

Kísérleti kísértetek: beszélgetés Lichter Péterrel

Győri Zsolt

anglicista, egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

Lichter Péter filmrendező, filmesztéta, a *Prizma* folyóirat szerkesztője. Az ELTE filmtudományi képzésén végzett, jelenleg a PTE adjunktusa. 2002 óta készít kísérleti filmeket, amelyeket számos filmfesztiválon vetítettek, így a Berliini Filmfesztivál Kritikusok Hete programjában, vagy a New York-i *Tribeca* Filmfesztiválon. Eddig három filmes témájú kötete jelent meg, legutóbbi kötete az *52 kultfilm*.

Győri Zsolt: Közel két tucat rövidfilmmel és három nagyjátékfilmmel a hátad mögött a magyar kísérleti film egyik legfontosabb aktív képviselője vagy.

Mit jelent számodra ez a meglehetősen alulreprezentált műfaj, honnan nyersz inspirációt?

Lichter Péter: Soha nem akartam kísérleti filmes lenni, egész egyszerűen így alakult a pályám – de elsősorban az érdeklődési körömből fakadt ez a dolog. Már az első, tizennyolc évesen forgatott rövidfilmemet is kísérleti filmnek aposztrofáltam, amikor egy filmfesztiválhoz meg kellett adni a műfaji besorolását. Az azóta már elveszett kisfilm elsősorban a montázssal, a kép- és hangsáv egymásnak feszülésével játszott, illetve ezen keresztül mesélt el egy kamasztörténetet. Engem már akkor sokkal jobban érdekelt a film mechanizmusa, az a mágikus képesség, hogy pusztán a képek és a hangok segítségével érzéseket keltsen a nézőben. Az összes művészet közül a film áll a legközelebb a költészethez, mivel képes az absztrakció és a konkrétság közötti homály határzónájában mozogni: engem mindig ez a terület érdekelt. Ez nyilván onnan is táplálkozik, hogy tizenkét éves koromtól kezdve költőnek készültem – amit aztán a film kedvéért hagytam abba, nyilván azért, mert a film médiumában megtaláltam ugyanazt, illetve többet, mint amit a versírásban. Esetemben a kísérleti filmezésnek ez a gyökere, a pszichológiai magja. De amikor húsz évesen komolyabban elkezdtem filmezni, illetve amikor az első díjaimat nyertem a „kísérleti film” kategóriában, tulajdonképpen nagyon ködös és behatárolt képem volt arról, hogy mi is ez a dolog. Ez a naiv tudatlanság amúgy szerintem rendkívüli hajtóerő volt: azt látom, hogy minél jobban meg tudom ragadni, hogy mi a film, és hogy mit is csináljak, annál unalmasabb az alkotói folyamat. Ezért gyakran a filmtörténeti tudás és esztétikai műveltség csak gátolja a filmezést.

Gy. Zs.: Műfaját tekintve a *Fagyott május* az ökothriller és a poszt-apokaliptikus film, mondjuk a Blair Witch Project és Néptelen föld motívumait, hangulatát vegyíti. A cselekmény időpontja a kelet-európai történelem számára kulcsfontosságú 1990-re esik. Mennyiben allegorikus ez a választás, milyen jelentősége van a történet szempontjából?

L. P.: Bartók Imrével, a film forgatókönyvírójával sokat gondolkodtunk azon, hogy milyen korba helyezzük a történetet, aztán egyszerűen ennél az alternatív rendszerváltás-koncepciónál maradtunk. Egyrészt izgatott minket az alternatív történelem koncepciója, az, hogy az apokalipszis nem a jövőben, hanem a múltban következik be. Másik fontos szempont volt az a bizonyos évszám rögtön beindítson valamit a nézőkben (mondjuk a közép-kelet-európaiakban), szinte pavlovi reflexként elindítson egyfajta olvasati lehetőséget. De nem akartunk konkrétan irányba menni, pontosabb kereteket lefektetni – habár voltak olyan sztoriverziók, amelyek pontosabban meghatározták mondjuk az apokalipszis okait. De ezeket aztán a minimalizmus jegyében elvetettük.

