

Apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

[XVII. évfolyam, 3. szám]

VEGYES SZÁM

2022 **TAVASZ**

[IMPRESSZUM]

Felelős szerkesztő / Chief Editor
FÜZI IZABELLA

Szerkesztők / Co-Editors
MATUSKA ÁGNES
TÖRÖK ERVIN

Szerkesztőasszisztensek / Editorial Assistants
HUSZÁR LINDA
KOTHENCZ-TÖRÖK KATALIN

Webmester / Web Designer
GERE ZSOLT

Tördelőszerkesztő / Layout Editor
SPITZER FRUZZSINA

A címlapon: *Psyché* (Bódy Gábor, 1980)

A hátsó borítón: *Psyché* (Bódy Gábor, 1980)

Kiadja a Pompeji Alapítvány (Szeged).

Apertúra is published by Pompeji Alapítvány.

ISSN 1787-7245

Kiadó neve: Pompeji Alapítvány
(székhelye: 6722 Szeged Egyetem u. 2.)

Kiadásért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

Szerkesztésért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

A szerkesztőség címe / Mail Address:

Apertúra

Szegedi Tudományegyetem BTK

6722 Szeged, Egyetem u. 2.

aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

apertúra KÖNYVEK

Megvásárolhatóak az Írók Boltjában és közvetlenül a kiadótól

www.apertura.hu/konyvek



TARTALOM

AJÁNLO.....	5
KALMÁR GYÖRGY	6
Az illegális migráció ábrázolása a 21. századi európai rendezői filmben	
KESKENY ANDRÁS – OROSS DÁNIEL	34
A <i>Mephisto</i> mint a közép-európai trilógia első darabja. A közép- európai politikai-intézményi szocializáció sajátosságainak megjelenése Szabó István <i>Mephisto</i> című filmjében	
KOVÁCS ÁGNES	56
A színes film természetéről – Bódy Gábor <i>Psyché</i> című filmjének színeképelemzése	
ACSÁDY-PONGYOR ÁRON	75
Kozmikus és animális. Bódy Gábor <i>Kutya éji dala</i> (1983) című filmjének hang- és zenehasználata	
KOCSÁNYI ANDRÁS	97
A spagettiburleszk. A burleszk hatásai és a humor mechanizmusai Bud Spencer és Terence Hill komédiáiban	
BAKOS GÁBOR	121
A társadalmi szubjektivitás magánéletfilmjei (A magyar közéleti pszichodráma dokurealista filmformája)	
SÓLYOM KRISTÓF	136
A realizmus változó gravitációs ereje a digitalizációban (Alfonso Cuarón: <i>Anyádat is, Ember gyermeke, Gravitáció</i>)	

Vegyes szám

A számot szerkesztette Török Ervin és Füzi Izabella

TABLE OF CONTENTS

GYÖRGY KALMÁR	6
Representations of Illegal Migration in 21st Century European Art Cinema	
ANDRÁS KESKENY – DÁNIEL OROSS	34
The Mephisto as Part of the So-called ‘Middle European Trilogy’ – The Specificities of Central European Politico– Institutional Socialization in István Szabó’s Movie Mephisto	
ÁGNES KOVÁCS	56
On the Nature of Colour Film. Use of Colour in Gábor Bódy’s Psyché	
ÁRON ACSÁDY-PONGYOR	75
Cosmic and Animalistic – Usage of sound and music in Gábor Bódy’s The Dog’s Night Song (1983)	
ANDRÁS KOCSÁNYI	97
The Spaghetti Slapstick. The effect of the classic silent slapstick comedies and the mechanisms of humour in the films of the Bud Spencer and Terence Hill duo	
GÁBOR BAKOS	121
Private Films of Social Subjectivity (The Docu-realism of the Hungarian Public Psychodrama)	
KRISTÓF SÓLYOM	136
The Changing Gravitational Force of Realism in the Age of Digitalization: Alfonso Cuarón’s Y Tu Mamá También, Children of Men, and Gravity	

Mixed Issue

Edited by Ervin Török and Izabella Füzi

[AJÁNLÓ]

Az *Apertúra* 2022-es tavaszi száma vegyes témájú tanulmányokból épül fel, amelyek a filmmel való foglalkozás különféle területeit érintik – a (film)történeti korszakokban jelentkező társadalmi, politikai, etikai kérdésektől a szín- és hanghasználatig, műfaj történeti vizsgálódásoktól médiaelméleti kérdésekig, a magyar filmben jelentkező dramaturgiai folyamatoktól az európai művészfilmek reprezentációs gyakorlataiig.

A szám nyitótanulmánya Kalmár György írása a jelenkori migrációs folyamatok filmes reprezentációjáról: azt vizsgálja, hogyan kapcsolódik a téma e filmek reprezentációs válságához. A menekültfilmek etikai vonatkozásaiból kiindulva a tanulmány az ilyen filmek reprezentációs gyakorlatainak alapvető kihívásait mutatja be, és e kihívásra adott eltérő válaszokat vizsgálja meg. Keskeny András és Oross *Dániel* tanulmánya Szabó István *Mephisto* című filmjét a rendező közép-európai filmtrilógiájának részeként elemezve a főszereplő mint szociális és politikai aktor morális torzulásait vizsgálja: a fő kérdése arra irányul, hogy a közép-európai térségre jellemző társadalmi és politikai térben kidolgozott cselekvési stratégiák milyen specifikus válságjelenségeket indukálnak. A zsákutcás kompromisszumok és az azok során kialakuló kettős tudat logikáját és regionális/globális olvashatóságát vizsgálja a tanulmány.

Kovács Ágnes és Acsády Pongyor Áron tanulmányai Bódy Gábor egy-egy filmjére, a *Psychére* és a *Kutya éji dalára* fókuszálnak. Kovács Ágnes tanulmánya Bódy filmjének színhasználatát elemezve a Bódy film metafiktív aspektusára figyelmeztet: a film egyfajta imaginárius múzeumként vagy virtuális enciklopédiaként működik, amely – időnként elválva a narratív indokoltságtól – a kidolgozott allúziós rendszer révén a színes film természetére reflektál. Acsády tanulmánya a *Kutya éji dala* hangsávját tanulmányozza. Az elektronikus zajzenétől a katonai és népdalokból álló filmzenéig a tanulmány a hang-kép viszonyok különböző modulációit tárja fel. Mindkét írás alapos és szakszerű ráközelítés Bódy lenyűgöző életművének egy-egy kiemelten fontos aspektusára.

Kocsányi András szövege egy műfaj történeti kérdést jár körül. Az vizsgálja, hogy a Magyarországon különösen népszerű Bud Spencer filmek műfaji innovációja hogyan kapcsol össze egymástól voltaképpen idegen reprezentációs gyakorlatokat, műfaji formulákat és hatásmechanizmusokat. Bakos Gábor tanulmánya szintén egy (filmes) elbeszélői gyakorlat mutációját vizsgálja: azt elemzi, hogy a „fiatal magyar film” néhány alkotása hogyan öröklí meg a Budapesti Iskola (és elsősorban a korai Tarr Béla) filmjeinek dokumentarista fikcióját mint dramaturgiai és kompozíciós gyakorlatot, és ebbe hogyan oltják bele a Cassavetes-filmek expresszív melodramáit. Mindkét szövegben, noha nagyon különböző hagyományokra fókuszálnak, egy sajátos történeti kontamináció kerül középpontba, amely révén a két tanulmány a vizsgált filmek hatásstruktúráira reflektál.

A lapszám záró tanulmánya Sólyom Kristóf írása, amely a filmi médium kérdését vizsgálja. A tanulmány egyrészt összegzi a film digitális átállására irányuló elméleti reflexiók egyik meghatározó vonulatának kérdését, amely az indexikalitás körül forog, majd Alfonso Cuarón három filmjében a hosszú beállítás funkcióváltását emeli ki, amely a mediális visszahatás következtében állt elő.

Az *Apertúra* 2022-es tavaszi száma médiaelméleti, műfaj történeti, formai és interdiszciplináris elemzések sorát kínálja a magyar és nemzetközi filmkultúrában való elmélyedéshez.

.....
A számot szerkesztette Török Ervin és Füzi Izabella.

KALMÁR GYÖRGY

Az illegális migráció ábrázolása a 21. századi európai rendezői filmekben

[SZERZŐ]

Kalmár György a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film és a gender studies. Több mint ötven tanulmány, szakcikk és öt könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat kiadónál jelent meg (2018), és a *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan 2020).
kalmar.gyorgy@arts.unideb.hu

[absztrakt]

Az illegális migráció nem csak azok számára jelenhet meg válságként, akik elhagyják az otthonukat, vagy akiknek egyszerre nagy számú, más kultúrából származó bevándorlót kell hogy befogadjanak. Az alábbiakban emellett fogok érvelni, hogy a válságoktól sújtott 21. századi Európában a tömeges nemzetközi migráció új reprezentációs kihívások elé állítja a rendezői filmet is. 2008 után keletkezett filmekben vizsgálom meg a bevándorlók ábrázolását, illetve a bevándorlók és helyiek találkozásának megjelenítését, különös tekintettel az én-másik viszony etikai vonatkozásaira és a filmes paradigmák jelentőségteljes elmozdulásaira. Elemzésem fókuszában három film áll, az olasz *Terraferma* (2011), a román *Morgen* (2010) és a magyar *Jupiter Holdja* (2017).

The phenomenon of international migration is not only experienced as a crisis by those leaving their homes, or by the population of the host countries who face such unprecedented masses of newcomers. In this paper, I argue that the phenomenon of large-scale international migration in a post-2008 Europe creates new challenges for European cinema too, a crisis of cinematic representation. I concentrate solely on post-2008 examples of migrating people and host-migrant encounters, paradigms that reveal the symptoms of this cinematic crisis and the struggle for authentic representations. Focusing on three recent films, the Italian *Terraferma* (2011), *Morgen* (2010), and *Jupiter's Moon* (2017) I explore the ethical, epistemological and cinematic paradoxes of encounters with otherness, and investigate the ways narratives of crisis may (or may not) turn into crisis of narratives.

