 51/e • telefon/fax: 394-52-05

e-mail: tannerg@mail.datanet.hu • web: www.filmarchiv.hu

Kiadja: **Magyar Nemzeti Filmarchívum**felelős kiadó: **Gyürey Vera** • szerkesztők: **Forgács Iván, Tanner Gábor**műszaki szerkesztő: **Sóti Gábor** • korrektor: **Kerekes Andrea**olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**Felhívjuk minden szerzőnk
figyelmét, hogy lapunk
az interneten is megjelenik.Amennyiben nem járulnak
hozzá ahhoz, hogy ott is
közöljük az írásait, kérjük,
ezt a cikk elfogadásakor
írásban jelezzék.

fő támogatóink:

RTL
K L U B**nmk**
M A G Y A R
M O Z G Ó K É P
K Ö Z A L A P Í T V Á N Y

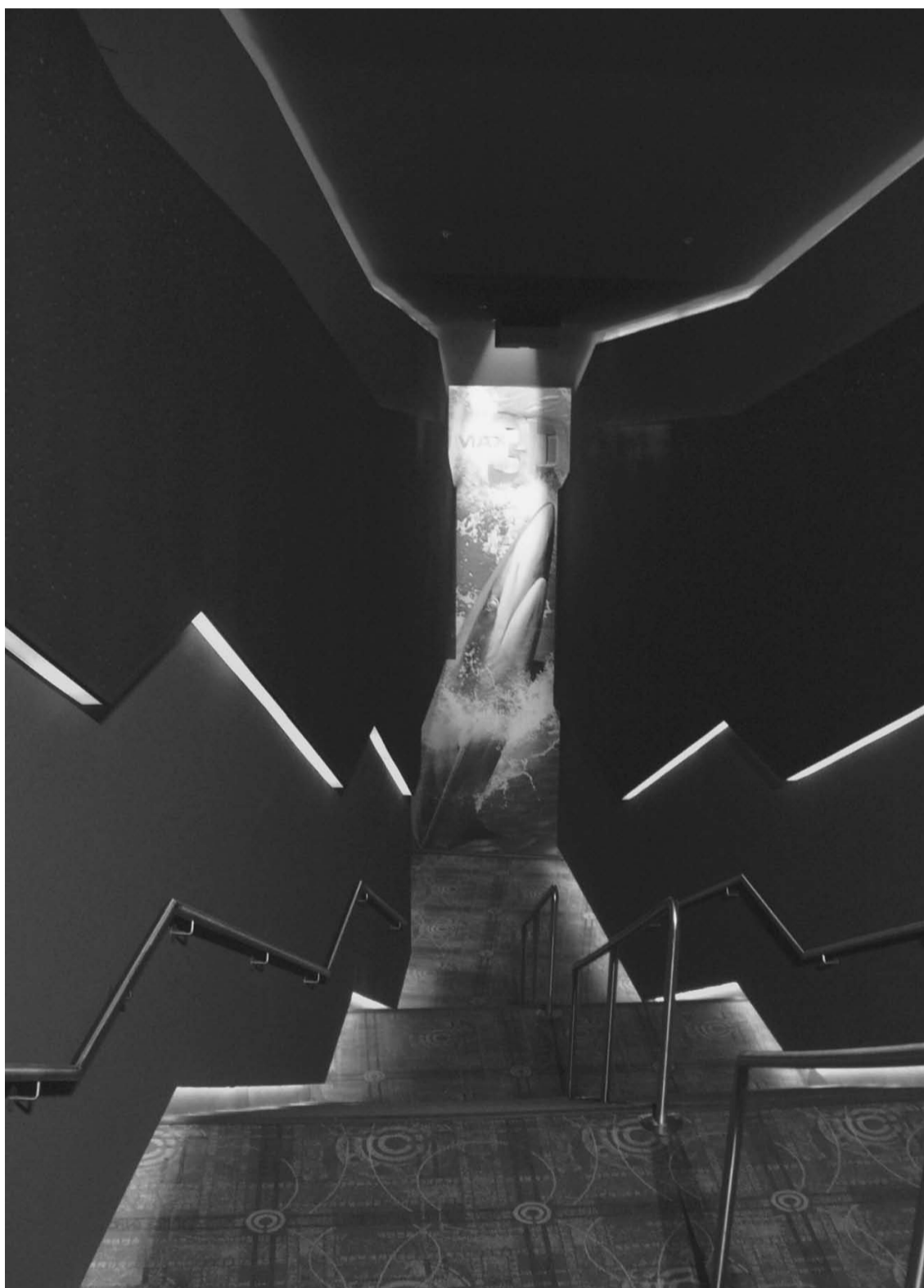
Akkorát fogsz nézni...

Csejk Miklós

Az idő (Tarr Béla) és a tér (IMAX) szorításában

Kevészer adatik meg az ember életében, hogy egy héten belül megtapasztalhatja a (film)kultúra két végét, vagyis láthat olyan frissen elkészült művész-filmet, amely a véletekig próbálja feszegetni a film-idő kérdését, és olyan tömegszórakoztatás céljából készülő alkotást (ez esetben a 3 dimenziós IMAX mozi megnyitása az apropó), mely a térábrázolással próbál hasonlóképpen bíbelődni. Az idő (Tarr Béla: A londoni férfi, 2007) és a tér (A nagy mélység titkai, 1994) szorítása, nézetem szerint, meghozza a nézőnek a várva várt szabadságélményt. Az egyik az idő kizökkentése révén az életről való gondolkozásra készítet, a másik pedig a vásári mutatvány világába vezet, ahol miután kibambulta magát az ember, az unalom kreatív és felszabadító érzése tölti el, ami megint csak gondolkodásra készítet. A hetedik művészet, vagyis a film két végletes megnyilvánulása az idő és a tér valóságához való maximalista közelítése. Számomra úgy tűnik, hogy az eredeti célhoz viszonyítva mindkét esetben kudarc a végkifejlet, csak hogy Tarrnál egy új minőség születik, melynek metafizikus mélységeibe fejest ugorhat a bátor néző, az IMAX esetében viszont nem hogy új minőség nem születik, de soha nem látott távolságba kerül a valóság, ami születik, az a hollywoodi mese-filmek világát idéző túlszínezett, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt túldimenzionált giccsparádé.

Tarr Béla életművét, nézetem szerint, egyelőre két korszakra lehet osztani. (Bár jelzem, hogy tudunk olyanokról is, akik három korszakkal is megpróbálkoztak már.) Az első korszaka a valóság ábrázolásának igényéből nőtt ki, abból, hogy az élet alapvető problémáit bemutatva eljuthatunk a valóság ismeretéhez, s ennek az ismeretnek a birtokában talán változtatni is tudunk az élet minőségén. Épp ezért a művész küldetése a szociális problémák ábrázolása. A rendező második alkotói korszaka, mely már nem a valóság ábrázolásának igényéből nő ki, közelebb áll a lét metafizikus megközelítéséhez, annak ellenére, hogy mégis a materiális, vagyis a tárgyi világ az, aminek ábrázolása látszólag elveszi az időt az élet cselekményének bemutatásától. Olyan ez, mintha a környezet tárgyai, melyek kikövetelik a velük való foglalkozást, megakadályoznák az ember saját életének megváltoztatására irányuló cselekvését. Sőt, a tárgyak és a környezet metafizikus tere blokkolná a kommunikációt. Tarr második alkotói korszaka tehát, bár hiperrealistának tűnik, mert például adott esetben egy konzerv kinyitásának filmbéli ideje megegyezik a kinyitás valóságos idejével (Werckmeister harmóniák), mégsem az. Illetve azért nem tud a maga vizualitásban hiperrealistává válni, mert átlép a metafizikus értelmezési tartomány-



Arena Plaza – Cinema City IMAX

ba. A hétköznapi cselekvés ilyen hiperrealista módon való bemutatása teljesen kiüriti a hétköznapi cselekvés valódi értelmét (ez esetben a konzerv kinyitásának kalandját, majd a benne lévő babfőzelék kikanalazását a beleaprított kenyérdarabokkal egyetemben), és átlép egy metafizikus értelmezési tartományba, vagyis az ember életének abszurditása, monotonitása, üressége tárulkozik fel. Hiányzik ugyanis a szépen megterített asztal, a hangulatot keltő gyertya, a párbeszédre serkentő társaság, a hangulatot feloldó

könnyű bor, a szobát betöltő fecsegő emlékezet, vagy az elveszett harmóniákat pillanatokra megidéző zene, szóval mindaz, ami tartalommal tudja megtölteni az életet, civilizációnk egyik remek konstrukciója – a kultúra. A hétköznapi cselekvés kultúráról megfosztott, kiüresített, hiperrealista módon való bemutatása a cselekvés tartalmának megszüntetése is egyben. Míg nézzük a jelenetet, azon kezdünk el gondolkodni, ami a mi lelkünket nyomja. A monoton hétköznapi munka (egy konzerv kinyitása, hosszú baktatás a hideg és

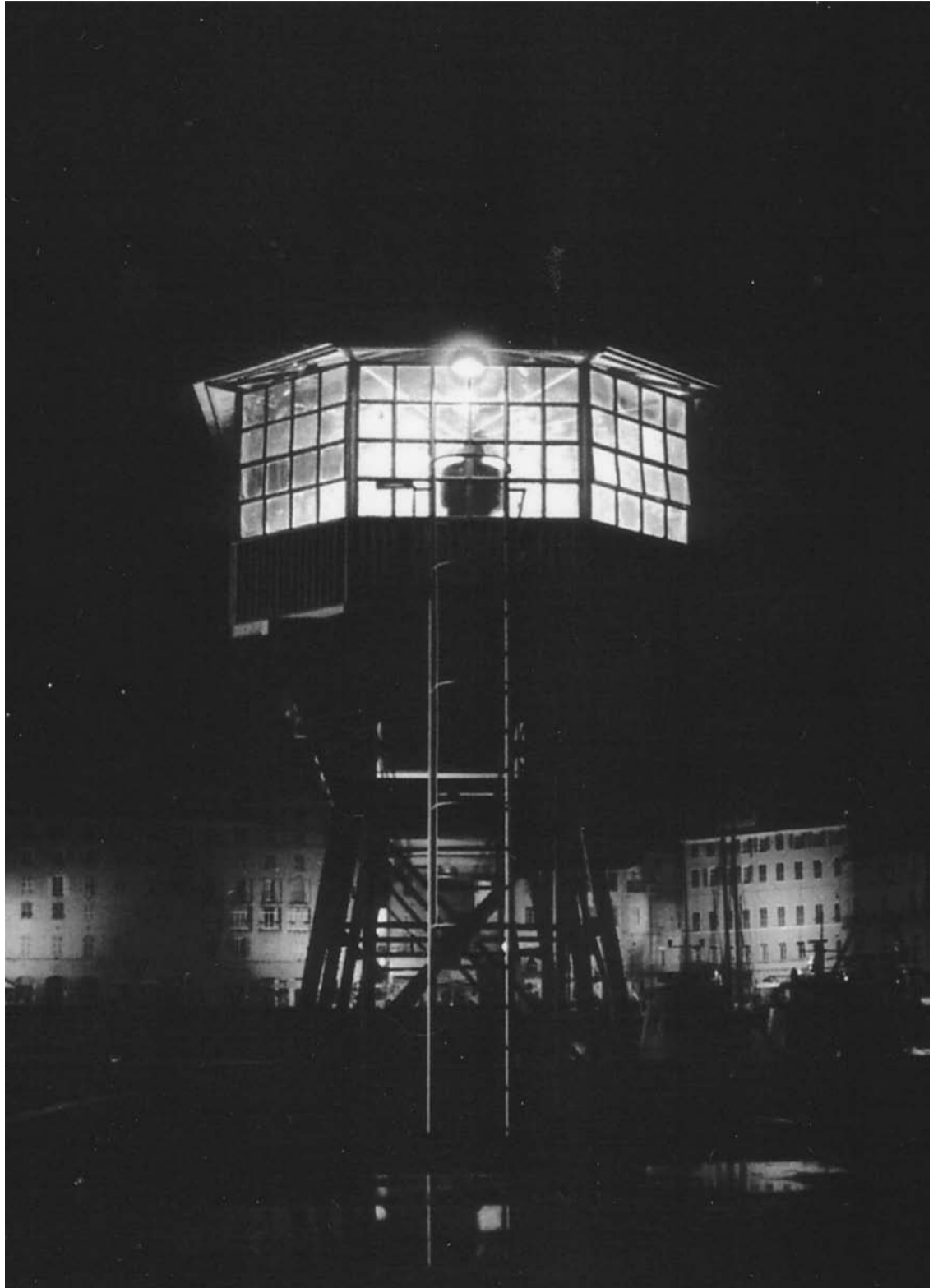
Mozi

sáros, ingerszegény utcán) gondolkodásra serkent. S ezekkel a gondolatokkal aztán fel is ruházzuk a főhőst, mintha azok az ő gondolatai lennének, s a filmet már úgy is nézzük tovább. A londoni férfinél kétszer is esznek, s mind a két jelenet az ember teljes magárahagyatottságának állít szomorú emléket. Bár az egyik alkalommal megjelenne a lehetősége annak, hogy az evés közösségi élménnyé váljon, ahogy ez az őskortól napjainkig az emberi természet alapvető vágya, de a családi vita, a kommunikációra való teljes képtelenség, valamint az elfojtott vágyak és agresszió erőszakos kielétele, a vitatkozás kultúrájának a hiánya mindezt lehetetlenné teszi. Tarr egy olyan világot ábrázol, ahol az emberek elfelejtettek figyelni egymásra, elfelejtették, hogy meg kellene hallgatni egymás gondolatait.