Gy. Zs.: Kísérleti filmes szempontból mi vonzott ehhez a történethez és témához? Esetleg az emberi jelenlét és teljes hiányának az együttes jelenléte?

L. P.: Pontosan. A kísérleti film gyakran nyilvánvaló gazdasági és infrastrukturális okokból a totális redukciót jelenti. Egyszerűbben fogalmazva: a kísérleti filmeseknek nincs pénze, ezért kényszerülnek olyan esztétikai keretek közé, amiktől aztán radikálisabb formanyelvű filmeket alkotnak. Itt persze előjön a tyúk és a tojás esete. Való igaz, hogy a legtöbb kísérleti filmes tudatosan választja ezeket az esztétikai kereteket, mások pedig rákényszerülnek. Én magam a kettő között vagyok: évek óta rákényszerülök a szűkös keretekre, hiszen soha nem kaptam hivatalos állami pályázaton támogatást egyetlen filmemre sem, igaz, csak néhányszor pályáztam. Egy idő után rááll az ember agya az adott keretekre, például arra, hogy idő és pénz híján nem forgathat színészekkel, vagy amatőr szereplőkkel. A *Fagyott május* esetében a tájképek izgattak, abban az időben izgatott a tájképfilmek minimalizmusa: ekkor forgattuk le Gerencsér Dáviddal a *Non-Places* című filmünket is, ami csak totálképekből áll. De az is izgatott, hogy hogyan lehetne ebbe bizonyos fokú narrációt iktatni, de hang nélkül. Az izgatott, hogy a minimális gépeléssel meg lehet-e teremteni egy hős jelenlétét, karakterét, illetve hogy lehet a totálképek és a gépelés ütköztetésével valamiféle feszültséget teremteni. Vagyis az a lehetetlenség érdekelt, hogy vajon lehet ezen radikálisan „anti-horrorfilmes” és „anti-narratív” formai keretek között valódi horrorfilmet csinálni. Nyilván sehogy, de pont ez a lehetetlenség izgatott. Mert ilyen formán még senki nem ment be ebbe az utcába.

Gy. Zs.: A filmben kiemelkedő dramaturgiai szerepe van az erdőnek, az évszakoknak és a napszakoknak. Míg legtöbb filmed a vágóasztalon készült el, milyen kihívásokat jelentett a külső helyszínek való forgatás a stábnak?

L. P.: Kimondottan jó volt forgatni a filmet, Gerencsér Dávid operatőrrel hosszú sétákat tettünk különböző erdőkben, a Pilistől a Bükkig, ekkor szoktam le a dohányzásról is, szóval ez egy valódi egészség-kúra volt a számomra. A film forgatása csak kellemes meglepetésekkel szolgált, például a filmben megjelenő róka, illetve a vonuló muflonok mind a véletlen eredményei voltak.

Gy. Zs.: Nevezhetjük-e fikciós körülmények között létrejött *found footage* filmnek a *Fagyott májust*?

L. P.: Azt kell lefektetni, hogy pontosan mit értünk *found footage* filmen. Mert a *mainstream* szóhasználatban a *found footage* horror teljesen mást jelent, mint a *found footage* kísérleti film. A *found footage* horrorok (vagy más műfaj alá tartozó filmek), mint például a *Paranormal Activity*, az *REC* vagy a *Blair Witch Project* alapvetően leforgatott fikciós filmek, amelyek úgy tesznek, mintha nem fikciós, talált felvételek lennének. Vagyis sokkal közelebb állnak az áldokumentumfilm műfajához, mint a klasszikus *found footage* filmekhez, amelyek meg régi, teljesen más kontextusba leforgatott filmek (reklámoktól a dokumentumfilmeket átjátékfilmekig) felvételeit használják. A *Fagyott május* ilyen értelemben egyik *found footage* film kategóriája alá sem esik, vagyis csak részben, mivel a főhős gyerekkorát reprezentáló, super 8-as flash backek valóban talált nyersanyagok. De a film nagy részét kitevő erdős képek és szubjektív beállítások (POV-k) nem egy talált kamera felvételei (mint a *Blair Witch*ben vagy a *Cloverfield*ben), hanem egy ember tekintetét reprezentálják. Vagyis attól még, hogy a főhős tekintetén át látjuk a dolgokat, az még nem lesz *found footage* horror – inkább közelebb áll a klasszikus *Asszony a tóban* című noirhoz, ahol szintén hasonló a technika, vagy a *slasher* filmek szubjektív snittjeihez.

