



Robin Hood

Beszélgetés Révész Gitta labortechnológussal, a filmszemle életműdíjasával / A 70-es évek közepének Kodak kópiái mára már többségükben elvesztették valóságos színeiket, élvezhetetlenül vörössé váltak a cián (kékeszöld) színezék fakulása miatt. (...) Amikor a Kodak a vegyszerpalettát összeállította, abból indult ki, hogy egy közönséges mozikópiát az esetek többségében szemétté vetítenek néhány év alatt, akkor minek alkalmazzon jóval drágább, de stabilabb színeképzőket... >>> 11. oldal

Tévéfilmek szemlevásznon / A versenyző sorozatepizódok bemutatásánál kötelező lenne nasit és italt felszolgálni, járkálni a sorok között, mobilozni, lábat föltenni, partnert simizni, hagyni a hangos kommentárokat, vagyis otthoni hangulatot teremteni. >>> 6. oldal

Az internet Waterlooja – a televízió 1. / Ami a lényeges a Huluban, hogy ott a website tulajdonosai és a tartalomszolgáltatók ugyanazok. A YouTube felkínál egy felületet, ahova bárki feltölthet tartalmakat, amelyek ha sikeresek, értékes reklámhelyekké válnak, de az így befolyó bevétel a YouTube-ot tulajdonló Google-é. >>> 8. oldal

NARRÁTORHANG

Szlovák-e vagy?

Vasember 2



- Kemény fickók

Kulcsár Géza

Pár évvel korábban Robin Hood-i akcióként értékelték saját tettüket azok, akik Szlovákiában helyezték üzembe az autójukat. Igazságtalan a regisztrációs adó, meg különben is, én nem szeretem a kormányt, nem fogok azért többet fizetni, hogy ők ott fent még többet nyúljanak le. Lehet, hogy néhányan a magyar vidám fiúk közül most ott szorgoskodtak Ridley Scott alkotócsapata körül az új

ROBIN HOOD

készítésekor, ugyanis hasonló gondolatok hangzanak el a filmben is. Oroszlánszívű Richárd háborúi túl sokba kerültek nekünk, mondják a főurak, már nem tudunk több adót befizetni. És hát ilyenkor mit van mit tenni, az ember behúzódik a sherwoodi erdőbe, vagy lerongyolódva vonatra száll, hogy a terepjárójára és luxusautójára ott szerezzen papírokat. És aztán Magyarországon szép lassan elterjedtek a szlovák kocsik. Megannyi nemzeti büszkeségünk pléhtábláján ott virított az „SK” jelzés. Mire nem kényeszerül a magyar! Szlovák bőrbe bújni a fojtogató szegénység miatt! A szlovák nacionalisták meg röhögtek otthon a markukba, mint A tanú című film képzeletbeli angol imperialistái az Angolpark elnevezés okán. Milyen egyszerűen bedughatták

hozzánk a lábukat, még kérlelniük sem kellett, magunk nyitottuk ki nekik az ajtót. De eljött az igazság pillanata. Most jól megszorjuk magyar rendszámú autókkal Szlovákiát! Sej, amikor majd egykori történelmi magyar helyeken kezdenek felrajzani a „H”-s autók. Eleget túrtük, hogy „SK”-sok száguldozzanak az útjainkon, hogy leszorítsanak és bevágjanak elénk, a zebra előtt gázt adjanak (hiába, feszíti őket az ideg, hogy rosszabbul élnek, mint négy éve, és csak egyre rosszabbul!). A kettős állampolgársággal majd lehet itt autót üzembe helyezni természetesen sokkal jobb kondíciók mellett, mint amilyenek Szlovákiában vannak, már csak pár nap, és majd leesik az álla a szlovák adóhatóságnak. Most még senki nem meri kimondani, de Ficóék nem attól félnek, hogy a szlovákiai magyarok felveszik a kettős állampolgárságot, hanem hogy a szlovákiai magyarok is felveszik. Sőt, nálunk fognak adót fizetni, mint Trianon előtt. Martonyi János A szólás szabadságában azt mondta, nem érti, mi a gond a kettős állampolgárságról szóló törvényrel, például ha valaki kérné nálunk, hogy egy másik ország állampolgára is szeretne lenni, örömmel teremtenék meg számára a lehetőséget erre. Már-már úgy éreztem,

ő személyesen szeretne lenni az ügyintéző. A példa amúgy pontos. Rengeteg és főleg hatalmas számú nemzetiség él Magyarországon, tehát gyönyörű ez a gesztus, meg hát tudjuk jól, hogy vezetőink történelmi léptékekkel mérve is mindig ilyen pozitívan álltak hozzá a kérdéshez, akkor is, amikor a magyar közigazgatási határon belül a nemzetiségek százalékos aránya nagyobb volt, mint a magyaroké. A történelem az élet tanítómestere. Éppen ezért vigyázni kell, mit vizionálunk. Elárasztják Szlovákiát a „H”-s kocsik... Gondolom, ott is most mutathatták be a Robin Hoodot, ahogy nálunk. A filmből kiderül, hogy az angolok fogjanak össze a franciák ellen, mert azok rájuk támadtak. Azt is megtudhatjuk, hogy a film elején Oroszlánszívű Richárd hadserege Chalus várát ostromolja, ami a franciaországi Limousinben található. Akkor ez most hogy is van? Ki kit támadott meg? Az 1066-os hastingsi csata után az angol trónra normann uralkodók kerültek. Hódító Vilmos franciaországi birtokaihoz kapcsolta a szigetországot. Ennek megfelelően normann híveivel töltötte fel az államapparátust, és a szász arisztokráciát normannra cserélte le. Államigazgatási nyelvét tették a franciát. Aztán a helyzet angol szem-

mel nézve normalizálódott, de a későbbi angol királyoknak még megmaradtak a franciaországi birtokai. Vagyis a dinasztikus érdekeik gyakran szólították őket francia földre, hogy védjék a vagyonukat. Például miután Richárdot kiváltották VI. Henrik fogságából 1194-ben, az uralkodó azonnali Franciaországba indult csatázni. II. Fülöp Ágost francia király ugyanis nemcsak hogy beszállt a licitálásba (IV. Henrik egyszerűen „árverésre bocsátotta” Richárdot) a fogságban levő uralkodóért (szívesen tudta volna a saját tömlőcében a rendkívül népszerű angol királyt), de amíg Richárd szorult helyzetben volt, szépen elkezdte elfoglalni a francia területen levő angol birtokokat. Így élete utolsó öt évét franciaországi csatározással töltötte Richárd. Mikor Chalusnál elesett (itt egy kicsit „sűrít” a fim, ugyanis nem nyakon lőtték a királyt, hanem vállon, Richárd nem törődött a sérüléssel, kemény fickó volt, ám vérmérgezést kapott, és meghalt, de lovagiasságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a halálos ágyán megtöltötte, hogy az őt lenyilazó katonát bántsák), II. Fülöp Ágost elérkezettnek látta az időt, hogy régi ellenfelének nem túl nagy katonai hírében álló öccsét, Jánost teljesen kiűzze a kontinensről. Sőt. A közbeszéd csak „puhakardúnak” gúnyolta Jánost, csatát csata után vesztett. 1216. május 14-én a franciák partra szállnak Angliában. (Amúgy fantasztikus ez a jelenet a filmben! Számítógépes trükknek még csak a nyomát sem lehet felfedezni. Veri a hullám a hajókat a partok közelében, a katonák ugrálnak a vízbe, hogy elérjék a szárazföldet, közben lenyűgöző panorámaképeket látunk a ködből előbújó Doverről. Semmi hivalkodás, lassú tempó, kép a képért megoldás, csak úgy lazán, könnyen odateszi a mester az egészet, és közben nyekereg, reped, zubog minden.) Innentől egy kicsit másképp alakultak az események, mint ahogy a film végén látjuk. Scottnál az angolok fényes győzelmet aratnak, ezzel szemben a francia király bevonult Londonba, elfoglalta a Tower egy részét és a Westminster-palotát. Csakhogy a pápa kiátkozta. Közben az angolok is elbizonytalanodtak, hogy kell-e nekik idegen király, kapóra jött a hezitálásuk során, hogy János meghalt, és így felsorakozhattak a trónörökös mellett. Aki akkor kilencéves volt, és III. Henriként vonult be a történelembe. Hát ha másért nem, ezért érdemes vigyázni arra, hogy megéri-e a másik országot elárasztani önmagunkkal.

Sokáig nem tudtam felocsúdni a moziszekben, mikor kiderült, hogy a VASEMBER 2-ben

Tony Stark ellenfele orosz. Mit akarunk még mindig ezzel a hidegháborús agyrémmel?! Mindenesetre Martonyi Jánosnak meg kellene néznie a filmet. Láthatná, hogy az egykori konfliktusok, mint egy hatalmas véraláfutás, milyen lassan szívódnak fel. Amerika már régen

felhagyott valamikori ellenfele utólagos szidalmazásával (legalábbis a filmekben), de 2010-ben is ha igazán gonosz hősré van szüksége, akkor annak még mindig Oroszországból kell érkeznie, valami sötét börtönből, úgy kell kinéznie a vasfogaival, mint egy acélmunkásnak egy sztahanovista propaganda-filmből (miközben kiderül, hogy mérnökember az istenadta). Ülünk felszegett fejrel egy tévéstúdióban, és még csak nem is sejtjük, hogy mi a bajuk a szlovákoknak. Honnan fakadhat, miből táplálkozhat a magyarellenesség?! A jó ég sem tudja. De ahogy Mickey Rourke-t elnéztem „Iván” szerepében, mégis az a romániai gesztus jutott eszembe, hogy levették az ottani magyar zászlókról a gyászszalagot, amit a sikertelen állampolgársági népszavazáskor tűztek ki rájuk. Végre otthonra lelt mindenki. Vége a gonosz orosz hősök kiközösítésének, visszakerültek Hollywood érdeklődési körébe. Mindenkit vár valahol egy ölelő kar. Ivánt felvásárolja egy amerikai fegyvergyártó milliárdos, és az üzleti konkurenciát jelentő Stark ellen fordítja, de persze eredménytelenül. Stark sokkal jobb, és győz.

Oroszlánszívű Richárd, akit a mai napig nemzeti tisztelet övez Angliában, legszívesebben franciául beszélt, és angol alattvalóit barbároknak tartotta. Titkát a mai napig nem tudták megfejteni. Fantasztikus lehet másnyelven (és természetesen jobbnak) látszani annál, mint amilyenek vagyunk általában, úgy, hogy ezért ráadásul semmit nem kell tennünk.

Jövünk-megyünk, tesszük, ami a lényünk-ből fakad, és közben sokkal jobbnak látunk a külvilág szemében.

A TÚLJÓ NŐ A CSAJOM-ban a lány, Molly bombázó (ezt jó, hogy sokszor elmondják a filmben, mert kívülről nem látszik), a fiú, Kirk egy lúzer. Esetlen, tutyi-mutyi. És láss csodát, mégis összejönnek! De nem azért, mert egymásba szeretnek, hanem mert Molly a csalódása után olyan pasit keres, aki végre biztos, hogy nem csalja meg, aki olyan szerencsétlen, hogy a seggét veri majd a földhöz, hogy egy ilyen nő szóba áll vele, Kirk, hát szóval ő nem sokat gondolkodik, csak úgy sodródik bele a dologba. Szórteleníti a herezacskóját. Így készül Mollyra. Más akciót nem tud kiváltani a belőle felbuzduló szerelem. Például a világegért sem venne hipergáz ruhák helyett normálisakat a randevúra, egyszer sem ülne le úgy, mint aki nincs becsinálva stb. De ami a nagy csalás, hogy Molly nem másnyelven látja őt, tehát nem úgy van vele, mint az angolok Richárddal, hanem pontosan olyan bénának, mint amilyen, és pont ezért kell neki. Amikor a film végén megkezdődött a szokásos amerikai burleszk csihi-puhi, rohanás, ilyesmi, azon kezdtem törni a fejem, hogy végül is miért nem tudunk olyanok lenni, mint ez a Kirk fiú. Mondjuk, hatalomra akarunk kerülni. Azért, hogy jobbítsunk az emberek mindennapjain, hogy kijelöljük az irányokat, amerre menniük kell, mert szeretjük őket, és sajnáljuk, hogy elvesztették az

orientációjukat. És akkor nem kezdünk el turkálni mindjárt más szekrényében, hogy jaj istenem, mit vegyek fel, mivel álljak elő, hol is kezdjem. Nem azzal nyitunk, hogy jól befűtünk a szomszédunknak. Hanem mint Kirk, ugyanazzal a természetességgel, mint amivel korábban is rendelkezünk, elkezdjük hozni önmagunkat. A saját hatókörünkben például mindjárt meg is valósítjuk, amit ígértünk. Nem biztos persze, hogy ettől jobban fogunk kinézni, vagy szimpatikusabbak leszünk, de legalább vállaljuk önmagunkat. Van, vagy legalábbis volna azért mit tanulnunk még ezekből a surmó amerikai filmekből.

En egy időben úgy voltam vele, hogy román rendszámú autót szeretnék. Egyre-másra jöttek a jobbnál jobb román filmek. De jó lehet most román kritikusnak lenni! És milyen rossz ennek az árnyékában magyarnak. De azért a magyar filmtörténet sokkal jelentősebb, mint a román, nyugtatgattam magam. Bernben is mi nyertünk tulajdonképpen 54-ben, csak nekünk nem volt Adidas cipőnk, de ezt leszámítva mienk volt a meccs. Csodálkoztam magamon, amikor a

RENDESZET ÉS NYELVÉSZET

című román filmen punnyadtam. Éreztem, ahogy az öröm szikrái kezdik felpezsdíteni a testem. Mint a hosszú zsidobadtság után az a millió kis túszúrás. Hát eddig tartott! Vége a román film nagy menetelésének! Porumboiu munkája katasztrofális. Az hagyján, hogy unalmas, de nem tart semerre. Valós időben nézzük,

ahogy a fiatal rendőr potenciális drogosokat figyel meg éppen. Ő a jó ember, mert azt akarja elérni, hogy ne a végfelhasználókra fókuszáljanak, ne azokat tekintsek bűnözőknek, ők csak kiindulási pontok legyenek a nagykutya elkapásához. Főnöke, az öreg zsaru viszont azt mondja: nem, nekünk az a dolgunk, hogy betartsuk a törvényt. Nem mi találtuk ki, hogy a fogyasztókat is börtönbe kell dugni, de nekünk kell érvényt szereznünk a törvénynek. Csak azt nem értem, miért örülök, hogy ez a film rossz. Miért nem vagyok dühös, vagy szunnyadok el, ahogy egy bármilyen másik rossz film esetében tenném. Sőt már tetszik, ahogy egymás után sorjáznak elő a gyengébbnél gyengébb megoldások. Tört sok borsot Románia Magyarországra orra alá. Az ember nehezen felejt. Hogy erről Porumboiu nyilván nem tehet, az más kérdés. De ha népbenezetben gondolkodunk, akkor helytálló a megközelítés. Román-magyar. Hej, amikor Mészáros Bubu kivédte a szemüket Bukarestben! Tényleg a románoknál nem okozott semmi zűrzavart a kettős állampolgársági törvény. Ellenfeleink száma csökken. Már csak Szlovákia tartja magát úgy-ahogy. Pedig milyen remek lett volna Ausztriától Ausztriáig konfliktusba kerülni mindenkivel. Hónapokon át meghatározni a közbeszédet. Már csak egy soványka Szlovákiára futotta. De még megcsíptük! Jól van, időt nyertünk. Kemények vagyunk, ott vagyunk! Kis szerencsével miénk lesz a meccs! Hajrá!

A filmkultura.hu Képtár rovatának legfrissebb anyagai:

A „háttérember”

Szoboszlai Péter életműdíjas animációs rendező

Palotai János

Szem-pont

– Képzőművészet és vizualitás a Balázs Béla Stúdió filmjeiben

Meleg Gábor

A magyar animáció képről képre IV.

– Kaotikus heterogenitás és mitikus tisztaság Reisenbüchler Sándor filmjeiben

Orosz Anna Ida

FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

a Magyar Nemzeti
Filmarchívum lapja
felelős kiadó: Gyürey Vera
site: www.filmkultura.hu

Címlapon: Robin Hood

főszerkesztő: **Forgács Iván**

szerkesztők:

Kovács Adrien (Krónika, Filmek, Arcok)

Tanner Gábor (Plánok)

Fazekas Eszter (Arcok, Képtár)

olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**

korrektor: **Kerekes Andrea**

A nyomtatásban megjelenő Filmkultúra

műszaki szerkesztője: **Sóti Gábor**

nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**

szerkesztőség címe:

Magyar Nemzeti Filmarchívum

1021 Budapest, Budakeszi út 51/e

telefon/fax: 394-5205

HU ISSN 1418-8740

fő támogatóink:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

rhmk

MAGYAR
MOZGÓKÉP
KÖZALAPÍTVÁNY

MOZI

Sas Tamás

Szélcsend

Tanner Gábor

Nehéz helyzetbe hozza a kritikust Sas Tamás a Szélcsenddel. Ha normálisan működő országban élnénk, rendes filmgyártással, csupán annyit kellene írni: íme egy izgalmas, háromszereplős pszichothriller! Három nő elakad egy vitorlással a Balaton közepén. Közülük kettő testvér, tizenhárom-tizennégy év különbséggel, csaknem anya-lánya viszonyban, a harmadik, talán a hűgbarátnője, talán valaki más... Nem illik pontosabban felfedni, mit is keres Eszter a hajón, mert a történet egyes fordulatai tőle függenek. A három kitűnő színésznő garancia lenne a jó filmre, hiszen csupán az a dolguk, hogy átélhetővé tegyenek számunkra egy műfaji munkát. Ez pedig egy jó színésznek rutinfeladat. Arra sem kellene szót vesztegetni, hogy ehhez persze kell egy történet, amely izgalmas, olyan dramaturgiai kidolgozottság, amelyben életszerűen mozoghatnak a karakterek és olyan dialógusok, amelyeket természetesen lehet elmondani. Mert mindez alapvetés volna. Csakhogy Magyarországon élünk, ahol közel sem ilyen egyszerű a helyzet. Éppen ezért fontos kiemelni: Sas Tamás filmje hibátlan műfaji produkció. Nyugodtan rá lehet(ne) bízni a filmet a médiumokra és a közönségre. Mérjék meg ők! Nem hiszem, hogy egy filmes szaklapnak több dolga volna vele. Talán hozzátehetnék még annyit, hogy a szereplők dialógusaiból felszakadozik a régmúlt, valamint a közelebi múlt, és a történetmorzsák – ahogy a filmben mondják – furcsa puzzle-ként kezdenek kiadni több döbbenetes történetet. A film szavakra épül, de a kamera nagyon közel megy a színésznőkhöz. Tekintetek, arc-vezdülések vezetnek minket előre a történetben, illetve irányítanak tévutakra, kerülőkre. Nemcsak verbálisan tárul fel a szereplők belső világa, hanem belépünk az intim szférájukba is. Sas Tamás remek érzékkel tolakszik közel a

szereplőhöz, illetve húzódik vissza tőlük. Persze lehet, hogy ez is szakmai rutin. És ha volna normális filmgyártásunk, amelyik egy évben kitermelne fél tucat ilyen munkát, fel sem tűnne. Én mindenképpen még kitérnék arra a remek vizuális ötletre, amellyel a múltbéli eseményeket villantja fel Sas Tamás. A film elején Kata előkapja a mobiltelefonját, és kamerázik vele. Aztán később látunk egy néhány hónappal korábbi mobilos felvételt és egy-két beugrást évtizedekkel azelőttől, amikor még nem léteztek könnyű kamerák, csak Super 8-as. De minden korábbi történet túlszínezett, raszteres képekben kerül elélnk. Mintha a két technológia képminősége között nem lenne különbség. És a Filmmúzeum Privát filmek vágtalanul összeállításait nézve nincs is sok... Ez persze így önmagában díszítőelem volna, ám az már az értelmezést befolyásolja, hogy a képek nem orientálnak egyértelműen arról, mi is történt a múltban. Pedig hát látjuk! Hitchcock Gyanakvó szerelem című filmjében sem lehet megállapítani, hogy Cary Grant ki akarja-e lökni a feleségét az

autóból, vagy éppen ellenkezőleg: visszahúzza. A Szélcsendben ugyanúgy nem derül ki semmi. A szóbeli közléseknél ezt még elfogadjuk természetesnek, hiszen azokban nyilvánvaló a szubjektív nézőpont érvényesülése, de hát miért nem jutunk közelebb az igazsághoz a szemünk révén? Ne higgyük, hogy mindig fekete-fehérre tisztul számunkra a világ! Ám ezzel a szándékos elbizonytalanítással ördögi játékba kerget minket a rendező. A film elején egy lakozott körmű női kéz lebeg a vízben. Nem látjuk, kihez tartozik, következésképpen azt sem tudjuk, miért lebeg. Életlen, vagy csupán egy pihenő, merengő ember vízben pihentetett keze? A film későbbi eseményei az előbbi magyarázatot valószínűsítik, és amikor visszagondolunk a filmre, hajlamosak vagyunk úgy emlékezni, hogy egy partra sodort holttestet láttunk a film elején. (Ezzel még nem lepleztem le semmit, hiszen a cselekmény előre haladtával mindhárom nő kilakkozza a körmet...) Egyik barátom kötötte az ebet a karóhoz, hogy ő márpedig látta, mi történt pontosan az egyik múlt-

beli beugrásban (konkrétan nem írhatom le, miről van szó). Szerintem rosszul emlékszel, akadékoskodtam, nem láttuk, amit mondasz, csupán valami hasonlót. Megnéztük a filmet újra, csak azért, hogy eldöntsük a vitát. Valóban nem derül ki semmi a kérdéses betétben. Csakhogy a film után kialakul bennünk egy értelmezés, elrendezzük magunkban a látottakat, és ennek során már úgy emlékszünk vissza az egyes mozzanatokra, mintha minden a mi koncepciónkra igazolná. Érdekes, hogy pont egy ilyen műfaji film készített önvizsgálatra: biztos, hogy megadjuk a kellő tiszteletet a másik munkájának, vagy csak darálunk figyelmen kívül a saját malmainkban? A nyitottság minimuma sincs meg bennünk, viszont gombnyomásra fröcsögünk az előítéleteinktől vezérelve. Aki kritikusként húsz évvel a rendszerváltás után még mindig ott tart, hogy jó, ott a távolban látszik a szponzor neve, hű de ciki, annak nagy szerencséje, hogy ebben a válságos időben talál az írásának megjelenési felületet.

Ha minden jól működne, ennek a filmnek a közbeszéd markáns részévé kellett volna válnia a premiert követő hetekben. Első lépésként persze be kellett volna kerülnie a köztudatba. Egy termék bevezetése a piacra, vagy szűkítsük a kört, a filmforgalmazás külön szakma. Nyilván megvannak a fogásai, biztos lehet jól is csinálni, ugyanis vannak erre mutató jelek a világban. Ha a Szélcsend egy műfaji film, következőképpen a nagyközönségnek készült, akkor miért nem szerehet róla tudomást a közönség? Miért nem izgatták fel embertársainkat annyira, hogy meg akarják nézni? Szimbolikusnak érzem, hogy a filmhez gyártott plakátokat javarészt metráluljárókban helyezték el. Mélyebbre már túl nagy munka lett volna leásni.

