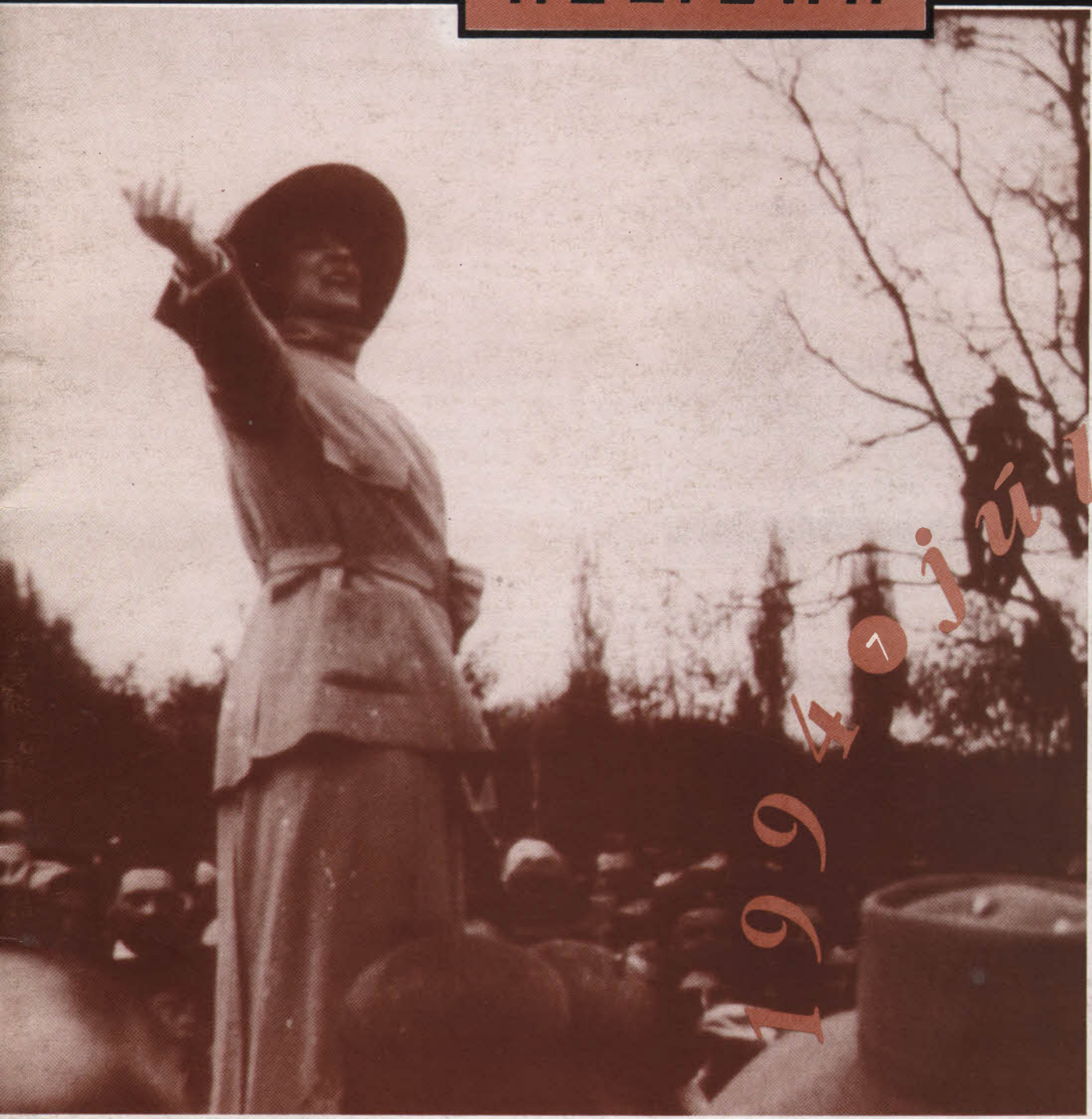


film

KULTURAA



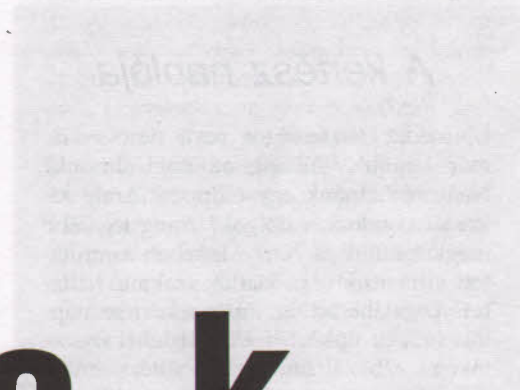
1994 június

ius

A MAGYAR FILMINTÉZET LAPJA

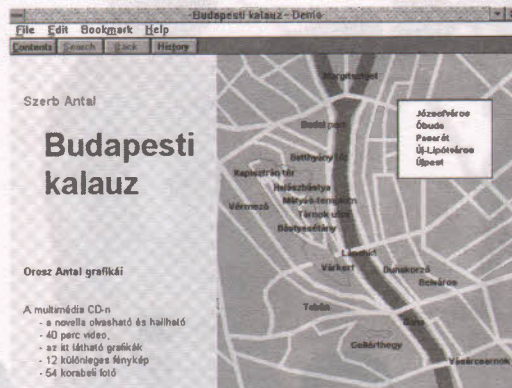


C s a j o k



A kertész naplója

Új média: tisztességes neve nincs – de már tanítjuk. Túlteng az önbizalmunk? Nem várhatnánk egy csöppet? Amíg kristályosodnak a dolgok? Amíg legalább megközelítjük a *New Mediában* bemutatott infrastruktúrát, kiadói, szakmai hátteret? Legalább addig, amíg a kertész naplója helyett épkezláb előszót lehet összetákolni a hazai multimédia intézményeiről, a fejlesztés stratégiáiról és problémáiról? Az önbizalom vitathatatlanul túlteng bennünk. Így volt ez másfél éve is, amikor a Műegyetemen a Szilikonvölgy garázsainak komfortjával vetélkedő tanszéki irodában Szakadát Istvánnal arra jutottunk, hogy megcsináljuk az első magyar multimédia CD-t. Akkor ez olyan volt, mintha azt határoztuk volna el, hogy a nyáron a Holdon vakációzunk. Szeles tavasz volt. Az ablakok¹ és a szél együtt olyan hangokkal riogattak, amikről a szalonokban nem vesznek tudomást, és mi is csak egy évvel később találtunk megfelelő elnevezést. Akkor már kiadtuk a *Politikát* és Szerb Antal: *Budapesti kalauz* című novellájának multimédia-változatát, elkészültünk egy kísérleti interaktív videós



CD-vel, a magyar film történetét bemutató *MozgóKéptár* sorozat első kötetének alapjaival, és az *ABCD* interaktív magazin próbaszámával.

Tapasztalatainkat megpróbáltuk átadni az egyetemi oktatásban. Nem tudtunk azonban magyar nyelvű irodalommal szolgálni a publikumnak. Örvedetes módon azóta megjelent egy áttekintés *Korongba zárt gondolatok* címmel, és a számítástechnikai lapokban is gyakrabban szerepel a téma. Az ősszel már kapható az újságosoknál az *ABCD*, az új média orgánuma. A *Politika* kiadójának gondozásában jelenik meg ez a fordításkötet, de kéretik tudomásul venni, hogy az új média latinja az angol. A *New Media* újabb számai mellett ajánlom a *Byte*, a *PC Magazine* és a *Desktop Video World* című újságokat, valamint a *Nautilus* című amerikai CD-ROM magazint.

Digitális hibrid

A XX. század technikai találmányai egymásra találnak.² Az Infobahn nem olyan technikai csoda, mint a hologram, hanem a meglévő eszközök, médiumok integrációja, egyesülése. A számítógép meghódította a nyomdaipart, a hangtechnikát, a videót, a telekommunikációt, a mérnöki

munkát. Amit maga alá gyűrt, azt a kilencvenes évek elején összeolvasztja. Ezért az interaktív média a polihisztoroknak kedvez. Aki multimédiával foglalkozik, annak félre kell tennie a gátlásait: legalább magával el kell hitetnie, hogy ért a programozáshoz, a szövegszerkesztéshez, ismeri a tipográfia és a képernyős design alapjait, tud rajzolni, videózni, vágni, ért a hangrögzítéshez, és ki meri nyitni a számítógép dobozát. Rendesen ezek közül egy is elég ahhoz, hogy az embernek nyugdíjas állása legyen. Van mit tanulni. Jobb esetben a részfeladatokat szakemberek végzik el, de ők is egymásra vannak utalva, érteniük kell egymás nyelvét.

A MédiaPalántának még nincs neve. Az Informational Superhighway, az Infobahn, a multimédia, a hálózat, az új média, az intermédia, a hipermédia, a cyberspace, a komputert, az interaktív média mind olyan kísérlet, mint a ló nélküli szekér az automobilra. Ki csinálja az új médiát? Rendező? Író? Szerkesztő? Programozó? Fejlesztő? És hogy szólítsuk a közönséget? Kedves nézőnk? Hallgatónk? Olvasónk? Felhasználónk? Nem is tudjuk pontosan, hogy mire használják majd az interaktív médiát. Amikor az első telefonokat üzembe helyezték, azt hitték, hogy ez lesz a modern tömeghírközlés eszköze. Konferenciát szerveztünk erről az izéről. Röpködtek a vadabbnál vadabb nevek, végül kikötöttünk a MetaFórumnál. De az alcímmel már nem volt tréfa. Legyen CD'94? A multimédia dömping CD-n jön, de a CD-k túlnyomó része adatbázis, szöveg, szöveg, tengernyi, és még annál is több szöveg. Ezekhez semmi köze a konferenciának. Legyen az alcím multimédia? Ez jónak látszott, de aztán felvettük a hálózatokat a témakörök jegyzékébe. A multimédia és a hálózat nemsokára házasságot köt: a kicsi még nem született meg, de kivételesen már van neve: interaktív televízió. A CD úgy viszonyul a hálózathoz, ahogy a hanglemez a rádióhoz. Mi legyen hát a konferencia alcíme? Az



1 Windows

2 Volt már erre példa korábban: a mozi és a távközlés gyermeke a televízió.

„interaktív média” mellett dobtunk horgonyt. Mindegy, hogy CD-n vagy hálózaton, minket az érdekel, hogy a felhasználó interakcióba lép a médiával. Kattint, legördül a menü, katt, elindul a videó, és így tovább, hajnali kettőig.

Edit, Copy: két szó romba döntötte a szerzői jog épületét. A számítógép másolási képességei először magukat a programozókat érintették: ha a programot lemásolhatom, miért fizessek érte. Az első reakció az agresszív védelem volt a hardverkulcsról a vírusokig. Üriember ma már nem fenyeget, hanem hízeleg, szolgáltatásokkal, dokumentációval, garanciával. A programok jogvédelme ma is sok csemegét tálal az amerikai jogászoknak. A szöveg hagyományos kereteit fellazító digitális offenzíva az elektronikus levelezéssel kezdődött. Bevett szokás szerint, ha levelet kapok tőled, ami őt is érdekelheti, akkor írok neki három sort, és utána fűzöm a te leveledet. A szöveg nő, lüktet, él. A szerzői jog levegő után kapkod. A hipertext megnyitotta a szöveget az iparszerű másolás előtt. Hol van a szöveg és a másolat közötti határ? 1982-ben Oroszország történelméből úgy írtam szemináriumi dolgozatot, hogy elövettem az *Új Magyar Lexikont*, mellé a tudományos hangvétel kedvéért a Bakos-féle *Idegen szavak szótárát*, és gépeltem, gépeltem éjszakákon át. Kis svindli, sok munka. Ma szemináriumi dolgozatot kell írnod Rákosi Mátyás életéből? Vedd elő a *Politikát*, keresd ki az életrajzt, írd be: Edit, Copy; a többi rád van bízva. Hogyan javítson egy ilyen dolgozatot a tanár? Azon nem is érdemes mészolni, hogy ki a dolgozat szerzője. Fizess-e jogdíjat a fotósnak, ha digitalizálsz a fényképet, retusálsz, egy részt kivágod és összemontírozod két másik képpel? Amerikában a megoldás egyik útját abban látják, hogy CD-k tucatjain publikálnak ábragyűjteményeket, hanghatásokat, videoklipeket. A cég megvásárolja az anyagok jogdíját, és beépíti a CD árába. Ennek megfelelően szabadon használhatod ezeket a képeket, senki nem fog a szerzői jogok megsértésével vádolni.

Az olvasó maga alakítja a szöveget akkor is, ha nem másol, hanem a hipertextben bolyong. Szöveget szerkeszt, ahogy a tévénező is összefüggő látványfolyamot, moztit vág össze magának, mikor a tévé csatornáik között kapcsolgat. Peter Gabriel *Explora* című CD-jén megvágathatod a videókat, zenéket állíthatsz össze, hangszerrel játszhatasz, és meghallgathatod Peter Gabriel változatát is. Mintha erről írt volna Umberto Eco 1972-ben (és az általa jóslott időpont még be is jött):

„1993-ban, amikor már a telekkönyvi hivatalokban is végleg bevezették a videokészülékek használatát, egyidejű válság kerítette hatalmába mind a kommersz, mind pedig az underground filmgyártást. A mozizás bárki számára hozzáférhető tevékenységgé vált, a filmszínházi nézőterek kiürültek, és mindenki már csak a saját filmjét nézte. Az új sokszorosítási és lejátszási technikák, az autók műszerfalán elhelyezett készülékekbe táplálható kazetták elterjedése elavulttá tette a föld alatti filmkészítés házilagos módszereit. Ezekben az években kerültek forgalomba az Antonioni: csináld magad típusú kézikönyvek. Aki ezeket megvásárolta, amolyan „plot pattern”-re, azaz egy multiplex szűzsé-„ketrecre” tett szert, amit aztán szabványkombinációk roppant széles választékával tölthetett ki. Egyetlen kombinációs csomaggal ellátott minta segítségével például 15 751 Antonioni-filmet lehetett készíteni” (Do Your Movie Yourself. In: Umberto Eco: Bábéli beszélgetés. Európa, 1994. 62. oldal)

A média integrációja zavarba hozza a tisztafejű klasszifikátorokat. Mi az: nem tudomány, nem számítástechnika, nem játék, de van? A *Politikát* fejszóvalva fogadta a szociológus-politológus közösség. Mit keres egy tudományos munkában negyven perc video? Hol mozdítja elő a szociológiát, hogy meg lehet hallgatni a *Fel vörösök, proletárokat*? Mi van akkor, ha Kádár János életrajzához el lehet jutni mindenhol, ahol szerepel a neve? Azt mindenki tudja, hogy nem minden tudomány, ami unalmas, de a *Politikában* kicsit sok volt a jóból. Zavarba hoztuk a számítástechnikusokat is. Kit érdekel Kádár János életrajza? Ne politizáljunk! Mondhattuk, hogy ezen a CD-n egyetlen byte értékelés vagy ítékezés nincs, ez adattár és elemzések. Az első CompFair-en a kiállítóink udvariasan, de határozottan megkértek, hogy halkan szóljanak a forradalmi dalok. Eszünkbe nem jutott, hogy a *Politika* játék lehetne. A kiállítás-

kon a gyerekek mégis jóízűen játszottak vele. Úgy tudom, hogy a videorészleteket szorgosan másolták. Rákosi Mátyás beszédeit három évtizeddel később pornográf izgalommal nézik a lurkók.

A multimédia integratív jellege elmosa a határt a tudomány és a művészetek között, a komoly és a szórakoztató dolgok között. Amerikában ezt a tényt új szóval nyugtazzák: az education (oktatás) és az entertainment (szórakozás) kombinációjából született az edutainment (ne erőlködjünk, legyen játékos a tanulás). Az interaktív média önálló műfajokat hoz létre. Nem könyv, nem film, hanem multimédia. Akik a könyvek világából érkeznek, sok szöveget képzelnek a képernyőre, és elektronikus könyvről álmodnak. Legyenek meg azok a funkciók, amiket a könyvben megszoktunk. Lehesen lapozni, legyen tartalomjegyzéke, név- és tárgymutatója, lehesen jegyzeteket hozzáfűzni, másolni. Ráadásként lehesen könnyen keresni benne, legyen sok színes álló- és mozgókép, hang. Ezeket az igényeket leginkább a hipertext rendszerekkel lehet kielégíteni. A CD-n kiadott multimédia enciklopédiák nagy része (*Bookshelf*, *Encarta*, és a *Politika* is) ilyen rendszerrel készült (Multimédia Development Kit). A mozi világából érkezők a monitort képnek tekintik³, elvárják, hogy minden mozogjon rajta, és a mozgást zene kísérje. Kevés szöveg, nagy betűk, sok kép, animáció, látvány, látvány és látvány. Ezt a megközelítést támogatják a multimédia fejlesztő rendszerek (Authorware, Macromind Director, Asymetryx Toolkit). Ilyen eszközökkel készülnek az oktatóprogramok, folyóiratok (például a *Nautilus*). A könyv és a mozi sokáig hatással lesz a multimédiára, de a két irány lassan összeolvad. Ma többnyire létező műveket: könyveket vagy filmeket (*Beatles: A Hard Day's Night*) adaptálnak. Ezek átalakulnak, gazdagodnak a multimédiás adaptációval, de láthatóan megőrzik az eredetükből fakadó jellemzőket. Az adaptációk mellett önálló multimédiás műveket is születnek. A Multimédia Beethoven *IX. szimfóniáját* dolgozza fel. Hallgatód a zenét, és közben láthatod a zenéhez fűzött értelmező magyarázatokat. Ilyen kommentátori műfaj korábban nem létezett.

Az interaktív média akkor kiváló eszköz, ha sok kis egységből álló hatalmas információtömeget kell közvetítenie.⁴ Az első multimédia CD-ken enciklopédiákat, lexikonokat publikáltak. Egy CD-n elfér az *Encyclopaedia Britannica* összes kötetének szövege, és még marad hely. Ez a

3 Kundt Ernő szava

4 Amikor az ABCD-t készítettük, elgondolkoztunk azon, hogy talán kellene egy Macintosh-változatot is csinálni. Kaptunk kölcsön egy Mac-et a Graphisoftól, benne az összes program, ami multimédiakészítéshez szükséges. Az első fél órám azzal telt, hogy megkerestem, hol lehet

bekapcsolni a gépet. Könyvet nem adtak a géphez, viszont ott volt tengernyi hipertext, mind arról, hogy hogyan kell multimédiát csinálni. A Mac egyszerű és barátos, ráadásul a Windowsból egy sor dolgot ismertem már. És mégis egész idő alatt az volt az érzésem, hogy képtelen vagyok az egészet áttekinteni. Aztán egy héttel

később a kezembe került egy gépkönyv, fél óra alatt átláptam, és rájöttem, hogy az egészet rég áttekintettem, persze homályos részletek maradtak jócskán. A hipertext hatékony keresést biztosít, de nem tesz magabiztossá. A képernyő előtt sosem tudsz úgy elmélyedni, mint a könyv előtt.



brutális mennyiség felértékeli a navigációs technikákat. Az információtömegben csomópontok vannak és a csomópontokat utak kötik össze.⁵ Százezer pont felhője, ahol minden pont keresztül-kasul össze van kötve. A hipertér annyira sűrű, hogy ép ésszel senki nem vállalkozik arra, hogy elkészítse a térképét. A hagyományos médiát is ez a kapcsolati háló tartja össze. Találsz egy utalást, és odalapozol, vagy filmelemzésnél visszatekered a videót oda, ahol a keresett motívumot sejtet. A számítógép a lapozás és visszatekerés bonyodalmaival kímél meg. A szerző bejelöli az utalást, te rákattintasz, és kész. Ha a képernyőn sok utalás van, akkor nagy a szabadságod abban, hogy merre tovább.⁶ A szerző lehetőségeket kínál, és te válogatsz. A sokadik kattintás után már olyan utat jársz be, amire a szerző nem gondolt, és amit ebben a sorrendben még senki nem járt be. Lábnyomok a szűz hóban. A szerző társa lettél, az anyagot nem egyszerűen befogadod, hanem részben alakítod. A tömegkultúrában ezzel szemben a befogadónak nem sok szerepe marad:

„A mozi a leggépiesebb szórakozás: az embernek magának semmit sem kell csinálnia, és mégis szórakozik, akár akar, akár nem, sőt él is, mert az előadás felkeveri fáradt érzelmi világát, és abba az illúzióba ringatja, hogy történt vele valami”. (Szerb Antal: *A világvárosi ember*. In: *A varázsló eltört pálciáját*. Magvető, 1969. 73. oldal.)

Ha a nyolcvanas évek közepén budapesti lakótelepen sétáltál este, akkor minden ablak ugyanazt a kék árnyjátékot adta: mindenki *Derrick*-et nézte. A műholdas tévé, a csatornák tucatjaival, változtatott ezen a helyzeten. A néző, miközben az állomáskezeső gombját nyomkodja, zappol, önálló műsort vág össze magának. Kikerüli a reklámokat, vagy csak azokat nézi, szlalomozik az erőszak és a szex között: az eredmény két óra testre szabott mozi, egyedi, megismételhetetlen, mint egy műalkotás. Mínel több a csatorna, a tévé annál kevésbé tömegmédiá. Az Infobahn individuális média, ahogy a telefon is az. Azzal és akkor lépsz kapcsolatba, akivel akarsz.

Az interaktív video iránti érdeklődéstől vezérelve kipróbáltam a *Doom* nevezetű

játékot. Baj lett belőle. Az első vészjósló jel az volt, hogy beragadt a Controll-gomb, olyan erővel nyomogattam a billentyűzetet. Az uszodában arra gondoltam, hogy jobb lenne előreküldeni egy rakétát, hátha van valaki a kabinok között. Álomban hosszú, sötét folyosókon száguldoztam, és lőttem mindenre, ami mozgott. Négy nap alatt eldőlt: a *Doom* győzött: beszivárgott az agyamba. Előtted a képernyőn egy terem. Lenyomod a felfelé mutató kurzorbillentyűt, tétlén egy lépést. Balra fordulsz a bal billentyűvel. Körbejárhatod a termet, elmehetsz a falig, bekukkanthatsz az oszlopok mögé. Az elején akarnod kell, de aztán már olyan, mintha ott lennél. Halk, idegromboló zene. Kezedben pisztoly, amerre fordulsz, arra mutat a csőve. Nyomod le a Controll billentyűt (finoman), a dramaturgiai szabályoknak megfelelően a pisztoly eldörren. Szemben ajtó. Odamész, szóköz billentyűvel berúgod. Nem ajánlatos hosszabban szemlélődni, ugyanis a következő teremben két martalóc éppen azzal foglalkozkodik, hogy a te fejedet cafatokra löje. Megmurdálsz, de kezdheted előlről. A *Doom*-ban nincs történet. Lehet, hogy van, de az rosszabb. Miért és hová rohansz? Mi vár rád, ha odaérsz? Miért te vagy mindenki céltáblája? Ezek itt téged nem szeretnek. Lőnek, és te lősz rájuk. Ha kifogytál a skulóból, találsz puskát, gépágyút, rakétát. Bumm, bumm! Bolyongsz a labirintusokban, liftezel, ők lőnek, szól a zene, és aztán megnyílik az utolsó ajtó. Az első szakaszon túl vagy, jön a következő. A *Doom*-ban az út a cél.

Beültél a moziba, nézted a filmet. Schwarzenegger bőrébe képzelte magad, ment a gyilkolás, és kész. Az interaktív videóban te vagy Schwarzenegger. Te rohansz, te lősz, te fordulsz vissza, te töltöd meg a gépfegyvert, te döntöd el, hogy melyik irányba mész tovább, téged vesznek célba a rosszak. Te vagy az interakciós.