A *Morgen* (Marian Crişan, 2010) című film első jelenetében egy öreg oldalkocsis motort látunk, amint hajnalban megáll a román-magyar határon. A sofőr, egy ötvenes éveiben járó fehér, román férfi, épp hazafelé tart szokásos reggeli horgászatából, az oldalkocsiban lévő vödörben az aznapi fogással. A hétköznapi jelenet némi bonyodalomhoz vezet, amikor a magyar határőr kijelenti, hogy a halat, mivel élő állat, nem lehet átvinni a határon. „De hiszen mind az Európai Unió tagjai vagyunk, nem?”- kérdezi a motoros, Nelu (Hatházi András), a film főszereplője. „Jaj, hagyjad már ezt! – mondja a határőr – a halaknak nincs EU!” Nelu erre nem mond semmit. Megragadja a vödört és dacosan a határőr elé önti a tartalmát, halastól. Ez a bevezető jelenet az film cselekményének metaforájaként is szolgál. A *Morgen* által elmesélt történet fókuszában ugyanis Nelu találkozási áll egy illegális török (vagy kurd) bevándorlóval (Yilmaz Yalcin), aki Németországba tart a családjához, Nelu pedig úgy dönt, segít neki átjutni a magyar határon. Habár az első jelenetben szereplő halat nem látjuk viszont (és ami azt illeti, több hallal sem találkozunk a filmben), a határbódénál az aszfalton vergődő állat látványa folyamatosan kísérti a nézőt. A jelenet szembemegy a filmek állatvédelmi normarendjével, az európai művészfilmet a szenvedés látványában fürdőző *exploitation* filmekkel hozza kapcsolatba, és sokként érheti a felkészületlen nézőt. Ezzel az etikai szempontból megkérdőjelezhető jelenettel azonban a *Morgen* mégis képes valami etikusat elérni, a szó radikális értelmében. Hiszen felhívja a figyelmünket azok szenvedésére, akiket nem értünk, akiknek nem halljuk a hangját, akiknek nincs saját hangja – ezt pedig nagyon kevés, a nemzetközi migrációt bemutató film képes elérni, minden jó szándéka ellenére.

A nemzetközi migrációt nem csupán azok élhetik meg válságként, akiknek el kell hagyniuk otthonaikat, vagy azok, akiknek azért változik meg az élete, mert egyszerre nagyobb, más kultúrából származó embertömeget fogadnak be. Az alábbiakban azt kívánom megvizsgálni, hogy a tömeges nemzetközi migráció a 2008 utáni Európában miként állítja új kihívások elé a rendezői filmet, azaz hogyan vezet el a filmes reprezentáció válságához. A bevándorlók élete és a diaszpórák közösségek bemutatása már hosszú évtizedek óta visszatérő téma az európai filmművészetben (lásd Nacify 2001; Berghahn and Sternberg 2010; Loshitzky 2010; Rings 2016). Jelen tanulmányban az az elsőrendű célom, hogy 2008 utáni bevándorlás-történeteket illetve bevándorló-befogadó találkozásokat mutassak be, és elemezzem ezek főbb reprezentációs paradigmáit, illetve ezeknek a paradigmáknak a változásait, elmozdulásait és válságtüneteit. Három kortárs filmre koncentrálok: ezek az olasz *Terraferma* (Emanuele Crialesi, 2011), a magyar-román *Morgen* (2010) és a magyar *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017). Ezeknek a filmeknek a segítségével igyekszem feltárni a másággal való találkozás etikai, ismeretelméleti és filmes dilemmáit és megvizsgálni, hogy a válság elbeszélései miként válhatnak az elbeszélések válságává.

A nemzetközi migráció Európa egyik legfontosabb politikai kérdése és társadalmi problémája. Murphy és Romei szerint a kora 21. században ez váltja ki a választási kampányokban a legélesebb vitákat (Murphy és Romei 2017), a Nemzetközi Migráció Globális Bizottságának 2005-ben kiadott jelentése szerint pedig a bevándorlás a globális politika elsőszámú megoldandó problémájává lépett elő (2005: vii). Döntő szerepet játszott a 2014-es európai választásokon, a Brexit népszavazásban, a 2016-os amerikai és francia választásokon, a 2017-es a német választásokon és a 2018-as magyar választásokon egyaránt. A 2022-es orosz-ukrán háború kitöréséig a nemzetközi migráció volt a válságban lévő fejlett világ leglátványosabb és

legmegosztóbb társadalmi kérdése. A migráció ráadásul olyan ügy, melyen mindig könnyű levezetni a társadalmi frusztrációt és haragot, egy téma, amelyben mindig könnyű a választókat érzelmi alapon mobilizáló üzeneteket megfogalmazni, és nem mellékesen egy olyan probléma, mely sokkal drámaibb, látványosabb és filmbe illőbb helyzeteket teremt, mint például a bankok szabályozása vagy a neoliberális kapitalizmus belső ellentmondásai (Schuster 2001: 14).

2015 nyara óta a nemzetközi migráció egyértelműen összekapcsolódik a válság érzésével (McAdam 2014: 10). Amint azt az egyre gyarapodó szakirodalom is bemutatja, amikor valaki arra kényszerül, hogy elhagyja hazáját, barátait és családját, azt általában válságként fogja megélni még akkor is, ha az otthoni körülmények embertelenek voltak. Ez akkor szokott bekövetkezni, amikor a „taszító és húzó erők” eléri azt a bizonyos fordulópontot, melyet az eredeti görög kontextusban a krízis szó jelölt (Zimmermann 2005; McAdam 2014: 10). Hátrahagyni az otthont, belevágni egy veszélyes utazásba, kiszolgáltatottá válni, megalázó helyzetek sorába keveredni és növelni annak az esélyét, hogy erőszak áldozatává válunk, nyilvánvalóan válsághelyzet. Ám ha megérkezünk a célországba, és ekkor rájövünk, hogy az egyáltalán nem az a földi paradicsomi, amelyről álmodtunk, ez is épp oly frusztráló és elkeserítő lehet (Wood and King 2001: 3).

Ugyanakkor a nemzetközi migráció a befogadó országok lakói számára is gyakran jár együtt a válság tapasztalatával. Az interkulturális találkozások könnyen lehetnek érthetetlenek vagy traumatikusak: amikor a befogadó ország polgára rájön, hogy az az ember, akinek segíteni akart, vagy szomszédjának, felebarátjának fogadott, radikálisan más nézetekkel, célokkal és értékekkel rendelkezik, mint ő, akkor a találkozás könnyen lehet sokkoló vagy vezethet csalódáshoz. Az ilyenkor feléledő törzsi reflexek és idegengyűlölet a huszonegyedik századi Európa jól ismert jelenségei, melyet rendre ki is használnak az erre fogékony politikai erők. Ugyanakkor a kora huszonegyedik század erősen polarizált politikai és médiakultúrájában a törzsi gondolkodást és idegengyűlöletet elutasító, „befogadáspárti” reprezentációk is számos problémát felvetnek. A migrációt támogató politikai kampányok beszédei és reklámjai tipikusan az európai felvilágosult humanizmus univerzális paradigmáját követik, és jellemzően meg sem kísérik, hogy számot vessenek a humanizmus rejtett eurocentrikus, gyarmatosító, a kulturális másságot felszámoló attitűdjével (ellentétben Edward Said, Emmanuel Lévinas, Luce Irigaray és mások munkájával). Ezek a nemesen csengő kampányszlogenek, népszerű újságcikkek és az ember nemesebb érzéseit megmozgató játékfilmek igen ritkán találkoznak Lévinasnak a Másik radikális kívülállóságáról szóló belátásaival, nem tartják problémának azt, ha az idegent lényegében önmagunk másaként képzeljük el, és legfőképpen jelzésszerűen reflektálják az interkulturális megértés korlátait. Gyakran észrevehető a szakadás a szép, kerek történeteket mesélő politikai, újságírói vagy vizuális ábrázolások és a Másik különbözőségével szembesülő, elképzeléseinket megrengető valós találkozások között. Az efféle tapasztalatok jellemző tünetei annak a fajta kognitív vagy fogalmi válságnak, amivel a nemzetközi migráció gyakran együtt jár (Bauman és Bordoni 2014: 2; Donn 2017). Ez a fajta kognitív válság a mai európai filmek számára reprezentációs és etikai válságként jelenik meg. Hogyan tudunk értelmet adni ezeknek az értelem bevett rendjeit felkavaró találkozásoknak? Milyen történetekkel és ábrázolásmódokkal tudunk hűek maradni az európai művészfilm realista hagyományaihoz és etikai alapvetéseihez egyaránt?

A 2008 utáni Európa által megélt krízishelyzetnek van egy ismeretelméleti vonzata is: mivel rengeteg ember kényszerül új munkát vagy otthont találni, és mivel az életvilágok változása egyre gyorsul, az ember tudása és világszemlélete szintén folyamatos és gyors változásban van, ami már önmagában is a bizonytalanság és válság érzetéhez vezethet. A 2008 utáni világ egyik alaptapasztalata olyan „kritikus” fordulópontok átélése, amelyek során megváltozik az ember alapvető hiedelemrendszere és világlátása. Az elmúlt évtizedben rengeteg régóta fennálló politikai párt, környezetvédelmi irányvonal, politikai program, jogszabály, ideológiai trend és jövőkép változott meg nagy hirtelenséggel, vagy tűnt el teljesen, így ez „a modernitásban soha nem látott” mértékű tudásválsághoz vezetett (Romano 2014: 3). A 21. század az első világ országaiban is rendszeresen olyan kihívások elé állítja az embereket, amelyeket nem lehet rutinszerűen megoldani régi válaszokkal, módszerekkel vagy elvekkel. Az, hogy az EU mennyire nem volt felkészülve a 2015-ös menekültválságra, és politikai vezetőit mennyire zavarba hozta az új helyzet, csak egy, bár nagyon drámai példája ennek a tudásválságnak, amikor a régi irányelvek és gyakorlatok egyik napról a másikra veszítették el értéküket. Az, amilyen mértékben a bevándorlás kérdése felkavarta és megosztotta az európai társadalmakat, egy másik fontos jele a tudásrendek ezen krízisének. Sokak szerint ezek az erős érzelmek részben a kontroll elvesztésének érzéséből fakadnak: nem csak az vált ki szokatlan indulatokat, ha az állampolgár úgy érzi, nincs befolyása a társadalom gyors változására (ahogy ez például a Brexit-szavazásnál láthatóvá vált), hanem az is, ha elbizonytalanodik, ha meginog korábbi világképe, ha elvesz a tudás feletti kontroll. (Ez a helyzet pedig nyilvánvalóan kedvez a populistáknak, a propagandának, és az identitást megerősítő szép hazugságoknak, ami azonban hosszabb távon radikálisan aláássa a racionális döntéshozatal lehetőségét.)