Mindehhez három eszközt használ a rendező. Az első és legfontosabb, hogy ezekben a pillanatokban a filmidő és a valóságos idő egybejár, s ezáltal, mivel teljesen szokatlan, gyakorlatilag megállítja a belső óránkat. Időből kikökkent állapotba kerülünk, olyan, mintha önmagunkat néznénk, gyakorlatilag egzisztencialista léthelyzetbe pottyanunk, ahol nem kerülhetjük ki, hogy meggondoljuk a tudattalanunkból feltörő gondolatot. Tarr iszonyatos intellektuális munkára készíti a nézőt, s már-már kikökkenti a befogadói passzivitásból. Másrészt pedig ez a kultúra fogyasztásának az egyik legszélsőségebb megközelítése. Ellenőrizetlen pszichoanalízis folyik a nézőtérben, melybe oly sokan hangos tiltakozással nem kívánnak belemenni.

A második eszköz a kameramozgás, amely esetében Jean Renoir, Michelangelo Antonioni és Jancsó Miklós nyomdokain, sőt már-már kitaposott ösvényén lépdel Tarr Béla, hiszen a nézők nagy része már megszokta ezt a kameramozgást. Mégis van egy óriási különbség az Antonioni-iskola és Tarr hosszú, a színész mozgását vagy tekintetét követő kameramozgása között. Tarrnál ugyanis táncol a kamera. Nem követi hű kutyaként a szereplőt, mint Antonioninál, hanem önálló élettel bír. Sőt, néha olyan érzésünk van, hogy játszik velünk – tovatáncol, bekerít, néha elkalandozik, nem mutatja, „amit kellene”. De leginkább körülzár, nem enged. Ahogy a nyugtató gyógyszerek láthatatlan vegyi anyagokkal béklyóznak le egy embert, úgy köti le a szereplőit ez a körkörös mozgó kamera. Ezt a világot hiába lessük meg, hiába mutatjuk be, nemhogy nem kerülünk közelebb hozzá, nemhogy nem tudunk változtatni rajta, hanem éppen ezzel a megleséssel konzerváljuk. De vajon miért? Mert ez a világ az által létezik, hogy folyamatosan nézi önmagát, illetve semmi mást nem tesz, mint önmagát bámulja. A válasz Tarr második korszakának kulcsgondolata, Krasznahorkai filozófiája is egyben. (Érdeemes megemlíteni, hogy Tarr Béla és Krasznahorkai László párosa Jancsó Miklós és Hernádi Gyula alkotópárosával mérhető, mindkét esetben a korszakalkotó rendezőhöz erősen filozofikus alkatú író társult.)

A kulcsgondolat megértéséhez közelebb kerülünk, ha megvizsgáljuk a Sátántangó (1994), a Werckmeister harmóniák (2000) és A londoni férfi (2007) hasonlóságait. (A Kárhózat című 1988-as alkotás is már Tarr második korszakába tartozik, bár ezt a filmet ennek ellenére még az előzmények közé lehet sorolni, ugyanis a Sátántangó hozta meg az igazi fordulatot Tarr munkásságában.) Mindhárom film központi problémája, hogyan lehet a másik embert becsapva, átverve, megálázva vagy megölve pénzhez jutni. Mindhárom alkotásban az élet minőségi változását a szereplők egyes egyedül sok pénz birtoklása révén képzelik el, utazás, szerelem, kulturális élmény mint a hétköznapi életet színesítő, azt teljesen megváltoztatni tudó kaland fel sem merül. Mindhárom filmben központi szereppel bír



A londoni férfi

egy-egy rendőr vagy rendőrségnek dolgozó bűnöző, aki tönkretesz egy közösség és az egyén életét. És ami legalább ilyen fontos, hogy mindhárom filmben ez a rendőr (rendőrségnek dolgozó bűnöző) az igazság bajnokaként jelenik meg, a polgári nyugalom és rend letéteményese, a ráció bajnoka.

A londoni férfinél ő a legviszatasztóbb szereplő, mindenféle nagy és híres (magán)nyomozó egyéniség negatív lenyomata, paródiája, annak ellenére, hogy kinevetni egyáltalán nincs kedvünk. Tudálékos okoskodó, aki Istent játszik egy Istentől elhagyott világban. Ő a Godot negatív lenyomata, akinek mindenki inkább azt üzené, hogy ne jöjjön. A Sátántangóban maga is áldozat, besúgásra kényszerített, megszarolt, börtönből frissen szabadult bűnöző, akiben egyébként korunk hazug profétaként szónokló politikusfiguráira ismerhetünk rá. A Werckmeister harmóniákban pedig saját félelmei és kudarcai elől alkohalmámorba menekülő agresszív és buta figura, aki még az ágyban is csak pisztollyal képes férfi lenni. Ha mindezt egybevetjük, akkor bizony újfent ráismerhetünk korunkra. Arra a korra, amelyben az emberek jelentős része a minél több pénz birtoklásában látja az egyetlen lehetőséget nyomorúságos életének megváltoztatására, amiért

gyakorlatilag mindenre, de tényleg mindenre képes. Egy becsapott és teljesen magára hagyott társadalmat ábrázol Tarr a második korszakában, egy olyan társadalmat, melynek vezetői vagy önmaguk paródiái, környezetüket tudálékosággal tönkretévő, empátiával nem rendelkező racionális okoskodók, vagy megszarolt bűnözők, hazug álproféták, agresszív, buta és impotens figurák.

Mindhárom filmben központi motívum a leselkedés. Egymás megfigyelése. A londoni férfinél például a világítótoronyból figyelni meg a főszereplő a világot, melynek folyásán bármennyire is szeretne, nem tud változtatni. Hiába ereszkedik le az „elefántcsonttoronyból”, hiába kezd harcot a lányát megalázó és kizsákmányoló boltos ellen, harcában elbukik, mert tetteinek motivációt a talált pénz ad, nem pedig bármilyen idea. Ezzel a gondolattal egyébként, nézetem szerint, korunk átlagos értelmiségi figurájáról is lerántja a leplet a rendező, azon értelmiségi gondolkodók tömegéről, akik egy tál lencséért eladták a lelkiüket, most pedig olyan képpel állnak, mint a film végén a főszereplő.

Arról a nagyon fontos gondolatról se feledkezünk meg tehát, amely a Tarr Béla munkásságát



Arena Plaza – Cinema City IMAX



A londoni férfi

feldolgozó cikkekben eddig teljesen kimaradt. Nem véletlenül. Ugyanis fájó pont, ha dekódoljuk mindhárom film főszereplőjét. Mindannyian tehetetlen értelmiségi figurák megfelelői. A Sátántangóban a környezetét jegyzeteiben megörökítő alkoholista író, a Werckmeister harmóniákban a környezetére nyitott, az újdonságokat empátiával könnyen befogadó, majd az emberi kegyetlenséget és terrort mentálisan feldolgozni képtelen értelmiségi fiú, valamint az „elefántcsonttoronyból” leereszkedő, majd a való életben pofára eső figura a rendszerváltás utáni magyar értelmiség alapos filmnyelvi kóddal, de nem dekódolhatóan elrejtett megfelelője. Csakhogy ez fájdalmas, nagyon fájdalmas, mert ennél lesújtóbb véleményt még senki nem fogalmazott meg a magyar értelmiségről a mozivásznon, mint Tarr Béla második korszakának három filmje. Hajlok arra, hogy jogosan.

És ne feledkezzünk meg arról se, hogy Tarr mindhárom filmjében kikacsint, mert bár végzetesen peszsimista az a világ, amit ábrázol, de azért megmutatja a vészkijáratot. Ebben a munkában segítségére van Tarr filmbéli alteregója, a kelet-európai underground

neoavantgárd kiemelkedő alakja, feLugossy László. A Sátántangóban magát a táncot alakítja át műalkotássá, s értelmezi át pillanatokra, mikor kenyérrel a fején megpróbál átkelni a hömpölygő embertömegben. A Werckmeister harmóniákban ő az, aki megkéri a főszereplő fiút, rendezze meg a világegyetem-performanszot, a teljes napfogyatkozást, melyben ő maga játssza a megújuló napot, ami a remény és a közösségteremtés allegóriája ez esetben. A londoni férfiban pedig, miközben a felügyelő a háttérben sűrög-forog, felforgatja az emberek életét, fontoskodik, ítélkezik, tudálékoskodik, egyszerű világszemléletét rákényszeríti környezetére, hallatszódik némi kis zene az előtérben, egy harmonikus játszik egy nagyon lassú és szomorú muzsikát, amire az egyik vendég egy biliárdgolyót egyensúlyoz a homlokán, egy másik pedig – őt játssza feLugossy – kezében a feje fölött tartva táncoltat egy széket. Ezzel is szembeszegül az életet leegyszerűsítő, s ezáltal megkeserítő racionalizmussal. Mindhárom happening arról szól, hogy a pénz diktatúrájában, a kapitalista társadalmi berendezkedésben az irracionális viselkedés jelenti a lázadás lehetőségét,

s ebben nem különbözik, miért is különbözne, az államkapitalizmustól (melyet sokan tévesen szocializmusnak szoktak nevezni). A kelet-európai underground neoavantgárdnak továbbra is teljes létjogosultsága van, a kimondott gondolatok érthetőek, és szinte teljesen ugyanúgy értelmezhetőek, mint évtizedekkel ezelőtt. Ami, nézetem szerint, arról is szól, hogy korunk kelet-európai lázadóinak ugyanazokat a fogalmakat használják, mint 60-as évekből nyugat-európai társaik. Nem nehéz levonni a következtetést, miért. Itt tartunk a társadalmi „fejlődésünkben”. A nyugat-európai 60-as és a kelet-európai 80-as évek szellemi szintjén. Tarr Béla arról beszél tehát második korszakának filmjeiben, hogy az elmúlt húsz évben milyen szinten pusztítottuk le önmagunkat, vagy másként: hova jutottunk.

Mintha már nem lennének hajlandók a jövőt megálmodni, befolyásolni, alakítani, a jövőben hinni. Pusztán a jelenben akarnánk élni, gurgulázva nevetgélni vagy sikítózva félni. Az IMAX, a 3 dimenziós mozi két vetítógépe, 70 mm-es filmje, illúziót megteremtő szemüvege, minden idők legnagyobb vászna ezt biztosítja. A 21. századra a hetedik művészet eljutott a kezdetéhez, oda, hogy művészeti ágból vásári mutatvánnyá válik újra. Ahogy 112 évvel ezelőtt a nézők felugráltak a vonat érkezésekor, úgy húzódnak manapság a székekbe arrébb, ha az arcunkba jön egy polip, ne adj isten egy cápa. Benne vagyunk az akváriumban mi magunk is, és lassan rájövünk arra, hogy itt minden színesebb, mint a valóságban, hogy igazából azzal, hogy három dimenzióban látunk, semmiféle többletinformációhoz nem jutunk a világunkról. Sőt, gyomrunk kezd kifordulni a sok színes, giccses képtől, az unalmas beállítástól és az érdektelen jelenettől, s unalmunkban eszünkbe jut kamaszkorunk egyik alapvető élménye, mely egy álomszép sellőlánnyal kötődik. Ez a sellőlánny egy fekete-fehér fotóról mosolygott ránk, egy óriási, s ezáltal igencsak drága plakátról, melyet megvenni nem volt elegendő pénzünk. Pedig sokszor elképzeltük szobánk falán, még többször a plafonon. Emlékszem, hogy a sellőlánny a meztelen melleit hófehér kezeivel takarta el a fekete-fehér fotón, az ember tehát csak a fantáziájára hagyatkozhatott. Nem is volt ezzel semmi baj egészen addig, míg meg nem jelent ugyanez a fotó rikító színekkel kiszínezve, egy apró kis giccses kártyaképen, de három dimenzióban. Ráadásul, hogyha elfordította az ember, a lány széttárta a kezeit, melyek a meztelen melleit takarták, s három dimenzióban buggyant elénk a realista valóság giccsesre színezett mása. Azóta se értem, miért, de megvettem a háromdimenziós olcsó kis kártyaképet, majd egészen apró darabokra tépve az első szemetesekukába szórtam.

Egyébként épp most olvasom az újságban, hogy sikerrel működik a négydimenziós mozi is, mely abban különbözik háromdimenziós párjától, hogy ha esik az eső a mozivásznon és az orrunk előtt, akkor lefröcskölnek minket is vízzel, ha pedig egérfarkak között rohangál a szereplő a pincében, akkor a székből is kicsap a combunkra egy-két műanyag egérfark.

Az egyik végén tehát ott a Tarr Béla, a másikon pedig ez. Középen valószínűleg a televízió, melyben élő egyenes adásban láthatjuk, ahogy Tarr Béla filmjeinek figurái elmennek a háromdimenziós moziba, később a négydimenziósba is, ha majd nálunk is lesz ilyen a vidámparkban. Szinte látom magam előtt lelki szememmel Kubrick kaján mosolyát: „Üdvözlöm az újbarbárság korában.” Egyébként az ideai filmszemle is renthagyónak indul, ugyanis nem lesz nyitófilm, mert, amint megtudtuk, a filmvetítéssel nem akarják „terhelni” a közönséget. Csak hogy képben legyünk: a döntéssel Tarr Béla legújabb filmjét, A londoni férfit szorították le a vásznonról. Igazuk van, azt hiszem, eljuttottunk oda, hogy a filmszemlét megnyitó élménynek elég lesz az is, ha mindenkit leöntenek egy vödör vízzel, és kap ajándékba egy műanyag egérfarkat.