Gy. Zs.: Mit kell tudni a *found footage* filmekről?

L. P.: A *found footage* film – alsó hangon hetven éves – hagyományra nyúlik vissza. A második világháború után az amerikai kísérleti filmben bukkant fel. Bár a *Rose Hobart* című film (1936) rendezője Joseph Cornell volt az első, aki más anyagából új kollázst hozott létre, de az ötvenes évektől aktív Bruce Conner tekinthető a *found footage* atyjának. Ő fejlesztette ki azt a logikát, hogy különböző darabokból, gyakorlatilag a szemétből – többek között reklámokból, pornográf filmekből – valami újat, gyakran történettel bíró filmet lehet létrehozni. Erre építette fel egész életművét. Amerikában komoly tradícióvá nőtte ki magát a módszer, a mai napig aktív Craig Baldwin több egészestés *found footage* filmet készített, akárcsak az ausztrál Soda Jerk nevű testvérpár, amely napjaink legnépszerűbb alkotásait készíti. Amióta digitális filmrögzítés és nyersanyag létezik, exponenciálisan megnőtt és szinte népművészetté vált ez a műfaj, a YouTube-on ezrével találhatóak meg képviselőik a videóesszéktől kezdve a narratív, vagy kvázinarratív filmekig.

Gy. Zs.: Az *Üres lovak* című filmed több tekintetben hasonlít Pálfi György néhány éve elkészült *Final cut* című filmjéhez.

L. P.: A *Final Cut* a fentebbi hagyományba, annak történetmesélés irányába kapcsolódott be, újdonságjellege igazából csak a magyar nemzeti filmgyártás és a nemzeti nyelvbe bezárt diskurzus számára jelentkezett. Más szavakkal, Pálfi alkotása a *found footage* film egyetemes történetének hazai leágazását jelenti. Én a ma is érvényes médiakörnyezetben szocializálódtam, a világban zajló ez irányú fejleményeket könnyen tudtam követni. 2003-ban készült el első *found footage* filmem, aztán 2009 körül kezdtem először Super 8-as, illetve 35 mm-es filmeket csinálni, később a digitális környezet, Torrent oldalak kínálta lehetőségeket is kihasználtuk, bár engem leginkább a Super 8-as nyersanyag megmunkálása érdekel leginkább. A Máté Borival tavaly készített *The Rub* című Hamlet-adaptáció lényegében egy egész estés *found footage* film, amiben 35 mm nyersanyag van fizikailag megmunkálva. Mindezek okán a *Final Cut*-ot szakmai szemmel és némi fenntartásokkal néztem.

Gy. Zs.: Röviden kifejtenéd mik voltak a kritikai meglátásaid?

L.P.: Akkor tényleg röviden. Szerintem Pálfiék egy meglehetősen szűk pályán játszották végig a játékukat. Különböző filmekből a kirakós játékok mintájára, sematikus alakították ki a narratívát, olyan filmdarabkákat kerestek, amelyek illenek ebbe puzzle-t idéző formarendszerbe. Habár ezt szórakoztató nézni, mivel ez a játék számomra nem volt ismeretlen egy idő után kissé unalmassá vált. A film annyiban hozott újat, hogy négy vágóval, és hatalmas munkával készült el. Számomra ebben a technikában az az izgalmas, hogy bármit megcsinálhatsz, például egy történet kellős közepén beszállsz egy autóba és úrhajózol egyet, elrepülsz mondjuk a Marsra, ahol dinoszauruszok élnek. A szokványos történetmesélés helyett teljes elszállást lehetett volna csinálni, mely utat a már említett Craig Baldwin vagy a Soda Jerk képvisel. Az ausztrál testvérpár *Hollywood Burn* című, 15 éve készült filmje ennek ékes példája. Pálfi csapata nem használta ki, jelen esetben a forgatókönyvírást is magába foglaló vágásban rejlő kreatív lehetőségeket.