A mélyzöld és sötét árnyalatú, tompa plakátok lehet, hogy jól illeszkednek a film tartalmához, de a rosszul világított alagutakba tökéletesen belevesznek. Kevés a fény. Szívesen láttam volna mindhárom gyönyörű színésznőt a női és férfi orgánumban, heti és havi színes lapokban. A rádiók magazinműsoraiban, a különböző színvonalú társasági újságokban szakértőkkel és a hallgatók-olvasók bevonásával lehetett volna megbeszélni azt a pszichés problémát, amely a Kovács Adél által játszott Anikót sújtja. És hát megannyi kimeríthetetlen témát kínált volna a film a családon belüli pszichés terrortól az elfogadón-elismerésen át az emancipált (?) nők jelenlegi helyzetének elemzéséig. Egyszerűen döbbenetes az a közöny, ahogy Magyarországon a széles értelemben vett kulturális médiumok viseltetnek dolgunk iránt. Senkinek nem tűnik fel, hogy Kovács Adél Kossuth-díjas színésznőnek filmes jutalomjátékát kapta Sas Tamástól, amit mélységesen meg is hálált? 1994 óta, Deák Krisztina Kód című filmjének főszerepe óta nem alakíthatott moziban tehetségének megfelelő szerepet! Nem tudunk a „tömegkulturális” értékekkel mit kezdeni. Ha egy filmet nehéz megközelíteni, akkor oda kritikus kell, vagy valamiféle hivatalos interpretátor. A Szélcsendbe azonban tévedés lenne alaposan beleturkálni, mert nem azért készült, hogy Polanskihoz vagy Bergmanhoz mérjük. Aki ezt teszi, nincs tisztában azzal az alapvetéssel, hogy a film funkcionálisan is meghatározott jelenség – csak imamalomszerűen ismételteti a filmes órákon halott neveket, hogy el ne felejtse őket. A Szélcsend kapcsán olyan erővel csapja meg az embert a provincializmus szele, mint a légáramlat, amit az állomásra érkező metrótól maga előtt. Egy magyar filmkészítő csak gyanús lehet (pláne, ha néhány kétes értékű film is van már mögötte), egy magyar műfaji munka pedig csak gyenge utánérzés. Tudjuk ezt már, mielőtt beülünk a moziba. Minket nem fog meglepetés érni! Ismerjük a dörgést. Benézünk a dolgok mögé. Miféle pénzügyi manőverek, csalások rejlenek ott, mert hát valami biztos van. Csak a nagy fonákoldalfelfedősdiben elfeledkezünk arról, ami az orrunk előtt van. Arról, amit a munkánk lenne észrevenni. Egyrészt túlképzettek vagyunk mi a Szélcsendhez, másrészt nagyon ott vagyunk a résen. Csak néha olyan nevetségesnek érzem magunkat, ahogy erőlködünk, hogy hatalmasakat durantsunk, de csak kis hímes tojásokat tudunk kipréselni. És ami még ennél is rosszabb – hogy közben szélcsend van.



Mundruczó Kornél:

Nibelung-lakópark

Palotai János

A film kezdettől fogva affinitást táplált a mítosz iránt. A Nibelungokat már 1922-24 között, a némafilm korában vászonra vitte Fritz Lang, majd a 30-as években a politikai örület elevenítette fel. A német expresszionista film sokat merített a színházból: híres félhomályát, a fényeffektjeit, dekorativitását, az alakok, tömeg mozgását Max Reinhardtól kölcsönözte. A náci szcenika fel is használta ezeket az eszközöket, miként a Wagner mítoszt, a bayreuthi rituálét is a maga hasznára igyekezett fordítani. Kimutatható egy másik nagy rendező, Erwin Piscator hatása is, akinél a színész a testéből építette a teret, a tömeget építészeti elemként kezelte. Piscator filmet is készített: A halászkok lázadása (1934), mintegy hidat verve a két művészet között – amit a másik oldalról olyanok építettek tovább, mint Visconti, aki az Istenek alko-

(...) Barbár közegben történnek az események. A görög dráma is a barbárságból nőtt ki. Elemei ott vannak a Deltában. Gyerekként ment el, felnőttként tér vissza, mint Oresztész Aischylosnál, hasonló a testvér felismerése, kapcsolatuk; a halál szerepe. Anyagvilágosság, apjuk halálának megbosszulása – az első változatban. Szereplői is úgy működnek: rejtélyes üzeneteket, szimbolikus, rituális cselekedeteket tolmácsolnak, beavatnak. A visszatérő, aki vízbe dobott malomként jó helyzetet teremt, nemcsak a görög drámának, a westernfilmnek őstopusza, de a kereszténységnek is. Utóbbi hivatkozásnak az az alapja, hogy nagyapja görög - keleti pap volt, talán innen az affinitás a misztériumjáték iránt. Az ott látott helyzetek mellett legérzékenyebb korában, a színész szakon érték hasonló benyomások, ezek tereltek az ilyen jellegű drámáiság iránt.

rosokká, akik mindent uralni akarnak a gyűrű révén. (A Rajna sellői manőkenek, a sorsfonó Nornák tv-hírnökök lettek.)

A Gibichung vegyiművek tulajdonosa a háború alatt a mérgező gázokból gazdagodott meg. A családfeje Walter és Kriemhilde vérfertőző házasságából született Gunther és Guttrune, a Nibelung bankházzal konszernbe egyesül, miután a megözvegyült Kriemhilde annak vezéréhez megy férjhez, s Alberichnek is szül utódot, Hagent. Hogy a gyűrű a családba kerüljön, maradjon, Hagen újabb házasság tervekkel próbálkozik. Bevonja Siegfriedet, a gyűrű és a - Notung tankokon gazdaggá vált - Walsungwerke nehézipari cég urát, vegye nőül Guttrunét, szakítva Brünhildével, akinek Siegfried a gyűrűt ajándékozta, és akit Hagen Gunthernek szánt. Siegfried házassága nem jön létre: Brünhilde rájön, hogy csellel elvették tőle

származását Tilo Werner germán katonás „nézőhajsolása”. Itt megvalósult, ami a német expresszionizmusban Reinhardt-nak nem sikerült: mivel a nézők nem a színpadon ülnek, nem látják jól a színész mimikáját. Itt úgy tudott mikroszkopikus közelségbe férkőzni: belebújni az arcába, agyába, ahogy csak kamerával lehetne, ha a tér engedte volna. A nézők mozgása révén a figyelem a mozgásról az erő felé, az eseményességről a dráma felé irányult. A rendező e beszűkített térrel ki is tágította azt, elhagyva a színpadot. Másrészt az asszociációs teret is növelte: a bezártság feszültséget teremtő, agresszivitást növelő hatást szülhet; a pincerendszer kiválthat szorongást, „óvóhely szindrómát”, amit „lágerérezéssé” fokozhatnak a német színész parancsai. Pszichoanalitikus értelemben a tudatalatti, zsigeri szintet is jelentheti, aminek nagy szerepe van a drámában.

Mundruczó nem ezt az előadást rögzítette, hanem elkészítette a dráma tévéfilm-változatát. Ezt hangsúlyozza a forgatás kerete, s az önreflexív kiszólás: „A színház a tévében nem működik” – mondja az operatőrnek Tilo, aki a nézőt helyettesítő stábot tereli, beavatja a játékba, elmeséli az előzményeket. Ironikus, (ön?) kritikus kiszólásai egy - sztereotíp - nézetre utalnak, ami vitatható, miként a brechti elidegenítő keret-

hozható az előzővel, s asszociáltat annak pszichológiai vonatkozataira. Ezt erősíti az épület néhai funkciója, a pszichiátriai Intézet: a „Lipótmező” – a bomlás, pusztulás szinonimája. Erre vagy az adaptáció szétszabdaltságára utal még az épület külső képe előtt az inzert víziószerű kuszasága. Össze lehet-e állítani, rendezni, hogy a részekből egész legyen, az egymást keresztező gondolatok, rögeszmék, egymás szavába vágó mondatok rendszerbe álljanak össze. Ez az egykor idejutottak drámájának problémája volt és ez volt a fő kérdése Peter Weiss drámájának (Marat/Sade) és esztétikailag a most itt forgatott filmnek is. A posztmodern töredékessége, kettős „keretezése”, képkívágata, kollázs – itt is látni –, „képernyő szegmentációja” (Jameson) a tévé túlterjed, megoszthatja, eltereli a figyelmet.

A Nibelung emlékeztet Peter Brook színpadi rendezésének filmadaptációjára (Marat/Sade, 1967), amely a charentoni elmeegógyintézetben játszódik. Abban fiktív a helyszín, itt valós, bár nem dramaturgiaiilag. Most azonban nem a hely szelleme van fókuszban, hanem az itt zajló történet. Ami az Intézet egykor reprezentatív előcsarnokában kezdődik, ez egyben minimális díszletet képez és alkalmas több esemény egy térben való lejátszására. Később a jelenet- és helyszínváltás „vágással”,

Wagner után szabadon – a Térey János drámai költeményén alapuló színpadi Ring-értelmezés filmes megfogalmazása.

nyát a Krupp családra aktualizálta (Elátkozottak); nálunk Gothár, Jeles, Szász és Mundruczó.

Mundruczó sajátos helyzetbe került, mivel a színészképzés után nemcsak film-, de színházrendező is tanult. „Azon nőttem fel, abból alakult ki a filmes hozzáállásom, ami aztán visszahat, de ha egy film színházszerű, az ugyanúgy rossz, mint fordítva. Nehéz szétválasztani, egyféléképp csinálom a dolgaimat. A műfaji sajátosságok mellett a kölcsönös tapasztalatok a fontosak, mint a Jégben és a Frankenstein tervben mertem filmes szerkesztési módot beépíteni?” – mondta egy korábbi, a Deltával kapcsolatos beszélgetésünk során. „Soha nem tudatos, hogy veszek egy drámát, hanem ahogy analizálni kezdem az ember működését, akkor eljutok oda, ahol analógiát lehet találni. A modellszerű tanmese izgat, az az én világom, abban jobban tájékozodom. Nehezen találok az összhangot Csehov színházával – inkább Osztrovszkijjal, Hauptmann-nal –, mert kicsit artikulátlanabb, középkoribb a hozzáállásom. Ebben érzem leírhatóbbnak a világot, nem a felvilágosodással, ami megszűnt. Minden idea romokban, nem posztmodern eszközökkel, valami korábbi vaskosabb dologgal fejezhető ki a ma középkoribb körülményei.

nyába. Azzal magyarázza karakteri egyoldalúságát, primitívségét, hogy artikulátlanságuk miatt hasonlítanak a legősibb szertartásjátékokhoz. Ezek alakultak ki először, ezek mesélték el közös történeteinket. Ha ma általánosítani akarunk, nem a lokálist kell felmutatni. Ezért az ő (Mundruczó) szerepe a szertartásjáték rendezés, annak ellenére, hogy napi szinten nem találkozik vele. („De az ember nem azért jut el ide, mert ennek igazát átéli olvasva, hanem mert nem akar mást tenni.”)

Mindezek jórészt érvényesek a Nibelung lakópark című drámai költeményre is. Térey János, Wagner Ringje alapján (át)írta a tetralógiát (a négy összefüggő darab: Wotan kockázik – előjáték; Rajnapark – fekete komédia; Siegfried lakodalma – szertartásjáték; Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd – katasztrófajáték). A gyűrűn a RING felirat: Rajnai Ipar Nyereség Garantált. A monumentális drámafolyam deheroizál, Térey az atavisztikus barbarizmusról lehántja a (wagneri) stilizációt, profanizálva a mítoszt, az – alig leplezett – új barbárságot mutatja a legvadabb kontrasztokkal, vulgáris nyelvel, bár megtartja a wagneri verses formát. A szereplők megőrzik eredeti nevüket, rangjuk változik a kapitalizmus felisteneivé: bankárrá, gyá-

a gyűrűt, s Guttrunét választja. Hagent a féltestvérei kitűrják a konszernvezetésből, ő pedig beszűkült fogad ellenük. Felrobbantja a Notung toronyházat, majd végez a testvérekkel és Brünhildével. Őt azonban Guttrune öli meg. A kör bezárul: a nő, ill. a sellők viszszerzik a gyűrűt, ami a várt szerencse helyett mindenkire bajt hozott: RING = Rajnai Ipar Nincs Garancia. A helyszín Worms, a Rajna mellett, a vár lakóparkká változott, de lehetne New York is, a toronyépület robbantása alapján, vagy akár Budapest, amire a Szózat éneklése céloz. Nem helyi konfliktusokat hordozó világráma. A Rajnapark a legjobb dráma díját kapta (2003), a színi előadást szintén díjazták (2004-5).

Mundruczó a legprogresszívebb együttessel, a Krétakörrel rendezte meg a darabot, vezetője, Schilling Árpád a színházat műhelynek tekintette, s ez az előadásaiban is érvényesült. Helyszínül a Nibelheim barlangnak megfelelően, a budai Vár alatti sziklakórház labirintusát választotta. Ezzel próbára tette, provokálta a „doboz” színházhoz szokott, elkényelmesedett nézőt, akinek végig kellett járnia a különböző helyszíneket, a szereplőkkel együtt. Gyakran érezhette magán a színész lehetét, verejtékcseppjét, ami sokkal több, mint a német

játék is. Ez ellentéte annak, hogy bevonják a játékba a nézőket, akiket az eredeti előadással szemben itt bábuk helyettesítenek. A steril közeg nemcsak az alakok, de a mű interpretációjának analizálására is alkalmas: azt is felveti, hogy a kamera kinek a szemszögéből lát: a nézőből vagy a rendezőből. Hogy a kamera / a néző a mű vagy az előadás egészét tekinthesse át, ezen belül a dráma kulminációs pontjait, másrészt a színészi játék emocionális és kifejező csúcseit helyezze előtérbe – az utóbbiak expresszivitása révén izzik fel a dráma a kulminációs pontokig: rituális események(esküvő, születésnap) ölelések, ölések. Csak ekkor jut el a teljes élményt adó szándékig, s nem ragad le az egyszerű közlésnél, dokumentálásnál. A mű extenzitásában rejlik a szétesés, -bomlás veszélye.

Így a 3 órás előadást a filmváltozatban 111 percre redukálták, egyes jeleneteket áthelyezve, illetve kihagyva. A rendező választása feltehetően összefügg a dráma eszmévilágával, gondolatmenetével, és saját véleményével, formaképzésével. A „színpad”, a dráma filmes – újrafogalmazására több oka is lehetett (nemcsak az, hogy színházi rendező is). Nem színházba vitte az előadást, hanem olyan helyszínre, ami kapcsolatba

blankkal történik. A sötét tónus fokozza az alakok sötét oldalát, a német expresszionizmust idézi. A látványt, szerzői helyszínrájot narráció pótolja. A ráutalás a vizuális szintet is jellemzi, a gesztusok az utánzó mágiára épülnek. A kamera távolságtartása itt nem érvényesül úgy, mint a filmben (Delta) de a test- és félközeli sem mutatnak meg „mindent” a dráma brutalitásából, erotikus túlfűtöttségéből. Mundruczó színházi eszközökkel hozza vissza a filmbe a jel-jelentés viszonyának értelmezési lehetőségét. Dobos Tamás szűk térbe szorult kamerája csak az arcokon mutatja az elfojtott, majd kitörő erőszakot, a gátlástalanul kiélt szexualitást, s a tébolyt, ami Hagen/Rába Roland játékában vibrál. Ellentétben a Jéggel, ahol kendőzetlenül jelenít meg mindent, azaz másképp fogalmazza meg véleményét a színházról. Mindegyik előadása vitára, gondolkodásra készítő.

Mind a Jég, mind a Nibelung lakópark fontos állomás volt színpadi rendezői pályáján, utóbbi adaptációja köztes katalizáló a filmes továbblépéshez. A jelek erre utalnak: a 41. filmszemlén kapott díj mellett az új filmje, a korábbi színpadi rendezésén alapuló Frankenstein terv cannesi meghívása.

Tévéfilmek szemlevásznon

Forgács Iván

Gonoszkodhatnánk: mióta teljesen homályos a tévéfilm fogalma, a Magyar Filmszemlén megjelent a tévéfilmes versenyprogram. Kétségtelen, hogy az idei kínálat típusarkasága sem segített annak kikristályosításában, mit is tekintünk tulajdonképpen tévéfilmnek. De bármilyen nehezen megfogható is ma ez a kategória, bármennyire elmosódóban van is a tévés és mozi produkciók közötti határ, még mindig érzékelhető valamilyen különbség. De mi?

Hajlamosak vagyunk negatív megközelítést választani. Ha valaminek a bemutatását nem tudjuk elképzelni moziban, nem „igazi” film, az tévéfilm. Vagyis valamilyen jó funkciójú rossz film. A szemle mindent meg is tesz ennek a vélekedésnek a megerősítéséért, mert nagyvásznon mutatja be ezt a versenyprogramot, amelyen kétségtelenül afféle „futottak még” hatást kelt. Meggyőződésem, hogy egész más lenne a hatás, ha neve alapján feltételezett közegében, nagyképernyőn vagy egész kis teremben vetítve kerülne közönség elé – akár háromszor. Több nemzetközi televíziós fesztiválon is ez a gyakorlat. De emlékezhetünk az egykori miskolci tévéfilmfesztiválra is, amelynek bemutatóit az egész ország nézhetette – a tévében. Természetesen ma nincs elég produkció egy ilyen éves szemléhez. Nyilvánvaló azonban, hogy olyan fórumot, megjelenési formát kéne teremteni a tévéfilmek számára, amely kidomboríthatja e műtípus igazi sajátosságait, önálló kvalitásait. Pozitív szemlélet alapján biztos könnyebb volna eldönteni, milyen alkotások tartoznak ide. Igaz, egységes, egyértel-

mű definíció ma már biztos nincs. Az idei filmszemle tévéfilmjein töprengve négy szempontot tudnék ajánlani.

Hordozók

Valamikor a televíziózás technikai adottságai tálcán kínálták a besorolást: egyfajta műszaki bélyeget nyomtak a fikciós tévés produkciókra, amivel kijelölték kifejezési lehetőségeiket is. Elektronikus kamerákkal még csak tévéjátékok készültek. Olyanok voltak, mint a többi adás és színházi közvetítés. A stúdiók zárt terében zajló jeleneteket közvetítőfülkéből vezényelt kameraváltások formálták mozgóképes elbeszéléssé. Mindez természetesen a drámai alkotások feldolgozásának kedvezett. Kitűnő, máig élvezhető „előadások” készültek így, kis rosszindulattal talán azért is, mert a nehézkes technika, a rövid felvételi idő nem tett lehetővé alkotó szintű rendezői beavatkozást. Egyértelműen a színészi játék került a középpontba. De kiderült az is, hogy ha egy rendező tudatosan él ezekkel a sajátosságokkal, lehetséges a művészi erejű képi ábrázolás. Először talán Fehér György bizonyította ezt, aki közelképekre építette munkáit, és így éppen a színészi arc kihangsúlyozásával fogta vissza egyfajta intenzívebb, „filmes” dimenziójú teatralitás felé a játékot.

A külső terekben is játszódó fikciós tévéprodukciók már természetesen filmtechnikát követeltek. A korlátok azonban itt is egyértelműek voltak. Sokáig külön kép- és hangszalag, 16-os méret, kevés kisegítő eszköz, rövid forgatási, gyártási

idő. De ez is elég volt a sorozatokhoz, a kiemelt adaptációs funkcióhoz. Nem feledhetjük, hogy a Magyar Televízió egykoron igazi kulturális missziót teljesített. Nyugodtan állíthatjuk, hogy két nemzedék televíziós feldolgozásokból szerezték – igen gazdag – irodalmi ismeretét, és így került kapcsolatba a kortárs szerzőkkel is. Az irodalmi alapanyaggal tehát nem volt baj. A tévéfilmek színvonala általában attól függött, mennyire jártas a rendező a klasszikusnak nevezett filmkészítésben: mennyire hiteles tereket alakít ki, hogyan tud színészeket vezetni, párbeszédet „vágni”, érz-e az elbeszélés ritmusát. Ebben az értelemben volt igazi mester például Zsurzs Éva. De a technikai feltételek javulásával, a filmiparral való jobb együttműködéssel világossá vált – gondoljunk csak Ranódy László munkáira –, hogy a kijelölt funkciókon túl, a művészeti lehetőségeket tekintve a mozi- és a tévéfilm nem különböztethető meg egymástól.

Azóta megtörtént a nagy közeledés az elektronikus technikában is. A videokamerák is könnyen mozgathatók, „amator” változataik minden ember számára megteremtették a filmezés lehetőségét. De ennél is lényegesebb, hogy a profi digitális kamerák képminősége mind közelebb kerül a fotografikus felvételekéhez. Szakemberek számára persze még nyilvánvaló a különbség, de a néző igényes munkáknál már nem tudja könnyen megállapítani, milyen hordozóra készültek. (A hang jellege, minősége lehet inkább árulkodó.) Amennyiben egy filmnél nem látszik szükségesnek a képi világ tónusgazdag cizellaltsága, teljesen természetes, hogy elektronikus hordozóra forgatják, és csak vágás után írják át celluloidra.

A kérdés ebből a szempontból az, minek tekintünk ma egy olyan produkciót, amelynél nem történt meg a filmre másolás. Úgy tűnik, aminek akarjuk. A „tévéfilmes” programban két munka jelezte ezt markánsan. Az egyik a Kaffka Margit novellája alapján készült Májusi zápor volt. Igaz, a rendező, Esztergályos Károly életműve, az adaptáció műtípusa, az 52 perces időtartam látszólag megkönnyíti a besorolást, elfogadjuk, hogy tévéfilmet látunk. Ám legyen. De világos, hogy ez a tévéfilm már távol van az egykori vizuális nehézségtől. Gyönyörű kompozíciókból épül föl, a képek tónusgazdagsága a mozivásznon méretén is érvényesül. A vágás- és hangtechnika teljesen zökkenőmentes filmetert és filmidőt

teremt. Más kérdés, hogy így sem sikerül izgalmassá tenni a hősök, a feleség, a férj és a szerető kapcsolatát, mert háromszög-értelmező képzeletünkben pont a legevisebb mozzanat, a testiség kap hangsúlyt, méghozzá ismert variációk felszínén.

A hordozók minőségének közeledése azonban még mindig nem jelent azonosítást. A kevés pénz hiába „öszönöz” arra alkotókat – főleg fiatalokat, pályakezdeket –, hogy elhiggyék, jó lesz nekik az olcsóbb technika, a hdv kamera, megoldanak azzal is bármit, sok esetben ez csak egy kevésbé gyümölcsöző kompromisszum, amely rossz pályára állítja a magyar filmet. Bármi nem megy még így. Ez a hiú remény pottyantotta végül a tévéfilmek közé – adott esetben a senki földjére – Szabó Csilla megragadó munkáját, a Komoly dolgokat. Összevissza finanszírozásával, cinikus mennyiségi, megélhetési szemléletével filmművésztünk elvesztett egy szépnek tűnő, nemes művet – és ki tudja, hány ilyen nem születik még meg –, viszont produkált helyette több igénytelen szemetet. Végre megpróbálta valaki, hogy ne elállatiasodó figurák aberráltan primitív mutogatásával, hanem három hétköznapien tiszta tekintetű, jóságra képes fiatal barátságával érzékeltesse a teljes kilátástalanság fenyegetését. Megható megidézése ez annak az állapotnak, amikor a nagykorúság küszöbén testvéreinek megélt gimnáziumi kapcsolataink az érettségi után még egyszer fellángolnak, majd észrevétlenül emlékké fújja őket a nem tudni mi. Milyen igaz ez a kamaszos összetartozás, ahogy Gergő, Lambert és Szonya között ott bizonytalankodik a szeretet és a szerelem. És életből vett a külvárosi közeg, a szülők szünetelt jószándékúsága. Végre egy nem szenvedő-szépülő agyalék, hanem őszinte, mosolygó líraiság fájdalommal igaz dologról, a rejtőzködő reménytelenségről. De igazán erőteljes művészi kibontásához igenis kell egy még érzékenyebb kamera, kell a világítás, a technikai lehetőség a még jobb megoldásokhoz, a dramaturgia további érleléséhez. Az olcsó megvalósíthatóság reménye végül üde főiskolai vizsgafilm jelleget adott csupán a filmnek.

Sorozatok

A sorozatokról nincs mit okoskodni – tévére vannak teremtve. Valamikor közösséget teremtettek egy országból, ma már lehet őket nézni vagy nem nézni, nyugodtan

lóghatunk az előadásokról. Olyannyira tévés műtípusról van szó, hogy felmerülhet a kérdés, mit keresnek egy moziterem merev csendjében, sötétjében. A versenyző sorozatepizódok bemutatásánál szerintem kötelező lenne nasit és italt felszolgálni, járkálni a sorok között, mobilozni, lábat fölteni, partnert simizni, hagyni a hangos kommentárokat, vagyis otthoni hangulatot teremteni. Így születhetne meg valamilyen hiteles értékelés, mert a jó sorozatot ez csöppet sem zavarja. Ilyen feltételek között kell figyelmet keltenie, méghozzá úgy, hogy közben ne törje meg az ellazulás örömét. De nem neki kell ellazítania az embereket. A sorozat „csupán” beépül az otthoni környezetbe, hősei családtagokká válnak – pár hétre vagy akár hosszú évekig.