Televízió

Tűzvonalalban a magánélet

Gerei Zoltán

Adott egy háromszögtörténet. A férfi már eldöntötte, hogy elköltözik otthonról, de óvodás kisfia miatt mégis marad. Vagyis megkezdí a látszatéle- tet. Benne marad az előző életében, de lényegében már a szerelmével van, persze vele sincs igazán, hiszen valójában otthon van, az új nőhöz csak feljár. Mintha szeretők volnának. Bármennyire is zavarosnak tűnik ez a helyzet, Bordás Attila jól elvan benne. Hiszen mindazokat a nyűgöket, melyeket a házassága jelentett, már levethette magáról, már felszabadult, de még nem is kellett teljesen belevetnie magát az új életbe. Egyfajta köztes állapotban lebeg. Ennek némiképpen ellentmond, hogy Bordás határozott rendőr. Kemény és sziklaszilárd. Az ellentmondás kulcsa a szabadságérzet. Az őrnagy számára azért kedvező ez az állapot, mert szabadságot biztosít neki. Mikor otthon játszik a kádban a kisfiával, bármikor rátelefonálhat a szerelme, és amikor Zsuzsával van, képzeletben mégis „haza” repülhet. Bordás rendőrnek is renitens. Izgága. Nem fér a bőrébe. Jól ismerjük a függelmi viszonyokat nehezen tűrő, ezért folyton visszaminősített, de amúgy vérprofi rendőrfigurát, amilyen például Ötvös Csöpi. De ez a zavaros magánéleti szituáció meglehetősen új. A kérdés, hogy ha már ilyen intenzíven exponáltak, akkor összefüggésben marad-e végig a törté- nettel. Vagy csupán érdekességgé válik, epizódmorzsákká, melyek borzolják a sztorit. A legtöbb „munkahelyi” sorozatba így szüremkedik be a szereplők magánélete. Nem befolyásolja az egyes epizódok történéseit, de mégis meghúzódik a háttérben, és voltaképpen csak a lelkes, minden részt megnéző sorozatkedvelők számára válik látható- vá ez a háttér. Itt azonban szerencsére másképp van. A főszereplő kommandó- sunk ugyanis egy túszerelő akcióban megölte az egyik túszerelőt, és meghalt egy tanár is. A rendőrségi belső vizsgálat után Bordást azzal büntetik, hogy egy XIII. kerületi, lepukkant rendőrsre számúzik, a nyolcas körzetbe. Vége a



vizsgálati időszak alatti köztes állapot- nak. Bordásnak fel kell vennie a szolgál- latot mint őrsparancsnok, és meg kell kezdenie a munkát. Véget ér számára az itt is vagyok, ott is vagyok állapot, ez a rendőr vagyok, ugyan felfüggesztettek, de a lelkem mélyén tudom, hogy nem bukhatok nagyot szituáció. Ez most már egy konkrét helyzet, ebben kell valahogy eligazodnia. Ekkor dönt úgy, hogy a sze- relméhez költözik. A munkahelyi helyzete is. Szinte észrevétlenül kapcsolódik össze a kettő. Mintha egymástól füg- getlenek lennének – pedig dehogyan. Ez a mozzanat még „komoly”, háromszög- kapcsolatokat analizáló játékfilmekben is ritkán kerül elő. Jelesül, hogy mondjuk a magánéleti bizonytalanságot, kétlaki- ságot primán viseli az ember, ha köz- ben a napjainak nagy részét kitöltő munkájában szilárd a helyzete. Könnyű úgy légtornamutatványokat bemutatni, hogy alattunk a védőháló. (És ez persze

fordítva is igaz: nyilván jobban viseli az ember a szakmai megpróbáltatásokat, megaláztatásokat, mellőzöttséget stb., ha biztos, szerető, óvó, féltő családba húzódhat vissza – de ez nem témája a filmnek.) Bordás alól azonban kirántják az elit kommandós talajt, oda a maga- biztosság.

Mi történik közben a magánéleté- ben? Szerelme, Zsuzsa ugyan megérti Attila belső lelki tusakodását, az eszé- vel tudja, hogy a férfinak szüksége van arra, hogy az átmeneti állapotban meg- vívja a maga lelki tusáját, szüksége van a fiára is, de a szívével egyre inkább láncolná magához. Mert ott motoszkál benne, hogy mi van akkor, ha Attila élvezi ezt a sehol sem létező. Hiszen ez kényelmes neki. Ő is megvan a szá- mára, de mégsem kell teljes súlyával komolyan vennie, meg a családja is adott még, amelynek kötelmeiből, szür- ke hétköznapiságából éppen ő jelenti a kiutat. Egyszer így fakad ki a férfi-

nak: értsd meg, ha nem hívsz fel egész nap, akkor nem tudom, hogy azért nem teszed-e, mert nem jutok eszedbe, vagy mert annyira elfoglalt vagy, hogy nem nyílik rá időm. A gond ezzel a kérdé- sel az, hogy őszintén nem válaszolható meg. Az már csak tovább mélyíti a problémát, hogy az, hogy nem vála- szolható meg, gyakorlatilag nem jelent semmit. Ha ugyanis Bordásnak nem jut eszébe Zsuzsa, az nem azért van, mert számára közömbös a nő, hanem éppen ellenkezőleg, azért, mert olyanná vált már benne, mint a zsigeri gesztu- sai. Természetesen, magától értetődő jelenségként simul belé. Érdekes ebből a szempontból az a jelenet, amikor Bordás „elfelejti” kinyitni az ajándékot, amit Zsuzsától kapott. (Tekintsünk el egy pillanatra az ajándék mibenlétéről!) A nő számára a férfi ünnepi pillanatok sora. Ráadásul az, akit babusgatni kell, körülfolyni, nem feltétlenül a bekerítés végett, hanem mert így működik a nő



ösztön. A férfi addig férfi, amíg ezt elutasítja. Mihelyst ugyanis elmerül a nő felé küldött hullámaiban, kényelmesnek és nemtörődömnek tűnik. Pedig leggyakrabban éppen ekkor fogadta el igazán a nőt mint társat. Immár nyugodtan lehet élettárs, és nem nőt vadászó pasi, akinek a folyamatos figyelmesség és meglepetésszerzés csupán hódítási eszköz. Csakhogy az ajándék nem egy nyakkendő (vagy akár olyasmi, amire a férfinak tényleg szüksége lenne, ez a kapcsolatnak ebben a szakaszában egyébként a férfi számára már teljesen mindegy), hanem egy pozitív terhelési teszt. Ez már komoly helyzet, amiből nem lehet ki-be lépkedni, nem lehet eljátszani a „döntöttem”-et, aztán kicsit mégis visszaszívárogni haza – ez már maga az új élet, az új sors.

Bordás a munkahelyi börtönből éppúgy megpróbál kitörni, mint a magánéletéből. Az első a látványosabb, hiszen ezekre a mozzanatokra épül a sorozat első néhány részének akciósora. A második látenszen indul el, de majd ez teljesedik ki, ahogy előrehaladunk előre a történetben. Bordás járőr beosztottjai rajtaütnek két utcai tolvajon, de csak az egyiket tudják lekapcsolni. A fogdában Bordás egy kalapáccsal bírja vallomásra a bűnözőt. Mikor megindul a kivizsgálás ellene, egy percig sem tagad, nem próbálja szépíteni sem a dolgokat. Mindent beismer, mintha csak azt kívánná, igen, vizsgáljatok ki mindent, és végre rúgjátok ki, legyen már vége ennek az angyalföldi lidércnyomásnak. (Ne feledjük, ez az időszak éppen az számára, amikor a magánélete is lidércesen alakul Zsuzsával.) De ilyen „könnyen” nem szabadul az új élet új felelősségétől. Nem távolítják el. Be kell látnia: nincs menekvés, helyt kell állnia (mondjuk, végre férfiként kell viselkednie), és neki kell kialakítania az új feltételeket az őrsön.

Csakhogy eközben az az érzése támad, mintha figyelnék. Mintha foly-

ton a sarkában lenne valaki. Aki hosszú kettős életet élt, annak ismerős ez az érzés. Bárhova érkezik az ember, először körülnéz, nem látják-e. Az agyában folyton történetek cikáznak, melyek magyarázatul szolgálhatnak esetleges kínos szituációkban. A tolvajlét izgalmas – egy ideig. Kalandos, egy életre kelt western vagy olcsó krimi. Aztán kényelmetlenné válik, ahogy a paranoia elhatalmasodik az emberen. Ez után következik a sehol sem vagyok cigányéletéből fakadó hatalmas szabadság, mely éppen az előző állapot korlátai miatt érződik még szélesebb dimenziójúnak, mint amilyen valójában. Aztán ha akarja az ember, ha nem, bele kell tagozódnia az új életbe. Csakhogy Bordás mintha még mindig a múlt árnyaival viaskodna. Megfigyeli őt a felesége és annak új szerelme. De miért tennének ilyet? Az egymás fűrészesítése, a másikban való titokkeresés már a múlté. Ekkor Bordás gyanúja az egyik kollégájára terelődik. Hiszen bárki is figyeli meg, azt úgy teheti a leghatékonyabban, ha a közvetlen környezetéből épít be valakit. Mivel Zsuzsa a rendőrség belső ellenőrzésén dolgozik, így Attila hozzá fordul segítségért. A kapcsolatuk egy újabb kötőelemmel vonódik szorosabbra. A férfinak szüksége van a nőtől származó információkra. Mintha mindez egymás felé közelítené őket. Persze közben új kétségeket támaszt a nőben: valóban ő kell-e a férfinak, vagy csupán az információi? És miért megint ő segít neki? Miért megint ő az, aki örül neki, hogy sikerül szorosabbra fűzni a viszonyukat? Bordás közben egyre inkább „férfivé” válik. Egyre inkább hatalmába kerítik saját dolgai. A paranoia kezd elhatalmasodni rajta. De Zsuzsának nemsokára meg kell tapasztalnia, hogy ez az állapot még mindig jobb volt ahhoz képest, ami következik. A megfigyelési ügy végül nem úgy bomlik ki, hogy átdimenzió-nálja Bordás életét. Természetesen a rendőrség tartotta megfigyelés alatt.

Voltaképpen nem eldugták egy kis rendőrsön, hanem éppen hogy „köszemlére” tették. A korábban lelőtt túszejtő a világméretben is az egyik leghatékonyabb gengszter öccse volt. És a már súlyos beteg bűnöző utolsó akciója, hogy bosszút álljon Bordáson. Ezt szimatolja ki az elhárítás, és ezért csinálnak Bordásból csalit. Hogy Malek becsérkészhessen, és amikor le akar rá csapni, akkor a rendőrség hirtelen közbelép. De a megfigyelési ügy lelepleződésével nem hasonlít meg Bordás. Nem bontja ki a film az ebben a szituációban rejlő kettősségből fakadó problémákat. Nem mélyülünk el abban, hogy milyen érzés is megtudni, hogy az ember igazából nem is őrsparancsnok. Ráadásul pont akkor tudni meg, amikor már éppen felépítette magát az új helyén. Amikor már megszilárdult benne, hogy igen, kilépett az egyik látszatlétből – ekkor kiderül, hogy amibe átlépett, az is egy látszatvilág csupán. Belátom persze, hogy így már a pszichológia területére kellett volna átlépniük az alkotóknak, és hát bármennyire is jól kidolgozottak a figurák, a Tűzvonalban mégiscsak egy tévésorozat, és a műfaj meghatározza magát a történetet is. Van olyan irány, amely felé már nem lehet elmenni.

Mindazonáltal Malek akciója csak részben sikerül. Kijátssza ugyan a rendőri védőhálót, amit Bordás köré vontak, de nem sikerül megölnie célszemélyét. Csupán megsebesíti. A kórházban világosodik meg minden Bordás számára. Ekkor jön rá, hogy nem csak ő, de a családja is veszélyben volt ez elmúlt hónapokban. Hiszen a felesége időnként behozta hozzá a kisfiát az őrsre. És azzal is számolni kell, hogy Malek nem nyugszik bele a félmunkába. Újra kísérletezni fog, és akkor már talán csúnyább eszközöket is bevet. Például likvidálja Bordás családját. Ez a fenyegetettség megint összehozza a felbomlott családot. A jól felépített leszakadási folyamat szinte egy csapásra török meg. Amikor a rendőrség biztonságos helyre menekíti Erikát

és a kisfiát, Bordás a kórházból felhívja őket. A beszélgetés végén pedig elhangzik Bordás szájából az a bizonyos szó a feleségének: szeretlek. De sajnos nem tudjuk meg, mi a súlya ennek a kijelentésnek. Azt jelenti-e, hogy tudom, hogy miattam kerülsz nehéz helyzetbe, és melletted állok, meg hogy bocsássatok meg? Vagy valami többet? Egy valódi visszaút irányába mutat? A biztonság keresése felé? Bordás már felépítette az életét, megszerette az új őrsöt, a szerelmével, Zsuzsával is rendeződött a viszonyuk, de még mindig Erika jelenti számára a biztos pontot? Sajnos ezekre a kérdésekre már nem felel a film, mert Malek az újabb akciójához (mely már valóban Bordás családja ellen irányul) éppen Zsuzsát használja fel. Attila számára korábbi szerelmével épített élete véget ér. A trauma, hogy Zsuzsa elárulta (még ha kényszer hatására cselekedett is, hiszen Malek az édesanyja megölésével zsarolta), széttöri az idilljüket. Persze még ebből is fakadhatna jó néhány kérdés. Vajon miért haragszik Attila Zsuzsára? Sokszor vonnak párhuzamot a Tűzvonalban és a 24 című amerikai sorozat között. Ez utóbbiban, ha valaki zsarolás hatására árulja el a kollégáit, simán felmentik, hiszen ki az, aki kockára teszi a családja életét? A magyar sorozatban is el lehetett volna időzni Bordás elutasító gesztusán. Valójában az egykori családja veszélyeztetése miatt orrolt meg Zsuzsára, vagy csupán ürügye lett így kilépni az új kötöttségekből? Végre felszabadulhatott ismét? Talán még nincs annak a felismerésnek a birtokában, hogy egy másik ember szerelme, szeretete milyen fontos? Talán még önmegvalósítani akar újabb és újabb hódítások révén, melyekkel azt bizonygathatja önmaga előtt, hogy ő milyen nagyszerű pasi? De ezekre a kérdésekre már aligha kapunk választ, mert a sorozat új irányt vett. A korábbi részek legerősebb magánéleti szálát elejtve egy újabb bűnügy felé fordult, immár csupán pattogós, „csak” krimiként...