Ennek a migrációs válságnak erős etikai vetülete is van, amire az európai filmesek lelkesen reagáltak. Valójában az európai médiában 2015-ben, amikor egy éven belül több mint egymillió ember lépett be az EU-ba (többnyire okmányok nélkül), a heves társadalmi viták nagy része ezekre az etikai kérdésekre összpontosult. Sok európai számára ezek a drámai események azt is megmutatták, mennyire hatástalanok lehetnek meglévő erkölcsi és jogi irányelveink a kritikus időkben. Ebben az összefüggésben érdemes felidézni, hogy a humán tudományokban bekövetkezett „etikai fordulat” legtöbb meghatározó gondolkodója éppen az ilyen, már létező, normatív erkölcsi irányvonalak problematizálásából indul ki. Ők rendszerint az etikát „azzal szemben, határozzák meg, amit Alain Badiou „etikai ideológiának” nevez, azaz az előíró erkölcsi kódexekkel és szabályokkal szemben” (Downing és Saxton 2010: 2), és Lévinas hatására inkább azt hangsúlyozzák, ahogy az etikai döntés megkérdőjelezi a korábbi feltételezéseket, bevett szokásokat és ítéleteket. Így az etikát nem egy normatív rendnek való megfelelésként, hanem inkább a társadalmi rend értékeire való rákérdézként határozzák meg (Downing és Saxton 2010: 2). 2015 nyara ismét megmutatta, hogy az etikus gondolkodás igazi ideje a válság ideje. Amikor a világ hétköznapi, bevett működése felborul, amikor a korábban vallott, konszenzusos erkölcsi irányelveink megghiúsulnak egy radikálisan új (és ezért válságszerű) helyzetben, akkor az etikai kérdések egyszerre kiemelkednek a békés normativitás megtévesztő szendergéséből.

A *Média és migráció* című kötet szerkesztői rámutatnak, hogy a médiareprezentációk szerepe és felelőssége ebben a helyzetben „nem csupán tudományos kutatás tárgya, hanem gyakorlatilag napi szinten érinti az egyszerű európai polgár gondolkodását” (Wood és King 2001: 1). Valójában a 21. század sorozatos migrációs és menekültválságai újra és újra rávilágítanak a reprezentáció

problémájára, ami új lendületet ad a mozi tanulmányozásának is. A kritika olyan nagy hatású alakjai, mint Lévinas, Arendt és Susan Sontag, kifejezetten szkeptikusak a fájdalom és szenvedés mediatizált látványának etikai megalapozottságával kapcsolatban. Lévinas életművében többször is hivatkozik a vizuális megjelenítést tiltó második parancsolatra, rávilágítva annak veszélyeire, ha a Másik arcát a vizuális észlelés tárgyává redukáljuk (Saxton 2010a: 98-100). Hasonló szellemben jár el Sontag is *A szenvedés képei* című könyvében, amikor azt állítja, hogy „valami erkölcsileg nincs rendben” a „könnyű” és távolságtartó vizuális reprezentációkkal (Sontag 2003: 108). A látást az antik görög filozófia éppen azért dicsérte, mert „alapfeltétele a térbeli távolság” (108), és így lehetővé teszi a távolságtartó, racionális gondolkodást. Kortárs perspektívában azonban éppen ez a „hátralépés” (108) tűnik problematikusnak. Előfordulhat ugyanis, hogy „nézői kultúránk semlegesíti az atrocitásokról készült fényképek erkölcsi erejét” (105), ezért aztán „nincs jogunk mások szenvedését távolról megtapasztalni, megfosztva azt nyers erejétől” (108). Ennek a területnek a kortárs gondolkodói ismételten figyelmeztetnek a „főáramú média altericid (a másságot eltüntető) gyakorlatának” a veszélyeire (Saxton 2010b: 69), a mediatizált képek egykedvű, fásult szemlélést okozó „valószerűtlenség-hatására”, valamint a Másik fájdalomának távoli szemlélésében rejlő etikai problémákra (Sontag 2003; Saxton 2010b: 66). A kérdés az, hogy az európai filmművészetben megvan-e a szándék és a megfelelő filmes eszköztár a (társadalmi, humanitárius, tudásbeli és etikai) válság érzetének kifejezésére, különösképpen akkor, ha ez azzal jár, hogy szembe kell hogy nézzen saját, a felvilágosodás kori humanizmusban gyökerező hagyományainak rejtett hátulütőivel, azokkal a hagyományokkal, melyek meghatározzák a filmek által elmesélt történeteket és a megformált szereplőket egyaránt.

A Terraferma, *a Morgen* és *a Jupiter holdja* elemzésén keresztül az a célom, hogy feltárjam, a kortárs európai filmek hogyan is próbálnak megbirkózni a fent vázolt kihívásokkal. A másság reprezentációja, az ábrázolás etikai és ismeretelméleti kérdései óhatatlanul számos, a filmformát és általában a filmes ábrázolhatóságot érintő kérdésre hívják fel a figyelmet. Mennyire fenyeget a veszélye annak, hogy a klasszikus filmforma elfedi a traumatikus hézagokat, repedéseket, szakadásokat, és mindent visszavezet a klasszikus humanista világkép zártságához? Mit kell kihagyni egy játékfilmből annak érdekében, hogy legyen egységes cselekmény, felismerhető főszereplő, olyan narratíva, amelyet nem rombolnak le rendszeresen az átélt borzalmak? Ennek fényében melyek a hitelesség kritériumai és határai? Mit kell elfedni, még ha ez sérti is a hitelességet, hogy egyáltalán el tudjunk mesélni egy történetet?

Terraferma

A Terraferma egy apró, olasz szigeten játszódik, ahol egy napon a halász Ernesto (Mimmo Cuticchio) és unokája Filippo (Filippo Pucillo) kimentenek néhány illegális bevándorlót a tengerből. Amikor partot érnek, a legtöbb bevándorló tovább is áll (feltehetően azért, hogy folytassa útját), ám egy terhes etiópai nő (Timnit T., aki a való életben is menekült) és kislánya Ernesto családjával marad. A megélhetés érdekében Ernesto és családja a házukat turistáknak adják ki a nyárra, ezért mind a két család a garázsban húzza meg magát. Itt történik meg az is, hogy a megmentett nő életet ad egy kislánynak Filippo édesanyja, Giulietta (Donatella Finocchiaro) segítségével. Ernesto a tenger ősi törvényét követi, mely szerint senkit nem lehet a vízben hagyni, és segíteni kell a rászorulóknak. Azonban azzal, hogy megmentett egy illegálisan bevándorló családot,

megszegi az olasz törvényeket, így a rendőrség elkobozza halászhajóját. Az elkövetkezendő napokban tanúi lehetünk annak, ahogy Giulietta a letartóztatástól való félelem és az afrikai anya iránt együttérzés között hányódik, ahogy Ernesto a törvénnyel küzd a hajójáért, Filippo pedig kénytelen felnőni a történetek által a vállára helyezett felelősség miatt. A film végén Fillipónak a nagyapa hajójával sikerül kicsempésznie az anyát és két gyermekét a szigetről.

A film cselekményét egy sor drámai konfliktus és nehéz döntés alakítja. Ilyenek a tenger törvénye és a mai világ illegális bevándorlók segítségét tiltó törvényei közötti konfliktus; az etikai krízishelyzet egy olyan szituációban, amikor a Másik kérésének való engedelmesség törvényszegést jelent; a választás a saját család védelme és az „illegálisok” védelme között; a rendőrség és a helyi közösség konfliktusa; valamint a régi életmód (halászat) és az új (turizmus) ellentéte. Ezek a küzdelmek egy „sokoldalú történetet” (Merry 2013) hoznak létre és a nézőpontok sokaságát eredményezik, amelyek túlmutatnak a legtöbb fősodorbeli médiareprezentáció kétdimenziós, „mi és ők” világán. A *Terraferma* azonban sikerül még finomabbá tennie ezt a képet azáltal, hogy több egyéni történetet és perspektívát is feltár. Bár a film leginkább Filippo nagykorúvá válására összpontosít, szinte minden szereplő másképp tekint a migrációra. A nagyapa makacsul követi a régi irányelveket (még akkor is, ha ő az utolsó ilyen a faluban, és százezer eurót kapna a halászat abbahagyásáért), Filippo anyja, Giuliana a szárazföldre szeretne költözni, hogy rendes állást szerezzen és új életet kezdjen, míg Filippo nagybátyja, Nino (Beppe Fiorello) a turisztikai iparban dolgozik (bár üzemeltet a tengerparton, nyugágyakat ad bérbe, hajókirándulásokat szervez), Filippo pedig úgy tűnik, egyszerűen csak sodródik az eseményekkel.

A közelmúltban készült, a migrációról szóló, jó pár európai filmhez hasonlóan a *Terraferma* is egy fehér helyi család és egy segítségre szoruló afrikai család találkozására összpontosít. Bemutatja, hogyan győzi le az európai család a törvénytől és idegenektől való félelmeit, hogyan kerekedik felül saját belső megosztottságán a Másik segítése érdekében, hogyan osztozik a bevándorlókcal a hatóságokkal szembeni bizalmatlanságban (vagy ellenszenvben), és azzal végződik, hogy a főhős engedelmessé válik a magasabb szintű etikai parancsnak, és segítséget nyújt a bevándorlóknak a továbblépésben. Az ilyen témájú filmekben gyakran használt cselekményelemek ellenére a *Terraferma* sikerül kifejező és összetett képet alkotnia a helyzetről.