Egy átlag tévésorozatot nehéz úgy megítélni, hogy mi megyünk el hozzá, és kulturális programként megnézzük egyik félórás epizódját. Ezeket a produkciókat ma fel kell fedezni. Rájuk kattintunk párszor, percek alatt dől el, kellenek-e vagy sem. Persze a kritikus ne legyen ilyen kényes. Rendben. Nos, a szemlén bemutatott Kutyaórából nem lesz szalonna epizód alapján nekem a Pajer Róbert rendezte Állomás című sorozat nem kell. Ha otthon kattintok, azért biztos kapna tíz percet. Mert jó lenne, ha születne már egy igazán életből vett sorozat, amely nem krimi, nem tompa kaland, nem szappan. És miért is ne lehetne a mi kis közép-európai közegünk életképeiből, hétköznapi vergődéséből, kényszerű, szerethető kicsinyességéből szórakoztató történeteket csinálni? Mondjuk egy elhagyatott kis vasútállomás figuráival? Ez jó. De tíz perc múlva kiderül, hogy mégse jó. Mert a térség provinciális szemléletével készült. Ami rémes. Közönséges, büfögéshumortól hangos. Vajon igaz-e, hogy a főhős elvitte valaki kutyáját, és belőle csinált kolbászt? Gyorsan megérezni a hűgyszagú alpáriságot, kapcsoljunk tovább. Ezt nem lehet szembeállítani a nagyképűen olcsónak, agytompítónak titulált külföldi trendiparral. A Helyszínelők, a Vészhelyzet, a Doktor House, a Szex és New York igényesen meg van csinálva. Igaz, sok pénzből. De azért a mi szerény feltételek között gyártott Barátok közt szappanunk minősége sem rossz.

De kellő igényességgel valóban lehet más típusú dolgokat csinálni. Ezt bizonyította Mátyássy Áron négyrészes Átokja, és szakmai üzenetével meg is nyerte a kategória fődíját. Két probléma azért mégis van vele. Véleményem szerint ez a

produkció egy kicsit álsorozat. Ha akárom, négy részre vágom, de egészben is kellemesen végig lehet nézni, hiszen mindössze 101 perces. Sőt, utóbbi esetben lesz izgalmasabb, kap valódi súlyt. Egy középosztálybeli családot kényszeredetten összehoz a gyász, az apa balatoni temetése. És ezzel hirtelen mintha átok telepedne rájuk. Egymás után derülnek ki a hazugságok, súlyos betegség tör elő, baleset történik. Ez gyors folyamatában erős, mert egy realista módon megjelenített világ így sűrűsödik szürreálisra, ami feltárja igazi természetét. A pragmatikus kisszerűséget, amely folyton rikácsol, mert nem mer sírni. Nem képes reményt öntözni könnyekkel, csak a száraz zokogást ismeri, ha ráomlik a talán megtisztító végzet. Lehet persze más, összetettebb értelmezés is, a lényeg, a film az idő folytonosságával megmozgatja az embert. Nem véletlenül került moziforgalmazásba is. Ha azonban epizódokra szakad, már csak amolyan érdekes történet, amely egyetlen kérdést vet fel: Mi lesz a következő részben? Ez egyelőre háromszor történik meg, de lehet, hogy majd többször is. Mert a másik probléma az, hogy a mű jelenlegi formájában töredék. Nincs befejezése – se lezárt, se nyitott. Jó lenne, ha ez a 100 perc kerekedne le.

Színház

Szó volt már róla, hogy az egykori tévéjátékok lényegében a színházi közvetítések eszközeit alkalmazták, és így jellemzőjüké vált egy jó értelemben vett színpadiasság. Sajnálatos módon ezek a produkciók nálunk szinte teljesen eltűntek. Ami idén rájuk emlékeztetett, az két színházi előadás „televíziós” feldolgozása. A technikai fejlődéssel járó változás alapvetően az, hogy a játék zárt terének kialakításánál nem kell a színpad vagy a stúdió méreteihez alkalmazkodni. Az egységes játéktér bármekkora lehet, a mai kamera bármédig elkísér benne. És filmszerűen teátrális kompozíciókat is meg tud teremteni.

Horváth Csaba nem óhajtott élni ezekkel a lehetőségekkel. Célja alighanem az volt, hogy megörökítse Wedekind-rendezését, A tavasz ébredése mozgásszínházi változatát, és szélesebb közönség számára is elérhetővé tegye. Nem értem, miért kellett ennek a dokumentatív, rögzítő felvételnek bármilyen filmes versenyprogramba kerülnie. A benne látott előadásról pedig bevallom, semmit sem tudok mondani. Pokoli kín volt végignéz-

ni, de ez semmit sem jelent, ha én mondom. A kritikustól talán el lehet várni, hogy mindenről tudjon, de azt nem, hogy mindenhez értsen, mindenhez affinitása legyen. Rám egyszerűen nem hat a mozgásszínház, és nagyjából a balettel is így vagyok. Bocsánat.

A Krétakör Színház alkotó módon filmesítette saját előadását. Bevitte a Pszichiátriai Intézet kiürült egykori épületébe, kicsit áthangszerezte, és mozgóképesre vizualizálta. Mundruczó Kornél nevéhez méltó munkát végzett. A produkció mégis ellenkezést vált ki az emberben. Nehéz elviselni az érdektelen belterjességnek azt a fokát, amelyen Térey János darabja, A Nibelung-lakópark szól. Nagyképű örömjáték, amelyet nem érdemes megfejteni. Mit nyerünk, ha elmerülünk hozzá a germán mondákban, Wagnerben, a költészetben, a történelem világegésében? Artisztikus mesterkéltéssel összerakott történetpaneleket, közhelyeket egy tudálékos ironia csomagolásában. Az emberi világ számalmas, méltatlan a létezésre – kivéve az alkotókat. Pedig helyenként éppen az ő jópofáskodásuk számalmas. Főleg, ahogy tévéstábot játszva mennek egy egzaltáltan üres gügyeséggel improvizó orvos – „Wedekind” – után, aki végigvezeti őket a „kié lesz a gyűrű?” történet terében. De csitt! Még azt hiszik, Mundruczó ellen szólok. Mert a hazai kritika nem művekben, hanem alkotókban gondolkodik. Amivel egyáltalán nem használ nekik.

Jelenidejűség

Az elektronikus technikának még ma is az a legsajátosabb hatása, hogy amit látunk, arról úgy érezzük, most zajlik. Ezzel szemben a hagyományos film múlt idejű: megidézi, „előhívja” a dolgokat. Sok szakember tagadja ezt a fajta különbséget. Lehet, hogy csupán arról van szó, hogy a tévé egyenes adásainak belénk rögzült képi jellemzői miatt automatikusan élnek érzékelünk minden videofelvételt. De akárhogyan is, ez a hatás nagyon markáns. Ezért én azt tekinteném ma igazi „tévéfilmnek”, amely tudatosan épít a jelenidejűség élményére. Nem feltétlenül színházi jellegről, drámaságról van szó. A történet lehet epikus, az elbeszélés mód akár lírai is. A lényeg, hogy úgy érezzük, a jelenben bomlik ki. Hogy nem egyszerűen most játszák nekünk, hanem valóban most játszódik. Tér-idő folytonosságban.

Ez egy különös adottság, de a filmek csak ritkán gondolkodnak benne. A fényképes hatást erőltetik, és általában igazuk is van, mert múlt időben szeretnének elmesélni valamit. De ha valaminek a jelen idejű kibomlásban van az ereje, abban kell megragadni. Jó példa erre a Czukor Show, amely egy élő tévéadás közegében játszódik. A folyamatos kiszámíthatatlanság feszültségére épül, és ha ezt „jelenszerűen” élhetnénk át, sokkal megrázóbb, hitelesebb lenne, mint a celluloid-múlt lezártágában.

Az ideji szemle programjában két filmnél éreztem úgy, hogy alkotó módon használja a jelen idejű hatás sajátosságát. Az egyik Vasvári Emese munkája, az Aliz és a hét farkas. A történet mesterkélt, nem értjük, miért nézünk egy esküvői ebédet, amelyen a szülők válása miatt két országba szakított ikerpár ismét találkozik. De nézzük! A Mi lesz most?-dramaturgia a most-élménnyel párosulva magával ragad, a fordulatok akkor is váratlanok, ha esetleg kiszámíthatóak. Becsüppentünk valahova, aminek nem ismerjük a természetét, a viszonyait, minden titokzatos, és az is marad, mert a történetek ugyan lezárulnak, de a történet nem, zajlik tovább az ideje, csak kikerülünk belőle. Különös, sejtetősen abszurd hangulatú film, kár, hogy nem emelkedik olyan szintre, hogy értelmezni is tudjuk.

A legszerveesebb mű számomra a Messze Európában volt. A jelenidejűség élteti, el se lehetne képzelni celluloidszalagon. Alkotói, Végh Zsolt és Stefanovics Angéla remekül érzik a spontaneitás, a dilettantisztikus képesség művészi lehetőségeit. Miközben minden alaposan ki van találva, és szellemesen meg van írva. De pont erre a szedett-vedettségre szabva. A szemünk láttára válunk szatírává. Osztálykiránduláson vagyunk, tompán, szerencsétlenül, kimerülten. Kiderül, hogy elveszték a gyerekek. De nincs nagy pánik. Mindent ki kell bírunk, ezt is kibírjuk. És így most legalább van időnk a nagy tervekre. Ki lehet tölteni az unió iskolafejlesztési pályázatát. Tollalceruzával, áthuzigálásokkal. És jön ki belőlünk a sok fontosnak tartott dolog, szent cél, a sok jó szándékú zavarosság, a temetőszagú hazafiság, az önigazoló történelmi tudatmorzsa, a bölcselkedő tudatlanság, az agresszív ártatlanság, a gonosz jóság, a mosolygó irigység, az örök sértettség. A kiszolgáltatottság provincializmusa. A szemünk láttára válik az ország szatírává.

NARRÁTORHANG

Az internet Waterlooja

– a televízió



Tanner Gábor

„Sajnáljuk, a videótárunkból jelenleg csak az Egyesült Államokból lehet letölteni. A Hulu külföldi elérhetőségéért kattintson ide.” Akkor klikkeljünk! „Pillanatnyilag a Hulu csak az Egyesült Államokon belül működő szolgáltatás.” De persze nagyon szeretnék világméretűvé tenni. Immár bő két és fél éve. Az informatikában ezek évezredek. Valami tehát nincs itt rendben. A Hulu nevű videomegosztót a YouTube versenytársának szánta az General Electric's NBC Universal és a News Corporation (Rupert Murdoch gigantikus médiabirodalma). Nagy és még nagyobb mozgóképgyártók és jogtulajdonosok tömörültek a website mögött. A koncepció szerint jogtisztaság és szép (akár HD-minőségű) mozgóképes tartalmakat tesznek elérhetővé az oldalukon ingyen. Reklámbevételekből tartják fent magukat. Nem az a lényeg, hogy a YouTube látogatottságát megközelíteni sem tudták (pedig állítólag roppant népszerű az oldal Amerikában), még csak az sem érdekes, hogy a felületeik áruháza épített üzleti modell megbukott, de olyannyira, hogy a világ vezető médiakonglomerátuma, a The Walt Disney Company tavaly márciusi csatlakozása sem tudta megmenteni a site-ot, és idén be kellett jelenteni: a Hulu bizonyos tartalmiért fizetni kell. Ami a lényeges a Huluban, hogy ott a website tulajdonosai és a tartalomszolgáltatók ugyanazok. A YouTube felkínál egy felületet, ahova bárki feltölthet tartalmakat, amelyek ha sikeresek, értékes reklámhelyekké válnak, de az így befolyó bevétel a YouTube-ot tulajdonló Google-é. Nem oszt részesedést a sikeres tartalom-előállítóknak. Ez a videomegosztók gyenge pontja. Bármennyi kattintásszámot el lehet érni, a siker erkölcsi marad éppen annak számára, aki sikeres. Az Off the Pill anyagokban egy rendkívül megnyerő ázsiai fiú beszél mindenféléről, magyarázza a világ eseményeit, jelenségeit. Pár perces spotjai 4-5 millió látogatót vonzanak. Mi a sikere titka? Ki tudja. A megnyerő külseje, a belőle sugárzó természetesség és nyíltság. Persze felfedezheti a tartalom-előállítót valamelyik hagyományos médiaszereplő, és sztárt faraghat belőle a már megszokott (internet előtti) módokon. Erről szól a legfrissebb tinibárvány, Justin Bieber legendája (ami még akár igaz történet is lehet). Tizenegynéhány évesen videó-

kat töltött fel a YouTube-ra, köztük egy olyat, amelyen a hiphopkirály, Usher egyik számát dolgozta fel. Usher rámozdult a kislóra, és lemezt készített vele, majd videoklipet, és orrvérzésig nyomatta az összes médiában. A felbukkanás az online világban történt meg, a sztárrá válás és kiteljesedés az offline-ban. (Ugyanakkor ne tévedjünk: Bieber története semmiféle új trendet nem jelez, vagyis nem fordult meg a világ, és a kiadók nem a YouTube-ot sasolják kialvatlan szemmel, hogy lásák, mikor ugrik meg egy-egy amatőr klipjének kattintásszáma, hogy azonnal kiemeljék és sztárt csináljanak belőle! Bieber női verziója /bár hét évvel idősebb kiadásban/ Ke\$ha, aki a hagyományosabb módon jutott a popszakma csúcsára. Semmiféle internet és hirtelen berobbanás nincs a curriculum vitaejében. De említhetném Marina Orlova példáját is. A magát 29 évesnek mondó, de bő harmincasnak tűnő moszkvai tanárnő Los Angelesbe utazott fejleszteni az angoltudását. Majd szómagyarázatokot tett fel a YouTube-ra egzotikus, vastag szájú, szilikonból dagadó mellvonalú, szőke tenmagával hívva fel a figyelmet az annotációira. A spotjaiból árad az erotika, a romlottsággal vegyes naivitás, ahogy például a „ribanc” („bimbo”) szót magyarázza. Abban a spotjában, amelyikben a 100 milliós nézettség elérését jelenti be, üdvözlö a „tanítványait” („hello, my dear students”), és kedvesen mosolyog a webkamerába sárga kétrészes fitnessfürdőruha-keverékben rózsaszín padlószőnyegen ülve már-már alávetett pózban, ami különösen annak köszönhető, hogy felső kameraállásból nézünk rá. Úgyesen kombinálja a szexuális kihívást az okoskodással. A lényeg, hogy a YouTube-on külön csatornája van, olyan sok kattintást kapott. Ma már a 270 milliót is meghaladja a filmcskéire kattintók száma. De szupersztárrá („topfilológussá”) mégis a hagyományos média tette. A youtube-os ismertségét felhasználva címlapokra került, interjúkat adott, társasági szereplővé vált. Ma már tévéshow-t készít, mobiltelefonos játékokat fejleszt és természetesen könyvet ír. Egy videomegosztó tulajdonosa nyilván úgy okoskodik, hogy ő lehetőséget biztosít a megjelenésre, vagyis ismertséget kínál fel, és ha esetleg beüt a dolog, akkor cserébe övé

a haszon a site-on belül. A kliens pedig boldoguljon azon kívül! Ez a koncepció még működik valahogy szubkulturális jelenségek esetében. Például a magyar rap- vagy hiphopelőadók jó részének a recitálása nem hallatszik fel a rádiók és zenei tévécsatornák szférájába. Számukra a YouTube teremt közönséget. Aztán tessék lemezt készíteni, koncertezni – ez már nem a videomegosztó kompetenciája! Ő megtette a dolgát. Csakhogy az offline világban kulturális üzlettelé váló jelenség visszakérül az online felületekre. Ha kint fizetni kell érte, bent (vagyis az interneten) miért nem? FankaDeli magyar hiphopénekes egyik dala alatt csak sötét felületet látunk a klip helyén, és a feliratot: nincs videó, mert túl sokan döntenek úgy, hogy csak letöltik a számaikat, ahelyett, hogy megvennék a lemezeit. Így a klipre nincs pénz. Az offline és az online világ konfliktusba kerül egymással. A YouTube-on a napi kattintások közel kétharmada olyan tartalmakra történik, amelyek nem jogtisztán vannak fent a site-on. Ezért a több mint 50 médiaszereplő terve a Hulu létrehozására kitűnő gondolatnak tűnt: itt nem lesznek illegális anyagok, ugyanúgy ingyen tekinthetők meg a tartalmak, „némi” korlátozást kell csak eszközölni. Például nem engedik belépni azokat a felhasználókat, akik nem amerikai IP-címről érkeznek (persze állítólag ki lehet cselezni a site védelmét a Hotspot Shield nevű programmal vagy különböző proxykkal), korlátozzák a letöltött tartalmak felhasználhatóságát, valamint alaposan szűrik a feltehető anyagokat (hiszen ők a tartalomszolgáltató profik, nehogy már az amatőrök is belekotnyeleskedjenek a dologba!) és kommenteket, ugyanis a hirdetőök finnyásak: nem szívesen látják a terméküket nem kedvező kontextusban. Vagyis megszüntetik mindazt, ami az internet lényege. A tartalmakkal való szabad játékot, a felhasználói kreativitást, a szókimondó, szabad véleményalkotást stb. És a saját tévés tartalmaik számára rátenyerelnek az egyre inkább divatba jövő mozgókép-közvetítő csatornára, az internetre. A Hulun meg lehet nézni ősrégi Kojakot, teljesen új 24-et vagy Doktor House-t. Ugyanazokat a professzionális tévés (és játékfilmes) tartalmakat, amelyeket a dobozban sugároztak annak idején, vagy amiket ki lehetett kölcsönözni a

tékából. A site tulajdonosai bebizonyítják, hogy mégsem az internetes güzük csóválják a nagykutyákat, hanem fordítva. Mégiscsak a tartalomé itt is a főszerep, és nem azé, aki ki tud fejleszteni videomegosztó oldalt működtető szoftvereket, vagy aki tárhelyet biztosít egy efféle oldalnak.

Nézzük ugyanezt a problémát egy kicsit másik oldalról! A jó néhány hatékonyan működő torrentoldal és videomegosztó a felhasználók elképesztően széles köre számára hozta el a tartalomhoz jutás szabadságát. Azt az idilli állapotot, amelyben minden egy-két kattintással elérhető és megszerezhető. A közösségi site-ok fenntartói azt gondolták, hogy a profitot a hirdetőktől szerzik, amikor felkínálják nekik azt a felhasználói mennyiséget, amely az oldalukon realizálódik. Csakhogy önmagában a látogatók száma nem elégséges a hirdetőknél. Egyrészt minél többet szeretnének tudni róluk, hogy megéri-e nekik propagálni bizonyos termékeket (a marketingesek már évtizedek óta a potenciális közönség minél precízebb szegmentálására töreksenek, hogy pontosan célzassák meg a lehetséges vásárlókat – mit kezdjenek hát egy „arctalan”, definiálatlan maszszával, ha az mégoly nagy is), másrészt, hogy a fő mozgóképes tartalom mellett nem tudnak nekik hatékony reklámfelületeket felkínálni a site-tulajdonosok. A felhasználót lekötő annak a mozgóképes tartalomnak a nézése, amiért jött, hogyan lehetne egy erőteljes vizuális ingerről átvezetni a tekintetét egy reklámra? (Persze vannak videós hirdetésre szoftvereket fejlesztő, az egykori javasasszonyokat idéző cégek, és használják az úgynevezett widget-megoldást, ami egyfajta reklámcsík a képen. A dolog



iróniája, hogy ezt az áttetsző felületet eredetileg azért találták ki, hogy ezen jelenítsék meg a mozgóképhez tartozó információkat, illetve a korábbi nézők hozzászólásait, vagyis ez biztosította az interaktivitást, amit lelkesen lehetett a buta dobozos tévé „fejére” olvasni.) A videomegosztók nem tudnak egy-két ezrelékes átkattintási (Click Through) mutatónál jobbat produkálni. Így meg lehet érteni, ha a hirdető nem lelkesek. A YouTube is hiába piacvezető a videomegosztók között, a bevételei messze elmaradnak a várttól. (Gondoljuk meg, 2006-ban 1,6 milliárd dollárért vásárolta meg a Google az oldalt, ami évi 200 milliónál alig tud többet hozni! Tehát az elmúlt négy évben még a vételárának a felét sem termelte ki, ami az informatikában hatalmas bukta.) A Hulu milderre megoldást kínál. Hiszen itt profi tévés tartalmakhoz lehet hozzáférni, vagyis ezekben csaknem ugyanúgy lehet iktatni a hirdetéseket, mintha a tartalmak a televízióban mennének. A tévések tudnak bánni a hirdetővel. Egy-egy műsoruk pontosan tesztelt, adatokkal rendelkeznek a nézők életkoráról, társadalmi helyzetéről, hiszen évtizedek óta működtetik a csatornáikat a nézők számára gyakorlatilag ingyen (persze némi előfizetési díjért, amit nem is közvetlenül nekik, hanem a kapcsolatszolgáltatóknak kell fizetni), vagyis a hirdető pénzéből. Bármilyen újdonságnak is tűntek az ingyenes videomegosztók, a televíziós csatornák már ismerték, sőt évtizedek óta profin alkalmazták is ezt a modellt. És azzal, hogy 2007 őszén elindították a hulu.comot, már nemcsak fenyegetőztek, hanem összevonták erőiket, és megmutatják, hogy az ingyenes mozgóképes tartalomszolgáltatásban ki az úr.

A Huluval egy időben indult a Joost nevű videomegosztó is. Nem akármilyen üzleti siker állt az oldalt kitalálók mögött. Ők fejlesztették ki ugyanis a Skype-ot. Mikor ezt 1,9 milliárd dollárért eladták az eBaynek, úgy döntöttek, belevágnak egy jogtisztá megosztó site létrehozásába. Voltak ugyan jelentős tartalomszolgáltató partnereik (Warner Music, Endemol, Viacom), de csupán azért, hogy az induláskor legyenek vonzó és legális anyagaik. Akkoriban általánosan fertőzött az a hiedelem, hogy a tévécsatorna-szisztémának beakonyult. Vagyis egy tartalom nem attól lesz sikeres, hogy melyik felületen jelenik meg, hanem attól, ha minél több megosztó site-ra felteszik. Hiszen így megnövekszik az anyag elérhetőségi esélye. A tévések még csatornaimázsban és -brandben gondolkoztak, ám az interneten már piaci hátrányt jelent az, ha egy tartalom csupán egyetlen site-hoz kötődik. Ezért nem is kell mást tenni, mint videomegosztókat fejleszteni, a tartalom meg majd jön magától. Hogy fognak kuncsorogni a nagy tévés cégek, hogy befogadjuk az anyagaikat! – gondolták a Joostnál is. De hamar lefagyott az arcukról a mosoly. Két évvel az indulásuk után felszámolták a céget. Nem a YouTube-ban nem bírtak (azt létrehozásukkor is tudták, hogy ezzel szemben ők pusztán egy csekély alternatíva lehetnek, persze a jogtisztaságot azért erős fegyvernek érezték), a gond az volt, hogy nagyon hittek egy internetes mítoszban, miszerint a hálón a felhasználók a főszerep. Ha kedvelnek egy oldalt, akkor ott akarják megnézni az őket érdeklő tartalmakat, nem akarnak ide-oda kattintgatni. Ahogy ez a YouTube-nál megfigyelhető. A tartalomszolgáltatók nem tehetnek majd mást, mint minden megosztóhoz bekapogtatnak az anyagaikkal. Önök is tegyék fel, legyenek szívesek. (Persze volt erre offline üzleti példa is. A tévék ugyanígy zsongják körül a kábelszolgáltatókat, hogy bekerüljenek az egyes csomagokba.) A Hulu beindításával azt történt, amit senki sem várt: a nagy médiabirodalmak egy minden eddiginél gigantikusabb konglomerátumot hoztak létre. Vagyis az internet nem lebontja a médiapotenciált, hanem még hatalmasabbá teszi. A nagy halakból nem kis halak lesznek, hanem egyetlen kövér organizmus. Ebben a helyzetben szinte Robin Hood-i mentalitással áll szemben a Huluval a fél(vagy negyed?) legális YouTube az internet sherwoodi erdejében.

