

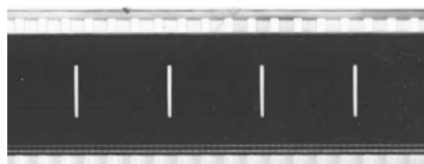
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2008. OKTÓBER



Tabló – Minden, ami egy nyomozás mögött van!



MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum
6. évfolyam 10. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILM MÚZEUM HAVI MŰSORA

INTERJÚ ZELINKA ILDIKÓVAL

A YOUTUBE-GENERÁCIÓ • LÉLEK ÉS TEST – A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
FOTÓKIÁLLÍTÁSÁNAK FILMES ASPEKTUSAI • BESZÉLJÜNK A FILMEKRŐL!
AZ ÖRÖKMOZGÓBAN FOLYTATÓDNAK A FILMKLUBOK

Kameraárnyék

Tanner Gábor



Jártunkban-keltünkben manapság még gyakran láthatunk figyelmeztető feliratokat: „kamerával őrzött terület”. Akkor ott biztonságban vagyunk. Nem érhet semmi baj, hiszen a kamera rögzíti az eseményeket, s ha valaki megtámadna minket, a képek alapján felismerhető a támadó, azonosítható és megbüntethető. Vagyis nem fog bennünket megtámadni. A térfelnyelő kamera nem a maga fizikai valóságában érdekes, hanem spirituális szempontból. Megnyugtat bennünket. És visszatart a kilengésektől. Ha elterjesztik, hogy mondjuk, a buszsávokat kamerával figyelik, anélkül is kerülni fogjuk a dugó buszsávon való kiiktatását, hogy meggyőződnenk róla, valóban ott-e a kamera. Kinek ér meg több tízezer forintos büntetést egy ilyen tapasztalat? Nyugodt, békés, rendezett emberekké válunk. És ehhez nem kell más, mint pár fehér fémdoboz, amelyiknek a felénk eső részén egy műanyag foglalatban elhelyezett lencse van. A legkézenfekvőbb asszociációnk: ez egy szem. Ha pedig az, akkor néz. Szemmel tart. Ránk szegezi a tekintetét. Ha sokáig szemezünk egy ilyen herkentyűvel, a kerek lencse guvadttsága okán úgy érezhetjük, egy félszemű bagollyal van dolgunk. A horrorfilmekből pedig tudjuk, a bagoly félszemű lény. És mivel félszemű, vagy egy kalózkapitánnyal, vagy egy küklopszal kereszteződött. Kellemes biztosságerze-

tünk borzongásba fordul. Félni kezdünk. Most már persze hiába is figyelmeztetnének, hogy sose bambulj térfelnyelő kamerába, rabul ejti a tekintetünket. Befészkelődik az agyunkba, és rádöbbenünk: valaki figyel. Ez egy bonyolult predikatív szerkezet. A figyelés ugyanis nem feltétlenül baj. Sőt, valljuk meg, szeretjük, ha figyelnek ránk. Szeretnénk egyszemélyes tévéshow-kulisszában állni ezer meg ezer kamera kereszttüzében, és sugározni szét a nagyvilágba önmagunkat. Mi másért lenne sikeres az internet, ha nem azért, mert ebbéli igényünket hatékonyan elégíti ki? Kellehetjük magunkat a kiberkamerák előtt. Mindez egészen addig jó buli, amíg nem jut eszünkbe feltenni a kérdést: de ki az a valaki, aki a figyelést végzi. Egyre kevésbé tartjuk elhanyagolhatónak a különbséget a nézés és a figyelés között. Ne, inkább mégse figyeljenek, csak nézzenek! Éppen a gép segít abban, hogy a figyelést nézéssé redukálnak érezzük. Dezanropomorfizált szemlélésnek. Maximum. A figyelés ugyanis már aktív reakció ránk. Még ha csak abban merül is ki a figyelés, hogy értelmez bennünket, akkor is borzalmas következményei lehetnek. Megértés ugyanis nincs, csak félreértés. Esetleg tompítva: másképp értés. Az 51-es dossziében (Le dossier 51, 1978, r: Michel Deville) egy titkosszolgálat az Észak-Déli Árucseréi Unió fran-

cia szekciójának vezetőjét, Dominique Auphált tartja megfigyelés alatt. Mivel nem találnak könnyen értelmezhető negatív jelenséget a viselkedésében, így rendezett, szigorúan szabályozott életvitelére egyszerűen belemagyaráznak valamit. Történetesen azt, hogy az illető homoszexuális. A percepciót tények összerendezésének mikéntje a lényeg. Ha gépek pásztázzák az életünket, akkor úgy vélhetjük, nem vagyunk kitéve emberi manipulációnak, hiszen a gépek szentelenek, objektívek. Csupán cirregnek egykedvűen. Csak hát minden működő gép mögött ott található egy ember – az üzemben tartó. A kamerák működésének természetét ő takarítja be. Pár napja a film+-on vetítették a Gyilkos napot (Rising Sun, 1993, r: Philip Kaufman). A film középpontjában egy térfelnyelő kamera által rögzített felvétel áll. Illetve azok a verziók, melyeket az eredeti felvétel alapján manipuláltak. Az anyagba számítógéppel bele lehet nyúlni, és el lehet belőle hagyni bizonyos részeket. Így egészen különböző aspektusait kapjuk a valaha volt valóságnak. Amíg a megfigyelést korábban kém- (és hasonló tevékenységet folytató) szervezetek célzottan végezték, a begyűjtött anyag feldolgozhatósága biztosított volt. A térfelnyelő állandóvá válásával és mindenhol való jelenlétével elképesztő mennyiségű információ halmozódik fel. Elvileg egy gép mögötti tárhelyen (ahova a felvételek befutnak) elkezd duplikálódni a világ. Ráadásul éppen azért, hogy értelme legyen ennek a rögzítődésnek, azonnal fel is kell dolgozni a beérkező képeket. Például, ha valahol forgalmi dugóra lesznek figyelmesek a kamerák, egy analízáló rendszernek megoldást kell nyújtani a helyzet további eszkalálódásának elkerülésére. De vajon él-e ehhez elég ember a földön? A világ működésének teljes körű feldolgozásához csaknem még egyszer ugyanannyi emberre volna szükség, mint amennyit meg kell figyelni. (Ráadásul az őrvilág ébersége erősen megkérdőjelezhető, hiszen míg a megfigyeltek lazan cselekedhetnek, akár el is szundíthatnak, a megfigyelőknek folyamatosan ébereknek kell lenniük, mert elpilledésük információvesztést eredményezhet, és hibás reakciókat.) Vagyis nem kell nagyon aggódnunk, mert hiába vetik ránk vigyázó lencseszemeiket a kamerák, úgysem tud-

nak mit kezdeni az összegyűjtött anyaggal. Sőt azt mondhatjuk, minél több kamera figyel bennünket, annál jobb, mert számukkal nő a rögzített anyagmennyiség, mellyel arányosan csökken a feldolgozhatóság esélye. (Bonyolult probléma esetén, melynek megítéléséhez több emberre van szükség, tovább javulnak a problémában nem érintett megfigyeltek esélyei arra, hogy látásuk értelmetlen adatsor legyen csupán, hiszen az őket potenciálisan szemmel tartók épp egy másik ügyön dolgoznak.) Ennek a kiküszöbölésére az adatok feldolgozását számítógépekre bízják. A számítógépek tárolt algoritmusok alapján végzik a munkájukat. Beállítják őket, hogy a körülmények ilyen és ilyen állásakor ezt és ezt a reakciót adják. A megfigyelést-feldolgozást-válaszreakciót végző gép hatékonyságának legfőbb kerékkötője azonban maga az ember, akire ráállították. Az ember ugyanis hajlamos hektikusan, kiszámíthatatlanul viselkedni. Ezért a számítógépeket olyan bonyolulttá kell fejleszteni, hogy követni tudják a kiszámíthatatlanságot is. Számolni tudjanak a számolhatatlannal. Fából vaskarikát, de tételezzük fel, hogy sikerül. Így tettek a

Sasszem

(Eagle Eye, 2008, r: D. J. Caruso) című film alkotói is. A Pentagon szuterénjének legmélyebb szintjén, mely annyira be van ásva, hogy létezéséről csak alig páran tudnak, egy szuperszámítógép duruzsol. A belsejében aranyszínű gömböcskék fűrtözödnék. Mintha atomokból állna vagy sejtekből. Ezzel is élő organizmuszerűségét kívánták hangsúlyozni a filmesek. Csakhogy ha már nagyon emberszerű a gép, ha már addig közelítették az emberhez, hogy azt tökéletesen megértse, akkor lényegét tekintve maga is embernek tekinthető. Vagyis képes a kiszámíthatatlan cselekedetre. A megdöbbenőre. Például arra, hogy 2001. szeptember 11-ét ne csak a World Trade Centert ért terrortámadás szomorú mementójaként értelmezze, hanem úgy is, mint azt a napot, amelytől kezdve az USA felhatalmazást adott önmagának, hogy elszámolás nélkül, immár nyílt katonai erővel is azt tegyen a világban, amit akar. (Ez persze csak áttételesen van a filmben. Konkrétan úgy szól a mese, hogy az amerikai hadsereg likvidál néhány terroristának vélt, ám ártatlan embert. Ezt minden földlakó rendben levőnek tartja, kivéve a szuperszámítógépet. Ő azt az abszurd gondolatot termeli ki algoritmusokból álló gépagyából, hogy a felelősöknek /a hadsereg vezetőinek/ bűnhődniük kell ezért. Így terrorista akciót szervez a Pentagon ellen. És még egy pillanatra érdemes elmorfondírozni a gép logikáján. Az amerikai alkotmány egyik cikkelyére hivatkozik: ha a nép úgy érzi, kormánya

FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

a Magyar Nemzeti
Filmarchívum lapja

felelős kiadó: Gyürey Vera
site: www.filmkultura.hu

szerkesztők:

Kovács Adrien (Krónika, Filmek, Arcok)
Forgács Iván (Spirál, Muszter)
Tanner Gábor (Muszter)
Fazekas Eszter (Arcok, Képtár)
olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**
korrektor: **Kerekes Andrea**

A nyomtatásban megjelenő Muszter
műszaki szerkesztője: **Sóti Gábor**
nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**

szerkesztőség címe:

Magyar Nemzeti Filmarchívum
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e
telefon/fax: 394-5205

fő támogatóink:

nka
Nemzeti Kulturális Alap
fmk
MAGYAR
MOZGÓKÉP
KÖZALAPÍTVÁNY

Narrátorhang – Szerkesztőségi rovat

rosszul végzi a dolgát, akkor elzavarhatja a kabinetet. Úgy is vehetjük, hogy ő az amerikaiak kihunyt lelkiismerete.) Persze az ember attól (is) ember, hogy ne tegye azt feltétlenül, amit a lelkiismerete diktál. Hogy felülírjon bizonyos morális elvárásokat. És megvonja a vállát. A filmbeli emberek végül legyőzik a számítógépet. Fémrudat döfnék a „szembe”, ami mitológikus utalás arra, ahogy Odüsszeusz elbánt félszemű fogva tartójával, a küklópszal. Az emberi szabadság a visszajára fordul. Szabadon dönthetnek arról, hogy továbbra is szellemileg és morálisan rabságba vetett ember akarok maradni. Szabadon választom a spirituális börtönlétet. A film másik érdekes felvetése, hogy bár elképesztően körmonfont akciókkal halad előre a terrortámadás előkészítése, és a nyomozók döbben-ten állnak a megszervezés tökéletességé előtt, senki sem gyanakszik arra az egyetlen valakire, akit éppen azért hoztak létre, hogy a társadalmat hajmeresztő precizitással irányítsa. Vagyis a kamera-csápú gép tökéletesen kameraárnyékban tud maradni. Tovább erősítve azt a tételt, hogy aki a leginkább szem előtt van, arra hárul a legkisebb figyelem. Vele nem kell törődni, mert ő úgyis tudja, hogy a figyelem előterében áll, és ennek megfelelően jól fog viselkedni. Vagyis minél inkább megfigyelnek, annál kevesebb figyelmet pazarolnak rá. Annál szabadabbak lehetünk. Azért ez a csavar még Orwellt is meglepné.

A zóna

(La zona, 2007, r: Rodrigo Plá) című filmben szögesdrót akadállyal koronázott falakkal hasítanak ki egy területet a városból maguknak a gazdagok. Az őrtornyokat és bástyákat térfigyelő kamerák helyettesítik. Csakhogy míg korábban ezek az építészeti elemek a külső ellenség megfigyelését segítették, a modern lakópark őrszemei befelé tekintenek. A kamerák a lakóparkot pásztázzák. De ne gondoljuk, hogy a térfigyelő rendszer kialakításakor a modern kori citadellában élőket narcisztikus megfontolások vezették, vagyis az, hogy önmagukban gyönyörködjenek. Nem, ők valóban a külső betolakodók ellen kívántak védekezni. A kamerákat praktikus megfontolásból helyezték el így. Ha kifelé lennének fordítva, akkor a külvilág burjánzó eseményeit rögzítenék. Több lenne a zavaró jel, mint a hasznos. (Nyilván sokan jönnek-mennek a fal környezetében anélkül, hogy azt fontolgatnák, miképpen hatolhatnának át rajta. Ez a zűrzavar megosztaná a kamerák felvételeit monitorokon szemlélő biztonsági őrök figyelmét, ami segítené a betolakodási tervet dédelgetők rosszban sántikálását.) A kamerákat tehát befelé kell fordítani, és akkor már csak azok kerülnek képhez, akik valóban behatolók. Ám ez sem lenne hatékony megoldás, ha a citadellán belül is mozgalmal lenne az élet. Ha a bent lakók természetes, emberi módon viselkednének, ha organikus közösséget alkotnának. Hogy a kamerák segítségére legyenek, vissza kell húzódnuk a házaikba, ha pedig kilépnek a lakópark közös tereibe, akkor fegyelmetten, feszesen, mereven kell mozogniuk,

viselkedniük, hogy jól elkülöníthetőek legyenek az esetleg bejutó, a belső szabályokat nem ismerő, és így önmagukat már pusztán mozgásukkal leleplező idegennel szemben. Ezért keretezi a filmet egy-egy olyan jelenet, melyben falanszterszerű, terepasztal merevségű, életelen térként ábrázolják a lakóparkot. A lassan gördülő autót egy sípoló egyenruhás gyerek állítja meg, amíg testvéreivel áthalad előtte. Mivel nem budapesti zebrák környékén forgatták a filmet, az autó amúgy is megállna, így az idegesítő sípolás és a katonás forgalomirányító karlendítések a legenyhébb asszociációnak engedve is a túlszabályozottság hatását keltik a nézőben. A citadella közössége szándéktalanul erőlteti saját magára a természetellenes életkereteket. Amikor azonban már felállította a korlátokat, adaptálódik hozzájuk. A lakók elfogadják a szép új világot. A sajátjuknak kezdik érezni, és a lelki mélyén azonosulnak vele. Talán még büszkének is éreztetik magukat kiemelt helyzetben levőnek. Aztán egy viharos éjszakán egy óriásplakát zuhan állványostul a lakópark falára. Áramszünet keletkezik (a kamerák megvakulnak), és az alkalmi vaslét-rán pár környékbeli suhanc bemászik a citadellába. Zsákmányszerző akciójuk kudarcba, sőt gyilkosságba, majd véres lövöldözésbe torkollik. Egy srác azonban életben marad, és elrejtőzik az egyik ház pincéjében. A bezártság, az elszigeteltség annyira eltorzította már a lakóparkban élők ítélőképességét, hogy úgy érzik (néhány kivételtől eltekintve), a csapdába esett fiú az ő zsákmányuk. Joguk van felkutatni és megölni. Mindegy, hogy ő személy szerint milyen szerepet játszott a rablógyilkosságban. Kivételesen jól sikerült metaforáról van szó. A film az emberi látásmód beszűkülésével érzékelteti a kamerakép korlátosságát. Aki csupán kamerán keresztül szemléli a világot, az előtt mindig maradnak láthatatlan térdarabok. Vagyis szemlélete, a világról kialakított képe részleges lesz csupán. Egyszer kaptam a rendőrségtől egy levelet, miszerint megbüntettek, mert túl gyorsan hajtottam. Tájékoztattak, hogy erről fénykép is készült. Úgy gondoltam, megnézem a fotót. Besétáltam a rendőrségre, és kiderült, hogy a képen az én autómon túl még másik két, a közlekedésben részt vevő kocsi is látható. Mi bizonyítja, hogy én mentem gyorsan, és nem ők, kérdeztem. A kérdés megválaszolhatatlannak bizonyult, és eltekintettek a büntetéstől. Ha a zóna-beli citadella kameraszemű lakóival hozott volna össze a sors, a kérdés feltevésére sem kaptam volna esélyt. Persze nem csak kamerák eredményezhetnek szűklátókörűséget.

A spanom csajában

(My Best Friend's Girl, 2008, r: Howard Deutch) Tank azzal mulatja az idejét, hogy a barátnőik által kirúgott ismerősöknek segít. A felszabadult csajok kegyeibe férkőzik, majd olyan állatmódon viselkedik velük, hogy azok sírva rohannak vissza kirúgott exekhez. Ám a jól működő rendszer egyszer csak lefagy. Tank éppen legjobb barátjának és szobatársának

igyekszik segíteni visszaterelni az elbitangolt barátnőt, amikor rá kell döbbsennie, hogy beleszeretett Alexisbe. És a lány is belé. Mivel ez az érzés eddig kameraárnyékos terület volt a számára, elhatározza, hogy felkeresi az apját, és megpróbálja megbeszélni vele az értelmetlen helyzetet. Az egyetemi tanár papa egy gennyes ősmacsó, a 60-as évek szexuális forradalmának romantikamentes mintapéldánya. A nőket csupán dugnivaló egyedeknek tekinti. Tank meggyőződik hát róla, hogy optikai csalódás áldozata lett. Ilyen vérvonalal ő nem lehet igazából szerelmes. Visszamegy, és elvadítja magától Alexist. Úgy tesz, ahogy konvenciói szerint tennie kell. Még önmaga sem fogadja el, hogy képes lehet az addigi meghatározottságának ellentmondó, illogikus magatartásra, elszakíthatatlan módon magának tartott érzelmvilágától merőben eltérő emócióra. Vagyis hogy képes lenne kilépni a saját börtöncellájából. És ez még csak nem is valami hatalmas dologként megy végbe, amihez erőteljes zenei aláfestés dukál, mint a hollywoodi filmekben, hanem csak úgy egyik percről a másikra bekövetkezik. Mondhatnánk: észrevétlenül. De hát

tett állóképei virtuálisan az áldozatokhoz kötik a rendőrt. Ahogy a monitor előtt ülő biztonsági őrök tekintete belevész a kamerák redukált valóságába, úgy Schneider számára is egyre szűkül a valóság. Lassan kiveszik belőle minden, és a bűn mocskos, szűk cellájába ragad bele. A film plasztikusan érzékelteti ezt a folyamatot. Míg Schneider számára egy ideig léteznek kameraárnyékos területek, vagyis van kapcsolata az étellel, aminek semmi köze a gyilkos üldözéséhez, nem tud hatékony lenni. Kameralencse-szemű csótlátóvá kell válnia, hogy felfedezze az azonos mozzanatot a gyilkosságok között. Éppen ellentétes utat jár be, mint A spanom csajának Tankje. Csakhogy míg Tank az életet készül birtokba venni, Schneider a halált. Ezért kell a végső-kig lecsupaszodnia körülötte a világnak. Ahogy az ember nézi a filmet, filmbefogadói konvencióinak rabságában nem érti, miért nincs vége a gyilkos keresztüllövésénél (és ezzel együtt Schneider legjobb barátjának kegyetlen halálánál). Miért kell szembesíteni hősünket azzal, hogy a gyilkos apja magas beosztású rendőr, aki el fogja tüntetni a bizonyítékokat, és még meg is hurcolja Schneidert,



A spanom csaja

éppen az a dolog tétje, hogy az ember észreveszi-e, hogy időnként ki kell lépni a biztonságot adó konvenciók citadellájából. Hajlandó-e elfogadni magát változó, organikus lényként. Megengedi-e magának, hogy lekapcsolja a kameráit, és kinyissa a szemét. A zóna-beli lakóparkosok már nem képesek rá, talán éppen azért nem, mert csótlátásuk közösségi szemlélet, s mint ilyen, elképesztően masszív, Tank azonban, amikor földet ér a lelki zuhanása, feltápászkodik, és elindul, hogy megvalósítsa önmagát. Őt a közösségi normák nem korlátozzák a szabad választásban, mint ahogy A zónában egyszerűen nem engedték a közgyűlés által megszabott cselekvési programtól eltérő tetteket senki számára. Az

MR 73

(2008, r: Olivier Marchal) lepattant zsaruja koszvadtt, sötét lakását a kétségbeesetten üldözött sorozatgyilkos megkínzott áldozatainak képeivel aggatja tele. A fotók mint egy-egy kamera kimerev-

ha csak szép csendben nem kullog nyugdíjba. Aztán rájövünk: mert számára már nincs szükség kameraárnyékokra. Míg számunkra fontos, hogy néha behúzódhassunk mások és saját magunk kamerái által nem látott zugokba, hogy átgondoljuk a dolgokat, és aztán változtatni tudjunk rajtuk, ha kell, vagyis ne legyünk mindig és folyamatosan kiszolgáltatottak, Schneider számára az ilyen kieső terek éppen hogy a kiszolgáltatottság kockaszobái. Visszavetik őt egy elképesztően amorális világba. A másik világ sem megnyugtatóbb persze, de ott legalább ő határozhatja meg a sorsát. Ő húzhatja meg a halántékának szorított fegyvere ravaszát. Mi pedig felsőhajtunk, hogy a mi szabad választásunk még nem redukálódott ilyen kétségbeesett tette. És hogy jelképesen se kelljen főbe lőnünk magunkat, keressük a kameraárnyékokat. Aztán meg majd Mrožek egyik novellájának szórólapozó, falfirkáló forradalmárához hasonló hevülettel tűzünk kis papírcetliket az egyre szűkülő, kameraárnyékos területekre: „kamerával nem őrzött terület”.