A film egy elmulasztott találkozással kezdődik, amikor Ernesto és Filippo egy migránshajó darabjaira bukkan a tengeren. Közvetlenül ezt megelőzően a halászhajót mutató képek egy gyönyörű, már-már mitikus, emberfeletti perspektívát hoznak létre, mely a film további részében az emberi cselekedetek kontextusaként, sőt talán értékmérőjeként is szolgál. Ezek a nyitóképeken mind a nagyapa, mind az unoka elégedettnek és boldognak tűnik, a bolondos Filippo még táncra is perdül a fedélzeten a reggeli napsütésben. A régi életmód idilli, enyhén romantizált szemlélését zavarja meg, amikor észreveszik az elsüllyedt hajót. A halászok először egy lebegő fadarabot vesznek észre a távolban, majd egy másik darab, amelyre arab betűket festettek, feltehetően az egykori hajó nevét, megsérti a propellerüket. A másság ezen nyomai az európai szubjektum számára láthatatlan tragédiákra hívják fel a figyelmet, és szó szerint és átvitt értelemben is megzavarják Ernesto és Filippo régi életmódját. Filippo édesapja is a tengerbe veszett három évvel korábban, így amikor a jelenet végén a fiú a tengerben úszó roncsokat bámulja némán, implicit figuratív kapcsolat jön létre az Én és a Másik, az elveszett apa és a vízbe fulladt migránsok között.



Terraferma (Emanuele Crialesa, 2011)

Bár a helyiek csak a migránsok/menekültek nyomait látják, nem látunk szenvedő arcokat vagy megfulladt embereket, a Másik hiánya és hallgatása a tragédia érzetével párosulva új távlatokat nyit mind Filippo, mind a film előtt. A főszereplő megrázó események szemtanúja lesz, de a film (egy kihagyással, amely a nézőt a reprezentációt tiltó második parancsolatra emlékeztetheti) üresen hagyja a Másik pozícióját. A jogilag nem létező „illegálisokat”, a *sans-papiers* lényeket a film egy darabig arc nélkül, *sans-visage* mutatja be; egyfajta érzelmileg és etikailag kényszerítő hiányként. Bármilyen is történik később a filmben, az ennek az elmulasztott találkozásnak a kontextusában, az élet elvesztésének lehetőségéhez viszonyítva nyer értelmet.

A legfontosabb jelenet, melyben tanúi lehetünk Filippo karakterfejlődésének, a történet vége felé játszódik. Filippo éjjel elviszi Maurát (Martina Codecasa), egy turista lányt, egy romantikusnak ígérkező éjszakai túrára. A nyitójelenethez hasonlóan itt is egy gyönyörű, optimista jelenet fordul át tragikusba. A romantikus szál az elvártak szerint halad: a pár ellop egy csónakot, és biztonságban kiérnek a tengerre. Elszívznak egy füves cigarettát, majd felkapcsolnak egy reflektort, amit a tenger élővilágának éjszakai megfigyelésére szoktak használni. Az enyhén illuminált Maura ekkor leveszi ruháját és beleugrik a gyönyörűen megvilágított vízbe. Ugyanebben a pillanatban azonban Filippo messziről jövő kiáltásokra és vízcsobogásra lesz figyelmes, amikor pedig a hangok felé fordítja a reflektort, meglát egy tucatnyi afrikai férfit, akik sietve feléjük úsznak. A pár megijed, és kétségbeesetten megpróbál elmenekülni, a romantikus jelenet pedig átadja a helyét a horrorfilmes fantáziáknak. Filippo gyorsan kisegíti Maurát a vízből, és pánikszerűen igyekszik „megvédeni” csónakját az ismeretlen, fekete férfiak „támadásától”, folyamatosan ütlegelve őket az evezővel, miközben azok próbálnak megkapaszkodni a csónakban. Filippónak végül sikerül beindítania a motort és a pár maga mögött hagyja a sötétből megjelent embereket. Filippo csak másnap tudja meg, mi lett a következménye tettének, amikor a tengerből félholt afrikai férfiak sodródnak a partra. Az illegális bevándorlók, akik az éjszakai jelenetben még a fehér férfiak főbikus félelmei szerint jelentek meg, a fehér nőkre jelentett szexuális fenyegetésként, most a napfényben egyszerre sérülékeny áldozatoknak, esendő embereknek tűnnek.

Ez a jelenet több szempontból is fontos. Először is, tudatosan hívja fel a figyelmet a Másikról alkotott képünk autentikusságának a kérdésére és kérdésességére. A „csónaktámadás” jelenet ezer módon idézi meg a horrorfilmek világát: a fény és sötétség használata, a sötétségből előtörő

érthetetlen idegenség, a mise-en-scène, a főszereplők terébe való hirtelen behatolás motívuma, a beszélő fehér és érthetetlen fekete testek ellentéte, a gyors vágás mind a horrorfilmek közismert kliséit idézi. A film tudatosan helyezi szembe egymással ezt az ábrázolási stratégiát a következő jelenetével, ami tudatosíthatja a nézőben a másságtól való szorongás mediatisált voltát és saját szorongásainkkal való kapcsolatát, így pedig képes lehet felfedni a félelmeink alapját szolgáló képek kétes igazságértékét. Így, a Másik kétfajta ábrázolásának szembeállításával, a *Terraferma* aláássa a nézőnek a fenyegető Másikról alkotott fantáziáit. Az azonban kérdéses, hogy ez a fantáziával való szembenézés, vajon igazabb vagy hitelesebb képhez vezet-e a Másikról. A *Terraferma* a Másikat lealacsonyító fantáziák leleplezését úgy éri el, hogy etikailag eltérő, ugyanakkor éppannyira manipulatív és mediatisált képeket ad a nézőnek. A jelenet ugyanis, amikor másnap a félholt férfiakat partra segítik, szintén számos problémát felvet a reprezentáció etikájával kapcsolatban. Ez esetben a lány és megszépítő fények, a szimpatikus arcokra való összpontosítás, a testek arányos csendéletekbe rendezése, a közeli és lassított felvételek és a gondoskodás gesztusainak kiemelése a Másik szenvedését érzelmileg megindító és érzékeny gyönyörködtető látvánnyá alakítják.

Filippót büntudat gyötri, és a tengerbe veti magát. A víz alatt megpillantja a bevándorlók/menekültek elveszett személyes tárgyait, ami még jobban kihangsúlyozza azok hétköznapi ember voltát. Ez az élmény vezet a fiatal főszereplő személyiségfejlődéséhez és végül nagykorúvá válásához, ami később Nino új életmódjának elutasításaként és Ernesto régi életmódjához való visszatérésként fejeződik ki. Amikor az utolsó jelenetben Filippo a fekete családot Ernesto hajójával a szárazföldre, a *terra firma* felé viszi, ez a végkifejlet világos elemévé teszi a nagypapa értékrendjével való azonosulást. A film legutolsó légi felvétele (szemben a film víz alatti nyitóképeivel) utal arra a „magasabb perspektívára” is, amelyre Filippo az események során szert tett.

A *Terraferma*-t a liberális humanizmus etikája és politikája határozza meg. Ám az egyértelmű ideológiai hatás ellenére (vagy talán éppen azért) nyugtalanító kérdések egész sorát hagyja nyitva, amelyek a látszólag egyértelmű történet mögött feltárhatják a reprezentáció válságát. E tünetek némelyike a hatalomra és a társadalmi nemre vonatkozik. Először is, a film a legtöbb európai – nem európai találkozásban aktív és erős fehérek találkozását mutatja be sebezhető és gyenge feketékkel. Ezekben a jelenetekben a *Terraferma* rendre a fehérek felelősségét hangsúlyozza azzal, hogy mindig a fehéreknek áll hatalmában eldönteni, hogy mi is történjen a bevándorlókkal. Feltűnő lehet, hogy az olaszok által megmentett és vendégül látott családnak nincs felnőtt férfi tagja. Ez a választás semlegesíti a harmadik világbeli férfi bevándorlókkal mint potenciális szexuális ragadozókkal vagy erőszakos bűnözőkkel szembeni félelmeiket, ugyanakkor ezzel azt is kockáztatja, hogy a bevándorló Másikat a bajba jutott női áldozat passzív, kiszolgáltatott és ártalmatlan képére redukálja. Ez a narratív törlés azokra a gyarmati fantáziákra is emlékeztetheti a nézőt, amelyek hajlamosak a keleti Másikat nőies vagy gyermeki (infantilis) lényként bemutatni, olyanként, aki az (erős, bátor, felvilágosult) európai segítségére szorul (Hall 2003: 262-263.; Said 1977: 139). Más szóval, az egyetemes emberi értékek hangsúlyozásának és az együttérzés felkeltésének az ára a másság olyan formáinak eltüntetése, amelyek esetleg nem illenek olyan könnyen a bevett eurocentrikus kategóriáinkba. A *Terraferma* tehát rámutat arra, hogy a humanista megközelítésmód, miközben általában sikeresen kelti fel az együttérzést a nem Európai, bevándorló Másik iránt, eközben gyakran figyelmen kívül hagyja a Lévinas,

Said, Hall és mások által hangsúlyozott etikai imperatívusz teljesítését, amely óva int attól, hogy a Másikat „altericid” módon, a saját elképzeléseinkre redukálva ábrázoljuk.