Amikor már komolyan felmerült, hogy az internet a televízió alternatívája lehet, az volt az egyik legizgalmasabb kérdés, hogy a tartalomszolgáltatásban milyen új audiovizuális jelenségek ütnek fel a fejüket. Hogyan frissülnek fel a hagyományos tévés műfajok, vagy tűnnek el, és jelennek meg helyettük/mellettük új, sajátosságosan az internet révén kiforráló dolgok. Egy kicsit tekintsünk vissza az időben! Hat-hét évvel ezelőtt a felhasználók egy-két perces, mulatságos kisfilmeket küldözgettek egymásnak. Voltak site-ok, ahol össze is gereblyézték őket. Ki gondolta volna akkor, hogy egy új műfaj, az online soap műfaji alapjait láthattuk. Az interneten túl hosszú lenne egy-egy

tévés szappanopera-epizód. 20-25 percig nem vonhatja magára a felhasználók figyelmét egy összefüggő történet. Még akkor sem, ha azt olyan lazán tálalják, mint a hagyományos szappanoperákat. Az internetes tartalmak ugyanis nem azokat a szabad perceinket igyekeznek kitölteni, mint amelyeket a televízió. Számítógépes tartalmat munka közben nézünk, pár perces relaxálásként, vagy miközben chatelünk (várjuk a partnerünk válaszát). Így csak három-négy percünk van. 2008 júliusában indították el a Dr. Horrible online sorozatot. Először az iTunesról lehetett letölteni, majd feltették a hulu.comra, de nézhető a YouTube-on és más megosztókon is. Az első három epizód csaknem 14 perces volt, aztán felére csökkentették a hosszakat. Egy profi színész, Neil Patrick Harrist szerződtették a főszerepre, mintha csak az ő videoblogjából nőtt volna ki a sorozat. Van az online soapban szöveg, zene, némi akció. Vannak visszatérő elemek, aprócska csattanók. Ilyen a főhős kezében szorongatott fagyasztósugár-fegyver (Freeze Ray). Az Egy nap a mosodában (Laundry Day) epizódban egy dalt énekel dr. Horrible, álomszerűen emelkedve a valóságtól, miközben mellette szíve hölgye pakolászik a mosógépbe. A vége felé hősünk egészen elragadtatja magát, és a dal egyik sorát a valóságban is kimotyogja. „I love your hair” – búgja a nőnek. Hogy mondta, kérdezi a lány. „I love the air” vágja ki magát zavarából dr. Horrible. Ennyi. Pár perc paródia, szép beállítások (egymás után nyílnak ki a kamera előtt a mosógépek kerek üvegablakai, mintha táncosok térdelnének egymás elé egy bugyuta musicalben), a végén egy kedves szóvicc csattanóként. Az epizódok professzionálisak, nincs bennük semmi keresetlenség, fésületlenség. Akár szimbolikusnak is tekintetnénk, hogy a sorozatot éppen akkor indították, amikor a forgatókönyvírók sztrájkoltak Hollywoodban, és egy ideig nem készültek újabb epizódok a rendkívül népszerű sorozatokból. Pedig az összefüggés nem ebből a szempontból érdekes. Inkább a hasonlóságra érdemes figyelni. A Vészhelyzethez (1994) és az Ally McBealhez (1997) hasonló sorozatok az ezredfordulóra egy újfajta, profi sorozattípust alapoztak meg. A Helyszínelők (2000), a Döglött akták (2003), a Gyilkos elmék (2005) stb. úgy tartalmilag, mint formailag professzionális munkák. Vagyis az internetre átkerült ugyanaz a szemlélet, ami a tévés sorozatokat jellemzi. Hasonló dolgot figyelhetünk meg a szintén népszerű online soap, a The Guild (2007-től indult) epizódjainak fejlődésében is. (A sorozat több, folyton a gép előtt ülő és egymással chatelő nő és férfi /céh/? életéből elevenít fel mozzanatokot.) De hozhatunk példát magyar anyagokból is. Mr. Busta magyar rapper legújabb lemezéhez készült klip tökéletesen van elkészítve vizuálisan. Mintha az immár régen pályán levő énekesnek kijárt volna a minőség. A tévés broadcast minőség. Mert a mozgóképek megítélésének alfája és ómegája a televízió.

Egy videomegosztón másképp lehet egy tartalom sikeres, mint a televízióban. Nem médiaszakemberek döntenek arról, hogy mit néznek meg sokan, hanem a

felhasználók. Egymásnak ajánlgatják a különféle tartalmakat a nézők. Ha valaki regisztrálja magát egy videomegosztón, megjegyzéseket fűzhet a klipekhez, zenékhez, amit a többiek elolvashatnak, egyetérthetnek vagy vitába szállhatnak a kommentelővel. Ha valaki ilyen módon bekerül a rendszerbe, az adott tartalom feltevője e-mailben értesítheti, ha újabb anyagot töltött fel. Az egész jelenség lényege, hogy a közösségi reakciókra épül. Persze ez a legkevésbé sem jelenti azt, hogy a kérdéses tartalmak tartalmilag értékesebbek lennének a tévében sugárzottaknál. A közösségi ítélet elemzése egészen másféle hozzáállást igényel, mint ahogy más médiumokon megjelenő és divatosabbá váló mozgóképeket megközelítünk. Nemcsak csoportdinamikai kérdések válnak hangsúlyossá, de számolnunk kell a felhasználók életkorával, szociológiai hátterével. Tökéletesen mutatja ezt a 2009 októberében indult Bosszantó narancs (Annoying Orange) sorozat. A két-három perces epizódokban egy konyhában kirakott narancs szólongat mindig más és más zöldségeket, élelmiszereket. A rendkívül agreszív hang az évekkel ezelőtt feltűnt és kirobbanó sikert aratott Fredére emlékeztet (a idegesítően vinnyogó, vonyító, torzított hangon beszélő tizenéves Fred fogorvoshoz megy /Fred Goes to the Dentist/ epizódját eddig több mint 21 millióan látták a YouTube-on), az epizódok tele vannak nyelvi leleménnyel, szóviccekkel és természetesen durva csattanóval: a narancs beszélgetőtársai csúnya véget érnek: a sajtot például lereszelik, a paradicsomot összeturmixolják stb. A bosszantó narancs gonoszul megsérti a többi élelmiszert. A legalapvetőbb szocializációs viselkedésmódot vetkőzi le magáról: durván semmibe veszi a másik „élőlényt”. Egyszerűen nem foglalkozik a mára alapvető társadalmi normatívává vált pszé itélkezéssel. Bunkó módon beszél mindenkinek. Valahol belül magunkban érezzük (persze már aki!), hogy a cinkosai vagyunk. Ha nálunk háromszor nagyobb, sárga tököt látunk, akkor minek azt mondani, hogy molett tök, jobban esik ledagadnarancsozni. A paradicsomot pedig lealmáznai. Sikk korlátoltnak és bunkónak lenni. Az első egy-két epizódon még tudunk kényszeredetten mosolyogni, de aztán csak szomorúan merengünk a monitor előtt. Az idei év elejére már 108 millió látogatót vonzottak a Bosszantó narancs különböző részei a YouTube-on. Mára Orlovához hasonlóan ennek az online soapnak az alkotója, Dane Boedigheimer is külön csatornával rendelkezik a videomegosztón. Az új mozgóképes jelenségeket akár le is söpörhetjük egy mozdulattal, mondván, nem érdekesek, de ma már ezt a látogatottsági számok tükrében egyre kevésbé tehetjük meg. Ha komolyan akarjuk venni a dolgunkat, újabb és újabb elemzési szempontot és kritériumot kell bevonnunk az ítéletalkotás során. És ez különösen akkor érdekes, ha az olyan önmagukat televíziókként definiáló vállalkozások „műsorairól” próbálunk véleményt formálni, amelyeket speciálisan az internetre mint terjesztő közegre tekintettel hívtak életre. De erről majd a következő számunkban!



Bosszantó narancs

NARRÁTORHANG

Ember a mobiltelefonnal

Az online nézőpont

Soóky Sarolta

Filmet nézni annyi, mint vizuálisan befogadni valakinek a mozgókép-pé transzformált tapasztalását. Moziba menni más, több – volt. Egykor a mozgóképes előadások kicsit elemeltek a hétköznapokból, közösségi élménnyé tették a pillanatot. Mára ez megváltozott. Ritkán lehet spontán közösségi élmény a film annak számára is, aki még moziba jár – üresek a lelátószerű termek. A filmbefogadás individuális tett. Ehhez jön még hozzá az internet. Milyen egyszerű megnyomni egy gombot a számítógépen, s máris gépünkön tudni az információt! Nem kell kilépni a négy fal közül, sokszor még csak pénzbe sem kerül, a választásunk pedig nem függ többé a forgalmazók kénye-kedvétől. A filmek nagy része már jóval a hazai mozipremierek előtt elérhető az elidegenedés online világában. Persze lopni nem szép, s a mozi szélesvásznú misztériumát még a high-tech LCD tévék vagy kivetítők sem képesek helyettesíteni – ha másért nem, hát a varázs hiánya miatt. Van azonban egy olyan műfaj, amelynek kifejezetten kedvezett a megosztó oldalak megjelenése. A rövidfilm nem csupán a majdani rendezők szárnypróbálgató terepe. Kompakt egész, önálló műfaj, amelyet éppen műfaji sajátossága, a rövidség ítélt halálra egykor. Mert hol láthatott a közönség kisjátékfilmet? Azon a néhány fesztiválon kívül, mely összehozta a műfaj rajongóit, csak elvétve találkozhattunk velük. „Kisfilmként” a mozifilmek előtt, esetleg a televízióban szégyenletesen későn, valamikor a hajnali órákban, amikor a „kultúrafertőzés” kockázata a lehető legkisebb. De mára minden megváltozott. A „kisfilm” adekvát az interneten, és fordítva: az internetfogyasztási szokásainkhoz legjobban a „kisfilm” illeszkedik.

Kamarás Iván szerencsés. Szerencsés, mert első rendezői próbálkozását, a mobiltelefonnal rögzített verseket, megmutathatta a világnak. Az ötletre lecsapott a királyi tévé, majd kissé megtámogatva igazi kamerákkal, egyfajta újraértelmezett Vers mindenkinél módjára vetítette a sorozatot tavaly, a Radnóti-év tiszteletére. Muhi András, hazánk egyik legsikeresebben működő kisfilmes stúdiójának vezetője is fantáziát látott a kísérletben. Az Inforg összefogta az anyagot, és az ismert színművészek újjgyakorlatai mellé amatőrök, hétköznapi emberek előadásai is bekerültek. Ám a 45 percesre

vágott Vers M sem kapott túl nagy teret. Ugyanakkor Kamarás Iván mobilverseiről egyre többen tudnak. Honnan? Természetesen az internetről. Kamarásnak újabban olyan trófeái vannak, mint Bokor Balázs, a Los Angeles-i főkonzul. Mondhatnók, hogy Kamarás felfedezte az interaktív filmet, ugyanis a „beavatottak” oldalán, ahol nincs más feltétele a tagságnak, mint maga a döntés, minden kommentálható. A befogadó és az alkotó állandó kommunikációja további tartalommal tölti meg az alkotást. A mobilversek gyűjteménye időközben tehát nagyon is élő, pulzáló, folyamatosan duzzadó folyamammá változott.

Maga az alapötlet szinte adta magát. A 21. század vívmányaival körbevett, információátáldagolásban szenvedő ember csak egy valamit nem képes csökkenteni: a mérhetetlen magányt. A ma embere közléskényszentől szenved. A „Nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek” elve alapján mindenki meg akar nyilatkozni. Szóban, írásban vagy épp vizuálisan. Amióta a telefon, kinőve eredeti funkcióját, ébreszt, zenél, számol, s információkat áramoltat minden elképzelhető csatornán, majdnem képtelenség elszalasztani a pillanatot. Hol vannak már azok a megsárgult, szupernyolcba öntött családi élmények! És hol vannak már azok az igazi, tartalmas pillanatok! Az új felület természetesen nem maradhatott szüzen a művészet által sem. Magyarországon rendeztek már mobilfilmfesztivált is. Kamarás gyorsan kapcsolt, ráadásul túl azon, hogy megtalálta a formához az abba tökéletesen illeszkedő poétikus tartalmat, ha kellett messzire mennie a megfelelő terepért sem. Honnan öltözne fel a színész a maskabálra, ha nem a színházi kelléktárból? Az is nyilvánvaló volt, hogy a kollégák, ha másért nem, hát büszkeségből, igent mondanak az alig néhány perces kisfilmek főszerepeire. Ami spontán és laza játéknak indult, mára igazán mély és őszinte megnyilatkozások terepe lett. Mert ahelyett, hogy a poénba belefáradva, az újdonság megkeseredett ízét hátrahagyva, szépen hamvába holt volna a dolog, a kisfilmek egyre érdekesebbekké váltak, a folyamat egyre újabb hurkokat vetett, a projekt egyre izgalmasabb lett. Elkezdett működni. A játékosok kezdtek komolyan venni a marokkamerát, elkezdtek hinni a küldetésben,

és a költészet valami olyan rafinált módon lényegítette át médiumait, hogy Kamarásnak olyasmit sikerült lefilmeznie, amit csak keveseknek: az emberi lelket.

Olyan pillanatok részesei lehetünk, amelyeket máskor a profizmus nevében abortálnak. A kamera elcsúpi például Cserhalmi nagy átváltozását, a másodpercnél azt a töredékét, amelyben egy majdhogynem szégyenlős, szerényen ácsorgó férfi hirtelen magára ölti a profik magabiztosságát. Keresztes Tamás fél arcát árnyékba rejtve, nagyon erős vállatfőnyekkel megtámogatott kőfal elé állva protestál a felnőttlet ellen. A hang a férfié, a tekintet az egykori gyermek jogait követelő pillantása. Rába Roland hitvallása az örült képletéhez vezet vissza nézőjét. Petőfi Örültjét, a társadalom kirekesztettjét Rába a világot jelentő deszkákról a városligeti hídjának deszkáira számúzi, a fénytechnikát egyszerű napsütéssel helyettesíti, szándékosan lentről felfelé beszél, a kicsik, az elnyomottak nevében, így szembeállítva bennünket a világ félrebillent arányaival. Pálmai Anna egy egészen meghitt környezetbe engedi be a kamerát, amelyről látszólag tudomást sem vesz. Az öltöző tükre által megkettőzve a falra vetített kétarcú emberről beszél. Nem is beszél, már-már medítál, azon tűnődve, lehet-e az árnyékembernek hangja. Nagy Zsolt szilaj csikó módjában lázad. József Attila Tiszta szívvel-jét egy véce tetején ülve halkán, fenyegetően interpretálja, mint egy halálraítél szavai szállnának felénk a tehetetlen dühvel szívott utolsó cigaretta füstjével. De kontrasztként ott van a „se apám, se anyám, se istenem, se hazám” egy másik verziója. Egy sokkal kiábrándultabb, magányosabb, sallangmentesebb előadás a kórházi ágy magányából Szabó Istvánról (nem a rendező!), aki még sohasem mondott verset. Furcsa mód Szabó Győző is József Attilában találja meg a hangját. „Talán eltűnök hirtelen” – mondja, s szinte már ott sincs. A remekül etalált sűrűlőnyek beleolvasztják a háta mögött burjánzó graffitibe, sapkája védelmében bármikor elmerülhet az arctalan tömegben, ráadásul már rég nem is nekünk beszél, hanem az ismeretlennek a képkivágáson túl. A mélyről feltörő önvalomás furcsán őszinte verzióját adja elő Létay Dóra. A háttér egy bár, a körítés

az éjszaka, a profi pedig átmegy amatőrbe. Szalonspicces? Vagy annak akar látszani? S a zavarra valóságos-e? Eldönthetetlen. A produkció is rövid, szösszenetnyi. Néhány sor Apollinaire Égőv című verséből: „S míg félig készen hever itt előttem amit írsz a próza / Csak nézed egy kicsiny bogárt hogy altat épp szívén a rózsá”. Mi ez? Miért? Honnan? Mégis az előadás komolytalan komolysága gondolkodóba ejt. Az az érzésünk, hogy itt most egy titok cserélt gazdát. Az őszinte megnyilatkozások, kinyilatkozások, a villanásnyi időre lekapott álcák olykor megrázó pillanatok részeseivé tesznek. Borzongatóan intim pillanatba avat be Kállai Ferenc. Az olvasólámpa fényébe burkolt idős színész egy barátságos nappaliban ülve Ady mondataival búcsúzik az élettől. A szavai még itt, a tekintete már távol jár, s állhatatos belemenyugvással adja tudtunkra, hogy ez már nem játék, ez most a szintiszta valóság volt. Bárdy György a megszólalásig hasonló környezetben, egy fotel melegéből szintén Ady hangján nyilatkozik meg. De az ő búcsúja fenyegető, s nem megbocsátó. Az öreg csepürágó megátalkozza, aki a helyére áll.

A színészek általában hitelesek – ez a dolguk. De a mobilversnél nem feltétlenül kell szerepet játszani, mert ezúttal a választás az előadóé, mindenki önmagát alakítja, sőt rendez. A választás az, amely, túl az előadói rutinon, hitelessé teszi a színészt, és ez az, ami érdekessé teheti a más területekről érkezőket is. Már önmagában izgalmas: Bárándy György szavai. De vajon miért választja az ország egyik legismertebb jogtudóra a prostituáltak sanyarú helyzetét taglaló költeményt, amely végig egyes szám első személyben szól hozzánk? S a smink nélkül szelíden a kamerába mosolygó egykori Michelle Wilde, aki ezúttal a Vad Kati, nő titulust választotta, miért József Attila Fiatal asszonyok éneke című versében találta meg önmagát? A néhai pornódíva nem vágyik másra, mint a tiszta asszonyi szerepre? Horváth Charley pedig önironikusan saját dalszövegét szavalja, s valahogy így, amint fáradt mozdulattal leveszi a napszemüvegét, s rezignáltan a szemünkbe néz, hitelesebben hangoznak az ezerszer elénekelt sorok: „Nincs út visszafelé”, „Ez a szerep is fászt mára.” Paizs Mikó is leszállt a színpadról. Abban a teaházban versel,

ahol sok más magyar művészhez hasonlóan dolgozni kényeserül, mert a művészetből megélni nem lehet. Sickratman természetesen a saját művét választotta. Eldarálja a Honfoglalás zanzásított történetét, fejből, jóízűen csapongva a szerepek között. Hol Szvatozluk, hol Árpád harsogó baritonja verődik vissza a teáskannákról. Így is lehet történelmet tanítani.

Az önkéntes verselő, „szófacsarók”, aktív rímfaragók persze itt vannak köztünk. Elég csak megállni egy pillanatra és körülnézni. Kamarás a Duna-parton talált rá a baseballsapkás fiúra, aki, habár nem fedezte még fel a média vagy a tehetségkutatók, bármikor prezentál egy freestyle zsenget, amelyben az „impresszívás interkontinentális letiltással” jár.

Nem tudni pontosan, mennyire megszervezték vagy spontánok Kamarás „forgatásai”, a végkövetkeztetés mégis az, hogy mindenkinek van egy verse. A hetes húsfilézés közben a Himnuszt szavalja, a bokszoló a szorítóban gyöngyöző homlokkal, a szerelemről elméledik, az igazoltató rendőr egy Geszti-rappel lágyul, a vécsés néni lopva puskázik a János vitézből, a taxis az extázis utolsó könnycseppjét elmorzsolva mondja be a végösszeget. Ezek a helyzetpoénok máskor komoly előadássá nővik ki magukat, amikor Kamarás extrém helyzetekbe helyezi a versmondást, amelyet sikerült végképp lerángatnia a színpadról. Mester Csaba ügyvéd például rezzenéstelen arccal, formaruhába öltözve bemutat egy kardgyakorlatot, amelynek végén, mintha mindez szorosan összetartozna, elmondja Li Ho, a kínai költő versét, A fiatalember éneke, ki atyja gyilkosát keresi címmel. Szünyog, az ejtőernyős, a szerencsétlenül járt kollégára, Cserpák Csabára emlékezik, amikor szabadeséssel zárja le produkcióját, ezzel adva nyomtatékot figyelmeztetésének, hogy tudniillik „ne csak illúzió legyen az életünk”. Ákos és Hermina, a szerelmespár intim hangulatú szerelmi vallomását egy darabokra vágott közös fotó összerakogatásával „képesíti”, Farkas József börtönigazgató pedig egy virágos rétet ábrázoló tájkép előtt kiáltja világba a magyarságát, miközben a kamera egy könyvcímen talál nyugvóponttra: Élünk a mi időnkben. A sorozat egyik legmegkapóbb darabja Urbanovics Miklós, a vízszelű előadása. Az öreg mester munka közben versel a mesélés ősi ösztönével, akár a vén paraszt, aki kukoricahántás közben szövi a történet fonatát akár napokon, heteken át. Azok a ritka pillanatok ezek, amelyekben az elnyomott szentimentális Én győzedelmeskedik a racionális felett, az élet kicsit a feje tetejére áll, s bebizonyosodik, hogy nem, mi nem felejtettünk el játszani, s még megtaláljuk az utat lélektől lélekig.

„Filmnegatívok anyja”

Beszélgetés Révész Gitta labortechnológussal, a filmszemle életműdíjasával

Ujhegyi Gyula



Már érettségi után a filmlaborba került, tagja lehetett a Dobrányi Géza vezette nagyhírű kísérleti csoportnak, amely az egzakt méréseken alapuló színes filmlaborálási rendszert kidolgozta. Kisujjában volt a teljes labortechnológia. A produkciós osztály vezetőjeként végigkísérte a film útját a kameranegatívtól az archív példányig. Így ragadt rajta a „negatívok anyja” becenév.

– Hogyan került a Filmlaborba?

– A Petrik Lajos Vegyipari Technikumban érettségiztem. 1957 nyarán Boldizsár Kati osztálytársnőm hirdetés alapján került a Filmlaborba az analitikára, s mikor egy hete már ott dolgozott, kiderült, hogy szükség van még vegyszeti ismeretekkel rendelkező fiatalokra. A korszerű filmkidolgozás nélkülözhetetlen eleme volt az előhívógépekben keringő vegyszerek összetételének állandó kémiai és műszeres ellenőrzése. Folyamatos mintavétel mellett ezt az analitika végezte, amely akkor a későbbi férjem, Dobrányi Géza vezette kísérleti labor része volt. Aztán megalakult a szenitometria, Dobrányi bevezette az abszolút mérési alapon történő filmkidolgozást. Itt végezték többek között a filmszalagon az előhívás során létrejött információ műszeres kiértékelését, érzékenységmérést, nyersanyagvizsgálatokat, valamint a kopírozási és hívási folyamatok napi összehangolását. Az akkori „nagy” fekete-fehér fénymegadók, Volk Mayer Antal és Mihalik János bácsi még szemre dolgoztak. A szenitometria tette lehetővé ennek a tevékenységnek a mérhető kontrollját.

– Rögtön bekerült a mély vízbe?

– Igen. Fantasztikusan izgalmas volt... Mindig ment valaki reggel 6 órára, levette a hívógépről a vegyszermintákat, és volt egy délutános, aki ha kellett, hívott is a sötétkamrában. 1957-ben forgott Magyarországon az első Kodak Eastmancolor negatív film, az 5248 típusszámú, a Fekete szem éjszakája (1958, r: Keleti Márton). Ez óriási szó volt, hiszen addig a maszk nélküli Agfa negatívokat használták. (A maszk a színes negatívokon található, narancsos árnyalatú „alapszín” mely bonyolult fotokémiai folyamatok révén biztosította a szelektívbb színvisszaadást). Voltak bajok az indulásnál, ezért éjjel-nappal bent voltunk. Ez volt az első színes film, amelyet világosban dolgozó előhívógépen hívtunk. A stáb ontotta a forgatott anyagot, mi meg egymás után hívtuk a gammákat. A gamma egy 50 centiméter hosszú tesztfilmszalag, amelyre még nyersanyag-állapotában, meghatározott megvilágításkülönbségekkel expozíciósorozat készül. Az előhívott gamma mérhető információt nyújt az adott nyersanyag és a kidolgozó vegyszerek kölcsönhatásáról. Nem tudtuk nyugodt lélekkel elindítani a hívást, mert a három réteg közül az egyik mindig alulhívódott. Végül azt találtuk ki, hogy éjszaka feltettünk a gépre egy halom leexponált gammát, és menet közben, minden vegyszeres kád után kivágtunk egyet, aminek az elmaradt kidolgozási fázisait tankban fejeztük be, hasonlóan az amatőrök kézi tankjához. Ezt az egészet persze teljes sötétben kellett végezni. Ez volt az egyetlen módszer arra, hogy a kimért gammák alapján megállapítsuk, melyik kádban van a hiba. Végül kiderült, hogy az egyik kád beömlőnyílásában egy letört keverőlapát-darab akadályozta a vegyszer-utánpótlást.

– Megmagyarázná kicsit bővebben, mi a gamma?

– A gamma-csíkot az ún. szenitométerrel fényképeztük rá a vizsgálandó nyersanyagra. Speciális, stabilizált fényű lámpával, egy standard feketedésű, ún. szürke éken keresztül történt az expozíció, minden esetben az adott nyersanyag érzékenységének megfelelően. Előhívás után a csík minden mezőjét denzitométerrel kimérve, a mérési eredmények alapján felrajzoltuk a vizsgált anyag szenitometriai jelleggörbáját. Ez a vizsgálat hasonló módon folyt le a fekete-fehér negatív és pozitív anyagok esetén, de a színes filmeknél is, ott azonban nem egy, hanem a sárga, bíbor, kékeszöld rétegeknek megfelelően három görbét kaptunk. A görbe sok mindenre választ adott. Így kontrollálni tudtuk a feltüntetett érzékenységet, meg tudtuk mondani az operatőrnek, hogy átfogásban hány rekesztéssel gazdálkodhat, mennyire használhatja ki az anyagot szélsőséges megvilágítási körülmények között, például lámpa nélküli belsőknben, alkonnyatkor, vagy éppen mennyire túri az anyag a túlexpozíciót.