A fekete doboz

Volt benned valami tisztelettel vegyes félelem az új iránt. Meg kéne tanulni, de félsz is: öreg vagy már ehhez (lehetsz húsz, harminc vagy hatvan éves). Végül megtörik a jég, odaülsz a géphez. Most attól félsz, hogy tönkretesz a drága masinát. Óvatosan nyomkodnád a gombokat, de kezded az írógéphez szokott, tehát hosszán rajta tartod az ujjad, amiből nagy kalamajka támad. Okulva ebből, a kertek alatt tyúkkal a fogai között lopakodó róka óvatosságával bebillentyűzöd

első saját szövegedet. Közben újabb meglepetések érnek: a betűk eltűnnek a képernyőről, meg kell győződnöd arról, hogy ott vannak. Még biztosabb, ha ki lehet nyomtatni. Kezedben a frissen nyomtatott példánnyal (amit elteszel „azért” emlékebe) kijelented, konzervatív vagy, csak papíron tudsz dolgozni, a toll az eszközöd. Gondolkodás közben azzal szoktál firkálgatni, szopogatód, mindezt nem lehet megtenni a billentyűzettel. Közben szorgosan jegyzetelsz kedvenc szerszámmal, de jegyzeteid kuszák, rendetlenek. Ha így hagyod, ha később mégis letisztázod, egyre megy: lesznek benne hibák. Ami most szépen, gusztusosan működött, azt legközelebb áthághatatlan akadályok választják el tőled. Próbálgatód így, próbálgatód úgy, de eredménytelen. Már-már tetszett a dolog, kényelmes és elegáns is, de ez nem a te világod. Ha szerencséd van, gyorsan találsz valakit, aki rábök a helyes billentyűre, amittől a gépezet újra mozgásba lendül. Legközelebb már magad is átvergődsz egy hasonló problémán, és itt következik a döntő lépés: megkérdezed, mibe kerül a gép.

Várnak még rád kínos percek. Amikor így vagy úgy elvesztetted egy napi munkádat. Izgatott hajkurászás után megjelenik a szakember. Rövid, határozott vizsgálódás után (Istenem, mikor fogok így érteni a géphez?) ítéletet hirdet: a mű végleg elveszett, vagy vissza lehet állítani félig, esetleg nem is vészett el semmi. Ez az eset már nem kedvetlenít el, hanem fokozott óvatosságra int. Ezentúl – születik a fogadalom – mindent két példányban írsz ki a lemezeidre. Aha, már nem papírban, hanem lemezben gondolkozol! Már tudod: nem az számít, ami a papíron van, hanem ha megvan minden rendben a lemezen. Innen már csak egy lépés, hogy érdeklődj a program iránt. Mert mindez csodálatos, de mit tud még? Leírásokat böngészgetsz, újabb verziók után lohatsz. Olyan dolgokat csinálsz, amire igazából nincs is szükséged. Vázlataidat olyan csodagéppel nyomtatod, amivel az újságokat szokás, lábjegyzet-idnek külön betűtípust keresel; már a gép ad neked munkát. Tolladat néha otthon felejtetd, viszont táskád új kincse a műanyag lemeztartó doboz, amiben minden lépésnél megzörrennek a kis fehér címkével ellátott lemezek. Mindenki segít rajtad, aki tud, életre szóló barátságokat kötsz így. A hatvanas évek autós pionírjai éltek ilyen felhőtlen boldogságban. Ha leálltál füstölő autóddal, nyomban melletted termelt két-három szakember, akik bonyolult vitákba keveredtek azzal kapcsolatban, hogy vajon a hűtővíz forrt fel, vagy a gyertyával van baj. Megoldják a

5 Kundt Ernő kifejezése.

6 A pszichológusok szerint egyszerre nyolc-tíz dolgot tu-

dunk átlátni. Ezért tartják ezt az ideális kiscsoport létszámának. Ugyanezért tanácsolják a képernyőtervezőknek,

hogy ne legyen ennél sokkal több elágazási pont egy képernyőn.

problémáidat, tanácsokkal és frissen lo-
pott programokkal halmoznak el.

Aztán egy álmos délutánon játékos
labdát látsz a képernyőn. Vagy géped bá-
jos dallamra zendít. Vagy egy betű le-
pottyán a szövegből. Vagy az egész masi-
na újraindul, a feledésnek adva át hosszú
órák munkáját. Biztos csak véletlen volt,
érzéki csalódás. Aztán, mintha mi sem
történt volna. Másodszor, harmadszor is
görcsbe ugrik a gyomrod, vad dolgok
történnék. Vírus. El kell hallgatni. Nem,
inkább mégis riadóztatni kell a szakem-
bert. Vírusölőket hajkurászol, döbbenet
értesülsz arról, hogy a vírusölő lemezek
is vírusosak. Már nem mersz a géphez
nyúlni, nem tudod, mi vár rád. Aztán va-
laki kiirtja a vírust. Egy darabig minden
új programot szigorúan ellenőrzöl, gya-
nakodva figyelsz, ha más dolgozik a gé-
pen. Aztán lassanként rájössz: ura vagy a
gépednek. Bármilyen történék, csak néhány
nap fennakadás várható. Élvezed, hogy
semmi sem végleges, mindent kijavít-
hatsz, mindent kipróbálhatsz, és aztán
visszacsinálhatsz, ha nem tetszik. Kísér-
letezel, felderítesz, játszol. Feleséged, szü-
leid és csemetéid lemondhatnak rólad: a
technikai forradalom agitátora lettél.

A technomán ember elszántan ragasz-
kodik elektronikus jegyzetfüzetéhez. Ha
megváltozott a telefonszámod, komoly
munkát adsz neki. Kinyitja, bekapcsolja,
menü, keresés, Nyírő, adat menü, módo-
sítás opció (itt jössz te a számmal), érvé-
nyesítés, és aztán mindez vissza. A névje-
gyeket egyenként bepötyögi, de ha kime-
rül az elem, kezdheti az egészet előlről.
Pokol az élete. Az asztali számítógép is
kényelmetlenebb a papírnál-tollnál. Hely-
hez kötött, áram nélkül halott, le kell ülni
elő. Géppel folytatod párbeszédet, meg
kell tanulnod a nyelvét. Korábban obsku-
rus parancsszavakat várt tőled, mára ki-
alakult egy vizuális nyelv, saját szótárral.
Az olló törlést jelent, a ceruzával rajzol-
hatsz, a lefelé mutató nyíl kicsinyít, a na-
gyító nagyít, mint az oviban. Munkád
eredménye bitekben és byte-okban jelenik
meg. Ez a platoni idea: nincs súlya, színe,
szaga, kiterjedése, és mégis minden fon-
tosat megtalálasz benne. Ismered a gépet,
de a részleteket nem látod át, az egészet
fekete dobozként kezeled. Igaz, nem kell
tudnod, hogy hogyan működik a villa-
mos ahhoz, hogy elvigyen a Blahára, de
itt más a helyzet. A számítógép személyi:
nem csak a lehetőségek, a problémák is
testreszabottak: megoldod magad, uram,
vagy nem oldja meg senki. Az interakció
hókuszpókusz, blöff, illúzió. Ha az aszta-
lodon arrébb tolod a ceruzát, akkor nincs
csalás, a ceruzát tolod arrébb. Ha a kép-
ernyőn akarod arrébb húzni a kurzort,
akkor megfogod az egeret, abban elfordul
egy gömb, ezt számláló méri, az ered-
mény bejut a gépbe, és mellékesen a kép-
ernyőn arrébb csúszik a nyíl. Ámítógép.
Gépet használod, hogy információt kapj,

és közben ott lappang a titok, a csipetnyi
feszültség, vágyak és remények munkál-
nak benned. Ilyesmikkel nem kell szá-
molnia a könyv írójának, a film rendező-
jének.

Öntözés, gyomlálás, metszés

1989-ben megjelent a *Segédkönyv a Politi-
kai Bizottság tanulmányozásához* című mun-
kánk, és el tudtam képzelni a sorsát. A
könyvvel bensőséges kapcsolatunk van.
Gyerekkoromban elemlámpa fénye mel-
lett olvastam a takaró alatt. Irigykedve
néztem, ahogy padtársam a történelem-
könyvbe rajzolta hiperrealista szörnyeit.
Szamárfülek, saláták, szétfoszlott kötés,
szakadt borító. Borzongva néztem apám
könyvét, ami alig vészelte át az ötvenha-
tos könyvégetést. Szívtam az antikvárium
poros levegőjét, a létra tetején koslatva
valami bőrkötéses után. Készültem vizs-
gára, kerülgettem a halomba rakott köny-
veket a dohánnyüstben. Szomorúan ténfe-
regtem a könyvdiszkontok betonpadlójá-
ra öntött divatjamúlt klasszikusok között.
Tudom, ha egy könyvben eljutok a negy-
venedik oldalig, akkor már végigolva-
som. Vagy nem, de a negyvenedik oldal
világos határ. A könyvvel rituálisan is-
merkedünk, ahogy egymással is. Először
csak hallasz róla, a barátaid mesélik,
vagy a *Népszabadságban* olvasod. Aztán
meglátod a pulton. Az olvasó nép arról
ismerszik meg, hogy a könyvespult láttán
a zsebébe nyúl: van-e nálam pénz? Aztán
meglátsz végre „valamit”. Milyen borító?
Hm, ez érdekes. Na, hol a tartalomjegy-
zék, elől, hátul? Belelapozol, vagy elolva-
sod a fülszöveget? Az új könyv illatáról
majdnem annyit írtak, mint a friss kenyér
és a rózsa illatáról együtt. Normális em-
ber megszagolja azt a könyvet, amiért
pénzt akar adni. Kinek a nevéhez kötjük
a könyvet? A szerzőhöz, a szerkesztőhöz.
Esetleg a kiadóhoz. Hány kiadó van ma
Magyarországon? Akadémiai, Kossuth,
Századvég, Gondolat, Aula... Aztán meg-
nézed az árát. Néhány éve 100 forint szá-
mított soknak, ma 500, de világos, hogy
van határ.

1993-ban jelent meg a *Politika*, remé-
nyeink voltak, és nem elképzeléseink. Fél
évvvel korábban vettem az első olyan gé-
pet, amiben volt CD-ROM. Akkor tudtam
megnézni az első CD-met, amit Francia-
országban vettem, egy újság melléklete-
ként. Akkor már vagy fél éve szent tiszte-
lettel őriztem. Ez volt a *Corel ArtShow*.
Így utólag nem nagy dobás. Aztán jött a
BookShelf, ez a Microsoft enciklopédiája, a
géphez adták. Szédülten bámultam az
animációkat, kattogtattam a térképen,
hallgattam a városok neveit, néztem a
zászlókat, egészen addig, míg egyszer fel

nem robbant egy kondenzátor a gépem-
ben, s lőn átható csend. A CD-nek nincs
szaga, nincs súlya. Nem érzed az in-
formációk mennyiségét. Nincs vékony
CD és vastag CD. A boltban megnézhe-
ted a borítóját, de az nem árul el semmit.
Szerző nincs, a sok újszülött kiadó között
melyik a patinás, melyik a kőkler? Ne
próbálgasd, fizess és vidd. Innentől sem-
mit nem tudunk a CD sorsáról. Szenve-
dés a Setup? Érthetetlen a szöveg? Hasz-
nos az anyag, rendszeresen előveszik?
Vagy csak a kollégákat és a barátokat
pukkasztják vele, mint a GSM telefonnal?
További ötleteket ad, segíti a munkát,
vagy hetekig lehet vele játszani? Vagy
csak ott porosodik? Az interaktív média a
felhasználónak rengeteg lehetőséget ad.
De mire?

Fejlesztünk, és közben nincs tapasztal-
tatunk a felhasználásról. Legalább a té-
nyek nem kötik a kezünket: vég nélkül
vitázhatunk azon, hogy mit is akar a pi-
ac, a felhasználó. Ezekben a vitákban fel-
világosult álláspontot szoktam képviselni:
a felhasználóról csak rosszat feltételez-
zünk. Közömbös, de inkább ellenséges és
frusztrált, mert gép elé kell ülnie. Nincse-
nek háttérismeretei, tehát az egyszerű fe-
lületet kínáld fel. Ne bízz abban, hogy rá-
jön a rejtett összefüggésekre, mindent
mutass meg. Egy adathoz sok utat kínálj,
és gondoskodj arról is, hogy az utak ne
egyirányúak legyenek, biztosíts visszaté-
résí lehetőséget.

Ahhoz, hogy a felhasználó a játékban
részt vegyen, az kell, hogy legyen kedve
játszani. Az interaktív média halála az,
ha a befogadó nem motivált. Ha nem ér-
deklődik, nem akar továbblépni, nem
kattint, akkor nem is találkozik az anyag
nagy részével. A hagyományosnál keve-
sebb fogódzót kap, ezeket körültekintően
tervezd meg. Irányíthatod a figyelmét a
képernyőn. Amikor ránéz a képernyőre,
szeme először az ábrákat járja be. Utána
balról jobbra, és fentről lefelé nézi végig a
képet, ahogy szöveget olvasna. Üvöltő
nagy betűkkel, élénk színekkel, aláhúzás-
sal hangsúlyozhatsz. Irányíthatod a fi-
gyelmet azzal is, hogy videót használod,
hangidézettel illusztrálsz. Szervezd át-
tekinthetően az anyag szerkezetét, amikor ki-
alakítod a tartalomjegyzéket, a menüponto-
kat, amikor kiválasztod az utalószavakat,
és összeállítod a név- és tárgymutatót.

A multimédia a szerzőt szabadabbá,
kreatívabbá teszi, de a média sajátosságai
meg is köthetik a kezét. Például nehe-
zebb olvasni képernyőről, mint papírról.
A képernyőtervezők ezért nagyobb betű-
ket használnak. Ha nagy a betű, kevés
szöveg fér el a képernyőn. Ha a képer-
nyőn kevés szöveg fér el, akkor lapozni
kell. Ha lapozni kell, nehezebben lehet
áttekinteni a mondandót. Tehát jobb, ha a
képernyőn nem hemzsegnek a betűk. A
szükszavú magyarázatokat hatékonyan
értelmezik a képek, mozgóképek és a ze-

ne. A digitális video annyira gyenge minőségű, hogy egy-másfél percnél tovább nem lehet kínozni vele a klienst. A tömör szövegek mellé rövid klipek kerülnek. Ezek a korlátok többé-kevésbé meghatározzák az olvasás és a lapozás ritmusát.⁷

A képernyőtervezés első kérdése: mit akarsz elmondani? Ha ez tiszta, akkor válogasd ki a mondandó emocionális, vagy kedvébresztő részét, ami videóra kívánkozik. A lényeg jelenjen meg a szövegben is. Nem tudtuk, hogy hogyan kell videót beágyazni a szövegbe. Végre találtam a *Nautilus*-ban egy rövid magyarázatot. Ron Wodavski elmondta videón, és ezt kellett kézzel leírnom. Tizennyolcszor néztem végig egyre tenyérbemészőbb képét ahhoz, hogy egy kis cetlire való szöveget kijegyzeteljek.

Amikor elkészítettük a *Budapesti Kalauzt*-t, akkor szembesültem azzal, hogy a képernyő képe is kép. Éppen azért, mert viszonylag kevés a szöveg, a látvány ugyanolyan fontos, mint a tartalom. Akkoriban azt képzeltem, hogy a környezetbe simuló felületeket kell tervezni: ha egyszer a program Windows alatt fut, akkor nézzen ki úgy, mint a többi Windows-program. A gombok legyenek gombok, az ikonok legyenek ikonok. Arra gondoltam, hogy a felhasználót ne terheljük azzal, hogy meg kell tanulnia a mi felületünket, hogy hol kell lapozni, hogyan kell elindítani egy videót. Nagy baromság volt. Az ABCD-t Yasar Merál tervezte, aki a Windowsban csak a szükséges rosszat látja, és türelmesen vár a szagos számítógépre, mert van néhány ötlete. A Merálnak igaza van.

Nem cél, hogy felmutasd, mit tud a számítógép. Találd meg azokat a területeket, ahol felülmúlja a hagyományos médiát. Például hatékonyabb az adatbázis-kezelésben. Ha elmondhatod papíron, ne publikáld számítógépes változatban. A digitális video önmagában nem túl meggyőző. Legfeljebb néhány beavatott tudja, mennyit dolgozik a gép, hogy láthassunk fél percnyi videót. Nekünk, többieknek az a fontos, hogy a szöveget mozgóképpel tehetjük plasztikusabbá, a videót szöveggel értelmezhetjük, a filmet szabadabban kezelhetjük a számítógépben, mint szalagon. Ezért fogadják el a szakadozott, kockás, hebehurgia kis képeket azok is, akik már ültek életükben moziban, és még emlékeznek a különbségre. A számítástechnikusok elszántan dolgoznak azon, hogy a videokép betöltse a képernyőt, és minősége elérje azt, amit az olcsóbb videomagnók nyújtanak. Majd büszkélkedhetnek, hogy a 300 000 forint értékű számítógépet átalakították 30 000 forint értékű tévévé. A multimédia szem-

pontjából a szöveg és a mozgókép újfajta kapcsolata a fontos. Az egész képernyős digitális moziban is van persze fantázia. Az interaktív video és az interaktív tévé bizonyára ilyen alapokon fog működni.

Valamikor 1987 őszen történt, hogy hosszas unszolásra elhatároztuk, a *Segéd-könyvet* számítógépen szerkesztjük meg. Begépelgettük a kéziratot, és leültem javítani, bővíteni. A gépelőnek sem lehetett gazdag tapasztalata a bitek és bájtok világában, ugyanis minden sor végén ütött egy entert. Bebetonozta a szöveget: a bekezdések egy sornyi hosszúságúak voltak. Ha más betűtípust választasz, az egész szétesik, ha kitörölsz egy szót, akkor a gép nem tördeli a szöveget. Két héten át éjszakánként sorvégi enterekre lövöldöztem. Ma öt percet kérnék rá. A gépelő a bekezdéseket egy extra enterrel választotta el. Tehát:

1. Ahol két enter van (a Wordben „^p”), azt kicseréled csillagra: most az igazi bekezdéseket csillag választja el, és minden sor végén enter van.

2. A maradék entereket kicseréled a nagy semmire: most a bekezdéseket csillag választja el, viszont a sorok végéről eltűntek az enterek.

3. Végül a csillagokat kicseréled enterre, ezzel az igazi bekezdéseket enter választja el, és a sorok végén nincs semmi: szabadon lehet javítani a szövegben.

Leiki alkat kérdése, hogy ki hogy reagál az ilyen felfedezésekre. Variációk egy témára. Az első variációban írógépnek tekinted a számítógépet, és szépen, becsületesen robotolsz. A szemed kifolyt, az eredményt hibák tarkítják. A második variációban a számítógépet arra használod, amire való: rabszolgamunkára. Ez némi töprengést igényel. Ha hipertexttel akarsz foglalkozni, légy tisztában a szövegszerkesztő képességeivel, tanul meg a programozását. Automatizáld az ismétlődő, gépiesen elvégezhető feladatokat. Mérlelj: az elegáns megoldás nem feltétlenül éri meg a befektetett energiát, lesz, amivel gyorsabban végzel kézzel. Kalapáccsal is lehet szöveget húzni. Dolgozz mégis több eszközzel. Legyen a kezdet ügyében csavarhúzó, kalapács és harapófogó. A szövegszerkesztőt használhatod adatbáziskezelésre, táblázatkezelésre, rajzolásra, de ezeket a feladatokat hatékonyabban végzik el a célprogramok.

A fejlesztő eszközök összeválogatásában légy konzervatív. Tanulást, pénzt ruházol be, mégse a legjobb, vagy a legolcsóbb eszközt keresd. A döntő kritérium az, hogy az eszköz elterjedt legyen. A Macintosh szebb és okosabb a Windowsnál, de a piac a Windows-t választotta. Ha elakadsz, találsz két-három arcot, akik

tudják a megoldást. Az elterjedt termékek hatalmas irodalma van. Nem a legjobb, hanem a legjobban megismerhető eszközzel dolgozz. Ma a Microsoft és az Intel diktál, a többiek csak csipkednek. Szimpátiám a kicsiké, bizalmam a nagyoké. Ezek öt év múlva is a piacon lesznek, és továbbfejlesztik a programjaikat. 1987-ben a Microsoft Word szövegszerkesztővel estünk neki a *Segédkönyv* összeállításának. Azóta eltelt hét év: a gépek megtálosodtak, megszületett a CD-ROM, itt a digitális video, de ma, 1994-ben is ezt a szövegszerkesztőt használom, a sokadik változatot. A program többet tud, és egyszerűbb. Az újabb változatokat lépésről lépésre tanultam meg. A Microsoft folyamatosan fejleszti a Basicet, a mostani változattal gyerekjáték képet, hangot kezelni. Bizonyos feladatokat egyszerűbben oldhatnák meg a Basic alapú Realizerben, lehet, hogy az olcsóbb, de biztos nincs önálló programozói folyóirata (a Visual Basicnek több is van), és nincs hozzá több száz kiegészítő program. Sokszor ajánlották a figyelmünkbe az Authorware nevű szuper multimédia fejlesztő programot. Szép, jó, az ilyen tesztekben mérvadó *PC Magazine* szerint a legjobb fejlesztői eszköz. Ráadásul az Authorware-rel előállított multimédia egyszerre fut a PC-n és a Macintoshon is, amivel egyedül áll a piacon. A program 5 000 dollárba kerül, ezt egyszer talán még ki lehet fizetni. De mi van, ha két hónap múlva kijön egy új változat, vagy ha valamilyen kiegészítő eszközt kell venni hozzá? És ki ismeri az Authorware-t?

Akármit tanulsz, az valahogy, valamikor a hasznodra válik. De nem a számítástechnikában. Itt az évtizede megszerzett és elmélyített tudás, gondolkodási formák, problémamegoldási technikák gátolják a továbblépést. Öt-tíz éve, aki a géppel valamit akart kezdeni, az előbb-utóbb ott kötött ki, hogy a processzor regisztereiben mozgatta a biteket. Ma ilyenmivel csak az operációs rendszerek írói foglalkoznak komolyan. A mai feladat a digitális kép és hang kezelése. A problémákat más stratégiával, más eszközökkel oldják meg. Ha gyorsan akard elérteketleníteni vagyunkadat, végy egy számítógépet. A technika elavul, a technikai tudás értéke inflálódik, de az interaktív média lassanként formálódó szabályai a film grammatikájához hasonlóan kötöttek lesznek. Ezeket ismerd meg, ebbe fektesd az energiádat, ha a MédiaPalántát nemesíted.

Biztonságra vágysz? Ne menj aranyat ásni a Vadnyugatra. Ott olcsó az emberélet, és ki tudja, vannak-e aranyezők. Itt kérem csak esélyek vannak, kaland és szabadság.

7 A vizsgálatok szerint ugyanazt a szöveget fele idő alatt olvassuk el papírról, mint képernyőről. Aki arra számít, hogy szövegeit képernyőről olvassák, tudnia kell, hogy

kétszer akkora munkát ad az olvasónak, mint ha kinyomtatná. Az olvasó ezért az erőfeszítésért joggal vár el va-

lami ráadást: legyen a média olcsó, lehessen könnyen keresni benne, legyen tömör és érdekes a szöveg...

Komár Erzsébet

Variációk számítógépre és CD-ROMra: filmtörténet, folyóirat, szakkutatás



Amikor a fénykép megmozdult, a személyes, hazavihető portrékat felváltotta a mozibajárás társadalmi eseménye. A mozi nem privát kultúrája. A videolejátszó terjedésével elindult a visszaváltás: a befogadás sajátja, családívá tétele, a könnyű és egyre többeknek elérhető videokamera pedig lehetővé tette a sajátkezü megörökítést vagy a saját képanyelvi fogalmazást. Az otthoni videót már akkor nézi meg az ember, amikor ráér, és lejátszását befolyásolja. Megállhat képeknél, visszatérhet egyes részekhez.