Gy. Zs.: Az *Üres lovak* szabadabb játékteret kínál a képeknek, a párbeszédeknek, a hangalámondásnak és a montázsoknak, az ezekben körvonalazódó problémáknak és motívumoknak. Metafilmként, szubjektív filmtörténetként is nézhető a film.

L. P.: Nekem, illetve Kránicz Bence és Roboz Gábor alkotótársaimnak a klasszikus esszéfilmes forma, mondjuk Chris Marker, illetve a filmművészetről szóló video-esszék jelentettek modellt, azok az alkotások, melyekben egy vagy több hang beszél, és ezekre az asszociatív módon összevágott képek reagálnak. Az általam említett személyes filmtörténet mellett a filmben törekedtünk a történelmi hűségre, elolvastuk a Kertészről nemrég megjelent nagymonográfiát,

így nem feltétlenül csak a számunkra fontos történeti események és személyek kerültek be a filmbe. Sok filmrészlet filmtörténeti jelentősége miatt, kvázi pedagógia célzattal kapott helyet a filmben, ugyanakkor az esszéisztikus szempontrendszer megkövetelte a Kertész és Bódy munkáiból származó filmrészletek beemelését. A vágás során fedeztem fel az osztott-képernyős technikában, a képek ütköztetésében rejlő valódi potenciát, mit például a *Rémálom az Elm utcában* és Jean Cocteau *A költő vére* egy-egy jelenetének az egymás mellé helyezése. Ha a filmről akarunk esszéisztikusan elmondani valamit, akkor olyan képeket kell egymás mellé tenni, amik asszociatíván felelnek egymással.

Gy. Zs.: Ez teszi rétegzetté a filmet, ami akár el is idegenítheti a nézőt, aki nem tudja szétszálazni a rétegeket és meghatározni ezek egymáshoz való viszonyát...

L. P.: Célunk nem az illusztráció volt, ami csapda lett volna. Bizonyos koncepciók bizonyos filmkészítési folyamatokat jelölnek ki és mi el akartuk azt kerülni, hogy a film tankönyv ízű illusztrációs képregényként hasson.

Gy. Zs.: Az *Üres lovak* mégis olvasható filmtörténeti narratívaként, kommentárként, ami gazdagon reflektál a hőskorra. Sőt, Kertész filmben megszólaló szelleme a moziról, mint a felejtés elleni küzdelem lehetséges eszközeként beszél.

L. P.: Engem pontosan ezzel a filmmel kezdett el nagyon érdekelni az ősfilmes, illetve a korai hollywoodi korszak, amikor a mozi lenézett vásári mutatvány volt, éppen ezért a stúdiók önigazolási lázban éltek és különféle eszközökkel, sikeres drámairók alkalmazásával, bibliai történetek megfilmesítésével próbálták a mozi értékeit bizonyítani. Ekkor még nem voltak archívumok és különböző hordozóformátumok, amik megőrizték volna a filmet. A feleslegessé vált kópiákat úgy kukázták ki, mint ahogy ma kidobjuk az elolvasott napilapokat. Így dolgozott mindenki, nemcsak az iparosok, hanem a filmtörténet legnagyobb alakjai is. A háború után, és a televízió elterjedésével, tehát piaci indíttatásra és a termék újraértékesítésében rejlő lehetőségek felismerésével kezdték el a stúdiók megőrizni a kópiákat. Akkoriban a film egy lenézett és gagyi dolog volt, mégis ebben a rendszerben, ahol mindent kidobtak és megsemmisítettek, tudtak forradalmi dolgokat létrehozni. Engem ez lelkesít, őszintén fel tudok nézni az ilyen filmesekre, sőt nagyobb tisztelettel tudok adózni előttük, mint napjaink hírnévben és egopiában utazó kortárs rendezői előtt. Manapság a kezdő filmek átlátható módokon próbálnak megfelelni a feltételezett kánonnak, még ki sem találták a filmjüket, még le sem mentek az utcára forgatni, de már azon pörögnek, hogyan lehetne eljutni Cannes-ba, vagy filmfesztiválokra nyerni. Azok a férfiak és nők, akik akkor alkottak – és nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a nőknek sokkal nagyobb láthatóságuk volt a filmiparban, csak sajnos

