

BESZÉLGETÉS ULRICH GÁBORRAL

Átadni a szabadság élményét

VARGA ZOLTÁN

ULRICH GÁBOR KÉT ÉVTIZEDET FELŐLELŐ KÍSÉRLETI ANIMÁCIÓI, AZ *IDEGEN TESTTŐL A DÚNÉIG*, VÁLASZOK HELYETT KÉRDÉSEKET KÍNÁLNAK A KÖZÖNSÉGNEK.

Ulrich Gábor képzőművész és animációsfilm-rendező a Kecskemétfilm égisze alatt készíti különleges formavilágú, a konvenciókkal merészen szakító műveit. Beszélgetésünk egyik apropója, hogy a rendező *Dűne* című 2020-as művének (lásd *Filmvilág* 2020/12) sikersorozata (eddig nyolc díjjal tüntették ki) idén is folytatódott: itthon megkapta a Filmkritikusok Díját, míg Bulgáriában a Legjobb Absztrakt Animáció díját nyerte el. Kínálkozott egy „nagyobb ívű” apropó is: idén kerekén 20 éve, hogy elkészült az első Ulrich-animáció, az *Idegen test*.

• *Sokszor beszéltél arról, hogy tervezőgrafikusként „boldog gátlástalansággal” vágjál bele – Vécsy Vera és Mikulás Ferenc invitálására – életed első animációs filmjébe. Az *Idegen test* óta eltelt két évtized során tizennégy egyedi filmet készítettél. Hogyan tekintesz vissza erre a filmszakra?*

Ambivalens érzések kavarnak bennem. Olyan, mint egy gyermek születése és felnevelése, annak összes szépségével, izgalmaival, nehézségével, kihívásával és sikerével együtt. S az ezt követő úgynevezett leválást is kezdem érezni, az eltávolodást a filmjeimtől – és talán a filmalkotástól is – ugyanúgy megélem. Ez, ahogyan a lányommal kapcsolatban is érzem, egyszerre szép és fájdalmas, törvényszerű folyamat. Többször gondoltam arra, már a *Balansznál* (2016) is, hogy az a fajta üzenet vagy közlésvágy, tartalom, amelyet szeretnék megjelení-

teni, elfogyott. Vagy már nem lenne értelme továbbragozni abban a médiában, amit filmnek hívunk; és az önisméltás hibájába sem akarok esni. De hogy rögtön ellent is mondjak magamnak, minderre éppen a *Dűne* cáfolt rá, ami 180 fokal fordulatot jelent; nagyon váratlanul ért, semmiféle tervezettség vagy tudatosság nem volt benne. Szeretném azt hinni, hogy a *Dűne* egy új korszak kezdete, de tele vagyok tanácstalansággal. Nem tudom, lehet-e folytatni ezt a gondolati és formanyelvi absztrakciót anélkül, hogy ne kezdeném el sorozatszerűen gyártani az ilyen filmeket.

• *Valószínűbb, hogy nem; a Dűne inkább tűnik egyszeri különlegességnek.*

Én is így gondolom, most ebben a pillanatban. Azt hinné az ember, hogy az idősödés és a tapasztalatszerzés révén, a tárgyi és az elméleti tudás gyarapodásával egyre jobb döntéseket hoz és egyre biztosabb a dolgában, miközben esetemben a valóság ennek pont az ellenkezője. Ahogy egyre nagyobb felületen találkozom a még ismeretlen világgal, egyre bizonytalanabb vagyok; ez már túllép a bölcs bizonytalanság határán, s a bénító bizonytalanság felé sodródom. Egyre inkább érzem a saját kicsinységemet, és ez visszafog nagyon sok dologban. Ha azt a fajta nagyon gyors és impulzív, zsigeri alkotói metódust, ami a *Dűnénél* megvolt, még tudom működtetni, akkor lehet, hogy lesznek újabb filmjeim. De már a film szót is nagyon óvatosan kezelném, mert a *Dűne* is értelmezhető intermedialis munkának.

• *Mondhatjuk egyfajta installációnak.*

Pontosan, és lehet, hogy ez lesz a menekülési útvonalam: hogy mozgóképes, bár nem kifejezetten filmes munkákat készítek.