Színes nyersanyagok esetén ez még kiegészült azzal, hogy figyelmeztetni tudtuk a felhasználót, ha egy réteg érzékenysége, átfogása kisebb volt, mint a többié.

– Hogyan emlékszik vissza a nitrófilmről a biztonsági anyagra való átállásra?

– Volt nitró a kezemben, de rémesen féltém tőle, mert az 1950 őszen pusztító nitrótűz emléke még élénken élt mindenki benn. A nitrófilm a cellulóznak egy salétromsavas vegyülete, nemcsak nyílt lángra, hanem szikrára is begyullad. Bomlékony, ezért öngyulladásra hajlamos, még levegőtől elzártan, víz alatt is ég. Borzasztóan vigyáztunk vele. Szép fokozatosan óriási verseny indult meg a nyersanyaggyártók között. Megjelent az Eastmancolor, az Agfa is harcolt a korábbi pozícióért, aztán adott volt a „keletnémet Agfa”, azaz az ORWO által gyártott NC-1-es negatív, amit inkább a kisfilmesek használtak... Később belépett a piacra a Ferrania és a Fuji is. Sőt, a Forte is próbálkozott kino-pozitívot gyártani, csak az volt a baj, hogy nem tudtak egyenes öntéseket készíteni. Mindig kellett a tekerics elejéből és a végéből is nyersanyag-vizsgálatot végezni, mert a 300 méteren belül jó 15 százaléknyi különbség is volt. Abba is hagyták a gyártását. Ezek már mind biztonsági filmek voltak.

– Dobrányi Gézával hány évig éltek együtt?

– 59-től 63-ig. Mikor nemrégiben robbant az ügynökhistória, először ledermedtem. Aztán elkezdtem sajnálni őt, majd a harmadik hónapban elgondolkoztam azon, hogy ez a tény hogyan hathatott az én életemre. Utólag értettem meg, hogy mi történt velünk. Géza kifelé végtelenül kedves, tüneményes ember volt, de állandó depresszióban élt. Nem értettem annak idején az okát. Sehova nem akart eljánni, színházba, társaságba, filmklubba, talán, hogy ne legyen mit jelentenie. Mindig azt kellett mondanom, hogy szegény Géza rengeteget dolgozik, miközben ő otthon ült és zenét hallgatott, olvasott. Aztán beleszerettem Révész Györgybe.

– Hogyan ismerték meg egymást?

– Amikor az Angyalok földje kész lett (1962), megnéztem még a zártkörű vetítésen. Mindenki sírással küszködött a végén. Elmondtam, milyen szépnek tartom. Ez volt az első alkalom, hogy beszélünk. Aztán ültünk egy filmklubban hárman. Illés papi, a Gyuri meg én. Én a két fiú között. Egy lengyel filmet néztünk, de olyan rossz volt, hogy visítva röhögtük végig mind a hárman. Gyuri még egy jó évig mondogatta, hogy 12 éves házasságát nem lehet félresöpörni. Aztán összeköltöztünk, 1964 decemberében lakásunk is lett, amikor én már félidős voltam a gyerekekkel.

– Akkor nyitott az új labor a Budakeszi úton. A leszerelt, régi berendezéseket hozták át Zuglóból, vagy voltak új dolgok is?

– Igazán csak az épület volt új. Ide csak az 1955–57 között megvásárolt, 2 darab francia gyártmányú, Debie DUC típusú, világosban hívó berendezést hoztuk át, a régi, sötétben hívó gépeket már nem. A kopírgépek viszont még a régi, szakaszos képtovábbítású gépek voltak, a folyamatos üzemű BH kopírgépeket csak később

TÖRTÉNELMI MAGÁNÜGYEK

vettük. Áthoztuk az összes trükkgépet, az analitikai és szenzitometriai berendezések jó részét. Aztán persze a MEO vetítógépeit, a negatívágó szinkronasztalait, amelyek több filmtekerces filmkockapontos együttfutását biztosítják, valamint a pozitív összeállító vágóasztalait. Aztán a szülés után egy évig a kísérleti laborban dolgoztam, Korányi Zoltán mellett, aki akkor már főtechnológus volt. Ekkor mindennel kapcsolatba kerültem, ami új nyersanyag, vegyszer, technológia, műszer csak bejött a labor területére. E hatórás munkakörben eltöltött év után visszakaptam a szenzitometriát, de mellé még a negatív MEO-t is. Tehát a negatív által megtett első kör teljesen a kezembe került. Én indítottam a bejövő negatívokat, és ami hiba a felvevőgépen és a hívógépen csak előfordulhatott, azt nekem és a csoportomnak kellett észrevenni. Pontosan kellett tudni eldönteni, hogy hol, mikor keletkezett. Ennek a bizonyítása gyakran harcot is jelentett a Mafilm Képosztályával és az operatőrökkel. Ekkor indult be az a folyamat is, hogy az operatőrök kezdtek kijárni hozzám. Elvégzett nyersanyag-vizsgálati tapasztalataim alapján tanácsot adtam nekik, hogy a speciális operatőri feladathoz melyik felvételi anyagot ajánlom.

Nem egy alkalommal néztem rémülten a hívógépen tekeredő, Ragályi Elemér által „vagányan” alulexponált negatívot, amelyen szinte semmi nem látszott. Az ő negatívainál gyakran megemeltük a hívásidőt (a Kodak 5251-es negatívnál ezt még meg lehetett tenni), hogy látszon is rajtuk valami. Hihetetlen, hogy mennyire a küszöbre exponálta őket.

ellátott vagy anélküli peremes görgőkön szaladt a film, az új gépen gumifelületű, lényegében teli görgők voltak, melyek a gyorsabban forgó tengelyek révén csak akkor továbbították a filmet, amikor kellett.

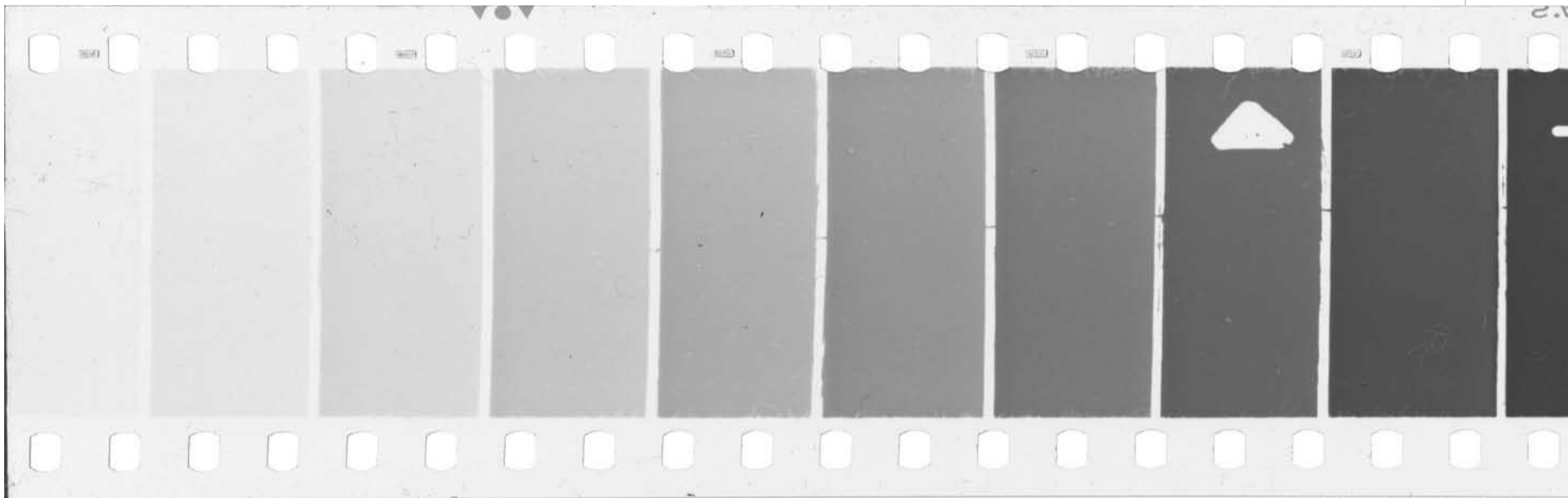
– De akkor mi volt a rázós az operatőrök számára?

– Nem voltak olyan nagy problémák. Kétségtelen, hogy az anyagnak kezdetben volt egy európai szem számára kissé kellemetlen, lilás árnyalata, olyan célkás, gutaütés előtti színe volt az arcnak. Volt némi hajlama a fény-árnyék kereszteződésre, tehát a fényekben vöröses, az árnyékokban zöldes árnyalatú tudott lenni. Keményebb is volt a gammája, érzetében mindenképpen, mint amennyit a Kodak specifikált. Persze, az ügryhöz hozzá tartozik az is, hogy ezzel a negatív anyaggal együtt a Kodak kihozta az Eastman Color SP Print 5383 típusú pozitívot, amely magasabb hőmérsékletű, ECP-II kidolgozással hívódott, és a gyártó szerint e két anyag színezékei egymáshoz voltak hangolva. Tehát kettőn állt a vásár. Aztán 1976-ban megjelent a negatív módosított változata, ugyanazzal a típuszámmal, és nagyjából helyrejöttek a dolgok. Amire viszont emlékszem, a legtöbb gubanc jó ideig a „hideg” és „meleg” anyagok keveredéséből adódott. Bizony, gyakran előfordult, hogy a legtüzesebb ellenőrzés mellett is felkerült régi típusú Eastman negatív a magas hőmérsékletű gépre. Ilyenkor aztán még az emulzió is leolvadt róla, bele a vegyszerekbe, a mechanikusok szedhették szét az egész gépet. A leeresztett vegyszerek nagy

etalon után az archív példányok következtek, de sok esetben még azok terhére is korrigált a fénymegadó, aztán kicseréltük a kópiákat. Besenyő Pista munkatársam – aki később a Televízió-filmlabor vezetője lett – egyszer a „negatívok anyjának” nevezett.

– Miként emlékszik vissza olyan negatívokkal kapcsolatos érzékenységszabályozásra, mint amit a szakma akkoriban delejezésnek nevezett?

– Arról volt szó, hogy a nyersanyagtekerceseket kopírgépen (teljes sötétben, még a gép mérőműszereit, világító nyomógombjait is fekete papírral leragasztva) elővilágítottuk, tehát egy olyan lehetővékony látens réteget hoztunk létre rajta, melynek hatására a kamerában a felvételi nyersanyag az alacsony megvilágítású témarezszenek kissé magasabb érzékenységet mutatott. Ez a fotográfiában is ismert latenzifikáció jelensége. A produkciónak vigyázni kellett, mert az előérzékenyítés hatékonysága az idő függvényében csökkent, tehát záros határidőn belül le kellett exponálniuk az így kezelt negatívot. Többnyire csak az alkonyi, éjszakai felvételekhez szükséges mennyiséget delejeztük, hogy a sötét részeken is legyen némi részlet. Annak meghatározása, hogy a három színréteg mindegyike a megfelelő érzékenyítő fénymentisítést kapja, sok-sok próba expozíciójára és hívására volt szükség. Azért ennek az egésznek borzasztó veszélyei is voltak, hiszen ez a folyamat a kopírgépen zajlott, beszennyezhetők, megsérthették az anyagot.



– Nem egy operatőr fogalmaz úgy, hogy a magas hőmérsékletű anyagra való átállás „rázós” időszak volt.

– A magas hőmérsékletű negatív anyagot a Kodak 1974-ben hozta ki, 5247-es típuszámmal. Kidolgozása nálunk sem indulhatott sokkal később, mert gyors elterjedésével kényszerpályára kerültünk, nem engedhettük meg azt, hogy egy nálunk forgatott filmet máshová vigyenek hívni. Nem volt könnyű az átállás, mert teljesen új rendszerű hívógép kellett hozzá. Míg a korábbi előhívási hőmérséklet 21-25 °C volt, az ECN II. 41,1 °C-on hívódott, mintegy a felére csökkentve a hívási időt. A korábbi, keménygumi alapanyagú vegyszeres kádak már nem bírták ezt a hőmérsékletet, ezért teljesen új, rozsdamentes acélból és hőálló műanyagból készült alkatrészeket kellett alkalmazni. Ekkora technológiai ugrást a Filmlabor házon belüli „újítással” ilyen gyorsan nem tudott megvalósítani – az időtartamot ki kell emelni, mert kiváló mechanikai gardánk, Ágoston Zoltán gépészmérnök irányításával bármit el tudott készíteni –, ezért komplett hívógépet vásárolt. Ez a gép, amellyel, hogy magas hőmérsékleten hívott, már ún. frikciós hívógép volt, azaz nem fogaskosorúkat húzták a filmet, mint a Filmlabor addigi összes gépén, hanem a szárítószekrény végén egyetlen nagy átmérőjű gumigörgő, amelyhez hozzá volt szorítva a szalag. A gép többi részén pedig olyan meghajtott tengelyek forogtak, amelyek folyamatosan szabályozott átlagos sebessége bizonyos százalékkal nagyobb volt, mint a húzó görgőé. A régi gépeken fogaskosorúval

részét ki kellett dobni, de a legnagyobb veszteséget a gép állásideje jelentette, hiszen a stábok néhány óra alatt akartak musztert látni.

– Voltak reklamációs ügyek?

– Egyszer egy amerikai produkcióval volt egy kis rumlink. Előhívás után már a negatívon látszott, hogy „liheg” az anyag. Feltettünk más öntésből szűzanyagokat, azok rendben voltak. Mondtuk, nem nálunk keletkezett a probléma. Másnap már az egész stáb ott állt a hívógép mellett. Hatalmas vita kerekedett. Mi állítottuk, hogy semmilyen más anyagban nincs ez a jelenség, csak az övékében, de nem lehetett meggyőzni őket. Egy hét véres küzdelem után derült ki, hogy a negatívot a stáb olcsóbban vásárolta, mert maradék anyag volt. (Egy lefutott produkcióval már megjárta a Közel-Keletet, s valahol egy repülőtéren átvilágították.) Ebben a vitában végül a Kodak kereste vissza, hogy ezt az emulziószámú anyagot korábban kinek, mikor és hol adta el. (...)

– Miben jelentett mást a szenzitometria után a produkciós vonal?

– Szélesedett a felelősségem. Gyakorlatilag attól a pillanattól kezdve, hogy leforgatták az oroszán ugrani készülő című filmet, tehát a kameranegatívól az archív kópiák elkészültéig az egész vonal menedzselése hozzám tartozott. A muszterkészítés, a vágás, a trükkmunkák, a standard és korrekciós kópiák, egészen az etalonig. Az

– Volt olyan ötlet, megoldás, eljárás, amelyet a negatív anyagok „lelkivilágának” legjobb ismerőjeként ön javasolt egy produkciónak?

– Ilyen volt az Utazás a koponyám körül című film fekete díszletháttérének ötlete. Az volt a lényege, hogy az agyműtét során keletkező víziók, azoknak a morbid díszletei kiváljanak a matt fekete háttérből, elússzenek a realista képektől. Nehéz volt elfogadtatnom Illés Györggyel, az operatőrrel (ez 1970-ben volt), hogy az általuk használt Kodak negatív mind érzékenységszabályozásban, mind expozíciós átfogásban már képes a fekete háttérű díszlet részleteinek tökéletes visszaadására. Ez az átfogás azt jelentette, hogy a negatív gamma-görbéjének egyenes szakasza 7-8 blendényi megvilágítási lehetőséget foglalt magában. Akkor ez volt a maximum.

(...)

– A legtökéletesebb hagyományos színrestaurációs módszer, amelyet mára teljesen elfelejtettek, a „separation” eljárás volt...

– A fakulás az évek során a különböző nyersanyagtípusoknál különböző mértékben következett be. A 30-40 éves negatívokról már nem lehetett megfelelő minőségű pozitív kópiákat készíteni, ezért szükség volt egy megoldásra, amellyel korlátlan ideig megőrizhető a színes filmek eredeti szépsége. A separation a színek visszaállításában rendkívül hatásos megoldás, mert technológiai sajátosságai révén lehetőséget ad a színekkel való manipulálásra. Az eljárás megértéséhez

egészen a Technicolor kópiák gyártásának alapelvehez kell visszatérnünk. Ez az eljárás a színes filmek létrehozásához is fekete-fehér felvételi nyersanyagot használ, egy speciális kamera alkalmazásával. Ez a felvevőgép három különálló, a látható fény kék-zöld-vörös tartományára egyaránt érzékeny, fekete-fehér felvételi negatívtekercsre exponálta az eseményt, kék, zöld, vörös választószűrőkön (színbontó tükrökön) keresztül. Az eredmény tehát egy kék, egy vörös és egy zöld, ún. színkivonat-negatív lett, fekete-fehér hordozón, tehát annak a minősége a továbbiakban már nem romlott. Az akkori technológia ezekről a kivonatokról pozitív nyomó matricákat másolt, ezeket színes festékkel itatta át, majd a sárga, bíbor és zöldeskék matricát precíziós illesztéssel, egymás után egy negyedik, kellően előkészített felületű filmszalaghoz préselte. A festék a mai nyomdai eljárásokhoz hasonlóan átvándorolt az egyesítő szalag zselatinrétegébe, ahol a három festékréteg kialakította a színes képet. 1952-től, az Eastmancolor negatív nyersanyag megjelenésétől kezdve a Technicolor is egyszerűsítette a felvételi oldalát. Elhagyta a nehézkes, 3 szalagos kamerát, helyette színes negatívot használt, majd arról készítette el a pozitív, színkivonat-matricákat.

– **Szakkabeliek sokszor említik, hogy a Technicolor-eljárással készült kópiák színei még ma is ragyognak, ellentétben a hagyományos, előhívásos kidolgozással készült filmekkel.**

szemétté vetítenek néhány év alatt, akkor minek alkalmazzon jóval drágább, de stabilabb színképzőket, és ehhez tartozó, szintén drágább stabilizáló vegyszereket, kidolgozást.

– **A filmek negatívjai ugyanolyan mértékben fakulnak, mint a moziba kerülő másolatok?**

– Nem, sokkal kevésbé, de ez a fakulás jól mérhető, ha szemre nem is olyan feltűnő. A negatívok fakulása azért veszélyes, mert lágy anyagok. Az ilyen egy egységnyi fakulás a hármas gammájú pozitívon már háromszoros mértékben jelentkezik.

– **Melyik film separation restaurálása volt emlékezetes az ön számára?**

– Talán a Katonazene (1961, r: Marton Endre), mert amikor azt majdnem három évtizeddel azelőtt forgatták, én már a Filmlaboratóriumban dolgoztam. 1988-ban, a film Technicolor alapelvein nyugvó separation restaurálásakor mi is a film eredeti, színes képnegatívjából indultunk ki. Első lépésként a negatívról kék, zöld és vörös választószűrőkön keresztül, pankromatikus, fekete-fehér dubpozitívra elkészítettük a három színkivonatot.

Ebbe a folyamatba különböző korrekciók, javítási lépcsők is beépíthetők, lényegében ettől válik a folyamat az egyszerű archiválásból restaurálássá. Mi is éltünk ezekkel a megoldásokkal. Ha azt tapasztaltuk, hogy az idők során a sárga réteg fakult jobban,

– **Hogyan összegezné a szakmában töltött éveit?**

– Még láttam oly módon blendét készíteni, hogy a kiválasztott jelenetvéget egy hosszú csőben lévő gyengítő fürdőbe lógatják bele. Ma mi történik? A korszerű BH kopírgépek tetszés szerinti képkockaszámban állítják elő a blendéket és úsztatásokat. Ezt én mind láttam, tapasztaltam, részese voltam, amint a filmkidolgozás technológiája a kézműves megoldásoktól az automatizált folyamatokig fejlődött, és ez alatt az idő alatt a magyar filmgyártás legszebb filmjei készültek el. A kihívások korszaka volt, amikor az embernek egy pillanatra sem lehetett ülni a babérjain, hanem jártnia kellett az agyát. Soha nem érezhette úgy az ember, hogy a korábbi tapasztalatainak gyümölcse beérett volna, hogy ne kelljen minden pillanatban ugrásra készen állnia. De ez már valahol a szakmai alázat kérdése is. Az egyik legforróbb helyzet az volt, amikor a 90-es évek elején Ragályi Elemér fényképezte Fóton a Nagy Károly című francia filmet, s még az első napok valamelyikén a hívógép leszedte a negatív egyik széléről a perforációt. Egyszerűen levágta. Volt negatív, nincs negatív. Óriási szerencsénk volt, mert az eset előtt három nappal járt a Kodak nálunk, egy bemutató anyaggal. Ez az Eastman EXR Intermediate Film 5244-es nagyságrendekkel finomabb szemcsézetű és képileg élesebb volt, mint elődje, az 5243-as. A tökéletes megoldás ahhoz, hogy az eredetivel szinte teljesen megegyező másodnegatívot lehessen vele készíteni. Először is felhívtuk a Kodakot, roppant



– A Technicolor a mozivásznon látható színeket nyomdai úton, hosszú kísérletezés során kialakított, főképp erős fényre és hőre érzéketlen festékekből keveri ki. A pozitív-negatív eljárásához felhasználható színezékek köre óriási mértékben behatárolt, hiszen ezek a színezékek (sárga, bíbor és kékeszöld) nyersanyag állapotban még színtelenek (ekkor még színképzőknek nevezzük őket), és csak az előhívás során, az előhívás mértékének arányában képződő oxidációs termékhez lekapcsolva válnak látható színezékké. Ilyen követelményeknek megfelelő színképző kevés van, és ezeket is nagyon nagy odafigyeléssel kell stabilizálni a kidolgozás során.

– **A színes filmek fakulása ezek szerint nemcsak attól függ, hogy milyen festékek vannak benne, hanem attól is, hogy stabilizálták-e ezeket, vagy nem, illetve kellő mértékben tették-e?**

– Nagymértékben függ ettől. A 70-es évek közepének Kodak kópiái mára már többségükben elvesztették valóság-hű színeiket, élvezhetetlenül vörössé váltak a cían (kékeszöld) színezék fakulása miatt. A Filmlabor egy adott nyersanyagfűshöz a gyártó által szigorúan meghatározott vegyszerkészletet használta, kezdve a hátrétegtől az előhívón, stopfürdőn, halványítón, fixíren át egészen a stabilizáló fürdőig, sőt még a sima mosóvíz összetétele, keménysége, pH-ja sem volt mindig. Egyszerűen arról volt szó, hogy amikor a Kodak a vegyszerpalettát összeállította, abból indult ki, hogy egy közönséges mozikópiát az esetek többségében

akkor a róla készült színkivonat gammájának változtatásával az eltérést korrigálni tudtuk. Fekete-fehér anyagoknál a meredekséget az expozíció és a hívásidő változtatásával befolyásolhatjuk, ha ehhez még a nyersanyagok tulajdonságait is hozzávesszük, akkor bizony sokváltozóssá válik a történet. A lényeg tehát abban rejlik, hogy a színeket szelektíven szétválasztjuk, azokat már nem színeként, hanem fekete-fehér denzitás (feketedés) és gamma-érték (meredekség) formájában tároljuk. E két paraméternek méréseken alapuló változtatásával, valamint a kivonatok újra-egyesítése során a három szűrőn keresztül való expozíció pontos meghatározásával a végső színegyensúly és meredekség optimálissá tehető.

– **Mikor ment nyugdíjba?**

– 1994 februárjában. A 94-es filmszemle még az „enyém” volt.