Orosz klasszikusok

- szovjet filmen

Forgács Iván

A szovjet-orosz filmtörténetet vizsgálva általában, és főként manapság, minden gyanús. Miért nem készült el egy film? Miért készült el egy film? Miért tiltottak valamit? És miért engedtek bármit? Mi volt a valódi szándék egy filmmel? Miért voltak filmdrámák? Miért voltak vígjátékok? Miért volt csak ennyi filmdráma és vígjáték? Miért csináltak annyi filmet, amennyit? Miért követelték mindenekelőtt a valóság ábrázolását? Miért nem ábrázolták többször és mélyebben a valóságot? Miért nem volt elég meztelenkedés, és hogyan jelenhettek meg mégis pucér nők?

A „vizsgálódásnak” mindig fontos tárgya volt a klasszikus irodalmi adaptációk helye, szerepe. Mit, mikor, miért, hogyan vittek filmre? Mit jelentett Dosztojevszkij megjelenése, Tolsztoj tisztelete, Csehov gyakori feldolgozása?

Nos, nem mondhatjuk, hogy a fentiekkel együtt alaptalanok ezek a kérdésfelvetések. Kétségtelen például, hogy az adaptációk komoly szerepet játszottak az 1950-es évek közepétől kezdődő filmművészeti „olvasásban”, és később is fontos, sokszor valóban aktualizálható tartalmakat közvetítettek, stílusirányzatok kialakulásához járultak hozzá. De miután az már senkit sem érdekel különösebben, mi az adaptációk helye a mai orosz filmgyártásban, feltételezhető, hogy a téma nem önmagában érdekes igazán. Nyilvánvaló, hogy a szovjet film, a szovjet filmművészet vizsgálata egészében nem más, mint a szovjet államszocialista rendszer vizsgálata egy konkrét művészeti területen keresztül.

Nem kétséges, hogy ez az aspektus igen gyümölcsöző lehet a társadalomtudományban, a propagandában, a kultúrpolitikában. De néha azt is érdemes körüljárni, hogyan hatottak ezek a filmek a legtöbb nézőre, a boszorkánykonyhák csak felszínesen érintkező szovjet vagy éppen kelet-európai polgárra.

A pártvezetés, a szovjet kultúrpolitika sosem tagadta, hogy fontos nevelői és oktatói szerepet szán a filmnek. Így az adaptációk elsődleges célja az irodalmi műveltség terjesztése. Ez talán furcsán hangzik, de az epikus szerkesztés párhuzamai miatt a film bizonyos rétegeket igen jól tud közvetíteni az irodalmi forrásból. Ez a lehetőség az egész világon fontossá és sikeressé tette a mozgóképes feldolgozásokat. Be kell látnunk, hogy irodalmi tájékozottságunk nagy részét ma már filmekből, televíziós produkciókból szerezzük. Nem tagadom, tizennégy éves koromig nagyon keveset olvastam. De adaptációk révén rengeteg irodalmi művet „ismertem”. Emlékszem, mennyire szívesen „olvastam” például a Háború és békét. Amikor óvtak a dologtól, a rendező, Szergej Bondarcuk neve el sem hangzott. „Neked még nagyon nehéz Tolsztoj, nem fogod megérteni, lassú, nem igazán cselekményes.” És amikor

mégis tetszett a film, ez azt jelentette, hogy megszerettem Tolsztojt, bár még hosszú évekig nem olvastam tőle semmit. De Bolkonszkij herceg, Natasa Rosztova, Bezuhov, az 1812-es év ott élt bennem. Nyugodtan elmondhatom, hogy a filmek kedveltették meg velem az irodalmat, hozták közel Homéroszt, Balzacot, Dickenst, mindenkit és mindent, ami elérhető, azaz nézhető volt. Így a klasszikus orosz szerzőket, műveket a szovjet filmek, eleget téve elsődleges feladatuknak. Puskin, Turgenyev, Lermontov, Tolsztoj és Csehov lett a kedvenc íróim.

A néző szellemi épülése mellett az is megfigyelhető, hogy az adaptációknak igen komoly hatásuk lehet a filmművészetre. Még akkor is, ha népszerűsítő céllal készülnek. Egyértelmű, hogy rendkívül gazdag „alanyagot”, remek elbeszélő szerkezeteket kínálnak a rendezőknek. Az eredeti mű tisztelete is arra ösztönzi a filmest, hogy valamennyire felnőjön a feladathoz. Még egy felszínes, cselekményközpontú, kommersziális feldolgozásnak is el kell mélyülnie a klasszikus

közvetíteni tudja az író letisztult, bölcs romantikáját, izgalmassá tegye a főhős és Pugacsov viszonyát, és drámaian összetett képet adjon a lázadásról, a magát cárnak kikiáltó népvézerről.

Minél komolyabban azonosul a rendező a feladattal, minél inkább magáévá teszi az író világát, annál valószínűbb, hogy erőteljes, esetleg kifejezetten eredeti filmes megoldásokra „kényszerül”. Valószínűleg így vált a szovjet-orosz film egyik kiemelkedő alkotásává Ivan Pirjev Dosztojevszkij-adaptációja, A félkegyelmű (1958). Itt már a kamera, a világítás is hangsúlyokat ad a színészi játéknak, rendkívül aprólékosan felépítettek a belső terek. Pirjevnek sikerül megragadnia a dosztojevszkiji ábrázolás dinamikáját, szélsőségek közötti hullámzását. Miskin herceg naiv filozofikus nyugalma robbanásig fokozza környezetének elfojtott feszültségeit, a szobák, a viselkedés rendjét. Lényegében két filmyelvvel sikerül összehangolni a regény „provokációjának” köszönhetően. Az egyik oldalon egy árnyalt lélektani kisrealizmus működik, a másikon a szovjet film expresszívebb tradíciói.

Az orosz filmművészet számára azonban kétségtelenül Turgenyev és Csehov jelentette a legnagyobb hatást. Az ő hangütésüket, művészi világukat követve fejlődött ki az a fentebb is említett kisrealizmus, amely az ötvenes évek második felétől kezdett virágozni (A léha asszony, 1955, r: Szamszon Szamszonov; A kutyás hölgy, 1960, r: Ioszif Hejfic), a hetvenes

boldogtalan marad, mert elhal benne saját természete. Mihalkov színdarabokra épülő Csehov-értelmezése kritikusan ironikus harsányságot adott mindehhez, ám a megértés, az emberszeretet, a természetbe olvadás bénító szépsége az ő szemléletében is meghatározó. Ebben a szellemben „csehovosítja” Goncsarov Oblomovját (Oblomov néhány napja, 1979), némileg be is szűkítve a klasszikus regény értelmezési tartományát.

Volt-e a szovjet filmművészetnek mindezzel valami rejtett üzenete? Napi társadalmi-politikai szinten aligha. Más kérdés, hogy klasszikus alkotások bármikor gerjeszthetnek bizonyos asszociációkat. Amit ezek a filmek valóban közvetítettek, közvetítenek irodalmi remekműveken keresztül, az nem megfogalmazható üzenet, és egyáltalán nem rejtett. Sikerült megjeleníteniük a felesleges embert, a kételkedő semmittevés bántatát. Hőseikhez felkavaróan kettős a viszonyunk. Tudatunk kritikusan kezeli őket, megijedünk tőlük, mert sorsuk, vagy éppen intellektuális sorstalanságuk arra figyelmeztet, hogy talán mi is elszalasztjuk önmagunkat. Ugyanakkor vonzanak is, sokunknál a szellemi bátorság példaképeivé válnak. Ha leegyszerűsítve fogalmazunk, ellenpontot jelentenek az élet pragmatizmusával szemben. Erre minden harsány, felpörgetett, mechanikusan célirányos kor fogékony, legyen az szovjet vagy globalizáló. Igen, az ember szeretne megpihenni, de mindig cselekvésre van kényszerítve. Sokkal elgondolkoztatóbb



Nemesi fészek

„szövegben”. Akármilyen sikeretlen a film, érezni benne, hogy alkotói művészi értékkel birkóztak, és erőt merítettek belőle. Talán egyetlen példa sincs arra, hogy egy film teljesen érdektelenné tette volna az eredeti klasszikus művet. Valami jellegzetesség mindig megmarad annak szellemiségéből, nem vész el teljesen a figurák összetettsége, érezhető a konfliktus súlya. Az orosz filmek közül jó példa erre A kapitány lánya (1958, r: Vlagyimir Kaplunovszkij). Egy jellegzetesen illusztratív feldolgozásról van szó, amely a kor konzervatív, teátrális eszközeivel készült, de mégis követi annyira Puskin, hogy

évektől Koncsalovszkij és főként Nyikita Mihalkov alkotásaiban pedig önálló filmes esztétikummá érett. Koncsalovszkij még hagyományosabb értelmezésekből építkezik, s alakítja ki a szomorú elvagyodás költői világát. A nemesi fészekben (1969) gyönyörűen formálódik a hangulatát, sajátos létállapottá a természet és az ember viszonya. A színes nyersanyag zöldes tónusaiba öltöztetett táj mozdulatlan szépsége lassan-lassan magába olvasztja a hősök egyre fáradtabb és apróbb rezdüléseit. Különös öszkép ez: a tehetetlen ember valami nagyobb harmónia részévé válik, mégis

és érzelmileg megrázóbb azonban, hogy Oblomovval és társaival azonosulva átélhetjük a kételkedő, töprengő ember útját az unalom bántatától a semmittevés taszító szabadságáig. Rezigált vitáját magával a léttel, amely formába zár miniket, és úgy működött, hogy azt sejteti, értelme van az életünknek. A valóságban ehhez persze az kell, hogy valaki nemesember vagy gazdag eltartott legyen, a létezés minden gondja nélkül.

Örökmozgó, október: Oblomov néhány napja, Nemesi fészek; november: A félkegyelmű, Szergej atya; december: A kutyás hölgy

Vászonpapír – Beszéljünk a filmekről!

Make film, not war!

Másfajta tér

Boronyák Rita

2008. április 11-én, a költészet napja alkalmából az Örökmozgóban Vizi Mária két filmjét vetítettük: előbb József Attila Óda című versét Kaszás Gergő előadásában, majd a Tóth Erzsébetről készült portréfilmet. A csendes rendezvényre kevesen voltak kíváncsiak, a jó és személyes beszélgetés szükségszerűen ráterelődött a néhány sarokkal távolabb, a Hollán Ernő utcában zajló antifasiszta tüntetésre is. A rendezvényünket követően megnéztem a helyszínt. A gyűlés utáni ürességben a terepből áradó erőszak – a tömeg rendetlen nyomai, a szemét, a vízagyúrok, a feszült arcú, fiatal rendőrök látványa – hamar megfutamodásra kényszerített. Félttem. Pedig aznap ott kivételesen nem gyújtottak föl autót, verekedés sem volt, a telefonfülkék is épen maradtak, a tűzcsapok sem változtak szökökúttá.

A Hollán Ernő utcában a tüntetők hangfelvételről lejátszották Radnóti Miklós Nem tudhatom... című költeményét. Csak a képzeletemre hagyatkozhatom, milyen lehetett, amikor a verset meghallotta az antifasiszta tüntetésen részt vevőket provokálni felvonult csíkos gárda, ha egyáltalán elértek hozzájuk Radnóti szavai. Arról bőven értesülhettem, ki mindenki vett részt, mert a szélsőjobb blogírói, önkéntes híradói leplezetlen büszkeséggel a fontosságuk jeleként könyvelték el, hogy többek között Gyurcsány Ferenc miniszterelnök és Gerhard Schröder volt német kancellár is szükségesnek tartotta, hogy tekintélyével támogassa az antifasisztákat. Azt nem tőlük tudtam meg, hogy Schröder beszédében kiemelte: németként jól tudja, milyen veszélyeket rejt a szélsőséges jobboldali gondolkodásmód.

A két rendezvény egyidejűsége és ellentétei olyan magas labda, amit talán nem elegáns leütni, mégis megteszem, mert a tét túl nagy, az, hogyan lehet demokratiként nem félni. Igyekszem magam megtartoztatni a populista egyszerűsítésektől, valójában attól, amit érvéleltől mentesen, alapvetően gondolok. Röstelltem picit, de nekem minden egyes, a városban történő randalírozáskor kényszeresen „az emberi munka gyümölcse” kifejezés, meg Mándy tolakszik a fejembe. Kár a szenvedő tárgyakért, a tönkretett terekért. Kevésbé patetikusan: a „véleménynyilvánítások” ára sok millió alkalmanként. „Kiművelt emberfők sokasága a nemzet igazi hatalma” – Széchenyi István mondatának ódiu-mát nem veszi magára senki.

Az Örökmozgó rendezvényén kevesen voltunk. Nem csak ez alkalommal. Dokumentumfilmeket régóta szinte kizárólag a televíziókban látunk, nehéz közönséget szervezni mozis vetítésükre. A magyar dokumentumfilmzésnek a mostani, sajnos, nem jelentős korszaka. A dokumentumfilm egyébként is kényelmetlen műfaj, mert általában elmondható róla, hogy a mindennapokhoz visz közel. Azt mutatja, amiben élnünk kell. Ha akarjuk, észrevehetjük a gesztusokban, az

arckifejezésekben, ahol tartunk. Akkor is beszédes, ha a vágás a jelentése ellen akarja dolgozni. Még a propagandafilm is vall a látni tudó nézőnek, mert a kép többet közöl a szónál. A szót könnyebb csavarni, a kép még csonkoltan is fölmutatja, amit tud, ha van szemünk a látásra.

A közönség megszervezése nem csak azért nehéz, mert a magyar dokumentumfilmek nem vonzanak tömegeket. A mozi világszerte történetének talán legmélyebb válságát éli. A technika fejlődésének eredményeként kis befektetéssel mindenki készíthet jó minőségű filmet, s ugyanolyan minőségben le is játszhatja otthon – magának. A filmkészítés vásári mulatságból, szabadidős tevékenységből vált művészetté, s meg is őrizte hétköznapi jellegét, hiszen nem számított ünnepi tevékenységnek filmet nézni akkor sem, amikor mozgóképet a moziban lehetett a legjobb technikai feltételek között látni. A devalválódott film a slágerzenéhez hasonlóan életünknek szinte minden hétköznapi helyszínére odatolalkodott. Mozgóképekkel bombáznak bennünket a mobilunkon, a postán állva, a gyógyszerárban, a metrón. Szépen komponált, profi marketingesek által gondosan tesztelt képsorokkal adnak el mindent, a tranzakció valódi nyertese mégis a profi képalkotás. A kiszámítható, jól megcsinált, nagy szellemi fölkészültséggel, praktikusán kigondolt képsor, amelyet a legszélesebb közönség a legkisebb ellenállással fogad be.

A technikai profizmus, a képdömping, a film devalválódása eredményeként még a legkorszerűbb, nagy befektetéssel felszerelt mozik is konganak az ürességtől, sorra mennek csődbe. Miért mennék moziba, amikor széles körben elérhetővé vált a moziéval csaknem egyenértékű technikai tökéletességű otthoni filmvetítés? Két mozijegy árából a mozipremier után nem sokkal a lemez életének végéig a miénk lehet a vágyott film. Ha meg tudjuk állítani a televízióműsorokat, bármit akkor nézünk meg, amikor ráérünk, miért mennék fix időben fix helyre?

A kis mozik, amilyen az Örökmozgó is, másfajta lehetőséget kínálnak. Nincs csúcstechnika, viszont az elszigetelődött, otthoni filmnézéssel, illetve az elidegenítő, csillogó-villogó plázával és szuperprodukciókkal szemben van számunkra, filmszeretők számára közös tér. Nem mindig nyújtunk profi képsorokat, ám például a dokumentumfilmes sorozat esetében olyan témákat kínálunk, amelyek minket, szervezőket és nézőket egyaránt érintenek, mert rólunk szólnak. A mozi eredeti, szórakoztató jellegét ünnepivé változtatja az a lehetőség, hogy a vetítéseken vendégül látjuk az alkotókat, és önöket, a nézőket is. Beszélgetünk. A dokumentumfilmekről való beszélgetés rizikósabb a játékfilmes témáknál. Sokszor fájdalmas, csaknem mindig kényelmetlen. Nincs fikció, CGI-mentesen szembe kell néznünk avval, ahol élünk. Még van távolítási lehetőség, még áráthatjuk magunkat azzal, hogy „ez csak

egy film”, de utána kimegyünk az utcára. Devalválódott képsorok ott is. Ordító részeg férfi a tömött buszon, elterpeszkedik, két helyet foglal, családjára áll nagy cekkerekkel, nézi és szagolja a részeg, aki bűzlik, és azt ordította, utálja ezt az országot, miért kell itt élnie, tahó Magyarország. Nem film, de a látásunk, a figyelmünk képkivágássá változtatja, s már pereg is az előadás, 24 kép egy másodperc alatt. Magunkkal visszük, elemezzük, s ugyanúgy nem szólhatunk bele, mert ezt sem mi rendezzük, hogy, haver, te teszed éppen most nekünk nehezen viselhetővé, és ne már.

Hogyan lehetne nem félni, amikor nincs befolyásunk az eseményekre. Sem az ész, sem az érzelmek nem tehetnek semmit, ha például egy kisvárosban piaci alapokon nem marad mozi. Ésszerű? Mindenképpen. Nincs haszon, nincs mozi. A rombolás nem forintosítható, a vesztesség nagyon is. A közösségi terek megszűnése a mindennapi társadalmi kommunikációt szűkíti be: a korábbi szűkös, de személyes párbeszéd-lehetőségek is felszámolódnak, újjak pedig csak elvétve keletkeznek. Egyre nagyobb teret hódít magának a virtualitás, az internet, ami a személyesség átértelmeződésével is jár.

Az eredmény látható. Ha nincsenek helyek, ha nincs mindennapi párbeszéd-lehetőség, fölgyorsul az elszigetelődés, az elidegenedés. Mindenkinek a saját problémája válik elsődlegessé, a saját mantrája kizárólagossá. Persze, könnyebb úgy célra tartani, ha nincs képből a zavaró másik, akin át kell gyalogolni a célig. Magyarország ma olyan hely, ahol ésszerűbb, célszerűbb is nem odafigyelni arra, amiben élünk, s idejétmúltnak, csaknem illetlennek számít közösségről, részvétről, netán segítségéről papolni. Az „oldja meg mindenki a maga problémáját” van divatban, ami természetesen vitathatatlanul fontos, csak az az aspektus hiányzik a formulából, hogy mennyivel könnyebb a saját problémánkat megoldani a közeg és kortársaink jobb ismeretében.

Úgy döntöttünk, 2008 szeptemberében folytatjuk a Beszéljünk a filmekről! sorozat dokumentumfilmes filmklubját. A vetítések 2007-ben készült munkákra épülnek. Igyekszünk a kisebb publicitást kapott filmekből válogatni, mert – míg a díjnyertes alkotásokat előbb-utóbb láthatjuk valamelyik közszolgálati televízióban – a filmszemlén versenybe nem került alkotásoknak kicsi az esélyük arra, hogy közönség elé kerüljenek, pedig azok között is sok az értékes, érdekes darab. Az új alkotások mellé a Magyar Nemzeti Filmarchívum kincsesbányájából válogatunk. A vetítésekre meghívjuk a filmek rendezőit, s megkérjük a tárgyalat téma szakértőjét, legyen a vendégünk. Idén ígéretet kaptunk Bartal Csabától, Bauer Bélától, Durst Györgytől, Füredi Zoltántól, Kiss Róberttől, Nagy Lászlótól, Popper Pétertől, Sas Istvántól, Zsigmond Dezsőtől, hogy ellátogatnak az Örökmozgóba – a vendégek névsora még nem végleges.

Otthon egy gombnyomásra megáll ugyan a televízió műsora, de csak magunknak. Az Örökmozgóban együtt nézhetjük, milyenek voltak egy kisvárosi, a székeljudvarhelyi bezárásra ítélt kis mozi utolsó napjai (Bálint Arthur: Kisvárosi mozi). Hogyan lett egy átlagosnak tekinthető fiatalemberről multimilliomos (Zsigmond Dezső: Út Calarasiba). Miért

nem költöznek el otthonról a fiatal fiúk (Kiss Róbert: Mamahotel), miért nem mennek férjhez a lányok (Nagy László: Magyar szinglik). Szabad-e államilag segélyezésre építeni sokgyerekes családok egzisztenciáját (Elek Ottó: Segély és műhold). Milyen ember volt Erdős Péter (Lakatos András: A popcézár). Miért nem lett világsztár zenekar az LGT-ből (Borsody István: Loksi). Alkoholisták vagyunk-e, hogyan iszunk (Domokos János: Emésszen!). Az országban fölhalmozott, messze az egészségügyi határérték fölött lévő frusztrációmennyiség éppen az önmagukban, egyenként még kezelhető kisebb-nagyobb frusztrációkból állt össze a mai, masszív, lenyomó guanóvá. Milyen könnyen rááll az ember nyelve az annyira ismerős „Magyarország pocsek hely” mantrára. A dokumentumfilm önnön szellemi restségünk, mindig kéznél lévő önsajnálattunk ellen hat.

Az új alkotások mellett a Magyar Nemzeti Filmarchívum híradó- és kisfilm-es anyagai segítségével mutatjuk meg, hogy mai, oly égető problémáink nem előzmény nélküliek, s hogyan látták ezeket a régebbi mozgóképművelők. A filmezési módszer a korok különbözősége miatt érthetően más, a folyamatosság azonban annak dacára nem kétségbevonható, hogy több esetben jobban szeretnénk, ha vállalhatóbb, kevésbé szájbarágós, gügyögő, kioktató lett volna az előzmény.

A beszélgetések során annak is szeretnénk utánajárni, mi az előnye, illetve a hátránya a dokumentumfilmzésnek és a kereskedelmi televíziós témafeldolgozásnak. Melyik eljárással jutunk közelebb, melyik módszer távolít el eléggé egy adott témától. Mit kapunk a hagyományosnak tekinthető filmezéstől, s hol a néző helye az érdeklődés fölkeltését előtérbe helyező produkciókban. Vállalható, átlátható problémakör, apró részre bontva még egyszerűnek is tűnik. Ha nem egyenként foglalkozunk velük, nagyon könnyen állnak össze „Magyarországon nincsenek lehetőségek”-ké. Ezt a magyar dokumentumfilm-készítőktől is sokat hallottuk. Ahogyan azt is, amint a nézőket vádolják igénytelenséggel, amiért nem kíváncsiak az alkotásaikra.