pontosan azért, mert lenézett szakmának számított – más koordinátarendszerben gondolkodtak. Mindig ehhez próbálok visszanyúlni, amikor rossz kedvem van.

Gy. Zs.: Úgy fogalmaztál, hogy filmarchívumok nélkül nincs filmtörténet, és, hogy a film rendszerben, kategóriákban való elhelyezése nem mindig szerencsés. Filmetek mennyiben támaszkodik a filmtörténet két kulcsfogalmára a mesterember filmes és a művész-, vagy kísérleti filmes trópusaira? Kézenfekvőnek tűnhet, hogy Kertészt az előbbivel, míg Bódyt az utóbbival azonosítsuk.

L. P.: A tömegfilm és a művészfilm filmkritikai terminusok, amelyeket sajnos az akadémiai szóhasználat átvett, megint a leegyszerűsítő koordinátarendszerekben történő gondolkodás példái. Én egyáltalán nem hiszek abban, hogy van művészfilm, illetve tömegfilm, amit ráadásul gyakran közönségfilmnek neveznek. Ez utóbbiak képviselői előszeretettel hangsúlyozzák, hogy ők a közönségnek csinálnak filmet, mintha egy művészfilmes rendező nem a nézőknek, hanem moziszékeknek, vagy hörcsögöknek csinálna filmet. Mindazonáltal a filmünk ezt a nagy diskurust modellezte le, mégpedig a skála két végétét. Kertész tényleg az egyik véglet volt, a mesterember, az iparos, aki futószalagon gyártotta a filmeket, évente hat filmet forgatott le harminc éven keresztül, ami különben bámulatos. Bódy a másik oldala ennek a történetnek. Filmünk mégis arról szól, hogy ez a szembeállítás legfeljebb az akadémiai, újságírói nyelvben releváns, ahol szükség van dobozokra ahhoz, hogy beszélni tudjunk alkotásokról. Nincs olyan, hogy kísérleti film, szerintem minden jó film kísérleti film, az *Avatar*, a *Mátrix*, de még a *Valami Amerika* is, csak meg kell nézni, hol kísérletezik. Bizonyos szempontból a mi filmünk is a közönségfilm dramaturgiáját és kódjait követi, van benne dráma, emberek beszélgetnek benne, van íve, tulajdonképpen el lehetne adni akár férfi melodrámaként is, ahol a két ellentétes figura a film végére összezsizsolódik és egymásra borul.

Gy. Zs.: Esetleg ezt sugallja már a film címe is, vagyishogy a két figura képletes értelemben vett ígáslovak, akik azért üresek, mert mindenféle jelentéssel fel lehet őket tölteni?

L.P.: A címben megidézett kép sokféleképpen értelmezhető, jelentése ugyanakkor sokkal banálisabb, egy anekdotára utal. Kertész nagyon rosszul beszélt angolul, és *A könnyűlovasság támadása* című kalandfilm forgatásakor volt egy jelenet, amelyben nagyon sok nyereg nélküli ló vágat be a képbe. Kertész megafonnal a kezében odakiabált a stábnak, hogy „*Bring on the empty horses*”, vagyis „Hozzátok az üres lovakat”. Errol Flynn és David Niven, a film két főszereplője, hetekig röhögtek ezen a mondaton és Nivenben olyannyira mély nyomot hagyott, hogy önéletrajzi könyvének is ez lett a címe. Innen vettük át az „üres lovakat”, ami önmagában gazdag jelentésszociációt tesz lehetővé.