• *Számos filmed – elsősorban a Dűne, illetve korábról az Idegen test és a Balansz – keletkezéstörténete jól dokumentált. Milyen motivációkra emlékszel vissza a többi filmed hátterében?*

Az irodalmi adaptációk esetében viszonylag könnyű erről beszélni. Konkrétan emlékszem, hogy az Örkény István írásán alapuló *Tulipán* (2012), bár indirekt módon, egy meggyfa tetején született. Amikor gyümölcsfa-tulajdonosként a fákat megtámasztó monília-betegséggel harcoltam, egy hétig a létra és a fák tetején állva hangoskönyveket hallgattam, így például Örkényt is. Olyan írásait, amelyeket tizenévesen olvastam, de ez újabb – illetve sokadik – rácsodálkozás volt az örkényi világra. Először a *Gondolatok a pincében* című novella tetszett meg, képek jelentek meg előttem, szinte komplett forgatókönyv, amelyet el is kezdtem kidolgozni. Szinte elkészültem a forgatókönyvvel, amikor megtudtam, hogy a Kecskemétfilmnél Tóth Roland már dolgozik ugyanennek a novellának az adaptációján. Ekkor már annyira benne voltam az örkényi zsidóságban, hogy átirányítottam az energiákat, és így kapaszkodtam bele az *Egy meghasonlott tulipán* című novellába. Utólag nagyon örülök, hogy így hozta a sors. Annak ellenére, hogy a *Tulipán* az egyik legkevésbé sikeres filmem – ha a sikert a fesztiválszerepléseken meg a díjakon mérjük –, a mai napig az egyik kedvencem. Sőt, azon kevés filmem közé tartozik, amelyeket nem is nagyon javíthatnék már, legfeljebb három-négy ilyen filmem van összesen.

• *A Tulipán a betetőzése a groteszk filmjeid sorának, amely a Lebegés, avagy tíz bagattellel (2009) indult és A hentes zsebrádiójával (2010) folytatódott. Ebben az időszakban látványosan rátaláltál erre a hangvételre.*

Igen, annak a kevés filmemnek, amely direkt módon történetet mesél, talán tényleg a *Tulipán* a csúcspontja. Bár a történetmesélést addig sem igazán tartottam fontosnak, de a feldolgozott alkotók (Podmaniczky Szilárd, Örkény) rendkívül erős hatással voltak rám. Pedig nemcsak az ani-



mációban, de az élőszereplős filmben is hosszútávon azokat a műveket tartom előremutatónak vagy értékkeremtőnek, amelyek nem közvetlen módon történetmeselők, hanem van egy bonyolultabb vagy tágabb struktúrájuk, vagy általánosabb és mélyebbre mutató céljuk, mint egy történet elmesélése.

• *Olyan korábbi filmjeid, mint az Hommage (2004) vagy a Ssshottt! (2005) viszont teljesen tartózkodnak a történetmeséléstől.*

Mindig próbáltam középpontba állítani az önreflexiót. Sokszor beletört a bicskám, mert az animáció – beszéljünk akár mesefilmekről vagy a képzőművészethez közel álló alkotásokról – a filmben belül a legkevésbé a valóság visszatükrözésére használatos formanyelv, és önmagában már ez *ab ovo* elvonatkoztatott vizualitást jelent. A *Ssshottt!*-ban mentem a legmesszebb a befogadói fogódzókat illetően: ott jöttem rá, hogy a legbátrabb kísérleti film sem engedheti meg magának (de minden más műfajnál és technikánál is ez a helyzet), hogy teljesen figyelmen kívül hagyja a minimálisan szükséges frázisok vagy közhelyek alkalmazását. Ha a legutolsó kapaszkodókat is elveszítjük, elveszítjük a nézőt. Még a kísérleti

Ulrich Gábor: **Idegen test** filmekből sem hagyható el az az emocionális ív, amely egy csomó élettani folyamatunkat is jellem-

zi egyébként, és emiatt valószínű, hogy a tudatunk sem működhet nélküle: vagyis az, hogy az előkészítő szakaszt a fölvezető szakasz követi, majd eljutunk a csúcspontra, onnan pedig a levezető szakasz zárja az ívet. Mindebben kisebb hullámvölgyek meg dinamikai korrekciók elképzelhetők, de ha a nagy ívet nézem, akkor ez a minta. A *Ssshottt!* segített rájönni, hogy ha nem akarom önmagamra redukálni a nézők számát, akkor ezek mellett nem mehetnek el. Nincs olyan, hogy a csúcsponton kezdem el a filmet és aztán elernyed a végére, ez még a kísérleti filmben sem működik. Éppen azért, mert ez valószínűleg idegrendszeri és zsigeri, a sejtjeinkbe kódolt igény lehet bennünk.