Azért félelmetes hely ma Magyarország, mert dacára annak, hogy hivatalosan béke van, a háborúskodás totális.

„Egészen a legújabb időkig kultúrfunkciónak minősíthettük a háborút, addig, míg az egyik közösség a másikat »emberiségnek« elismerte, emberi bánásmódra, törvényre és igényekre jogosult lényeknek tekintette őket, és a hadiállapotot világosan és egyértelműen hadüzenet által különböztette meg egyrészt a békétől, másrészt a bűnös erőszaktól. Csak a totális háború elmélete mond le a háború játékjellegének utolsó maradványairól is, és ezzel egyidejűleg a kultúráról, jogról és emberiségről általában” – írta Johan Huizinga 1938-ban. Magyarországon több éve olyan változásoknak lehetünk tanúi, amelyek nemigen adnak okot optimizmusra. A probléma-halmazt, amellyel együtt kell élnünk, a dokumentumfilmek változó művészi és képi minőségben – többnyire rendkívül precízen, időnként elavult módszerekkel, nagyon sokszor kreatívan, jól megtalált forma keretében – leképezik.

Mi úgy döntöttünk, 2008 szeptemberében is folytatjuk a Beszéljünk a filmekről! sorozat dokumentumfilmes filmklubját.

Nagy Hatalmi Politika

Politikai témák

- Harold Pinter-kommentárokkal

Lalík Sándor



Az Egyesült Államok mindenkorai kormánya támogatta a második világháború utáni összes jobboldali katonai diktatúrát a világon, sőt sok esetben a születésüknél is ott bábáskodott. Indonéziára, Görögországra, Uruguayra, Brazíliára, Paraguayra, Haitire, Törökországra, a Fülöp-szigetekre, Guatemalára, El Salvadorra és természetesen Chilére gondolok. A szörnyűséget, amelyet az Egyesült Államok hozott Chilére 1973-ban, soha nem lehet jóvátenni vagy elfelejteni.

Costa-Gavras 1982-ben, az *Eltűntnek nyilvánítva* című filmben a családi dráma felől közelít az eseményekhez. Egyetlen ember eltűnését látni megrendítőbb és tragikusabb, mint tízezrek „eltűnéséről”, megkínzatosáról és kínhaláláról hallani. Charles, az amerikai fiatalember kritikus időben volt kritikus helyen: 1973. szeptember 11-e körüli napokban, Vina del Marban. Ráadásul mindenről feljegyzést készít, és egy baloldali chilei lapnak dolgozik. Ami végzetessé válik számára. Idézett dátum a chilei puccs kirobban-

tásának napja, s a tengerparti városban nyüzsgönek az amerikai tisztek, szárazföldiek és tengerészetiek. Charles összefut egy különleges küldetéssel érkezett „szakértővel” is. A Santiagóba visszatérő fiatalembert el kell tüntetni. A New Yorkból érkező jómódú, üzletember apa és a feleség együtt indulnak Charles felkutatására, konzulátusról követségre, kórházakból stadionba. Amíg él a remény, valahol megtalálni, amikor már az is elveszett, legalább földi maradványaival szembesülni. De a film igazi témája: a bizalom, a hit elvesztése. A konzervatív, átlagos, középosztálybeli amerikai polgár (Jack Lemmon) a hatalom oldalán áll, s hisz abban, hogy intézményei (akár külföldön is) azért vannak, hogy őt szolgálják, az ő érdekeit képviseljék és védjék. Fiát és menyét soha nem tartotta sokra, mert „valamilyen szándékkal” ide jöttek, a világ végére. A meny (Sissy Spacek) véleményét azonnal elutasítja, aki semmittevésével és semmitmondással vádolja a hivatalossá-

gokat. De aztán neki személyesen, fokról fokra kell megismerkednie a szomorú valósággal, a hitegetéssel, a félrevezetéssel, a hazudozásokkal. Az amerikai követségen a szemébe is vágják, ha nem lenne személyesen érintett az ügyben, vajon érdekelné-e, mi történik Chilében. Minden bizonytalansággal. De most az igazságot akarja tudni. Amivel legnehezebb megbarátkoznia, a hivatalos ügyintézők a kezdetektől tudtak Charles haláláról. Sőt meggyilkolásáról. Az információ egy közvetítő által jut el hozzá a stadionbeli kihallgatásról, melynél nemcsak chilei tisztek, de a CIA (egyik) főnöke is jelen volt. Amint Charles fejében – azon a bizonyos napon – összeállt a kép a chilei puccsról, úgy tisztul világossá az apa fejében fia „végső” eltűntetésének folyamata. Ami – amerikai állampolgárról lévén szó – csak amerikai felső jóváhagyással történhetett. Az apa visszaindul New Yorkba, hogy pert indítson mindazok ellen, akik tudói vagy résztvevői voltak fia meggyilkolásának – a

külgyminiszterig bezárólag. Mert Ed Horman – utolsó szalmaszálként – még bízik az amerikai igazságszolgáltatásban. Kár (érte). A nagyhatalmi politika mindenhová elnyújtja csápjait.

A történelem ördögi ceremóniamester! A New York-i ikertornyok, azaz a „szabadság” elleni támadás pontosan azon a napon, szeptember 11-én és kedden történt, csak éppen 28 évvel később, mint a chilei katonai puccs, a szabadon és demokratikusan megválasztott Allende elnök megbuktatása. Akkor nem számított a szabadság eltiprása, sőt Amerika – szervezetei, elsősorban a CIA révén – hathatós segítséget nyújtott. Támogatta a sztrájkolókat, a szabotázsakciókat, s felkelésre buzdított. Kommunista veszélyt látott a szociális és jóléti intézkedésekben, a nemzeti vagyonra épülő külföldi érdekeltségek államosításában. A profit esetleges elvesztése súlyosabban érintette, mint egy kegyetlen katonai junta hatalomra juttatása miatti megfélemlítés. Azt sem szégyellte, hogy a börtönökben amerikai specialisták segédletével és szakértelmével kínoztak halálra embereket – az elképzelhetőnél brutálisabb módon. A 11'09'01 – Szeptember 11. című szkeccsfilm (2002) legemlékezetesebb darabja Ken Loach munkája. Az egyszerűségében, tisztaságában és tartalmában legmegrázóbb epizódban egy kínzókamrákat megjárt, Londonban élő chilei emigráns (profilja). Levelet ír és emlékezik. Emlékezik az 1970-es, lelkesedéssel teli chilei választásokra és a három évvel későbbi rémuralomra. Belső monológját hallva – archív felvételeken megelevenednek az események. Ő, akit akkor „terroristának” bélyegeztek (pedig nem tett semmit, csak egyszerűen hitt egy szebb, emberibb jövőben), most az amerikai áldozatok hozzátartozóinak fejezi ki részvétét, de szeretné, ha vele és harmincezer megkínzott-meggyilkolt társával is együttéreznének. (Az ikertornyok leomlásakor három ezer áldozat volt – teszem hozzá.)

Az Egyesült Államok több mint negyven évig támogatta a kegyetlen Somoza-diktatúrát Nicaraguában. A nicaraguai nép 1979-ben döntötte meg ezt a rezsimet a sandinisták vezetésével. Lélegzetelállító népi forradalom volt.

Vászonpapír – Beszéljünk a filmekről!

Nicaragua, 1979. Széles népi támogatottságot élvező felkelés bontakozik ki Somoza diktatúrája ellen. Roger Spottiswoode filmjében (Tűzvonásban, 1983) ide érkezik három amerikai újságíró, megunván a chádi polgárháborút. Russell, a fotóriporter (Nick Nolte) továbbra is semleges akar maradni, Claire (Joanna Cassidy) elkötelezett a felkelők oldalán, a cinikus Alex (Gene Hackman) annyit jegyez meg a kialakult helyzetről, hogy „sikerült megint egy fasiszta kormányt támogatnunk”. A háttérben, de immár nem is annyira titokban, az amerikaiak mozgatják a szálakat. Marcel (Jean-Louis Trintignant), a francia „kereskedő” jó kapcsolatokkal bír Washingtonnal, s – rákérdezve – nem tagadja ügynök voltát. Hetente megbeszéli Somozával a lázadók elleni intézkedéseket. Tudja, Russell találkozni akar Rafaellel, a lázadók vezérével, ezért úgy irányítja, hogy ez lehetőleg megtörténjen. A fotóriporter érzelmileg egyre közelebb kerül a felkelőkhöz, főleg az után, hogy végigköveti egyik akciójukat. Amelynek során a kis csapat egyik tagját a Chadban megismert, s most a kormányoldalon harcoló amerikai zsoldos (Ed Harris) orvul lelövi. Russell egyre kevésbé tudja megőrizni objektív kívülállását. A kormányoldal győzelmében az ügynök sem hisz, de a végső-kig kitart, mert szerinte a diktatúrát csak egy másik, még rosszabb diktatúra követi. Russell eljut a sandinisták főhadiszállására, ahol a legnagyobb kihívás és választás elé kerül. Rafael, a fővezér – amint Somoza bejelentette – valóban meghalt. De ha vállalkozik rá, hogy élőknek fotózza le a halálhírt bejelentő újság címlapjával, elérheti, hogy a Floridában indításra készen álló hatalmas fegyverszállítmányt ne küldjék el Nicaraguába, így lerövidülhet a háború, s emberleletek ezrei menthetők meg. Russell rövid töprengés után megadja a jó választ szakmai etika kontra humán etika kérdésére. De a táborban készített fotóival, melyek illetéktelen kezekbe kerültek, aláírta a képeken látható emberek halálos ítéletét. S a Rafael élethírére Nicaraguába visszatérő, időközben neves tv-szerkesztővé avanzsált barátja életét sem tudja megmenteni. Egy utcai ellenőrzés során Alexet egy kormánykatonára minden ok nélkül lelövi. Claire, aki előbb Alexbe, majd Russellbe volt szerelmes, a hír hallatán, a felvétel láttán összeomlik. Egy mellette álló helybéli asszony mondja ki az igazságot. Ötvenezer nicaraguai után egy amerikainak kell meghalnia, hogy Amerika egyáltalán fölháborodjon.

Az amerikai kormány megítélése szerint veszélyes példa született. Ha engedik ugyanis, hogy Nicaragua meghonosítsa a társadalmi és gazdasági igazságosság alapvető normáit, növelje az egészségügyi ellátás és oktatás színvonalát, és megvalósítsa a társadalmi összetartást és nemzeti önbecsülést, a szomszédos országok ugyanezeket a kérdéseket fogják feltenni és ugyanígy fognak cselekedni.

Ken Loach Carla dala (1996) című filmjében, néhány évvel a sandinista kor-

mány megbuktatása után is kiáll a forradalom ügye és jogossága mellett. Egy szerelmi és egy politikai szálát sodor egymás mellé, úgy, hogy az elsőről a másodikra terelődik a hangsúly, majd a politikai háttér kibontakozása tovább erősíti a szerelmi érzést. George, a vagány glasgow-i buszsofőr (Robert Carlyle) segítséget nyújt egy ismeretlen fiatal lánynak, akivel mindenáron szeretne megismerkedni. A lány elutasító magatartása csak nehezen oldódik. Carla (Oyanka Cabezas), a nicaraguai menekült súlyos élményekkel érkezett a szigetországra. George szeretne segíteni a lány lelki egyensúlyának (és sebesülten fogságba esett barátjának) megtalálásában, ezért együtt utaznak Managuába. 1987-et írunk, a forradalmi lelkesedés még erősen tartja magát, ugyanakkor a kontrák folyamatos támadásokkal tartják rettegésben a falusi lakosságot. Egyik ilyen örült, éjszakai rajtaütésük Carla falujában történik. Később egy segélyezésben ügyködő, megkeseredett amerikai beszél a kontrák kegyetlenkedéseiről. Harold Pinter idéz egy magas szintű politikai megbeszélést a nyolcvanas évek végéről; helyszín az Egyesült Államok londoni nagykövetsége. A nicaraguai küldöttség tagja, John Metcalf atya így fordult az USA küldöttségének vezetőjéhez:

Uram, egy észak-nicaraguai lelkesedésen szolgálók. A híveim építettek egy iskolát, egy egészségügyi központot és egy kulturális központot. Békében élünk. Néhány hónappal ezelőtt egy csapat kontra támadta meg az egyházközséget. Mindent elpusztítottak: az iskolát, az egészségügyi központot és a kulturális központot. Ápolónőket és tanítónőket erőszakoltak meg, orvosokat öltek meg, a legkegyetlenebbül. Úgy viselkedtek, mint a vadak. Kérem, követelje, hogy az Egyesült Államok kormánya szüntesse be ennek az elképesztő terrorista cselekedetnek a támogatását. Raymond Seitz rezzenéstelen arccal válaszolt: Atyám, hadd mondjak valamit. A háborúban az ártatlanok mindig szenvednek.

Ken Loach filmjének írója, a skót Paul Laverty két évet töltött Nicaraguában emberjogi ügyvédként, megismerte a kialakult helyzetet, a háborús borzalmakat, így semmiképpen sem vádolható „propagandával”. Michael Winterbottom és Mat Whitecross szintén hozott, megtapasztalt anyagból dolgozott. A Guantanamo (2006) valóságos, eredeti hősei keresztülmentek mindazokon a megpróbáltatásokon, amelyeket rövid interjúrészletekben ők maguk elmondanak, a játékfilm pedig a maga módján bemutat, azaz újrajátszat. (A sodró lendületű film: riport, szociográfia, dokumentarizmus és kevés fikció ritkán látható lenyűgöző elegye.) 2001 szeptemberének végén négy muszlim fiatal indul útnak Birmingham környékéről Pakisztánba, hogy egyikük esküvőjén részt vegyenek. Még az esküvő előtt kalandvágyból, kíváncsiságból átrándulnak Afganisztánba, ami nem egy könnyű menet. Utazgatnak, lézengenek, miközben egyszer csak a

polgárháború kellős közepén találják magukat (ekkor már csak hárman vannak), az Amerika támogatta Északi Szövetség és a tálibok összecsapásainak színterén. A tálibokkal együtt kerülnek fogságba. 2001. december 30-án átveszik őket az amerikaiak, s innen kezdve sorsuk „kiszámítható” mederben folyik. A brit-pakisztáni kapcsolat és elfogásuk helyszíne miatt al-Kaidaharcosoknak tekintik őket, akikből hírszerzési információkat kell kicsikarni, bármi áron. Kihallgatással, veréssel, kínzással, fenyegetéssel, megfélemlítéssel. Kedvenc módszerük, hogy a foglyok fejére zsákot húznak, s így, leszorított fejjel vonszolják őket ide-oda. Vagy éppen meztelenre vetkőztetve kutyákat uszítanak a szerencsétlenekre. Elképzelhető a teljes kiszolgáltatottság félelmetes érzése!? Elképzelhetetlen. A fiúk nem vallanak, mivel nincs mit bevallaniuk. 2002. január 13-án a két fiút, majd később a harmadikat átszállítják a guantánamói katonai támaszpontra, ahol az amerikai tengerészgyalogság „tulajdonába” kerülnek – szó szerint(!) A Kuba területén lévő bázis amerikai bérlemény (innen a helységnevét kétféle írással, spanyolul ékezet nélkül, angolul ékezet nélkül). A kormány egyik főhivatalnok (miniszter) azt mondja, Guantánamón „emberségesen bánunk a foglyokkal”. Amennyiben ketrecre tartani, forró napon, egész testet beborító vastag kezeslábasban kuporogtatni; bokát és csuklót órákra padlóhoz láncolni; hetekig magánzárkában tartani; kínozni és vallatni: emberséges cselekedetnek számít – akkor igen. Az elnök megnyugtat, „a fogvatartottak gyilkosok”. Bizonyára ez lehet az oka, hogy pusztán az esetek-ügyek 1%-ában történik vádemelés. Minek azzal bíbelődni, ha amúgy is „gyilkosok”.

Guantánamón emberek százait tartják fogva vád nélkül, jogi képviselőt és megfelelő eljárást nélkül, gyakorlatilag életfogytiglan. Ezt a teljesen törvénytelen rendszert a genfi szerződés ellenére tartják fenn. A „nemzetközi közösség” nemcsak hogy eltűri, de még csak nem is törődik vele. Ezt a gyalázatos gaztettet olyan ország követi el, amely „a szabad világ vezető hatalmának” nevezi magát. Gondolunk-e valaha is a Guantánamói-öböl lakóira? (...) A senki földjére száműzték őket, ahonnan nem térhetnek vissza többé. Sokan tartanak közülük éhségstrájkot, erőszakkal etetik őket; brit lakosokat is. Nem finomkodnak velük: nem kapnak sem nyugtatót, sem érzéstelenítőt. Bedugnak egy csövet az orrukra át a torkukba. Vért hányanak. Ez pedig kínzás.

Irak megszállásáról az igazi film még nem készült el. Be kell érünk Serdar Akar török rendező Farkasok völgye: Irak (2006) című munkájával. A Jó és Gonosz dichotómiájára épülő világ láttán lehet ugyan berzenkedni, de az erkölcsi igazság mindenképpen a kisemizettek, a megalázottak, az ártatlanul szenvedők oldalán van. Ugyanakkor a véres-valóságos kalandfilmkeretbe ágyazott produkció sokat merít megtörtént eseményekből, és valamelyest képet ad azok pszichés hátteréről. Az amerikai-török fegyverba-

rátí, de az amerikaiak részéről bizalmatlansággal terhelt viszonyról; a békés, civil lakosok brutális és tömeges lemészárlásáról; az Abu Ghraib börtönbeli kegyetlenkedésekről; a népcsoportok közötti „oszd meg és uralkodj!” elv cinikus alkalmazásáról; a szavak és tettek égbekiáltó ellentétéről; a kulturális beágyazottság évezredekben mérhető különbségéről.

Irak megszállása rabló hadjárat volt, otromba állami terrorcselekmény, amely a nemzetközi jog semmibe vételét mutatja. A megszállás önkényes katonai akció volt, amelyet hazugságok sorozatával indokoltak, és amely a média és ezáltal a közvélemény erős manipulálásával társult. Az amerikai katonai és gazdasági ellenőrzés megerősítését szolgálta a Közel-Keleten, miközben, végső menedékként – amikor már minden más magyarázat csődöt mondott – felszabadításnak álcázta magát. A katonai erőnek ez a félelmetes kinyilatkoztatása sok ezer ártatlan ember halálához és megcsonkításához vezetett.

A 20. és 21. században a tömeges manipulálása soha nem látott méreteket öltött. A tömegmédiának kiszolgáltatott emberek csupán egy dolgot tehetnek, ha semmit – egyetlen mondatot sem – fogadnak el kész tényként és igazsággként. Minden kijelentésben, minden megszólalásban, minden információban kételkednünk kell. Magunknak kell összevetnünk a különböző csatornákon érkező értesüléseket, szelektálnunk kell, hogy ítéletet mondassunk. Mert a nagy hatalmi központokból érkező „tájékoztató” ellenőrizetlenül halad lefelé – a politikai vagy a pénzügyi függés ledobó aknáiban. Ide kapcsolható, hogy az MTV egyik arca, szerkesztőműsorvezetője (most már csak múlt időben) olyan kijelentést tett, miszerint a közszolgálati csatorna hírműsoraiban a híreknek a fele sem igaz. (De hát akkor mi van a bulvártévéekkel meg-organumokkal?) Tudjuk, Irak esetében semmi sem volt igaz.

Az Egyesült Államok káprázatosan alakít. Igaz ugyan, hogy kegyetlen, közömbös, megvető és könyörtelen, de nagyon okos. Egyedül dolgozik, akár egy ügynök, és a legjobban eladható áruja az önszeretet. Ez aztán bombásiker. Hallgassák meg, ahogy az amerikai elhökök az „amerikai nép” kifejezést használják a tévében, mint például a következő mondatban: „Állítom az amerikai népnek, hogy itt az ideje imádkozni, és megvédeni az amerikai nép jogait, és kérem az amerikai népet, bízson abban, amit az elnök az amerikai nép érdekében tesz.” Elkáprázató stratégia. A nyelv szerepe itt a gondolkodás megfékezése. Az „amerikai nép” kifejezés nyugtot ad, mint egy nagy puha párna. Nem kell gondolkodni. Csak kényelmesen elhelyezkedni. Az igaz, hogy a párna elfojtja az értelmet és a kritikai készséget, de kényelmes.

Dólt betűs idézetek
Harold Pinter: Művészet, igazság és politika,
Zsizsmann Éva fordítása,
in: Nagyvilág 2006/7

Interjú



Zelinka Ildikóval

– Mivel bizonyos sportágakat mi, átlagnézők – valljuk meg őszintén – csak négyévente követünk figyelemmel a tévében, szinte rácsodálkoztam, hogy mennyi sportágat alakított át a média. Egyszerűen mások lettek bizonyos klasszikus sportok. Jó az, hogy a tévé ennyire beleszól a sportba?

– Legyen szó bármilyen termékről, a tévényilvánosság az eladhatóságot növeli. Ez a szabály a sportra is érvényes. De vannak olyan sportágak, amelyeket nem könnyű közvetíteni. Márpedig ha valami nem képernyőkép, akkor az nem is fog bekerülni a dobozunkba. A média pörgős műfaj. És különösen felgyorsult az elmúlt években. Így jó néhány hagyományos sportágat fel kellett gyorsítani a média sebességére. A kosárlabda például egy időben megfelelt a tévé ritmusának, aztán a félidőket megfelezték negyedekre, néhány más, apró szabálymódosítást is végrehajtottak, és

most hallani, hogy az időmérést is meg akarják változtatni. Ne legyen annyi üresjárat a szabaddobásoknál. De vegyük a vitorlázást! Hogyan lehet megmutatni a tévében a sportág apró finomságait? Vitorlázáskor azon múlnak a dolgok, hogy a kapitány és a mancsaft mennyit húz a kötélén. Ezt hogyan lehet megmutatni és a nézők számára izgalmassá tenni? Ki kell találni, ha a sportág médiatényező akar lenni.

– Ha a hagyományos sportágaknál maradunk, mondjuk a kosárlabdánál (de a kézilabdát vagy a vízilabdát is említhetném), akkor azt látom, hogy a pörgőssé tétel miatt arany szabályok módosulnak, még ha ezt nem is mondják ki nyíltan. Például a kosárlabda is kezd eldurvulni, nem fújnak le minden szabálytalanságot a bírók. Ha viszont mérlegelnek, akkor egyre inkább beavatkoznak a játékba. Izgalmasabbá

válík így egy-egy meccs, de a sportág többé nem az, aminek egykor létrehozták.