Interjú Stohl Andrással

– Nemrég a Magyar Narancs neked szegezte azt a kérdést, amely a veled kapcsolatos negatív megítélés sarokköve. Vagyis hogy nem félsz-e attól, hogy a kereskedelmi médiában és a bulvárvilágban betöltött szereped alapvetően behatárol mint színészt. A kérdésben persze benne rejlett az állítás: nem kellett volna tévés szereplést vállalnod, mert így oda a renomé. De én fordítva tenném fel a kérdést: mit tehet egy olyan habitusú színész, mint amilyen te vagy, aki nem tud feltétlenül nyugton ülni egy társulatban, akit izgatnak a színházon kívüli „színészi kihívások” is? Az előtted levő generációk kipróbálhatták magukat tévéjátékokban, mozifilmekben, de neked, nektek voltak ilyen lehetőségeitek?

– A te kérdésedben is benne van a válasz: nem voltak. Amikor kikerültem a főiskoláról, akkor éppen kifutóban volt az a generáció, amelyik még részt vehetett ilyen típusú televíziós vagy filmes munkákban. Udvaros Dorottya, Básti Juli, Gáspár Sándor, Eperjes Károly, Dörner György – őket mind-mind tévéjátékokból és filmekből ismerte meg az ország. Elképzelhetetlen volt, hogy műsort vezessenek egy televízióban, bármilyen típusú televíziós műsorról lett volna is szó, mert folyamatosan le voltak kötve az energiáik. Állandóan dolgozhattak. Amikor én kikerültem a főiskoláról, akkor a pénzhiány miatt, meg a vizuális média teljes átstrukturálódása miatt már nem nyíltak olyan lehetőségek, mint korábban. Biztos emlékszel, mekkora port vert fel a 90-es évek elején, mikor Cserhalmi György először tűnt fel egy reklámklipben. Sokan értetlenkedtek. Pedig mindössze arról volt szó, hogy egy korszak végleg lezárult, és ránk köszöntött egy új, amely egészen más lehetőségeket kínált egy magát megmutatni szerető embernek a színházon kívül.

Vagyis marhára nem mindegy, hogy éppen mikor érsz oda a pályára. Mondok egy másik szempontot. Például van-e olyan szerencséd akkor kilépni a főiskoláról, amikor egy markáns rendezőgárda is végez? Együtt tudsz-e működni egy kortárs rendezőgenerációval? Én ebből a szempontból vákuumba kerültem. Az idősebb alkotóknak már megvoltak a színészeik, akik révén kifejezheték magukat, a fiatalabbak még nem nyertek kellő teret. A mostani fiatal filmes nemzedék pedig már nem bennem, bennünk gondolkodik. Szóval én két szék közé kerültem. Persze akadnak kivételek, mert például az egyik legjobb barátomnak, László Zsoltnak, akivel most együtt játszunk a Nemzeti Színházban, lehetősége nyílt komolyabb filmekben szerepelni. De semmiképpen sem ez az általános. De az is hozzátartozik az igazsághoz, hogy miután beke-



rültem a médiába, elkönyveltek ügyeletes bohócnak, és így érthető, hogy nem én jutottam Antal Nimród vagy Hajdú Szabolcs eszébe, amikor mély gondolatú művészt kerestek a filmjeikhez. Simán találtak maguknak mást.

– A már említett interjúban az is felmerült, hogy a szükségképpen magaddal hozott Való Világ-os, reggeli-s „Stohl Buci”-imázsod megnehezíti a nézők viszonyulását ahhoz a figurához, akit éppen játszol a színpadon. Ebben én is biztos voltam, egészen addig, míg meg nem néztem a Tizenkét dühös embert, ahol talán egy-két percig zavart a „bulvárarcod”, és lehet, hogy akkor is csak azért, mert annyira „készültem rá”. Mi a titkod?

– Az, hogy színész vagyok.

– Nem pazarolsz el a tehetségedből túl nagy energiákat arra, hogy feloldjad ezt a kettőséget? Hogy kilépj abból a gödörből, amit magadnak ástál? Mintha egy kiküszöbölhető dologra fecsegnél magad, ahelyett, hogy a lényegre, a szerepformálásra koncentrálnál...

– Jó, hát komolyabbra fordítva, én is érzem a színpadon azt az első három-négy percet, amiről beszéltél. Szinte minden előadásnál, de leginkább a Hermelinben. Ebben a főszerepet játszom, és rögtön az elején színpadra lépek. Lehet érezni jó néhány percen át, hogy a hatszáz fős nézőtér hatványozottan küldi felém

az impulzusokat, és „megfogható” az a pillanat is, amikor egyszer csak elkezdenek elfogadni, és már a Pálfi Tibort látják általam, és nem engem. De hát ez van. Igen, nagyon össze kell szedni magam mindig, és ez valóban rengeteg energiát igényel, de számomra az a fontos, hogy végül mindig sikerül magam mellé állítani a közönséget a színházban. Legalábbis nagyon remélem.

– Beszéljünk az RTL Klubos munkáidnál testhez állóbb tévés feladatodról, a Tűzvonalba című sorozatról. Már a TV2-n is próbálkoztak olyan sorozatot készíteni, amelyben színészekre bízta a szerepeket, mégis meglepően hamar, szinte három-négy rész után az egész befulladt abba a hamis, kulisszaszerű kereskedelmi tévés közegbe, amelyben megjelent. A Tűzvonalba meg tudta őrizni a különlegességét. Mi ennek a nyitja?

– Baromira örülök, ha ezt így látod. Ugyanis szándékosan más technikával veszik fel a Tűzvonalba, mint a szappanoperákat általában. Ez utóbbiakhoz stúdiókban forgatnak mindent. Nagyjából úgy tesznek különbséget a nappal és az éjszaka között, hogy le-fel tologatják a világítási potmétert. Ez az állandó műkörnyezetben készült látvány aztán alapvetően határozza meg a kereskedelmi tévés látványvilágot. A Tűzvonalba viszont némi túlzással filmes színvonalon fényképezik. A különbözőképpen világított snittek pedig nagyon megnehezítik a gyártást. Mégis úgy



tűnik a nézői reakciókból, hogy megéri, mert stabilan magas a sorozat nézettsége. A másik dolog pedig, hogy úgy játszom a forgatás során, mintha minden egyes részben, minden egyes snittben egy filmet forgatnék. Tehát nem arra törekszem, hogy essünk túl a felvételen minél hamarabb, hanem minden jelenetben felépítjük a karaktert. Úgy érzem, jól áll nekem Bordás Attila figurája. Szegény Kaszás Attila mondta, ha szerepazonos egy színész a figurával, amit játszik, akkor már nagy baj nem lehet. Nem kell sokat agyalnom azon, hogyan játszom el ezt az őrnagyot, mert a karakter egy csomó alkotóeleme „csak úgy” jön belőlem. És ahogy az életben is tud az ember meglepetéseket okozni a környezetének, így ebbe a figurába is tudok mindig egy kis színt vinni, némi változatosságot.

– A Tűzvonalba tizenkettedik része után éreztem némi törést a cselekményben. Bordás rájön, hogy csalinak használták, ezért megőröl az akció kitervelőjére, egykori mentorára. Ugyanakkor mégiscsak a világ minden rendőrsége által körözött gengszter lőtt rá. Egy vérbeli kommandósra – és Bordást ilyen-

nek ismerjük meg – ilyenkor a ritka nagyvad nyomába kellene erednie, nem pedig megfutamodnia, visszahúzódnia. Márpedig Bordás több részen át ezt teszi. A felettesére haragszik, nem a gengszterre. Itt mintha neked sem ment volna olyan gördülékenyen a figurával való azonosulás...

– A színésznek ilyenkor nincs sok választása. Ha ezt írja a forgatókönyvíró, és az elképzelését a rendezővel egyeztetted, akkor a színésznek meg kell próbálnia hitelessé tenni a karaktert. Addig jó, amíg én nem szólok bele olyasmibe, ami nem az én dolgom. Persze javaslatot tehetek, hogy mi lenne jobb a figurám szempontjából, de az okoskodás helyett inkább azon gondolkodom, hogyan tudnám a játékkal hitelesíteni a fordulatot.

– Az én generációm emlékezetében még élnek olyan színészegyéniségek, akik példaképeinknek számítottak. Gesztusainkban, mimikánkban és nyilván a személyiségünkben is őrződnek egykori színészek mozdulatai, meghatározó stílusjegyei. Ma már nincs ilyen markáns

hatásuk a színészeknek. Nem hiányzik ez a fajta megbecsülés?

– Nem, mert engem efféle megbecsülés vagy szeretet sosem övezett. Tudomásul kell vennünk, hogy megváltozott a világ. Ma másképp születnek a sztárok. És más a funkciójuk is. A probléma inkább az, hogy hajlamosak vagyunk lebecsülni, egy kézlegyintéssel elintézni mindazt, ami a médiában történik. Baromi nehéz úgy műsort vezetni, hogy szerethető és hiteles legyen az ember. Jó lenne, ha a mai fiataloknak is szükségük volna afféle színészsztárokra, amelyekről beszélél. De azt úgyis csak húsz-harminc év múlva fogjuk megtudni, hogy valamelyikünk itt ma befolyásoló erővel bírte színészként a fiatalokra.

– Ha egy színész sokat forgolódik az életidegen, homogén kereskedelmi médiában, egy idő után nem veszti el a kontaktusát az élettel? Milyen hitelességgel tud akkor egy figurát felépíteni? Korábban azt mesélték a színészek, hogy jártak amolyan „figuranézőbe” kocsmákba, pályaudvarokra, sporteseményekre. Te például miként készülsz fel egy ilyen nagyon hús-vér, mai figura eljátszására, mint Bordás Attila? Hogyan vedted le magadról a „kertévés” sablonokat?

– A Tűzvonalba esetében szerencsésen alakult a helyzet. Amikor az írók nekiültek a történetnek, tudták, hogy én fogom játszani a főszerepet. A film rendezője gyerekkori jó barátom, tizennyolc éves korunk óta ismerjük egymást, a gyerekeim keresztapja. Tökéletesen ismeri az életemet, végigélte a válásomat, megtapasztalta a gyerekeim ezzel kapcsolatos fájdalmait, látta mellettem a szeretőket és még sok mindent. Ő konzultált az íróval, és nagyon sok információt a tudtommal és a beleegyezésemmel átadott a forgatókönyvíróknak. Ebből következően rengeteg személyes életanyagom kapott helyet a filmben. Persze fene tudja, hogy ez most jó vagy nem. Lehet, hogy az egyfajta prostitúció, ha az ember eladja a saját életét, a saját élményeit, de ezek révén a sorozat története hitelesebb és lélektelenebb lett. Rettenetesen fájt a válás, és az ezzel kapcsolatos érzelmeimet át tudtam emelni a filmbe is.

Egyébként pedig van civil életem sok barátal, ismerőssel, akik mind izgalmas személyiségek. Közöttük is nyitott szemmel forgolodom. A tévében pedig igyekszem minél függetlenebb maradni. Bemegyek, teszem a dolgom, de nem merülök el abban a világban. Viszont eljárak vadászni, ahol főleg vidéki emberekkel találkozom. Ezt a világot sokkal jobban kedvelem. Ha ilyen helyeken bemész a kocsmába, akkor fantasztikus figurákkal találkozhatasz. És bár nem színészként járok ilyen helyekre, de óhatatlanul színészként szívom magamba mindazokat a történeteket, konfliktusokat, arcokat, amiket hallok-látok. És aztán a figuráimat ezekből az élményeimből építem fel.

– A Tűzvonalba-beli Bordás Attilának többször kell újakezdenie. A történet úgy kezdődik, hogy egykori kommandós parancsnokként kihelyezik egy XIII. kerületi rendőrőrsre a főszereplőt. Itt kell megállnia a helyét. Lassan a saját értékrendje szerint formálja át a viszonyokat. Te milyen újakezdő vagy?

– Ebből a szempontból is szerepazonosnak érzem a figurát. Bárhova is vet az élet, mindig megpróbálom úgy alakítani magam körül a dolgokat, amiről én azt gondolom, hogy jó. Ha Alföldi Róbert kitenne a Nemzeti Színházból, valószínűleg nem esnék kétségbe, nem hagynám, hogy maga alá gyűrjön az élet.

Interjú

Megpróbálnék elébe menni a dolgoknak, és keresni valamit, amiben kiteljesedhetek.

– **Ez úgy hangzik, mintha nagyon magabiztos lennél. Pedig én a nyilatkozataidból és most a beszélgetésünk alatt is azt éreztem, hogy nem vagy elsöprően határozott. Mondasz valamit, például a szerepformálásodról a Tűzvonalban kapcsolatban, majd gyorsan meg is bírálod a gyakorlatod miatt önmagad...**

– Igen, mert egyszerre vagyok magabiztos és kételkedő is.