– **Van még egyáltalán negatív hívás a laborban?**

– Egyre kevesebb, hiszen a filmszalag felbontásával vetekedő videokamerák ma már a magyar operatőrök számára is elérhetőek. Legtöbb esetben elektronikára forgatnak, és csak a gyártási folyamat legvégén, a kópiakészítés előtt világítják le negatívra a készre vágott, összefényelt, trükközött anyagot. Karácsony előtt hallottam valakitől, hogy talán egy normál és egy keskeny produkció forgott. Gondolom, a keskeny is felnagyításra ment.

készülések voltak, mondták, a bemutatott új csodából három napon belül itt van a kért mennyiség. Utána kirohantam Fótra, éppen egy lovas jelenet kellős közepébe csöppenne, azzal az ígérettel, hogy a sérült anyagot, a maradék féloldali perforációval egyetlenegyszer le tudjuk kopírozni, az új Kodak dubpozitívra. Három nap múlva tényleg kész volt az egész. A dubpozitívról dubneget készítettünk, majd arról a szokásos musztert, Ragályi meglegedésére. A vetítésről hazafelé menet, az óriási megkönnyebbülés mellett egy pillanatra úgy gondoltam, hogy ennél nehezebb már nem jöhet az életemben. De csak egy pillanatra... Iseri Ettore Scola Bál című filmjét? Emlékeztetett engem a Gyuri húszegynéhány évig dédelgetett tervére, ami persze nem jött össze. A Bál egy helyszínen játszódik, nyolc-tíz pár egy bálteremben, nők, férfiak vegyesen, megszólal a korszakot idéző zene, táncolni kezdenek, majd változik a zenekar, a zene, de ugyanazok a színészek, már más ruhában. A történet felőli néhány emberöltőnyi idő zenéjét, táncát, öltözködését, katonai egyenruhák jelképezik a háborút. Isteni karakterek, történetek... Gyuri a saját kis magyar variációját vagy 30 évvel előbb úgy akarta megcsinálni, hogy egy teljes emberi élet pereg le a moziban. Ott születik a főhős, és ott is hal meg... s hogy ennek az embernek az életében mit jelent a sok film, amit ott játszanak, melyik, mennyiben meghatározó az életére? Egy régimódi, recsegő fapados kis moziban...

Az interjú teljes terjedelmében olvasható a filmkultura.hu Arcok rovatában.

VÁSZONPAPÍR

A 60. Berlinale klipje tűzijátékból összeálló, majd szertefoszló arany medvét mutat, az alatta játszott „liftzene” visszafogottan ünneplés. Zenementes ironikus mutációjának képsorain egy férfi bizarr mozgássort hajt végre egy meghökkentően rendetlen szobában, majd beáll az ismert medve-pózba. A fesztivál az A kategóriás fesztiválok

fétisét, a vörös szőnyeget is demisztifikálja: a sztárok Berlinben a rájuk eső figyelem jelentőségére is, efemer voltára is gyakorta utalnak. A Berlinale ereje teljében lévő szellemi szintér, amely még a gyöngébb filmeket is átkeretezi, a kiválasztás aktusával közbeszédre alkalmassá teszi, ami nem zárja ki a csalódás lehetőségét.

Medve-tűzijáték

Berlinale, 2010

Boronyák Rita

A felfokozott várakozás ellenére sokan távoztak a versenyen kívül bemutatott Viharsziget (Shutter Island) vetítéséről. Martin Scorsese ismét a filmtörténethez fordult, ez alkalommal Nicholas Ray: Bigger Than Life-ja (1956) volt a kiindulópont az 1950-es évek paranoiájának bemutatásához. Spoilerezés nélkül annyi mondható el: dramaturgiai indokoltak a filmes közhelyek, a bombasztikus eszközök, ahogyan DiCaprio lelki és fizikai kintól folyamatosan görcsbe merevedett arckifejezése, valamint a remek Ben Kingsley egysíkú alakítása is, ám ezek az eszközök lefárasztják a nézőt. Sem az egyes részletek értékessége, sem az olyan mellékszereplők, mint Max von Sydow vagy Elias Koteas feltűnése nem képes az alkotásba életet lehelni. Scorsese túl nagy apparátust vet be, túl hosszú az expozíció, amelynek átfordításához nem elégséges a „nagy dramaturgiai csavar”, mert a film mindössze annyit állít: a valóság szubjektív, a tények értelmezése flexibilis.

Az első Dogma-film, a nagyon jó Születésnap (Festen, 1998) óta kevésbé sikerült alkotásokat láthattunk Thomas Vinterbergtől, és igaz ez a Submarinóra is. „Bizonyos értelemben mindegyik szereplő megpróbál a víz felszínén maradni. A cím egy kínzási módszerre utal, amelynek során a kínzott fejét víz alá nyomják” – írja Vinterberg. A társadalom legmélyének hiperrealista, szociológus környezetrajza és a hollywoodias dramaturgia összebékítési kísérlete tézisfilmet eredményez, azt állítva, hogy a rettenetes gyerekkorból, bármennyire igyekeznek is a hősök, nincs kiút. A fiaskót a film befejezésében halványan fölszillantott remény még szembeszökőbbé és szomorúbbá teszi. Az empatikus, ám a mindennapi tapasztalatnak – és forgatókönyv-írói önmérsékletnek – híján levő megformálás eltúlzott helyzet- és jellembrázolást eredményez: a film katalógusszerűen mutatja be a társadalom alján megrekedtek „hibaelkövetési” lajstromát: alkoholizmus, kábítószer-függőség, bűnözés, gyilkosság, nemtörődömség, indulatosság. Annyi tragédia sújtja a főhősöket, hogy kínunkban nevetnénk, ha nem volna Vinterberg kegyetlenül jó atmoszférateremtő, és nem lennének olyan jók a színészei.

A Greenberg (r: Noah Baumbach, USA) nem akart nagyot, és talán épp ezért árasztott friss hangulatot. Nem egyenletes a színvonala, de Ben Stiller, Rhys Ifans és az eddig ismeretlen Greta Gerwig ütőképes, továbbfejlesztett Woody Allen-stílusú triumvirátust alkot, amely minden életeseményt folyamatosan, részletekbe menően értelmez. A rendező és felesége, Jennifer Jason Leigh jegyezte forgatókönyv középpontjában a húszas éveinek közepén járó Florence (Gerwig) áll, aki hollywoodi személyi asszisztens, s hirtelen rászakad a szabadság üressége, amikor alkalmazói, egy négytagú család, elutaznak.

A független komédiákhoz visszatért, Stiller által játszott Greenberg magányos negyvenes, aki asztalosként dolgozik. Ivannal (Ifans) fiatalokukban zenészek akartak lenni, de neki nem sikerült. Elvből nem vezet, Florence és Ivan fuvarozza. Greenberget egyéb heppjei is rokonítják a Woody Allen-univerzummal: a világgal ugyan nem kommunikál, de a szolgáltatókat novellaigényességű panaszlevelekkel árasztja el. Vagy: Florence és Greenberg azért találhatnak egymásra a film végén, mert Greenberg pánikrohamot kap, kiugrik a taxiból, amikor észreveszi, nincs nála az ajakírja (!), mikor két újdonsült, huszonéves bombázó ismerősének invitálására éppen Ausztráliába indult volna. Stiller elmesélte, milyen volt úgy játszania a nem vezető, neurotikus Greenberget, hogy halálfélelme volt a wales-i származású (azaz jobbkormányos autókhoz szokott) Ifans mellett, aki valóban nem vezet Amerikában, ezzel szemben sok hosszú snittet forgattak le úgy, hogy Ifans szerepe szerint végig őt, és nem az utat nézte. Ifans utalt a következő produkcióra, amikor elmondta: most kaptam a hírt, hogy Banksy az éjjel békésen meghalt álmában, s most már tudhatjuk: öt éves volt, és kislány. Ő a narrátora a Kijárat az ajándékoltalon keresztül (Exit Through the Gift Shop, r: Banksy) című, kísérletinek nevezett filmnek, amely „hihetetlen, de igaz történet arról, hogyan nem készült el a világ legszuperebb street art-filmje”. A filmet megelőzte a híre: a vetítés előtt jó háromnegyed órát állt sorba, aki biztosan nem akart kint rekedni. Az identitását a média elől továbbra is rejtegető Banksy – aki a Times szerint „a nép igazi, hiteles festője” – árnyékban maradt arccal, eltorzított hangon üzenetet intézett a Berlinale nézőihez: „ez a film arról az emberről szól, aki rólam akart filmet forgatni, és annak jó, akinek nagyon alacsony az elvárásai”. A film befogadása ahhoz hasonlóan zajlik, ahogyan a kortárs képzőművészet némely alkotását mérlegeli a nem szakmabeli („blöff vagy műalkotás”); pengeélen táncol, oszcillál az értelmezés minden pillanatban. Banksy végig nyitva tartja a „dokumentáció vagy fikció” kérdését, ez a feszültség alkotja dramaturgiája alapját. A történet főhőse az excentrikus butiktulajdonos, Thierry Guetta, aki addig filmezi a graffitiseket, köztük Banksyt is, míg maga is rákap a graffitizésre, s egyik napról a másikra világhírű és gazdag lesz a beszédes Mr. Brainwash néven. A néző a nagy pörgésben jó eséllyel nem gondol bele, mit jelenthet az, hogy Guetta nevét ismeri, Banksy pedig hétpeccéses titok. A társadalmat bíráló street art a társadalomban használatos marketing ellentétével adja el termékeit a bírált társadalomnak, így paradox módon válik annak részévé, ellenmarketingje pedig marketinggé – a művész sehol sem szabadulhat korától, akármit tesz is. Guetta története jól odamondogat a Warhol-követő,

a média tudatos használatával meggazdagodott, híressé vált kortárs képzőművészeti szcéná alkotóinak is, vásárlóinak is. A film jelentésbillegése alighanem arra szolgál, hogy nézője magára utalva alkosson véleményt. Eligazítást nem szabad, nem lehet várni, mint ahogy a modern képzőművészet befogadójának is magának kell eldöntenie, mit gondol arról, amit lát. Ennek meghoszszabbításaként a szerzőnek szabadon megjegyeznie: Banksy bizony nagyon jó, akkor is, ha a graffitisek az ördög teremtményei.

Az amerikai Adj, légy szíves (Please Give, r: Nicole Holofcener) a kis befektetés-nagy haszon dilemmáit gyakorlatiasabb piacon, a használtbútor-kereskedés területén tárgyalja: az érzékeny Kate (Catherine Keener) nagyon szenved attól, hogy férjével (Oliver Platt) többnyire hagyatékból, olcsón vásárolnak bútorokat, s aztán nagy felárral adják tovább. Lelkifurdalását úgy próbálja enyhíteni, hogy utcai koldusokhoz intéz szép, sajnálatlalt beszédeket, ad is nekik ezt-azt, noha a kéregetők világosan megmondják, pénzt akarnak. Lányuk serdül, sokszor elviselhetetlen, a férje csalja – az eredmény hétköznapi gondokból formált kedves, szombat esti televíziós film apróbb-nagyobb dramaturgiai döccenőkkel, remek mellékszereplőkkel: a férj önző, trendimaca szeretőjét a feljövő csillag, Amanda Peet, hűgát a Vicky Christina Barcelonából, illetve az éppen aktuális bulvárból (Sam Mendes állítólag miatta válik ismerős Rebecca Hall játssza.

Igazi felszabadulásként hatott a német Az összes apám (Alle meine Väter, r: Jan Raiber). A két éven át forgatott doku címe Patrice Leconte filmjének, az 1998-as Két apának mennyi a fele? német címére utal, s egy teljesen hétköznapi beszédhelyzetben elejtett mondatból keletkezett: „Na, de melyik apádat?” Jan Raiber édesanyja évtizedekig titkolta fia előtt, hogy az a férfi, aki fölnevelte, nem az édesapja. Korábban volt már férjnél, s 18 évig gyerektartást is kapott Uwétől, de ő sem a „biológiai apa”. A filmben fölsejlik az NDK nyomasztó légköre. A mama nagyon fiatalon ment férjhez, s nagyon rosszul választott, Uwe agresszív volt, sokszor verte, megesett, hogy meztláb szaladt haza a szüleihez. Jan nagyszülei ellenzik, hogy a fiú megkeresse Uwét, akivel Jan addig nem találkozott, amikor azonban megértik, hogy Jan tud az agressziókról, bennük is átszakad az elhallgatás praktikus gátja. Nem mondják már, hogy „Ne áss túl mélyre”, s ők is ki merik mondani az ellenérzéseiket egykori vejük iránt. Amikor Uwe katona volt, a mama megismerkedett egy fiatalemberrel, aki kedves volt hozzá, s Jan gesztusai, habitusa alapján biztos benne, ő a fiú apja. Jan, aki a demokratikus, egyesített Németországban szocializálódott, nem vádaskodik, nem ítélkezik, ám határozottan képviseli az identitásához való jogát. Édesanyjával is, egyedül is fölkeresi mindkét férfit. Egyenessége Uwéra is hatással van: a férfi elismeri, „még az is lehet”, hogy verekedett. A mama csak a második férjének mondta el az igazságot, aki mindvégig kitarított mellette, megértette, elfogadta – jó érv a csontvázak szekrénybe zárása ellen. A közönségvetítéseket szokásosan követő találkozón két apa és a stáb vehette át az egy szál fehér rózsát. Uwe kimentette magát. Az igazság kiderítése katartikus, bátorítást adó, a nézők sokat kérdeztek, magukénak tekintették a filmet.

A gyerekek jól vannak (The Kids are All Right, r: Lisa Cholodenko) is gyerekek identitáskeresését állítja középpontba. Egy orvosnő, Nic (Annette Bening) és a háztartásbeli Jules (Julianne Moore) kiegyensúlyozott kapcsolatban élnek, s nevelik két gyereküket. A 16 éves fiú, Laser (Josh Hutcherson) nővére, Joni (Mia Wasikowska) segítségét kéri, mert a lány már nagykorú, megkérheti biológiai apjuk adatait. Paul (Mark Ruffalo, a Shutter Islandben DiCaprio társát alakította) sármos, szexi, csa-

ládja nincs, s kapóra jönnek neki a „konyhakész gyerekek”. Megpróbál integrálódni a családba. Támogatja az addig a gyerekeket nevelő Jules-t kertépítő ambícióiban, s nőisége egyéb aspektusát is megismerteti vele. Rövid románcuk az utolsó csepp Nic számára: kiteszi a férfi szűrét, s közli vele, ha családot akar, csináljon magának. A család a film szerint két nő zökkenőkkel tarkított empatikus kapcsolata, ahol a férfinak egocentrizmusa miatt csupán a spermadonor szerepe jut. A részletekre jól figyelő kidolgozottság és a parádés szereposztás dacára propagandafilmet láttunk. Kár, mert metaforikusan kiválóan működik. Paul motorja irdatlan nagyot kap a film végén; a poszthippi gondolkodású, elköteleződni nem tudó férfiaknak ezúton üzenik az alkotók, hogy óvatosan azzal a függetlenségvággyal, ízirájderék. (Hasonló jelenet a szofisztikáltabb Greenbergből is kiolvasható.) A film megformáltsága azt mutatja, hogy a leszbikus melodráma polgárjogot nyert. A *The Kids are All Right* tipikus hétvégi televíziós film, polírozott, jól kezelhető konfliktusokkal, lekerekített élekkel. A sajtótájékoztató kérdései is azt tükrözték, milyen eredményesen változtatták meg a meleg polgárjogi mozgalmak a közbeszédet, hiszen a film témája, mondanivalója, létjogosultságának vitatása föl sem merült. Julianne Moore nemi különbségtétel nélkül szólt a hosszú távú vállalás, a házasság nehézségeiről, mondván, a szeretet a kapcsolatba beletett időről is szól. Szóba került a film időzítése is, mert az Egyesült Államokban is mindennaposak az egyneműek házasságáért vagy ellene folytatott tüntetések, állásfoglalások. Cholodenko filmje mögött az a kimondatlan – egyelőre utópisztikus – állítás húzódik meg, mintha a most folyó harc eldőlt volna, mintha világszerte elfogadott volna az egyneműek törvényes kapcsolata. Erre az egyelőre nem létező közmegegyezésre a jelenben csak problémakerülő filmet lehet építeni, amit a sztárszereposztás, a részletgazdag dramaturgia sem képes hitelesíteni.

mennek politikai nagygyűlésre, mert joggal tartanak a besúgóktól, a nyilatkozók nagy kockázatot vállaltak nevük és politikai állásfoglalásuk fölállalásával. A vetítés után a fiatal Davoudi elmondta, nem sok esélyt lát arra, hogy filmjét valaha is bemutassák a hazájában. A világhírű filmrendezőt, Jafar Panahit ki sem engedték a hatóságok a fesztiválra. A Berlinale sajtóközleményben tiltakozott, s a rendezőnek és családjának barátainak március elsején történt letartóztatásakor is latba vetette a tekintélyét. Az egész világ filmesei, vezető kulturális tisztségviselői azonban eredménytelenül emelték föl a szavukat a rendezőt ért atrocitások miatt. A hatóságok csupán április 14-én emeltek vádat Panahit ellen, amely szerint „rendszerellenes filmet készített”. A diktatúra torzítja, sebezhetővé teszi, jóvátehetetlenül relativizálja az esztétikumot: A vörös, a fehér és a zöld ismeretében például a leszbikus identitást tárgyaló játékfilm kérdésfelvetései jóléti társadalmi „semmisségeknek” tűnhetnek az iráni mindennapi gondok mellett, minimálköltségvetése gigászoknak tetszhet az iráni dokuéhoz viszonyítva.

Oskar Roehler *Jud Süss – Film lelkiismeret nélkül* (*Jud Süss – Film ohne Gewissen*) című alkotásával nagy fába is vágta a fejszét, meg darázsfészekbe is nyúlt. Korábbi filmjeinek kísérletező formanyelvével, fanyar látásmódjával szakítva hollywoodi dramaturgiával kísérte meg Veit Harlan náci propagandafilme, a *Jud Süss* (1940) keletkezéstörténetét rekonstruálni. A forgatás alatti alcím, a *Rokonszenv az ördög iránt* erősen mutatja a rokonságot Szabó István *Mephistójával* (1981) és Taylor Hackford filmjével, *Az ördög ügyvédjével* (1997). Roehler színészt, a *Jud Süsst* játszó Ferdinand Mariant (Tobias Moretti) választott hősének, a drámai kérdés itt is az, lehet-e együttműködni egy ördögi hatalommal. A forgatókönyv szerint a nőbolond, sikerre vágyó, hiú Marian habozik, elvállalja-e a *Jud Süss* címszerepét.

volt a jól bejáratott promóciós-jópofozós, kellemes hangulatnak, gyász, depresszió jellemezte. Jó ideje cikkeztek már a történelmi és életrajzi tények elferdítéséről, a stáb láthatóan készült is a támadásokra, hangoztatva, nem történelmi dokumentumot, hanem játékfilmet készítettek. A félresikerültség oka alighanem az, hogy a rendező és Klaus Richter forgatókönyvíró rosszul pozicionálták a filmet: lokális, német témát szerettek volna bevezetni a globális, nemzetközi filmes szcénába, a nem homogén célközönség igényeit azonban rosszul hangolták össze. Egyrészt a németeknek kiemelten fontos, hogy szembenézzenek a náciizmussal örökségével. Másrészt pesszimista számítással is több tízmillió ember anyanyelvi szinten képes befogadni a hollywoodi dramaturgiával elkészített filmeket. Sajátosan német problémához azonban gondolatilag is, dramaturgiailag is kevésbé illeszthető az univerzálisra csiszolódott, színtelenné kopott szuper-sablon. A Goebbelst alakító Moritz Bleibtrau zsigerien jó színész, képességeit külön dicséri, hogy olyan szerepet játszott kiválóan, amely nincs igazán jól megírva. Nehezen felejthető a sajtótájékoztatón a támadások hatására egyre szomorodó, keseredő arca.

Egyébként Berlinben sem hessegethető el a (neo) náciizmushoz való viszonyulás kialakítása, még az alkalmi látogató számára sem. Idén, mikor megérkeztünk, az Alexanderplatz metrómegállója nyüzsgött a fekete ruhás fiataloktól, igaz, bőrdandjeinket látva udvariasan (!) átengedtek bennünket. A hatalmas térre kilépve elbámultunk a rendőrautók számán. Este a török döneresnél szóló televízióból értesültünk róla, hogy Drezdában tömeges neonáci rendbontás volt. Németország az egyesülés óta pénzt, energiát nem kímélve keményen ügyel arra, hogy hivatalos szinten az önmarcangolásig menően képviselje a szembenézést a múltjával. A *Jüdisches Museum* (Daniel Libeskind, 2001), vagy a *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (Peter Eisenman, 2005) metaforikusan is erőteljes térbeli kifejeződései mind a többségi civil akaratnak, mind az állami állásfoglalásnak.

Carolin Schmitz dokumentumfilmje témája dacára az életöröm, a vidámság happeningjévé tudott válni a fesztiválon. A *Német alkoholisták portréinak* (*Portraits Deutscher Alkoholiker*) vetítésére – talán a címre adott ironikus reakcióképpen – nem kevesen érkeztek sörös-üveggel, a mellettem ülő fiatalember bort ivott. A filmet felkonferáló munkatárs nem hagyta szó nélkül a szituációt, általános derűtségre *Prosit!*-tal kívánt jó szórakozást. A kép és a hang radikális kettéválasztására épülő dokumentumfilm kamerája lakásbelsőket, élettereket szkenne, a látvány alatt a mindennapjaik helyszíneitől, az életüktől elidegenített alkoholisták mesélik csaknem kopogós tárgyilagossággal, önsajnálattól mentesen alkoholista „karrierjük” tényeit. A képanyag a meglepő, időnként kifejezetten humoros látványok, vágások dacára szenttelen, ahogyan a hang is, pedig a szereplők reflektáltak, nemegyszer önironikusak. A vizuális és audióviszáltság egymásba játszó viszonya olyan személyes teret hoz létre, amely közvetlenül a néző és a szereplők között feszül: mintha maga a néző monologizálna, s tekintene nagyon kívülről saját élete tereire. A közvetlenségnek, a néző teljes bevonásának erre az intenzitására mindeddig csak az arcközeli felvételeket tartottuk képesnek. Az alkotás a *Perspective Deutsches Kino* szekcióban dicséret oklevelet kapott.

Az internetnek, Varga Ferencnek (origo.hu) hála megnézhetjük, milyen sikert aratott a Berlinálén az egyetlen magyar játékfilm, Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascalja*, a díjátadót pedig ugyancsak az interneten élőben követhettük Budapestről is. E remek lehetőségek ellenére úgy gondolom, ez a fesztivál a multimédia korában is elválaszthatatlan a Vároستól. A Berlinale kulturális, szellemi tere az egyik legjobb érv a mozihoz mellett: szemérmes személyessége nem helyettesíthető távközlési eszközökkel. 15 477 film, 4 ezer akkreditált újságíró, 20 ezer film-szakmabeli, 300 ezer néző – a számok azt sugallhatnák, hogy a Berlinale monstre, elidegenedett fesztivál, pedig nem az. Óriási, de barátságos és emberközelű, olyan esemény, amely tisztában van önnön jelentőségével is, efemer voltával is. Berlinről magáról pedig még Petri György is megengedően nyilatkozott, amikor lakonikusan megállapította: „Lehet itt élni.”



A 2003 óta működő iráni független hírügynökség, a Fars News Agency is hírt adott arról, hogy a Berlinale Generation 14plus szekciójában Kristály Medvét nyert Batin Qobadi *Kérdezd a szelet* (*Ask the Wind*) című, 13 perces alkotása. A berlini siker felbecsülhetetlen értékű figyelmet biztosít a világtól csaknem teljesen elzárt iráni filmnek. A dokumentáló A vörös, a fehér és a zöld (*Red, White and the Green*, Nader Davoudi) Panorama szekcióban történt levetítése mutatta talán legerősebben a fesztivál átkeretező, közbeszédbe emelő jellegét. A rossz minőségű képpel és hanggal az iráni választások esélyeit járólókkal, gyűlések résztvevőivel latolgató alkotás nem látható riportere mindenkinek ugyanazokat a kérdéseket teszi föl: hogy hívják, kire fog szavazni? Sablonkérdések? Iránban, ahol az emberek álarcban

Goebbels (Moritz Bleibtrau) manipulációs eszközeinek egész tárházát latba veti a meggyőzésére. A film óriási sikert arat, a főszereplő élete azonban tönkremegy. Elveszíti félzsídó feleségét, akit a nagy játékos, Goebbels koncentrációs táborba zárat. Marian a háború után érti meg felelősségét, s azt, hogy az ördög, még ha Goebbelsnek hívják is, csak az ő együttműködésével volt képes munkáját véghezvinni. (A produkciónak magyar vonatkozása is van, Marian utolsó szeretőjét Marozsán Erika alakítja.) A film forgatókönyvét a bemutató előtt sok kritika érte, azóta többen megírták, hogy a sajtóvetítésen kifütyülték a filmet. Úgy tapasztaltam, nagy botrány nem volt, s egyes állításokkal ellentétben úgy láttam, Bleibtrau nem varázsolt kedves, lenyűgöző személyiséget Goebbelsből. A sajtótájékoztatón nyoma sem

VÁSZONPAPÍR

ÜTEMLÁGAZZÁS

MEDIAWAVE, 2010

Lalík Sándor

A megalázott Kelet-Európa

témája még nagyon sokáig ötleteket és muníciót fog adni a filmeseknek akár múltidéző, akár jelen idejű alkotásaikhoz. A berlini fal történetét sokféleképpen feldolgozták, de az igazi csak most született meg – A berlini fal nyulai (r: Bartosz Konopka) – az üregi nyulak szemszögéből, narrátorhang segítségével. Ezek a békés, szerencsés-szerencsétlen állatok háborítatlanul éldegéltek a háború elpusztította Berlin kellős közepén, a szabad, füves térséggé lett egykori Potsdamer Platz helyén. Am egyszer csak nagy nyüzsgés támadt, előbb dróthálót, majd magas betontömböket emeltek körük. Az állatok megszeppentek, mi lesz most a szabadságukkal? De idővel rájöttek, hogy minden az ő érdekükben történt. Ragadozók többé nem támadhatták meg őket, védve voltak. Érdeklődve figyelték, hogy az emberek milyen furcsa új szokásokat vettek fel: a fal tetejére másztak, integettek, különös kézjeleket mutogattak, némelyek leugráltak és futni kezdtek a másik oldal felé. Lövések is dördültek. De rájuk nem lőtt senki. Tiltva volt. A felhasznált töltegyekkel ugyanis el kellett számolni védőiknek, jegyzőkönyv, meggyás, tortúra. Így a békéjük megmaradt. A párt- és állami vezetők gyakran meglátogatták őket mindkét oldalról, emelvényeikről integetve nekik. Ők közönyösen fogadták a látogatókat, a saját dolgaikkal voltak elfoglalva. Egy idő után kevésnek tűnt az egyenkoszt, valami más után vágytak. Kíváncsi lényekként felfedezték, hogy a fal alatt alagutakat áshatnak a másik oldalra (Nyugat-Berlinbe), így tömegesen kezdtek átjárni. A hatóságok ezt már nem tűrhették, meg azt sem, hogy – nyulak lévén – botrányosan elszaporodtak. Vége lett az aranyéletnek. A történetet nem mondom tovább, bárki elképzeli, mert tudhatja. Az archív felvételeket és mai interjúkat felhasználó film összetett műfajú alkotás: ironikus, kreatív dokumentumfilm és szellemes allegória. Úgy szórakoztat, hogy gondolati összegzésre készíten. Úgy könnyed, hogy rendkívül fajsúlyos. Úgy szól a nyulakról, hogy közben az emberekre asszociálunk. Úgy mozgatja a „jó” és a „rossz” szálait, hogy fanyarul meglepődünk önmagunkon. Egyszerűen zseniális!