A mozgókép személyes kisajátítási folyamata nem állt meg. Létrejött egy még több analitikus lehetőséget kínáló eszköz, a számítógépesen rögzített mozgókép. Ezen még szabadabban felelhet az ember a képpel, fogalmak vagy formaegységek segítségével lapozgathat benne, akár bele is nyúlhat fantáziájával vagy véletlen mozdulataival – persze, amivel a programfejlesztők kalkuláltak.

Új formanyelv, vele és hatására új gondolkodás születik, naponta gazdagodik, és napról napra gazdagodunk vele mi is. Magyarország „tempóban” van. A mozgóképes multimédia a világon is újdonságnak számít. Nem tudunk róla, hogy bárhol a világon elkezdtek volna filmtörténetet kiadni multimédián. Nagyon is lehet, hogy a miénk lesz az első.

Ennek valószínű oka, hogy máshol a számítógépes programfejlesztés nagyságrendekkel nagyobb költségvetést igényel a filmtörténeti publikációk lehetőségeinél. Magyarországon is az utolsó pillanatait éljük annak, hogy a szoftverfejlesztők még nem az anyagi üzletet keresik, hanem a kulturális értéket felmutató referenciális tartalmat választják.

A Magyar Filmintézet a film százéves évfordulójára, 1995 közepére a legújabb hordozón szeretné bemutatni a magyar film történetét. A Mozgóképtár című, hatrészesre tervezett mozgóképes multimédia CD-ROM sorozat első lemeze már gyártás alatt áll. A mesterlemez elkészítése után 1994. március 1-jén sajtótájékoztatón mutattuk be munkánkat. Az első lemez elkészítését a Magyar Filmintézet és az Aula Kiadó közösen finanszírozta. A sorozat folytatása anyagi támogatásra vár.

**MOZGÓ
KÉP
TÁR**

A sorozattervről

A sorozat a magyar filmtörténet mozgóképekkel illusztrált enciklopédikus bemutatására vállalkozik. Kiindulópontja az egyedi filmtermék, amelyről ismert filmográfiai adatain és tartalomismertetésén kívül szakirodalmi és kortörténeti segédanyagokat is tartalmaz. A lemezenként kb. egyórányi mozgóképből cím-, gyártó, gyártási idő, név-, hely-, tárgy-, időrendi és témaköri, ill. műfaji és stílustörténeti mutató szerint válogathat az olvasó. Minthogy ezen kívül az operatőr munkáját is figyelmesen követtük, a filmrészletek a kamera mozgását és a kamera állását jelző mutatók alapján is tetszőleges csoportosításban megnézhetők.

A lejátszás bárhol megállítható, valamennyi kép elemezhető. Külön programozási érdekesség, hogy ha az olvasó kissé jobban szeretné látni valamelyik tárgyat vagy arcot, a képfelület tetszőleges részletét mozgás közben kiemelheti, kinagyíthatja.



Az első, elkészült lemezről

Magyar dokumentumfilmek a kezdetektől a tízes évek végéig.

A lemez jelképes filmkockáján, „címlapján” Görgey Artúr látható. A történelmi mítosszá vált 1848-as forradalom sokat vitatott alakját induló filmgyártásunk megörököltette. Szerencsés véletlen, hogy a tekerecs fennmaradt, és mintegy emblematikusan jelezheti azt a nagy váltást, hogy a huszadik század eseményeinek bizonyos hányada mozgásban dokumentálva is ránk maradt. Történelmünk, szokásaink, környezetünk, mindennapi életünk különféle színtereinek emléktárát filmszalagon is őrzük.

A CD ismerteti a korszak híradó- és dokumentumfilmjeit, a Filmintézet gyűjteményében megtalálható mintegy 150 filmből kiemelt 232 filmrészlet adja a mozgóképes mintát. A korszak filmgyártását a szakirodalomból válogatott könyvrészletek ismertetik. Közöljük a magyar filmszakkönyvek és folyóiratok teljes bibliográfiáját, amit minden további lemezen is szeretnénk elérhetővé tenni. A történelmi emlékek megértését, kutatását, verifikálását magyar történelmi kronológia segíti, a látható fontosabb személyek életrajzát mellékeljük. A mozgóképrészleteket és szövegeket a már említett mutatók alapján működtetheti az olvasó.



A további öt lemez terve

A további két lemez a dokumentumfilmgyártást, és három magyar játékfilmgyártást reprezentálna a következő sorrendben és tartalmi megosztásban:

2. Magyar játékfilmek 1945 előtt
3. Dokumentumfilmek a Horthy-korszakban
4. Magyar játékfilmek 1945-61
5. Dokumentumfilmek 1945 után
6. Magyar játékfilmek 1962 után



A fikciós filmeket és a dokumentumfilmeket az eltérő feldolgozási módszerek miatt különítjük el. A dokumentumoknál filmen kívüli, külső forrásokból igyekszünk a tárgyhoz kapcsolódó történelmi, kultúrtörténeti információkat adni, a játékfilmeknél pedig az alkotói módszerekre, a stílustörténetre irányítjuk a figyelmet. A mutatók a cselekmény tematikus egységein kívül a stílusirányzatok jellegzetes megoldásai szerint is csoportosítják a bemutatott filmrészleteket.

Reprezentatív fotóalbum és az ismert filmszlágereket megszólaltató dalfejezet teszi teljesebbé a filmtörténeti korszakok bemutatását.

A fesztiválokon használt kevert szempontokat, a dokumentum- és játék-, vagy a rövid- és hosszúfilmek elkülönítését itt nem érvényesítjük. Az animációs filmek ugyanúgy a fikciós filmeknél találhatók, mint ahogy a rövidjátékfilm különféle műfajai is. A lemezeket továbbra is kétnyelvűre tervezzük, a segédanyagok természetesen magyarul bővebb, angolul kevesebb, tömörített információval szolgálnak.

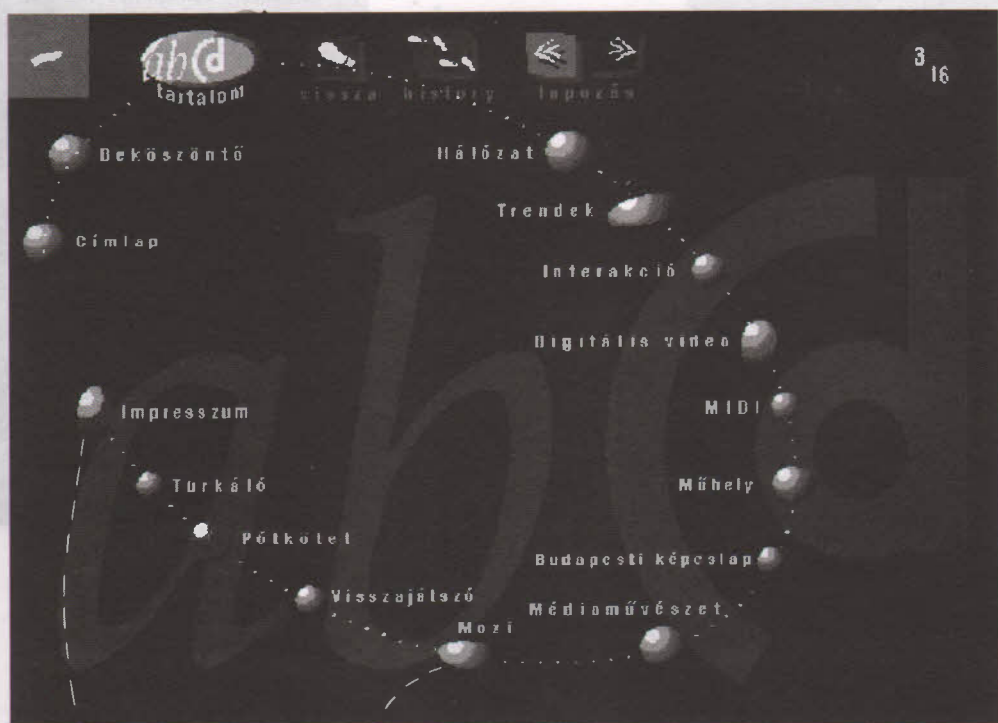
Széleskörű érdeklődésre számítunk. Éppen ezért választottunk kifejezetten olyan megoldásokat, amelyek nem igényelnek drága, nehezen elérhető felszerelést. A lemezek minden CD olvasóval (mostani ára 15 000 Ft-tól), Windows programmal, és hangkártyával ellátott számítógépen működnek. Filmtörténetünket használhatja a magyar film iránt érdeklődő magánember, a régi képsorok felhasználását tervező filmkészítő, vagy az iskolai tanár, oktatási intézmény, film- vagy tévéstúdió, könyvtár, külföldi filmarchívum, vagy távoli kutató. Jól kiépített információs hálónal biztosítunk számukra könnyű eligazodást a magyar filmtörténetben. Igazi, hangzó, mozgó filmrészletekkel.



A Mozgóképtár CD első darabja után Nyíró András és Szakadát István főszerkesztésével elkészítettük az első európai mozgóképes multimédia-periodika, az ABCD próbaszámát. Májusban, az IFA-BO kiállításon ismerkedhettek meg vele az érdeklődők a próbaszámot finanszírozó amerikai IDG Lapkiadó Vállalat pultjánál. Azóta már más folyóiratok is bemutatották, talán már ismerős olvasóinknak a

címlap

Az interaktív magazin designere Yasar Meral. A negyedévenként megjelenő CD periodika októberben indul.



Általában

Nézőpontunk, ahonnan a filmet figyeljük, meghatározóan multimédiacentrikus. Szándékunk, hogy összekapcsoljuk a filmes érdeklődést, érdekeltséget és a számítógépeseket. Mindkét felet tájékoztatjuk arról, hogy a komputer most mit nyújthat, érzékeltetjük azt a folyamatot, ahogyan a filmkészítés reagál az új hatásokra, ahogyan trükklehetőségei komputeren kívül és azon belül fejlődnek. A szoftverkészítők így megsejthetik, vagy megelőlegezhetik a filmes igényeket.

A mozirovatban szereplő filmek mindig aktuálisak (vetítik őket, kölcsönözhetőek). Tárgyalásuk módja egyidejűleg történeti és elemző jellegű. Folyamatosan érzékeltetjük azt a százéves kultúrát, amivel mozgóképet nézünk, hogy tudatosítsuk, mi mindent mozgósítunk a multimédia mozgóképeinél.

Figyeljük, hogy milyen egyéb jelenségek, gondolatok lehetnek hatással a látásra. Hosszú távon összegezhető információkat közlünk, a rendszerezéshez szükséges programmal.

Konkrétan

Átlagosan számonként kb. 10 percnyi filmrészlettel, benne interjúval számolunk. A filmrészletek tematikusan egy gondolat köré csoportosulnak. Bár ezek mindig más kulcsszóval jellemezhetőek, egymásra épülnek. Most egy évig a technika lesz az általános téma, de a konkrét számokban más a központi gondolat.

Az elsöben: hogyan jelennek meg a filmtörténetben a technikához viszonyuló általános emberi reflexek

A másodikban: hogyan alakítja a filmtörténetet a technika, vagyis a hang, a szín megjelenése milyen változásokat hozott a film elbeszélsmódjában.

A harmadikban: hogyan cselezik ki a filmtörténetben a technikai adottságokat, tehát például hogyan érzékeltet teret a két dimenzió, a vágás, más időt a lassítás-gyorsítás, nagyságot a képkivágások, stb.

A negyedikben: hogyan befolyásolja a filmtechnika a filmelméletet. Hogyan definiálják ennek nyomán a film lényegét, a filmszerűséget.

Szinte minden számhoz készül interjú. Ezek a filmkészítés legújabb tróville-jait firtatják. (Például mit érez nővumnak egy látványtervező, operatőr, vágó a legújabb – sikeres, díjazott – munkájában). Az interjúk adhatják az apropót a többi, filmtörténeti filmrészlethez. Az első számba Jancsó Miklóssal tervezünk beszélgetést.

Éves melléklet

Az interjúk elemző szempontjai modellté állnak össze, amit a néző-olvasó kedve szerint más példákön is alkalmazhat, egy általunk nyújtott programon keresztül elemezheti a teljes filmet is, vagy mondjuk csak az operatőri munkát.

Mint hogy minden szerző mellett életrajzot, minden film mellett gyártási adatokat is közlünk, és még számos összegezhető szempontrendszerrel kínálunk az olvasónak, a különböző lemezekön lévő adatok rendezéséhez programot adhatnánk, amivel bárki folyamatosan felfrissítheti a filmes adatbázisát a winchesteren. Ha pedig már kialakult rá az igény, a 4-6 rovat anyagát külön lemezként is kinyomhatnánk.

Kitekintő

Olyan mozgásos művészetek felé, amelyeket össze lehet kapcsolni a filmes gondolkodással (pl. most Herskó Judit kiállítása).

Ember a felvevőgéppel

Virtuóz kamerahasználó, trükkarzenál, briliáns látványtervezés. Nyitott, igazi filmes szem. Dziga Vertov úgy ontja elénk a hétköznapi képeit, hogy a filmtörténészek csaknem hetven éve tudnak újabb és újabb megállapításokra jutni róla. A lendületes képsorok egyetlen néma kiáltássá olvadnak, miénk a technika, miénk a világ, miénk a jövő. Ez nem evidencia. Ez felfedezés, ez híradás és tiszteletadás. Nyoma sincs a sutaságnak, menekülhetnek, vagy szorongásnak. A technika birtokbavétele itt öröm. A civilizáció ünnepe...

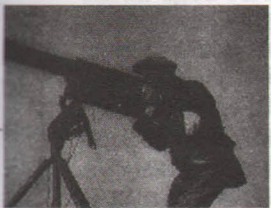
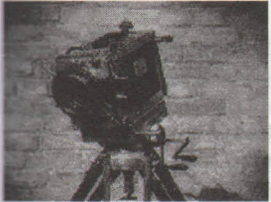
Nagyítás

Fiatal profi fotográfus egy parkban kószálva kattogtatja gépét. Néhány felvételt készít egy párról. Úgy látszik, rajtuk kívül nincs más látogató a csendes parkban. A nő észreveszi a fényképezést, és megpróbálja visszaszerezni a negatívot. A fotóst kezdi érdekelni, mi lehet olyan fontos a képeken. Előhívja. Ahogy a helyszínen, most sem látszik semmi különös. A nagyítás nyomán azonban figyel egy tekintetre, annak irányában egyre jobban közelít a szabad szemmel megfejthetetlen rejtélyhez. A bokrok között valaki egy puskacsövet tart kezében. Itt következik a képsorunk. Ekkor még azt gondolja főhősünk, hogy a jelenlétével megmentett valakit, de a további nagyítások során rájön, tévedett. Csak felfedett egy gyilkosságot, de ezzel is egyedül marad. Mire a helyszínre visszaér, az áldozatot eltűntették. Antonioni állítása háborzongató. Csak a technika segítségével érhetjük tetten a valóságot, de tudásunkkal már nem tudunk élni. Felesleges. Kultúránk lassan hasznavehetetlen látszatvilággá alakul. Szórakoztató játékká.



Vertov, Dziga (1896-1954)

szovjet-ukrán rendező, eredeti neve Denisz Kaufman Bialystokban született, zenei tanulmányait itt végezte. Moszkvában orvostanhallgató volt, pszichológiával foglalkozott. Írt fantasztikus regényeket, verseket, szatirikus dalokat. Művészi rangra emelte a híradót. A rejtett kamerák segítségével az élet mozzanatait próbálta megragadni. Megalapította a Filmszem csoportot. Ezenkívül a szovjet rajzfilmgyártás úttörője volt. Legjelentősebb alkotásai: A polgárháború története c. összeállítás (1921), Kinopravda (1922-1925), Filmszem (1924), Ember a felvevőgéppel (1929). Testvérei: Borisz Kaufman, a Franciaországban tevékenykedő operatőr és Mihail Kaufman szovjet dokumentumfilm-rendező.



A gyógyforrás

Chaplin a körülményeknek kiszolgáltatott embert alakítja, aki a saját történeteinek sem formálója. Csak úgy belekeveredik a környezetébe, a tőle független működésekbe. A technika is nélküle jött létre, és a fortélyába elfelejtették beavatni. Reménytelen erőfeszítéseket tesz a számára átláthatatlan helyzetek megoldására, de azokat csak tovább bonyolítja. ...Chaplinnél szabadságra megy a szolgálatot teljesítő énünk. Elég volt az állandó figyelemből, az elvárásokból, a technikai csapdákából. A civilizációs szabályok aszkézisén felül álló természetességünket, az elvárásoknak fintort mutató lényünket éljük meg a filmjeiben. Érezzük, látjuk az engedettség veszélyeit, de jólesik vele végre egy kicsit konzervatívnak lenni...

A gyógyforrás (The Cure)

USA, 1917. gyártó: Mutual Films
rendező, forgatókönyvíró, gyártásvezető, főszereplő: Charlie Chaplin
fényképezte: Roland Totheroh
további szereplők: Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin, John Rand, James T. Kelly, Franc J. Coleman, Leota Bryan, Tom Wood, Janet Miller Sully, Loyal Underwood.
A filmet 1917. április 16-án forgatták, eredeti bemutató hossza 550 méter, 17 perc.



Navigátor

Keaton filmjeiben az ötletességnek, a gép-ember egységének örülünk. Rezenésfelen arca, gyors reakciói, mintha átmenet lenne az ember, és az általa létrehozott kreálmányok között. Magát gépiesnek ábrázolja, a mechanikát pedig kifejezetten kedvesse teszi. (Gondoljunk csak például az *Isten hozta* című filmjében a sínre, amit egy csökönyös számár miatt egy picit arébb kell húzni, vagy a rajta járó vonatra, ami olyan esendő és törekeny, mintha élne.) Így aztán hol ezen, hol azon lepődünk meg, és nevetünk, mert nekünk még nem annyira természetes ez a magától értetődőnek ábrázolt azonosság.

Navigátor

Videokazettán elérhető az ODEON ART-VIDEO kiadásában 578-as jelzeten.
1136 Budapest, Hollán Ernő u. 7.
telefon, telefax: 13-16-776, nyitva naponta 10-21 óráig.



A CD-ROM-ok szerkesztése máris felvetett egy sor kérdést, melyek az egyes filmek történeti vizsgálatával foglalkozóknak érdekesek lehetnek.

Mielőtt belebonyolódunk

a filmtörténeti kutatás számítógépes kapcsolatai

ba, bevezetéképpen pergezzük át gyorsan, mit is kutat, tart nyilván a filmtörténet. Mert nem csak a filmeket. Elkészülésük és utóéletük egész infrastruktúráját is.

A filmkészítés általános előfeltétele az aktuális kultúrpolitikai, finanszírozási, technikai háttér. Konkrétan pedig azok az alkotók, akik erre a feladatra összejöttek. Ők először létrehoznak egy sor olyan tárgyat – forgatókönyveket (irodalmi, technikai), kottákat, jelmezterveket, jelmezeket, plakátokat, stb. –, amelyek később a mű relikviái lesznek. A forgatás alakulása külön történeti szempontot kínál, s amint kész a mű, a forgalmazása, a befogadása, és persze maga az alkotás jelöli ki a kutatás általános (kultur-, stílustörténeti, szociológiai, pszichológiai, stb.) és speciális dimenzióit. Végezetül külön-külön mindegyik eddig említett tudásirány, sőt a szakirodalom története is reflexiókban válik ismertté.

A Magyar Filmintézetnek mint egyedülálló országos intézménynek a feladata, hogy a filmkutatás összes lehetséges tárgyának otthont adjon, és hozzáférésüket a lehetőségei szerint segítse. Elsőként természetesen magukét a filmeket. De a szakkönyvtár, a plakát- és fotótár, a jelmeztár, stb. is része a gyűjtőterületnek. Csak a filmraktár kb. 20 000 tételt tartalmaz, ami, tekintve, hogy minden filmből több példányunk lehet, a tényleges tekerces mennyiségének töredéke. Filmográfiai nyilvántartásunk pedig sok olyan filmről tudósít, ami nincs meg Magyarországon, a Filmintézetben vagy már sehol, mert az idők során megsemmisült. Nem kétséges, hogy ilyen nagy és egymással összefüggő nyilvántartási rendszereknél milyen óriási segítséget jelenthet a számítógépes szolgálat.

Paradoxon, de így van: ennek a megalakulásától fogva egyedülálló országos tárnak egészen a múlt évig időnként a rá bízott közkinccsekkel kufarkodva kellett megteremtenie a megőrzésükhöz szükséges anyagi fedezetet. Mivel az őrzött filmek állandó gondozásra szorulnak – különben az emulzió bomlik, s a kép eltűnik –, s ez meglehetősen költséges, fejlesztésre, különösen a drága számítógépes beruházásra csak szerény elvárásokkal lehetett gondolni. És itt állt elő az újabb paradoxon, hogy egy nagyságrendben nem megfelelő indulás zsákutcás beruházást eredményezhetett volna...

Köztudott, hogy az aktuálisan legintelligensebb szoftverek és a futtatásukhoz szükséges hardverek közötti kapacitás-kergetőzés sebessége félelmetes, és hogy az utóbbi években ez a mozgóképkultúrát is egyre érzékenyebben érinti. Két évvel ezelőtt, amikor már csábító hírek érkeztek az optikai drive-okról, az előbb említett intézeti viszonyok miatt küzdelmet kellett vívniunk azért, hogy egy relációs adatbázis kiépítését indíthassuk el.

A filmes adatbázisépítés logikai váltásai

az utóbbi időszakban a filmtörténet is érintik. Az egyszerű adatbáziskezelő programoknak is megvan az az igen fontos előnyük a kézi katalógusos nyilvántartáshoz képest, hogy a szempontok sokkal szélesebb rendszerét ajánlhatják fel. Az adatok többszörös szűrése pedig lehetővé teszi, hogy a válaszok mégis testreszabottabbak, speciálisabbak legyenek. Egy-egy információ sokkal kevesebb energiával, közbülső jegyzetelés, dobozhúzóztatás nélkül érhető el.

Mivel ez az adatbázis úgy épül fel, hogy minden egyes adattípusra előre meghatározott formájú, és hosszúságú helyet biztosít, eleve takarékosra int, és amputálja a legtöbb „rendellenességet”. Az adott filmre vonatkozó biztos információk, és a kutatás közben megfogalmazódó bizonytalan kérdések, verifikálandó feltevések külön kerülnek, csak megjegyzésként olvashatók. Ritkán használatos aspektusokat luxusnak érzünk, hiszen üresen is minden filmnél fenntartják a

helyet, ami végül lebeszéli a rendszerépítőt és a kutatót az igényéről. Az igazi kutatómunka adatbázison kívülre kerül.

Hogy ezt illusztráljam, példáimat az alapkutatásból veszem. Ott többek között azt kell meghatározni, hogy mi is az a film, ami előkerült, mi a címe, kik, mikor, hol készítették, kik láthatók rajta.

A címeikkel nem lehet spórolni, bizony ki kell emelni az eredeti címet, sőt ha koprodukcióban készült a film, több eredeti címe van, ezeket külön-külön is el kell tudni érni, mindegyiknél jelezve, hogy originális. A film magyar forgalmazási címe, ha töredék, akkor az általunk adott fantáziacíme, a kétnyelvű kiadványoknál mindig fontos angol címe, a sorozatcíme mind más-más listázási célra, szeparált helyen tárolandó. A forgatási, más nyelvű, vagy az újságokban talált pontatlan címeket aztán még egy „egyéb cím”-fakkba be lehet söpörni. Az Intézetben most egy filmre tízenegyszeres címmel számolunk. Semmiképpen sem lehet egyetlen nyilvántartási címmel elintézni.

De a gyártási évet sem. Mert ha nem egy évben készült a film, hanem a hivatalos megjelölése két éves, vagy csak intervallumot saccolunk, máris mekkora különbség! Amikor az egyik ránk maradt dokumentumon Budapest felvonulással ünnepli Görgey Artúr születésnapját, gyártási évként több konkrét évszám került szóba. Valószínűleg a 80., a 85., vagy a 90. életéve. Több konkrét, de eldöntetlen évszám.