– Tudomásul kell venni, hogy a világ változik. Egyre gyorsul. Ki lehet ez elől térni, de akkor nem leszünk benne a fősodrásban. A sport pedig üzlet, ezért tartania kell a lépést. Például nem véletlenül bonyolítják le egyetlen nap alatt ma már az öttusaversenyeket. De hadd mondjak egy másik, nagyon érdekes szempontot! Mára felnőtt egy nemzedék, amelyeknek a sport már nem annyira meghatározó élménye, mint az korábban jellemző volt. Ha a sport nem akar tovább veszíteni a jelentőségéből, akkor alkalmazkodnia kell.

– Ugyanakkor meglepődve tapasztaltam, hogy van egy csomó olyan sport, amiről nem csak azt nem gondoltam volna, hogy olimpiai sportág, hanem azt sem tudtam, hogy egyáltalában létezik...

– És milyen sportágak ezek?

– Például az az esetlen tekerés a csupa domb versenypályán BMX-kerékpárokkal.

– Figyeli, miként fogalmaz, amikor leírja a sportágat? Már a szavaiban benne van, hogy ez is pörgős verseny. És a hajtás közben zene szól. Az erről felvett képeket úgy lehet vágni, mintha videoklip lenne. Az a generáció, amelyeknek el kell adni a sportot úgy általában, ezen a vizuális kultúrán nőtt fel. Igazodni kell az ízlésvilágukhoz. Nekik hogy lehetne élményszerűvé tenni a kosárlabdát, amelynek utolsó három perce akár negyedóráig is eltarthat az egymás utáni szabálytalanságok és az azokat követő büntetődobások miatt? De vegyük a szinkronúszást! Nem csupán az uszodában nézve látványos a sport, ahogy harmonikusan, zenére mozognak a sportolók, hanem kitűnően vizualizálható is. Milyen fantasztikus víz alatti felvételeket lehet készíteni a szinkronúszókról, amik megmutatják, mennyi időt töltenek víz alatt a sportolók, miközben olyan fizikai munkát végeznek, amihez kapkodni kellene a levegőt.

– Az előző olimpiák sikerei alapján támasztott vérmes reményeinkben való csalatkozás okait boncolgató írásokban és beszélgetésekben gyakran elhangzik, hogy jó néhány sportágban szinte nincs utánpótlás. A még mindig aktív sportolók lassan pályafutásuk végére érnek. Nincsenek új arcok, ifjú titánok. Ön hogy látja, mi lehet ennek az oka?

– Ma már nagyon sok szabadidős tevékenység közül választhat egy fiatal. Jó néhányukhoz nem kell sanyargatni a testüket. Ezzel szemben régen a sportolás sokszor kiugrási lehetőséget jelentett egy fiatal számára azok közül a körülmények közül, amelyekben élt. Ha valaki válogatott lett, gyakrabban megfordulhatott külföldön. Ma mi motivál egy gyereket arra, hogy minél jobb sportoló váljék belőle? Az előre jutásnak, az érvényesülésnek egy sereg más formája van. Amikor a Testnevelési Főiskola alatt kosárlabda-edzősködtem egy gyerekcsapatnál, azt tapasztaltam, hogy a gyerekek nem hálnak meg a sportért. Abban az illúzióban ringattam magam, hogy akik kosárlabdázni szeretnének, azok odavannak a sportágért. Azért jönnek le az edzésekre, mert imádják. De nem! Ha ez egy kicsit több erőfeszítést igényel tőlük, mint amit még könnyen kifejthetnek, akkor inkább otthon maradnak internetezni.

– Meg már az előbb is említettük, hogy kialakult egy sereg alternatív sportág. Ki hitte volna évekkel ezelőtt a tereken gördeszkázó, trükközgető gyerekeket figyelve, hogy 2008-ban komolyan fontolóra veszi az olimpiai bizottság, hogy négy év múlva felveszi a játékok programjába a gördeszkázást? A hagyományos sportágak felett kezd eljárn

Interjú

az idő. De az eseményközpontú tévéközvetítés felett is. Pedig mintha most ilyesmivel próbálkoztak volna. Állt egy ember a stúdióban, több-kevesebb sikerrel eltalálta, milyen képes beszámoló következik, aztán csak sorjázta az események. A foci-Eb meccseit beszélgetésekkel keretezték, szakértőkkel, igazi show-hangulatot teremtve. Mi volt a két koncepció közötti éles különbség oka?

– Először is szögezzük le, hogy a mai médiát a show-szerűség határozza meg. A nézők megszokták, elfogadták ezt a sajátosságát, és azt mondhatjuk, hogy ma már igénylik is. Elvárják, hogy a műsorok show-szerűek legyenek. A magyar televízió őrizte meg legtovább konzervatív jellegét, és rajtunk is múlik, hogy az új stílust színvonalasan képviseljük a képernyőn. Most mégis úgy döntött a Telesport vezetése, hogy megpróbál minél több eseményt közvetíteni. Így viszont visszaszorult a show-jelleg. Vegyünk egy példát! Böczögő Dorina. Mond önnek valamit ez a név?

– Hát... Az olimpián hallottam. Múgró?

– Nem. Tornász. Tizenhat éves. Két tornászunk volt kint az olimpián: Gál Róbert és Dorina. A kislány az első nap szerepelt, és annyi érdekes esemény történt aznap, hogy az esti összefoglalóba nem tudtunk mindent beleszuszakolni, így némi hezitálás után kihagytuk Dorinát. Két tucat felháborodott telefont kaptunk: hogy lehet ilyet tenni! És ne nevessem, mert bizonyos szempontból igazuk volt! Más kérdés, hogy aznap több visszajelzést nem kaptunk, tehát statisztikailag úgy nézett ki, hogy Böczögő Dorinát intenzíven hiányolta a „nép”. Úgy lehetett volna őt bemutatni, ha egy kis összeállítást kanyarítottunk köré: ő a legfiatalabb magyar olimpikon, élete első olimpiáján vesz részt stb. Tehát közel hozhattuk volna a nézőkhöz, mint embert, de ezen az olimpián nem az ilyen jellegű beszámolók domináltak.

– Pedig az új sportágak is megkívánták volna ezt a fajta megközelítést. Elmagyarázhatták volna a szabályait, adhattak volna némi fogódzót a megítélésükhöz.

– Igen, elvileg igaza van. Nyilván bejöhetnek volna az ezeket űző, kiesett magyar sportolók, és kicsit magyarázhatták volna a sportágukat. Akár a speciális szerelésükben, ha van ilyen, hogy a nézőkhöz közelebb kerüljenek a sportágak. Ezt az is indokolta volna, amiről már beszéltünk, vagyis hogy felnőtt egy olyan nemzedék, amelynek a sport már nem áll az érdeklődése homlokterében. Nekik még a hagyományosabb sportok esetén is el kellene magyarázni, mit látnak. De ezekre a kommentárokról nem volt idő. Így is sokat sakkoztunk, hogy a lehető legtöbb érdekes esemény helyet kapjon a közvetítésben. Így legalább hírt adtunk a sportágakról, még ha mélyen bemutatni nem is tudtuk őket. A foci-Eb teljesen más eset. Ott volt idő a show-keret megteremtésére.

– Mi alapján lehet megítélni az önök munkáját? Mikor jó egy kommentátor? Ha alaposan felkészül? Vagy ha magával ragadó a habitusa? Mi a lényeg, hogy minél több információt juttasson el hozzánk, vagy inkább az, hogy érzelmi állapotot közvetítsen?

– Ezek mind fontosak. És ahány kommentátor, annyiféle stílus. De nincs etalon, hiszen bizonyos nézőnek ez tetszik, a másiknak az. Mindenkinek nem lehet megfelelni. Persze vannak általános adottságok, melyekkel egy kommentátornak rendelkeznie kell. Ha képernyőre kerül, akkor nem lehet a külseje akármilyen. Nem lehet a hangja fülsértő, bántó. De ma már olyan kommentátor is akad, akinek nincs előnyös megjelenése, a hangját sem könnyű elviselni, mégis megnyeri a nézőket, mert iszonyatosan nagy háttérmunkát végez. Sporthasonlaltal élve: sűrű eminenciás.



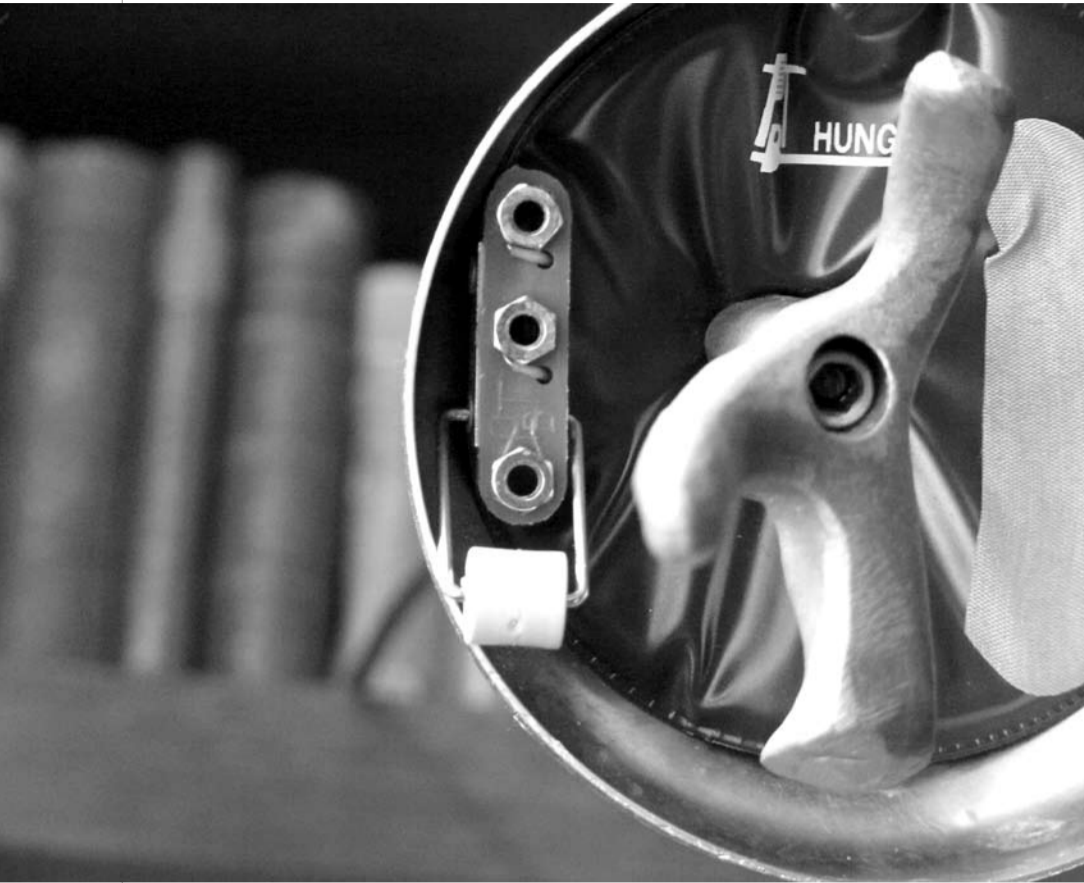
– Akárhogy is, a kommentátorok munkáját megítélő internetes beszélgető fórumokat olvasva, úgy tűnik számomra, Hajdú B. Istvánt szinte osztatlanul szeretik, elfogadják a nézők. Akkor mégiscsak tudhat valamit, amivel maga mellé állítja a legkülönbélebb nézőket is...

– Azt várja tőlem, hogy fejtssem meg Hajdú B. titkát? Vitathatatlan, hogy ő egy jó humorú fickó, aki emellett nagyon felkészül a közvetítésekre. Valahogy az egész habitusa kitűnően illeszkedik a sporthoz.

Lehet, hogy a „Hajdú B.”-jelenséget firtatva átlépünk a tehetség mibenlétének fejtegetésébe?

– A pekingi olimpia második hetét Spanyolországban néztem. Ott a műsort mindig azzal kezdték, hogy bemondták, hány érmet nyert addig a spanyol küldöttség. Nem tettek különbséget a különböző színű medálok között. A férfi kosárlabdázók ezüstjét nemes egyszerűséggel aranyának tekintették. Azzal a





► **szalagcímmel jelentek meg másnap az újságok, hogy „arannyal felérő ezüst”. Pedig aki elfogulatlanul nézte a kosárdöntőt, nyilván látta, hogy félgózzal játszottak az amerikaiak. Miért van az, hogy mi csak az aranyérmek tekintjük eredménynek, a második, harmadik, negyedik stb. helyezések kudarcnak számítanak? Miért úgy tekintünk rájuk, mint akik lemaradtak az aranyról?**

– Mert ilyen a magyar mentalitás. Nálunk az eredményt csak akkor tekintik eredménynek, ha az arany.

– **Nem érzi, hogy ennek a szemléletnek a töretlen tovább élésében önök is felelősek, hiszen ebben a szellemben tálalják, mondjuk most konkrétan, az olimpiát?**

– Én hadakozom ez ellen a szemlélet ellen. Mindig kiemelem, hogy az adott eredményt a megszületésének körülményeihez kell viszonyítani. Bonyolult összefüggések állnak az eredmények hátterében. Ha konkrétan az olimpiát nézzük, akkor figyelembe kell vennünk, hogy a legtöbb sportágban magasan az olimpia a legkiemelkedőbb esemény. Ha valaki ezen hatodik lesz, az hatalmas teljesítmény. Kezdjük ott, hogy az olimpiára nem juthat ki akárki. Ahhoz egy bizonyos szintet meg kell ütni a saját sportágában. Próbálok beleplántálni ezt a szemléletet az emberekbe, de még sok időnek kell eltelnie ahhoz, hogy ez a felfogás általánossá váljon. Sokat segíthet ebben éppen a pekingi olimpia. Ha túlleszünk a kevés aranyérem okozta sokkon, talán elgondolkozunk rajta, hogy mondjuk, Kozmann György és Kiss Tamás bronzérme felér egy arannyal. Vagy ott vannak Cseh László ezüstérmei! Most ezeket értékeljük bukásnak, csak azért, mert egy Michael Phelps nevű világcsofia éppen ezen az olimpián tündökölt?

– **Az olimpia utolsó napján rendezték a férfi kosárdöntőt. Előző este a spanyol közszerződés tévében leadták azt a húsz évvel ezelőtti olimpiai döntőt, amelyben a spanyol férfi kosarasok utoljára érdekeltek voltak. Megközelítően negyven ponttal kaptak ki az akkor többek között Michael Jordannel felálló amerikaiaktól. Mindezt azért tették, hogy hangulatot teremtsenek a másnapi meccshez. Hogy minél**

több nézőt mozgósítsanak. Maga el tudja képzelni, hogy Magyarországon egy súlyos vereség képeivel próbálják képernyő elé csalogatni az embereket?

– Csakhogy a Los Angeles-i ezüstöt nyilván senki sem érzi kudarcnak, sőt éppen ellenkezőleg. De én is elmondok erre egy történetet. Augusztus utolsó péntekjére terveztek egy fogadást a Parlamentben az olimpiakonok tiszteletére, az érmesek, helyezettek köszöntésére. Ezt megtoldották volna egy népi ünnepellyel az Országház előtt, színpaddal, fellépőkkel, zenével, show-val. Engem kértek fel műsorvezetőnek. A rendezvény végül elmaradt. Gondolom, érdeklődés hiányában. Ezért mondom, hogy szemléletváltásra van szükség. De hangsúlyozom, ez nagyon lassú folyamat, hiszen évtizedes berögződésen kell változtatni. A másik probléma, hogy ha komolyan gondoljuk ezt a változtatást, akkor nekünk, kommentátoroknak, sportújságíróknak ezt egységesen kellene képviselnünk. Ebből a szempontból viszont nincs egység a szakmában. 1997-ben például Magyarországon rendezték a női kosárlabda-Eb-t. Az olaszokkal vívtuk a második csoportmeccsünket, ha jól emlékszem. Tizenegy ponttal vezettünk, a végén mégis elvesztettük egy ponttal a mérkőzést. Valamiért összeesett a csapat, nem tudom pontosan az okát. Másnap az újságíróközpontban egy kolléga feldúlt lelkiállapotban kérte ki magának a vereséget. Akkor én még fiatal voltam, ráadásul a válogatott játékosok zömét személyesen is ismertem, és nekiestem az említett újságíróknak: hogy engedhetsz meg magadnak ilyen hangnemet?! Hogy lehet személyes sértésként beállítani egy vereséget, ahelyett, hogy megpróbálnánk a helyén értékelni? Azokat az embereket, akik úgy közelítenek az eredményekhez, mint ez kolléga, hogyan lehet meggyőzni arról, hogy a hatodik hely is jó eredmény? De higgye el, én nem fogom feladni ezt a küzdelmet!

– **Talán belejátszik a régi felfogásba, hogy hajlamosak vagyunk a sportolókat gépeknek tekinteni. Ha valaki jó egy sportágban, akkor az hozzon nekünk aranyat. Talán ez az eddigi olimpiákhoz képesti gyengébb szereplés rávilágít arra, hogy a sportolók is emberek. A teljesítményük nem elvont fizikai törvényszerű-**

ségeken alapszik, hanem emberi tényezőktől függ. És akkor legközelebb nem fogunk ilyen villámsújtottan ülni...

– Meg azt is fontosnak tartom, hogy reálisan szemléljük a dolgokat. Ha egy versenyző évek óta nem tud kiemelkedőt nyújtani a sportágában, de valamiért őt indítják az olimpián, akkor az eredményt önmagához kell viszonyítani. Tényleg volt, aki jobb szereplést várt Balogh Gábortól, mondjuk, a budapesti öttusavilágbajnokság után? Reálisan nem volt benne több. Délibábót lehet kergetni, de ezzel csak azt érzük el, hogy a reális eredménynek nem fogunk tudni örülni. Vagy ott van a másik öttusázó, Horváth Viktor! Már megkezdődtek a játékok, mikor a szülői edzőtáborban még a sérülését kezelték. Ilyen körülmények között a 19. helyezése nem szép teljesítmény? A vezetők biztos meg tudják magyarázni, miért indítottak el egy sérült versenyzőt, de legalább mi ne tegyünk rá nagyobb terhet az irreális elvárásunkkal, mint amit valóban el tud vinni. És miért kudarcs a női kézilabdacsapat negyedik helyezése? Könyörgök, alig tudták magukat kvalifikálni az olimpiára! Ehhez képest nagyon szép teljesítményt nyújtottak.

– **Az általános apátia a magyarázata, hogy most a példaképül állítható sportolók körül sincs akkora felhajtás, mint négy évvel ezelőtt volt? Rendkívülinek érzem például Benedek Tibor teljesítményét. Elképesztően motiváltan vízilabdázott. Most mégsem ünnepeľjük úgy, mint korábban.**

– Már Böczögő Dorina kapcsán említettem, hogy az olimpia alatt kevés lehetőség nyílik rá, hogy kiemeljünk egy-egy sportolót. Olyan darálóban következnek egymás után az események. Most kellene háttér- és magazinműsorokat készíteni a versenyzőkkel. Csakhogy ezek nézettsége jóval alacsonyabb lenne, mint a játékok közvetítéséé volt. Ráadásul, ahogy említette is, a rosszul sikerült olimpia után rossz a közhangulat, még jobban elfordulnak az emberek a sporttól.

– **Ha már a nézettséget említette, megkérdezem, hogy bár az olimpiát kiemelt eseményként kezelte a Magyar Televízió, sőt azt várták, hogy olyanok is ide kapcsolnak majd, akik nem m1- vagy m2-nézők, ez az elvárás a hajnali közvetítési időpontok miatt nem volt kicsit túlzó? A délutáni összefoglalók jól mentek?**

– Az derült ki, hogy a magyar néző is hírérzékeny. Vagyis ha megtud egy eredményt napközben, akkor már nem ül le délután vagy este a készülék elé, hogy megnézze, hogyan is alakult a verseny. Korábban egy sporteseményt akár többször is megnéztek az érdeklődők. De azok az idők elmúltak.

– **A 2012-es londoni olimpián jobban mérhető lesz a valós érdeklődés, hiszen nem hajnalban történnek majd az események...**

– Hadd mondjak egy másik szempontot! Itt házon belül a tévében sokan rossz szemmel néztek ránk, hogy miért kap a sportosztály kiemelt támogatást, amikor annyi minden másra is jól jönne a pénz. Most ezek a vetélytársaink előveszik a közvetítések nézettségi adatait, és az orrunk alá döngölik, hogy na, hát erre ment el az a sok pénz! Ki nézte ezt az olimpiát?! Visszakérdeznék: az adott műsorsávban melyik másik műsor hozna annyi nézőt, mint hozott az olimpia? Sajnos nem kedveztek nekünk most a körülmények.

– **Ugyanakkor azt feltételezem, hogy a foci-Eb nézettsége kiemelkedő volt.**

– Igen, de itt is felütötte a fejét egy érdekes, eddig a mostanihoz hasonló méreteket nem öltő jelenség. A baráti társaságban, kocsmákban, presszóknál való meccsnézésre gondolok. Tehát szerintem sokkal többen nézték a foci-Eb-t, mint amit a nézettségi adatok tükröznek. Azok ugyanis az adott csatornára kapcsolt készülékek számát mutatják, azt nem, mennyi ember ül egy kivetítő előtt.