Kelet-európaiak (elsősorban nők) kiszolgáltatottsága és megalázása nyugati országokban – ma már megszokott napihír. Enyhébb formájától, a bébiszitterkedéstől a legdurvábbig, az erőszakos leánykeresedelemig és prostitúcióra kényszerítésig. Mira Fornay ír-cseh-szlovák koprodukcióban készült filmje, a Rókák két nővér sorsát követi Írországban. Kapcsolatuk mozgatórugói: az irigység, a féltékenység, a függőség és a mindezek mélyén megbúvó, kiolthatatlan szeretet. Hőseink küzdelmes, olykor erőszakos jelenetek során végigjárják a megcsalás, a megbánás és a megbocsátás stációit. A felfokozott hevületről és testközeli kamerakezelésről tanúskodó film még hatásosabb lehetett volna, ha élesen és egyértelműen meghatározza a két lány környezetének szereplőit, akiknek

többsége szerint a kelet-európai lányok csak egyetlen dologra valók.

Egyszerűségével, letisztult formájával és természetes titokzatosságával emelkedett ki a fesztivál legerőteljesebb játékfilmje, A másik Irina, Andrei Gruzniczki alkotása (a tavalyi CinePécs fődíjas román filmje). Ez az elsőfilm szól a külföldre csábításról, az ezt körülvevő viszonyok rendezetlenségéről, a könnyű álmokról, de elsősorban mégis a bizalom hiányáról, a másik nem ismeréséről és ennek következményeiről. Feszült, visszafojtott figyelemre készítő lelki nyomozás és mélyen ütő, elsomorító és felzaklató emberi dráma. Aurél és Irina látszólag kiegyensúlyozottan élnek, a szeretet apró jeleivel. Aurél éjszakai biztonsági őr egy plázában. A felesége váratlanul – minden előzmény nélkül – bejelenti, hogy szakmai továbbképzésre Kairóba utazik. Az illatszerekkel foglalkozó egyiptomi cég tesztelésében kell részt vennie. A férj, mint akit falhoz vágtak, kész tények elé állítva. Három hónap egyedül. Amikor a feleség hazaérkezik, felszabadultabb, mint valaha (szexuálisan is). Kinti munkájáról alig mond valamit. Meglátogatják az asszony szüleit és nővérét vidéken. A nővérek beszélgetéséből sejthető, hogy valami olyasmit tudnak, amiről másnak nincs tudomása. Visszaérkezve Bukarestbe, a feleség közli, hogy telefonhívást kapott, azonnal vissza kell utaznia. Pedig a férj úgy tudta, csak ennyi volt és kész. Még egy távbeszélgetés a feleséggel, majd a lesújtó és tragikus hír a kairói román konzulátusról: Irina öngyilkos lett. A férj szótlánul és mozdulatlanul fogadja a bejelentést. A következő képen már éjszakai munkahelyén látjuk, akciós-lövöldözős játékgépen vezeti le a feszültségét. Aztán már csak kérdései vannak a rendőrség, a konzulátus, a világ felé. Mindent tudni akar, képtelenségnek tartja egy életvidám nő öngyilkosságát. Érzéketlen és embertelen hivatali útvesztőkben bolyong, hogy a holttest hazaszállítását elintézzze, majd maga is kiutazhasson a helyszínre. Lassan – a férjvel együtt – részeseivé válunk egy addig láthatatlan és ismeretlen másik történetnek. Ami Iriné. Aki már nem szerette férjét, új életre vágyott, a válási papírokat is elkészítette, amiket nővére bízott. Kint beleszeretett valakibe, kettejükéről egy fénykép is előkerül. A film nyitva hagyja a befejezést. A rendezővel folytatott beszélgetésből kiderült, hogy a film alapjául szolgáló valós történet sem végződött megnyugtatóan. Mái sem tudni, mi történt valójában. A filmben vannak halvány, jól időzített utalások, hogy esetleg a szervkeresedelem áldozata lett Irina. Nem a személyiségére volt szükség külföldön, csak a szerveire. Hogy mások éljenek és gazdagodjanak belőle. A rendező azt is elmondta, hogy egyik barátja történetét dolgozta fel, s arra is ügyelt, hogy a filmbeli karakter a leginkább hasonlítson az eredetire. A két főszereplőre (Andi Vasluianu és Simona Popescu) egyébként is súlyos teher hárult a hitelesség megteremtésében – egy ilyen információhiányos történetben. De kitűnően megol-

dották. Különösen a férj megformálója, akinek vállára nagyobb és folyamatos súly nehezedett egy drámai folyamat érzékeltetése érdekében. Vasluianu, aki eddig főleg kemény fickókat játszott, most megmutathatta rejtett érzékenységét. Amennyire megvolt a sugárzó erő egyes kiemelkedő filmekben, úgy hiányzott más területen.

Drámai dokuk nélkül

ültem végig a fesztivált, pedig az elmúlt két évtizedben azok határozták meg alapvetően a Mediawave arcukat. Felidézhetem A Belov család idős testvérpárjának szeretet-gyűlölet áramkörét, Mihail magasröptű filozofálgatásának és Anna „csak teszi a dolgát” napi praktikumának szelíd összeütközését; A varsói felkelés krónikájában megszólaló egykori aktív résztvevő múltidéző beszámolóját, tárgyilagos, olykor megrendült hangját; a St. Jean egy időben Izraelbe érkező orosz és etióp bevándorlóinak közös sorsát, kínzó másodrendűség-érzését és lenézetté válását a megállapodottak, az igazi izraeliek részéről, akik (amilyenek) ők már sohasem lehetnek; a Neonfényes mesék otthonról elüldözött tíz év körüli pályaudvari gyerekeinek kilátástalan léthelyzetét; a 174-es (riói) busz eltérítésének történetét és mai kommentárjait; a Skizofrénia megbélyegző terminust kényszerkezelésre használó szovjet politikai-pszichiátriai gyakorlat elszennvedőit és véghezvivőit; az Új Eldorádó erdélyi kistelepüléseinek élet-halál harcát a megmaradásért; A nagy kommunista bankrablás korabeli rekonstrukciójának mai rekonstrukciós kísérletét; A sündisznó átka roma családjának gallygyűjtő és faluról falura házaló útját, amint a kamerának mint szótlán társuknak mondják el fájdalmaikat, megaláztatásaikat és egyéni történeteiket; vagy a Virágok hídjá rendkívül összetartó (átmenetileg) csonka családjának serény mindennapjait, az apa vezette kis társaság folyamatos alkalmazkodóképességét az új kihívásokhoz.

Most leíró jellegű dokumentumfilmeket láthattunk. A Só a szirteken (r: Fiorella Castanotto) a tengeri sógyűjtés és -szállítás rendkívül nehéz és fárasztós munkáját mutatja be Dél-Indiában. A film párbeszéd és narráció nélkül, hosszú beállításokban – csenddel, atmoszféráhangokkal és minimalista zenével kísérve – tárja elénk a sógyűjtés lépéseit. Felirat adja tudtul, hogy Gandhi valamikor békés menetet szervezett a sógyűjtés állami monopóliumának kizárólagossága ellen. A mai sógyűjtők viszont uraiknak vannak kiszolgáltatva. Nők és öregek naponta tíztonnányi súlyt cipelnek fejükre helyezett kosarakban – minősíthetetlen, napi 1 dolláros összegért. A bőrbetegségek hamar kikezdi őket, s amiről nem szól a film, ilyen terhelés mellett a gerinc tönkretétele elkerülhetetlen. A rendezővel folytatott beszélgetésben felmerült a tartalom és a forma ellentmondásossága. Szabad-e szépen, kiegyensúlyozott kompozíciókban bemutatni a festői szárikban dolgozó asszonyokat, miközben a feliratokból is kivilágloan rettenetes kizsákmányolásban van részük. Önkizsákmányolást hajtanak végre az elhagyott sziléziai szénmező hátramaradt aknáiban illegálisan szénét fejő emberek az Elhagyatva című filmben (r. Fabian Daub & Andreas Gräfenstein). De az egykori bányászok nem tehetnek mást, a megélhetésükről van szó. Még akkor is, ha rajtakapva megbüntetik őket, a szénét elveszik tőlük, és – arcátlan módon – a helyi politikai potentát erőművében égetik el aztán. A Duna deltavidékén élő pravoszláv óhitűek, a lipovánok mindennapi életét, elsősorban mély vallásosságát mutatja be a Madarak útján (r: Trencsényi Klára & Vlad Naumescu). A 18. századtól, a vallási modernizáció elől Oroszországból (Ukrajnából) a világ minden tája felé kirajzó közösségek most is őrzik hagyományait és a szent könyveket. A deltavidéken már csak a legidősebb ismeri az írást, így vele kihal a hagyomány egy része is. Ezért fontos, hogy egy fiatal papot találjanak. Ehhez nem kell teológiai végzettség, csak valamivel eszesebb, no meg házas legyen. Aztán kell találni egy püspököt, aki felszenteli. A rendezőpáros elmondása szerint akkor figyeltek fel erre a világtól elzárt településre, amikor hírül vették, hogy a madárinfluenza itt ütötte fel a fejét először Európában. (Ez

a vidék volt a román politikai foglyok raboskodásának színhelye 1957-től, s az elhunytak hozzátartozói a lipovánokat tették meg bűnbaknak.) Állni látszik az idő az Ahol a nap lassan jár (r: Matej Bobrik) képein is. Egy falu mindennapjai, csendbe burkolt mozdulatok, örök állandóság, melyet csak a halál szakít meg egy-egy pillanatra. Semmi rendkívüli nincs a filmben, mégis oda kell figyelni. Sergio Basso annál atraktívabb formát választott Készült a kínai negyedben (Giallo a Milano – Made in Chinatown) című hosszú dokumentumfilmjében. Kínaiak tüntetnek a milánói negyedben. Haláleset. Aztán váratlan fordulattal a film készítői felteszik a kérdést, mi kell a jó krimihez. Tizenöt ismérvet sorolnak fel a film folyamán, s mindközben valami egészen másról van szó: miként élnek, gondolkoznak az Olaszországba jórészt illegálisan bevándorolt kínaiak, hogyan illeszkedtek be, milyen a viszonyuk régi és új hazájukhoz. Arra a kérdésre, vajon visszamennének-e, egyikük megadja a legfrappánsabb választ: Most Kínában nagyon felgyorsult a tempó, és nem állnák meg a helyüket; itt elég keményen dolgozni (ezzel ki is tűnnek az olaszok közül), de ott kreatívnak is kell lenni. A végig érdekesítő film különböző eszközökkel él, a hagyományos megszólaltatástól a szituációban beszéltetésig, sőt még animációs betéteket is felhasznál.

Átalakuló fesztivál

– ez a benyomás érelődhet a rendezvény rendszeres látogatójában, ha alaposan áttanulmányozza a műsorkínálatot. A hosszú dokumentumfilmek, melyek nagyon sokáig emblematikusak voltak (igaz, kevésbé látogatottak), kezdenek háttérbe szorulni (a versenyben 2 volt közel 60 perces, és 2 azon túli hosszúságú). A versenyben lévő játékfilmek mezőnye nyitott a main-stream, azaz a kommersz irányába. Egyértelműen ide sorolható Mika Kaurismäki szórakoztató vígjátéka, a Burjánzó szerelmek háza (hazai forgalmazója az Anjou Lafayette). A film egy válófélben lévő házaspárról szól, akik elosztják a ház felső és alsó szintjét egymás közt, kizárólagos használatra. Szerződésük legfontosabb kikötése, hogy idegen (azaz szerető) nem jöhet a házba. A szabályt először a férfi szegi meg, de aztán az asszony sem rest, ráerősít. Egymás bosszantása, szeretkezések és álszeretkezések, partnerek változtatása, összeveszések és „siron túli” (egy megásott gödörben való) kibékülés, hogy a balti lánykereskedelem egyik főnöknőjének történetbe csöppenéséről, és a ház úrnőjéhez való viszonyáról már ne is beszéljünk. Divatos témák és hagyományos házastársi csetepaték kevercséről van itt szó, némi abszurdal és fekete humorral. És, tegyük hozzá, a főszereplők kétségtelenül kimagasló játékaival. Másik két filmet a Mozinet juttat majd a mozihalózatba: Semmit magamról, A sasvadász fia. A bőrön is áthatol viszont a Titanicról jön, annak fődíjasaként; míg az idej Mediwave-győztes játékfilmet Túlparton címmel a Filmklikk jelentette meg a fesztivál kezdete előtti napon. Nem lepődnék meg, ha az Isabelle Adjani főszereplésével fémjelzett Jean-Paul Lilienfeld-film, A szoknya napja is hamarosan a mozikban kötne ki. A szóbeli erőszaknak kitett tanárok és tanárnők problémája, sajnos, mindennapos az életben és a filmekben egyaránt. Ez a mozi annyiban lép túl a szituáción, hogy egy túsdrámával kombinálja. A külvárosi állami iskolában bevándorlók gyermekeit oktató tanárnő megkaparintja az egyik színes bőrű diák által behozott pisztolyt, és a „gyerekek” egy részét elengedve, sakkban tart kilenc diákot. Most már folytatódhat az óra, a fegyver fenyegetésének árnyékában. Tehetetlenség és erőszak összekapcsolódása a mi világunkban legtöbbször a „jó” oldalán történik meg. Annnyira kiszolgáltatottak vagyunk, hogy az első adandó alkalmat megragadjuk, ha nyeregbe kerülhetünk, ha egyszer, végre mi irányíthatjuk az események menetét. A tanárnő annyira kivan, hogy kell neki ez a rövid kikapcsolódás, lelki felüdülés. Láthatóan élvezi a helyzetet, játszik, teszi-veszi magát. De nem ítélnék el. Aztán kiderül, ő is „idegenek” leszármazottja. A kör bezárult. A tragikusan végződő történetben nem látok semmi előre

mutatót. Akik megússzák a túsul ejtést, hamarosan ugyanúgy fogják szidalmazni, ócsárolni, szavakkal megbecsteleníteni tanáraikat, amint addig tették.

Peter Greenaway kultikus rendező a main-stream határán. Filmjeire sokan vevők, ez (is) motiválhatta a szervezőket-válogatókat, hogy legújabb rendezését, a Rembrandt vádbeszédét elhozzák, és bemutassák a kísérleti filmek szekciójában. Greenaway filmesszéje művészet- és társadalomtörténeti másfél óra. Pazar kiállításban, megelevenedő festményeken, mindvégig a kép közepébe inzerált rendező arcmásával, aki „kutatása” eredményeit összegzi. Az Éjjeli őrjárat című festmény kapcsán megfogalmazódó, mélyre hatoló bűnügyi elemzés a nagy összeesküvésről – végső soron a vizuális analfabetizmus(unk) elleni vádirattá válik.

Greenaway, Kaurismäki, Adjani és mások beemelése az általános programba nyilvánvaló haszonnal járt: a nézőszám jelentősen megnőtt ezeken az előadásokon. De vajon a továbbiakban – tendenciaszerűen – ilyen és hasonló, nagy main-streames nevek fogják fémjelezni a fesztivált? Vagy kettéválik egy avantgarde-alternatív és szociografikus szférára, illetve egy kommersz jellegűre? A jövő a megmondhatója. A nézőszám növekedése mindenestre nagy kihívás és csábítás egyszerre. A korábbi 13 órás kezdések el is maradtak az idén. De a műsorstruktúra változatlan. Másfél órás blokkokba szerveződnek a játék-, dok-, kisjáték-, kísérleti és animációs filmek. Láthatólag kevesebb a dokumentumfilm, igaz futott egy visszatekintő 20 év – 20 film válogatás (zsűritagok szavazatai alapján), amelyben voltak dokuk is, a zenei tárgyú filmek pedig átkerültek a 3. hétvégére, Óriszentpéterre (Mediawave Szelektív).

Egyébként Szombathely

volt a fő helyszín ezúttal először 19 évi győri tartózkodás után. Egy fesztivál áthelyezése akkor lehet sikeres, ha 1/ a korábbihoz hasonló nagyságrendű városról van szó; 2/ megvan a helyi intellektuális, érdeklődő háttér; 3/ az áthelyezés több előnnyel, mint hátránnyal jár. Nos, Szombathelyen a feltételek adottak. A város kisebb lélekszáma (Győr: 130 000, Szombathely: 80 000), de



ugyanúgy felsőoktatási központ (egyetemmel, főiskolával). A városvezetés pozitívan, csábítóan állt hozzá a színhelyváltoztatáshoz, sőt, amint egy februári sajtótájékoztatón kiderült, már 10 évvel ezelőtt felmerült az átköltöztetés gondolata. Most megvalósult, egyelőre 5 évre kötöttek szerződést. A helyi önkormányzat egyből 20 millióval indította útjára a fesztivált, és elvárta, hogy a Fő téren is legyenek rendezvények. A tágas, szabálytalan háromszög alakú tér kiszélesedő részét kapták a szervezők – ideiglenes elárúsító helyek meg a zenei színpad felállítására. Ezzel szemben Győrben a támogatás nagyságán és a centrális városi közterek átengedésén vagy át nem engedésén folyt a huzavona. 2008-ban a fesztiválozókat kiebrudalták a Széchenyi térről az 1-es út menti szűk, zajos, poros térségre, s a főtér felújítása után sem engedték vissza őket. A Mediawave-feeling továbbélését szolgálja, hogy Szombathelyen is a mozi-főtér-zsinagóga tengelyre épül a fesztivál. A vetítések ismét egy helyre koncentrálnak, jelen esetben a Savaria Filmszínház nagy- és kamaratermére. (Szomszédtságában sötétben árválkodik a 2005 végén átalakításra és felújításra bezárt műemléki Hotel Savaria, ahol láthatólag még el sem kezdődtek a munkálatok.) Az 1973-ban átadott moziépület a szocialista nagyberuházás egyik mintapéldája. Sok hasonló épült akkoriban az országban. A cél: egy helyen kielégíteni egy város vagy egy kerület kulturális – mozi- és mozilátogatási – igényét. Ma már reménytelen feladat megtölteni az ilyen nagyságú tereket. Ezért is alakítottak ki benne egy kamaratermet.

A fesztiválra hét közben érkezőt a pénztár előtti sötét belépő után szokatlan kép fogadja az előcsarnokban. Hosszú asztalokon használt könyvek tucatjai-százai. Talán eltévedtem, gondoltam, talán máshol van a fesztivál. De nem, jó helyen jártam. Később próbáltam rekonstruálni a történeteket. Az Antikváriumnak vagy az egyéni vállalkozónak nyilván szerződése van a mozival, ezt egy fesztivál miatt nem lehet felrúgni, az antikváriusnak pedig jól jön az állandó érdeklődés (még ha nem is kifejezetten a könyveknek szól). Péntekre szerencsére eltűntek a könyvasztalok, mozijellegű öltött az előcsarnok, csak a fesztivál futó filmjeinek felkasírozott, álló plakátjai meg székek-asztalok állták útját a látogatóknak. Már az sem számított, hogy az épületről itt-ott, korábban nagy darabokban lehullott a vakolat. A fesztiválszervezők a maguk részéről mindent megtettek. A kávézóhoz fedett teraszt kapcsoltak, a sérült, mozaikos oszlopokat színes leplekkel-huzatokkal vonták be.

Pénteken az utolsó blokk kisjátékfilmekből áll. A Hosszú séta az örökkévalóságba (r: Nata Bela) úgy tartja fenn a feszültséget, hogy szinte semmit nem tesz érte. Két gyerekkori barát találkozik. A katona engedély nélküli eltávozás, a lánynak egy hét múlva lesz az esküvője. A fiú emiatt jött. Hívja a lányt, sétáljanak az erdőbe. Egyre beljebb és beljebb. A fiú mosolyog, a lány tudja, mit akar. Még soha nem kerültek ilyen közel egymáshoz. A fiú megcsókolja a lányt. A lány hagyja. Két befordult lélek fürkésző tapogatózása. Bármi megtörténhet. Akár a legszörnyűsebb is. De nem. Szerencsére. Egyszerűen csak elválnak útjaik. A lány erre, a fiú arra. Másfajta, valóságos izgalmat hordoz az Egyesült Királyságból érkezett, és csak 7 perces: Nincs kiút (r: Alexandra Monro & Sheila Menon). Az alkotók azt mutatják meg, milyen az, ha egy várost teljes katonai ellenőrzés alatt tartanak, hogyan lehet eljutni egyik helyről a másikra (utalás a palesztinok kiszolgáltatott helyzetére). Londonban egy autós elüt egy figyelmetlen nőt. Beteszi kocsjába, hogy kórházba vigye. Csakhogy ellenőrző pontba ütközik. Hiába áll a sorompó túloldalán mentőautó. Ott nincs átkeles. Senkinek. Az autós rémületen egy másik ellenőrző ponthoz megy, de ott sem engedik át. Vissza az elsőhöz! A katona rászzegezi a fegyverét. A kocsiiban a nő haldoklik...

Kimegyek a moziból. Az utcán szabadon járkálnak az emberek. Nem állítja meg őket senki. Csak néhány lépés a Fő tér. A színpadon Gil Scott-Heron és kisgyüttese improvizál. Soul és blues. Hallgatom jó fél órát. Hűvös van. Haza akarok menni.