Gy. Zs.: Ha már anekdotákról van szó, a filmben Bódy hangja felidéz egy gyerekkori traumatikus moziélményt, a *Hófehérke* című film vetítését, amely során összevizezi magát, a vetítés után pedig egyedül bolyong a Szabadsághelyen. Ez megtörtént eset?

L.P.: Ez az én kitaláció, tulajdonképpen az én személyes történetem. Nekem nem a *Hófehérke*, hanem a *Roger nyúl a pácban* okozott traumát. Budapesten a Szabadság-hegyen lévő mozi mellett nőttem fel, ami nem sokkal odaköltözésünk után bezárt.

Gy. Zs.: A filmben Kertész azt mondja Bódynak, hogy ez a pszichés esemény jelenti rendezői pályájának a gyökerét. Rád vonatkoztathatjuk ezt a megállapítást?

L.P.: Nem vagyok a pszichoanalízis rajongója, de lehet, hogy ha elég hosszan elbeszélgetnék egy pszichológussal, akkor annak az lenne vége, hogy tényleg a *Roger nyúl a pácban* miatt filmezek. Az biztos, hogy a korai filmélmények miatt filmezek, mint ahogy szerintem mindenki emiatt filmez. Nekem a kilencvenes évek a filmtraumák évtizede volt. Általános iskolás voltam, és akkor a korhatárt sokkal komolyabban vették, így anyukám kísért a moziba. A *Cliffhanger* erősen traumatikus élmény volt, akárcsak a *Dr Moreau szigete*, ami olyan mély nyomot hagyott bennem, hogy a regényt jövőre valószínűleg meg fogjuk filmesíteni.

Gy. Zs.: Nem kis teher lehetett nagy filmesek szájába adni történeteket, szavakat.

L.P.: Azzal az önző gesztussal írtuk meg a filmet, hogy tudjuk, mit mondana Bódy és Kertész, holott nem tudjuk. De így működnek az életrajzi filmek. Kezdetben éreztük a szorongást, de azzal nyugtattuk magunkat, hogy ez nem egy dokumentumfilm, nem egy szakdolgozat, hanem csak egy film, ezért annyit hazudhatunk, amennyit akarunk, csak az a kérdés, hogy mit hazudunk és miért. Szerintem keveset hazudtunk, de a bizonyos érzékeny területeken, mint Bódy kibeszéletlen ügynökmúltja kapcsán, nem vállalkoztunk semmiféle költői igazságtételre.

Gy. Zs.: Milyen módszert alkalmaztatok a dialógusok írásánál?

L.P.: Miután kitaláltuk a történet ívét, felosztottuk a jeleneteket és meghatároztuk honnan hová kell eljutni egy jeleneten belül. Mondjuk Bence írta a páros, én a páratlan jeleneteket, tisztára olyan volt, mint egy tortaosztás. Aztán kicseréltük, amit leírtunk, belevitgattunk, Roboz Gábor pedig az egészet összefogta nyelvi és dramaturgiai piros tollával a kézben. A szöveg 99.9% tőlünk származik, az van benne, amit leszűrtünk a rendezőkből, illetve, amiket beléjük vetítettünk. Általában az anekdotikus részek, amikor szabadabban beszélnek a szereplők, tőlem származnak, a célirányosabb, dramaturgiaiilag kiélezettebb részek közelebb álltak Bencéhez, ezeket ő írta.

Szabó Elemér: Úgy fogalmaztál, hogy a gondolkodás és a nyelv dobozokat használ, ami hasonlít a szemiotikus Bódy nyelv és film kapcsolatát vizsgáló írásaiban megfogalmazottakhoz. Szerintem a filmed erősen reflektál erre a problémára.