– **Beütöttem a nevedet egy internetböngészőbe. Elképesztő mennyiségű baromságra bukkan-tam veled kapcsolatban. Azon gondolkodtam, hogy a sok rágalom, elítélő vélekedés ellenére bármit bíznak rád, te hiteles tudsz maradni. Sok embert ennyi fürtelem már maga alá temetett volna. Hiszen ezek előítéleteket támasztanak az emberekben. De téged mégis elfogadnak hitelesnek mindenben, amit csinálsz. Úgy érzem, mintha egyszerűen nem tudnál elbukni...**

– Egyszer régen Fiala János is valami hasonlót fogalmazott meg egy pódiumbeszélgetésen. Azt mondta, olyan vagyok, mint a gyalogkakukk: csak futok, futok, és nem tudok elbukni. Olykor úgy érzi, hogy már túlfutottam a szakadék szélén, nincs alattam semmi, de még mindig teperek. Akkor még ott ült a feleségem a közönség soraiban. Aztán elváltunk. Ez annyira megviselt, hogy megrendítette az önbizalmamat is. Dehogyan tudok én úgy átgázolni bizonyos dolgokon, mint az említett gyalogkakukk! Már a legkevésbé sem voltam biztos abban, hogy én mindig mindent túlélek. Az általad említett problémának inkább az a kulcsa, hogy rendkívül sok hazugság van azokban a dolgokban, amiket ott olvasol rólam. Csomóan nyilatkoznak rólam, belekevernek bizonyos dolgokba, ezek egy részében bizonyos százalékban még igazság is van, de nem kezdek el védekezni vagy magyarázkodni. Ezek létezzenek csak tőlem függetlenül! Tudatosan próbálom magam távol tartani a mocsoktól, így nem sárosódom be, és akkor a néző tényleg azt kapja tőlem, ami én vagyok, ha megnéz egy előadást. Nem tudok úgy dolgozni, hogy nem teszem oda magam teljesen az éppen adott szituációhoz. Azt gondolom, azt remélem, hogy azért tudok hiteles maradni, mert így akkor éppen az a Stohl András, aki ott van. Szokták kérdezni, hogy mennyire szerepjáték ez a részemről. Nem érzem annak, de a környezet, a díszlet, a többi szereplő, a nézők nyilvánvalóan hatnak rám. Én minden ilyen szituációban úgy érzem magam, mintha mókuserékben lennék. És akkor megszűnik körülöttem minden más, és csak taposom a kereket. Ha elmegyek a Tűzvonalban forgatására, felveszem az egyenruhát, előbb-utóbb belekerülök a mókuserékbe. Szerepet játszom, de mégis úgy érzem, mintha én lennék. És én is vagyok, hiszen magam kerültem oda. Tisztára skizofrén helyzet.

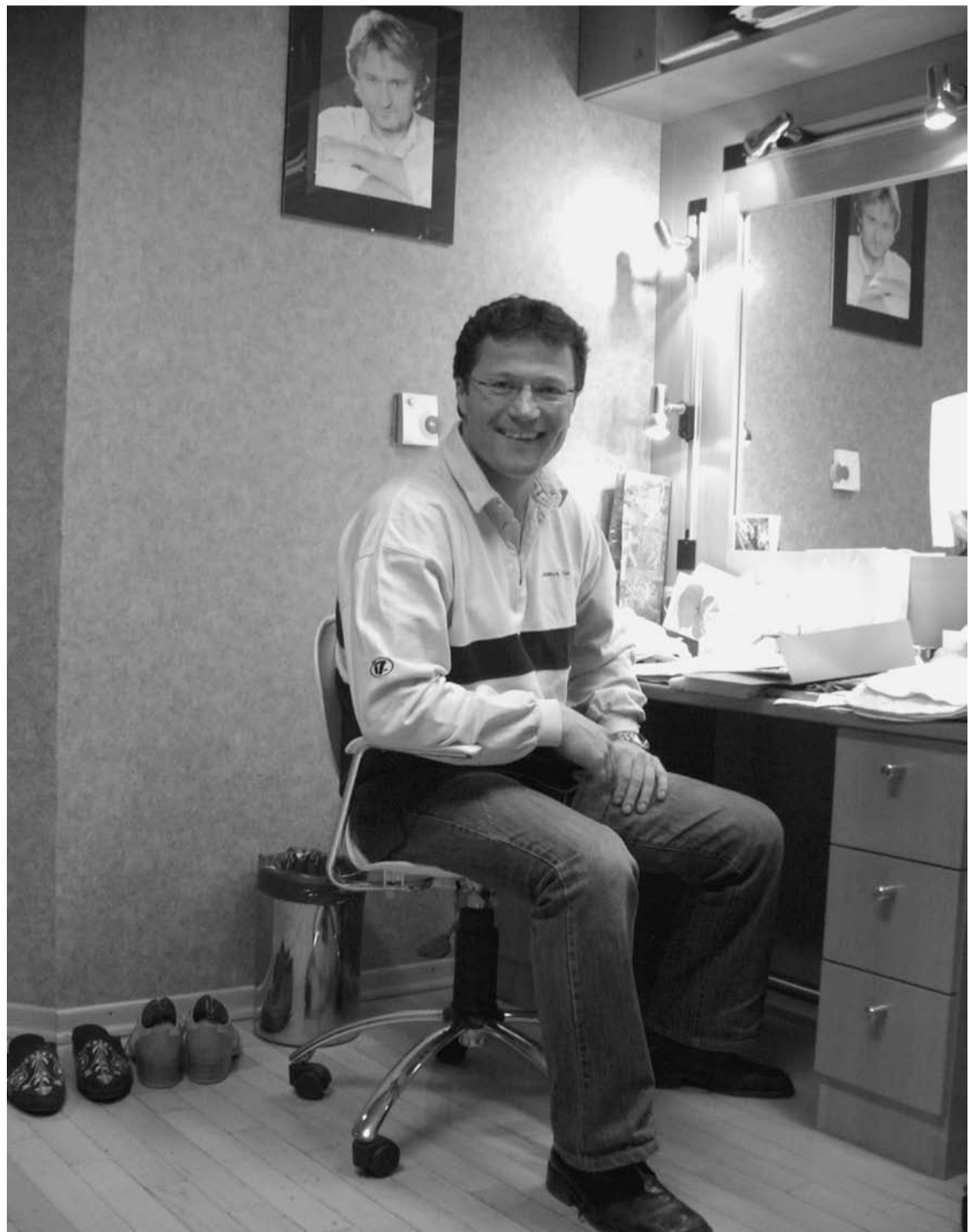
– **De hát végül is színész vagy, vagyis skizofrén szakmát választottál.**

– Így van.

– **Az a dolgod, hogy más-más személyiségeket játszsz, miközben önmagad kell hogy maradj.**

– Így van.

Készítette: Tanner Gábor



A cseh új hullám

1

Luboš Ptáček



Pacsirták cérnaszálon

Általános jellemzők

A cseh új hullámot a hatvanas évek jelentős művészeti mozgalmi közét sorolhatjuk, a cseh film történetében pedig egyelőre olyan csúcspontot jelent, amelyet azóta sem sikerült túlszárnyalni. Egyes filmek társadalmi elkötelezettségének köszönhetően az új hullám nemcsak művészi berkekben vált jelentőssé, hanem elválaszthatatlanul összekapcsolódott az akkori eseményekkel, a társadalmi enyhüléssel, a „baráti” hadseregek 1968. augusztusi megszállásával, és az azt követő normalizáció kezdeteivel.

Az új hullám mindenekelőtt művészeti szempontból volt egyedülálló: egy generációból kitermelődött pár tehetség, akik viszonylag rövid idő alatt leforgattak néhány kiváló filmet, amelyek külföldön is sikert arattak. Ez a szerencsés egybeesés egyébként jellemző volt az egész filmes világra, ugyanúgy, mint az akkori időszak kulturális mozgalmainak egészére. Ha megnézzük a világ filmtörténetét, akkor láthatjuk, hogy a legtöbb helyet a klasszikus filmművészetrel (USA, Anglia, Franciaország, Olaszország) foglalkozó fejezetek foglalják el. A világ maradék részére sokkal kevesebb hely marad, ráadásul még abban is több helyet szentelnek a lengyel, a jugoszláv és a magyar filmnek, mint a „cseh új hullámnak”. Mindezek ellenére azonban a külföldi érdeklődők

számára az animációs filmek mellett ez a cseh film legismertebb területe.

A születés feltételei

A cseh újhullám megszületését a 60-as évek szabadabbá váló atmoszféráján kívül mindenekelőtt a külföldről érkező erős hatású áramlatok (az olasz neorealizmus, a francia új hullám, az angol free cinema utózóngéi, a szovjet film progresszív tendenciái) tették lehetővé. Ezzel egyidejűleg lép színre a rendezők, operatőrök, forgatókönyvírók és további technikai munkatársak új generációja, akik már elvégezték a FAMU-t, ahol abban az időben a háború előtti időszak legtapasztaltabb elméleti és gyakorlati matakodói tanítottak (O. Vávra, K. Plicka, V. Wassermann, A. M. Brousil). Az iskola egyúttal nyitva állt az egész világ baloldali művészei előtt. Ilyen nosztalgijával emlékezik a FAMU-ra például Vojtěch Jasný, az új hullám egyik idősebb útítársa. Ezzel szemben az iskola hangulatát az új hullám egyik legjelesebb képviselője, Miloš Forman így értékelte: „Amikor az 50-es évek végén, a 60-as évek elején a FAMU-n tanultunk, mindig a szocialista filmművészet ostoba és hazug, sematikus filmjeit állították példaképül. Az új hullám részben az ezekkel a filmekkel szembeni ellenszemből keletkezett. (...) Szó szerint az igazság ábrázolásának kényszerével kezdtünk alkotni. Így aztán

Schorm dokumentumfilmjei, Chytilová Mennyezet (Strop) vagy az én Konkurs (Meghallgatás) című filmem éppen azzal bővülték el az embereket, hogy visszahozták a vászonra a normális emberi arcokat és sorsokat. Megmutatták, hogy itt intelligens, alkotó emberek élnek. Ezzel szereztek nemzetközi megbecsülést.”

A társadalmi légkör változása jelentős mértékben hozzájárult a színre lépő új generáció érvényesüléséhez. A döntő hazai tényező a részleges politikai enyhülés volt, amely a hatvanas évek elején kezdődött. Ez nemcsak a nyíltabb vélemények hangoztatását tette lehetővé, hanem a szocialista realizmus művészi dogmáinak fokozatos aláadását is. Apártirányítás alatt álló tervezés direktív alapon több film elkészítését tette lehetővé, mint az ötvenes években, aminek egyenes következményeként megnőtt a fiatal rendezők debütálásainak száma is. Az ötvenes években készült, kritikus hangvételű filmek ideológiai elítélése, amelyre az 1959-es beszercebányai (Banská Bystrica-i) konferencián került sor, fokozatosan vesztített érvényéből. Ennek ellenére minden szókimondóbb filmért keményen kellett harcolni, úgy a bemutatásáért, mint a szélesebb társadalmi elfogadtatásáért. Legendássá vált egy Pružinec nevű képviselő felszólalása a Nemzetgyűlésben 1967. 5. 17-én, aki egy húsztágu képviselőcsoport nevében követelte az alábbi filmek

vetítésének betiltását: Százszorszépek (Sedmikrásy, 1966, r. V. Chytilová), Az ünnepségről és a vendégekről (O slavnosti a hostech, 1965, r. J. Němec), Szálloda idegeneknek (Hotel pro cizince, 1966, r. A. Máša), A szerelem mártírjai (Mučedníci lásky, 1966, r. J. Němec), A Rák jele (Znamení Raka, 1966, r. J. Herz). Ugyanakkor velük ellentétben az új hullám filmjeiről a hazai reformirányzatot követő értelmiségiekén kívül pozitívan nyilatkozott a cseh kulturális emigráció is, élén Ferdinand Peroutkával.

Szlovák új hullám

A szlovák új hullám alkotói művészi szempontból egyenjogúsították a szlovák filmet a csehvel, annak ellenére, hogy szervezeti síkon, valamint a cseh kritikusok és elméleti szakemberek többségének hozzáállásában továbbra is fennmaradtak a protektori viszonyok. A cseh-szlovák új hullám Štefan Uher 1962-ben készített második nagyjátékfilmjével, a Nap a hálóban (Slno v sieti) című alkotással debütált. A filmesek között nem létezett nemzetiségi gyűlölködés. A cseh és a szlovák filmben sem a korábbi, sem a későbbi időkben soha nem volt olyan sok átfedés és erős kölcsönhatás, mint az új hullám időszakában. Paradox módon a társadalmi és művészeti egyetértésnek ebben az időszakában mutatkoztak meg a legnagyobb különbségek is: mindkét filmművészet megtalálta nemzeti identitását, mindennemű ideológiai nyomás nélkül. A fiatal szlovák filmesek a FAMU-n tanultak (Štefan Uher, Peter Solan, Martin Slivka, Dušan Hanák, Elo Havetta, Juraj Jakubisko), így természetes kapcsolatban voltak cseh kortársaikkal. Egyúttal valamennyien hasonló társadalmi élményeket éltek át, ennek köszönhetően találtak rá a közös témákra, a közös poétikára. Václav Macek így ír erről A szlovák filmművészet története című művében: „Ez a szoros együttműködés paradox helyzeteket szült. Cseh filmnek tekintenek több olyan filmet, amelyet szlovák rendező, szlovák színészekkel, szlovákul forgatott. Jó példa erre az Üzlet a korzón (Obchod na korze, r. Jan Kadar, Elmar Klos). Ugyanakkor senki nem vonta kétségbe, hogy a Krisztusi évek (Kristove roky, r. Juraj Jakubisko) szlovák film, pedig szinte az egész mű-prágai közegben játszódik.”

Témák és a szerzői film

A szocialista realizmus kötelező optimizmusát a szkepszis váltotta fel. A fényes jövő és a hősi múlt iránti lelkesedést a kiábrándultság és a morális másnaposság váltotta fel, az új generáció megélte a gyökeret veszítettség és a reménytelenség

Filmtörténet

érzését. Az igyekezet, hogy megismerjük a társadalom valós állapotát – legyen is az bármennyire komor – magában rejtette a remény egy kicsi darabkáját is, amelynek maradéka 1968 augusztusa után végképp szertefoszlott.

Új hősök

A részleges társadalmi enyhülés nem tette lehetővé a társadalmi rend közvetlen kritikáját, ezért az alkotók az emberi létezés mélyebb problémái felé fordultak. Az 50-es évek filmjeinek az „elkötelezett film” leple alá rejtett műfaji sablonjait felváltotta a szerzői film világlátása. Háttérbe szorultak olyan műfajok, mint a klasszikus detektívtörténet és a komédia (műfaji szempontból tiszta detektívtörténeteket és komédiákat általában az új hullámon kívül álló alkotók készítettek). A film története gyakran egy groteszk vagy abszurd ötleten alapult. A bonyodalomnál sokkal fontosabb volt az adott pillanat hangulatának és érzelmi állapotának megragadása. A civil látásmód hatással volt a lírai elemek használatára is. A lírai költészetet megszabadították a szocialista realizmus által rátestált hamis fennköltségtől és pátoztól. Jóllehet az olyan fogalmak, mint a „népi hős”, „a hétköznapi költészet”, „hétköznapi történet” értéküket veszítették, de az új hullám filmjei új értelmet adtak nekik. Persze az esetek túlnyomó többségében ellentétes előjellel, mint ahogyan azt az állami ideológia elvárta volna. A hős elszigeteltnek érezte magát (nem rendelkezt hős attribútumokkal, a változtatni akarás szándékával), eluralkodott a bizalmatlanság, az élet elveszítette az értelmét, ideáljait. A fogyasztói szocializmus modellje kezdett dominálni.