S ha az azonosítást szolgáló adatoknál mindegyik választípusnak helyet adunk, már szerényen le kell tennünk arról, hogy a műfaji besorolását időhöz kötött, korabeli kategóriákban rögzítsük. Pedig ennyi filmnél milyen jó lenne. Hogy felrajzolható legyen, mondjuk egy korszak műfajstruktúrája, a műfajok időbeli változásai. Mert lehet, hogy ugyanaz a filmfajta 1921-ben az aktualitás, 41-ben a riport, 61-ben a dokumentumfilm megjelölést kapta. Vagy egy másik lehet szkeccs, bohózat, burleszk, vagy tréfa három színben. Nem csupán azért lenne fontos, hogy ne sorvadjon el a történeti szókinccsünk, hanem hogy ne csak ráérzéssel, hanem statisztikával támogatva is lehessen műfaj történetet írni.

A relációs adatbázis fellélegzést hozott, hiszen itt csak az foglalja a helyet, amit ténylegesen tudunk, vagy feltételezünk. Minimális a rendszer által felkínált, és nem mindig használt dimenzió helyigénye. Ezek a programok természetesen csak megfelelő kapacitású számítógépeken futtathatók, tehát mondhatnánk, hogy amit nyerünk a réven, elveszítjük a vámon. De nem lenne igazunk, mert ekkora adatállomány-nál jelentős a nyereség. Nagy sebesség- és helyigényű programokkal óriási állományok mozgathatók gazdaságosan, és munkakörre szabottan. A Magyar Filmintézet Sybase programfejlesztésén dolgozik. Nem ismertetjük most a rendszert, csak jelezzük, hogy az adatnyilvántartás mellett az intézeti munkafolyamat megszervezésére is hatással van, és területenként a kérdések valószínű irányait is figyelembe veszi. Ami a kutatóknak igazi nyereség, hogy a papírok lényegében teljesen kiiktathatók, minden feltételezésnek, lényegtelennek látszó információknak helye van, nem csak mint megjegyzésnek, hanem a kombinatív gondolkodást biztosító adatformában. Ugyanakkor, ahol lehet, egyértelműbbek az adatok.

Azzal például, hogy nem filmenként kéri az alkotókat, hanem külön névtárat épít, ahonnan csak kiválasztjuk a már megtalálható neveket, elkerülhető, hogy egy alkotó neve különböző helyesírással kerüljön nyilvántartásba. (Persze, ha erre szükség van, a két névváltozat személyazonossága rögzíthető.)

A filmes és az elektromos rögzítés különbsége

A multimédia, vagy a képi, sőt mozgóképinformációk fogadására alkalmas rendszerek esetén éppen az írott információ csökken. Amíg az előző rendszereknél a lejegyzésre megfelelő forma és hely volt a kérdés, a képi tárolás esetén feleslegessé válik egy sor adat, pl. a látható tárgyak, beállítások emlékeztető leírása. A sokkal nagyobb teljesítményű szerverhez, hálózathoz, a multimédia fogadására alkalmas szoftverhez újabb beruházás szükséges, amivel ismét új pénzügyi és adathelyet érintő nyereség és veszteségarány állítható fel. A kutató vitán felüli nyeresége viszont, hogy a mozgóképes információ feldolgozásának kontrollja helyben megoldott, nem szükséges máshol megnézni a filmet, mint ahol a kultúr-, és stílustörténeti, gyártási adatokat kapja. Eddig a tér- és időeltolódások nyomán a megfigyelések elveszettek. A Filmintézet itt is más dimenziókban gondolkodik, a filmek minőségi konzerválás – a digitális képirás és visszaíratása kémiai felületre – hosszú távon egészen más anyagi terheket jelent. Az Intézetnek egyelőre ez nem jelene, de átgondolandó jövője. Amíg a digitális képfelbontás nem jobb, mint a celluloidé, és még túl költséges is, nem oldhatja meg maradéktalanul az archiválást. (A legjobb digitális képfelbontás most 1200 x 1200 körüli, a filmszalagé 1400 x 1400. Ha tudjuk, hogy 4-5 évvel ezelőtt 640x720 számított jónak, belátható, hogy nincs messze az az idő, amikor komolyan mérlegelni kell majd a lehetőségeket.) A mai, eléggé élvezhető minőség, amire például a COM-SER képes, már ma helyettesíthetné a videomásolatot. A mozgóképet a feltárási munka közben is az adatokkal kombinálhatóvá tenné, mint ahogy azt lezárt változatban a CD-ROM-okon láthattuk.

A Filmintézet mostani fejlesztése problémátlanul átnöveszthető egy nagy és élő multimedia-rendszerre. Először csak egy belső hálózatban, ahol a szerverre, a központi gépre egy vagy több CD torony köthető. Ezek CD-olvasóiról elérhetőek lennének azok a lexikonok, kronológiák, szótárak, kész multimédiák, amiket munka közben használhatunk. Amennyiben ez később külső hálózattá bővül, bármely pontjáról azonnal érzékelné, ha valahol bővítik az adattárakat. A rendszer él, növekszik, és működését befolyásolhatjuk.

A dokumentum- és játékfilmek sajátos komputerproblémáiról

A bevezetőben jeleztük a filmes kutatás számos tárgyát. Befejezésül a film mint egyedi műtárgy vizsgálatáról szólnánk.

Az alap kutatás egyik ága a gyártási adatok feltárása, amit a nemzetközi filmszövetség (FIAPF) egy standarddal segít. Ez dönti el, hogy mi számít azonosított, mi azonosítatlan filmnek. Hiába ékeskedik helyi – mondjuk magyar – nyelven egy cím a szemmel láthatóan idegen országban forgalmazott film elején, kiderítésre vár az eredeti címe, gyártási ideje, figyelemmel kitüntetett alkotói. Ha ezek ismertek, hiába látunk mégannyi regisztrálatlan szereplőt, a filmográfiai feltárást eleget tett a nemzetközileg elvárt normáknak. Hiányuk esetén a számítógép óriási segítséget adhat azzal, hogy az emberi agy kombinatív képességét és tárgyi emlékezetét messze meghaladó gazdagságban képes társítani a gyártásról a levéltárban, könyvtárban talált információkat a filmképeken látható és gyanítható információkkal. Az ideális az lenne, ha a filmet azonnal láthatnánk is, amíg azonban az Intézetben a belső hálózatunk erre nem képes, addig kulcsszavakon keresztül. A tárgyszó készlet máris és folyamatosan épülhet.

Ugyancsak alap kutatás az eredeti film rekonstrukciója. Tudjuk, hogy a digitális kép és hang gátlástalanul manipulálható, átalakítható. Most ezt a lehetőséget csak pozitív aspektusból vizsgáljuk. A hamisítással nem foglalkozunk, a rekonstrukcióval igen. Az érdekel, hogy a filmet mint befejezett műtárgyat leképeztük, vagy leképezhetjük erre a hordozóra.

Herbert Ross kutatómunkája alapján rekonstruálva mutatták be a *Doktor Caligari* színes verzióját, Fritz Lang *Metropolis*ának kottabejegyzésekből és más forrásokból helyreállított változatát kutatásáról is beszámolván vetítette le néhány éve Intézetünkben Gregor Patalas. Munkája nyomán a mű dramaturgiája olyan mértékben változott meg a nálunk őrzött schnittsorrend szerinti filmhez képest, hogy másról szólt. Gondos munkával visszajuthatunk a rendező eredeti elképzeléseihez, melyeket a hibás, sérült kópiákból már nem olvashatunk össze. Ha nincs meg az eredeti negatív, ha a film meglévő kópiája rendezetlen, de léteznek hitelt érdemlő forrásanyagok, amelyekből az eredeti film visszaállítható, akkor a rekonstrukciót ugyanolyan komputerizált szerkesztési és trükklehetőségek segíthetik, mint a filmgyártást. A digitális technika itt természetesen lényegesen igényesebb, mint a személyi számítógépeken folyó egyéb hétköznapi munkáké, kutatásoké.

Az alap kutatásokra épülhet minden további vizsgálódás, ami a képi, fényelési megoldásokra, kameramozgásra, tempóra, időszerkezetre, színészi játékra, elbeszélési struktúrára, témaválasztásra, látható eseményekre stb. vonatkozhat.

A legújabb számítógépes trükkök, mint a Spielberg *Jurassic park*-jában alkalmazottak, újra felvetnek például definíciós kérdéseket. Hiszen a kémiai felületre felvett eredeti felvételek szinte észrevétlenül térnek át virtuális képbe, vagy annak előteréül, környezetéül szolgálnak, majd visszaíródnak filmnyagra.

Mit is jelent az a szó, hogy film???

Valamiféle kémiai anyagot járt dokumentumot. A számítógép viszonyában hasznos ez a kiindulópont. Itt a film mindig dokumentumként létezik. A játékfilm is. Annak a végleges műnek a digitális változatú dokumentuma, amit valaha az alkotógárda létrehozott.

A kutatás nagy háttértárakkal segíthetjük, ami kiegészíti a látható-hallható filminformációt. A dokumentumfilmeknél külön biztosítani kell a verifikálás lehetőségét. Lexikonok, határozatok téra, fotók, újságok hírfeldolgozása, stb. erősíthet meg abban, hogy biztosan azt látjuk-e, amit állítunk róla. Károlyi Mihály-e, aki ott van, milyen esemény kapcsán forgatták, tényleg akkor történhetett-e, stb.

Az optikai hálózatépítés még reformot ígér, az identifikálással foglalkozó szakemberek például ma még utazgatnak. De minden kutatási léptéket megsokszoroz majd, ha más archívumok képsoraihoz a Magyar Filmintézet számítógépein juthatunk, s a hozzáférést ország- vagy gyűjteményhatárok sem nehezítik.

Előjelének fogható fel, hogy a Lumière Alapítvány a film centenáriuma *Európai Filmográfiát* szeretne kiadni. Számítógépen készül, és felveti azokat a filmszakmai és programozási problémákat, amelyek az országonként eltérő karakterkészletből adódnak. Itt ugyanis még szerény az elvárás és a cél. Kizárólag az azonosító szöveges információkat szeretnék bárholnan megközelíthetővé tenni. A szoftver próbálja modellálni, hogyan változik az egyes filmcím, rendező neve attól, hogy nem használják a pontos felírásához szükséges hazai jeleket. Országonként eltér, hogy mit hagynak ki az idegen betűkészletből, vagy mivel helyettesítik. Most csak egy filmográfia születik, de megalapozza annak lehetőségét, hogy valamikor hálózatot alkossanak a táraik, és azokat filmképsorokkal egészítsék ki.

BLENDER

add key

repeat

AUDIO

process

S a s T a m á s s o r o z a t a

CLIPS

display

key only

single frame

field process

1 ↓ 2

← → →→ →|

1 ↓ 2

A filmes és az elektronikus rögzítés különbsége 3

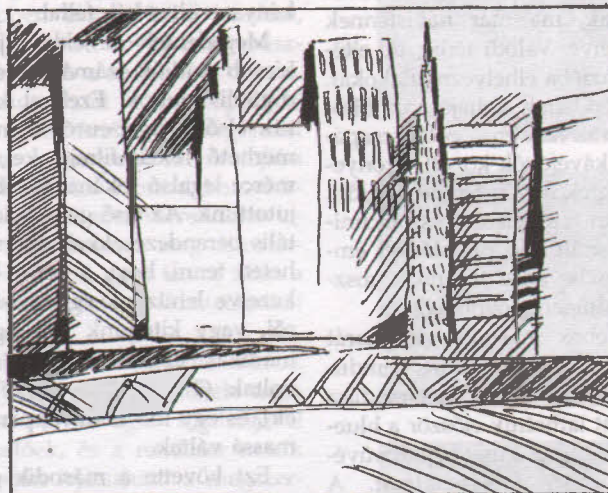
Első közelítésben azt gondolhatnánk, hogy a fotokémiai rögzítés és az elektromágneses videorögzítés csupán hordozóanyagában tér el egymástól. A filmes rögzítésnél az optikai rendszeren keresztül közvetlenül a fényérzékeny nyersanyagra jut a kép, ahol a fény elemi részei a nyersanyag véletlenszerűen elhelyezkedő, fényérzékeny gócait aktivizálva úgynevezett látens képet hoznak létre, mely az előhívás után válik láthatóvá.

Az elektronikus rögzítésnél ezzel szemben az objektív mögött egy olyan érzékelőelem helyezkedik el (ma ezt CCD-nek nevezzük), mely szabályos raszterben olyan pontokat tartalmaz, melyeken elektronikusan mérhető különbségeket okoz a rajtuk megjelenő elemi képrész. Ezt egy elektronika egyenként leolvassa, másodpercenként 25-ször, folyamatos jelsorrá alakítja, és ez az időbeli jelsor rögzül a mágneses szalagon. (A szakembereknek nyilván minden egyes hajuk szála az égnek állna e dilettáns leírás olvastán a rengeteg apró részlet kihagyása miatt, de számunkra, azt hiszem, ennyi is elégséges.)

Miért lényeges ez a rögzítési különbség? Mert amíg a filmnyersanyagon lévő elemi jelek hozzáférhetetlenek, és egzakt módon leírhatatlanok, addig a videós rögzítésnél a képalkotórészek minden egyes paramétere leírható, definiálható. Az elektronikus elemi képpont 4 tényezővel leírható. Az alapszínekkel (R, G, B), illetve a fényességi értékkel tehát meg lehet határozni, hogy a három pont együttesen kiadott színe milyen intenzitással világítson majd e jeleket megjelenítő képernyőn.

Az első, lényegét tekintve elektronikus képi beavatkozás a bluebox technika volt. Természetesen csak a színestelevíziózás megjelenését követően válhatott a TV egyik legelterjedtebb képmanipulációjává.

A bluebox alkalmazásakor a következők történnek. Az alak, akít kék háttér elé helyezünk, megjelenhet egy olyan kép előtt, amely más forrásból származik.



Ez úgy történik, hogy az 1. számú képből kivesszük a kék tartalmat, ekkor azokon a pontokon jelihiány keletkezik, amit a 2. számú képpel töltötenek ki. Tehát mindenhol, ahol eddig kék volt, ezentúl a 2. kép lesz. Ha az alak szintén tartalmaz kék színt (ing, szem), akkor ott is ez a kép jelenik meg. A bluebox használata ezért meglehetősen gondosságot igényel. Fontos, hogy a háttér egyenletesen, árnyékmentesen legyen megvilágít-

va, az előtte elhelyezkedő alak ne kapjon róla kék reflexet. Természetesen minden más színnel is megoldható ez a technológia, első-sorban telített alapszínekkel, de a kék azért terjedt el leginkább, mert leggyakoribb alkalmazásakor (emberi arc) a kék színösszetevő a legkevesebb.

A bluebox nagyszerűen használható több réteg egymásra halmozásához is, végtelen lehetőséget adva az ebben gondolkodóknak.

történt a professzionális képrögzítésben. A televíziózás már meghatározza napjainkat, pedig a televíziósok még mindig nehézkes 16 mm-es kamerákkal dolgoznak. A könnyebbség és a gyorsaság abból ered, hogy a nyersanyag fordítás, vagyis a kamerában pörgő anyagot nem kell az előhívás után másolni (a negatívról pozitívot előállítani), hanem egy eljárás segítségével a fixálás előtt a nyersanyagot még egyszer megvilágítjuk, és ennek hatására a kép „átfordul” pozitívba. Ez a nyersanyag azonban nem volt különösebben kedvelt az operátorok körében, mert nagyon pontos expozíciót kívánt, nem volt semmiféle tűrése a megvilágítással szemben.

Egy híradós stáb úgy nézett ki, hogy a segédoperátor 3-4 nagy fémkofferrel küszködve szállt be a televíziósok által azt hiszem nagyon utált Latviába, jobbak esetében kombi Volgába (Volga Anyácska), majd a célhoz érve legalább 30 percet töltött a felszerelések üzembehelyezésével: 2 db nagyméretű fémkoffer elővétele (1 db ARRI BL 16 kamera csupaszon, 1 db ún. kézi ARRI ARRIFLEX II C 16); 1 db faállvány, később alumíniumállvány előhúzása a tokból; 2 db savas akkumulátor óvatos elővétele (ennek ellenére szántalan ruhadarab vált semmivé a savak hatására), később NC akkumulátor, 2 db kazettaláda kiemelése, benne 3-3 db kazetta, ha a stáb előrelátó és megbízható, töltött állapotban; 1 db optikaláda az ülés alól és 1 db ún. „buziláda” (elnézést), ami tartalmazta a segédoperátor (később és előkelőbben kameraman, még később és még előkelőbben kameraasszisztens) állandó kellékeit: öngyújtó, cigaretta, szűrők, kameratisztító ecset, szarvasbőr, fogpiszkáló, később levegőspray, kombinált bicska (svájci), ragasztószalagok, fénymérők, a képzetbebeknél csavarhúzókészlet, stb.

ECTS	airbrush	restore	smooth	old	new	reverse sten
STEUP	3D	crisp	blur	wipe pic	USE	GRID
IMATION		field	1 2	restore pic		
RARY						

A bluebox rémtettei

4

Egy valamire azonban nem használható. S amire nagyon sokat használták, ma már hál'istennek csak elvértébe, de eltérő dimenzióba elhelyezni alakokat. Ekkor lépdeltek úrhajósnak öltözött figurák hatalmas golyóscsapagok és kávéfőzők között. Szőnyegek lebegtek felhők fényképe előtt. Számátalan ízléstelen, rossz technikával készült kép préselődött emlékezetünkbe az e technikát rosszul alkalmazók jóvoltából.

A bluebox második virágkorát azt hiszem, a klippgyártás beindulása és Tom Jones feltámadása hozta. Ott láthattuk először a bluebox újféle grafikus, képzőművészeti ihletésű felhasználását. A bluebox rátalált önmagára, valódi lehetőségeire.

A digitális képmanipuláció

5

A videotechnológia utolsó lényeges lépéseinek legfontosabbika a digitális jelfeldolgozás. Ez a felhasználó és a néző számára is egy csomó új jelenséget hozott. Legegyszerűbb megjelenése a kép a képben effektus, amit a tv-híradó-ból is jól ismerünk, mikor a bemondó mellett, aki egyébként blueboxban ül, megjelenik a hír képes beszámolója, majd valami egyszerű megoldással ez a kép az egész képernyőt kitölti.

Láthattuk ennek csúfos, félreértelmezett megoldását is, mikor a bemondó csak a néző számára látható tudósítóval beszélget. Ha nem csal a memóriám, ezt a játékot a Hét próbálta játszani velünk, mikor a Híradó stúdióját kapcsolták. Szerencsétlen bemondó mit

szenvedhetett, mikor társalogni kényszerült a kék fallal.

Megjelentek az ekkortájt épült kisebb stúdiók számára is elérhető digitális pultok. Ezekkel készítettük első nyugat-európai mércével mérhető reklámfilmjeinket, bár a mérce legalsó fokánál tovább nem jutottunk. Az első generációs digitális berendezésekkel már lehetett tenni, hogy a képet lapként kezelve lehúzzuk egy másik képről, vagy kitoljunk vele egy harmadikat. Ezek a trükkök 2D-sak voltak (2 dimenziósak, síkszerűek), és egy idő után roppant unalmassá váltak.

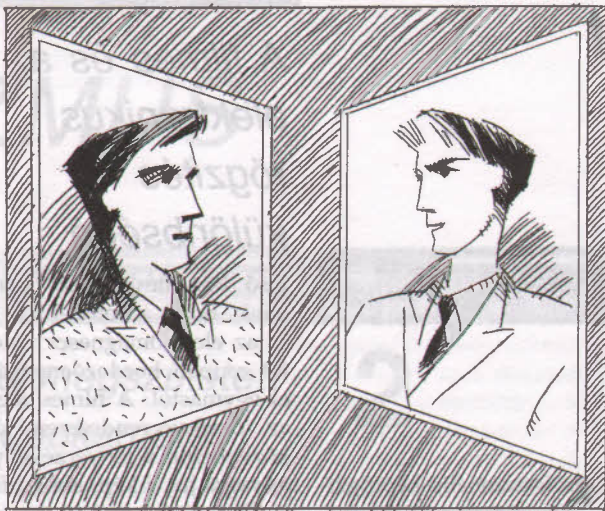
Ezt követte a második generáció, amivel két csatormán lehetett 2D trükköket előállítani. Ekkor lepték el a televíziókat a forgó kockák (lásd új Delta), hasábok és egyéb síkkal határolt mértani testeket alkotó kép-szörnyszülöttek.

A harmadik generációt a 3D-s, a valódi „térélményt” nyújtó kép-csodák jelentették. Ekkor gurultak ki a képek henger és gömbformában, ekkor kezdtek hullámszíni a kis zászlók a bal alsó sarokban, ekkor szálltak el a képek (a képen belül) papírrepülőként.

De valami változatlanul nem stimmel. Valahogy nem tudtuk megérteni a már digitalizált képfeldolgozás lényegét.

Néhány gomb véges számú variációja között válogattunk, és egy-egy variációt egyetlen használat után rögtön meg is untunk.

Ezek a rendszerek ugyanis zártak voltak. Érdeemben nem lehetett belenyúlni a szörnyen bonyolult programokba, csupán a funkciók néhány paraméterét lehetett megváltoztatni. A henger átmérőjének sugarát, a gurulás sebességét, a csillogás, az árnyék mértékét. De valójában a kép egészéhez lehetett csak nyúlni, részeihez már nem.



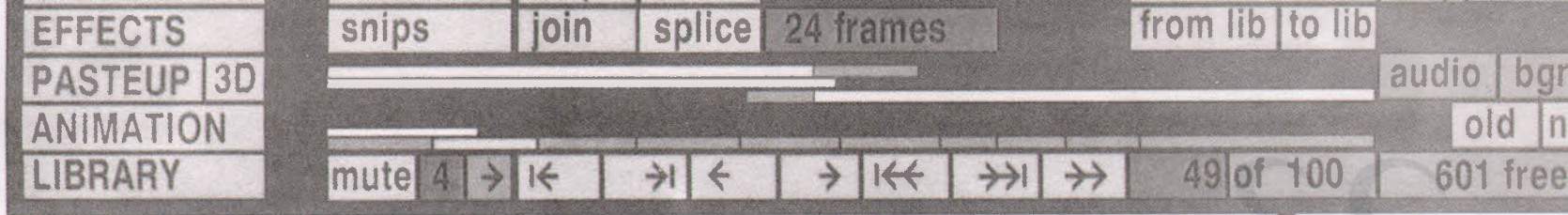
Mi az, hogy digitális?

6

Ha az a bizonyos jelsor, amely az elektronikus képfeldolgozóból kijön (nemcsak kamera lehet), nem analóg, hanem digitális, azaz egy számsor, megszületik az a pillanat, mikor már a kép bármely elemi pontját is megérinthetjük, megváltoztathatjuk, átszínezhetjük, átrajzolhatjuk, megszüntethetjük, vagy alkotunk olyat, ami nem létezik.

És itt történelmi pillanat tanúi vagyunk. Van egy médium, amelyhez úgy nyúlhatunk, ha elég ügyesek vagyunk, hogy a hitelesség tökéletes megőrzése mellett bármilyen vad elképzelésünket megvalósíthatjuk. Ha ez jó szándékú vagy játékos, akkor tulajdonképpen nincs nagyobb baj, de lehet fegyver is, ami öl. Könnyen elveszíthetjük a bizalmunkat a tökéletesen hitelesnek tűnő képekkel szemben. Micsoda vihart kavartott egy senkiházi újfasisztáról készült felvétel, amelynek a kronológikus helye kérdőjeleződött meg egy anyagban, pedig ez igazán semmisség, mikor ma már bárki nek a kezébe adható bármilyen zászló, felöltöztethető bármilyen ruhába, áthelyezhető bárhova, bármilyen képbe, s nem úgy, ahogy szerencsétlen Pirx pilóta, hanem úgy, hogy semmilyen műszerrel ki nem mutatható a beavatkozás, mert az új technika nem hamisít, hanem eredetét alkot – a semmi-ből.