L. P.: Bódy filmelmélet írásait kötelező irodalomként olvastam, nem tudtam teljesen azonosulni velük. Szerintem nem alkotnak koherens rendszert, Bódy belekap kérdésekbe, és költő módjára megfogalmazza látomásait a filmről, de nem épít egységes filmszemiotikát. Én nem látok semmilyen összefüggést a beszélt nyelv, az írott nyelv és a filmnyelv között, ezt az analógiát kicsit mindig mondva csinálnak és modellszerűnek tartottam. Filmünkben emberek beszélnek, a képek feleselnek a szövegre, ráadásul a képek is dialógusban állnak egymással. Adott tehát egy komplex képlet, Bódy elméleti írásai mégsem jelentettek modellt a vágás során. Amikor filmet csinálók, akkor azt az elméleti tudást, amit a doktori képzés során felszedtem magamra, teljesen háttérbe helyezem. Nem teoretikusan, hanem praktikusán állok hozzá egy készülő filmhez. Teoretikus megfontolások egyedül a keret kialakításánál bírnak jelentőséggel, az, hogy melyik snittet hová rakom be, az pusztán attól függ, hogy tetszik-e, hogy szerintem működik-e, amit látok. Bódy filmjeihez különben vegegyesen viszonyulok, nem vagyok kritikátlan rajongója, azért rajongok, amit a szocialista Kelet-Európa általános szürkeségében képviselt. Azt az újszerű látásmódot, forradalmi hozzáállást szeretem, ami Bódyt az ősfilmesekhez teszi hasonlatossá. Az *Infermentál* című video-folyóirattal szinte feltalálta a YouTube-ot, a videomegosztást, csak a nyolcvanas években postázni kellett a videókat. Bódy monumentális és progresszív munkáival semmit nem nyert, vagy nem úgy nyert, ahogy az akkori filmrendező palánták elképzelték, hogy nyerni lehet a filmkészítéssel. Ezt a szemléletet végtelenül tisztielem benne, ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a filmjeit maradéktalanul szeretem. Kertészt is nagyon tisztielem, de az általa rendezett 170 filmből 150 szerintem nem jó, a másik 20 viszont nagyon-nagyon jó. Megpróbáltam helyén kezelni mindkét rendezőt, szerintem a helyén kezelést tanítja meg leginkább a bölcsész közeg. Röviden megfogalmazva: nem azonosulok a szembenállásukkal, sőt a film végén, amikor felvetik a közös filmkészítés ötletét, reményeim szerint össze is békülnek ezek a pozíciók.

Kalmár György: A korábban felsoroltakon túl én egy másik hagyomány jelenlétét is felismertem a filmben. A filmművészetre különösen jellemző az önmagára való emlékezés, reflektálás, egyáltalán önmagának a filmnek a szeretete. Sok filmből, ilyen például az *Ed Wood*, szeretet sugárzik, ahogy más filmekre emlékezik. Az *Üres lovak* mennyire tekinthető e hagyomány kommentárjának?

L. P.: Már a kezdetekben tudtuk, hogy ez a filmről szóló film lesz, ráadásul duplán. Nemcsak a filmrendezőkről szól a film, merthogy filmrészletek is

vannak benne, amelyek reagálnak a rendezők beszélgetésére. Az általad említett hagyomány mellett megidéződik egy másik is, mégpedig a beszélgetős film, ami igen népszerű volt a harmincas évek Hollywoodjában, később Eric Rohmer, vagy Richard Linklater filmjeiben. Fontos, hogy itt filmrendezők beszélgetnek, mert ezt a világot ismerjük a legjobban. Az elmúlt 15 évben filmkészítéssel és filmtörténettel foglalkoztam, a Prizma folyóirat szerkesztőjeként filmokról írtam nagyon sokat, ezért erről tudok a legőszintebben beszélni. Az *Üres lovak* tulajdonképpen „így jöttünk” film, a magyar filmkultúrában nagy hagyománnyal rendelkező, és az alkotó szocializációját és kulturális gyökereit bemutató filmtípushoz kapcsolódik.

Gy. Zs.: Fentebb a piac-, illetve fesztiválorientált szemlélet kényszeréről beszéltél, ami nem kizárólag a filmesek fiatalabb generációját, hanem az egész szakmát nyomás alá helyezi. A filmkultúra perifériáját jelentő kísérleti filmes szakmával más a helyzet?