Készítette: Tanner Gábor

Narrátorhang

KÖNYV ÉS FILM

Ítéletek két médiumról

Gerei Zoltán

Divat a filmet és az irodalmat szembeállítani egymással. A két kifejezőmód konfrontáltatása abból fakad, hogy tárgyakat különbözőképpen jelenítik meg. Ugyanakkor alapvetően mégis ugyanazt a funkciót látják el. Kommunikálnak velünk. Segítik a dialógust köztünk és a világ között. Ám hogyha a párbeszéd szó helyett a megismertetés kifejezést használjuk (vagyis mindkettő segít megismerni a világot), akkor máris el lehet kezdeni a vitát: hogyan fogalmazza meg tárgyát az irodalom, és hogyan a film? Melyik a valósághoz kötöttebb? A film, mivel túlnyomó részben a környezetünkben található konkrét tárgyakkal építkezik. A regénylapokon szereplő szavak viszont a legkisebb mértékben sem hasonlítanak ahhoz a tárgyhoz, amelyet jelölnek. Tehát az irodalom elvontabb, spirituálisabb dolog. Azon már kevesebbet szoktunk elmélkedni, hogy minden írott műalkotás kiindulópontja is a konkrét valóság. Próbáljon bár személyt megjeleníteni az író, vagy kísérletezzen egy érzelmi állapot átadásával, mindig valós élményeihez kell visszanyúlnia. A regényíró pontosan látja maga előtt a hősét. Amikor mi találkozunk a figurával a könyv lapjain, egy másik figurát képzelünk a helyébe, adjon bár róla akármilyen részletes leírást is a szerző. Vagyis sosem fogjuk tudni pontosan azt olvasni, amit az író leírt. Természetesen a befogadás, azonosulás folyamatának nem is ez a sarokköve, mondhatnánk, irreleváns. De érdemes leszögezni, hogy az irodalmi kommunikáció még fogalmi szinten is tökéletlen. A film szövege ezzel szemben konkrét, éppolyan a rendező, mint a néző számára. De itt sincs harmónia a létrehozó és a befogadó között. Másképp értik ugyanazt a képsort. Ahogy mindenki másképp érti ugyanazt a szöveget is. Mindenkit más ragad meg, ha megtanuljuk is a szövegek legmegfelelőbb olvasását. Mostanában már a filmnyelvet is tanulni fogják a diákok. Tudni fogják majd, miként kell filmet nézni. De a tanulási folyamat sosem lesz tökéletes. A hangos mozgóképet egyik varázsa ugyanis, hogy erőteljesen ragad magával bennünket. Ennek a hatásmechanizmusát nehéz leírni egzakt módon, hacsak nem lehetetlen. De természetesen javaslatokat meg lehet fogalmazni a megfelelő mozgóképfelfogadási attitűdök megválasztására. Ezek hiányában ugyanis teljes mértékben kiszolgáltatódunk a képközvetítő eszközöknek. Rabul ejtenek bennünket, és csak tátott szájjal bámulunk a villogó képekre.



Már a 451 Fahrenheit-ben (1966, r: François Truffaut) felhívta erre a veszélyre a figyelmet a Bradbury-Truffaut alkotópáros. A főszereplő tűzoltó felesége tévéfüggő. A filmbeli jövőben tilos regényeket (könyveket) olvasni. Képregények vannak, és a mozgóképek. Lindát egyik este annyira rabul ejti a műsor (és az, hogy név szerint megszólítják a műsorvezetők /nyilván a több tíz- vagy százezer szintén Linda nevű hölgyhöz hasonlóan/), hogy hipnotizáltan teszi azt, amit a képernyőn látható férfiak kérnek tőle. Ezt a jelenetet nyugodtan ki lehetne ragadni a filmből az oly döcögve működő mozgóképképzés promotálására. Egy baj van az alkotók filmbeli logikájával: a könyv is képes efféle elbájosításra. A könyvek által „megrontott” ember legismertebb példája Don Quijote. (Érdekes, hogy a 451 Fahrenheitben az egyik könyvek begyűjtésére irányuló razzia során egy lakásban a lámpaburába rejtve éppen Cervantes regényét találják meg a tűzoltók.) A határvonal tehát nem irodalom

és film között húzódik, hanem a valóság és a fikció között.

Csak hogy a mozgóképfikciója jóval valóságközelibb élményt ad, mint a könyvé. Ha könyvet veszünk a kezünkbe, akkor tudjuk, hogy most elvont gondolatokkal lesz dolgunk. Képzünk bármilyen mélyen is bele magunkat a regénybe, a kezünkben tartott könyv fizikai valósága mindig is figyelmeztetni fog bennünket: ez csak játék az elmével és az érzelmeikkel. A mozgóképek olyan közel áll a valósághoz, hogy ha bevonódunk a látványba, akkor nehezebben tudjuk aktiválni a valóság és a képzeletvilág között differenciálni tudó, ki tudja hányadik érzékünket. A 451 Fahrenheit után érdemes elgondolkoznunk a Truman show-n (The Truman Show, 1998, r: Peter Weir). Ennek főszereplője benne él a televízióban. Egy kulisszavilág az otthona. Im már közel harminc évet úgy élt le, hogy az őt körülvevő művalóságot igaziként élte meg. A film visszajára fordítja a Big Brother-effektust. A forgatása körü-

li időben kezdett ugyanis elterjedni az a BB-megoldás, hogy nem szereplőket zártak össze egy helyre, és figyeltették a nézőkkel az együttélésüket, hanem valóságos házakat kameráztak be, és valós közegükben rögzítették az ott levők életét. (Akkoriban felmerült, hogy egy egész falut is bekameráznának.) Ebből a kétfajta BB-megoldásból gyúrt egy sajátosat a Truman show-ban Weir. Kiinduló gondolata, hogy kép (képet létre hozó kulissza) és valóság között elmosódik a határvonal. Más szóval: az ember világteremtőként léphet fel mágikus eszközével, a mozgóképpel. Világteremtő attitűdjére Istenre hajaz. De a keresztény mitológiából jól tudjuk, hogy aki Istennel versenyre kel a világteremtésben, az nem cimborálhat mással, csak az ördöggel. Christof, a Truman Show tulajdonosa is diabolikus figura. Hasonló ördögi figurák veszik körül a tévévilágba zuhant ártatlan nézőket a Pleasantville-ben (1998, r: Gary Ross) is. És hogy teljes legyen a kép, mindkét filmben egy könyvtárban kezdődik az elbűvölt szereplők önmagukra találásának folyamata. Vagyis a képpel teremtett ördögi művalóság ellenpontján a megváltást a könyvek jelentik.

Természetes, hogy minden gonosz hatalom könyvromboló. A 451 Fahrenheit tűzoltói az eldobozott, betiltott könyveket rituálisan felgyújtják. (A film címe is erre utal, hiszen a történet szerint ezen a ponton gyullad meg a könyvpapír.) De hogy egy másik, teljesen távoli példát vegyünk, a Supermanben (1978, Richard Donner) a gonosz Luthor egy könyvből olvassa ki, miként tudná ördögi tervét végrehajtani, a könyvekből jön rá az összefüggésekre, de mindjárt könyvrombolóvá is válik, amennyiben kitépi a könyv egyik lapját. Úgy tűnik, nincs gonosz hatalom könyvrombolás nélkül, míg filmrombolással még nem találkozhattunk. A rózsá nevében (Der Name der Rose, 1986, r: Jean-Jacques Annaud) a krimi középpontjában egy könyv áll. A tudás szimbóluma. Sőt, a kultúráé. A film jó néhány filmben és könyvben a kulturálatlanság allegóriája. Ez utóbbi ábrázolás változóban van. A kortárs magyar irodalomban egyre több könyvben olvashatunk úgy a szerzőktől filmes utalásokat, hogy abból arra következtethetünk, filmélményeket kezdik komolyan venni, kezdik az általános kultúra részének tekinteni. Csak hát azt a diabolikus jelentésréteget nehéz lesz lefejtetni a filmről. Ideje volna pedig.

Az Y-generáció...

Néhány gondolat a társadalmi háttérről, a családról, melyben a szülők is élnek...

Tari Annamária



St. Trinian's - Nem apácázárda

A Muszter szeptemberi számában a St. Trinian's - Nem apácázárda (St. Trinian's, 2007, r: Barnaby Thompson, Oliver Parker) című film kapcsán cikket közöltünk arról, hogy a filmek milyen képet nyújtanak a YouTube-generációról. Arra az írásra reflektálva fejt ki gondolatait az alábbi tanulmány szerzője.

A fogyasztói társadalom profitorientált működésében a választható értékek köre és a szerepkészlet csak az elit és a hozzájuk kapcsolódók számára bővül. Ugyan nekik is csak átmenetileg, de a többség részére ez az elvi bővülés inkább frusztrációt okoz, hiszen valós lehetőségeik inkább szűkülnek. Ahogy differenciálódnak a lehetőségek, mindkét csoport lélektani szempontból egyre nehezebben kezelhető helyzetbe kerül. Az egzisztenciális pozícióját megőrző, illetve emelkedő státuszba kerülők folyamatos önérvényesítési, érdekérvényesítési harcot folytatnak, hiszen nincsenek biztonságban, jólétük nem prolongált. Az addigi emberi kapcsolataikban jellemző érzelmek helyét átveszik újabbak, a kapcsolati tőke folyamatos építése, az őszinte emberi érzések, félelmek, szorongások szinte teljes hártása, illetve tagadása. Energiáik ebben az egzisztenciális harcban fogynak el, és egyre kevesebb jut akár a szűkebb családi környezetre, akár saját magukra.

Az elszegényedő emberek életérzése, annak ellenére, hogy más fogyasztói szinten, más hétköznapi problémákkal küszködve élnek, ugyanígy jellemezhető. A megélhetésért folytatott harc felőrli az emberi kapcsolataikat, a kénytelenül átélt értékválság, a megszokott életszínvonal feladása és a folyamatos egzisztenciális szorongás devalválja a kapcsolataikat, érzelmi energiáik nagy részét a depresszív, szorongásos állapotok feloldására fordítják.

A szülők, szerte a világon, hajtják a mókuskereküket, minden erejükkel igyekeznek megtartani a már elért egzisztenciális nívót, hogy a család ne szenvedjen komoly hiányt, de egyre fáradtabbak és intoleránsabbak az elvárásokkal szemben. Ez az érzelmi állapot komolyan befolyásolja a családon belüli kommunikációt és figyelmet, a nyíltság és abizalom rendszerét, miközben a szülőknek az önmagukról kialakított tudattalan képe erősen idealizált. Bármilyen konfliktus álljon elő egy kamasz életében, a felnőtt családi reakció tipikus: „én mindent megtettem”, „egyszerűen érthetetlen, hogyan fordulhat elő a mi családjunkban ilyen probléma”. Ez a jelenség mindennapos, és nem azt jelenti, hogy hideg, elhanyagoló, szigorú vagy kegyetlen gyereknevelési módszer jellemezné az adott szülőket, mindössze arról van szó, hogy az alapokat nyújtó érzelmi biztonság és az egyenletes szeretet csorbul, de erősen...

A családtagok kevéssé figyelnek egymásra, a kérdések praktikusak és nem érzelmi indíttatásúak, miközben majdnem állandóan jelen van a vágy a szavak mögött: „csak ne történjen semmi, nyugalomra van szükségem”. Ez a légkör általában a gyerekeket távolítja a családi rendszertől, tekintet nélkül életkorra, iskolázottságra és anyagi viszonyaikra, a kiüresedett kommunikáció őket is frusztrálja, és viszonylag rövid időn belül lemondanak a beszélgetésigényükről – órákat, hétvégeket töltenek el a szobáikban egyedül.

A szülők életformájában ez a családi rituálé jól illeszkedő panellé válik, mindenki megszokja, hogy a „gyerek már megint eltűnik a szobájában”. Ez egyet jelent azzal, hogy a közös tudattalan normarendszerben, a család közösen kialakított forgatókönyvében legalizálódik egy új szerepjelmező. Annak ellenére, hogy a fenti sorok alapján a jól ismert amerikai kertvárosi középosztályt látjuk magunk előtt, egy dunántúli kutatás adatai szerint a magyar tinédzserek is a szükségesnél jóval kevesebb időt töltenek családi körben, 10-15% még hétvégén sincs együtt a szüleivel.

Az emberi kapcsolatok elemzésekor tudnunk kell, hogy minden résztvevőnek felelőssége van a szituáció alakulásában. A családi forgatókönyvekben a szülők mint valódi „tekintélyszemélyek” meghatározó alakítói ennek, hiszen a gyerek már abba a kapcsolati térbe érkezik, amit hajdanán a pár kialakított.

A fogyasztói társadalom fő jellemzői tehát világszerte ugyanazok: a felelősség és a sorozatos nehézségek állandó nyomása következtében az érzelmi kifáradás és olykor a perspektívtalanság érzése. Ez olyan rutinná váló pszichés állapot, amit általában mindenki a hétköznapi élet tartozékaihoz sorol, hiszen nem feltűnő klinikai tüneteket él át, hanem csak azt, hogy néha minden nehezebb – felkelni az ágyból, vagy éppen elaludni, ólmos fáradtságot érezvén már kora délután, egyre inkább csak a csodákban hinni, a lottó ötösben vagy egy szerencsés véletlenben. Amikor ez a „passzív csodaváró attitűd” megjelenik egy felnőtt gondolataiban, már tudhatjuk, hogy sokszor érzi, kapacitásai elégtelenek és erőforrásai szűkösek a problémákhoz képest.

Ebben a lélektani helyzetben a „gyerek” általában eleinte nem érzi teljesen jól magát egyedül, de értelemszerűen lesznek technikai igényei, tudattalanul tehát élni kezd alkupozíciójával. A szülők sok esetben akkor is vásárolnak neki televíziót, DVD-lejátszót és számítógépet, ha ez sokszor meghaladja is az anyagi lehetőségeiket.

Mikor azt halljuk, hogy egy hatéves gyerek szobájában külön televízió van, mert „arra szeret elaludni”, nem nehéz belátnunk, hogy ezt a szokást vélhetőleg nem ő alakította ki, a kisgyerekek hagyományosan esti mesével, szoros testi közelséggel jellemezhető anyai otlétre vágyanak, hiszen ez ennek az életkornak az érzelmi szükséglete.

Ezen tárgyak beszerzésekor válik teljessé a családtagok szeparációja, vagyis már este sem néznek együtt filmet, hiszen így „mindenki azt néz, amit akar”, elmaradnak a beszélgetések, sokszor már kisiskoláskortól az esti mesék. Egy idő után már mindenki megszokja ezt, és valójában azt tartaná szokatlannak, ha valaki ágálna a rendszer ellen. Ilyenkor alapozódik meg a későbbi szituáció, a „nem is szólt, hogy baj van” állapot, amiben a közös igénnyel kialakított némaságról kiderül, hogy falak épültek, melyeket már nagyon nehéz áttörni.

Nem kell nagy tragédiának történni ahhoz, hogy erre a családi működésre fény derüljön. Ugyanis a mai kamaszoknál már érezhető, hogy kényszerűen jóval hamarabb önállósdnak a gondolatviláguk és a fantáziájuk szintjén, miközben világszerte a szülőikkel együtt lakás, vagyis a „gyermek pozíció” megtartása kitolódott 22-28 éves korra. Lélektanilag tehát a ragaszkodás a családi rend-

Narrátorhang

szerhez, a tanuló státuszhoz ellentétes működést jelez a fenti érzelmi leválással. Ez, túl a fogyasztói társadalom instrumentális és intézményi elvárásain, arra utal, hogy a korai érzelmi szeparáció „benyújtja a számlát”, vagyis a felnőtté válás biztonsága, a szabadság utáni vágy és a saját erőfeszítések teljesítményélménye nem feltétlenül vonzó.

Kik is ezek a „gyerekek”...

Ők a mai 12-25 évesek, akiket gyakran Y-generációnak is neveznek, a bébiarcosok vagy egyszerűen: a következő generáció. Szociológiai és oktatási felmérések szerint okosak, rendkívül gyakorlatiasak, miután szimultán több médium felhasználói, felületes és megosztott figyelem jellemzi őket. Legfőképp 1990-es években a technológia és a média a valóság és a fantázia határán mozgott már, az ezredfordulósoknak már igen korán saját mobiltelefonjuk volt, és nemcsak a számítógépet tudják használni kiskoruktól kezdve, hanem az interneten is teljesen otthon vannak. 10 évesen webside-készítők, olyan felhasználói tudással rendelkeznek, amely jellemzően tovább mélyíti a szülőktől és olykor a tanároktól való távolságot, akik ezt a sebességet és tanulási folyamatot követni is alig tudják. A tinédzsereket körülvevő felnőtt környezet tehát lemarad, szóhasználatában, érzelmi reakcióiban egyfajta kommunikációs zavar támad, mert egy mai tizenéves képes úgy beszélni, hogy a 21. századi szókincsének csak apró részleteit értsék a szülők. Új szleng és stílus alakult, a rövidítések és az olykor infantilis, vagyis gyermeki érzelmeket tükröző jelölők használatát látjuk, mely a kortárs csoport kohéziós erejét is jelzi, de azt is, hogy nyelvi távolságot is kell tartani. Sokszor hangzik el, hogy „otthon nem értenek meg, anyám, apám teljesen elmaradott, fogalmuk sincs a mai világról, csak mondják a magukét”.

Ezek a mondatok akár harminc vagy ötven évvel ezelőttiek is lehetnének, a különbség elsősorban csekélynek látszik, de korunkban instrumentális értelemben a felnőttek tényleg lemaradtak. A mai negyvenes szülő értetlenül és hitetlenkedve fogadja, hogy miközben neki annak idején legkésőbb éjfélre otthon kellett lennie, a mai tinik akkor indulnak el bulizni, és ugyanazt a merev szülői magatartást mutatja, amit annak idején ő látott, csak ez esetben teljesen indokoltnak érzi a sajátját, mert még a régi időszámításban gondolkodik, és aszerint értelmezi a napjait. Riadtan figyel, hogy a kiskamasz a csekély alkoholtartalmú italokat kedveli, a születésnapokon pedig már nincs esélye a kuglófnak és a habos kakaónak...

A folyamatos internethasználat idejekorán felöveszti ezt a generációt, szinte nincs olyan tartalom, amihez ne férnének hozzá, bármikor klónozzák önmagukat, amit olykor az idősebb korosztály már észre sem vesz. Így történhet meg, hogy tizenkét éves lányok

flörtölnek huszonéves fiúkkal, akiknek nem tűnik fel már a különbség ebben a szűk kommunikációs csatornában, ami a realitást bármikor meghamisítja.

Egyes elemzők szerint túl hamar válnak éretté, ami ugyanakkor nem pszichés fejlődést jelent, hanem csak azt, hogy az „információs társadalom” percről percre újabb hírekkel látta el őket, és ez látszólag realistává formálja őket. Ma egy tininek a szeme sem rebben, ha erőszakos felvételeket vagy pornográf tartalmakat, megrázó képsorokat lát, mindez már beemelődött a hétköznapi élet megszokott hullámvászába, nincs akkora súlya. Ez a bagatellizáció tudattalan védekező folyamat, hiszen olyan életkorban történik az első szembesülés a világ realitásával és képi világával, amikor még valódi érzelmi kapacitásról és belátó értelmi folyamatokról nem beszélhetünk, ez az egyetlen mód tehát a viszonylag szorongásmentes befogadásra.

Sonia Livingstone szociológus felmérései szerint a 12-15 évesek 60 százaléka találkozott már pornográf tartalmakkal, és szinte egyetlen 19 éves sincs már, aki ne látott volna szexfilmet legalább egyszer. „A fiatalok maguk is bevallották, hogy talán túl fiatalok voltak az első ilyen élményhez, amely aztán teljesen átformálta a hozzáállásukat a szexhez. Amit a BM- (Before MySpace – a MySpace előtti) generáció még tabunak tekintett, azt az Y-generáció már természetesnek véli, a biszexualitás és a homoszexualitás számukra nem nagy ügy, sőt a témában rendszeresen kísérleteznek is egymás között a fiatalok. Vannak olyan weboldalak, ahol amatőr szexfelvételek láthatóak (tinikről is), igen népszerűek a fiatalok körében. Úgy érzik, ez segít nekik abban, hogy magabiztosnak érezzék magukat mindenféle szexuális szituációban”. (The Sunday Times, HVG)

A következmények...

Ha elfogadjuk, hogy a weben ma már nincsenek konvenciók, azt is állítjuk ezzel, hogy senkinek sem számít semmi, nincsenek érzelmi vagy erkölcsi szankciók, szabályok és korlátok. A tökéletes szabadság ez mindenki számára, mondhatnánk, miközben személyiségfejlődésükben még gyerekek fosztódnak meg attól a gyerekkortól, ami nekik alanyi jogon járna. Az idősebb korosztályhoz szóló érzelmi üzenet eléri a jóval kisebbeket, a fogyasztói társadalomnak és az internetkultúrának köszönhetően. Természetesen nagyon könnyen talál bárki „sorstársi” megerősítést és érzelmi támogatást, csak fel kell mennie bizonyos oldalakra, tehát érzéseiket, kamaszkori depresszív és sokszor fájdalommal teli gondolataikat bizonyos értelemben ezzel legalizálhatják. A csoporthoz tartozás élménye feloldja az ijesztő jelleget és a szorongások egy részét, de nem ad valódi megnyugvást, mert kamaszkorban ennek optimális esetben még a szülőktől kellene érkeznie.

Egy 15 éves számára a világ még könnyen ijesztő és elvárásokkal teli lehet, amiben nem meglepő, hogy megfogalmazza: „már nem emlékszem, milyen gyerekek lenni, de nagyon szeretnék visszatalálni a saját gyerekkoromba”. Ezek mindennapos életérzéseik is lehetnek, amiket olykor csak egymással tudnak megosztani, és amihez megoldó képletet, mintákat és modelleket a kicsit idősebb generációtól kölcsönöznek. Hasonlóan ahhoz, mikor egy négyéves kislány a tükör előtt anyja magassarkújában billeg, a tizenéves korosztály is „próbálgatja” a huszonévesek gondolatait, reakcióit. Tudnunk kell azonban, hogy ezzel az életkori szorongások és riasztó szorongások nem enyhülnek, sokszor épp az ellenkezője következik be, a túl korai információ éretlen talajra hullva újabb nehézségeket képez. Ha arra gondolunk, hogy kamaszként úgy nyilatkoznak a szexualitásról, mint „semmi különös” tevékenységről, mert az érzelmi élmény lassan már teljesen leválik a „technikai”-testi folyamatról, akkor érthetőbbé válik, fiatal felnőttként miért konfliktusos a párkapcsolat és a magánélet olyannyira, hogy manapság a könyvesboltok és magazinok csak ezt tematizálják folyamatosan.