Jó néhányan láttuk a *Terminátor* 2 elmeháborodását, vagy a zseniális örült *Jurassic Park*-ját. Mert bár meséről van szó, a kép hatalmas oly erős, hogy a néző hiába próbál ellenállni, mégis valóságként éli meg a látottakat, és nem ama megszéledített változatban, mikor a farkast elég volt elképzelni, a kislányt pedig, mint fantáziánk termékét, pirosba öltöztetni, és úgy szeretni. Nem, nincs semmilyen felszabadító fantázia (Bettelheim), hanem csak a csúf, a félelmetes, a rettegett valóság, a bizonyíték: a kép.



A képgenerálás, avagy hogyan keletkezik a kép, ami nem létezik

7

Ma már nem megoldhatatlan, de azért még problematikus teljes képek generálása. Ezért legtöbb esetben azt csinálják, hogy a kép bizonyos részeit leforgatják eredeti helyszínen, vagy maketten, majd komputer segítségével „megrajzolják” a hiányzó részeket. Nézzük a *Terminátor 2*-ből azt a jelenetet, amikor a rosszbácsi a szemünk láttára elfolyik. Ez egy viszonylag egyszerű probléma. Felveszik a jelenetet a színésszel, valószínűleg fix kameraállással, majd csinálnak egy felvételt ugyanabból a szemszögből a színész nélkül.

Ez idáig megegyezik a szimpla stoptrükkal. A helyszínen az „alkotóknak”, vagy inkább technikusoknak több dolga nincs is. A következő fázis a komputeranimátoroké. A filmnyersanyagra forgatott jelenetet átírják elektronikusan továbbdolgozható nyersanyagra, ez az úgynevezett átírás. A most már videón meglévő anyagot beviszik egy komputerbe, ez a digitalizálás, ekkor válik a képi anyag a komputer számára értelmezhetővé, illetve manipulálhatóvá. Tehát komputerben van az a jelenet, amikor a negatív figurát eltalálja egy nehéztüzérségi löveg, de az nem pusztul el, hanem elfolyik, majd visszaváltozik először fémfigurává, később pedig valami ember-szabású izévé. Első fázisként valószínűleg komputerrel „megépítették” a színész térhálószerkezetét. A térhálót beborították egy felülettel, melynek a krómlemezt tulajdonságait adták meg. Tehát tükröződik benne a környezet, csillog, ahogy ennek az anyagnak csillognia kell. Ezek mind az animációs programban megtalálható parancsok. Ha egy játékos kedvű komputeranimátor valamilyen fa tulajdonságait megjelenítő felületet feszít a térhálóra, akkor lényegesen barátságosabb figura jött volna ki az egészből. A lényeg az, hogy a trükk rendelkezik mindazokkal a részletekkel, amelyek hihetővé teszik a látványt.

Második lépésként fedésbe hozzák az eredeti natúr képet a megépített modellel és a színész nélküli háttérrel. Ha tovább lépünk a

filmidőben, akkor azt látjuk, hogy a színészből valamilyen módon fémfigura lesz, majd ez a fémfigura alaktalanná válik, elolvad, szétterül a talajon. Ezt valószínűleg úgy oldották meg, hogy fázisonként megrajzoltak egy olvadó fémtulajdonságával rendelkező anyaghalat, míg az teljesen el nem terül. Most már csak visszafelé kell lejártszani, és a figura összeáll, emberalakot vesz fel, s gonoszodik tovább.

A digitális képfeldolgozásnak ez csupán egyik lehetséges területe. Létezik egy ennél barátságosabb, a komputer lehetőségeit másképpen felhasználó módszer is, az úgynevezett non-lineális vágástechnika.



A non-lineális vágás, avagy fából vaskarika

8

A mozgóképek szerkesztésének (a vágásnak) legkomolyabb problémája a nehéz kezelhetőség. Két egymást követő beállítást sem igen lehet egyidejűleg látni, nem is beszélve egy hosszabb képsor snittjeiről.

A film technikájában a vágást (szerkesztést) megelőző munkafázis a muszterolás. Ekkor válogatja ki a rendező több hasonló felvétel közül a számára legmegfelelőbbet. Ezután következik a sorrendbe rakás. A forgatókönyvnek, a rendezői elképzelésnek megfelelően egymás után kerülnek a történetben egymást követő jelenetreszek, illetve a komplett jelenetek.

A filmszalag érintése, a tekercek összeragasztása felidézte a művészetekhez olyannyira kapcsolódó, nélkülözhetetlen manualitást.

A videózással ez a minimális manualitás is tökéletesen elveszett. A vezérlőkomputereket csak jól

képzett technikusok, képmérnökök tudják kezelni, a rendező elvesztette kapcsolatát a materiával.

A videomontirozás másik hátránya, hogy az egymást követő vágások vágópontjai nem korrigálhatók. Ha a munka egy későbbi fázisában kiderül, hogy néhány kockát le kéne venni valamelyik beállítás végéről, úgy a munkát tulajdonképpen előlről kéne kezdeni, mert a rögzített anyag nem csúsztható odébb a szalagon.

A digitalizált képmanipuláció erre a problémára is megoldást nyújtott. A komputer memóriájába bevitt képsorok azonnal hozzáférhetőek, tetszőleges sorrendben lejátszhatóak, hosszuk megváltoztatható. Nem kell mást tenni, mint a Windowsból ismert ikonkezelést alkalmazni.

A képernyőn megjelenő ikonok egy-egy képsort jelenítenek meg. Az ikonok az egér segítségével cserélhetőek, és a rendszer másik monitorján lejátszható a megszerkesztett műsor vagy film.

A berendezés arra is lehetőséget nyújt, hogy vágólistát készítsen. Minden egyes filmkockának egyedi száma van. Így az általunk összeállított snittsorrendnek egy számoszlop feleltethető meg, ami egy film negatív vágásának adja meg a paramétereit.

Ezzel a berendezéssel megoldódott a filmtechnika és a videózás összeillesztése. Mindkét technológia előnyeinek megtartásával és hátrányainak kiküszöbölésével.

A digitális technológiával a videózás technikai fejlődése alighanem a végére ért. Továbblépés már csak az információhozáférés sebességében és az információáramlás sűrűségében lehetséges. A digitális technika elérhetővé tette a kép minden egyes pontját, minden egyes pont bármely paraméterének megváltoztatását. Lehetővé tette a belenyúlást eredeti felvételekbe, nem létező képek valóságú megalkotását. Így képpel foglalkozó alkotók tökéletesen szabad kezet kaptak, tehetik, amit józilsük, tehetségük enged.

Isten óvja a Királyt!



Cs. Kádár Péter

Van a filmnek hangja?

A filmművészet története – egy történelmileg elhanyagolható, de esztétikailag értékes időszakról eltekintve – a hangosfilm, a filmhang története is. Pontosabban a mai napig annak a szerencsétlenkedés-sorozatnak a szárnalmas, ugyanakkor minden mozzanatában töretlen sikerszériaként beállított sztorija, amelyben a filmhang megpróbál a kép egyenértékű társává válni.

Miből fakad ez az ellentmondás?

Egyrészt abból, hogy a film valójában soha nem nélkülözte a hangot. A legeslegeső némafilm hangja a vetítógép egyetlen kerregése volt, s ezt elnyomandó szólalt meg aztán a mozizongora. A mai értelemben vett hangosfilm technikai apparátusa a 20-as években villámgyors fejlődésnek indult, s még most is évente jelenik meg valamilyen újdonság.

Másrészt viszont a filmrendezők – ritka kivételtől eltekintve – képtelenek hangban gondolkodni, vagy ha igen – s erről lesz még szó –, az eredmény elborzasztó. Miközben a képkomponálás nagyon egyedi sajátosságokkal jellemezhető minden neves rendező esetében, a hang – hát a hang olyan, amilyen. Kétségtelenül hozzájárul ehhez az a biológiai tény, hogy a látás felbontó képessége sokkal nagyobb és kevésbé helyhez kötött, mint a hallásé. Figyeljük csak meg, hogy – egészséges szemet feltételezve – milyen kicsi

és milyen nagy távolságokra vagyunk képesek látni mikroszkóp vagy távcső nélkül is! Milyen jól meg tudjuk becsülni a távolságokat! Ezzel szemben az emberi beszédet még ép hallással is csak néhány száz tíz centiméter és pár méter közötti távolságból tudjuk megérteni. Irányhallásunk pedig oly csapnivaló, hogy mindössze egyetlen dologra jó: látásunknak a hangforrás felé irányítására.

Ez az ellentmondás jól érzékelhető két, nagyon gyakori filmes példán. Az egyik a plánváltás esete, amikor egy dialógus közben közeli képből hirtelen totálba vágunk. Ha ilyen esetben a hang is 'nyitna', a beszéd érthetetlen nyüzsisiben tűnne el, mert ráadásul a hangfelvétel még az emberi agy 'koktélparty-effektusával' sem rendelkezik, vagyis nem tudja megkülönböztetni a lényeges hanginformációt a háttérzajtól. A másik példa esetén maradjon a beállítás ugyanaz, és a kamera ne mozogjon! Nagytotálban vagyunk egy sztereó hangú szélesvásznú filmen, amelyben csendes környéken egy autó száguld el balról jobbra. Nem ülhetünk olyan rossz helyen a nézőtérben, hogy az autó pillanynyi helyzetét a szemünkkel ne tudnánk megbecsülni. Ugyanez hangban – a legkiválóbb hangrendszer esetén a nézőtérnek akusztikusan legjobb pontján is – csupán effekt-szerűen értékelhető, s jaj nekünk, ha a kocsí nem valamelyik kitértetett főirányban (bal, jobb, közép) áll meg. Még ellentmondásosabb a helyzet, ha nem totálban, hanem közeliben vagyunk, és a kamera követi az autó mozgását. Mivel a háttér mozog, a

szemünkkel látjuk, hogy az autó megy. A fülünkkel azonban vagy az előbbi mozgás-effektet halljuk (a mikrofonok az út szélein helyezkednek el), s ebben az esetben kép-hang 'tudathasadás' áll be, vagy a mozgó képhez álló hang fog tartozni (a mikrofonok az autóra vagy a kamerára vannak szerelve).

A látás és a hallás eltérő szerepe miatt egészen más a kép- és a hangvisszaadás fejlesztési iránya. Mivel csak előre felé látunk, a két-dimenziós kép betölti látómezőnket, legfeljebb jó nagy és jó széles képet kell csinálni. Ez lehet az oka annak, hogy a körbe-körbe mozi nem terjedt el. A hangot azonban apró fejmozgatásokkal minden irányból képesek vagyunk érzékelni. A körkörös hanggal a néző bekeríthető, jobban bevonható a film cselekményébe. Ezért már az ötvenes évek elején úgy alkották meg a 70 milliméteres filmet, hogy 6 független hangcsatornát alakítottak ki a film szélén. A 70 milliméteres film szélén nem fényhang van, hanem mágneshang, vagyis a film szélére magnószalagot 'ragasztottak'. Vetítéskor 6 magnófej játssza le ezt a hangot, ami sokkal jobb, mint a fényhang.

Említettem már, hogy a mozizongora elsősorban a vetítógép zaját nyomta el, de a teljes igazsághoz tartozik, hogy ugyanez a hangszer fegyelmelte meg a mozi nézőit is. Azóta is íratlan nézői szabály, hogy a filmszínházban kibicnek kuss. Am azt a filmcsinálók is tudják, hogy ezen szabály betartásának egyetlen garanciája, ha a kép mellett mindig szól valami. Lehet, hogy filmesztéták tiltakoznak majd ellene, de ilyen prózai oka van annak, hogy ha már végképp nincs miért beszélni a szereplőket, akkor azonnal megszólal valamilyen muzsika. Persze szo-

kás azt mondani, hogy a csendnek különleges funkciója van, de ez azért nem indokolja, hogy percek keresztlül bömbölgjön a Paramount Pictures nagyzenekara.

S ha még csak olykor bömbölnene! A nyolcvanas évek kommersz filmhangja egyfolytában üvölt. A filmgyártók – nem szívesen hívom őket rendezőknek – felfedezték a hangot. Minden tárgy és cselekedet 'megszólal', s élesen szólal meg, mert a sci-fikben, horrorokban, karate-filmekben – s ami a legsajnálatosabb, a gyerekeknek szánt filmekben – megszűntek a dinamikai árnyalatok. A hang agresszívvé vált, s ezt az agresszivitást fokozza, hogy a korszerű mozik hangrendszerei a fájdalomküszöböt is meghaladó hangnyomást képesek produkálni a nézőtér minden pontján, minden irányból. A Dolby Surround Stereo emblémát csakis azok a filmszínházak használhatják, amelyek elég szigorú normáknak felelnek meg, s ezek közé a kis torzítású nagy hangerő is hozzátartozik. Nem az a baj, hogy a mozikban végre jól szólnak a filmek (nem Magyarországról van szó), hanem hogy ezzel a lehetőséggel a filmgyárak visszaélnék, sőt, abban versenyeznek, hogy ki tud hangosabb lenni.

De mi is a Dolby Surround Stereo? Egy olyan eljárás, amely a hagyományos 35 mm-es filmen is öt fő irány – bal, jobb, közép, hátul, fent – segítségével a nézőt körbevevő térhatás-féle visszaadására képes. A visszaadás pontossága persze korlátozott, mert a Dolby Surround Stereo csak két független fényhangcsatornát tartalmaz (bal és jobb), és a többi irányt ebbe a kettőbe kódolja bele elég primitív módon. A Dolby Surround Stereo e kompromisszumra azért kényszerül, mert a Dolby-hangú filmet Dolby-dekóder nélküli, közönséges vetítőn is le kell tudni vetíteni. A 'Dolby Surround Stereo' tehát visszalépés a 70 mm-es film igazi hatcsatornás mágneshangjához képest, de tudjuk, hogy 70 mm-es filmet csak a legnagyobb cégek ké-

szítenek – egyre gyakrabban úgy, hogy a 35 mm-es kópiát nagyítják föl. 70 milliméteres vetítő is csak a legnagyobb filmszínházakban található.

A Dolby Surround Stereo kétségtelen előnye viszont, hogy a film sztereó hangú tévéadásban is sugározható, csupán a dekódert – és még néhány erősítőt, hangsugárzót – kell a tévéhez csatlakoztatni.

Természetesen léteznek a Dolby Surround Stereonál korszerűbb hangátviteli eljárások is. Ezek valószínűleg akkor fognak elterjedni, amikor majd a nagyfelbontású televízió, a HDTV is túllép a kísérleti stádiumon. Ez a hang már digitális lesz, tehát a jól ismert filmhang-sistergés, grízesség meg fog szűnni. Valószínű, hogy a film az átmeneti korszakban kétfajta hangot is fog tartalmazni: az egyiket a hagyományos hangú vetítőknek, a másikat a digitális vetítőknek szánják majd. A hagyományos hang maradhat a helyén, a film szélén; a digitális hang pedig elfér például a képkockák közötti elválasztó mezőben, amely ettől kezdve nem fekete, hanem pepita mintázatú lesz. Az is elképzelhető – vannak ilyen eljárások –, hogy a kockák között csak szinkronvezérlőjeleket rögzítenek, maga a hang kompaktlemezre kerül. A mozi hangja tehát olyan jó lesz, mint a CD-é, s mivel a digitális eljárás során a zaj is csökken, még nagyobb lehet a vetítőteremben a hangerő. Ilyen kéthordozós öszvérmegoldásra a hangofilm kezdeti korszakában is volt példa, amikor még nem ismerték a fényhangot, ezért a hang gramofonlemezről szólt. A szinkronizálást akkor még nem tudták megoldani, ezért ezt az eljárást gyorsan elfelejtették. A két külön hordozó alkalmazása azonban a filmgyártás közbülső szakaszában és a televíziózásban sokáig fennmaradt: a kép is, a hang is perforált szalagra került. A perforáció a szinkront biztosítja. Vetítéskor viszont mindig gond a két külön hordozó. Ezért csak egy ugrás, hogy a digitális hang mellett a kép is CD-n legyen, természetesen a jelenlegi képlemezeknél, laser-díszeknél sokkal jobb minőségben. De ez már egy másik jóslás tárgya, nevezetesen azé, hogy mikor tűnik el végleg a celluloid film.

Különbözik meg mindegy. Akármilyen is lesz a film hordozója, a hangofilmnek már soha többé nem lesz Hangja. Vagy mégis?

Béke Éva

szítenyebarnított történelem

A Marron-eljárás

M e g j e l e n t

a 94 - e s

FILMÉVKÖNYV



Kapható az Örökmozgóban, a budapesti art-mozikban

Megrendelhető a Magyar Filmintézet címén (1021 Budapest, Budakeszi út 51/b.)

Vörös Film-Híradó

1919. április - augusztus

A Vörös Riportfilmek – Vörös Film-Híradók – révén a Magyar Tanácsköztársaság 133 napja történelmünk egyik mozgófényképekkel legjobban dokumentált korszakaként vált tanulmányozhatóvá. (A magyar kinematográfia századunk elejétől jelentkezett nem fikciós jellegű – tudományos ismeretterjesztő filmekkel, riportokkal. Példa rá az Uránia Tudományos Színház tevékenysége, a játékfilm – „műfilm” – terén is kiváló Zitkovszky Béla vezetésével. Főképp francia operatőrök készítették a mindennapi élet érdekes, borzongató eseményeiről a *Projectograph* beszámolóit. Az I. világháború idején a Fodor Aladár, Fröhlich János jegyezte *Kino-Riport* jeleskedett ilyen tekintetben. Csúcsteljesítményük volt – az Uher céggel közösen – IV. Károly koronázását megörökítő, hét operatőr munkáját összegző riportfilmjük. 1918 „őszirózsás forradalmá”-nak időszakából több fontos esemény némafilm-lenyomata *Az Est-Film* néhány darabjának kockáin maradt ránk képpel-szöveggel.) A most tárgyalandó filmfolyamot Radó István szerint „eleinte Damó Oszkár szerkesztette, később pedig Tarján Vilmos, a kitűnő riporter irányította, és Bécsi József, valamint (...) Escher Károly fényképezte.”¹ Bécsi a „pionírok”, a hőskorszak emblematikus figurája, Escher már az újabb generációt képviseli.

E darabok általában 100-200 méter hosszúságúak voltak. Többnyire a tanács hatalom megvédéséért vívott külső-belső harc ábrázolása – megnyugtató, lelkesítő, elrettentés – adta tárgyukat. Úgy szólván valamennyiükben „megszólalt”, de legalábbis megjelent



egyik-másik illetékes vezető (Bokányi Dezső, Kun Béla, Szamuely Tibor és mások). Készítők súlyt helyeztek arra, hogy a hatalom reprezentáns személyiségei kellő határozottságot mutatva váljanak ismertté (közeli felvétel Kunról a 2. számú riportfilmben). A vörös-katonai létformájának derűs, könnyed, szórakoztató oldalát is igyekeztek megmutatni a gyász, a tragédia ellensúlya gyanánt (futóverseny, bakugrás, labdarúgás, kártyázás, fenékreverősd; falatozás a „gulyáságyúnál” – 3. számú riportfilm). Talán már a május elsejei egész napos ünnepség előkészületeiről is részben annak lefolyásáról készült a 4. számmal jelzett híradó. Ezzel együtt itt kevésbé protokolláris hangulat is érzékelhető: proliházz udvarán ide-oda lendítő felvevőgép látatja a takarítás, söprés, nagymosás eseményeit, és szobabelső is élénk tárul a maga tisztos nyomorával. Szociográfia nyomul a propaganda helyébe.

Jelentős eseménye volt a mozi-szakmának is az 1919. május elsejei felvonulás, az ünnepség megörökítése. Szamuely és Paulik Béla megbízása folytán (Paulik volt a filmterület „társadalmisításának” első számú felelőse, a „mozinép-biztos”) Siklósi Iván dramaturg, forgatókönyv-író, a filmszakma jeles személyisége lett a rendezvény ügyeinek legfőbb irányítója; a tervező pedig Szironthai Lhotka István. Melléjük az Iparművészek Szakszervezetétől 75 „művészproletárt” állítottak. Hat szürke mén vontatta filmtekeres-kolosszus jelképezte „az új kultúrát szolgáló nemzetközi ipart”, melyet Merkur szárnyait viselő, „diadalmi dsidá”-val fölfegyverzett harcosok kísérték a tervek s a felvételek tanúsága szerint. Damó Oszkár 10 operatőrt és 10 rendezőt szándékozott foglalkoztatni. Valamennyi mozielőadás előtt szavalat várta a közönséget, Várnai István propagandafőnök (kiváló szakíró) 160 000 példányban készítette el az *Inter-*

nacionálé szövegét, mely vetített formában is segítette volna az előéneklő színész követését. Kettőzött bér és háromszori hideg élelem illette meg a mozik alkalmazottait e hosszú műszakért.² Később már 12 operatőr közreműködését jelzi előre a szaksajtó. Lehet tudni a budapesti felvételek legfontosabb helyszíneiről és módjáról: a Vörösmarty, az Andrássy út, az Oktogon, a Millenniumi emlékoszlop, a Margitsziget, különféle sportpályák szerepeltek a tervben, és gépkocsiról készülő mozgóképeket is ígértek. Mintegy 200 méter (!) filmhosszra számítottak. A kész riportfilmet Budapest hat legnagyobb mozgója játssza majd egész héten; ezt követően Oroszország az úticél.³

A Vörös Film-Híradó 5. számának felvételei azt bizonyítják, hogy a május elsejei felvonulásra vonatkozó elképzeléseket sikerült megvalósítani. Teljes keresztmetszetét mutatja itt a társadalom, beleértve a pesti utcán szarvasmarhákkal

Vörös Film-Híradó

Turcsányinak is – mint a francia Pathé főoperátora Pállal, nyugalmazott főhadnagy bátyjával közösen, 1920 februárjában a Concordia nevű vállalkozás képviselőjeként 200 méteres filmet készít az ellenforradalmi Ostenburg-különítmény által meggyilkolt Somogyi Béla és Bacsó Béla, a *Népszava* munkatársainak temetéséről. A felvételt a katonai sajtóosztály emberei erőszakkal elkobozzák és megsemmisítik. Hosszas perlekedés után, 1929-ben a másodfokú bíróság jogerős ítéletben két pengő ötven fillér kártérítést ítél meg Turcsányiék javára s a Horthy-féle magyar jogrend nagyobb dicsőségére.⁶

Jegyzetek

1. Radó István különösen az 1919. május 28-tól kezdődő szakasz filmpolitikai irányításában játszott fontos szerepet; kéziratosa emlékirata nélkülözhetetlen – és korábban méltatlanul mellőzött – forrása a kutatásnak: *A Magyar Tanácsköztársaság filmélete* (1959). A Magyar Filmintézet kéziratárában Ké. 55.4. számon található. I.h. 51.o.

2. Vörös Május elseje. A szakma ünnepségének tervei. *Vörös Film*, 1919. ápr. 19. I. évf. 2. szám.

3. A Vörös Riport Film. Uo., 1919. ápr. 26. I. évf. 3. szám.

4. Márkus László részt vesz a moziügyek intézésében. *Mozikrónika. Színházi Élet*, 1919. jún. 8-14. 23. szám. T.Gy.: A mozi a fronton. *Képes Mozivilág*, 1919. jún. 1., 6.o. I. évf. 13. szám.

5. A vörös filmek sorsa. *Mozgófénykép Híradó*, 1921. jún. 5. XIV. évf. 23. szám; Dr. Schreiber Dániel rendőrfogalmazó: Vörös filmek a bűnügyi múzeumban. *Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre*. Szerk.: Lajta Andor. 124-125.o.