Egy másik ilyen hasonló tünete a filmnek az, hogy Sara, a megmentett etiópai nő beszél egy kicsit olaszul. Az ő karakterével a film olyan képet fest a másságról, ami nem csak veszélytelen és együttérzésre hívó, de érthető is az európaiak számára. A tény, miszerint Sara közös nyelvet beszél a megmentőivel, a reprezentációs stratégia tüneteként is lehet értelmezni, melynek célja a radikális (például érthetetlen) másság eltüntetése. Általánosságban el lehet mondani, hogy a bevándorlók a *Terrafermában* nem igazán csinálnak semmi olyat, ami a jó szándékú európai humanistát összezavarná, vagy a saját fogalmi kereteinek a megkérdőjelezésére késztené, vagy figyelmeztetné a kulturális különbségek jelentette határookra. Ilyen értelemben a film reflektálatlanul alkalmazza a felvilágosult humanizmus jól bevett látásmódját.



Terraferma (Emanuele Crialese, 2011)

Az egyetlen valamelyest szubverzív reprezentációs normatörés a *Terrafermában* a két legtraumatikusabb jelenet képi megoldásához köthető, amikor felfedezik az elsüllyedt csónakot, és amikor Filippo megpróbálja „megvédeni” Maurát a menekültektől. Lévinasnak az arc ábrázolására vonatkozó bibliai tilalmára emlékeztetheti a nézőt az, hogy a film egyik jelenetben sem mutatja meg a Másik arcát: az elsőben egyáltalán nem láthatunk sem embereket, sem arcokat, csupán az elsüllyedt hajó roncsait, a másodikban pedig csak egy-egy pillanatra tűnnek fel egy sötét, kaotikusan mozgalmas, akciódús, gyors vágásokkal dolgozó jelenetben. Más szóval a Másik jelentése a távolban marad ezekben a jelenetekben, nem válik rögzíthetővé és birtokolhatóvá, a néző számára nem adatik meg a Másikról való tudás bizonyossága és biztonsága. A karakterek sem beszélnek soha az eseményekről: nem töprengenek azon, hogy vajon mi történt az elsüllyedt csónakkal és utasaival, vagy hogy Maura vajon tényleg veszélyben lett volna-e, ha felveszik a csónakba a fekete férfiakat. Ábrázolástechnikai szempontból fontos, hogy ezek alatt a sokkoló

képek alatt nincs zene, ami segítene „lefordítani” jelentésüket hétköznapi emberi érzésekké. Úgy tűnik, hogy a *Terraferma* szándékosan mutatja meg nekünk ezeket a felkavaró képeket anélkül, hogy a jelentésüket odakötné az európai humanizmus bevett értelmezései kereteihez. Véleményem szerint ez a filmes hozzáállás látszólag aláássa a filmes elbeszélés koherenciáját, és gyengíti az ideológiai üzenetét, ugyanakkor azáltal, hogy ezek a jelenetek kikötkentenek a megszokott értelmezési szokásainkból, és ellenállnak a *mi* bevett megértésünknek, képesek létrehozni a másság filmes terét. Más szóval, ezek a látszólag alulreprezentált, furcsa, felkavaró jelenetek, ahol a film csupán a képek nyers erejére támaszkodik, képesek lehetnek megnyitni a zárt fogalmi kereteket, az előre elkönyvelt jelentések rendszereit, és így képessé válhatnak egy olyan, radikálisabb Másság ábrázolására, amely különbözősége nincs a szokásos módokon megszelídítve.

Ezt a különböző reprezentációs (és etikai és ideológiai) modellek közötti filmes tétovázást vagy egyensúlyozást kiegészíti a maszkulinitás különböző típusai közötti, dinamikájában igen hasonló billegés. A *Terraferma* egyensúlyozása némileg hasonlít a főszereplő, Filippo által bemutatott tétova előrehaladáshoz, hiszen a film elbeszélésének fő tétje az, hogy Filippo megértse a családja előtt álló, őket a békés normativitásból kikötkentő helyzetet, és szembenézzen az etikai pillanat jelentette kihívással. Filippo számára csábító szereplehetőség Nico, a középkorú, némileg dzsigolószerű nagybácsi, aki ügyesen keres pénzt a turizmusból, és Filippónak is szívesen ad munkát. Másfelől azonban fontos inspiráció a nagyapa Ernesto is, a tradicionális férfiasság pozitív aspektusainak a megtestesülése, egy erőteljes, kitartó, gerinces és bölcs férfi, akinek mind az életstílusa, mind etikai alapelvei visszavezethetők az ókorig. Nico karakterének ikonikus jelenete az, amikor a turistahajója első fedélzetén táncol az utasokkal: szól a diszkó, Nico pedig egy szál fecske típusú fürdőnadrágban riszálja magát. Ágyékához egy péniszt utánzó színes játék van csatlakoztatva, táncmozdulatai pedig Európa legtöbb részén kifejezetten nőiesnek hatnak. Ernesto karakterének legikonikusabb képe az, amikor egyedül áll egy sötét, barlangszerű műhelyben, és csiszológéppel javítja a hajó megsérült propellerét.



Terraferma (Emanuele Crialese, 2011)



Terraferma (Emanuele Crialesse, 2011)

Míg Nicót a kortárs fogyasztói kultúra és szórakoztatóipar által kitermelt, narcisztikus, feminin, a nemi szerepekkel játékosan bánó férfi típusához köthetjük, addig Ernestót környezete premodern emberként határozza meg. A hajóját megjavító, védőkesztyű és védőszemüveg nélkül sarokcsiszoló férfi képe elszántságra, tetterőre és ellenálló képességre utal, a barlang sötétjében gyönyörűen szálló szikrák által megvilágított férfi képe pedig akár mitológiai asszociációkat indíthat be (például Héphaisztoszhoz, a kovácsok és kézművesek istenéhez kötve őt).

Filippónak, ahogy a filmnek is, a fent vázolt, rendkívül eltérő lehetőségek között kell valahogy elnavigálnia, míg a film végére végül a nagyapa mintáját választja. A film zárata, amikor Filippo Ernesto halászhajóján a szárazföldre csempészi az afrikai nőt és gyermekeit, azzal próbálja feloldani az ideológiai és (ábrázolás)etikai konfliktusokat, hogy a leghumanitáriusabb megközelítést összekapcsolja a leghagyományosabb értékrenddel. A film utolsó képei, a hajóról készült légi felvételek mintha egy „magasabb perspektíva” elfogadására hívnák a nézőt, mely túlmutat a napi ideológiai és politikai vitákon.

Morgen

Első látásra a *Morgen* nagyon különbözik a *Terrafermától*, legalábbis ami a vizuális stílust illeti. A *Terrafermát* a tenger képei uralják, melyek szépsége és végtelensége szó szerint keretbe foglal minden emberi cselekvést. Ez az állandó vizuális utalás az időtlenre hatékonyan emelheti a történetet emberfeletti, sőt mitológiai regiszterbe, amit a zene és a szereplők keretezése rendszeresen kiemel. Kinézetük, tetteik és képi ábrázolásuk alapján Ernesto nagypapa és az anya Giuliana is lehetnének akár az ókorból örökölt mitológiai szereplők. A *Morgen* ezzel szemben a román újhullám reflexív-modernista filmnyelvének jól bevált vizuális nyelvezetét alkalmazza, egyfajta „lefojtott naturalizmussal” kombinálva (Strausz 2017: 161), és így szisztematikusan aláássa a felmagasztosítás és megszépítés ilyen gesztusait. Nelu egy egyszerű biztonsági őr egy átlagos vidéki szupermarketben, és egy lerobbant, tipikus kelet-európai parasztházban él. Nincsenek nagy álmai, csak a ház tetejét szeretné megjavítani, hogy ne ázzon be, és esetleg elmenni egy kicsit horgászni a Duna-deltába. Nincsenek „magasröptű”, nemes etikai elképzelései, sem emberfeletti ereje (mint látszólag Ernestónak). Nem különösebben okos, hősies, és semmiben sem igazán figyelemre méltó: Nelu csupán egy idősödő kelet-európai átlagember.

A *Terraferma* tengerével szemben Románia és Magyarország határa, ahol a film játszódik, egy lapos, vizuálisan unalmas mezőgazdasági terület. Kora ősz van, de mintha még az ősz színeit is letompították volna a filmkészítők, így minden szürkének és halvány kéknek tűnik. A *Morgen* teljesen nélkülözi a nondiegetikus zenét, a szereplőkkel együtt mozgó kézikamerával dolgozik, ami tovább hangsúlyozza az események hétköznapiságát és esetlegességét: ez nem a régi és az új életmód drámai összecsapása, és nem is a fekete és fehér emberek mitikus közösségre találásának a története.

Ezek a különbségek akkor válnak igazán relevánssá, ha figyelembe vesszük a két film közötti szerkezeti, tematikai és narratív hasonlóságokat. Mindkettő a migráció mint válság és a befogadó-migráns találkozás témáira fókuszál. Mindkettőben egy európai család látható, amely ideiglenesen menedéket ad egy illegális bevándorlónak, és ezért meggyűlik a baja a helyi hatóságokkal. Mindkettőnek fontos része az etikai elvek és megközelítések ütközése, a különböző lojalitások és elköteleződések közötti konfliktus. Végül mindkét filmben kialakul fokozatosan valamiféle barátság és megértés a házigazda helyiek és a (be)vándorlók között, és mindkettő akkor ér el a történet lezárulásához, amikor a migránsok a főszereplők segítségével sikeresen továbbutaznak.