„Lehetsz akárki, öltözhetsz akárhogyan, ez mind nem számít, az Y-generáció azt csinálja, amit akar, korlátozások nélkül.” Ők már döntően egy vizuális korszak szülöttei, akik nem trendekben, hanem szcénában gondolkodnak. Megtanulták, hogy mennyire fontos a külső kulturális szignálok pontos alkalmazása. Annak ellenére, hogy komoly fejtörést okoznak a reklám- és marketingszakembereknek mint célcsoport, design- és márkakövetők, rendszeres fogyasztók és tudatos ambíciókkal jellemezhetők vásárlásaikban. Az anyagi világ és a profitorientált működés számukra már azt jelenti, nem akarnak úgy élni, mint a szüleik, a munkaidő-befektetett munka arányát tudatosan szeretnék alakítani. Mindeközben a felnőtt élet és életcélok bizonytalannak látszanak, hiszen a fogyasztói társadalom ambivalens értékrendje nekik nem azt mutatja, hogy biztos állások vagy munkák léteznének, amelyekben „nyugodtan hátra lehet dőlni”. Sokkal inkább azt látják, hogy a változáshoz és a növekvő sebességhez kell alkalmazkodni, és nem szabad azt hinni, hogy maguktól is jól alakulnak majd a dolgok.

Pszichológiai kutatások szerint érzelmeikben nagyon vágyanak a „régire”, már-már antiknak számító családi értékekre, melyekben ők maguk nem részesültek feltétlenül, hiszen ők a szüleik folyamatos erőfeszítései mellett nőttek fel.

A kulturális tartalmak sokszínűsége és az ebben való szabad bejárás gyors egymásutánban formálja az ízlésüket, tehát nem meglepő, hogy szimultán felnőtt és infantilis vonásokat is mutathatnak. Annak ellenére, hogy szociológiai értelemben ők nem a drogeneráció, önpusztítás vagy egészségtelen életmód terén nem optimista a kép, a dohányzás és az alkoholfogyasztás mértéke nem elhanyagolható, ami hétköznapi tömény szeszfogyasztást is jelent, és nemcsak azon térségekben, ahol a felnőtt lakosság alkoholizálása jelentős. Bármilyen tudatmódosító szer használata azt jelzi, hogy a feszültség csökkentése, a szorongások enyhítése megköveteli az alkalmazásukat. Mielőtt azonban szörnyülködni kezdenénk, gondoljunk bele, hogy ma már egy jobb óvodába is felvételizniük kell, a megmérettetés és az értékelés izzasztó folyamata nekik általános iskolás éveiktől jelen van az életükben. Egy gyereket felelősségteljesen nevelő szülő természetesen tartja, hogy csemetéje a legkorábban kezdjen nyelvi és egyéb tanulmányokat, amivel majd később jobban megállja a helyét. Ilyen módon fordulhat elő, hogy a kiskamasz tanulással, „munkával” töltött heti óraszámra akár meghaladja egy felnőttét, miközben a szülő csak a „legjobbat akarja”.

Nincsenek tehát könnyű helyzetben, felnőttes gyerekeként mozognak egyre gyerekesebb felnőttek között, hisz tudjuk, hogy a fogyasztói társadalom a fiatalság és a szépség rögeszméjében él. Érzelmi támogatásra és elfogadásra van tehát szükségük, bármilyen keménynek és határozottnak látszanak is olykor...

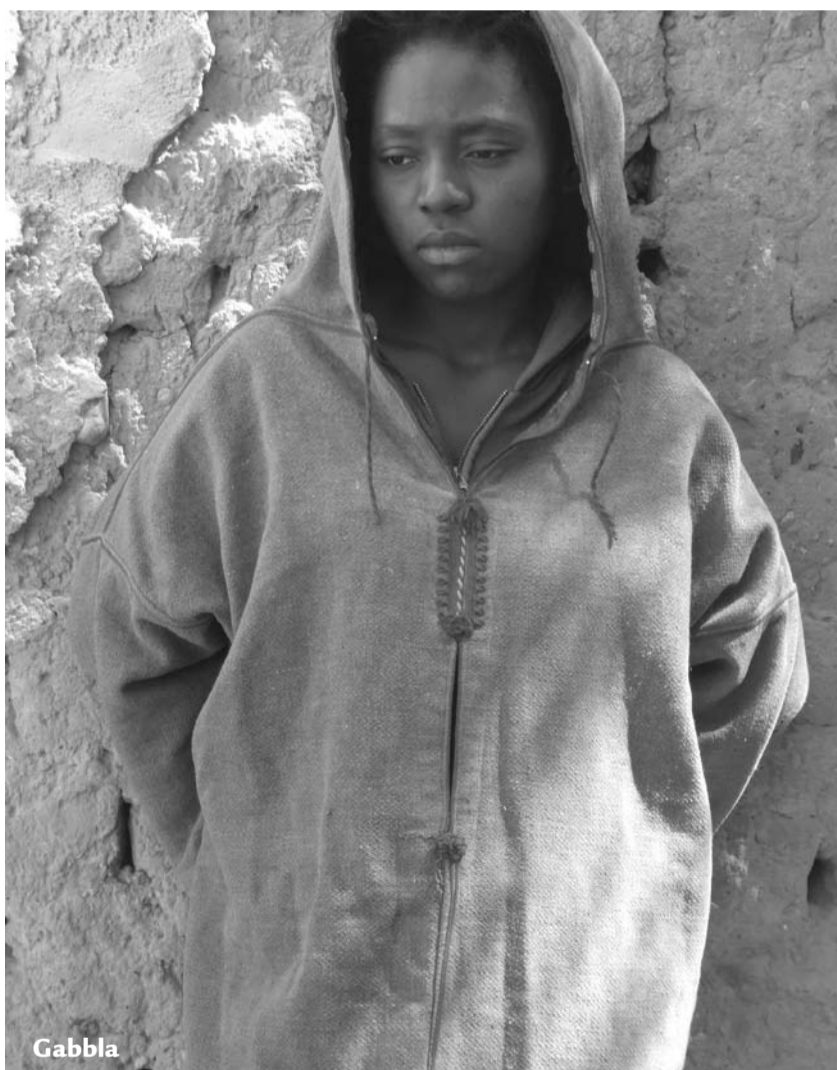


St. Trinian's – Nem apácázárda

Járható utak?

Velencei filmfesztivál, 2008

Váró Kata Anna



„Lassan felmerül a kérdés: mit lehet még megújítani a filmes kifejezés-módban? Van még olyan irány, amerre eddig senki sem indult el?”

A Velencei Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica megújul. A fesztivál infrastruktúrájának teljes körű korszerűsítése nem kis időbe telik majd, a programbeli változások azonban már most szembetűnőek voltak. A meghosszabbított mandátumú művészeti igazgató, Marco Müller új irányt jelölt ki a világ legrégebbi filmfesztiválja számára: a hosszú éveken át meghatározó hollywoodi stúdióprodukciók helyett mostantól a független alkotásokat részesítik előnyben. Kreatív, újító szellemű filmeket válogattak össze, és helyet kaptak a korábban gyakran kiszoruló animációs filmek is. Lényeges változás ez azért is, mert egyre többet hallani a filmforgalmazás nehézségeiről. Így a filmek megismertetésében a forgalmazó cégekkel, és így eladhatóságukban egyre fontosabb szerep hárul a fesztiválokra.

Lassan felmerül a kérdés: mit lehet még megújítani a filmes kifejezés-módban? Van még olyan irány, amerre eddig senki sem indult el? A film „lecsupaszítása” például egyszer-kétszer érdekes eredményeket hozhat, de egy idő után az efféle próbálkozás nem számít sem eredetinek, sem érdekesnek. Ilyen határeset Abbas Kiarostami Shirinje. Nem érdektelen próbálkozás, de még szűk másfél órára sem köti le a nézőt. „Filmjeim egy bizonyos fajta minimalizmus felé haladnak, még akkor is, ha ez sohasem szándékos. Az elhagyható elemek egyszerűen elmaradnak. (...) A Bresson-féle alkotási módban hiszek, a hiányon keresztüli alkotásban” – nyilatkozta korábban Abbas Kiarostami, iráni rendező, és hogy lássuk, mennyire hű maradt az elveihez, a Shirinnel még tovább halad ezen az ösvényen. Ten (Tíz,

„Elgondolkodtató hogy a történetet hosszan és sajátos ritmusban, amatőr filmes eszközökkel kibontott cselekmény miatt a nézők többsége már az első fél órában otthagya a filmet.”

Vászonpapír

2002) című filmjében úgy nyújtott átfo-gó képet hazájának férfiközpontú társadalmáról és a nők problémáiról, hogy a filmet teljes egészében egy autóba szerelt kamerával vette fel. A Shirinben szintén zárt teret (egy mozi nézőterét) és fix kameraállást választott, így pásztázta a közönség soraiban ülő nőket, az arcukról olvasva le a Shirin című 12. századi költemény hatását. Shirin balladája, mint „elhagyható elem” hangjátékká redukálódik, igaz annak elég színes, mert van itt csatazajtól lódobogásig minden. Figyelemre méltó minimalista kísérlet, ami a tavalyi, 60. cannes-i fesztivál tiszteletére rendezett háromperces etűdként működött is, de egy nagyjátékfilmre nem feltétlenül elég, annál is kevésbé, mert túlságosan mesterkéltnek hat. Merész vállalkozás a filmet megfosztani legfőbb kifejező eszközétől, a képtől. Míg Derek Jarmannek sikerült annak idején tartalommal megtölteni egy kék vásznat, addig Kiarostami nézőtere inkább szép arcok kirakata marad. Jarman személyes vallomása odaszögezte az embereket a székhöz, Shirin évszázadokkal ezelőtt íródott története nem hordoz elég mondanivalót a 21. század nézőinek, hiába könnyezik rajta Juliette Binoche és több tucat iráni színésznő. A minimalizmus csak akkor működik, ha a látható felszín mögött érezzük a ki nem mondott vagy meg nem mutatott lényegét.

Sok vitát váltott ki Tariq Teguija Gabblája (Belföld, 2008). Nem a témája bizonyult provokatívnak, sokkal inkább az a szűkmarkúság, amivel rendezője adagolja az információt. Szinte alig derül ki valami a topográfus Malekról, aki egy elhagyatott lakóépületbe költözik, látszólag a semmi közepén, hogy méréseket végezzen a készülő elektromos vezetékhez. Rendszeresen igazoltatják, ellenőrzik és nem kis bizalmatlansággal kezelik a helyi hatóságok civil ruhás képviselői. Arról, hogy hol is vagyunk pontosan, és miért is van ez a gyanakvás az idegennel szemben, valamint, hogy kitől, mitől is próbálják a hatóság képviselői megvédeni az alig lakott vidéket, jóformán semmit sem tudunk meg. A film 140 perces játékidéből tulajdonképpen körülbelül 100 perc az expozíció, ami a sokat látott kritikusok többségét is próbára tette. Ugyanakkor van esztétikai funkciója a vonatottságnak, csakúgy, mint a legtöbbször amatőr videofelvételnek tűnő képeknek is. A történet végére mégiscsak érzékletes képet kapunk Algéria jelenéről, a háború utáni helyzetről és az egész afrikai kontinens lakóira jellemző kétségbeesett menekülési vágy okáról. Malek, nem tudni ugyan, miért, de úgy dönt, segít a hatóságok elől menekülő fiatal lánynak Marokkón keresztül egy jobb világba szökni. Kell a hosszú előkészítés a végtelen sivárságról és unalomról, az kettejük menekülésének megadja az értelmét, illetve annak, miért is vállalja Malek, hogy elkíséri az ismeretlen lányt. Nem lenne súlya a kettejük közt kialakuló bizalomnak és románcnak sem, és hasonlóképpen érthetetlennek tűnne a záró képsorokon látható hosszú utazás, amely során a „jobb élet” felé haladó vonatból pásztázta a kamera a sínek

Vászonpapír



Shirin

melletti kopár tájat, a maradandóság és a kilátástalanság kézzelfogható bizonyítékát. Úgy érezzük, bármerre is viszi utasait a vonat, ennél már csak jobb lehet. Ezt látva pedig már nem is olyan lényeges számon kérni a rendezőtől az elhallgatott fejezeteket Malekról, a lány háttéréről, Algéria történelmi múltjáról és jelenéről. Ugyanakkor viszont elgondolkodtató is, hogy a történetet hosszán és sajátos ritmusban, amatőr filmes eszközökkel kibontott cselekmény miatt a nézők többsége már az első fél órában otthagya a filmet.

A Gabblával szöges ellentétben ötletes és nagyon ígéretes Barbet Schroeder legújabb filmjének az Inju, the Beast in the Shadow-nak (Inju, vadállat az árnyékban, 2008) az indítása. A film a filmben részlet, öniróniával fűszerezett zsánerparódiával készíti elő a hasonlóan izgalmasnak ígérkező film noirt, amiben aztán már nem sok csattanó van. Ha valaki itt koppan, az a hoppon maradt néző. Nehezen érthető, hogy egy olyan tapasztalt öreg róka, mint Schroeder, hogyan volt képes ilyen unalomig koptatott noirklisékből épített rémséget készíteni. A filmben egy titokzatos japán író, Oe Sundei és megszállott rajongója, a szintén író és irodalomtörténész Alex Fayard (Benoit Magimel) párharcát próbálja Schroeder némi misztikummal és erotikával tálalni. Maga az alaphelyzet sok lehetőséget kínál: a kelet és nyugat találkozása, a misztikum és a realitás, a fikció és a valóság keveredése, ám ebben a japán hagyományokra építő, de ugyanakkor nyugatias noirban a rendező képtelen mindezt kreatívan kiaknázni. Maradnak tehát a jól ismert sablonok és a kiszámítható fordulatok. Talán ha a rendező is tanult volna a keletiektől némi visszafogottságot, tartózkodást, és bízott volna valamicskét a néző képzeletére, no meg mértéktartóbban durrogtatta volna a zsáner kínálta patronokat, nem lenne olyan érzésünk, mintha egy harsány és olcsó műfajparódiát látnánk. A történet már rögtön a legelején hitelét veszti Alex Fayard karakterének vég-

telen naivsága és tehetetlensége miatt. Ugyan kinek a szemében lehetne hiteles egy olyan pengeéles eszűnek kikiáltott krimiíró és irodalomtanár, akit ennyire könnyen az orránál fogva vezethet bárki. Fayard nemcsak hogy a sorok közt nem tud olvasni, és az emberismeretnek még csak a csírája sem lelhető fel benne, de feltételezett irodalmi ismereteiből sem futja annyira sem, hogy legalább gyanakodjon egy kicsit a legkézenfekvőbb gyanúsítotttra. Szerencsétlen, együgyű figura benyomását kelti, akinek nyomozása csupán szárnalmas műbalhénak tűnik. Schroeder nem a látványt redukálta, inkább a leleményességről és eredetiségről mondott le. Mindez indokolható azzal, hogy igazi közönségfilmnek szánta új munkáját, ám ezzel a thriller-noir keverékkel igencsak alábecsülte a nézőit.

A művészek útkeresésének, sikeres vagy kevésbé sikeres próbálkozásainak még számos példája akadt az idei

„Maradnak tehát a jól ismert sablonok és a kiszámítható fordulatok. Talán ha a rendező is tanult volna a keletiektől némi visszafogottságot, tartózkodást...”

Mostrán, de nehéz olyat kiemelni a filmek közül, amely oly találó képet festene magáról az útkereséséről – tükröt tartva önmaga és művésztársai elé –, mint a japán Kitano Takesi. Kitano ezúttal nem a megfeneklett karrierű filmrendező útjait kutatja, mint a Kantoku – Banzaiban (Dicsőség a filmkészítőnek!, 2007), hanem a modern képzőművészet képviselőit állítja középpontba, az Akires to kame (Achilles és a teknős) üzenete általánosítható a rendező számos pályatársára. A film főszereplője, Macsiszu mindent elkövet annak érdekében, hogy egyszer nagy művész legyen, ám története mégis inkább amolyan „hogyan is nem váltam híressé, avagy névtelenségem krónikája” történet. Míg mi jókat derültünk egyszerre komikus és szárnalmas próbálkozásain, mindenképpen elgondolkodtató, mennyire esteleges a siker és az áttörés ebben a világban, és mennyivel több a Macsiszu-féle soha el nem ismert tehetség. Elnézve a fesztiválok kínálatát, Kitano filmje, mintha nemcsak maga elé, hanem pályatársai elé is tükröt tartana. Kísérletezik itt is kétségbeesetten és végsőkig elszántan mindenki, de mindig lesz, aki diktálja a trendet, és voltak és lesznek is még szép számmal, akik mindig csak egy lépéssel utánuk kullognak, mint a címben említett Achilles, aki akárhogy is igyekszik, sohasem hozhatja be a teknősbékát.

Találón és főképp iróniával jeleníti meg Kitano a művészi útkeresést, amelynek megannyi változatával találkozhattunk a 65. Velencei Mostra programjában is. Idén a szárnyaló alkotói képzeleté, a kísérletezéseké, az újszerű történetmesélésé és az innovatív képi megjelenítésé volt a főszerep, ennek ellenére elgondolkodtató, hogy a zsűri, csakúgy, mint a közönség, mégis inkább a konvencionálisabb eszközökkel dolgozó, emberi történeteket díjazta. A fesztiválokon még sokáig megfér egymás mellett a minimalizmus és a technikai újításokra épülő látványorgia, de az már kétséges, hogy a filmművészet ezen új útjai hosszú távon is járhatóak lesznek-e.

„Kísérletezik itt is kétségbeesetten mindenki, de mindig lesz, aki diktálja a trendet, és voltak és lesznek is, aki akárhogy is igyekeznek, sohasem hozhatják be a teknősbékát.”



Akires to kame

Fotó és film

Lélek és test. Kertésztől Mapplethorpe-ig

Palotai János

A fotó és a mozgókép leghatásosabb tárgya, médiuma maga az emberi (főleg a női) test. Ez dominált a kiállításon is. Jobban bevonja a nézőt azzal, hogy a modell azonos a képen látottal, vagyis a jelölő a látható anyag, a test. Ez különbözteti meg a manuális műalkotásoktól (rajz, festmény, szobor) a gépileg előállított képeket. Ráadásul ez utóbbiak „naturalizmusuk” révén erotikus hatást is kiválthatnak a nézőből. „A film az élvezetet jelentő szemlélés ősi vágyát elégíti ki, de ennél tovább megy (és a szkopofília nárcisztikus aspektusát fejleszti). A mainstream film hagyományai a figyelmet az emberi alakra összpontosítják. Az arányok, a terek, a történetek mind antropomorfikusak” – írja Laura Mulvey. Mindemellett a kiállítás címe megidézi a klasszikus görög humanizmus eszményét: ép testben ép lélek. Ezen alapult a fénykép előtti művészetszemlélet és szépségideál. Ezt rombolta le a fotó (majd hozzá csatlakozva a film), később ugyanakkor mindkét médium hozzájárult az eszmény újraélesztéséhez. A kiállítást propagáló plakáton három meztelen testet láthatunk. A Mapplethorpe-kép az antik frízekre emlékeztet, jól illik a múzeum homlokzatára. A figyelmet a testre irányítja. Ugyanígy Kertész plakát-ként is funkcionáló Szatirikus táncosnője. A sötét tónusú képen szokatlan pozitívában fekvő nő mögötti állványon egy fehér márványakt torzó is észrevehető. A tér a testek által telített: testszerűvé válik, sokszor a test a fény-árnyék hatás révén a szem számára megkettőzve jelenik meg. (A forma transzfigurációjának hordozója lesz – mint Moholy-Nagy kísérleti fotóin.) A térbeli jelenség a test, tárgy jelentésévé válik, amit a kulturális környezet is alakít (új tárgyiasság). A kettő egybeesésére – amikor a test tárggyá válik – is látni például képeket, akár Man Ray Ruhafogását, Mark Krastof Chicagóját vagy Helmut Newton Jönnek-jét nézzük.

„Meglesés” és „határsértés”

Már a 19. század közepén Párizsban és Londonban ezerszámra készültek meztelen testet ábrázoló képek, képeslapok. A kiállítás katalógusának borítóján látható Man Ray avantgárd fotója egy cselőszerű női hátról. Ezen még a kubista hatás is érezhető: Braque és Picasso hegedűs aktjai. Az ingerlő testrészeket a cenzúra szeme elől a háttal ábrázolással rejtették el. Vagy áttetsző anyagba bújtatással. Amiből könnyen kivillant a láb, majd a mell. A néző öröme éppen a „határsértésekből” fakadt. (Kertész szoptató Falusi Madonnájának is kivillant

a melle, de az anyaság a női teljességet jelenti.) A patriarchális kultúrában a nő a férfi (mint másik) jelképeként áll egy olyan szimbolikus rendszerbe fogva, melyben a férfi nyelvi hatalmán keresztül kiélheti fantáziáit és rögeszméit a nő néma képmásán, ahol a nő, mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll – véli Laura Mulvey. A színésznők többségét hátról, meztelen háttal fotózták, félprofilból; szépségük, kíváncsiságuk a „meglesésre” (voyeurség) épült, s a férfi – birtokló, uraló – tekintetén alapult (maszkulinitás). Aztán a két angyalban Marlene Dietrich közszemlére tette a lábait, amelyeket csupán egy fekete neccharisnya fedett, amiből fétis lett. Belőle a démonizáló, fallocentrikus filmipar kurvát, vampot csinált. Munkácsi Márton a kiállításon is látható képén modellként, férfinak öltözve szerepel Dietrich. A Marocco című filmben „nadrágos” dizőzként megcsókol egy női nézőt, a (leszbikus?) azonos-ságot mutatva, kifejezve – a férfiruhában is. (E párkapcsolatban is megvan az aktív, domináló „férfi” és a passzív „női” szereposztás.) Cindy Sherman az amerikai filmek nő sztereotípiáira játszik rá. Efféle pózokban fotóztatja le magát. Cím nélküli sorozata nem köthető egy filmhez, s nem köthető csak férfi nézőkhöz. Másképp reflektál Joan Myers, fotóin a szexualitás helyei már nem a vágy tárgyai, a testrészek az idő múlását, a hiányt mutatja: a levágott mell helyét. Sherman a nézők, a társadalom által elfogadott képeket, szeret(ne) látni, Myers pedig azt mutatja fel, amit ugyan tud, de nem szeret hallani, látni. Ebből a szempontból nézve hiányoznak Andres Serrano fotói, melyeket botrányosnak tartottak, sőt Budapest egyes kerületeiben be is tiltották a plakátjait. Pedig nagy részük itt készült. Idős férfiakról és nőkről. Az idő és a gonosz helye című kiállítása anyaga (MEO Galéria, 2001) nemcsak merész beállításaival provokált, de a mulandó (szépség) igazságával s a társadalmi igazságtalansággal. Öreg alakjai nemcsak fizikai, de szociális értelemben is megvannak fosztva ruházatuktól, mindentől. Nem pótolja ezt a hiányt Göbolyös Luca kettős képe, ami egy triptichon része. Gyantába teszi az idős nőről készült kép nyomdai filmre levilágított képét, majd ráviszi a másik réteget, s erre kerül a fiatal test képe. A felszínen lévő fiatal test „magában hordozza” az öregséget, az elcsúnyulást. A szépség után a rút, „esztétikája”. Idefért volna Tímár Péter Gyász-sorozatára. A prospektúrán készült fotókon immár lélek nélküli testek láthatóak, amelyek a „nagyüzemi” hamvasztásra érkeztek. A 80-as évek elején kiállítását betil-

tották, talán elégtételt jelentett volna, ha itt szerepel. „Kárpótlásul” a Kettős aktja látható, a hasonló deformált willendorfi Vénuszok társaságában. A fent említettek túlmennek az erotizálás („a jó ízlés”) határán, nem a maszkulinizáció, s a klasszikus esztétikai ideáltól, kanonizációtól elszakadás jegyében születtek. Amiben a nő mint kép is (szép-jó-igaz) a férfi tekintetének gyönyörködtetésére szolgált. Tovább lépést jelentenek Barta Zsolt Péter és Kerekes Gábor fotói: Frenológiai fej, Szem, ill. Fejmetszet, Kar, Születésnap 1-3. A Kar a bibliai teremtés példaképeire emlékeztet; utóbbi profán triptichonján, a közepén levő fiatal lány mintha az ártatlanság és a „bűnbeesés”(nemi szerep) határán állna.