Új témák

Az ötvenes évekből megmaradt kötelező társadalmi elkötelezettséget több új film cinikus álláspontként értelmezte, amely csak az egyéni meggazdagodás álcázására szolgál. Esetlegesen az alkalmazkodni képtelen hős társadalmi atavizmusát leplezte le. Tematikusan túlsúlyba kerültek a jelenben játszódó filmek, amelyek kerültek a hivatalos konfliktusokat, és az egyén életére koncentráltak (Sikoly [Křik], Valami másról [O něčem jiném], Meghallgatás [Konkurs], Egy szösi szerelmei [Lásky jedné plavovlásky], Fekete Péter [Černý Petr], Intim megvilágításban [Intimní osvětlení]). Az olyan nagy lélegzetű témák helyett, mint a szocializmus építése, a kapitalizmus elleni harc vagy a „szocialista” béke védelme, történelmi szempontból névtelen hősök történetei érvényesültek. Fokozatosan a különböző mértékben stilizált történetek kerültek előtérbe, némelyek a jelenben játszódtak (A tékozló fiú hazatérése [Návrat ztraceného syna]), másokat meghatározhatatlan múltba helyeztek (Szálloda idegeneknek [Hotel pro cizince]), míg megint mások a valós téren és időn kívül játszódtak (Az ünnepségről és vendégekről [O slavnosti a hostech]), A paradicsomi fák gyümölcsseit esszük [Ovoce stromů rajských jíme]). A társadalmi szatírákat, amelyek elterelik a figyelmet a társadalom álla-

potának valós okairól, támadó hangvételű társadalmi pamfletek váltják fel, amelyek leleplezik a társadalom problémáinak igazi lényegét (Százszorszép [Sedmikrásky]). A sztálinista időszakot elemző filmek (Pacsirták cérnaszálón [Skřivánci na niti], Mindennapi bátorság [Každý den odvahy], Tréfa [Žert], Gyászszertartás [Smuteční slavnost], Tévutak [Bloudění], Visszapillantás [Ohlédnutí]) lezáratlan történelemként ábrázolták az ötvenes éveket. Nem születtek olyan filmek, amelyek valós események alapján rekonstruálták volna a politikai pereket, a leforgatott filmek a jelenben játszódtak, a történelemhez csak a nagy történelmi eseményeken kívül álló szereplők szubjektív emlékezéseinek keresztül tértek vissza. A jelenre rányomta bélyegét a múlt, amely hatásosan van az egyes szereplők személyes életére. Olyan témákkal is foglalkozni kezdtek, amelyek addig lényegtelennek tűntek: a csúnyasággal, az öregséggel, a szerencsétlenséggel.

Az új hullám stílusa

A 60-as évek egyetemes filmművészetéhez hasonlóan, a cseh új hullám filmesei is alkalmazták a dokumentumfilmek és az avantgárd által inspirált kísérleti eljárásokat (kézikamerázás, színes szűrők, a klasszikus perspektívát torzító objektívek használata, gyorsított, lassított, idősrítót felvételek, jelzésértékű díszletek és jelmezek). A forgatókönyvek gyakran nem követték a klasszikus dramaturgiai szerkezetet, sokszor elmosódott a különbség a jelen idő, a visszatekintés és a vízió között. Az alkotók gyakran dolgoztak amatőrökkel. A színészi játék nagyon különböző volt, alárendelődött a rendező személyének, a műfajnak, a témának: a civil megnyilvánulástól kezdve a szélsőségesen stilizált kifejezőmódig terjedt.

Irodalmi alapok

Bár sok forgatókönyv irodalmi mű alapján készült (Hrabal, Kundera) vagy ismert írók munkája volt (Procházka, Škvorecký), mindig erőteljes rendezői adaptációról volt szó, amelyre az alkotó szándéka ugyanúgy rányomta bélyegét, mint amikor saját vagy éppen a kollégák forgatókönyvét valósította meg (Máša, Juráček, Papoušek forgatókönyvíróként is dolgozott).

Filmzene

A filmzene is jelentős módon hatott az új hullám filmjeire, főként Jan Klusák (Mindennapi bátorság [Každý den odvahy], A pap vége [Farářův konec], Tévutak [Bloudění], Sikoly [Křik], Sánta ördög [Kulhavý ďábel]); Zdeněk Liška (Tisztelet és dicsőség [Čest a sláva], A hulladékégetőben [Sběrná surovost]), A hulladékégető [Spalovač mrtvol], Markéta Lazarová, Úzlet a korzón [Obchod na korze]) és Jiří Šust munkáiban (Százszorszép [Sedmikrásky], Vihar a lombikban [Soukromá vichřice], Széltől vasárnap [Zabitá neděle], Jiří Menzel filmjei). A zene náluk megszabadult kizárólag csak illusztrációs, kísérő jellegtől és egyenlő értékű művészi kifejező

eszközzé vált, amely nemcsak hatással van a film ritmusára, hanem gyakran meg is változtatja annak kicsengését: a zene kétségbe von, ironizál, esetleg a történetet is megelőzi. A rendezőkkel együtt lép színre az operatőrök (Šofr, Kučera, Ondříček) és további technikai munkatársak új nemzedéke is. Az egyes rendezők kiválasztják technikai munkatársaikat és a színészeket, akikkel néhány kivételtől eltekintve, nemcsak az új hullám idején dolgoznak együtt, hanem egész pályafutásuk alatt. (Igen jellemző ez például Jiří Menzelre.)

Az új hullám két iránya

Az új hullámnak nem volt egységes alkotói csoportja, amely valamiféle manifesztummal definiálta volna magát, mint a két háború közötti időszak néhány avantgárd művészeti irányzata. Alkotásait ráadásul még közös stílusjegyek sem jellemezték. Egységes stílus helyett sokkal inkább családi hasonlóságról lehet beszélni. Jaroslav Boček szerint a cseh új hullám alkotói egyetemesen a Franciaországból érkező két alapvető filmes áramlatot, az új hullámot és a cinéma véritét. A francia új hullám felszabadította az elbeszélő szubjektumát, és a személyes elemek beépítésével szétzúzta a filmes konvenciókat. Felszínre kerültek az emberi lélek jellegéről és az élet értelméről szóló kérdések (Resnais, Truffaut, Godard, Chabrol, Malle, Colpi, Varda). Ezzel szemben a cinéma vérité sokkal inkább szociológiai irányultságú volt, itt a fő inspirációt a dokumentumfilm elemek adták. A cseh rendezők közül a filozófiai megközelítés leginkább Němec, Chytilová, Schorm és Juráček esetében hangsúlyos. A komikus-groteszk látásmódú szociológiai megközelítést Forman, Passer és Papoušek helyezte előtérbe. Az ő filmjeik döntően az egyénre összpontosítottak, kihagyták a szélesebb társadalmi keretet: ezeknek a filmeknek a hősei nem mutatnak érdeklődést sem a politika, sem a társadalmi történelem iránt. Ezzel szemben Evald Schorm (Mindennapi bátorság [Každý den odvahy]), Antonín Máša (Tévutak [Bloudění], Visszapillantás [Ohlédnutí]), Hynek Bočan (Senki sem fog nevetni

[Nikdo se nebude smát]), Zdeněk Sirový (Gyászszertartás [Smuteční slavnost]), Pavel Juráček (Minden fiatal férfi [Každý mladý muž]) filmjei éppen a szélesebb társadalmi kontextust igyekeztek megragadni. Néha komolyan, néha komikusnak tűnő felülművészetből fejezik ki az adott társadalmi problémákkal kapcsolatos véleményüket. Hőseik gyakran önszántukon kívül kerülnek olyan helyzetekbe, ahol kénytelenek társadalmi kérdésekben állást foglalni.

A cinéma vérité hatását igazolja több filmesnek a dokumentumfilmzés iránt tanúsított érdeklődése is. Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, a szlovák rendezők közül Juraj Jakubisko és Dušan Hanák is készített dokumentumfilmeket.

Az új hullámos rendezők a realista áramlat ellenpólusaként – amelyet a cinéma vérité megoldásai inspiráltak és erősen dominált első filmjeikben – további munkáikban inkább a különböző mértékben stilizált hasonlatokat, az allegória elemeit érvényesítették. Schorm filmje, A tékozló fiú hazatérése (Návrat ztraceného syna) betartja a realista kereteket, az új testamentum elemei inkább csak a második plánban érvényesülnek. Viszont a stilizáció kerül túlsúlyba Věra Chytilová Százszorszép (Sedmikrásky), vagy még inkább következő, A paradicsomi fák gyümölcsseit esszük (Ovoce stromů rajských jíme) című filmjében. Jan Němec filmje, Az ünnepéről és vendégekről (O slavnosti a hostech) egy allegória, viszont a Szerelm mártírjai (Mučedníci lásky) inkább szurrealista játék, amely nem kapcsolódik közvetlenül a valósághoz, akárcsak Máša filmje, a Szálloda idegeneknek (Hotel pro cizince).

Az új hullám képviselői

Ahogy nem létezik semmiféle manifesztum, nem létezik semmiféle olyan névsor sem, amely elárulná, ki tartozott az új hullámba és ki nem. Senki nem adott ki tanúsítványt saját poétikájáról. Az ötvenes évek köz- és művészeti életének hisztérikus agyonszervezése után világos, hogy miért utasított el ez a nemzedék bármiféle szervezetet, gyűlésezést, belső káderezést, amely annyira



jellemző volt a két háború közötti időszak avantgárd mozgalmaira. Paradox módon 1968 után éppen ezeket az alkotókat kádereztek mindennél jobban.

Alapfelállásnak tekinthetjük a Gyöngyök a mélyben (Perličky na dně) szerzőit (Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jaromil Jireš). A másik szárnyat Miloš Forman, Ivan Passer és Jaroslav Papoušek alkotja. Mindenképpen az új hullámosok közé tartozik Pavel Juráček és hozzá kapcsolódóan munkatársa, Jan Schmidt. Lazán hozzájuk sorolhatjuk Hynek Bočan és Antonín Mášát. A polcra került filmek megkésett bemutatói miatt az új hullámosok között helyet szerzett még Drahomíra Vihanová (Széltől vasárnap [Zabitá neděle]) és Zdeněk Šíroky (Gyászszertartás [Smuteční slavnost]). A szlovák alkotók közül a cseh új hullámosok közé sorolható Juraj Herz. A cseh színészekkel való munkájának köszönhetően a cseh filmre hatással volt a legjobb „csehszlovák rendező”, a szlovák Dušan Hanák is.

Az új hullám kezdetei

A hullám metaforája jól jellemzi a fokozatos kezdetet. Miloš Forman után – aki asszisztens volt Alfred Radok Nagypapa automobil (Dědeček automobil, 1956) című filmjében, majd részt vett Ivo Novák Kutyakölykökének (Štěňata, 1957) dramaturgiai és rendezőasszisztens munkáiban – Jaromil Jireš kezdett el dolgozni a filmgyártásban Az elveszett lépések termékek (Sál ztracených kroků) operatőreként (1958). A film rendezőasszisztense Juraj Jakubisko volt. Az első közös projekt az 1960-ban készült A dinamit őrzője (Hlídač dynamitu) című szkeccsfilm volt, amelyben Jaromil Jireš (Nyomok [Stopy]), Hynek Bočan (A dinamit őrzője [Hlídač dynamitu]) és Zdeněk Sirový (Gyűlölet [Nenávist]) mutatkozott be. 1962-ben, Szlovákiában forgatta második nagyjátékfilmjét Štefan Uher Nap a hálóban (Slnko v sieti) címmel. Ez volt az első nagyjátékfilm, amelyben érvényesültek az új hullámra jellemző megoldások.

Fordulópontnak tekinthetjük az 1963-as évet, amikor két újabb epizódfilm kerül a moziba Miloš Forman (Meghallgatás, Ha nem volna zene [Konkurs, Kdyby ty muziky nebyly]) és Věra Chytilová (Mennyezet, Egy zsák bolha [Strop, Pytel blech]) munkája. Ekkor debütál rendezőként Jaromil Jireš a Sikoly (Křik) című nagyjátékfilmmel. És ugyanebben az évben forgatta első filmjét Pavel Juráček, Jan Schmidttel közösen (Josef Kilián [Postava k podpírání]).

A hősök ábrázolása a cseh filmekben című könyv szerzői szerint 1963-ban jelentősen megnőtt a jelennel foglalkozó filmek száma. Ehhez hasonló tendencia volt érzékelhető az 50-es évek végének irodalmában: az ún. „hétköznapok prózája” igyekezett az olvasókban minél kevésbé stilizált hatást kelteni (Trefulka, Procházka). Forgalmazásba kerülnek a beszercebányai konferencia után betiltott filmek, a Három kívánság (Tři přání), az Itt vannak az oroszok (Zde jsou Růši) és A jövőmondó végzete (Konec jasnovidce). Fontos mozzanat volt a mozinézók differenciáló-

dása is, amiben nagy szerepe volt a filmklubhálózat megszületésének (a 60-as évek elejétől), ahol igényes külföldi filmeket is bemutattak (köztük Bresson, Varda, Resnais, Reisz munkáit).

Purš, aki a normalizáció idején a Československý film igazgatója volt, 1964-re tette az új hullám kezdetét, amikor szerinte az idesorolható művek nyíltan antiszocialistává váltak.