A *Morgen*ben a befogadó-migráns találkozás, ami az ilyen témájú filmek egyik legérzékenyebb pontja, egyértelműen szimbolikus jelentésekkel bír, emellett olyan önreflexív vonatkozásai vannak, amelyek a fent említett politikai és elméleti kérdésekkel kapcsolatos tudatosságra utalnak. Két egyszerű, hétköznapi férfi találkozik: Nelu, egy román földműves és biztonsági őr, valamint egy török vagy kurd férfi, aki a családjához tart Németországba. Az én-Másik kapcsolatok szempontjából lényeges, hogy az utóbbinak nincs is neve. A stáblista szerint Behrannak hívják, de az egész filmben csak egyszer halljuk a nevét, a történet vége felé egy rendőrségi nyomozás során. Azonban nem csak a tulajdonneve – a társadalmi-szimbolikus rend elsődleges lehorgonyzási pontja – hiányzik. A film szándékosan visszatart minden olyan információt, amely segíthetne elhelyezni őt a releváns etikai vagy idegenrendészeti rendszereinkben: nem világos, hogy a férfi török vagy kurd, politikai menekült vagy gazdasági bevándorló (Strausz 2017: 175). Mind Nelu, mind Behran ötven év feletti, és mindketten hétköznapi és alapvetően jószívű emberek. A *Terraferma* Ernestójához hasonlóan Nelu is a hagyományos életstílus képviselője (bár a film nem csinál ebből nagy ügyet úgy, mint az olasz film, nincsenek mitologikus helyszínek, hősünket nagyra növelő alsó kameraállások vagy chiaroscuro megvilágítás). Sőt, a film inkább a férfiak kicsinységét hajlamos hangsúlyozni: gyakran látjuk őket kuporogva üldögelni, különösen Behrant, akinek a mozgása is félszeg, és gyakran van zavarban. Ahogy Ernestót arra próbálják kényszeríteni, hogy egy nagyobb összegért cserébe bontsa le a halászhajóját, Nelut sógora rendszeresen azzal nyaggatja, hogy adja el a földjét és házát egy külföldi befektetőnek. Mindkét film kritikus az „új” kapitalista vállalkozókkal szemben: őket testesítik meg a *Terraferma*ban a nagybácsi és a *Morgen*ben a sógor, két erkölcsileg megkérdőjelezhető, Ernestónál és Nelunál egyértelműen fiatalabb férfi, akik a piaci kapitalizmus új szabályrendje szerint próbálnak megélni anélkül, hogy túl sok időt töltenének az etikai kérdéseken vagy értékrendeken való töprengéssel.

Nelu első találkozását a menekülttel/migránssal előrevetíti a film legelső jelenete, amelyre a jelen szöveg bevezetőjében is utaltam. A határon elpusztulni hagyott hal széles, szimbolikus jelentésekben és etikai utalásokban gazdag vonatkoztatási keretet hoz létre. Az a tény, hogy a hal régi, bevett Krisztus-szimbólum, különösen fontossá teszi a körülményt, hogy az illegális

bevándorlókat mindkét film halakhoz vagy vízhez köti, és mindkét filmben szerepel egy olyan jelenet, amikor a tiltakozás jeleként valaki halat önt a határőrök elé. A *Morgenben* Nelu az egyik reggeli horgászútja során veszi észre először az idegent, aki kétségbeesetten próbál elbújni a közeledő határőrök elől, ezért a vízbe ereszkedik. Ez a jelenet megerősíti Nelu (jól megalapozott) ellenszenvét a hatóságokkal szemben. A rendőrséget és határőröket a *Morgen* úgy mutatja be, mint akik a törvény betűjét követik, nem pedig annak szellemét, és jobban érdekli őket a szabályok formális betartása, mint maguk az emberek, akiknek az életéről szó van. Ugyanakkor a rend kelet-európai őrei készek a szabályok meghajlítására vagy átmeneti figyelembe nem vételére is, ha az az adott esetben kényelmesebb, jobban fizet, és valószínűleg nem jutna vissza a feletteseikhez. Így amikor a rendőrség közeledik, és az idegen elbújjik a vízben, Nelu úgy tesz, mintha nem látna semmit. Motivációja itt, mint sok más jelenetben is tisztázatlan: nem tudjuk, hogy nemes etikai indíttatásból cselekszik így, vagy inkább egyszerűen keresztbe akar tenni a hatóságoknak, akik a minap nem hagyták hazahozni a halát.

A *Morgen* megközelítésének egyik legfigyelemreméltóbb aspektusa a helyi európai karakterek mássághoz való különböző viszonyainak ábrázolása. Először is, Nelu és Behran nem beszél közös nyelvet: Nelu csak románul és részben magyarul tud, míg Behran csak törökül (vagy kurdul?), plusz néhány esetleges német szóval. „Beszélgetéseik” ezért különösek, értelmetlenek és gyakran viccesek (az egyetlen szó, amit úgy tűnik, mindketten megértenek, a „Morgen”). A film tudatosan osztja meg velünk, nézőkkel is a megértés hiányának tapasztalatát, amikor nem feliratozza a török (vagy kurd?) mondatokat, így aztán amikor a Másik megszólal, kér vagy közölni szeretne valamit, ami akár az etika pillanatához vezethetne minket, az átlagos európai néző éppolyan értetlenül és zavartan néz, mint Nelu. Ez a meg nem értés a film lényeges aspektusa, amely némi reflexív távolságot teremt a *Morgen* és a rendezői filmekre általában jellemző humanista megközelítés között (amelyek az olyan egyetemes emberi tulajdonságokat szeretik hangsúlyozni, mint az empátia és a megértés). Az a tény, hogy a *Morgen* a Másik identitását meghatározatlanul, fogalmi kereteinken kívül hagyja, értelmezhető egyfajta reprezentációs kísérletként is, melynek célja az, hogy a másságot ne háziasítsuk, ne a saját fogalmainkon keresztül értsük meg, azaz ne integráljuk a Másikat az Ugyanannak a rendjébe. Strausz László a kortárs román filmművészetről szóló könyvében meggyőzően mutatja be, hogy a szereplők (és a kamera) „tétova”, „hezitáló” térbeli mozgása hogyan képes elmosódott térbeli identitásokat létrehozni (2017: 174-180.). Hasonlóképpen, Pálfi György *Hukkle* című filmjéről írott elemzésében magam is az ideológiailag kompromittált, manipulatív nyelvi-szimbolikus rend iránti általánosabb kelet-európai szkepticizmus kontextusában értelmeztem a nyelv megkerülésének a *Morgenben* látottakhoz igen hasonló stratégiáját (Kalmár 2017: 49-66.). Valójában csak találgathatunk, hogy Nelu miért nem próbálja meg átvinni Behrant a határon egy nappal azután, hogy először úgy tűnik, megegyeznek abban, hogy „Morgen”. Hasonlóképpen, a nézőnek fogalma sincs, hogy Behran (a film egyik legviccesebb jelenetében, ahol egy busznyí részeg román futballszurkolóval csempészik Magyarországra) miért úgy dönt, hogy követi Nelut, és csatlakozik a román és magyar szurkolók közötti ökölharcához, minek következtében mindketten egyhamar egy romániai kórház baleseti sebészetén találják magukat.

A film ironikus, önreflexív és alulpolitizált megközelítésének másik példája a pénz kérdése. Behran – feltehetően az illegális migráció üzleti protokollját követve – többször is pénzt ajánl Nelunak. Nelu azonban többször és egyértelműen visszautasítja ezt, illetve csak egy bizonyos

pontig, amikor pedig váratlanul és egyszerűen elveszi a pénzt és zsebre teszi. Sem a korábbi visszautasításának, sem a pénz elfogadásának nem magyarázza meg az okát a film. A két szereplő nem egyeztet az árakról, nem egyezkedik, Nelu pedig nem ígér semmit. Teljes mértékben a nézőre van bízva, hogy megítélje Nelu lehetséges motivációit vagy tettei etikai relevanciáját. Egyszerűen csak végignézzük, ahogy ezután a városba megy, beváltja a pénzt, majd új tetőfedő elemeket vesz, melyeket aztán Behran segítségével fel is tesznek a tetőre, a megrongálódott régiék helyére. Mindezzel természetesen a *Morgen* megszegi a filmes történetmesélés főáramának alapvető szabályrendjét. Nincsenek jól meghatározott karakterek világos célokkal és motivációkkal, és hiányzik a világos, logikus, koherens cselekvéssorból álló történet is. Ezek a filmtechnikai döntések azonban nem csupán frusztráló hiányként jelenhetnek meg a néző számára, hiszen többek közt a hétköznapi emberi találkozások könnyed, ironikus, de empátikus vízióját eredményezik. Talán jobban oda is tudunk figyelni az egyes jelenetek részleteire, az egyes emberi gesztusokra vagy tárgyi elemekre, jobban észrevesszük ezeket, mivel nem takarja el ezeket a szemünk elől semmilyen „láthatatlan”, mindent átfogó narratív felépítmény vagy elvárás. Más szóval a klasszikus történetmeséléstől való eltérés a filmben a figyelő, érzékeny távolságtartás produktív attitűdjévé válik, amely nem akar úgy tenni, mintha az emberi lények teljes mértékben megismerhetők, a történetek pedig teljes mértékben uralhatók lennének. A film olyan hermeneutikát alkalmaz, amely lehetővé teszi az érthetetlen alteritás jelenlétét. Ami igazán fontos ebben a filmben, az egyszerű szimbólumokon vagy figuratív potenciállal bíró eseményeken keresztül jelenik meg: például abban, hogy Behran Nelu motorkerékpárjának oldalkocsijában találja magát (ugyanott, ahol az első jelenetben a hal volt), vagy abban, ahogy a két férfi némán kuporogva pucolja együtt a krumplit, amikor Nelu zsémbes felesége erre utasítást ad nekik.