6. *Pesti Napló*, 1926. okt. 14., 6.o. 77. évf. 233. szám; uo., 1929. júl. 7. 80. évf. 151. szám.



Féjja Sándor

Papírkivágások

Jurij Norstejn az Örökmozgóban



Neil Armstrong 1969. július 21-én, 3 óra 53 perckor lépett a Holdra. Földünk kísérőjének terep- és gravitációs viszonyait a General Electric és a NASA munkatársa, P. Kamnitzer szimulálta az űrhajósok részére. A houstoni űrközpont egyik számítógépével (Computer NASA II.) még kísérleti filmet is csináltatott Kamnitzer (*City-Scape*, 1968), ami nagy feltűnést keltett a komputeranimáció világában. Napjainkban egyre többen művelik a gépi képmozgatást, sokan a műfaj jövőjének letéteményesét látják benne. G. Rondolino torinói filmtörténész: „Az elektronikus animáció, John

Whitney¹ és a komputerfilm többi alkotója elérkezett területének határához, de megőrizte azt a felfoghatatlan, de elengedhetetlen személyes emberi jelleget, amely a technika alkotását az ember művészetétől megkülönbözteti.” A 93-as kecskeméti animációs filmfesztiválon is tág teret kapott e téma. John Halas vonatkozó summájából: „A komputer nagyon buta eszköz, magától semmit nem tud csinálni...jó rajzolókra, fantáziával megáldott művészekre mindig is szükség lesz az animációban.”² A multiplikációs technika legősbibb módszerével, kivágott papírfigurák mozgatásával

dolgozó Jurij Norstejnt valósággal riasztja a filmbeli tökéletességgel: „A műalkotás – nyilatkozta – ne legyen hibátlan, márpedig a komputertechnika mindent lekerekít, elsimít, 'elvágólag' átrendez.”³ A rajzfilm humánuma a művész gyarlóságában leledzik, melyet Norstejn afféle fekete doboznak nevez, ami valahol minden műben benne van, jóllehet nem szándékosan kerül oda. A rendező érzelmi rezdülésének, kézi munkájának emberi lenyomata, értéke, tárgyiasuló tökéletlensége atmoszférikus nyom(ka)t hagy az alkotáson, olyan nézőt vonzó szellemiséget involvál, amit nem tud(hat) egy komputer.

Az érdeklődők két napon át (1994. április 23-24.) hallgathatták Norstejnt a Magyar Filmintézet mozijában, láthaták filmjei retrospektív bemutatóját, megtekinthették kiállított grafikáit, festményeit. Jankovics Marcell rajzfilmrendező vezette be a műveket, s alkotójukról – akit egyszerűen szolid emberek titulált – bevallotta: őt tartja egyetlen olyan művésztársának, akit voltaképpen irigyel, mivel elképzelni sem tudja, bizonyos filmi hatásokat hogyan ér el, miképpen realizál ez a művész. Munkáit nézve mi is elcsodálkoztunk. A vetítések után kérdések sorát tettük fel a zsúfolt videóte-

remben. Norstejn állta az ostromot. Forrásadatokkal gazdagított minket, tárgyyszerű volt és nyitottan személyes. Kedves, szerény lényét látva – ha nem éljük át talányosan időtlen filmjeit, ha nem tudjuk, ki ő – talán nem is sejtjük, hogy a rajzanimáció világhírű varázslójával találkoztunk.

Norstejn ötvenhárom éves. Születésekor már huszonnyolc éves volt az első orosz rövid rajzfilm (*A kakas és Pegazus*, V. Sztarevics, 1913), s tizenhét az első, I. Ivanov-Vano tervezte egész estés (*Kína lángokban*, N. Hodatajev, J. Merkulov, Z. Komisszarenko, 1934). A huszonnyolcas születésű rajzfilmjelmű – Miki egér – tizenharmadik évében járt. Dziga Vertov 1922-ben kezdte el forgatni propagandacélú animációit mint dokumentumfilm betéteket. Forgalmaztak továbbá egy élőszereplővel (V. Konsztantyinov) kombinált hosszú bábanimációs játékfilmet (*Új Gulliver*, A. Ptusko, 1935). 1936-tól folyamatosan működött a Szovjetunió stúdiója. A naturfilm „toldaléka”, az animáció már egész estésével is világszerte polgárjogot nyert (az amerikai *Hóféherke...*, Disney, 1937; *Gulliver utazásai*, Fleischer fivérek, 1939; a francia *Le roman de Renar*, L. Starewich⁴ hosszú bábfilmje, 1930; az olasz *Pinocchio kalandjai*, R. Verdini, 1936; a kínai *Vaslegyezős hercegnő*, Wan fivérek, 1940; és teljes műsort betöltő német animációt is magáénak mondhatott a filmtörténet, ráadásul olyat, ami mives papírkivágásos technikával készült: *Ahmed herceg kalandjai*, Lotte Reiniger, 1926). Az amerikai rajzfilm szovjet követői a harmincas években valósággal rátenyereltek az újító kísérletekre, önálló sodó műfajokra. A Disney-filmek közel negyedszázados



– gyártási menetet meggyorsító – befolyása, etalonja hívta életre a Szovjetuniórajzfilmét. A maguk Miki egerét szerették volna megteremteni, de csak az alakok külső egyénítéséig tudtak eljutni. Szerencsére mind a szovjet multiplikációnak, mind az amerikai mouse-nak sikerült meghíúsítania e klónozási programot.⁵ Norstejn a Szovjetuniórajzfilm 1954-ben alapított bábfilmrészlegénél (ahol két éves rajztanfolyamot végzett el) kezdte művészi pályáját 1961-ben.⁶ Mindegyik művét ott realizálta. Autodidakta művész: filmfőiskolai tanulmányok, rendezői diplomaszerezés helyett Sz. M. Eisenstein hat kötetére „hagyatkozott”. A cenzúrával rendre hadilábon állt. El is mondta: öröme vált, ha műpárti szándékkal kijátszhatta a gáncsoskodó hivatalok „tanácsadóit”. Védekező-elhárító attitűdjét is professzionista szintre emelte. Vallja: a kemény megrázkódtatások is inspirálók számára, személyiségének szuverenitási tudatát erősítik e nehéz élethelyzetek. Bizonyára a szakmai örömök is: rangos külföldi fesztiválokon öt filmmel tizenkilenc nagydíjat nyert el. S az öröm: amikor végre hosszú „időjáték” után megláthatta s megkaphatta volna trófeáit – már csupán egy részük porosodott adott kulturális hivata-

lokban. A többinek nyomavevett.

Lenin profiljának kontúrjai vörösben jelennek meg, s archív dokumentumfilm is mutatja tömegekhez intézett szónoklatát (*Huszonötödike, az első nap*, 1968). A debütáló szerző (addig majdnem félszáz rövidfilm animátora) a húszas évekbeli avantgárd képzőművészet monokróm hátterén próbálta dicsőíteni a Nagy Október politikai generisét. Sosztakovics zenéjével aláfestett, stílusban tartott vizuális szöveggörnyezetű, fekete-fehér kubista kompozíciók. A hatvanas években különösen, de már korábban is prosperált a szovjet animáció. Sok-sok rövid mű mellett igényes hosszú rajzmeséket vetítettek az ottani mozik, s közülük nem keveset mutattak be jó nézettséggel külföldi országokban. Sikeresek voltak e multiplikációk (*Karácsonyjéj*, Brumberg nővérek, 1951; *Hókirálynő*, L. Atamanov, 1957; *Kulcs*, Atamanov, 1961; *Vad hattyúk*, M. Cehanovszkij, 1962). Tizenhét év alatt (1947-1964) tizenegy egész estés szovjet rajzfilmet láthatott a publikum (ez jelentős szám!). Legtöbbjüket (*Púpos lovacska*, 1947; *Hópelyhecske*, 1952; *A tizenkét hónap*, 1956; *Buratino kalandjai*, 1959) Ivanov-Vano rendezte. Ő volt az akkori szovjet film animációs veteránja. S vele

készült el Norstejn második rövidfilmje, *A kerzsenci csata* (1970). A középkori Oroszország címbeli ütközetét korabeli iniciálék, ikonok és freskók fotómásolatának papírkivágásos, kollázsos⁷ mozgatójával jelenítik meg a művészek. A attraktív montázsok ritmusát Rimszkij-Korszakov muzsikája vezérli. E művet a *Huszonötödike...* vel együtt ma is vállalja Norstejn, holott egyiket sem tartja önálló alkotás(á)nak. Utóbbiról még levetítése előtt elmondta: ha másért nem, azért választotta be retrospektív kollekciójába, hogy érzékelhesse a közönség, honnan indult el, s hol tart jelenleg.

Élénkek voltak a filmnézés utáni beszélgetések. Az Örökmozgó videoterembe vezető lépcsőkön is álltak, s lesték, mit mond a „rajzfilm Tarkovszkija”. Egyébként csupán egyszer, filmklubfi foglalkozáson látták egymást Tarkovszkijjal, egyetlen szót sem váltottak. Aztán elsőként Norstejn kapta meg az 1989-ben alapított Tarkovszkij-díjat, melynek összegét nyomban a Tarkovszkij-ház rendbetételére ajánlotta föl (ahol egy kis önálló rajzfilm műhely szeretne kialakítani). Ha egyáltalán még lehet épületről beszélni: leomlott kőfalak, gyomos romok jelzik a hajdanvolt ház helyét. Folyvást nézői kérdések. Né-

ha azt hittem, nem győzi szusszal. Tévedtem. Remekül bírta, sőt kedves mosollyal mondta el, ami szívéből s szerzői hitvallásából ered. Sugárzott belőle: őszinte ember. Kitüntetett főszereplőjének a természetet nevezte ki, vele tolmácsolja lírai-filozofikus vívódásait. Norstejn filmi világában – ahol a szereplőkhöz hasonlóan útlevél nélkül közlekedhetünk – még eltévedni is jó, legyen bár éjszaka vagy nappal, eső vagy hó. Utunk során létezőt és nem létezőt egyaránt megelevenítő dolgok fognak el-elbűvölni minket. A megszokott időből is kizökken(het)ünk. Múlt olvad össze a jelennel, itt-ott sosemvolt terek és idők lépik túl a fizika, az animáció és a lélek eddig ismert(nek hitt) törvényszerűségeit – törvénysértés nélkül. „Norstejn-ia” varázslatos, valamennyi régiója az. Emitt hull a hó, amott leereszkedik a köd, másutt felszáll a pára. A megélt időtlenség élményéről polemizálva több néző firtatta, mi lehet a művek látomásos jellegének titka. Beszéltek arról is, hogy a filmekből kapott emocionális töltés olykor mintha legyőzné a gravitációt. A vissza-visszatérő filmbeli motívumok ismét újabb kérdések forrásai voltak. Mit, pontosabban mikor mit jelent például az alma, a hal, mi lehet az ökör szimbolikája? Hogyan tud szépséget kínáló eső, hó, vagy mondjuk az izzólámpák fényköre elszomorítani, könnyet csalni a néző szemébe? Szerzői reagálás mindenre volt. Nemegyszer viszont csakis a filmek újranevezésétől remélhettünk némi választ. Kereshettük, s esetleg megérezhettük a „fekete doboz” cselekménybeli helyét, hozzánk való viszonyát, távolságát vagy közelségét. Képzőművészetiileg Norstejn minden filmkockája fölöttébb kimunkált. No és a dramaturgia...? Természetesen ezt sem adják ingyen. „Sokat, nagyon sokat töprengem minden filmen. Rendkívül lassan dolgozom. Készülő munkáimnál a róluk való beszélgetések is szoktak segíteni nekem. Mindig kísérletezgetek a kívánt hatás elérése érdekében. Rendre új és választékosabb megoldásokat próbálok ki, háttérrel, figurákkal egyaránt.” A kedves állatoknak emberi sors jut a Nors-

Jankovics Marcell

Norstejn

Régi rajongója vagyok. 1972-ben tagja lehettem annak a zágrábi filmfesztivál zsűrinek, mely a nagydíjat a Vano-Norstejn szerzőpáros *Kerzsencei csata* című filmjének adta, 1976-ban Teheránban pedig az ottani Gyermekfilmfesztivál zsűrijének „ügyvezető” elnökeként írhattam alá a *Sündisznó a ködben* nagydíját tanúsító oklevelet. Mindezt, becszszó, nem dicsekvésből írom le, csupán igazolásul, hogy mint kolléga, honnét veszem a bátorságot írni róla.

Sok olyan animátor van, akit nagyra becsülök, de egy kezem ujjain meg tudom számolni azokat, akik tudnak valamit, amit én is szeretnék tudni, de ami eltanulhatatlan, velük született. Az „ujjak” között is Norstejn a hüvelyk.

Miért? Három mondatban összefoglalva, azért, mert sikerült neki a műfaj határait kitágítani; bebizonyítani, hogy az animációsfilm-művészet nem üres szó, ebben a műfajban is születhetnek hagyományos értelemben vett remekművek; s ezen belül is olyan filmeket csinált, amelyek érzelmeket tudnak kiváltani a nézőkből. Vagyis sikerült legyőznie a legnagyobb akadályt, amely a műfaj korlátaiból, a stilizált grafikai nyelvezetből, a szakma humorra orientált beidegzettségéből adódik, nevezetesen, hogy a nézővel „távolságot tart”. Norstejnnek sikerül közel férköznie a szívünkhöz.

Hogyan éri el ezt? Mindenekelőtt, nem akar más lenni, mint ami; vállalja – nem tüntetőleg, hanem magától értetődő természetességgel – orosz-zsidó hagyományait. Legjobb munkái nemcsak irodalmi alapanyagból készültek, csak klasszikus zenét használ aláfestésnek. Biztos ízléssel és nagy önfegyelemmel egyensúlyoz a hatáselemek felhasználását illetően. Magyarán elkerüli, hogy harsány vagy könnyfacsaróan giccses legyen, amit többek között azzal ér el, hogy szereplőit esendőnek mutatja, pontosabban, már eleve esendő figurákat választ főhősül, megbocsájtó szeretettel mosolyogja meg őket. Nagyszerű animátor, aki úgy időzít, hogy 1 kockát sem elvenni, sem hozzátenni nem lehet a jeleneteihez. Fölismerte, hogy nem a hagyományos

rajzfilm az ő terepe; egyrészt, mert az csapatmunka, és bár ő sem egyedül dolgozik, néhány fős alkotógárdájának mégis úgy tud ura lenni, hogy filmjei szerzői filmek maradnak, míg a hagyományos rajzfilm rendezője, mégha írója és tervezője is a filmjének, csak primus inter pares, hiszen nem az ő rajzai, nem az ő hátterei, nem az ő mozdulatai jelennek meg végül is a vásznon. Másrészt, a kollázs-technika, amit használ, lehetővé teszi, hogy filmképei képzőművészeti alkotásként is megállják a helyüket. A hagyományos rajzfilmmel ez elképzelhetetlen; több ezer mozgásfázist kellene ehhez grafikai-festői szempontok szerint kivitelezni egyforma minőségben. A papírkivágással más a helyzet; a mozgásfázisok – kivágtatott papírelemek a kívánt stílusban megfestve – előre elkészülnek, a minőség garantált az első kockától az utolsóig.

Ha ez így van, miért készült olyan kevés remekmű ezzel a technikával? Nos, ebben áll Norstejn kivételes tehetsége: ránk néz egy papírból kivágtatott nyuszi hatalmasan elkerekedett szemekkel, és összeszorul az ember szíve. Tessék, lehet utánózni, ki fog derülni, milyen nehéz műfaj ez.

Mindazonáltal Norstejn nem képzőművész a szó hagyományos értelmében – ráadásul filmjeinek grafikai nyelvét nem is ő, hanem felesége és egyben állandó tervezője alakította ki –, képei filmképek, amelyek egy kiállításon be sem mutathatók, olyan fontos szerepet kap bennük az unikális térhatás (a „kód”), amihez többsíkú (nálunk nem is használatos) trükkasztal szükséges. Ez a térhatás, ami tulajdonképpen a kollázs esetében műfajidegen, az ő találmánya (az az effektus, hogy egy papírból kivágtatott sündisznó „átjön a ködön”, egyedülállóan újszerű volt a maga idejében), együtt a grafikai nyelv gyermeki realizmusával (ne gyermekrajzi látásmódot értsenek ez alatt, hanem a csak tiszta felnőttekre jellemző megőrzött gyermekséget) a kulcs filmjeinek szakmai sikeréhez.

És még valami. Norstejn egyedülállóan szívós és következetes, kitartó tud lenni, ha filmjeiről van szó, ami ehhez a szakmához

nélkülözhetetlen. Évekig tartó, hátgörnyesztő pepecseléssel jár egy Norstejn-film elkészítése, miközben az ajtón főnökök és gyártásvezetők dörömbölnek, mert a produkció nyeli a pénzt, más alkotók is dolgozni akarnak a gépen. Ha az ember ilyenkor akár kényelemből, akár félelemből, akár mert megértő másokkal szemben, sietni kezd, mindent elronthat (hányszor előfordult velem!). Norstejn vállalta az ezzel járó kockázatot, és bár nem lehetett, nem volt könnyű a dolga, neki lett igazza, megérte. És bármit is gondoljunk, nemcsak külföldön, hazájában is nagy tisztelet övezi és övezte.

Norstejn velem egyidős, 1941-ben született Andrejevükában, abban a faluban, ahol Tóbiás a tejesember. (Ettől nekem rögtön Chagall képei jutnak az eszembe. Neki nem.)

Kevés filmet csinált, a fentiekből következően ez érthető. 6 filmet fejezett be eddig, amit sajátjaként jegyezhetne, de ebből sem vállal igazán kettőt, a két elsőt, mert ezeknek csak társrendezője. Azt hiszem inkább azért nem vállalja őket, mert bár átsüt rajtuk az ő tehetsége, ezek még nem igazán Norstejn-filmek. (*Huszonötödike, első nap*, 1968-ban készült Arkagyij Tyurinnal társrendezésben. A NOSZF-nak emléket állító szocreál alaphangú propagandafilm ez, mely azonban rendkívül elegánsan használja fel a huszas évek még megtűrt, szolidan kubisztikus avantgardizmusát, a proletkult-agitkákát. Egy animációs műfajban nem ismeretlen filmtípus ez; a „zanza”, a klip elődje, ami a műfaj nyelvezetének tömörségével arányosan növekvő hatásosságára épít. Nálunk Kovásznai György és Reisenbüchler készített remekmű számba menő zanzákat. Gondoljunk „Kovács” *Hamletjére*, vagy „Büki” 1812 című Csajkovszkij-fantáziájára. A második film a már említett *Kerzsencei csata*, Vano rendezésében készült 1970-ben. Ez is zanza, Rimszkij-Korszakov operájának ikonok animációjába foglalt sűrítvénye, a hagyományos nagy-orosz romantika szellemében.)

Ami ezután jön, az már Norstejn. Harmadik filmje egy nemzetközi szervezésben készült

népmese sorozat orosz darabja: *A róka és a nyúl* (1973). Hagymányos népmese a legjobb népművészeti hagyományok (a *lubok* nevű népi festészet) felhasználásával. Egyszerre stilizált és atmoszférikus, telve emberi melegséggel. Eklektikus, mondhatnánk (a síkhatást hangsúlyozó folklorisztikus elemekkel díszített képkeretekben a kőpek mélysége van: madarak pityegnek félálomban a holdsütötte fák ágai közt; valódinak ható tűz pattog a nyúl fametszetnek ható házikójában), és mégis, nekem teljesen egységes. Ezt tartom Norstejn második legsikerültebb filmjének. Akkora hatással volt rám, hogy etalonnak tekintettem a *Magyar Népmesék*-hez. (Az összehasonlítás jól példázza, mi a különbség egy kollázstechnikával készült szerzői film és egy sorozatban, csapattal gyártott hagyományos rajzfilm között.) *A kócsag és a gém* (1974). Ez már teljesen szuverén mű, nem megrendelésre készült, rendelkezik mindazzal a leleménnyel, ami Norstejn sajátja, valahogy mégis úgy érzem, beszorult a revelációnak ható előző film és a pályacsúcs: a következő film közé (szubjektív vagyok természetesen). Nem tud annyira közelérfközni a szívemhez, aminek talán az az oka, hogy hősei madarak (a film édesbűvös szerelmi történet groteszk felhangokkal: a két madár – különböző fajú lévén – nem lehet egymásé soha), és a madarak, épp madárvoltuknál fogva tartanak távol maguktól karnyújtásnyira.

Persze, ha nem csinálta volna meg a Sün-filmet, más lenne a véleményem. De megcsinálta!

Sündisznó a ködben (1975. „Süni a ködben” a film magyar címe, de én becézés nélkül jobb szeretem.) Szerintem a csúcs, a megismételhetetlen, az utolérhetetlen, még Norstejn számára is. Mindaz, ami jellemző rá, ebben a filmben tökéletes összhangban van. A technikai csoda: a papír(?) kivágás – most is natüreffektusokkal kombináltan, de ugyanolyan tapintattal, mint korábban –, aminek mélysége van: ködből előtűnő, majd újra ködbevesző alakok, melyek

bájos állatok, de emberek is, ugyanakkor szimbólumok. A szerelemé (szentjánosbogarak), a segítő szándéké (kutya, macska) a szépsége (fehér ló), a kíváncsisága (bagoly), a hétköznapisága (medvebocs-barát), az ismeretlené (elefántárnyék), az elmúlásé (hulló falevél), a múlté (elhagyott kút), a mindenségé (fa), a félelemé (denevér). Mindezt szelíden (a legfélelmetesebb a bagoly huhuja és a röpködő denevér), egy erdőrészetnyi mikrokozmoszba zárva. A történet látszólag semmiség. Egy barátjához induló sün útközben eltéved a ködben, és a benyomások, amik érik, más „emberre” formálják. Megérinti a szépség és jóság; a szépség, ami önmagáért van (a filmben fehér ló; nem csinál semmit, csak van és gyönyörű), és a jóság, amelyik kéretlenül is megmutatkozik (a kutya magától hozza vissza a sün elvesztett batyuját). Ez tükröződik a sün „arcán”, amikor némán bámul a tűzbe, miközben a világ valódi dolgairól mit sem sejtő medvebocs csak lo-csog, lo-csog, be nem áll a szája.

Ja, és a kérészek, a lámpa körül! A világ csak egy nap, és mégis mennyi szépség bele tud férni egy késő délutánjába, és annak pár perces sűrítményébe. A világ legszebb animációsfilmje ez.

Még nincs vége. Ezután csinálta a *Mesék meséjét* (1979), mely világhírűvé tette, az Oscar is meghozta neki 1984-ben. Ez a filmje is tiszta költészet, de engem már nem érintett meg, egyrészt túlságosan is személyes (alanyi), másrészt meg sztereotip (az orosz közelmúlt filmes közhelyeit emeli át az animációba), végül mozaikszerű, szépséges részletek együttese, melyek nem állnak össze egésszé. Nem tudom, lehet, hogy bennem van a hiba.