Gyöngyök a mélyben

Az új hullám szimbóluma, annak művészi manifesztuma. Így is szokták nevezni a Bohumil Hrabal könyve alapján készült Gyöngyök a mélyben (Perličky na dně, 1965) című szkeccsfilm. Hrabal szövege egyrészt egységesítő elemként hat az erős rendezői egyéniségek stílusára, másrészt sokrétűsége lehetővé teszi az eltérő stílusjegyek erőszakmentes profilírozását. A többjelentésű poétika mindegyik alkotó számára lehetővé tette egy olyan részlet kiválasztását, amely hű marad Hrabalhoz, egyúttal azonban lehetőséget biztosított az egyéni rendezői látásmód érzékeltetésé-



Gyöngyök a mélyben

re. Nagy kihívást jelentett a szereposztás, amelynek hitelesítenie kellett az író hőseinek sajátos egyéniségét. Ezenkívül Hrabal művének filmre vitele feltárta az író hajlamát a manírok és a giccs iránt, aminek segítségével Hrabal azon az életbölcsestégen ironizál, amelyet sok interpretátora neki tulajdonított.

Baltazár úr halála

Leginkább Jiří Menzel használta ki a bevezető részben, a Baltazár úr halálában (Smrt pana Baltazara) a hrabali humor adta lehetőségeket. Hangosbemondókból szóló slágerek kíséretében meséli el néhány szenvedélyes motoros találkozását a brünni (Brno) motorversenyen. A kitalált történetek banalitását és monotonitását csak még jobban aláfestik a hosszan elnyújtott felvételek, amelyek sorát nem gyorsítja fel az egyik versenyző halála sem. A valós szerencsétlenségre a film hősei hasonlóképpen reagálnak: szinte ugyanúgy, mint történeteik poénjaira. Ennek ellenére Menzel és Hrabal is elnéző hőseivel szemben: naivitásuk és

magányosságuk eltakarja előlük azt a kegyetlen felismerést, hogy az élet élményét üres fecsegéssel pótolták.

Csalók

Hasonló érzéseket fejez ki Jan Němec is a Csalók (Podvodníci) című elbeszélésben, azzal a különbséggel, hogy az országúti verseny tágas környezetét egy csupasz és személytelen kórházi szobára cserélte. A nyomasztó környezet fokozza a rejtett szorongás atmoszféráját. A rendező bemutatja az élet kegyetlenségét az öregedésben, leleplezi az „öregkori bölcsességet”, gyermeketegnek és tehetetlennek mutatja be a halállal szemben. (A tehetetlen és kegyetlen öregség motívumát Němec később Az éjszaka gyémántjai [Démanty noci] című filmjében tovább fokozta, amelyben idős emberek tehetetlen menekülőkre kezdenek vadászni). A két outsider halála előtt kölcsönösen hazudozik egymásnak saját jelentéktelen és elvesztegetett életéről. Haláluk után a kórházi borbély ugyan elítéli viselkedésüket, de ehhez képest rögtön orvosnak adja ki

Világautomata büfé

Hasonló, alkotás okozta élményt él át Vladimír Boudník a Věra Chytilová által megfilmesített Világautomata büfé (Automat svět) című novellában. A büfében bábéskodó vendégek képviselik az ellenpólust. Többen szeretnének valamit megtudni a büfében történt öngyilkosságról, egy fiatal menyasszony pedig sértődötten „pótlást” keres férje helyett, akit vigadozás közben tartóztattak le a rendőrök. A rendező az éjszakai vihar jeleneteiben ragadja meg vizuálisan az író hajlamát a manírista elemek használatára, ahol erőteljes expresszionista stilizációra vált át. Az ablakhoz tapadó tömeg zajongása Menzel epizódjánál sokkal kíméletlenebbül leleplezi le a halált szemlélő voyeur kegyetlenségét és érzéketlenségét.

Románc

Egyfajta fellélegzőként hat Jaromil Jireš impresszionista színezetű elbeszélése, a Románc (Romance), amely egy fiatal szerelő és egy roma lány találkozását meséli el. Jireš képe a szerelemről nemhogy hegyeket nem lenne képes megmozdítani, de még csak nem is emelkedett. Ennek ellenére a rendezőnek elegendő ahhoz, hogy konfrontálja a zsúfolt utcákon siető tömeg életével, akik átázott ruhájuk miatt rosszindulatúan reagálnak a tisztító esőre. A fiatal cigánylány naiv elképzelései a családi boldogságról erős kontrasztot képeznek a társadalom maradék részének rohanó életével szemben. A rendezőnek a hrabali „hétköznapok költészetéhez” való viszonya annak újabb vonását leleplezi le: időnkénti, feltűnés nélküli hajlamát a giccsre.

Unalmas délután, A hulladékgyűjtőben

A Gyöngyök a mélyben részét képezi még Ivan Passer Unalmas délután és Juraj Herz A hulladékgyűjtőben című munkája (Fádní odpoledne, Sběrné surovosti). Azonban forgalmazási okokból (a teljes film túlságosan hosszú lett volna) mindkét részt önállóan vetítették. Herz inkább Hrabal művének naturalista oldalát mutatja be. Az ő Hant'ája nem az a világ fölé emelkedett „bölcse filozófus, akit a Túláságosan zajos magány című Hrabal-műből ismerünk, hanem egy csóró, akinek önvilágámitása magán hordozza a szakadék szélén megállni vágyás intuitív és kétségbeesett vonásait. Passer munkája Hrabal művének impresszionista oldalát ragadja meg. Az elbeszélés egy elővárosi kocsmában játszódik vasárnap délután. Passer több különböző hőst mutat be (a könyvet olvasó fiatalembert, az éneklő nőt, a káromkodó kocsmáros, egy férfit egy fazék káposztával), döntő többségében a focirol és a nőkről szóló, közönséges, megszámlálhatatlanszor ismétlődő kocsmái duma közben. A mozdulatlan atmoszférát csak a focimeccsről érkező drukkerek és az idős úr halála zavarja meg. A vasárnap délután lírai pillanatából és a halál emlékéből csupán egy valami marad: a hétköznapiság.

(Panorama českého filmu [szerk. Luboš Ptáček]. Olomouc, Rubiko, 2000. 131–139.)
Gál Róbert fordítása

Ember Judit búcsúztatása

Nehéz, nagyon nehéz... Én mégsem búcsúzni, mégsem temetni jöttem téged, hanem dicsérni. Nem hiszem, hogy ránk nézel valahonnan felülről, ebben nem hiszek. De akkor nem is tudnék veled beszélni, mert már régen valamelyik bugyorbán ülnél a Pipás Pistával és a meggyilkoltakkal és a meggyilkolókkal, és csinálnád új, valódi Pipás Pista-filmjeidet. Dicsérni jöttem ide, és köszönni. Köszönni, hogy taníthattalak, és főleg, hogy annyi mindent tanulhattam tőled. Két nagyon fontos dolgot, csak két dolgot emelnék ki.

Te, a csodálatos kérdező. Aki néha furfanggal, néha egyenesen és kíméletlenül tudtál kérdezni, de mindig együtt érzően az esettekkel, a nehéz életűekkel. És azok előtted megnyíltak, és a nehéz életűeknek az arcáról egyszerre csak eltűnt néhány percre a szomorúság, a fájdalom, és előjöttek igazságaik, és a hamisokról lehullott a hazugság álarca néhány pillanatra, és néha valódi bűnbánat, néha csak cinikus bűnbánat tűnt elő – leleplező volt. Ez voltál Te, a nagy kérdező. És ez voltál Te, aki megcsináltad ezeket a csodálatos filmeket. És betiltották őket. Te voltál a legbetiltottabb ember Magyarországon. De Te dacoltál. Te voltál a legnagyobb dacoló. Te továbbra is elmentél Pócspetribe, elmentél az exhumálásra, az özvegyekhez. Ott voltál a Fekete Doboz bábójaként. És amikor már mindenki tudta, hogy itt van a változás, amikor már mindenki azt hitte, hogy itt lesz az Ember Judit ideje, akkor elküldtek téged nyugdíjba. De Te nem panaszkodtál, Te továbbra is dacoltál. Mi volt az első filmed, amit megcsináltál akkor? Ugye egy visszaegyházasított iskolának a tanáraikkal elkövetett igazságtalanságait tártad fel, és rögtön filmet csináltál róla. És aztán jött ez a borzasztó betegség, és Te vele is kitartottál. Aztán előszedted a snagovi elvtársakat, és megcsináltad azt a filmet, és megcsináltad azt a csodálatos filmet az angyalföldi munkáslakások lakóiról életük 50 évén keresztül. És ugye két héttel eltávozásod előtt lányodnak lediktáltad az új filmed szinopszisát.

Soha nem felejttem el azt a napot, amikor boldogult Schiffer Pali lakásán „illegálisan” néztük a Hagyd Beszélni a Kutruczot. Azt mondták nekem, hogy az egy 4 órás film, és én ültem és néztem, és élveztem. Élveztem azt az asszonyt, ahogy beszélt, legalább három politikai rendszerről. És néha néztem a sötétben világító videokészülék óráját. Először életemben nem azért néztem, hogy mikor lesz vége, hanem hogy hála istennek, még van két óra... aztán sajnos már csak egy fél óra van hátra.

Ezt az élvezetet, ezeket a tanulságokat, ezt akarom ajánlani mindenkinek, akik itt vagyunk, és azoknak is, akik nem vagyunk itt, hogy tennünk kell azért, hogy a televízióban, az iskolákban, a művelődési házakban, mindenütt ott legyenek ezek a filmek. Hogy az emberek láthassák, beszélgessenek róla, vitatkozhassanak róla, élvezhessék.

Ha valaki megcsinálta az elmúlt 70 év történetét, akkor Te megcsináltad. Ezért kérem, mondjátok velem, akik itt vagytok, hogy „Ne Temessétek, hanem Hagyjátok Beszélni Ember Juditot!” Most és mindörökké, Ámen.

Herskó János

2007. DECEMBER 5-ÉN JELENT MEG AZ OSIRIS KIADÓ
GONDOZÁSÁBAN A TÖBB MINT EZER ILLUSZTRÁCIÓT
TARTALMAZÓ KÉPES KÖTET,

A MAGYAR FILMTÖRTÉNET KÉPESKÖNYVE,

MELY A MAGYAR FILMGYÁRTÁS KÉPES ENCIKLOPÉDIÁJÁNAK
IS TEKINTHETŐ. A MAGYAR NEMZETI FILMARCHÍVUM
FOTÓ- ÉS PLAKÁTTÁRI GYŰJTEMÉNYÉNEK

DOKUMENTUMAIBÓL ÖSSZEÁLLÍTOTT KÖTETBEN

MEGTALÁLHATÓAK MINDAZON FILMPLAKÁTOK, FILMFOTÓK,
KISNYOMTATVÁNYOK, MELYEK A KINEMATOGRAFIÁNK

TÖRTÉNETÉT A KEZDETEKTŐL NAPJAINKIG ILLUSZTRÁLTÁK.

HELYET KAPTAK BENNE MIND A KIS- ÉS NAGYJÁTÉKFILMEK,

MIND A DOKUMENTUM- ÉS KÍSÉRLETI FILMEK, MIND

PEDIG AZ ANIMÁCIÓS ÉS HÍRADÓ MŰFAJ REPREZENTÁCIÓS

FOTÓI, PLAKÁTJAI. AZ IGAZI CSEMEGÉT PEDIG AZ EGYKORI

DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEK FOTÓI JELENTIK.

A magyar filmtörténet képeskönyve

Osiris

Kiállítás

„ GYERÜNK A KOGART-BA BE!

A magyar film 100 éve

Tanner Gábor



Egy művészeti ág teljes hazai történetét átfogó kiállítás szükségszerűen kanonizálja a tárgyát. Vagyis korszakokat és azokon belül fontos alkotásokat jelöl ki. A film esetében ez azért sem könnyű feladat, mert fiatal művészetként még nem egyértelműek az értékviszonyai. Ráadásul a folyton meg-megújuló képközvetítő technikák révén a magyar „filmtörténet” folyamatosan velünk él. Előbb videón, majd induló kereskedelmi csatornákon, manapság pedig filléres DVD-n nézhetjük a régi magyar filmeket. Így tehát a nézői emlékezetben élénken élnek a közönségfilmek. Ezeket kellett egyensúlyba hozni a kiállításon az esztétikai szempontból fontosnak ítélt alkotásokkal. A kiállítás készítői nem riadtak vissza a kihívástól. Vállalták, hogy a második világháború előtti hangosfilmkorszakból a Hyppolit, a lakájt emelik ki, aztán pedig A tizedes meg a többiek a Szerelmesfilmmel. A falon függő képek síkját az első emeleten Csontos Gyula és Kabos Gyula vacsorajelentének diorámaszerű citálása töri meg, a második emeleten pedig a spájz megidézése (melyben már – mint tudjuk – ott vannak az oroszok). Néhány forgatási kellék került az Apa és a Szerelmesfilm fotói elé. A harmadik emeleten (a kortárs filmek szintjén) nem próbáltak értékvitába bonyolódni a kiállítók: azt a két filmet emelték ki (az eggyel lejjebbi Mephistóhoz hasonlóan) egy-egy jelmezzel, mely jelentős állami támogatást élvezett: A hídembert és a Sorstalanságot. A kiállítás két legfőbb erénye, hogy egyrészt nem „ír” új filmtörténetet, nem próbálja átrendezni a csomópontokat vagy felhívni a figyelmet „elfeledett alkotásokra”, másrészt, hogy alapvetően nem oktatni akar, hanem megidézni. A képeket nézve nem azon szegyenkezünk, hogy mit nem láttunk még, hanem annak örülünk, hogy felismerjük kedvenc filmjeinket. E tekintetben a kiállítás legfőbb funkciója a magyar film mítoszának ápolása.