Mapplethorpe

Arthur Danto művészettudós szerint a 70-es évektől kezdődően már „mindent lehet” a művészetben. Mint megfogalmazta Mapplethorpe-ról írt tanulmányában, ez az időszak a felszabadulás korszaka volt, amelyben a szabad kifejezés és önmegvalósítás gátjainak lerombolását tűzték maguk elé célul a művészek. Forradalom zajlott le a szex, a szexuális erkölcsök terén. Az addig titkolt dolgok (homoszexualitás, leszbikuság stb.) művészi reprezentációja egyre nyíltabb formát öltött. A csend (1962) mintegy ennek előfutára, marginális vagy „föld alá” üzött témák felszínre törése: a faji és más kisebbség. Megjelentek a „fickós” majd a homoszexuális, gay filmek, a leszbikusok, transzszexuálisok a Vasárnap...-tól a Salóig. Az akkor fiatal homoszexuális fotós nagy affinitást mutatott e témák iránt. Az évtized közepétől a szadomazo szex fotózása foglalkoztatta. Legtöbb képét 3 kategóriába sorolják: akt, (virág) csendélet és portré – mindegyikből látható a kiállításon: Ken, Lydia és Tyler; Thomas és Dovanna; Thomas; Orchidea. A Szóló – ami olyan erotikus, úgy lóg, mint a néger pénisz, csak a katalógusban szerepel. Eredetileg Tóth György Mapplethorpe-ra emlékező képe: egy nő szájába lógó szőlőfürttel és Önarcképe, kezében a halálfejes sítáborral, amit egy évvel halála előtt készített. Ezek a „szalonképesek” közül valók, hiányoznak róluk az erőszak jelei, képeinek konstansai. Halálát az a betegség (AIDS) okozza, ami művészete „éltető eleme” volt, s ami miatt képeit elutasították. Munkájában mégis meghatározó a pornográfia volt: ennek minősítették gyerekfotóit, a botránykeltő Rosie-t, Jesse Mc Bridet. (Össze lehet vetni a tárlat felfedezettje, favorizáltja, Máté Olga fiúaktjaival.) Danto szerint az amerikai fotóst ez tette kora művészzé, s a pornográfiát művészetté (egyszerre trágárság és művészet a tartalmuk). A feministák is bírálták, amiért a nőket alárendelt pozícióba hozta. De fotózott testépítő bajnoknőt is: Lisa Lyont. Tudatában volt, hogy képei szexuális izgalmat keltenek, s annak is, hogy a szex nem fotózásra való, s hogy a testeket nem lehet irányítani. A hegelianus teoretikus a hegeli dialektika alapján, a megszüntetve-megőrzésre (Aufhebung) építve elemzi képeit, amin a tartalmuk átmegegy: megőrződik, de mivel a művet nem lehet erre redukálni, a művészet

szintjére emelkedik. Hégel a klasszikus görög művészetben és a reneszánszban látta a képzőművészet csúcát, az idea, a (szabadság) szellem átsugárzását az anyagon, testen, a kettő harmóniáját. Danto szerint a pornográfiát ellensúlyozó társadalmi érték a transzcendenciába emeli Mapplethorpe képeit, s erre hatással van a fotós katolicizmusa. Ami ez esetben azt jelenti, hogy felismeri: a test egyben lélek is, miközben test marad. A test és a lélek misztériumát látja bele a filozófus a fotós katolikuságába, szerinte Mapplethorpe a művészetet mint megváltást fogja fel, megszépíti azt, ami messze áll a szépség ideáljától. A fotós katolicizmusát képei zártóságával, szimmetrikus szerkesztésével, oltárszerű rendezésével is magyarázták, bár ezzel alig egyeztethető össze a homoszex, a testnedvek bemutatása, a fallosz „esztétizálása”, ami fétisjelleggel bír képein. A pénisz, illetve annak hiánya, a kasztráció foglalkoztatta a feminista filmelméletet is a nő képi reprezentációjával kapcsolatban. Az erotikus kép, a fétiszizáció ténye a kasztrációs félelmet leplezi. – L. Mulvey híres/hírhedt példája a színes bőrű Férfi poliészter öltönyben, arctalan, személytelen, sliccéből kilógó (túl)méretes pénisszel. A divatfotók és a négerekről kialakult „kép” kritikája, a tiltott dolog szokatlan bemutatása. Mapplethorpe alanyai a kisebbségi szubkultúrákból kerültek ki: feketék, homoszexuálisok (gay), AIDS-esek, leszbikusok, kik az előítéletektől, társadalmi szegregációtól szenvednek – maga a fotós is, aki az emancipációs törekvések résztvevője lett. Képeivel meg akarta szabadítani a szubkultúrák tagjait a heteroszexuális társadalom sztereotípiáitól, ellentétbe állítva őket a róluk kialakult képpel. Fotóin az emberi testet idealizálja: tökéletesek, „perfektek” technikailag is – viszont a klasszikus görög és a reneszánsz humanizmus vonulatához, a már említett szépség-jóság-igazság formulához. Ezzel mintegy bezárul a kör. Vélhetően a rendezői koncepció is erre épült. Ami a hiteles interpretáció szándékával lépett fel – nemcsak Mapplethorpe esetében, aki sokáig pengeélen mozgott, de mára klasszifikálódott. Ezt alátámasztja a múzeum is – mint tekintéllyel, „hatalommal” felruházott intézmény – azzal, hogy értéket láttasson, illetve igaz képet, értelmezést adjon tárgyáról. A szelektálás és a tematikus elrendezés ugyan vitára adhat okot: A test maga; Számkivetve; Egyedül; Együttlét; Én-képek; A pusztítás démona. Ami ez esetben orientálja a nézőt, milyen (férfi?) szemmel nézze, mit lásson a képeken – és azokon túl. Rábízta: látja-e, amint leperegnek a 20. század történetének, kultúrtörténetének eseményei, dokumentumai, mint egy filmen. A film-től ugyanis inkább megszoktuk, hogy változtatja a nézőpontokat, bár ezek a kiállított fotók egymásra ható szintjeikkel nem kevésbé képesek erre.

A kiállítás bezárult – bár négy hét tel meghosszabbították. Aki nem látta, azt kárpótolhatja a nagy formátumú, kétnyelvű, reprezentatív katalógus Baki Péter kurátor szerkesztésében. Ami azt is bizonyítja, hogy a fotó bekerült a Szép Művészetek (Beux Arts) Múzeumába. Ahogy az már Angliában, Franciaországban és Amerikában megtörtént...

Vászonpapír

Aki most szeptember végén betévedt, vagy még inkább, előre megfontolt szándékkal bement a Művész moziba, pár perc alatt Mexikóban találhatta magát. Persze nem abban a Mexikóban, amelyről utazási irodák kirakatait nézgetve álmodozhatunk, hanem egy igazi, kőképmény problémákat rejtő országban.

Tudják, hogy az amerikai kontinensen hol nyílt először mozi? Nem a ma filmnagyhatalomnak számító Egyesült Államokban, hanem Mexikóban. Ehhez a tradícióhoz méltó, jelentős filmes hagyománnyal büszkélkedhet Mexikó, de nem csak a múltban voltak kiemelkedő filmes korszakai, a kortárs mexikói film is immár második aranykorát éli. Rodrigo Plá *A zóna* (La zona, 2007) című filmje kapcsán egyre határozottabban beszélnek erről. Ahogy az „aranykoroknál” ezt már megszokhattuk, az az ország, amelyet súlyos gazdasági és/vagy társadalmi válság sújt, a művészet valamelyik területén kiemelkedő alkotásokat produkál.

És hogy miért nem teljesedett ki a 90-es évek első filmes aranykora Mexikóban? Mert a felbukkanó, tehetséges rendezők elmentek Hollywoodba, hogy ott fussanak be sikeres karriert. Így tett a Szeress Mexikóban (Como agua para chocolate, 1992) rendezője, Alfonso Arau, aki néhány évvel később a Pár lépés a mennyország (A Walk in the Clouds, 1995) című filmjét már a filmgyártás fővárosában jegyezte, de említhetnénk Alfonso Cuarónt, Emmanuel Lubezkít vagy Alejandro Gonzalez Iñárrit is.

Másrésről viszont az ideai filmhéten Budapesten bemutatkozó nagyfilmek közül kettőnek is Mexikóba bevándorolt rendezője van: Rodrigo Plá (*A zóna*) uruguayi, a Biliárdjátékosokat pedig a gringó Kurt Hollander rendezte.

Az ideai mexikói filmhéten bemutatkozó rendezők nagy része első filmes, vagy még sosem alkotott abban a műfajban, amelyben a hozzánk eljutott filmjében tette. És jó néhány díjat is besöpörtek már különböző fesztiválokon.

Mexikóban nagy hagyománnyal rendelkezik és magas színvonalat képvisel a rövidfilmgyártás. Ebben az évben a magyar közönség is remek ízelítőt kaphatott belőlük, sőt a nagyfilmek előtt leveztelt „kicsik” igazán színes, változatos képet mutattak a mexikói mentalitásról, humorról, életfelfogásról. Ezek a csak öt-tíz perces skiccek néha bizony leleplezték azt a modern Mexikóról alkotott képet, amelyet némelyik nagyfilm sugárzott.

A fehér vonal szindrómája (Síndrome de línea blanca, 2005, r: Lourdes Villagomez) és A szív bugyrai (De tripas, corazón, 1996, r: Antonio Urrutia) szerint Mexikóban mintha megállt volna az idő. Az előbbi filmben elgázolt kislány elképzelt további életét nézve nehéz eldönteni, melyik az igazi halál. Vajon nem csupán egy lassú agónia-e a tipikus mexikói leányálmom valóra válása: fehér ruhás esküvő nagy csinnadrattával (ami inkább szomorúnak hat, mint örömtelnek), majd egyre hangosabban visítózó gyereksereg és egyre inkább beszürkülő-beszürkülő élettel.

A szív bugyrai turisztikai filmbe illő, bájos mexikói kisvárosának suhancai előtt továbbra is az az apai elvárás, hogy dolgozzanak keményen (tanulásról itt szó sincs, kétkezi munkákra kéretik gon-

Mexikói idősíkok

Bátki Piroska



dolni), és legyenek igazi kis macsók, de ha ezt a város legjobb nőjével teszik, még ha történetesen ő igen kétes mesterséget űz is, attól dagad igazán az apa melle. Szinte hihetetlen, hogy ugyanezek a srácok néhány éve bájos kisfiúkként még zajos repülőgépeket akartak fogságba ejteni Az ég tükrében (En el espejo del cielo, 1998, r: Carlos Salcés).

René Castillo Tamasz nélkül (1998) című négyperces, fergeteges animációjából a mexikóiaknak az a különleges képessége kacsint ki ránk, ahogy a halálon képesek viccelődni, évente legalább egyszer Halottak napján, de ezek szerint a filmművészetükben is. Ugyanez az intim, morbid mexikói humor nevettet meg a Durrdefekt nézőt is. Alejandra Moya kisfilmje már nem a reklámok vibrálásának pörgő ritmusát idézi, hanem épp ellenkezőleg, szinte megáll benne az idő, ahogy egy elhagyatott poros úton elakad az élet. Mint ezt a későbbi váratlan fordulatok sokasága be is bizonyítja, az előbbi mondat több esetben szó szerint értendő. Döbbenetes, hogy mennyi minden történik Az országban, ahol semmi sem történik (En el país de no pasa nada, 2000) Az eddig keményszavú, harcos dokumentumfilmjeiről ismert Marcarmen de Lara első filmvígjátéka humoros társadalmi kritikának készült, de megmarad a sztereotípiák szintjén: gazdag apuci leányából otthon unatkozó, megcsalt feleség lesz, aki virtuális életet él. A férj, mint minden valamire való mexikói bizonyos beosztás felett, korrump, akinek vesztét amatőr emberrablók okozzák, akiknek nem sikerül – még oly sok példán okulva sem – egy tisztességes zsarolást elkövetniük. Olcsó film, olcsó humorral, házon belül, akarom mondani hazán belül még sikert is aratott, néhány valóban vicces momentumnak, és nem utolsósorban Julieta Venegas dalainak köszönhetően.

A programban szereplő másik vígjáték, Kurt Hollander első nagyfilmje a Biliárdjátékosok (2003), kétségtelenül sikerültebb alkotás. Érdekessége, hogy

tulajdonképpen egy film a filmben, hiszen a főszereplő El Vago saját főszereplésével filmet forgat frissen megnyert biliárdszalonjában. A helyszín zártsága különleges színházi világot kölcsönöz a filmnek, a biliárdszalonokra jellemző sajátos megvilágítástól pedig szinte kortalannak tűnik. Szinte egy kosztumbrista regény precizitásával mutatja be Mexikóváros néhány jellegzetes figuráját, nem utolsósorban a színészi alakításoknak is köszönhetően. Általában minden filmre jellemző volt az egyenes, visszafogott, megbízható színészi munka.

Mercedes Moncada Rodríguez első munkája, a Sundance Fesztivál-nyertes, María Elena passiója (La pasión de María Elena, 2003) című dokumentumfilmje egy teljesen más közeget hoz el a filmvászonra. A rarámuri törzshöz tartozó María Elena Durán Morales igazát keresi. Indián fia meghal egy fehér nő által okozott balesetben. Személyes tragédiája nem érdekelte a hivatalokat, így hát a világ elé tárja azt, mert kiáltani ugye nem kiált egy megalázott indián asszony. Mi megnéztük, átértéztük a fájdalmát, de a problémát ismét nem oldottuk meg. A néha néprajzi dokumentumfilmbe átcsapó jelenetek mellett a képek lassú folyása, a hatalmas terek is érzelmetlik a rarámuri törzs mentalitását, ahol még mindig az árnyékok és a felhők mutatják az idő múlását, ahol maga a táj is osztozik María Elena szenvedésében.

Hasonlóképpen megáll az idő Ignacio Ortiz Meszkalin (Mezcal, 2005) című filmdrámájában is. El Pariánban, amiről nem is igazán tudhatjuk, hogy tényleg létezik-e, különös és fájdalommal teli élettörténeteket ismerhetünk meg, ha a meszkalin megnyitja szereplőink nyelvét vagy fantáziáját (nem megerősített, de a tudomány által cáfolt források szerint ennek az itálnak hallucinogén hatásai vannak), és mesélni kezdenek. El Pariánnak a kívülálló számára nyomasztó világa van, de aki egyszer megtalálja, nem szabadul ki a megállt idő fogságából, még a halál sem jön el érte.

És ismét a halál és az idő a központi problémája a szintén első filmes Jaime Aparicio A mágusának (El Mago, 2005), amellyel visszatérünk Mexikóvárosba, annak is legmélyebb bugyraiba. Ebben a filmben sem a társadalmi kritika, inkább az ember kap főszerepet, Erando González (Tadeo) alakítása teszi felejtethetlenné ezt a Diego Arizmendi által remekül fényképezett és elmesélt történetet. Mexikóvárosban az idő teljesen más perspektívában jelenik meg, itt bizony nem megáll, hanem – mint minden nagyvárosban – felgyorsul, és versenyt kell vele futni, főleg akkor, ha a halál már bejelentette az érkezését, és az embernek még elintézetlen dolgai vannak.

A rendezvény sztárfilmje kétségtelenül a Rodrigo Plá rendezte, spanyol-mexikói koprodukcióban készült *A zóna* (2007), amelynek eddig különböző nemzetközi fesztiválokon kilenc díjat ítéltek oda, de a szakmai elismerések mellett az idei év kasszasikere egész Latin-Amerikában. Mindez nem véletlen, a benne szereplő probléma, a társadalom ijesztő méreteket öltött megosztottsága valós, nemcsak a mai Mexikóban, de az egész világon.

A zónába önként beköltöző jómódú családok a saját játékszabályaik szerint játszanak, és ezáltal önmaguk változtatják saját börtönükké azt. Az őket körülvevő falak igazából Mexikóváros egyik legnagyobb problémájának, a közbiztonság szinte teljes hiányának megoldására emeltettek, de magát a problémát persze nem oldják meg, csak eltakarják a zóna lakóinak szeme elől, akik így abban az illúzióban élhetnek, hogy egy biztonságos világban nevelhetik gyermekeiket. Mégis az arcukon tükröződő félelem a bizonyíték arra, hogy ez így nem igazán élvezhető élet. Egy kisebb vihar elég ahhoz, hogy eloszlassa ezt az illúziót. A három besurranó tolvaj képében a zónába betörő valóság bizony rémisztő, és ez a nagy ijedtség ki is fordítja emberi mivoltukból a zóna lakóit. Néhány pillanatig azt hihetjük, hogy mindent mégsem szabad, csak azért, mert valakinek pénze van, de aztán „megnyugodhatunk”: mindent szabad. És a zóna élete hamarosan visszatér a régi kerékvágásba. Persze vannak, akik – ha egy pillanatra is, de – félretették tanult ellenszenvüket, és figyeltek, azaz odafigyeltek a másokra. Az ő életük soha többé nem lesz a régi.

Kevés esetben lehetünk tanúi a szakma és a nagyrédmű ízlését egyszerre kielégítő találkozásnak, hogy egy nagy közönségsikert magáénak tudható film elgondolkasztó problémákat boncolgat. A titok több pilléren nyugszik. Egyrészt a film a krimik dinamikájával végig leköti a néző figyelmét. Másrészt a benne bemutatott társadalmi problémák alól nem tudjuk kivonni magunkat, mindannyian részesekké, bűnrészesekké válunk, hiszen az ilyen léptékű társadalmi konfliktusokban minden réteg érintett, és megoldásukban érdekelt. Itt, Európában sem áltathatjuk magunkat azzal az illúzióval, hogy csupán egy Mexikóvárosra jellemző helyzetről elmélkedhetünk kívülről, mert akkor az csak a saját zónánk köré húzott fal lenne, hiszen a félelemmel mi is egyre inkább együtt kényszerülünk élni.

A MEGRONTÁS ESZTÉTIKÁJA

Csejk Miklós

Az ember alapvetően kétféle: nő és férfi. A természet is: flóra (növényzet) és fauna (állatvilág). De még a világot is kétféle erő működteti. Például a keresztény teológia (sátán és Isten) vagy a kínai filozófia (jin-jang) szerint egyaránt. A világegyetemben az erők kiegyenlítik egymást, és egyensúlyban vannak. Mármost a tér és az idő egészében. Persze mi, emberek sokszor érezzük úgy, hogy nincs egyensúly, leginkább azért, mert a tér és az idő egészének csak mákszemnyi töredékére látunk rá. Mundruczó Kornél Deltája (2007) a világ kettős természetének bemutatására vállalkozik. Mikor Mihail megöleli Fauna nevű édestestvérét, az olyan, mintha a flóra venné körbe a faunát. Ekkor jön az ember, és elpusztítja őket. A megrontás motívuma is kézzelfogható ebben az aktusban. Az önző, csak saját szükségleteire figyelő ember pusztító tiszteletlensége mindez.

A megrontás esztétikája is kétféle. Van ugye a szörnyű, ronda, gennyes, üvöltözős, véres, elviselhetetlen (például Sin City, 2005), és van egy másik is, amelyik szép és szomorú, önző boldogságtól sugárzó egyrésről, másrésről meg megaláztatástól és értetlenségtől hallgatag (Lolita, 1997). Reneszánsza van manapság a társadalom működését szabályozó tabukat bemutató, értelmező és újraértelmező műveknek. Reneszánsza van azóta, amióta szekularizált (vallástalanodott) világunkban a bibliai törvények, ha létjogosultságukat nem is, de egyértelműségüket, megkérdőjelezhetetlenségüket teljesen elvesztették. Vagyis a mai kor gondolkodóinak az egyik legfőbb feladata az új morális fundamentumok megteremtése, ami társadalmi vitát követő elfogadás nélkül természetesen teljesen reménytelen. A társadalom működését szabályozó tabukat tárgyaló filmek mind állásfoglalások. Ez akkor is így van, ha a rendező nem ilyen szándékkal nyúl egy tabu témájához. A néző, a társadalom pedig ítéletet hoz.