• *Ami számomra leginkább kilóg a filmjeid közül, az a Fából faragott királyfi (2013). Vizuálisan ugyan kifejezetten cizellált benne a rád jellemző eszköztár, de történetmesélő alkotásként olyan témákat vezet elő, amelyeket kevésbé tudok kötni a filmjeid megszokottabb tematikai elemeihez.*

Teljesen jogos a meglátás, ezt jómagam is így érzem. Ezt a filmet tekintésnek tartom: megpróbáltam

a komfortzónámon kívül helyezkedni, és majdhogyanem műfaji filmet csinálni. Ez így persze túlzás, de ez a legkevésbé kísérleti vagy formabontó művem, mert mesefilmként is értelmezhető. Ráadásul olyan szöveges narráció kíséri (Balázs Béla eredeti művét Háy János dolgozta át), amely nem nélkülöz bizonyos – a szó pozitív értelmében véve – esztétizáló aspektusokat sem. A *Fából faragott királyfi* nemcsak rengeteg tapasztalatot hozott, de vállalhatónak gondolom – sőt, sokan mondták, hogy ez a kedvencük az életművemből. Valószínűleg azok, akik egyébként távolabb állnak a kísérleti vagy progresszív látásmódtól. Ez a fajta igény, hogy kicsit kitekintsek saját határaitmon túlra, talán az alkalmazott grafikus

atitűdből is eredeztethető. A tőlem idegen feladatban is látok kihívást és lehetőséget az értékkeremtésre. A *Fából faragott királyfi*t én állítottam magam elé próbatételnek, míg az alkalmazott grafikában kívülről jön a felkérés. De a végeredmény ugyanaz: ha elvállalom, igyekszem jól megcsinálni. Még egy kommersz termékcsomagolásban is érezhetek kihívást és próbálok progresszivitást belevinni.

• *Vizuálisan a legrendhagyóbb filmed a Mit kell tudni a kutyaidomításhoz? (2012). Mi inspirált ennek a filmnek az ötletében?*

Többször elgondolkodom az álló- és a mozgóképek definícióin, a kettő között elhelyezkedő senkiföldjén, vagy a kettő metszetében elképzelhető megoldásokon. Honnantól nevezhetünk filmnek valamit, és meddig állókép? Úgy gondoltam, itt már maga a szöveg is, Hajjas Tibor írása, formai és gondolati értelemben egyaránt absztrakt. Nagyon szeretem és sokra tartom Hajjas munkásságát; ő is, mint annak idején Kovásznai György, sajnos teljes értetlenséggel találkozott. Kovásznait szerencsére azóta rehabilitálták, s ezt Hajjas is megérdemelné, de vele ez még nem vagy nem eléggé történt meg. Úgy gondoltam, hogy ehhez



születik meg bennem szinte képkockáról képkockára a hozzá társuló hangkulissza is. Volt olyan filmem, amit úgy készítettem, hogy csináltam 10 másodpercet, utána felvettem hozzá a hangot. El sem tudnom képzelni, hogy akár csak kétfős stábbal ez működne-e... Ha igen, ott már nagyon csikorognának a fogaskerekek. Én megtehetem, hogy kétheti munkát kidobok, mert egy reggel úgy ébredek, hogy nem tetszik, amit csináltam; de egy kollégával ezt nem tehetném meg. Bele is ragadtam ebbe a pozícióba, miközben tudom, hogy nem feltétlenül ez a legpraktikusabb és legolcsóbb, és sajnos azt kell mondjam, az