A kiállítás készítői nem hivatkoznak a múzeumi elrendezéssel. „Csupán” mozgásba hozzák magukat a képeket. Film- és werkfotókat egyaránt. Így a kiállítás nem a készítők önmegvalósítása, hanem a felvillantott filmek ünnepe. Mindenképpen kiemelendő ez az erény manapság, amikor a kiállítóterem és múzeumok legfőbb törekvése is a szórakoztatás. Így itt most nem lehet filmkockákat levagdosni leselejtezett celluloidszalagokból, nem lehet, mondjuk, ládát szögelni az Egészséges erotika felülete előtt, és „magyar narancsból” sincs kóstoló A tanú képsorainál. Ezeknél méltóságtelesebb gesztusokat tesz a kiállítás rendezője a közönség felé. Például a harmadik emeleten a kortárs magyar film belépőjénél a nézőt fogadó monitoron a Moziklip, a Meteo, a Sose halunk meg, a Sztracsatella, a Csinibaba és a Csak szex és más semmi egy-egy zenei betétje váltja egymást. Ha a népszerű számok bármelyikére érünk oda, pár perc alatt, míg nézzük, máris elpárolog belőlünk a „kortárs film”-mel szembeni esetleges távolságtartásunk. Nyilván a látogatók egy része nem látta az ezen a szinten megidézett filme-



vált fontossá. De érdekes kontrasztot alkotnak az első és harmadik emelet plakátjai is. A régi, hatalmas, rajzolt és festett plakátok erősen vizuális jellegűek. Egy-egy kép dominál rajtuk, mely visszaadja a film hangulatát. A harmadik emelet egyik installációs kiszögellésében egy képernyőt mai magyar filmek plakátjai fognak közre (Hukkle, Kontroll, Valami Amerika, Moszkva tér, Friss levegő, Fehér tenyér). Ezeken egyértelműen a filmcím dominál. A betűk tipográfiája tér csak el egymástól, amúgy tökéletesen egyenműek (némi hangulati megoldás talán a Moszkva tér kiállított plakátján érzékelhető). Érdekes elmerengeni, miért tűntek el az igazi látványelemek a vizuális alkotásokat beharangozó plakátokról.

A KOGART kiállítótermeit a filmekhez használt, lécekkal merevített farostlemezszerű díszletek, úgynevezett funduszok fonák (hátsó) oldalával bélelték ki. Ezekre ragasztották fel a fényképeket. A funduszlapokon nemegyszer még a Pasarét (ahol egykor a filmgyár állt) felirat is kivehető. A látogatóban először az az impresszió támadhat, hogy a kifordított díszlet révén mintegy a színpalak mögé engednek bepillantást a kiállítás alkotói. (Ez érvényesül a Hyppolit, a lakáj diorámájánál, ahol a szereplőkről készült kasírozott filmkivágatokon túl valódi edényekkel terített asztalrészletet lát-

ket, de a rendkívül közkedvelt számokat hallva rá kell hogy döbbenjenek, nem is olyan idegen tőlük ez a korszak sem. És nagyobb kedvvel kezdenek hozzá a terem bejárásához.

A kiállítás vonalvezetése egyszerű és jól követhető. A feliratok segítik az eligazodást, bár sokszor szűkszavúak. A kiállítás minden mozzanatán érződik, hogy készítői igyekeztek kerülni az okoskodást, a túlmagyarázást, nem kerültek hivalkodó installációk vagy szöveges táblák a képek fölé. Igaz, jó néhányszor elkelt volna némi többletinformáció. Például „A magyar animáció kezdetei” blokkban látható néhány képkocka Vértess Marcell mozgóképes karikatúráiból. A felirat arról tájékoztat bennünket, hogy a sorozatokat „nem kockánként, hanem folyamatában vették fel”. Biztos, hogy jól értjük? Vagyis Czákó Ferenc élő homokanimációs bemutatóihoz hasonlóan készültek a rajzfilmek?

Az első emeleten a műfajilag összetartozó játékfilmsoporthoz rövid, tömör, mégis fontos, sőt elgondolkodtató szövegeket társítottak. Többször a jelen szempontjából is áthallásosnak tűnnek a feliratok. A némafilm korszakból például a kolozsvári filmműhellyel megismertető felületen többek között a következő olvashatjuk: „Jovanovics rájött, hogy nem az amerikai film utánzásával, hanem a lokálkolorit és a saját témák segítségével lehet meghódítani a világpiacon.” Tapasztalatát ma is végiggondolhatná néhány filmesünk. Később, a manapság szívesen újraforgatott második világháború előtti vígjátékoknál a következő megállapítás állítja meg és készletti elgondolkodásra a látogatót: „A melodramák előretörésével a komédia stílusa is megváltozik. Elszaporodnak az abszurd

helyzetekből, burleszkelemekből építkező bohózatok.” Reméljük, a remakeken túl minél kevesebb egyéb kapcsolatot húzódik meg jelenünk és a letűnt kor között... A második emeleten („Magyar film a második világháború után”) még koncentráltabbak lesznek a szövegek, hogy aztán a harmadik emeleten már csaknem teljesen kiszoruljanak. Pedig a kortárs filmek fotói mellett felsorolhatták volna fesztiválelismeréseiket, ha másért nem, hát azért, hogy némi kapcsolat teremtsék a némafilm aranykorával, melyről a kiállításon megtudhatjuk, hogy akkoriban a magyar film világszerte híres és elismert volt. Jóllehet a két hírnév nyilván közel sem azonos mértékű, de az önbizalom ápolása sem lebecsülendő feladat.

Első pillantásra azt hihetnénk, hogy a kronológia követése nem állította különösebben nehéz feladat elé a kiállítás rendezőjét. Ugyanakkor, ha tüzetesebben megnézzük az anyagot, jó pár érdekes összefüggést fedezünk fel (nyilván nem véletlenül). Az első szint leghátsó falára egy hatalmas perspektivikus mozielsőt kasíroztak, melynek közepébe, a „vászonba” egy képernyőt applikáltak. Ezen a 30-40-es évek filmjeiből fut egy-egy jelenet. Egy emelettel feljebb ugyanitt magyar operatőrök egy csoportját mutatja egy fénykép tévéképernyőkkel övezve, melyeken a képen látható alkotók egy-egy munkájából futnak részletek egymás mellett. Az első szinten felelevenített korszak a mai értelemben vett mozi megszületésének időszaka volt, ekkor a mozgókép legfőbb funkciójának a szórakoztatás számított. A második emelet installációja viszont remekül tükrözi azt a kort, amikor a filmnyelvi kísérletek mellett a formajátékok és a magyar filmekre jellemző igényes képi világ megteremtése



Kiállítás

hatunk. Így az ablak, amin benézünk Schneiderék szobájába, tényleg olyan, mintha a kulisszák mögül pillantanánk be a forgatási helyszínre.) Az is tény, hogy jó néhány werkfotó színesíti a gyűjteményt, de mégsem ezek a meghatározóak, hanem a filmfotók. Vagyis azok a villanások, amelyek a mozi széksoraiban ülve ivódtak belénk. Így ez a hatalmas mennyiségű fundusszal bevont felület bennem inkább tágabb értelemben egy letűnőben levő filmtörténeti kor szimbólumává vált. Lassan eltűnőben van az az időszak, amikor a látvány illúzióját is valóságos anyagok segítségével, igazi nyersanyagot hozták létre. Meghatározó, kézzel fogható dolgok kerülnek a múzeumba, és adják át a helyüket számítógépek merevlemezein levő virtuális tereknek. De ezt az értelmezést sem sulykolja a kiállítás. Ugyan a harmadik emeleten, még a belépő üvegfalán olvasható egy szöveg Aradi Lászlótól, a Magyar Filmlabor produkciós igazgatójától A filmszalag jövője címmel, de a kiállítás egészét éppen hogy nem a borongás, a valamitől való búcsúzás hatja át, hanem a tisztelgés, az ünneplés őszinte gesztusa. A fundusz eredeti funkciójának „háttal” meleg környezetet varázsol a KOGART-ba. Nem kis részben köszönhető ez ennek az első pillanatban meglepő, aztán ahogy megszokjuk, egyre hangulatosabbá váló kulisszának. Jó elidőzni



benne, marasztalja a látogatót, és a tartalmas fotók miatt szívesen is időzünk a kiállításon. A termekben forgolódva felmerült bennem még egy összefüggés a fundusszal kapcsolatban. Az első szinten fotókat láthatunk régi mozikról. Köztük egy SÁRIKMOZI feliratú dűledező fatákolmányról, melynek homlokzata előtt büszkén áll pár ember. Igen, ez is a filmtörténethez tartozik. Ha már nincs is közvetlen tapasztalatunk róla, de tudnunk kell, hogy a mozi nem villanymotorral állítható dőlésszögű háttámlájú és lábtámaszú bőrfotelekből állt egykor, nem lehetett svédasztalosán fogyasztani a jegykezelés után, mint most az Arena Plaza VIP-termeiben háromezer forintért, hanem a vásároknak, vurstliban a legolcsóbb népszórakozás színterének számított. És ugyan később épültek mozipaloták, de a fa, a díszlet ugyanúgy meghatározó eleme volt ezeknek a tereknek is, mint a filmeknek. De éppen e miatt a feeling miatt hiányzott nekem némiképpen a kiállításról a mozi karakteresebb megidézése. Mondjuk, a mozigép hangja. Természetes, hogy a modern kor követelményeinek megfelelően digitális projektorokról vetítenek és plazmaképernyőkön jelenítenek meg mozgóképrészleteket, de mégis meg lehetett volna idézni valamiféle technikával bizonyos hangokat, melyek elválaszthatatlanok a filmtörténettől. Sokkal inkább ezeket hallgattam volna, mint az amúgy is kivehetetlenül halkan recsegő egykori filmzenék foszlányait.

A kiállítás legfőbb erénye, hogy nem redukálja a filmtörténetet a játékfilmekre. Animációs, dokumentum-, de még híradófilmeket is felvillant. Természetesen megfelelő arányban teszi mindezt a játékfilmekhez képest. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a vizuális emlékezet egyre inkább feledésbe merülő, pedig

elképesztően izgalmas részleteire. Így válik a filmtörténet részévé a teljes 20. századi magyar történelem és kultúrtörténet. Így „elevenedik meg” az az 1907-es vasúti szerencsétlenség, melynek alig több mint egy éve külön adást szentelt a XXI. század című tévéműsor, de belenézhetünk Görgey Artúr szemébe is, aztán később „megveregethetjük” képzeletben Csík Ferenc daliás vállát, majd bepillanthatunk Pióka Ignác sztahanovista otthonába, elidőzhetünk az enteriőr egyes darabjain, és láthatjuk a Mancsi pontonhid átadása körülötti forgalmat. Persze a kiállítás rendezője többször is felhívja a figyelmet, hogy a dokumentum- és kultúrfilmek kiállított felvételei mozgóképek kiragadott kockái. Például a következőképpen. A korai „Vörös Riport Film Híradó” installációja három állóképből áll (Lenin fiúk a pesti Duna-parton, pihenő proletárok Siófokon, Horthy Miklós fehér lovon), mellettük pedig kétoldalt filmszalagszerűen fázisképek sorakoznak egymás alatt Péterkéről, a tizenkét éves vöröskatonáról, illetve egy magányos, vélhetően hajléktalan asszonyról, aki egy vitrin vagy kávéházablak tövében kuporog, miközben elhalad előtte egy járókelő.

A fényképeken túl filmtörténeti relikviákat alig láthatunk – mivel más a kiállítás koncepciója. Néhány vetítő és filmfelvétel berendezésén túl megismerhetünk pár forgatási emlékalbumot. És apró érdekességekre is bukkanhatunk. Ilyen például az Egri csillagok pár akvarelljelmezfestménye, melyek mellé anyagmintákat tűztek, hogy melyik darabot miből kell elkészíteni. De sokatmondóan izgalmas az a megrendelőcédula, melyet az Utazás a koponyám körül felületére tűztek ki. A „Fővárosi Mértékutáni Szabóság” gyártotta a filmbeli feleség gyászruháját, és a „méret” rovatba

nemes egyszerűséggel annyit jegyeztek fel: Ruttkai Éva. A már említett forgatási kellékek és díszletek mellett két szobrot is kiállítottak. Fekete Tamás alkotása Máriássy Félixről magától értetődő természetességgel kapott itt helyet (lásd erről részletesen a Filmspirál Máriássynak szentelt különszámát!), de a kiállítók széles látókörét dicséri, hogy Macskássy Gyula mellszobrát is beállították „a magyar animáció aranykora” szekció mellé. A kiállítás legmozgalmasabb szegmense a Tizedes meg a többiek stélázipolcával szembe fordított kamera, mely egy fahrszintőredéken áll. A kiállítás megnyitóján mesélte Kende János operatőr, hogy valóban ezzel a felvevőgéppel forgatták a Csend és kiáltást. Szabó István is állította, hogy az ő stábja szintén használta ezt a konkrét gépet, bár a spontán „konferencián” nem sikerült kideríteni, melyik filmje(i) nél. (Kár, hogy ezt az érdekes adalékot nem tüntették fel a kiállítási tárgy kiírásában.) Nyilván még jó néhány ilyen eredeti tárgy fellelhető a filmtörténetből. Ezekből pedig érdemes lenne ehhez a kiállításához méltó, nagy állandó kiállítást teremteni. Remélem, A magyar film 100 éve kivált majd akkora érdeklődést, hogy a kultúrára fordítandó állami pénzek felett diszponálók méltónak tartják a filmkultúrát arra, hogy finanszírozzák egy állandó múzeum létrehozását. Ebben pedig érvényesülhetnek a modern látványpolitikai megfontolások, azok a modern technikai eszközök által lehetővé tett megoldások, melyek szorosra vonják a kapcsolatot a múzeum által képviselt kultúra és a közönség között, és amelyben a legmodernebb múzeum-pedagógiai megfontolások is helyet kapnak.

(KOGART Ház,
2008. január 17. – március 7.)





Szabó István

Jiří Menzel: *Őfelsége pincére voltam*

Szabó István: *Rokonok*

Jiří Menzel