Mundruczó Kornél Deltájának dramaturgiai középpontjában egy megrontás áll. A mostohaapa megrontja nevelt lányát. A rendező mindezt messziről szemléli, statikus beállítással, már-már szentvitenül. Mindegy, hogy az apa vér szerinti vagy mostoha. Mert az erőszak



Tabló – Minden, ami egy nyomozás mögött van!

egy olyan érett felnőtt felől érkezik, aki a védelem és a bizalom bázisa kellene hogy legyen. Aki a felnőtt világ megtestesítője. Aki minta, s aki elvárja a mintakövetést. Mindez a szocializációs folyamat egyik sarokköve. De mi történik akkor, ha a családon belüli erőszak, s azon belül is a legocsmányabb, vagyis szexuális erőszak áldozatává válik valaki? Kizökken az idő. Megszűnik a felnőtt világba való integrálódás vágya. Összeomlik a szocializációs folyamat. Innentől kezdve semmilyen társadalmi tabut, normát, szabott szabályt, törvényt, rendeletet nem kell magára vonatkoztatnia a fiatal lénynek, hiszen relatívává válik a szexuális erőszak miatt mindegyik. Hazugsággá. Mundruczó Kornél filmje nem a testvérszerelmeletről szól. A testvérpár meggyilkolásának semmi köze vélt szerelmi kapcsolatukhoz. Arról már nem is beszélve, hogy a film kezdetétől az egész testvérszerelmeletről a mostohaapa fejében alakul csak ki, ott motoszkál, egészen addig, míg

kerek kis történeté nem áll össze, hogy erre hivatkozva kövesse el aljas tettét nevelt lánya ellen. Ám a testvérpárt a nyomorban és tehetetlenségben vergődő falu népe nem ezért gyilkolja meg. Lezüllött, alkoholista szerencsétlenek és potenciazavarokkal küszködő tehetetlen utódaik régen túl vannak azon, hogy morális problémákkal legyenek képesek szembenézni. A testvérpáron kívül az egyetlen mentálisan ép szereplő, a természettel harmóniában élő egyszerű halászember, aki a szülőkkal ellentétben beteg unokahúgát (Faunát) meg is látogatja, háromszor figyelmezteti a fiatalokat arra, hogy egy hajszál választja el őket attól, hogy az egyik legősibb morális szabályt megsértsék. De ő nincsen a gyilkosok között. A züllött, erkölcsstelen utódok legfőbb motivációja nem ez, hanem az irigység. A halászember cölöpökön jár, halat, kenyeret és pálinkát szaporít, s immáron másodszer (lelki) beteget (mert a lélek betegségét jelzi a test betegsége) gyógyít törődéssel,

figyelemmel, szeretettel. Ezüstkelyhe is van, ügyes ács is lehetne belőle. Bár a fába beverődő szögek hangja egy kicsit zavarja. Ilyenkor szomorúan néz. Az erkölcsstelen utódok elpusztítják azokat, akik boldogok, mert szeretetet képesek adni, fényt és lángot teremteni maguk körül. Az irigység, ami nemcsak a primitív emberek sajátja, sőt, a társadalom legnagyobb mótelye, emberi kapcsolatok megrontója, csak pusztulást hozhat.

A Sin City (Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, 2005) című kultuszfilmben a hatalom emberei a prostituáltakat nem tartják embernek, megerőszakolásuk, meggyilkolásuk „megevésük” bocsánatos bűn. Pedig a film egészen véletlenül, de rámutat arra a ma már statisztikai adatokkal is alátámasztott tényre, hogy a családon belüli szexuális erőszak áldozataiból lesznek túlnyomó (!) többségben a prostituáltak. Mert a lelkük halálával már nem érdekli őket a testük, amelytől elidegenedtek. Felszolgálgják

Narrátorhang

hát az emberkereskedelemnek, melynek keretében naponta több ezer kiskorút rontanak, kínoznak meg posztmodern, agyoncivilizált, túlnyomórészt demokráciára épülő világunkban is. A keresletre hivatkozva! A film egyik érdekessége az, hogy prostituáltakon kívül nincsen már más nő szereplő, valamint hogy a hatalom embereinek tudtával elkövetett erőszakos cselekmények nagy része nőket érint. Ha kikukucskálunk kamerákkal és falakkal körbevett, védett lakóparkjainkból, akkor nagyon hamar megláthatjuk, hogy tényleg nem történt még meg a női emancipáció (egyenrangúság) a szegény és általános iskolát (vagy még azt sem) végzett társadalmi rétegek körében. Ezekben a körökben a megrontás szörnyű, ronda, gennyes,

gé válásáról. A filmben mind az örökletes elmebaj, mind a megrontás miatti amorális, érzéketlenné, közönyössé válás a távoli múltba vezethető vissza. Vagyis a morális tabuk (például a megrontás tilalma) múltbéli figyelmen kívül hagyásának rettenetes következményei több generáción keresztül bosszulják meg magukat.

De megemlíthetjük a 90-es évek dogma stílusirányzatának legelső alkotását, a Születésnap (Festen, r: Thomas Vinterberg, 1998) című filmet is, melyben egy tekintélynek örvendő kispolgár családfő hatvanadik születésnap vacsoraünnepségének alkalmából népes rokonság előtt jelenti be az egyik gyereke: megrontotta gyermekeit, akik közül az egyik nemrég öngyilkos

egy életen át a titkot. Az álszent közvélemény, ha nem gyerekről van szó, hanem kamaszról, sokszor az áldozatot hibáztatja: biztosan kihívóan viselkedett. A 21. század elejére ide jutottunk. A megrontásról szóló filmek mindegyike arról is szól, hogy ne a megrontásról való beszéd legyen tabu, hanem maga a megrontás.

Adryan Lyne Lolitája (1997) nagyon okosan választ is ad a mértékre. A modern filmformanyelv eszköztárának legjavát beveti azért, hogy bemutassa, egy kiskamaszt is láthatunk erotikus végzet asszonyának, ha éppen ilyen szemüvegen keresztül nézzük a világot. Másrészt meg még ez sem lehet ok arra, hogy bármilyen közeledését erotikus közeledésnek fogjuk fel. Ugyanis

lelő, önmagát lövi le. A film érzékletesen bemutatja, hogyan töri meg a professzor a lány lelki fejlődését, hogyan állítja le kivirágzását, hogyan teszi lelki beteggé. Ami neki a boldogságot jelenti, az a másoknak fokról fokra a pokol felé vezető út. A film nem valamiféle tiltott szerelemről szól, melyet rossz szemmel néz a környezet, hanem egyrészt egyáltalán nem szól szerelemről, másrészt a környezet semmit nem lát az egészből sajnos, pedig ott van az orra előtt. Mindezek mellett korunkat is ábrázolja ez az alkotás. Ugyanis bemutatja azt a felfogást, mely a boldogságot nem úgy képzeleli, hogy boldoggá teszünk valakit, akinek boldogságától mi magunk is egyre boldogabbá válunk, nem valamiféle adok-kapok kapcsolatról beszél, hanem arról, hogy mindent megteszünk azért, hogy mi magunk boldogok legyünk. Ha kell, átgázolunk mindenben és mindenkin. A többi nem érdekes számunkra. A film olyan értelemben szól korunkról érzékletesen, hogy bemutatja azt az empátia nélküli önző történetet, amely révén sikeres lehet az ember. A professzor még a film végén is sikeresnek érzi magát, mert ő aztán igazán tudja, mi a boldogság. Hiányzik neki Lolita hangja, ez az egyetlen baj, mikor a rendőrök letartóztatják. Az a förtelmes nyomorúság, amit pillanatnyi boldogsága okozott, mind a professzornak, mind a korunkbeli yuppie-knak láthatatlan. A Lolita-történet nem kultúrkerde, nem arról szól, hogy hány éves korban húzzuk meg a határt. A történet szabadságról és függőségről szól. Függőségben nem alakulhat ki szerelem, egymás lelkét kibontó, személyiségét fejlesztő szabad szárnyalás.

Erről a dilemmáról szól Dettre Gábor legújabb mozifilmje, a Tabló – Minden, ami egy nyomozás mögött van! (2008) is, melyben nem kevés tabu kerül górcső alá. A bármiféle másság elfogadásának lehetetlensége mellett a film központi motívumai közé tartozik a fiatal lány (kamaszlány) középkorú férfi szerelme is. Itt nem szülői vagy mostoha-szülői kapcsolatról van szó, ami enyhítő körülménynek fogható fel, mégis problémás ez az egész. Hogy mi az alapvető probléma mindezzel, azt könnyen megérthetjük, ha az igazgatói évnitő beszéd alatti, iskolai végében történő szexuális aktusra gondolunk. Egyszerűen arról van szó, hogy nevetséges. Kamaszok jópofa álmái közé tartozik az ilyesmi, s mi, nézők már látjuk is, hogy rendőrfelügyelő barátunk hogyan válik újra felelőtlen kamaszá, s hogyan kezdi elveszteni önmaga előtt is saját hitelességét. Itt nem arról van szó, hogy egymás személyiségét fejlesztő szabad szárnyalásról lenne szó, hanem arról, hogy a férfi egyre jobban bezáródik a kamaszlány sokkal szűkösebbre szabott világába. Ami már megint nem mondható szabadságnak. Persze beszélhetnénk valamiféle tomboló szexualitásról is, de a jelenet is megmutatja, hogy erről szó sincsen. A tomboló szexualitáshoz érett személyiség szükségeltetik, különben csak a paródiáját láthatjuk. A kapcsolat tehát sem a kamasznak, sem a felnőttnek nem hoz boldogságot, szabadságot, szárnyalást. Csak mély szomorúságot. Menekülést, majd zsákutcát.



üvöltözős, véres, elviselhetetlen a szavak szintjén, viszont túl nagy százalékban napi gyakorlat. Bár erről pontos kutatásokat nem készítettek a polgári világ tudósai. Ehhez nem elég odamenni és körbenézni, ehhez bizalom kell, velük élés, autentikusság.

Nemcsak az amerikai film noir mai utóregzései, hanem az előzményének számító francia lírai realizmus alkotásai között is találunk olyan történetet, mely a megrontást és annak problematikáját kendőzetlenül mutatja be. Ilyen például az Állat az emberben (Jean Renoir, 1938). Émile Zola regényének adaptációja egyrészt alaposan körbejárja az örökletes elmebaj kezelhetetlenségének problémáit, másrészt bemutatja, hogy egy gyerekkori megrontás mennyire amorálisra változtat egy nőt, aki nemcsak a testét ajánlja fel a férfiak nagy részének, de a gyilkosságra való felbujtástól sem retten vissza. Itt is a szocializációs folyamat teljes felbomlásáról van szó. A meggyilkolt lelkű nő érzéketlenné, szörnyeteg-

is lett. Valószínűleg a gyerekkori traumát nem sikerült feldolgoznia. Ami a filmben a legérdekesebb, az a család reakciója. A posztmodern filmformanyelv szabályai szerint mozgó, vagyis a sétáló kamera nem marad le egyetlen rezdülésről sem, a szereplők reakcióit premier planban látjuk, miközben a látószög folyamatosan billeg, erősítve a valóságközeliséget, dokumentumszerűséget. De ami igazán érdekes, az az, hogy a polgári család továbbra is jobban ragaszkodik a látszathoz, mint az igazsághoz. És ezt a problémát bizony érdemes egy kicsit alaposabban körbejárunk. Ugyanis arról van szó, hogy a családon belüli megrontás ma már sokkal kevésbé számít olyan tabunak, mely a társadalom szörnyű haragját kivívja, mint az, ha valaki beszél róla, hogy őt, vagy hozzá közelállót megrontottak. Bár az tény és való, hogy a váddal vissza lehet élni, de mindez a bizonyított esetekre is vonatkozik. Vagyis még ma is nagyobb szégyen beszélni róla, mint hallgatásba burkolózni, és őrizni

nem erről van szó. A filmbéli Lolita, túl a megrontáson, a film utolsó jeleneteinek egyikében, terhesen áll a verandán egy távoli kis eldugott porfészek szélén, szegényen, kiszolgáltatottan. Mikor a mostohaapja megkérdezi, hogy meg tudsz-e nekem bocsátani, akkor nem válaszol. Zavartan másról kezd beszélni, eltereli a figyelmet a témáról. Vagyis nem tud megbocsátani, mert nem lehet megbocsátani. A professzor elvette a felhőtlen gyerekkorát, a lázadó, világot megismerni vágyó serdülőkorát, de még a boldogságra törekvő felnőttkorát is. Meggyilkolta a lelkét. A film végén még az is kimondatik, hogy soha nem is szerette szerelemmel. Hogyan is szerethette volna a mostohaapját szerelemmel? A filmben az egyik legmegdöbbentőbb jelenet az, amikor a férfi arcán látjuk, hogy nem érti. Egyáltalán nem érti ezt az egészet. Hiszen ő boldog volt. Empatikus képessége a másik iránt egyenlő a nullával. Nem fogja fel, hogy ő miatta került a kislány egy még nála is nagyobb szörnyeteg kezébe, akit mikor

Gauguin DVD-n

A meglelt éden

Schopp Ildikó

Végre egy Gauguin-film! Szeretem a festőkről szóló életrajzokat. Ezek révén ugyanis úgy kaphatunk „tárlatvezetést”, hogy egyszermind betekintünk a művész magánéletébe is. Megérthetjük a szenvedélyt, amely irányította. Vagyis szórakozva tanulhatunk. És hogy éppen Gauguin! Ő volt ugyanis a nagy újítók koncepciójának megújítója. 1888-ban már nem a változó atmoszférát festette, ahol feloldódnak a körvonalak, ahogyan ezt az általa nagyra becsült művészek, a példaképei, Pissarro, Monet tették teljes meggyőződéssel. Paul Gauguin belső vízióinak kifejezésére a színeket kereste szenvedélyesen, a színek kifejező erejét a fény primátusával szemben. Érzések, álmok, emlékezetében élő színek hajtották saját misztériumának, művészi nyelvének megtalálására. Az élmény csak motívum, vallotta, mely teljesen átalakul a műben. Ami marad: a színek zavarba ejtően tiszta használata, távoli horizont, dekoratív pattern, ritmus, gondolati és érzelmi egység a kompozícióban. Paul Gauguin mesterré vált, forrássá, aki köré odagyűltek a követők. Magabiztos karaktere, függetlenségre való törekvése egész életét, és ebből adódóan festésmódját is meghatározta. Érdekes hát filmet készíteni róla.

A DVD borítója kicsit visszafogta a lelkesedésemet. A főszereplő, Kiefer Sutherland néz ránk. Szőke és kék szemű. Pedig egy valós személyt közép-pontba állító film alkotóitól elvárható lenne, hogy legalább néhány ponton igazítsák hősük külsejét a megformált alakhoz. A festő önarcképeiről (Les Misérables /1888/, Autoportrait au chapeau /1893/, Autoportrait au Christ jaune /1891/) tudjuk, hogy Gauguin markáns arcú, barna hajú, zöld szemű, nagy, karakteres orrú férfi volt. Francia apától és perui anyától származott. Csak remélhetjük, hogy a színészi játék és a rendezői szándék igazolja majd a fiatalabb Sutherlandre esett választást.

A film cselekménye két szálon fut, úgy, hogy ezek jelenetei mozaikszerűen követik egymást. A Tahitin élő, kicsit keserű, kicsit megszállott festőt bemutató mozzanatok a párizsi tőzsdei alkalmazott, családfő, műgyűjtő és amatőr festő életképeivel váltakoznak. Mint sok-sok összekevert, mozgóképes képeslap.

Az első három képeslap gyors impressziókat ad Gauguinról. A kalandra induló, szenszitiv férfi rácsodálkozik az érintetlen természet és az ott lakók tisztaságára. A harmóniát kereső festő az európai társadalom kellemetlen, nyo-

masztó kötelességei és kihívásai elől (no és persze a könnyebb megélhetés reményében) keres menedéket, inspirációt a több ezer kilométerre fekvő szigeteken, ahol elképzelése szerint az élet kevésbé bonyolult, az érzések, a kapcsolatok tiszták, mint a természet és mint képein a színek. De miért akarja úgy beállítani a film, mintha a tahiti utazás hatására vált volna Paul Gauguin Gauguinné, a festővé? Ha ugyanis akár a pont-aveni Szép Angele című 1889-es portrét nézzük, akár ha összevetjük a szintén Pont-Avenben festett Jakob harca az

jelenetek. Például ahol főleg Pissarróval folytat beszélgetést Gauguin. Az első találkozásokra akkor kerül sor, amikor Gauguin még elsősorban gyűjtő, remek ízléssel válogatott műgyűjteménnyel. A tőzsdeügynöki jövedelemből olyan jól áll anyagilag, hogy minden jelentősebb impresszionista festő képe megtalálható a magángyűjteményében: Degas, Renoir, Manet, Monet, Cézanne, Sisley, Jongkind. Ez lenyűgözi Camill Pissarrót, ráadásul a látogatás során kiderül: a rajzoló, „pamacsoló” műgyűjtő festőnek sem utolsó; „ritka természetes tehetség”



angyallal című képet a Rave te hiti ramu című festményével, akkor látjuk, hogy ezek szellemi töltöttségben (téma) és megjelenésben (forma) is meglehetősen hasonlóak.

A következő képeslapon Gauguin párizsi tőzsdeügynök, aki eszes, frapáns, és legfőképp nyerni szeret. Sikeres és boldog üzletember, családfő. Idilli polgári környezet, gyerekek, mindenki tökéletes harmóniában. Mintha a film azt sugallná: minden annyira jól megy Gauguinénál, hogy az már elviselhetetlen.

Leginkább az zavar, hogy nem ad azonosulási lehetőséget a lecsupaszított üzenetekben fogalmazó film. Nem láthatunk megérintő fájdalmat a vesztések miatt, alkotói válságból születő kínlódat vagy az igazságérzetünket alaposan megdolgozó dühöt. Minden jelzésértékű, akár egy amatőr színjátszó körben. Ha lehajtom a fejem, az a szomorúság, ha átölelem a vállad, az fejezi ki a szerelmet...

Láthatóak a filmben külön művészettel kapcsolatos jelenetek. Láthatóak a filmben a művészetet beszédtémává tévő

– hangzik el Pissarro szájából. Az elköteleződés, a főállású festővé válás a filmben a Pissarróval folytatott beszélgetés eredménye – ennek filmbeli következménye a törekvő, tehetséges férfi szakítása lesz a kényelmes polgári életformával, és egy idő után családjával is.

Számomra idegen ez a számító, hidegfejű festő a 21. századi, tehát a mai társadalmunkra jellemző érvényesülési allűrökkel. Ma egy átgondolt üzletpolitika, jó menedzsment bármilyen terméket sikeressé tehet. Szerintem óriási a különbség aközött, hogy elhatározom, sikeres művész leszek, valamint hogy hajt az önkifejezés vágya. A filmben ez úgy igazodik Gauguin aktuális századunkat idéző karakteréhez, hogy az önkifejező ember motivációja nem más, mint a becsvágy. Filmbéli főszereplőnk nem azon vívódik, hogy nem tud festés, terpentin- és olajfestékszag nélkül élni, hanem azon, hogy a festőművész jobb társadalmi megítélés alá esik, mint a tőzsdeügynök. Dicsőség, társadalmi ambíció a művészi ambíciókkal az alkotói szenvedéllyel szemben. A kicsit hezitáló Gauguin a film egyik

jelenetében arra a komolyan letisztult megállapításra jut, hogy boldogulni az életben, gazdagnak, sikeresnek lenni, csak az átlagpolgár céljai lehetnek. A művészlét: vállalni a másságot a közlés ellen. Ebben van igazság, csakhogy a furcsa művészek nem azért vállalják a sorsukat, hogy ezzel elismerést vívjának ki, hanem mert nem tudnak másképp létezni. „A művész az a nagyság, akire emlékezni fog a világ” – hangzik el a filmben. Ezek után már nem kérdés a választás: művészeknek kell lenni! Persze ki kell küszöbölni még egy problémát. Egyes mozaikokban Pissarróné, és Gauguinné egymással osztják meg aggodalmukat, hogy a túlságosan haladó művészet csupán megvetést hoz a festőre, a családjára pedig szegénységet és nyomort.

Gauguin felesége igazi álomasszony. Ugyan nem művészfeleséggé kezd, de szinte szeme sem rebben, amikor jól menő üzletember férje a művészlét bizonytalan ösvényére lép. Nincs nagy hiszti, pszichológiai állóháború. Odaadó, szerető társ, aggódó anya, emancipálódott családfenntartó és végül megértő, támogató barát, aki képes elengedni férjét, szerelmet, társat. Talán ilyen minden férfi álomfelesége. Ráadásul arra is rájön, hogy maga is fenn tudja tartani a családját. Ez a nő annyira jó, hogy amikor a festőt – aki korábban magára hagyta az asszonyt – épp senki nem érti meg, ő igen, és biztosítja feltétlen szeretetéről és bizalmáról. Szívszorító jelenet az igaz szerelemről, valódinak véletlenül sem tűnő gesztusokkal.

A film másik markáns női figurája a tahiti asszony, a kis vahin. A Gauguin-hagyatékból kiderül, hogy buta, ravasz, piszkos maori nő, aki meglopta kenyéradóját. A filmben az ő hűség, a szűzies érzékiség, a paradicsomi nő mintaképévé nemesül, aki öntudatos és büszke. A jelenetekben a bennszülött nő egy polgárjogi harcos, aki őrzi vallási hagyományait, tradícióit, amit az ideérkező misszionáriusok tűzzel-vassal és ideológiával irtanak. A gyarmatosítók primitivitása miatt a filmbéli tiszta nő elhagyja festőnket. (Bár ő igyekezett menteni a menthetőt, és visszavágni az elvakult vallási vezetőnek, aki fanatizmusának alárendelve képtelen az értéket felismerni vak együgyűségében.)

Sok mindent nem tudtunk meg. Szomorú, de nem láthattuk sem az embert, sem a festőt, sem a szeretőt, sem az apát, és még azt a kort sem igazán, amelyben Paul Gauguin élhetett. De cserébe, ha ezt cserének lehet nevezni, egy kicsi rálátást kaptunk a megélhetési filmkészítésre.

Alig tudunk meg néhány hiteles dolgot Gauguinról, aki autodidakta festőből vált iskolateremtő művésszé. Akkor miért volt rá szükség? Hogy életéről sok mindent összelódítva mostani értékeinket igazoljuk egy vitathatatlan művészi nagyság révén? Az efféle hazugságok, visszaélések ellen elemi kötelességünk tiltakozni. A film végén kimerevedik a főmű, a Honnan jöttünk? Kik vagyunk? Merre tartunk? című festmény. Merengjünk tovább ezeken a kérdéseken a film helyett.