a játékos és groteszk módon absztrahált szöveghez egy nagyon tág asszociációkat nyitó vizuális világot társítanék. Minden munkámban – legyen az állóképes, plasztikai vagy mozgóképes alkotás –, talán a legfontosabb szándékom és célom a szabadságélmény közvetítése, a befogadó segítése, hogy megélhesse a szabadságot. Hogy a néző, a kiállításlátogató, az olvasó azt a fajta szabadságot élje át, amit én a munka közben átérzek; nekem ez sokkal fontosabb a direkt üzenetközvetítésnél vagy a gyönyörködtetésnél. Még a határsértésnél és formabontásnál is fontosabb, azok másodlagosak. A prioritás az, hogy ilyen-olyan médiumokkal, tartalmakkal és formanyelvvel a befogadónak szabadságélményt próbáljak adni. Ha látja a képet, nézi a filmet vagy a szobrot, akkor érezze úgy, hogy nagyobb a tér, tágabb az idő, magasabbról mutatkoznak meg a dolgok. Viszont azt is tudom, hogy sok embernek ez a munkás befogadói státusz terhet jelent. Hogy kérdőjeleket kapok és nem válaszokat; hogy nem előre megrágott falatokat adnak a számba, hanem sokáig kell csócsálni: tisztában vagyok vele, hogy ezzel az attitűddel máris le-redukáltam a közönséget a negyedére vagy a törtrészére.

• *A magyar animáció történetéből ismeretesek olyan alkotók, akik afféle „magányos farkasként” munkáikat szinte egyszemélyes stábként készítették, de legalábbis a lehető legkevésbé engedték át részfeladatokat másoknak – min-*

Ulrich Gábor: *denekelőtt Kovásznai György és Reisenbüchler Sándor életműve példázza ezt. Te is egymagad jegyzed legtöbb filmében a rendezést, írást, animálást, sőt a zeneszerzést is, leszámítva azokat az eseteket, amikor professzionális zeneszerzővel vagy hangtervezővel dolgoztál.*

Ez nem értékmérője a filmnek, látunk pozitív és negatív példákat arra is, hogy egy ember vagy százötven fős stáb készíti a filmeket. Több oka van annak, hogy a filmjeim egyszemélyes stábbal készülnek. Annyit bizonytalankodom, annyi zsákutcába futok bele, annyi munkát dobok ki az alatt a körülbelül egy év alatt, amíg egy filmet elkészítek, hogy ha stábbal dolgoznék, az olyan emberi és anyagi konzekvenciákkal járna, amelyeket nem tudnék jól kezelni, vagy amelyek rengeteg konfliktushoz vezetnének. Ez a praktikus része. Az érzelmi vagy szubjektív része pedig inkább az, hogy nálam legfeljebb azért voltak forgatókönyvek, mert az aktuális pályázati rendszer éppen előírta. Ha ez nem lett volna így, a mai napig nem születnének ezek a forgatókönyvek a munkáimhoz, hanem egyszerűen elkezdeném a filmet, lineárisan – az első jelenettől az utolsóig –, ami teljesen szakszerűtlen és az erőforrások kihasználását illetően abszolút butaság, de a gyártásszervezés nem érdekel és nem is értek hozzá. Nagyon sokszor nálam a forgatókönyvek csak laza kapaszkodók, sokat módosítottam rajtuk, illetve párhuzamosan

sem biztos, hogy ez hozza a legjobb végeredményt.

• *Autodidaktaként kerültél az animáció világába, azóta – a Budapesti Metropolitan Egyetemen – magad is tanítod az animációt. Az időközben szerzett gyakorlati és teoretikus ismeretek miként befolyásoltak alkotóként?*

Hogy nekiálltam intézményes módon a filmkészítést tanulni, az utólag a legrosszabb döntésem volt. A tudatlanságomból eredeztethető bátorságom veszett el. A megszerzett tudás gátlásokat épített bennem; kerítések, amelyeket nem tudok átugrani és felbukom bennük, vagy nagyon nehéz átugrani azokat, esetleg lehetetlen. Ez már a hatodik-hetedik film táján kezdett gyanússá válni, a *Balansz* idejére pedig egyértelmű lett. Ezért is ért meglepetésként a *Dűne*, mert úgymond a semmiből jött – mintha valami külső erő vezette volna a kezemet és az elmémet. Legyen az képző- vagy filmművészet, ott billentjük ki a befogadót meg magunkat is a hétköznapi létből, amikor előre látható, nem kiszámítható dolgok jelennek meg vagy történnek meg. De sietve teszem hozzá, hogy a művészi és nem művészi produktumban is ugyanazok a dolgok vannak – és csak az arányok meghatározása vagy eltalálása teszi lehetővé, hogy szintet lépjen az ember. A szokatlan asszociációk és a sztereotípiák megfelelő arányának eltalálása a művészet boszorkánykonyhájának titka. Talán ez a legkevésbé buta konklúzió, amit meg tudtam fogalmazni magamnak. •