Az utolsót, a töredéket (*A köpeny*, 1985) mindmáig nem látam (túlontúl sok filmem marad félbe ahhoz, hogy nyugodtan végig tudjam nézni mások töredékeit). Azt mondják, minden eddigi filmjét felülmúlja. Adja Isten, hogy befejezhesse, én pedig megnézhessem.

tejn-filmekben. Talán ezért mozgósítják emberi mivoltunk legmélyebb szféráit is? Szuggesztívek, önmagukba nézetnek, hogy belénk lászanak. Ha rájuk hangolódunk, partnerüként egyfajta örökkévalóságot élhetünk át velük. Mondjuk a mackóval, a nyuszival, a beszédes tekintetű farkaskölyökkel, vagy éppen Sünivel. Nemcsak filmnézők tettek fel kérdéseket az alkotónak, a maguk módján a filmek is szólógtatták, kérdezték a befogadót. Köztük *A kócsag és a gém* (1974). Szeretik egymást e líraian groteszk, itt népmesei eredetű madarak. Át-átjárnak egymáshoz, érzelmi megkísértéseik, oda-vissza útjuk során – növekvő gögjükkel – láthatatlan, ám sehogy sem átjárható falat építenek maguk közé. A gém e közös szerzemény egyik, a kócsag másik oldalán marad. Ki-ki egyedül. Akárha hibás emberi magatartásmintát követek volna: közeledési kísérleteik immáron kudarcba sem fulladhatnak. Ez ideig hét fődíjat nyert e film külföldi versenyeken. „Egyszerűen nem értem – hangoztatta Jankovics –, hogyan lehetett madarakat, és pont madarakat ennyire s ilyen jellemmé tenni, úgy animálni őket, ahogy azt Norstejn teszi...” Tény, a madarak páros magánya poézissá nemesül, miközben valami nosztalgikus szomorúság lengi át a természeti tájat s a találkahelyül szolgáló romos épületrészeket. Nemigen fogynak a kérdések, tovább záporoznak. A második napon még inkább rövidnek tűnt az amúgy hosszú idő. Különösen izgalmas szakkérdéseket vetettek föl az Iparművészeti Főiskola animációs szakának hallgatói. (Norstejn egyébként amolyan rögtönzött kurzussal ajándékozta meg őket: szakmai-baráti beszélgetésre invitálta, szállodájában fogadta az érdeklődő főiskolásokat.) Bizonyára fáradt lehetett már Norstejn a több napos – köztük: mozin kívüli – feszes programok, kiváltképp a késő estig tartó második közönségtalálkozó után, mégis üde hangulatban adott interjút. (Pedig néhány óra alvás után máris tovább kellett utaznia: Londonba repült, az animáció ottani barátaihoz). A magnóbeszélgetésre vitt számos kérdés közül persze csak néhányat tettem fel:

Kétszáznegyven animációs film közül Bukarestben egy nemzetközi zsűri tizenhat művet díjazott 1971-ben. Az első helyre Dunning Sárga tengeralattjárója került. Ön nagyjából az amerikai Bakshival egyidőben kezdett világszerte ismertté válni. Az említett versenyen persze egyikük sem indulhatott, hiszen addig nem készültek még el azóta jegyzett alkotásaik.⁸ Mi a véleménye a Sárga tengeralattjáróról, amit a filmszakma átörökszékének tart a multiplikáció történetében, és hogyan minősíti az egyetemes egész estés animáció egyik kiemelkedő alkotóját, Bakshit?

Ha ezt a két alkotót kell összehasonlítani, akkor természetesen feltevel nélkül Dunningé az első hely. Márcsak azért is, mert nem olyan közönséges, nem nézi le úgy a nézőt, mint Bakshi.⁹ Úgyhogy kulturális szempontból mindenképpen Bakshi elé helyezem. Technikailag is kétségtelenül újítás volt ez a film. Elsősorban a grafikára gondolok, a grafikai megoldásaira.¹⁰ De ha művészi szempontból közelítjük meg a kérdést, akkor a válasz közel sem ilyen egyértelmű, mert úgy érzem, ezen a téren nem adott annyit. Nagyon gyorsan elcsajátították ezt a technikát mások is, és a *Sárga tengeralattjáró* úgy szólván elsüllyedt abban az áradatban, amit maga után vont. Azt hiszem, ebben a filmben túl nagy hangsúly esett magára a módszerre, a technikára, ami nem tesz mindig jót a művészetnek. Ettől függetlenül, ismétlem, ha azt nézzük, milyen energiákat szabadított fel, milyen impulzusokat adott ez a film – nos, kétségtelenül máig óriási a jelentősége. A maga korában pedig különösen nagy volt. Emlékszem, rám is elképesztő hatást gyakorolt. De ugyanakkor arra is emlékszem, hogyan halványult, hogyan tompult ez a rendkívüli hatás az első húsz-harminc perc után, ahogy következtek az újabb és újabb felvonások. És azért van még egy mozzanat, amiről nem szabad megfeledkezni, történetesen az, hogy ezt a filmet mégiscsak Beatles-zenére készítették, és hát magának az együttesnek rendkívül komoly szerepe volt benne. Némileg talán a módszert is meghatározhatta ez a zene, hiszen a Beatles stílusára, dicsőségére épült az egész mű.

Világtendenciának látszik a szakirodalom szerint – az animációval foglalkozók általában negatív jelzőkkel illetik –, hogy a hosszú animációs filmek mind formanyelvükben, mind pedig dramaturgiájukban egyre inkább kezdenek hasonlítani az élőszereplős játé-

filmhez. Ön hogyan vélekedik erről?

Ez egy óriási tévedés.

Szoboszlai Péter mondotta egy szakmai fórumon: „A mi területünk nem a filmvászon a jövőben. A televízió képernyőjében kell gondolkodnunk. Ez teljesen megváltoztatja lehetőségeinket, esélyeinket.”¹¹ Egyetért rajzfilmrendezőnkkel?

A bemutatás szempontjából a televízió valóban nagyon hatékony, ami azonban még egyáltalán nem jelenti azt, hogy ez a legjobb forma. Hatásában semmiféle tévéképernyőt nem szabad mozivászonhoz hasonlítani, mint ahogy azt a hatást sem lehet elvitatni a mozi-tól, hogy ott más nézőkkel ülök együtt. A moziban sokkal árnyaltabb lelki kapcsolat jön létre a nézővel, mint ami a televízió képernyője előtt megszülethet. A tévéképernyő előtt az ember teljes komfortban érzi magát. Egyáltalán nincs felkészülve semmilyen szellemi vagy lelki élményre. Ha tisztán gazdaságilag nézzük a kérdést, akkor azt mondhatnánk: kétségtelen a tévé előnye, és Szoboszlainak igaza van; de ha a szellemi befogadás szempontjából közelítjük meg a problémát, akkor azt kell mondanom, hogy ismét ahhoz a befogadói aurához kell visszatérni, amit a mozi nyújt. Az embernek végül is meg kell értenie, hogy mindazt, amit elér, munkával éri el.

Bizonyára nem véletlen, hogy a néző megszólításának képi komponensei között fontos szerepük van a szemeknek. Főleg az állatok szemeire gondolok, melyek nainvak, tágak, tiszták. Mintegy a közönségbe látnak, belém néznek. Tekintetüktől valahogy akaratlanul is kitárukszik a befogadó. Ám a figurák, úgy érzem, korántsem azért néznek belém, hogy a vesémbé lássanak. Pillantásuk tapintatos, amit nem lehet eléggé értékelni. Jól látom, hogy az Ön elvárásoló eszközei között a szemeké a kitüntetett szerep?

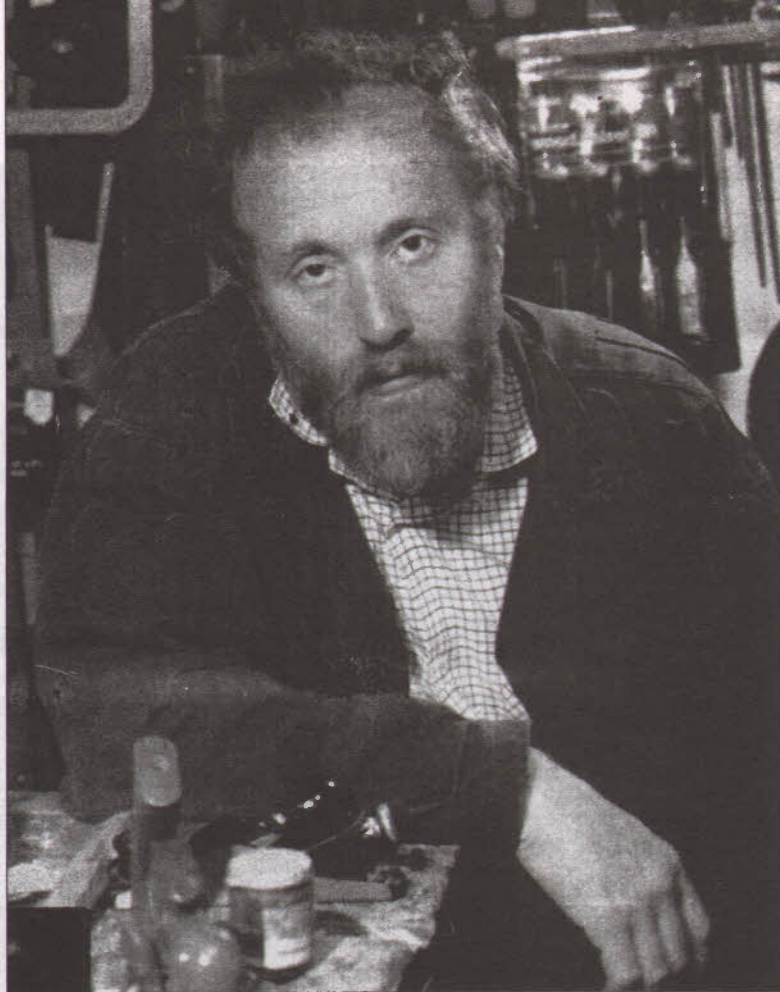
Igen, igen, jól.

A Norstejn-művek animációs effektjei is fogva tartják a nézőt. Mindenekelőtt az igen finom rajzfilmes hatásokra gondolok itt. Különleges fényekre, árnyakra, esőcseppekre, hópelyhekre, sejtelmes ködre, ismeretlen eredetű hangzásokra, furcsa zörejekre. A rendező egyik nyilatkozatában, azt hiszem, nézői archetipusainkra utalt. Éppen

arra, amit igen nehéz, ám annál érdemesebb mozgóképpel megszólítani.

A Mesék meséjéről szóló nyilatkozatából – idevágó visszajelzésére apellálva – emelek ki néhány mondatot: „Úgy látszik, az emberi lélek mélyén van valami látszólag elfelejtett, elsüllyedt réteg, amely, ha mégis sikerül elérni, mindnyájunkban fájdalmasan érzékenyek bizonyul, felsajog. Talán a szereetre való alkalmasságnak hívják?” Filmjeinek atmoszférája, animációs effektjei, a figurák említett tekintete szerintem érzékeny embernél az archetipusokig hatol, meg-megéri azt a bizonyos elsüllyedt réteget.

Norstejn bólogatva mosolyog, lassú kéz- és fejmozgása sejteti velem: lényegében ugyanarra a „valamire” gondolunk. Már *A róka és a nyúl* (1973) esetében is megnyilvánul a „szereetre való alkalmasság”. A film több jelenetében finom humor munkál. A házikójából rókaüzte nyuszi segítséget keres, hogy visszaköltözhesen. Az átköltött népmesének megfelelően a segítség egy harcias kakas formájában érkezik meg. *A róka...* a szerző első autonóm opusza. F. Hitruk ukrán rendező több írásában is megemlíti: a papírforma szerint senki sem várt felfedező erőt ettől a műtől, mivel a témát a rajzfilmek már többször és sokféleképpen feldolgozták. Ám nem a papírforma jött be. Norstejn munkája otthon s külföldön minden értő befogadót lenyűgözött. „Állandó alkotótársaival, Francseszka Jarbuszova rajzművész-felenség, (a később hozzájuk csatlakozó Alekszandr Zsbovszkij és Igor Szkidan-Boszin operatőrök), továbbá Mihail Mejerovics zeneszerző közreműködésével készítette az olasz televízió megbízásából, az orosz népi festészet, a lubok stílusában. Ez a film, amellettt hogy megduplázta a díjakat, már rendelkezik azzal az érzelmi töltéssel, antropomorf megjelenítési erővel, mélyen emberi tragikummal, amely – a technikai újításon és szellemességen kívül – a legnagyobb erőssége, utolérhetetlen sajátossága ennek a nagy művésznek.” Ismét Geréb Annát idéztem (lásd: *Jegyzet* 6. pont), aki nem hiába tervezte, szervezte, navigálta a Norstejn-programot,



hiszen tapasztaltuk: odaadó munkája igencsak eredményes volt. „Mi lenne, ha egyszer az (animációs) figurák keresni kezdenének neszeket, váratlan hangokat, amelyekből kiderülhet, hogy jót vagy rosszat akarnak-e nekik?” – teszi fel a kérdést Lohr Ferenc.¹² A leszálló ködben eltévedő, medvebarátjához batyuval induló Süni ad választ a hangmémök kérdésére: tájékozódását segítő atmoszférikus hangzássá, egyfajta „kísérő-Sztalkerré” teszi a félelemkeltőn csodálatos erdei akusztikát (*Süni a ködben*, 1975). Ezzel a Kozlov-mese alapján alkotott művel mutatkozott be Magyarországon a rendező, hat évvel Süni megszületése után.

Alkotója megfogalmazásában a *Mesék meséje* (1979): „Legszemélyesebb lelkiállapotom filmje.” Kifejezetten Norstejnek írta Ljudmila Petrusevszkaja drámaíró. Város és falu, háború-háttér és békebeli idill, honi történelem és emberi sors. Gyermeki emlékezés és felnőtt látomás, fantázia és földönjárás. Szürrealiák és dokumentáris asszociációk. Mindezek s vonzataik, együtt és külön egy végtelen tükrözésű pszichikum világának építőelemei. Minden filmi mozzanat költői univerzumma animálódik. Bámulatos és ámulnivaló, szép-, sőt gyönyörű-szomorú lélekkép. Stabil célpontja volt a cenzúrának. De stabil volt a ren-

dező macacssága is. Önnön művészi mértékéhez, etikájához s mesés alkotása dramaturgiájához tartotta magát. Mindegyik kivágásra javasolt jelenetét bennhagyta a filmben, ugyanakkor egyetlen javasolt képsort sem tett hozzá művéhez. Egy időre dobozban maradt hát a *Mese*. Nemzetközi visszhang miatt válhatott publikussá. S mint ha rákényszerített álmában is tovább mesésedett volna: felébredve, dobozából kiszabadulva nem várt, kirobbanó sikert aratott (Kanada, USA, Franciaország, NSZK). Itthoni bemutatója után három évvel, 1984-ben minden idők legjobb rajzfilmjének minősítették. Oscar-díjat kapott.

A Mesék meséje főszereplőjének, a farkaskölyöknek nagy gyerekszemei vannak, az Ön már szóba hozott alakjainak is általában tágrányítottak a szemei. Disney-Hófehérke törpéi kisgyermek szemekkel néznek ránk. Miki egér szemén tizenkét éves korában jelent meg a pupilla.¹³ A Norstejn-figurák szemei pupillák nélkül is beszédeselek. Ön hogyan vélekedik Disney animációtörténeli szerepéről, a műfajra gyakorolt hatásáról?

Meg kell mondanom, felelős a véleményem. Pozitív abban az értelemben, hogy Disney egy hatalmas országot, hatalmas területet foglalt el, amelyet multiplikációs országnak is lehetne nevezni. Ezt az országot megtöltötte a legvirtuózabb színészi szabadsággal. Ebben az értelemben egy sajátos szí-

nészi áramlatot hozott létre, sőt azt mondanám: a saját geg-iskoláját teremtette meg. Ezen kívül jellemek egész skáláját alakította ki. Vagyis olyan figurákat, amelyek állandóan a saját lelki berendezésükkel összhangban cselekednek. Azt hiszem, egyetlen pszichológus sem fedezhetne fel hibát abban, ahogy ezek a jellemek a különböző szituációkban viselkednek. Ez az a kolosszális csúcspont, amit Disney meghódított. Gyengéje abban az olcsóságban és közönségességben van, amivel együtt tálalta ezt az egészet. A dolognak tisztán az esztétikai, a látványhoz kötődő oldala sokkal kevésbé érdekelt, mindenáron nézőket és piacot akart szerezni, amit el is ért. Lényegében egy álomországot, egy álomvilágot teremtett, ahová még a felnőttek is szívesen jártak. Ez az egész álomszerűség egy jellegzetesen amerikai produktumot szült, ami abszolút éles ellentétben áll mindazzal, amit az európai animációs film – így az orosz is – legjobb alkotásaihoz létrehozott. Azonban Disney hatása olyan elementáris, olyan kolosszális volt, hogy minden más típusú kezdeményezésnek útját tudta állni; saját esztétikájának agresszivitásával minden más próbálkozást elfojtott. Azt hiszem, hogy tevékenységének ez borzasztó negatív hatása, hiszen arról van szó, hogy létrehozta az animáció kánonját. Így aztán minden eltérő próbálkozást már Disney-vel hasonlíttatnak össze, s ez az összehasonlítás egyáltalán nem válik javára a más irányú próbálkozásoknak. Tulajdonképpen beadott egyfajta mérget, animációs mérget, amellyel szemben, úgy tűnik, már semmiféle ellenméreg nem tud hatást kifejteni. Azt kell mondanom, hogy elszakította az animációs filmet a kultúrától, a kulturális életől. Úgyhogy mindaz, ami hozzá kapcsolódik, már nem is annyira kultúra vagy művészet, mint inkább valami olyan, amit állati szintű társadalmi jelenségként lehet kezelni. Most persze nagyon élesen beszéltem Disney-ről, megpróbálom hát még egyszer megfogalmazni azokat a kolosszális dolgokat, amelyekkel hozzájárult az animáció fejlődéséhez. Először is az első olyan animációs rendező, aki egész estés filmet csinált, és az a véleményem, hogy a *Bambi*¹⁴ minden vitán felül egy animációs remekmű. Minden szempontból: a hangulatát, a jellemek kidolgozottságát, az esztétikumát illetően. Ezzel teremtett egyfajta precedenst, ami persze nem jelenti azt, hogy ezt ki lehetne terjeszteni magára az egész estés animációs film fogalmára. Annak ellenére sem, hogy a legtöbbben természetesen az ő példáját, az ő iskoláját követik.

Nem mindenhol lehet ezt megtenni. Oroszország számára például egyáltalán nem illenek ezek az esztétikai elvek, mert valahogy más nálunk a feszültség, más elvek és más szemlélet határozza meg az oroszországi mentalitást. Hogy valami új kontextusba kerüljön a Disney-féle animációs esztétika, ahhoz az kéne, hogy megjelenjen egy új alkotó, egy új típusú egész estés animációs film valami teljesen másfajta elvvel, másfajta esztétikai koncepcióval.

„Egyenarcok jelennek meg a maguk mozgásában, vonásában, kifejezésében. Az arc 'bemutatásakor' talán valami lehetetlennek a megkísértéséről van szó. S lehet, hogy errefelé igazán nem vezet út?”¹⁵ – E fogós kérdést a "harmadik kecskeméti animációs filmfesztiválon" tette föl Lugossy László natúrfilm rendező. Szavai nyomán felvetődött bennem, talán még nem fejlődött odáig a műfaj, hogy képes legyen megfelelően megmutatni egy animált arcot. Gondoltam arra is: mi van akkor, ha itt feltáratlan műfaji entitással állunk szemben? Alig néhány órája láttam először A köpeny csinóvnyikját, aszott arcát, szöszmötölő mozgását kísérő tekintetét. Szerintem az Ön figurája válasz Lugossy kérdésére, engem pedig meggyőzött arról, hogy az emberi arc adekvát grafikai megjelenítéséhez is vezet út.

Teljesen egyetértek Önnel.

Európa legelső s nagysikerű animációs hosszúfilmje (*Ahmed herceg...*, 1926), ame-

lyet szenvedélyes hangon népszerűsített például R. Clair és J. Renoir, papírkivágásos technikával készült. B. Bartosch és W. Ruttmann közreműködésével animálta – a már fentebb említett – Lotte Reiniger. Az első Európában bemutatott japán animációs rövidfilm (*A bálma*, N. Ofuji, 1928) is kivágásos módszerrel született. Üveglapokra helyezett chigoyamik (különleges papírféleség) megmozgatásával készült el.¹⁶ A *Zsír Ódón* (Kató Kiszly István, 1914?) című, feltehetően első magyar animációban rajzlapból kivágott alakok mozogtak. Az eddigi kutatás szerint első hangos, színes animációs filmünk (*Bogár-orfeum*, Kató Kiszly, 1932) is papírkivágásos technikájú volt.

Ön végül is amolyan egyszemélyes intézményként alkot. Technikája, a papírkivágás-mozgatás viszont nagyon munkaigényes. Miért erre a módszerre szavazott? Hogyan sikerül ezzel a technikával elérnie, hogy még a leginkább fullnak ismert mozgatásnál is – ha mondhatom így – fullabb módon animál?

Nem szavaztam rá, nem választottam ki, valahogy magától jött s jön létre. Én tulajdonképpen semmit nem agyaltam ki ezzel kapcsolatban. Mert minden, amit az ember kiagyal, azonnal valamilyen mesterséges, erőltetett jelleget kap. És tönkre is mennek ezek a kimódolt

dolgok. Itt egészen másról van szó. Pont az ellenkezőjéről. Ez a módszer valahogy létrejött, és én filmről filmre érzem, hogy kicsoda erő rejlik ebben a technikában. Egyre inkább tapasztalom ezt az erőt, és úgy érzem, a művészetnek egyéb egyetemes tulajdonságaival is rendelkezik ez a technika. Olyan sajátosságai, olyan vonásai vannak, mint szerintem a festészetnek, vagy akár az irodalomnak, a költészetnek. Szóval megvan benne az egyediség tulajdonsága. Ezzel szemben úgy gondolom: a rajzolt vagy a festett animáció nem rendelkezik ilyennel. A rajzolt vagy a festett animáció kioldja ezt az egyediséget azáltal, hogy jelenetben, a jelenet komplexitásában gondolkodik. Hiszen végül is fázisról fázisra meg kell ismételnie mondjuk például a szemeket. Nekem itt a papírkivágás esetében nem kell állandóan ismételnem, újra lerajzolnom ugyanazt a szemet. Így aztán olyan jeleneteket kell létrehoznom, amelyekben rendkívül határozott a dramaturgia is, és maga a plasztikai megoldás is. Egyik sem tud létezni a másik nélkül.

Mikor találkozott először magyar animációs alkotással? Hogyan vélekedik a jelen magyar animációs filmművészetéről?

Úgy emlékszem, hogy először hatvanháromban láttam magyar animációs filmet. Macskássy-film lehetett. A ceruza... szóval valami a címében ceruzával kapcsolatos.¹⁷ A ceruza – így rémlik. Ma már beszéltem a kecskeméti stúdióban



arról, hogy mennyire nagy hatást gyakoroltak rám az újabb filmek, mennyire megráztak. Különösen az a szellemi energia, ami ezekben a mai filmekben rejlik. Rendkívül erős professzionalizmussal készülnek, nemcsak úgy össze vannak hordva, nem valami sekélyes, felszínes dolgok ezek, hanem hangsúlyozom, tényleg igen komoly szellemi erő és energia húzódik meg mögöttük. Megdöbbentett még az is, mennyire széles skálán mozognak, mennyire tág a különböző esztétikai áramlatok skálája. Többszörösen is megráz ez, mert mint ahogy a stúdió igazgatójától, Mikulás Ferenctől hallottam: önel-látók. Tehát egyrészt kommerciális munkákra is kell vállalkozniuk, másrészt pedig azoknak a haszná-ból állíthatják elő egyedi, alkotói animációs műveiket. Úgy tűnik, nagyon jól létre tudták hozni a harmóniát e két terület között. Szóval én csak sok alkotó erőt és egészséget tudok kívánni magyar kollégáimnak.

A Süni, a kócsag, a róka, a gém s társaik át-átjárhatnak egymáshoz. Velük a Mesék... gyérfényű utcalámpája alatt halottszínű ruháikban tangózó nőalakok is találkozhatnak, amint a frontra vonuló, távolbavesző kiskatonák is. Ám úgy érzem, egyikük sem léphetne be A köpeny csinovnyikjájának szobájába; legfeljebb bepílanthatnának párás-piszkos kis szobaablakán. Szerintem a korábbiakhoz képest másképpen Norstejn-mű A köpeny. A szerző hogyan látja ezt?