NARRÁTORHANG

Robin Hood és a társadalmi szerződés

Kiss Éva

Az, hogy az „outlaw” nem „haramiát” jelent, hanem „számkivetettet”, „földönfutót”, vagy a westernfilmek öröksége értelmében „törvénykivülít”, az nem szimpla kukacoskodás, hanem az új Robin Hood-feldolgozás esetében értelmezésszerű kérdés. (Ezt a bakit mindjárt a film elején sikerült elkövetni.) Maradjunk egyelőre a „számkivetettnél”! Ez olyan ember, aki kiszorul a közösségből, egyedül kell boldogulnia. Ő többé nem része a nagy folyamatoknak. Ha egyre többen válnak számkivetetté, lassan átfordul a világ. A számkivetettek elkezdik úgy érezni, ők vannak jó helyen, ők vannak inkább bent, ugyanakkor a többiek mintha kívülre kerültek volna. Vagyis ugyan eddig ők voltak a törvényen kívüliek, de most egyre határozottabban merül fel bennünk az igény, hogy ők írják a törvényeket. Természetesen más normarendszert képzelnek el, mint ami korábban működött, amely őket egykor számkivetetté tette. Mindez csak akkor következik be, ha Ridley Scott-tal szólva a „bárányokból oroszlánok” lesznek. Ne valami lokális hatalomváltásra gondoljunk, olyasmire, mint ami most zajlik itt nálunk, hanem világméretű trendre. Mintha évtizedek óta egyre több ember érezné úgy, hogy mindaz, amit a multinacionális cégek vagy éppen az államok tesznek, nem szolgálja az ő érdekeiket. Megkettőződött a világ – noha alapvetően persze konfliktusmentes maradt a helyzet sokáig. Néha felszikkasztott egy-egy botrány. Például Magyarországon 2002-ben és idén is a korrupciós ügyek miatt bukott meg az éppen regnáló hatalom. Néhány kirívó esetet leszámítva az emberek elfogadják, hogy vannak a hatalmasok, élük a maguk életét, és aztán vagyunk mi, akik szintén jól elvagyunk. A válság azonban megváltoztatta ezt a rendszert. Az emberek úgy érzik, nem ők a felelősök a kialakult helyzetért, mégis a társadalom legal-

sóbb szintjeitől felfelé egyre szélesebb rétegek kezdik megsínyleni a negatív következményeket. És most borul fel igazán az egyensúly. Hiszen a válságból nem mindenki annak megfelelően veszi ki a részét, hogy a nem válságos időszakból hogyan profitált. Pedig a válságot nem a kevésbé gazdagok felelősebbek. Most mégis úgy tűnik, mintha ez így lenne. Talán lendítene valamit a társadalmi közérzetünkön, ha látnánk, hogy a gazdagok a szegényedésből is alaposabban kiveszik a részüket, ahogy a gazdagodásban is élen jártak. Nem sima demagógia ez, hiszen a szakértők szerint a válság nagymértékben köszön-

hető az ezt megelőző évek jólétének. A krízis hatására következhet be az, amiről Ridley Scott Robin Hood-feldolgozása beszél: eljön a nap, amikor egyre többen mondják, hogy elég, amikor egyre többen válnak a „bárányokból oroszlánokká”. A filmbeli Nottinghamban a falubeliek kamasz gyermekei a nélkülözést, de főleg a perspektívátlan-ságot tapasztalva egyszerűen kivonulnak az erdőbe, és egy kis rablóbandát alkotva tengetik az életüket. Az emberben önkéntelenül is felidéződnek a franciaországi banlieue-lázadások az elmúlt években. Vagy éppen a Drót című amerikai tévésorozat első-második évadjá-

ban látható számkivetettek, akiket egyszer fel is pakolnak, és odébb költöztetnek. Egyik esetben sincs remény a számkivetettké válta számára a társadalomba való visszakerülésre. (Vagy egyáltalában belekerülésre.) Az európai külvárosokban az autókat és kukákat égetik el a fiatalok, az amerikai gettóban önmagukat emésztik fel. Vagy a kábítószert, vagy a bandaháború végez velük. Nem születetten barbárok a kívülállók sem. Amikor a filmben francia katonák törnek a falura, egy hatalmas csúrbé terelik az embereket. Majd alájuk gyűjtanak. Az erdőben bujkáló fiatal suhancsereg azonnal a védelmükre kel, azoknak segít, akiket korábban kifosztottak. De még mindig nincs elég társadalmi gyúanyag ahhoz, hogy a világ jó része felforduljon. A gazdagok és a felső középréteg jóléte nem illan el egyhamar. Akkor mégis mikor jön el a pillanat? A filmben akkor, amikor János király újabb pénzt és katonákat kér, hogy a franciák ellen vonulhasson. Nem tudom, a világ szegényei mikor kerülhetnek olyan helyzetbe, hogy zsarolási potenciáljuk legyen a vezetőikkel szemben. Olyan társadalmi szakadékok vannak, hogy ezek feltöltődése (természetesen leginkább is úgy, hogy a gazdagok partjáról csúszik bele a föld, hiszen a szegények felemelése már utópisztikus szinten sem merül fel) szinte elképzelhetetlennek tűnik. A film tökéletesen mutatja, hogy a 12-13. században még a nagyurak is ott éltek a faluközösségtől nem messze. Világos az anyagi különbség, az is egyértelmű, ki hordja a fegyvert, az alávetettségi viszonyok azonnal szembe tűnnek, mégis a társadalom különböző rétegeinek kapcsolata volt egymással. A hadjáraton levő úr felesége ott görnyed a mindennapi munkát végzők között. Nem csak szervez vagy irányít, de segít a szántáskor vezetni a lovat, vagy éppen lópatkoláskor. A háborúból hazaérkező földesúr kilo-



Robin Hood (2010)

vagol a birtokaira, beszélget a jobbágyaival. Lóhátról ugyan, de mégis. Manapság a jó módúak ismét várakba, lakóparkokba, citadellákba zárkóznak. Felhúzott ablakú (persze csak a légkondicionálás miatt!), füstüveges cirkálóban közlekednek, és nem elegendnek szóba senkivel sem a saját világukban élőkön kívül. Éppen ezért érdekes a társadalomból való kivonulás kérdése. A klasszikus, 1938-as feldolgozásban Locksley-t halálra ítéli János király, és elkobozza mindenét. A férfi az erdőbe menekül. Éppen lakomáznak a kis csapatával, amikor valaki mélyebbre vezet az erdőben, oda, ahol a legszegényebbek tengetik magukat, koszosan, rongyosan, legyengülve az éhségtől. Locksley szemmel láthatóan megdöbben. A vidám fiút nem túlságosan viselte meg, hogy földönfutóvá lett. Rendben, akkor így boldogulok. Sőt a fejében már körvonalazódik is a terv: kirabolja az adókat szállító szekereket, a pénz egy részét a szegényeknek adja (de csak azért, hogy le tudja a maga „adóját”), a többit viszont Oroszlánszívű Richárd kiszabadítására teszi félre. Mert ha őt ki tudja váltani az osztrák Lipót császár fogságából, és hazatér, akkor János király illegitimé válik, következésképp a törvénye (köztük az ő ellene hozott szankciók is) semmissé válnak. (Itt azért érdemes megjegyezni, hogy Michael Curtiz feldolgozása történelmileg nem pontos, hiszen Richárdot VI. Henrik német-római császár fogságából kellett kiváltani.) Vagyis Locksley az általánosságokon túl nem sokat gondol másokra, egészen az erdei jelenetig. De hogy népvész legyen? Kevin Reynolds 1993-as feldolgozásában is szabadságharcosként látjuk Locksley-t. Csak hogy ennek a szabadcsapatok élére álló mentalitásnak nem sok realitása van manapság. (Nem mintha tizenhét évvel ezelőtt lett volna, de Reynolds filmje inkább vígjáték, társadalmi állásfoglalása sem ebben az irányban érdekes, hanem abban a tekintetben, hogy Locksley mellé egy mór /iszlám! katonát rendel társul, akivel együtt menekülnek Angliába a szentföldi hadjáratból.) Ridley Scott tehát felveti a társadalmi megegyezés intézményét. Szerencsére az adott korban íródott a Magna Charta, ami elsőként fekteti írásba az arisztotelészi gondolatot, miszerint egy politikai közösséget az államhatalomnak kell mozgatnia, de a mozgás irányát mindig a közjó (bonum commune) határozza meg. A Magna Chartát a későbbi korok nagy tisztelettel emlegették. Az értelmes kompromisszumra épülő társadalmi béke szimbólumaként tisztelték. Jelentősége így az utókorban sokkal nagyobb lett, mint a saját korában volt. Legfontosabb kitétele, hogy szabad embert nem lehet bírósági ítélet nélkül tömlöcbe vetni, földjeit elkobozni. János király ugyanis sokszor minden különösebb ok nélkül elfogott egy-egy gazdag nemeset, és csak váltságdíj fejében engedte szabadon. Vagy kitalált különböző címeket, rangokat, és kötelezte ezek felvételére a nemeseket. A kinevezésekért természetesen azonnali pénzt kellett fizetniük, hasznuk pedig semmi sem volt. Sokszor a vacsoraasztalnál vetette oda egy-egy főúrnak, hogy mátol



Robin Hood (1938)

elkobozza mindenét. (Érdekes, hogy ez a mozzanat belekerült Curtiz amúgy nem túl korhű feldolgozásába. A királyi palotában vagyunk. Egy kutya csontot marcangol. Erre a képre vágják rá János királyt, amint bekap egy falatot. Egy heves szópárbaj végén Locksley-t teljes vagyoneklobzással sújtja a király.) Nyilvánvaló, hogy a társadalmi szerződés ezt a folyamatot volt hivatott megakasztani. Brian Helgeland forgatókönyvíró ugyan utal ezekre a jelenségekre, de a hangsúlyt az életkörülményekre, a megélhetésre teszi át. Egyébként ilyen jellegű kitélt, amiről a filmben szó van, nem tartalmazott az eredeti dokumentum, nem is tartalmazhatott, hiszen a szociális kérdések rendezése nem lehet egy ilyen dokumentum tárgya. Nem lehet? Nem lehet kimondani azt, csak egy hollywoodi filmben, hogy minden embert megillet, hogy a munkájából származó bevételéből előbb joga legyen magát és a családját eltartani, csak utána kelljen adót fizetnie. Nem, mert mára minden egyes fogalmat ötszáz oldalas külön dokumentumban kellene megmagyarázni. Megszorításokat és kitételeket kellene tenni, és kezelhetetlenül bonyolulttá válna a rendszer. De vajon szükség van-e valamiféle társadalmi minimum megfogalmazására?

Az igazságosztókról szóló filmek mindig abból a (sokszor ki nem mondott, csak a háttérben érezhető) teóriából indulnak ki, hogy a társadalomban nem a szegények és gazdagok dichotómiája a rossz, hanem hogy ez a különbség aránytalanra vált. A gazdagok túl gazdagok, a szegények pedig túl szegények. Vagyis jogos elvenni a gazdagoktól, hiszen attól még az ő társadalmi helyzetük nem rendül meg, nem fognak rosszabbul élni, mégis nagy segítség a szegényeknek, akik viszont elképesztően rosszul élnek. Sem a Fekete Tulipán, sem Cartouche nem törekszik a gazdagok likvidálására, nem jellemző rájuk az osztályharcos mentalitás. Az arányokkal van csupán gondjuk. Csak hogy itt elérkezünk a szabad verseny legfontosabb elvéhez. Ha nekem sikerül legfontosabb elvéhez. Ha nekem sikerül pimaszul gazdaggá válnom, akkor miért

kellene korlátozni magamat? Ha rátermett vagyok, jókor vagyok jó helyen, és csak úgy dől hozzám a pénz, majd később pénz pénzt csinál, akkor miért fékezem magam? Ridley Scotték is megkerülik ezt a problémát, és pusztán adózási kérdéssé degradálják. A katonák mindent elvesznek a szegényektől a gazdagok számára. Pedig nem az a lényeg, hanem hogy van-e összefüggés a túlzott mértékben meggazdagodott és az ugyanolyan mértékben elszegényedett emberek helyzete között. Vagyis mondhatjuk-e az előbbi kérdésre, igen, fogd vissza a gazdagságot tovább és tovább növelő tevékenységedet, mert közben valahol családok jutnak koldusbotra.

Az erdőbe visszahúzódó Robin Hoodnak úgy általában nincs dolga a pénzzel. Kivonul a társadalomból, ott ő jól elvan, halászgat, vadászgat, férfiasan bajt vív és a többi. A legújabb feldolgozásban azonban nem ússza meg ilyen könnyen. Visszakerül a társadalomba. Nézzük ismét az áthallásokat! Individualista korban élünk. Alapvetően csak az egyéni boldogulás számít, annak van értéke. Chalus várának ostromakor ismerjük meg hőseinket. Robin Longstride, a sereg egyik íjásza bátran a király szemébe mondja, hogy a szentföldi hadjárat nem hogy Isten dicsőségére szolgált volna, de a pokol kapuit nyitotta fel előttük. Megkötözött ártatlan embereket mézáróltak halomra a kardjaikkal csak azért, mert pogányoknak születtek. Longstride az egyik áldozat utolsó pillantására hivatkozik, amelyben szájalma látott megcsillanni. Bátor kiállításának jutalma természetesen a kaloda. A király halálakor kiszabadul innen, és azt mondja a társainak: mostantól csak a magam boldogulása érdekel. Útközben felveszi egy éppen kiszendődő lovag, Sir Robert Locksley ruházatát és személyiségét, és úgy érkezik haza Londonba, mintha valaki más lenne. Na de hát hogy van ez?! A személyiségünket csak úgy cserélgetjük, mint a ruháinkat? Nincs bennünk büszkeség az eddig elért eredményeinkre? Azokat bármikor a sutba dobhatjuk? Talán akkor lehetne ilyesmit elképzelni a mai mentalitásunkkal, ha

annyira elszegényednénk, vagy perifériára kerülnénk, hogy már valóban nem lenne mire büszkének lennünk, már valóban nem lenne mit vesztenünk. De talán időnként akkor is megállhatnánk gondolkodni, ha erre nem kényszerít, mondjuk, az anyagi javaink elvesztése. Csak úgy. Valóban a hübrisznek kell vezetnie minket mindenkor? Nem hiszem, hogy könnyű lenne erre a válasz, mert megint visszajutnánk oda, hogy na jó, de hol a határ. Rendben, nem akarunk mindenáron érvényesülni, esetleg hajlandók lennénk mi is néha gúnyát cserélni egy kicsit kevésbé törtető önmagunkkal legalább, de mi abban a jó? Ezzel támogathatunk pár elszegényedett családot, vagy egy kórháznak több jut valamilyen berendezésre? Akkor meg minek beszélünk?

Scott filmje megidézi a Runnymede mezején tartott gyűlést, ahol a János király ellen vonuló nemesek és a városok találkoztak az uralkodóval. 1215. június 15-én itt írták alá a Magna Chartát. A filmben azonban csak megesküszik a király az anyja életére, hogy nyugodt körülmények között ellátja kéjgyevel a pergament, de most a legfontosabb, hogy vonuljanak a Dover szikláinál partira szálló franciák ellen. Látjuk a királyon, hogy sumákol. Látjuk a főurakon, hogy ezt sejtik. Senki sem bízik senkiben, mindenki gyanús a másikkal. De hát szerencsére jönnek a franciák, van kik miatt félretenni a bizalmatlanságot. Manapság ugyanígy nem tudjuk, hogy mitévők legyünk. Bármelyik társadalmi réteghez tartozunk is, saját magunkért aggódva figyeljük a társadalomban alattunk és felettünk állókat. Néha már fárasztó ez a koncentráció. Jó lenne kicsit lazítani, kiengedni, és emberszámba venni mindenkit. Csak hát bekeidőben (és ne is gondoljunk másra!) hol vannak azok a jelképes partra szálló franciák, akik összerántának bennünket? Mi adna lökést ahhoz, hogy beinduljon egy társadalmi diskurzus a legégetőbb szociális problémáinkról?

A filmvásznon igazságosztóit bemutató sorozatunkat lásd ebben a hónapban az Örökmozgóban!

DVD

Tarr Béla: Kárhozat

Selmeczi Nóra

Szürke bányászváros. Karrer a nappalokat semmittevéssel, az éjszakákat jobbára a Titanik bárban tölti és az énekesnőt akarja. A bár vezetője ráveszi egy csempésmunkára, amit Karrer átad az énekesnő férjének, és a fizetésre hivatkozva megkapja a nőt. A csempészett áru sérülten érkezik, a csapos elveszi az alku tárgyát, az énekesnőt, Karrer feladja a nő férjét a rendőrségen.

Először csak üres tájkép: az előtérben kopár föld, kiégett fű. Jobbra oszlopok tartotta csillé-pálya, a távolban egy félig már elhordott hegy táblája emelkedik a lepusztult táj fölé. Csak jönnek és mennek a csillék, mintha paradox módon a végtelen egy kis darabját metszette volna az operatőr elénk. Aztán a hang, a rozsdás monoton csikorgása, a görgők jellegzetes, ütemes rázkódása.

Percek telnek el, és közben nem telik semmi, csak belerünk ebbe az eltűnt időbe, amit mindnyájan stigmaként viselünk magunkon. Egy pillanatra sem gondolunk arra, ami a Kárhozat antihősének, Karrernek (Székely B. Miklós) motoszka talán a fejében, miközben velünk együtt nézi az ablak keretezte tájképet: valami kell hogy legyen a távolban tehát.

Tarr Béla nagy művét, a Sátántangót megelőző játékfilmje a Kárhozat egy éppen a vég, az összeomlás előtt megállított, így végtelenített pillanat. Egy Isten nélküli világban holt lelkek kóborolnak céltalanul vagy hamis illúziókat kergetve az esőfüggöny előtt: az énekesnő híres akar lenni a nagyvárosban, a férje meg akarja tartani, no meg az adósságát rendezni, Karrer megbízója a csomagot akarja, Karrer pedig a nőt akarja, igaz, őt sem mindenáron. Ez a valójában céltalan akarnokság teljesen ösztönszerű – ebben az összefüggésben lesz kirívó és érdekes alak Karrer, aki abban különbözik a többiek-

től, hogy benne (még?) van tudatosság. Számára nincsen semmi meglepő a létezés minőségében, tudatossága lemondó, elutasító. Ismeri a távlatot, de le is mond róla, nem érdekli. Tudván tudja, mi vár még rá, hogy törvényszerű és elkerülhetetlen ez a lódörgő létezés és persze a dicstelen vég, és mindezt pengeéles okfejtésben képes is az énekesnő férjének a tudtára adni. Karrer a tudatosságával manipulál, hiszen nemcsak magáról és saját sorsáról van tudomása, de arról is, hogy mások élete éppen annyira sémáknak és sorsszerűségeknek van alárendelve. Másokkal sem történik semmi. Ennek hangsúlyozásával a történet részben le is válik az atmoszféráról, a karakterek állapotairól, hiszen senkinek sincs olyan motivációja, amely akár pozitív identifikációra készítené, akár arra, hogy az adott karakterrel „menjünk”, hogy rezdüléseire reagálni tudjunk.

Karrernek a nő megszerzésére tett kísérlete, a minimális cselekmény fő szála sem tartogat semminemű meglepetést, tökéletesen banális. Megyei hírlapokban olvashatni efféle ügyekről. Ugyanakkor a történet éppen fájó mindennapisága miatt olyan hatásos: hajlamosak vagyunk elfeledkezni arról, hogy mi magunk is gyakran pontosan olyan ösztönlények vagyunk, mint Tarr és Krasznahorkai holt lelkei. Ujjal mutogatunk rájuk, de akár a tükörképünkre is mutathatnánk.

A fő különbség Karrer és a város többi lakója között, és a Kárhozatban az igazán kegyetlen: tőle még el lehet venni valamit. Ha az énekesnőt megfosztja a sors a mondvasinált ambíciótól, nem történik semmi, hiszen a motivációi sosem tudatosulnak benne, sosem kérdőjelezi meg az őt körülvevő rendszert. Karreren kívül senki sem tud külső nézőpontból rátekinteni a Titanik és a város körülményeire, és senki sem lát hozzá hasonlóan a szívébe – őt még meg lehet

fosztani ettől a látástól, hogy kényszeresen lemenjen kutyába, azaz a szeméttelp kutyáival kezdjen perlekedni-társalogni. Voltaképpen egyre megy, talán a tudatosságának éppenhogy mindegy, emberrel vagy állattal nem tudja megértetni magát, hiszen a manipuláción túl emberi viszonyai természetlenek. Vagy egyszerűbben: unalmasak.

A semmitmondóan banális és szívbeemelően igaz ellentétpárhöz hasonló dichotómiák feszítik a filmet; „nélküle minden kopár, vele meg minden teljes és boldog” – éneklí a nő. A teljes elutasításban és lemondásban is van valami megnyugtató, a biblikus-apokaliptikus cselekményvilág fenyegetésében pedig nincs semmi felkavaró. A mindent megfertőző pusztulásban is van valami geometrikus harmónia, szépség. Festményszerű falrészletek, plasztikus textúrák váltakoznak az élesen kirajzolt neonfelirattal, rohadó tűzfalakkal.

lításainkkal mélyedhetünk el a részletekben – ugyan a televízió képernyőjén vagy a számítógép monitorán a Kárhozat világa kevésbé akarja maga alá temetni a nézőjét, mint ha moziban néznénk a filmet.

Tarr műveire jellemző, hogy a legjobb művészeket találja meg az együttműködésre, de a Kárhozat is, akár a Sátántangó, kimagaslik az életműben e tekintetben is: a színészi gárda – Székely B., Kerekes Vali, Cserhalmi György, Temessy Hédi halálosan pontos alakításai, együttes jelenlétük újra és újra lenyűgöző. Víg Mihály falábon kopogós, meg-megcsúszó ritmikájú zenéje és Pauer Gyula látványtervei pedig karizmatikus részletekkel árnyalják a Krasznahorkai László által filmre írt világot.

Nem elhanyagolható persze az sem, hogy a rendszer-változás előtti években beomló magyar filmipar keretei között éppen Tarr Béla – igaz a stúdiók

különös ereje, hogy befogadható, plasztikus és kétségkívül látványos formába öntenek egy érzékszerveket. Sajátosan kevés tónusú palettával festik meg az egzisztenciális búbanatot, talán ezért is ismeri el a nemzetközi szakma és közönség a filmjeit: másutt más árnyalatok dominálnak, mégis, a filmek víziói ismerősek. Ugyanakkor kétségtelenül igaz, hogy ez az ábrázolás nem mentes kliséktől sem, valószínűleg gyakran ez ad okot a jellegzetes stílus parodizálására.

Aggasztó, hogy ez az érzékszervek ma is bántóan aktuális. Számátalan, szinte észrevétlen gesztusban, hétköznapi közlekedésben van jelen, átjárva az egyre jobban zárkózó, közösségi élményre egyre jobban vágyakozó egyének mindennapi érintkezéseit. A gondját-baját megosztó internetes fórumozót ledorongoló hozzászólók, a tanult tehetetlenségtől szenvedő társasházi lakók, akik végignézik lakóhelyük



Ez a mi világunk, az elmúlt évszázad magyar „valósága”, ugyanakkor Tarr képes ezt a miliőt egyetemessé emelni. Ha a direkt olvasattól el is tekintünk, alapvetően mégiscsak a miénk, nekünk szól, generációk nőttek fel úgy, hogy mindmáig ezt az életérzést dajkálják magukban. Ezért is olyan familiáris – könnyen ringunk bele a fásultan tovagördülő csillék kínálta már-már meditatív hangulatba, ahol teljesen magától értetődő módon prófétál a ruhatárosnő Ezékiel szavaival.

Tarr stílusa a Kárhozatban tökéletesre csiszolt: egyszerűen működik a minden részletében kidolgozott látvány, a minimálteátrális, a low-key, sfumato fényképezés, a lassú és hajszálpontos kameramozgások. Persze ez a stílus lenyűgöző magabiztossága és bizarr szépsége ellenére sem „szerethető”, még akkor sem, ha végre DVD-n, kedvenc házimozi-beál-

támogatásának hiányában – érezte meg első között a piaci alapú, befektetői pénzekből, koprodukcióban gyártott filmben rejlő lehetőséget: hiszen a Kárhozat forgatókönyvével hosszasan házalt, a produkció költségeit előteremtendő. Ma már kissé különösnek tetszik a létrejött együttműködés: a Magyar Filmintézet, a MOKÉP, a Magyar Hirdető és a Magyar Televízió vállalta fel producerként a tervet. Az elhúzó előkészítés, valamint a hirtelen változó filmipari kilátások egyetlen kép minőségén sem hagyták rajta kezük nyomát – s persze a Kárhozat erről a vákuumszerű állapotról éppúgy szól, vagy éppúgy belelátjuk ezeket a viszonyokat, hiszen univerzálisan leképezhető a film alapállása szerint a korhadó rendszer megannyi apró mechanizmusa.

Tarr Béla filmjeinek, de különösen az Őszi almanachnak, a Kárhozatnak és a Sátántangónak

lassú, totális amortizációját, az elutasító, cinikus hivatalnokig számos olyan kommunikációs mintát látunk, amely szíven üt; aztán mégsem szólunk egy szót sem, továbbmegyünk. Sőt, szenvedésünkben és meghitt megaláztatásainkban talán még jól is tudjuk érezni magunkat – legalább a miénk mind.

Mégis: minden polcon helye van tehát a Sátántangó mellett a Kárhozat DVD-felvételének is, ha már az Őszi almanach továbbra is elérhetetlen marad a magyar DVD-kínálatban. A felvétel kiállításában ugyan nem képvisel semmilyen különleges minőséget, mégis, Tarr filmjei nemcsak a pusztuló világot ábrázolják virtuóz kifinomultsággal, de ezáltal megragadnak valamit abból, amilyenek vicces kedvű külföldiek látnak bennünket itt a Kárpát-medencében: introvertáltak és lemondónak, szomorú lemondásunkban is kegyetlenek.