L. P.: Nincs olyan, hogy gépezeten kívül, mert ha ott vagy, akkor home videokat csinálsz a YouTube-ra. Ha viszont bent vagy, akár egy olyan filmmel, mint ez, akkor benne vagy a játszmában. A mi filmjeinket is játszották fesztiválon és nem véletlen szerepeltek ott. Nyilván nem az történik, hogy a levegőből egy nagy kéz lenyúl érted és felemel, hanem dolgozni kell azon, hogy az ember ott lehessen. Minden egyes siker mögött hatalmas munka van. A baj azzal van, amikor valaki az elképzelt sikert és a görcsös megfelelési vágyat, a karriervágyat a filmje elé helyez. A kísérleti filmek alternatív univerzumának is megvan az intézményrendszere, ami az átlagnéző számára láthatatlan. A torontói Image fesztivál persze nem egy Cannes vagy Velence, de itt is megvan az intézményi örület, csak ez sokkal ártalmatlanabb, mivel a kísérleti filmben nincs pénz, a fesztiválok sokkal inkább arról szólnak, hogy a szakma képviselői találkoznak egymással, illetve az alternatív közönséggel és beszélgetnek.

Gy. Zs.: Milyenek voltak a nemzetközi visszajelzések a hagyományosabb elbeszélésű egész estés filmjeid kapcsán, amelyek nyilván szélesebb közönséghez jutottak el, mint a rövidfilmek?

L. P.: Itt van egy nagyon egyszerű szabályszerűség, amit csak az elmúlt években fedeztem fel: minél radikálisabb és minél rövidebb egy filmem, annál több fesztiválon játsszák, minél közelebb áll a tradicionális narratív formához, annál kevesebben. De ez nyilván csak egy bizonyos fesztiváltípusra igaz: a kísérleti filmfesztiválokra. Mert ott én évek óta rövidebb, a hosszú filmjeimnél jóval radikálisabb kisfilmekkel vagyok jelen, nyilván ezt is várják tőlem. Másrészt a kísérleti filmes fesztiválok nem nagyon szoktak hosszú filmeket vetíteni, mert ilyenből nincs sok – ez a forma alapvetően rövidfilmekre épül. De minden fesztivál más, hiszen azt az előzsűri tagjainak az ízlése és stratégiája határozza meg. A Berliini Kritikusok Hete fiatal és vagány válogatói (amúgy a Német

Filmkritikusok szövetségének tagjai) nyilván punkságból válogatták be a *The Rub* című hatvan perces Hamlet-filmünket a programba, de ők kimondottan a határfeszegető filmeket szeretik. Ezt aztán sehol nem vetítették később, mert az alaphangon radikális kísérleti filmes közösségben túl konvencionális volt (lévén egy Shakespeare-adaptáció), de hasonló volt a helyzet a *Fagyott májussal* is, amit azért több helyen vetítettek. De a kísérleti filmes fesztiválok még mindig a rövidfilmekről szólnak, amivel persze semmi baj nincs. A *Nutrition Fugue* című 4 perces filmünket kevesebb, mint egy év alatt 30 fesztiválon vetítették: vagyis a rövidfilmjeink érdekes módon sokkal több emberhez eljutottak. De az Internet megint egy másik platform, ahol a film megtalálja a közönségét: a *Fagyott májushoz* hasonlóan a *The Rub* és az *Üres lovak* is hasonlóan megnézhető lesz.

Gy. Zs.: A már említetteken túl milyen filmes terveken dolgozol?

L. P.: Máté Borival megint csinálunk egy egész estés, nyersanyag-roncsolós absztrakt filmet, ezúttal a *Rémálom az Elm utcában*-sorozat első két epizódjának felhasználásával. Ez a film zenés filmszimfónia lesz (megint Horváth Adám Márton zenéjével), Noell Carroll nagy hatású filmelméleti könyvének (*A horror filozófiája*) adaptációja. Ez, vagyis *A horror filozófiája* lesz a címe is, már megkaptuk az adaptációs engedélyt a szerzőtől. Gondolom mi vagyunk az elsők, akik ezzel keresték fel.