Morgen (Marian Crişan, 2010)

A film talán leginkább önreflexív aspektusa az, hogy ez az „ismeretelméleti törés”, a migráns/ menekült és a helyiek közötti tudásbeli szakadás tere megtelik a szereplők saját elképzeléseivel,

fantáziáival, projekcióival, ami számos (néha fájdalmasan) vicces jelenetbe vezet. Például Nelu (általában meglehetősen zsörtölődő) felesége többször is felrója hősünknek, hogy egy illegális bevándorlót tart a házukban: „Lehet, hogy valami terrorista. Ki tudja milyen betegsége van. Nem nézel tévét?” Ezekben a jelenetekben A *Morgen* „hatékonyan bírálja az idegengyűlölet populistá retorikáját, amely széles körben elterjedt az egész kontinensen” (Strausz 2017: 160), valamint általában a migráció kelet-európai médiabeli ábrázolásait. Fontos, hogy Nelu mindig a maga egykedvű, földhözragadt modorában fogadja ezeket a kifakadásokat, aláásva drámai erejüket. Felesége panaszaira általában az a válasza, hogy ez az ember csak egy cigány, akit azért tart, hogy segítsen neki a háznál. Ilyenkor – a film enyhén szarkasztikus, visszafogott humorára jellemzően – Nelu a feleségével való veszekedés elkerülése érdekében a másságot a kelet-európai rasszizmus jól bevált trópusaira hagyatkozva domesztikálja, amelyek sokkal zökkenőmentesebben illeszkednek felesége világnézetéhez. A történet során felmerülő fogalmi és bürokratikus problémákat a sógor és a vele jónban levő rendvédelmi erők is azzal próbálják megoldani, hogy a Másikat a cigány kategóriájába sorolják: „Ha román akar lenni, akkor szerzünk neki papírokat. Amúgy is sok cigány van erre felé” – érvelnek. Persze ezek a „megoldások”, amelyeket Behran (szerencsére) nem is ért, csak felidegesítik Nelut, akinek újra és újra el kell magyaráznia az embereknek, hogy ez a férfi egyszerűen csak el szeretne jutni végre a családjához Németországba.

A *Morgen* egy teljesen egyszerű, hétköznapi emberi találkozásként ábrázolja Nelu és a török/kurd illegális bevándorló/menekült kapcsolatát. Sok mindent magyarázat nélkül hagy, nem fűz kommentárt az emberi interakciókhoz, nem viselkedik mindentudóként, amikor a karakterek belső motivációiról van szó, és szívesen csinál viccet a Másik átpolitizált és ideologikus reprezentációiból. Ugyanakkor nem tesz úgy sem, mintha lehetséges lenne egy teljesen politikamentes, ideális emberi találkozás. Bár Strausz szerint a *Morgen* „humánus választ ad a nagyszabású válságra”, és „az úton lévő menekültek és a helyiek közötti szolidaritásról” szól (Strausz 2017: 160), véleményem szerint a film nem redukálható egy ennyire egyértelmű humanista üzenetre. A film egyik erőssége véleményem szerint talán éppen az, hogy Nelu teljes ember marad, az emberek minden ellentmondásosságával és kétértelműségével egyetemben, és nem válik egy régi idealista hagyomány példamutató megtestesülésévé. Bár a *Morgen* végén Nelu saját letartóztatását kockáztatva átviszi Behrant az oldalkocsis motorján a magyar határon, ettől még nem magasztosul szemünkben idealizált hőssé. Hiszen végül is elfogadta Behran pénzét, amiből nem csak a lyukas tetőt javíttatta meg, de új horgászfelszerelést is vásárolt, elfogadta Behran segítségét a ház körül és az új tetőlemezek felrakásakor (és nyilván nem fizetett neki a munkáért), a ház alatti pincében szállásolta el a krumpolis meg hagymás zsákok között (így alsóbbrendűként kezelte), sőt, a visszafogott humorú kártyaparti jelenetben valószínűleg gyerekes módon, csalással, az eleve csak románul elmagyarázott szabályok meghajlításával verte meg Behrant újra és újra.

A hősiesség és idealizálás ilyen egyértelmű és általában komikus hiánya ellenére, a migráns/menekült Másikkal való találkozás Nelu karakterét inkább a hagyományosan férfias vonások felé mozdítja el. Nelu a film elején meglehetősen passzív, hallgató, konfliktuskerülő ember, aki lemondóan fogadja mind a határőrök, mind a felesége zsarnokoskodását. Úgy tűnik azonban, hogy Behrannal való találkozása kimozdítja mindebből. Ez egy olyan helyzet, amikor Nelu kénytelen cselekedni és felelősségteljes döntéseket hozni: elvégre ennek az embernek itt

átázott a ruhája és fázik, meleg ruhára van szüksége; hiszen ez az ember akár segíthetne is a gazdaságban; hiszen ennek az embernek a pénze fedezné az új tetőpanelek költségeit, és akkor nem ázna be a ház; és hiszen végül is ennek a fickónak egyszerűen csak hiányzik a családja. Így, hasonlóan Filippóhoz a *Terrafermában*, Nelu is átesik egyfajta beavatási rítuson, megtanul egy kicsit több felelősséget vállalni, és egy kicsit több cselekvőképességre is szert tesz. Végül számos sikertelen próbálkozás után nem csak maga viszi át Behrant a határon, de még azt a döntést is meghozza (amit a felesége eddig mindig megvétőzött), hogy megvalósítja álmait és elmegy a feleségével a Duna-deltába nyaralni.



Morgen (Marian Crişan, 2010)

Jupiter holdja

2015 nyarán több mint egymillió, többségében okmányokkal nem rendelkező menekült és egyéb bevándorló érkezett Európába a balkáni útvonalon. A *The Guardian* szerint „ez volt Európa legnagyobb migrációs vészhelyzete a második világháború óta”, melynek kiváltó okai elsősorban a Közel-Kelet és Észak-Afrika úgynevezett „Arab tavasz” utáni destabilizálódásában, illetve az ebből fakadó szíriai polgárháborúban keresendő. A háború kiterjedt humanitárius válsághoz vezetett, Angela Merkel német kancellár pedig egy (rá nem jellemző) érzelmes pillanatában nyílt meghívást intézett minden szíriai menekülthez, ami nagyban hozzájárult az EU dublini egyezményen alapuló bevándorlási szabályrendjének a gyors összeomlásához. A magyar kormány ekkor fogott bele az ikonikus déli határkerítés megépítésébe, melyet azóta Európa-szerte több hasonló követte. A migrációs válság hatásait nehéz alábecsülni: „átalakította Európa politikai tájképét” (*Telegraph*), „aláásta az EU kohézióját” (*Telegraph*), éket vert az akkor még befogadóbb szemléletű nyugati államok és a tömeges bevándorlást elutasító (az idegengyűlöletből gyakran politikai fegyvert kovácsoló) kelet-európai országok közé, meggyengítette az EU liberális politikai elitjét, rengeteg EU-ellenes munícióval látta el az euroszeptikusokat és a jobboldali populistákat, és jelentősen hozzájárult az Egyesült Királyság EU-ból való kilépéséhez is.

Ezek az események egy sor igen drámai képpel járultak hozzá Európa legújabb történelméhez, és hatalmas (és általában politikailag túlterhelt) médianyilvánosságot kaptak a TV híradóktól a közösségi médián terjedő fotókig és vitákig, az igényes tényfeltáró dokumentumfilmekről a politikai propagandafilmeig. Ezek az események és az ehhez kapcsolódó mediatermékek Magyarország (és így az EU) déli határát is a kortárs európai identitást meghatározó szimbolikus tájak egyik ikonikus helyévé tették, ahol láthatóvá válnak az európaiságról vallott nézetek közötti szakadások és az egymásnak feszülő etikai imperatívuszok. Mindezek fényében nem okozott nagy meglepetést a hír, hogy Mundruczó Kornél a bevándorlásról szóló nagyjátékfilmen kezdett dolgozni, és a déli határon forog, hiszen Mundruczó előző, *Fehér isten* (2014) című filmje, amely Cannes-ban elnyerte az *Un certain regard* díjat, szintén a kortárs társadalmi-politikai helyzetet boncolgatta egy alig burkolt politikai allegória formájában.

A *Jupiter holdja* feleleveníti e közelmúltbeli események ikonográfiáját és hangulatát: a nézőnek újra eszébe jutnak a szerb-magyar határvidéken átkelő embertömegek, az utak menti átmeneti táborhelyek, a Keleti pályaudvaron álló sátrak, az erőszak különböző formái, a migránsok/menekültek és a magyar rohamrendőrök összecsapásai, a megrohmozott határkapuk, a könnygáz- és vízágyúk, valamint az időszakra jellemző mélységes zűrzavar, politikai instabilitás és mérgező viták általános légköre.

Bár várható volt, hogy a mozi lecsap a 2015-ös válság kínálta drámai témákra, a *Jupiter holdjának* a hozzáállása távolról sem nevezhető kiszámíthatónak vagy sztereotipnak. Anyagát a kialakult filmes irányzatoktól markánsan eltérő módon kezeli, olyan megoldásokkal, melyek hatékonyan vágják át az illegális migráció vagy általában a szenvedő Másik filmes ábrázolásának kritikai diskurzusaira jellemző, fentebb tárgyalt etikai dilemmákat. A film az európai művészmozi hagyományait ötvözi az amerikai zsánerről egyes hagyományaival (leginkább az akció, a sci-fi és a misztikus thriller hatását ismerhetjük fel), és valószínűleg többet köszönhet az olyan filmeknek, mint a *Szárnyas fejvadász* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982) vagy *Az ember gyermeke* (Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006), mint Mundruczó mentora, Tarr Béla filmjeinek. A film által elbeszélte történet egy fiatal szír menekült, a magyar határon átkelés közben lőtt sebet szerző Aryan és a határon lévő menekülttábor sürgősségi osztályán dolgozó Stern doktor kapcsolatát követi nyomon. Történetüket két alapvető tény határozza meg: egyrészt, hogy Aryan, miután megkapja a halálosnak tűnő sebet, gyorsan meggyógyul, és rejtélyes módon elsajátítja a lebegés képességét, másrészt pedig az, hogy Stern egy megkeseredett cinikus alkoholista, aki megpróbál anyagi hasznot húzni az embercsempészetből, hogy kifizethessen egy múltbeli orvosi műhibája miatt megítélt kártérítést. Így, amikor meglátja a fiút a levegőbe emelkedni, Stern gyorsan felismeri a helyzetben rejlő anyagi lehetőségeket: segít Aryannak Budapestre szökni, ahol jól fizető, halálos beteg ügyfelek előtt teszik meg a „csodát”. Miközben egyik beteget keresik fel a másik után, Stern fokozatos belső átalakuláson megy keresztül: Aryan alázata, egyszerűsége, kedvessége és anyagi csodái kiábrándult cinikusból lassan igaz baráttá, majd – a film végére – megváltott emberré változtatják. A spirituális felébredés eme története az Aryan és Stern szökését követő rendőrségi nyomozás akció-thriller cselekményszálával párosul. A vadászat még hevesebbé válik, amikor a budapesti metróon öngyilkos merényletet követ el két iszlamista terrorista, akik Aryannal és édesapjával szöktek át a határon, és közben ellopták az útleveleket. A film története egy nagyszabású leszámolással zárul egy budapesti szállodában, ahol a két szökevény menedéket talált. Stern itt saját élete árán menti meg Aryant

a terrorellenes osztagtól, miközben a fiú kiugrik az ablakon. A film utolsó jelenetében a Budapest belvárosa felett lebegő Aryant látjuk két lassan közeledő katonai helikopterrel, miközben az utcán az emberek vallásos áhítattal néznek felfelé.