Érdekes meglátás, erre még nem is gondoltam. Tulajdonképpen csinálhatnék egy olyan animációt, amelyben mondjuk a nyúl, a medve, a süni, a gém, vagy a többiek nézik *A köpeny* című filmet. Esetleg olyat is készíthetnék, amelyben a korábbi művek szereplői a hófúttá, hideg téli utcáról benéznek a szövegmasolóra. Végül is mindegyik alakom abban a világban mozog, amit teljesen magaménak érzek. Voltaképpen valamennyi filmem ugyanarról szól lényegében. Különböző szereplőimnek csak ugyan sok közülük van egymáshoz. De *A köpeny* a korábbi anyagokhoz képest szerintem is más. Persze az említett ablakon este benézők, avagy *A köpeny* című filmet nézők is tulajdonképpen a testem, lelkem részei. Igen, talán érdekes lenne egyszer egy ilyen 'film a filmben' filmet animálni. Hm.

Balázs Béla írta a rajzfilmről: „Körvonalaik nem ábrázolják valahol függetlenül is létező alakjukat, hanem egyetlen reális testüket alkotják.”¹⁸ A

köpenyben (1985) körvonal sincs, minden képzőművészeti mozzanat, tónus, fény, árnyék – a nem látjuk, de tudjuk papírkivágás – egyaránt testalkotó: Akakij Akakijevics cári hivatalnok szürke figurájának nyomasztó összetevője, egy rozoga test része, szájalmas lélektorzó komponense. De lény. Élőlény. Mindenekül (körvonal-talanul) filmbeli személyiség. Betűmásolása a megalázott, tragikus életvitelű ember groteszk képe. Már-már hiperrealista fekete-fehér képsorokban. Olyan, aki mellett – életében – mindenki elmegy, az élet(e) pedig mellette megy el. Akakij befogadó nézőjében hagy maradandó nyomot, szinte semmilyen filmalaphoz nem(igen) hasonlítható érzést keltve benne. (E torzó zeneszerzője M. Mejerovics, az Örökmozgóban egyelőre néma változatban láttuk *A köpeny*.) Nyikolaj Gogol elbeszéléséből egész estésnek tervezte (1981-ben kezdte el forgatni) filmjét a rendező. Hitt benne. „Lejárt az idő, hogy maguk az alkotók is elhiggyék, hogy a műfaj lehetőségeiből csak rövid, csattanós-színes kis etűdökre telik.”¹⁹ Igaza volt Norstejnnek, szavai ma is időszerűek, ám gyártási konfliktusok miatt be kellett fejeznie a forgatást. A film-torzó tizenkét perces (egyéb-ként bennem a befejezettség, teljesség érzését kelti). Minden moccanás, rezdülés, még egy lecsúszott gyűrött térdzokni is Akakijt jellemzi. Natúrfilmben így – rendezői instrukcióra – megoldhatóan lenne egy zokni „színeszvezetett” lecsúszása. Vagy ha élőszereplősben készülné el a jelenet, az már pixillációs technikát kíván. Ha viszont pixillációval realizálnánk az adott elképzelést – az már animáció volna... De micsoda nagy munkával! És akkor még csak egyetlen zokni mozgatásánál vagyunk, azaz lennének. Norstejn alkalmazott technikája, a mobil papírkivágás e műben (fekete dobozos high-full animációval) szellemül át keserű, torz humánummá. Számos ország felajánlott, ajánl-gat a rendezőnek pénzt, pap-ri-pát, fegyvert. Szóval, külföldön folytatódhatna Akakij Akakijevics eleddig négy-száz méteres élete. Ám Norstejn *A köpeny*t is ott kívánja befejezni, ahol valamennyi alko-

tását leforgatta: otthon, Oroszországban, Moszkvában.

Mit tervez A köpeny befejezése után, milyennek képzeled el következő animációs filmjét?

Rengeteg tervem lenne *A köpeny* után, csak ezekre most egyáltalán nem szabad gondolnom. Minden erőmmel *A köpeny*re kell koncentrálnom, mert már nagyon szeretném befejezni. Lényegében még azt sem nagyon tudom megtenni, hogy *A köpeny* végére gondoljak, mert pszichésen így képtelenség dolgozni. Mozzanatról mozzanatra kell előrehaladni ebben a munkában. Gondolom, ez így eltarthat egy ideig, s majd a következő bemutatásokon látjuk meg, mire jutotunk. Aztán, hogyha ez a spirál véget ér, majd beszélhetünk a további tervekről.

Bújnak-e elő tanítványok Norstejn köpönyegéből?

Norstejn körvonalazza, hány helyen, hogyan tanít. Nekem az tetszik nagyon, hogy nem „a Norstejn” tanítja. Az animációs technika csínjában bínjába avatja be az utánpótlást – egyrészt. Másrészt műfaja szellemi esszenciájával kínálja meg őket, sajátos személyiségük többverziós megajzolására buzdítja az érdeklődőket. Önkifejezésre. Mindig szüknek bizonyul a moszkvai filmfőiskola azon terme, amelyben a rendező éppen előadást tart.

Néhányan megpróbálják filmjeiket utánozni, a külső formát plagizálják, ami persze fölösleges, és rögtön észre lehet venni. Jómagam egyébként mindmáig talán Trnka filmjeiből²⁰ tanultam a legtöbbet.

Persze Norstejn alkotásai véletlenül sem trnkások. Miért is norstejnien animálók bújnának hát elő a művész pedagógus-köpönyegéből?

Jegyzetek

1. A moszkvai világkiállítás egyik technikai szenzációja volt a *Glimpses of USA* (Whitney, Eamer, 1957) című film.
2. John Halas. *Mai Nap*, 1993. június 13.
3. Részletesebben lásd: A nagy igazságok egyszerűek (Veress József, *Nép-szabadság*, 1994. május 3.).
4. A műfaj történetének neves kutatói (Ch. Ford, G. Bendazzi, R. Jeanne) szerint voltaképpen senkit sem szabad Sztarevicshez hasonlítani, még Disney-t,

sőt magát E. Cohit sem. Következésképpen szerintük a műfaj történet egyedülálló orosz származású, majd külföldön alkotó (Starewich) mesteréről és művészeről van tehát szó. Sztarevics originalitásából semmit sem von le, ha az orosz paletta egy az úttörőhöz mérhető egyéniség, Norstejn műveivel is gazdagodik.

5. A helyi gyártás nem tudta követni Disney-ék tempóját, képtelenné vált a műhely a produkciók nagyüzemi továbbfejlesztésére. A szovjet rajzfilmgyártás akkor kapott igazán friss erőre, amikor I. Ivanov-Vanónak az 1943-as datálású alma-atai főiskolán végzett hallgatói (E. Migunov, Sz. Belkovszkaja, L. Milcsin, A. Szaszanov) láttak munkához.

6. Geréb Anna: *Norstein, a rajzfilm Tarkovszkija*. Örökmozgó-műsorfüzet, 1994.

7. Ez a technika számos elemében rokonítható Reisenbüchler Sándor animációs filmjeivel (*A Nap és a Hold elrablása*, 1968; *Az 1812-es év*, 1972; *Pánik*, 1978).

8. Ez időben Norstejn még csak A. Tyurinnal készült első rövidfilmjét jegyezte (*Huszonötödike, az első nap*, 1968). R. Bakshi első hosszú rajzfilmje a bukaresti animációs verseny után készült el (*Fritz, a macska*, 1972).

9. A *Fritz...* a filmtörténet első „X”-jelzésű hosszú rajzfilmje. R. Crumb illegális képregénye alapján született meg. Pornográfának bélyegezték, s szexuális jelenetei miatt nézői korhatárt állapítottak meg a moziforgalmazók. Bakshi második nagyrajzfilmjét is „X”-elték (*Csúcsforgalom*, 1973).

10. H. Edelmann reklámgrafikus tervezte a *Sárga tengerallattjárót*. Szuggesztív megoldásai a nemzetközi grafikára is éveken át hatottak. A pop-art tárgy-kultúrárt és a neoszcészziós ornamentikát egészen eredeti módon elegyítette. Erről volt híres Európában és Amerikában.

11. *Filmkultúra*, 1993. 3-1.sz. 38.o.

12. *Pannónia Film Híradó*, 1982. 7.sz. 47.o.

13. Miki egér karakterét tizenkét éves korában, az egész estés *Fantázia* (1940) készítésekor, *A blüvészinas* című epizóddal (J. Algar) számára újraterveztette Disney. A rajzfilmszimbióm szemén például ekkor, F. Moore átkomponálásával jelent meg először a pupilla.

14. Disney – hasonlóan a legtöbb filmtörténészhez – a *Pinocchiót* (B. Sharpsteen, 1940) tartotta legjobb filmjének. Így fogalmazott: „Lehet, hogy a Pinocchióból hiányzik a Hófehérke szeretetreméltósága, de műszakilag és művészilag jóval fölötte áll.”

15. *Filmkultúra*, 1993. 3-1.sz. 38.o.

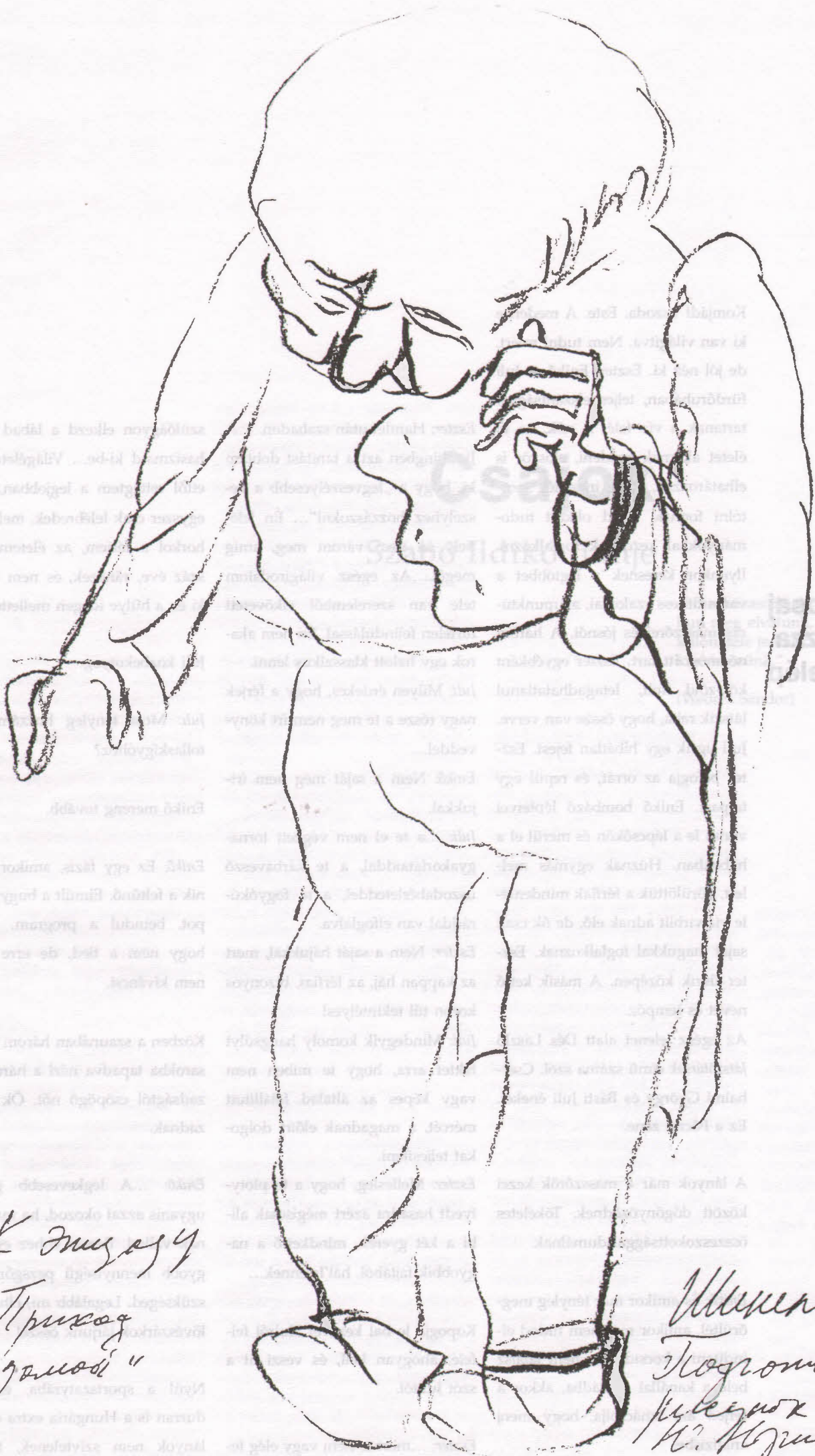
16. Új, azonos című, átlátszó színes celofán-animációjú változata 1952-ben készült el s óriási sikert aratott az 1953-as Cannes-i Filmfesztiválon.

17. Macskássy Gyula: *A ceruza és a radír* (1960).

18. Balázs Béla: *A film* (Bp., 1961. 181.o.).

19. *Filmkultúra*, 1986. 11.sz. 59.o.

20. A papírfigurákkal is dolgozó J. Trnka nevéhez fűződik az első egész estés csehszlovák bábfilm (*A cseh év*, 1947). Figuráit 1953-ig nem szóltatta meg. Negyedik hosszú bábanimációjában (*Svejk, a derék katona*, 1954) a meg-elevenítés szerves komponense a figurák beszéde.



К Музы
"Прощай
родина"

Муром.
Тюрюмкин
Музыка и поэзия
Н. Муromский

Eszter anyjának öngyilkossága

megiszik egy liter francia konyakot, és belefekszik megfagyni a kétméteres hóba. Egyébként Eszter szülei együtt laknak Eszter húgával, akinek a férje egy néger törzsfőnök. A mamát néger szokások szerint ravatalozzák fel a lakásban. Eszter elmenekül az „atyai házból”, az utcán találkozik egy törpével. Mindketten nagyon megijednek egymástól.

Enikő és Eszter véletlenül összefutnak az elfekvőben. Eszter a papáját, Enikő a nagynénjét látogatja. Hiába könyörögnek Eszternek 20 évvel fiatalabb fiújának szülei, hogy tartsa meg a gyermeket, mert nekik unoka kell, Eszter egyelőre ellenáll.

Juli és Gyuri már régóta külön szobában alszanak. A hall a demarkációs vonal. Éjszakai levelezésük kötetekre rúg. Gyuri nem egyszerűen alkoholistája, hanem filozófiai alapon iszik. Az írásnak és az ivásnak néha baszás a vége. Utána általában Juli kimegy a fürdőszobába, mint ezen az éjszakán is. A fürdőkádjukban egy hullát talál. A takarítónőjük, Anika itt vágta fel az ereit.

Andor szeretője, a sztriptíz táncos Judit már ott lakik a még közös lakásban. Ezért Eszter is hazaviszi éjszakára a fiúját, pusztán cumtrucc. A gyerekek az ajtóresen át lesik a szülőket és a leendő mostohákat.

Enikőt új fiúja – Tamás – el akarja venni feleségül, és ezért megkeresztelteti egy balatonfelvidéki templomban. De mivel Enikő a keresztelő után a szilveszteri ünnepi kocsmában a helybéli bikákkal kokettál, Tamás hazarángatja, majd kidobja a kocsijából a hóba, jól megveri, és ott is akarja hagyni az árokszélen.

Eszter eközben kislányával belepakodik a temetőbe kivésni a falból anyja kolumbáriumát és hazavinni a „nagyit”. Andor közben a minisztériumban beszorul a páternosztérbe, amitől idegrohamot kap. Eszter otthon gondosan elülteti édesanyja földi porait a virág-

cserépre. Andor tökrészen érkezik haza. Eszter és a kislány bemenekülnek a gyerekszobába, és magukra zárják az ajtót. A kedves papa ezen felbőszülve egy jókora kalapáccsal leveri a kilincset meg a zárat, majd – már a gangon – előle menekülő teljes családját is ki akarja irtani.

Juli és Gyuri a még közös lakásukban külön-külön teáznak, majd Gyuri lezavarja Julit vásárolni. Juli nem igazán praktikus típus, és ezt a piacon az árusok azonnal kiszúrják.

Jani szerint Enikő csak a biológiai anyja gyermekeinek. Megegyeznek a válásban, de ügyvéd előtt nyilatkozatot tesznek, hogy a gyerekeket kéthetente cserélik egymás közt.

Mind a három csaj elhatározza, hogy elég volt! Lelépnek! Új életet kezdenek: valami Normálisat!

Enikő meglátogatja Tamást az indiántáborban, ahol Tamás a „szüik” főnöke, Enikő kislánya, Gergő pedig az ellenségnél, a „komancsoknál” névtelen kis „uti”. Hazajövet a Délinél kicserélik a gyerekeket. Gergőt Enikő leadja az apjának, a nagylánynak az anyjával kéne menni, de nem megy, mert randevúja van. Jani mindenesetre lekever egy pofont az ott tébláboló Tamásnak a gyerekek előtt, mihez tartás végett. Zuhog az eső, különösen a taxisofoőr ideges. Olyannyira, hogy Enikő szemtelen megjegyzéseire késsel való nyaknyisszálást próbál foganatosítani. Tamás elmenekül, otthagyja Enikőt az örült taxissal.

Enikő ázottan, szarrá verve Ta-

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Eszter válni akar, költözik. Andor csomagolás közben, a két gyerek szeme láttára még egyszer utoljára megerőszkolja az anyjukat:
CSAJOK
Enikő addig froclizza Janit, amíg az keresztül nem hajítja az üvegajtón, természetesen mindezt kislányok, Gergő előtt. Enikő rángatózva bolyong egy villamoson a gyerekekkel, körbe-körbe a városban:
CSAJOK
A három csaj együtt nézi meg az Ámor nevű éjszakai presszóban Eszter férjének jelenlegi szeretőjét, aki ott sztriptízgírlként lép fel. Aztán átmennek a Halászkertbe, és hajnalig mulatnak a cigányokkal. Juliba beleszeret az egyik cigány énekes. Varga Guszti hazaviszi magával Julit, és az anyjával jóslat nekik. Juli ott alszik a cigányoknál. Nagyon rosszat álmodik. Összekeveredik benne a valóság, az álom meg a jóslatok. Lidércnyomással ébred.
Gyuri közben majdnem meghal, mert otffelejtik a mentősök a János kórházban, a röntgen folyosóján. De megérkezik Juli és addig ordít, hogy neki kell asszisztálni a végén a műtőben, amíg leszívják a vért Gyuri mellkasából.
Eszter mamája elég furcsa módját választja az öngyilkosságnak:

Eszter a szülei lakásán

Eszter az apjával néz ki a bepárásodott ablakon. Nézik a várost. Apa decens idős úr. A szemszög ugyanaz, mint az előző jelenetben. A lakás „hajdan volt” jó módú nyomokkal. Az egész jelenet alatt néger dobszólót hallunk a másik szobából, ahol Eszter húga lakik néger férjével. A férj otthon törzsfőnök, itt Magyarországon az orvosira jár.

Apa: Nem értem, nem értem. Te se tudod?

Eszter: Honnan tudnám, te élsz velem, én csak fölugrottam.

Apa: Ma kedd van. Minden hétfőn jógázni megy. Micsoda idiotizmus!

Eszter: Bár én lennék ilyen idióta, nem így néznék ki. Anya 70 éves, de ha levetkőzünk a Lukácsban, égek mellette.

Apa: Ha nekem azt mondd, normális dolog, hogy valaki 70 éves korában akkor is elmegy hétfőn este 7-kor jógázni, mikor az egész városban leáll a forgalom a hóeséstől, akkor én akármi legyek. Lassan 24 órája...

Eszter: Nem azt mondtam, hogy normális, hanem azt, hogy jó. Jó dolog. Te ezt soha a бүдös életbe nem értetted meg.

Apa: Jó? Jó. Akkor most hol van? Ma hol van? Tegnap jógázott, de

ma? A barátnője szerint, aki egyébként három éve már kimaradt, 8-kor vége az edzésnek. Most mondd meg, hol keressem?

Eszter: Mondd apa, te nem örülsz meg ettől a dobolástól?

Apa: Én már megőrültem, nem látod? Mit csináljak? A húgod is a lányom.

Le-föl rohangásznak a lakásban, mindketten valami jel után kutatnak. A szomszéd szobában Eszter húga, néger férje és a törzs többi tagjai dobolnak.

Eszter: Mi lenne, ha te is segítenél keresni?

Eszter húga: Ha itt lenne a lakásban, már rég megtaláltuk volna. Ali most hívja az isteneket segítségül. Nem látod?

– mondja átszellemült arccal, a férjét nézve. Eszter majdnem pofánvágja.

Aztán apa egyszer csak rátalál a cédulára az előszobában. Korrekt üzenet, anya összehajtogatott jógacucca tetején, a polcon.

Cédula: „Ne keressetek, az udvarban vagyok”.

Apa: Mindjárt jövök, ti csak várjátok itt anyátokat

– szól be a szobába, igyekszik nagyon fegyelmezett és főképp megnyugtató lenni.

Apa: ...Mindjárt jövök, mindjárt jövök

– motyogja magában, amíg a körfolyosós gangon rohan le, körbe-körbe, mindig csak egy villanásnyival közelebb az udvar felé. Aztán örülten trappol le-fel a magas, gyönyörű, érinthetetlennek tűnő porhóban, míg megtalálja a feleségét.

Apa: Bogárkám, mit csinálsz?

Anya fennakadt szemei nézik a csillagokat. Átszellemült mosollyal fekszik, mintha lubickolna a nap-sütötte Adriában, kezében egy üres francia konyakosüveg.

Apa: ...úristen, soha nem ivott

– bukik ki apából ez a hülye polgári reakció, de már múlt időben. Miközben anya másik megmerevedett kezét csókolgatja.

Apa: Bogárkám, ne aggódj, ha még nem haltál meg, kivárom

– suttogja sírva.

NYÍRÓ ANDRÁS
MédiaPalánta 39

KOMÁR ERZSÉBET
Variációk számítógépre és CD-ROMra: filmtörténet, folyóirat, szakkutatás 34

SAS TAMÁS
Digitalizmus 27

CS. KÁDÁR PÉTER
Van a filmnek hangja? 23

BEKE ÉVA
Gesztenyebarnított történelem. A Marron-eljárás 20

KÓHÁTI ZSOLT
Vörös Film-Híradó. 1919. április-augusztus 19

FÉJJA SÁNDOR
Papírkivágások. Jurij Norstejn az Örökmozgóban 15

JANKOVICS MARCELL
Norstejn 13

SZABÓ LDKÓ
Csajok. Forgatókönyv-részletek 7

CREATOR 4
fotók

FILMKULTÚRA
harmadik évfolyam
felelős kiadó: GYÜREY VERA
felelős szerkesztő: FORGÁCS IVÁN
nem felelős szerkesztő: URBÁN MÁRIA
design & tördelés-szerkesztő: YASAR MERAL
kultúra-rovat: SZÜCS KATALIN
szedés & tördelés: XFER kft.
- CSÁNYI TAMÁS, RAUSCHER MÁRIA, TÓTH MÁRIA
nyomdai kivitelezés: NAGY - GÁSPÁR kft, felelős vezető: NAGY LASZLÓ
szerkesztőség: 1032 Budapest, Solymár u. 8.
tel.: 168-48-60, tel./fax: 176-71-06, 142-91-36
Terjeszti a HIRKER Rt, Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt
és alternatív terjesztők.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a hírlapkézbesítőnél, a Posta hírlapüzleteiben és
a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR).
Budapest, XIII., Lehel út 10/a - 1990
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215896162 pénzforgalmi jelzőszámára.
Előfizetési díj egy évre 528,- Ft, fél évre 264,- Ft.
ISSN 0015-1580, Index: 25306
KÉZIRATOKAT MEGŐRZÜNK, VAGY VISSZAADUNK !

VÖRÖS HÍRADÓK



negyvennégy forint