Jupiter holdja (Mundruczó Kornél, 2017).

A Jupiter holdja merészebb, mint a legtöbb európai film az illegális bevándorlás ábrázolásával kapcsolatos tabuk tekintetében. Például a filmet nyitó akció-jelenetsor, amelyben a bevándorlók nagy csoportja próbál átkelni a határfolyón éjszaka, szokatlanul közel viszi a nézőt a nemzetközi migráció ijesztő gyakorlati valóságához. Az embereknek az új otthon utáni keresésében nincs semmi szentimentalizmus, nincsenek megszépítő beállítások, szép arcokon elidőző kamera,

ártatlan tekintetű gyermekek vagy érzelmes zene. Az arcok feszültek, a helyzet és a terek megértése éppoly korlátozott, mint (valószínűleg) a legtöbb szereplőé, akiket egyszer csak kivezetnek az embercsempészek a teherautókból és kis gumicsónakokba tesznek. A kamera bemegy az emberek közé, így a látványt gyakran korlátozza vagy zavarja a gyors mozgás. Nem uraljuk a jelenetet, nézőként is éppoly kiszolgáltatottak vagyunk, mint a szereplők. A Másik nincs se megszépítve, se domesztikálva, se ideológiai alapon átrajzolva: itt is és később a táborban is a legtöbb bevándorló fiatal férfi, akikről nem tudjuk meg, hogy miért is akarnak Európába jönni. Bár Aryan nyilvánvalóan egy erősen idealizált figura, a film nem zárkózik el attól, hogy bemutassa a bevándorlás piszkos valóságát: a rendőri brutalitást, a táborokon belüli zord életkörülményeket, a menedékkérők erőszakosságát, az embercsempészek üzleti tranzakcióit vagy épp a menedékkérőkkel együtt érkező terroristákat.

A *Jupiter holdja* egyik meghatározó újdonsága abban áll, ahogy ebbe a szokatlanul „testközeli” realizmusba beoltja a misztikum, spiritualitás és vallás kérdéseit. Ez a „csavar” szó szerint csavarként jelenik meg a filmben, amikor Aryant lelövi egy rendőr az erdőben a folyón való átkelés után. Itt, amikor Aryan élet és halál között lebeg, a kamera szédítő forgásba kezd, kibillenti a nézőt az eddigi perspektívából, és viszonylagossá teszi a fent és lent, élet és halál, valóság és csoda viszonyait. Egyszerre az önkéntelenül föld fölé emelkedő Aryannal együtt magunk is egy olyan világba lépünk, ahol még soha nem jártunk, és olyan perspektívával gazdagodunk, amelyből még soha nem láthattuk az eseményeket korábban. A kamera minden egyes levitációs jelenetnél hasonló mozgásokba kezd, így ettől a pillanattól kezdve a néző, valamint az Aryan „csodáit” végignéző szereplők szó szerint és figuratív értelemben is egy új, különleges, radikálisan Más, kicsavart látásmód részesei lesznek, mely alapvetően forgatja ki a kortárs mesternarratíváinkat.

A *Jupiter holdja* tehát a migráció kérdését a spirituális ébredés erősen allegorikus történetével ötvözi (a menekült alakját a megváltó szerepébe helyezve), illetve a disztópikus, misztikus akció-thriller-sci-fi egyes műfaji elemeivel. Noha ez a kombináció furcsának tűnhet, az akciófilmes vonal és a vele járó dinamikus kameramunka hatékonyan óvja meg a vallási témát attól, hogy túlságosan demagóggá vagy dagályossá váljon, Európa délkeleti határvidékeinek komor, disztópikus képe pedig sikeresen válik olyan pusztasággá, amelyben a levitáció talán nem is tűnik olyan furcsának, mint amilyennek első hallásra hangzik. A *Jupiter holdja* tehát több ponton is szakít az európai szerzői film realista hagyományaival. Bár a film állítólag 2015-ben játszódik (és utal is az abban az évben bevezetett új bevándorlásellenes törvényekre, és az autók, épületek és ruhák is korhűnek tűnnek), a *mise-en-scène*, a világítás és a színek finom módosítása, valamint a rendőrállam disztópikus víziója olyanná teszi ezt a világot, mintha 2015 sokkoló nyarának az ideje meghatározatlan ideig meghosszabbodott volna. A film olyan erőteljesen szövi össze a vallási szimbolikát a bevándorlástematikával, amelyhez hasonlót az európai moziban eddig aligha láthattunk. A *Jupiter holdjában* megalkotott disztópikus táj a 21. századi Európát a lelki kiüresedés tereként, egyfajta spirituális pusztaságként mutatja be, ahol „az emberek elfelejtettek felnézni”, ahogy Stern doktor fogalmazza meg a film vége felé az egyik kulcsdialógusban. Bár Stern története az elveszett lélek megváltásának jól ismert elbeszélésmintáját követi, a filmnek – hála egy sor ironikus vagy vicces részletnek – általában sikerül elkerülnie a szenteskedést és moralizálást. Ezek a „földre visszahúzó” részletek a messiást a hétköznapival, a magasaróptút pedig az egyszerű emberivel kapcsolják össze. Például megtudjuk, hogy Aryan kedvenc étele

a sült krumpli, a tökéletes otthont pedig egy olyan szobaként képzelem el, ahol van egy ágy, egy íróasztal és egy PlayStation. A pátosz hasonló, ironikus aláírása az is, amikor az egyik repülőcsoda-cselekedet kellős közepén egyszer csak megjelenik egy csinos, alulöltözött nő, mire Aryan azonnal lepattan. Ezek a részletek egy játékos, önreflexív réteggel gazdagítják a filmet, mely a vallási pátoszt ironikus távolságtartással és a nézővel összekacsintó humorral egyensúlyozza ki. Ezen túlmenően a fent említett részletek az én-másik viszonyban létrehozzák a fantáziák kölcsönösségét és az interkulturális elvárások összetett rendszerét. Míg Aryan az európaiak számára a régen várt messiás szerepét tölti be, aki végre felébreszti a lelkiileg romlott kontinenst az üres, lélektelen hétköznapiságból és anyagiasságából, addig az európai szabadság és anyagi gazdagság (amelyet a filmben a szexi lányok, a PlayStation és sült krumpli szimbolizálnak) a harmadik világbeli menekültek által elképzelt földi paradicsom fantáziaképeként funkcionál.

A *Jupiter holdja* következő „csavarja” tehát az a mód, ahogyan az akciófilmben oltott migrációs filmet a 21. századi európai kultúra mélyreható elemzésévé tudja alakítani. Ennek során egymást kiegészítő, egymással kölcsönhatásba lépő perspektívák összjátéka tárul a néző szeme elé, amely feltárja mind az európai befogadók, mind az idegen bevándorlók különféle igényeit, fantáziáit és hozzáállását, anélkül, hogy feltétlenül egyetlen koherens struktúrába akarná rendezni ezek különbségeit.

A *Jupiter holdjának* több más hasonló, a menekültfilm konvencióin változtató „csavarral” sikerül meglepnie a nézőt. Az egyik ilyen fordulat a film alapvető erkölcsi üzenetére vonatkozik. Hasonlóan sok 21. századi európai menekültfilmhez (mint például a *Terraferma*, a *Morgen* vagy a *Le Havre* [Aki Kaurismäki, 2011]), a *Jupiter holdja* is azt sugallja, hogy az ember találkozási egy bevándorló Másikkal hozhatja el azt a fajta *par excellence* etikai pillanatot, amikor esélyünk nyílik „felnézni” az egyébként nem túl tartalmas, hétköznapi, a „lenti” materiális élet gyakorlati dolgaival eltöltött életünkéből. A film kulcsüzenete (már ha van neki ilyen) azonban nem egyszerűen az, hogy legyünk kedvesek és vendégszeretőek a menekültekkel és bevándorlókkal. A *Jupiter holdját* sokkal jobban érdeklik a kortárs európai kultúra alapkérdései és értékei, mint a menekültekkel vagy bevándorlókkal kapcsolatos épp aktuális közpolitikai eljárások, a hatóságok attitűdje vagy akár a Másikkal való találkozásról alkotott elképzeléseink és fantáziáink. A többrétegű feltárásnak ezt a filmes megközelítésmódját talán legjobban a film érdeklődésének többirányúsága szemlélteti. A látvány szempontjából a filmes figyelem középpontjában Aryannak a perspektívát megcsavaró levitációja áll: ez a látómezőt átstrukturáló csoda a szereplők és a nézők érdeklődésének (és félelemnek) a legfontosabb tárgya. Ugyanakkor a film narratív és pszichológiai érdeklődésének középpontjában nem feltétlenül ez az anyagi látvány áll. A film cselekményét és karakterépítését inkább Stern belső átalakulása strukturálja, míg úgy tűnik, hogy a film lélektani vagy bölcséleti érdeklődésének középpontjában inkább egyfajta „földtől elrugaszkodott” gondolatkísérlet áll, melynek alapkérdése az, hogy egy ilyen váratlan anyagi vagy messiási jelenlét mit árulhat el a 21. századi Európáról vagy a hétköznapi emberi létről. Akár amellet is érvelhetünk, hogy a repülő Messiás csak egyfajta ürügy, ami lehetőséget ad a kamerának arra, hogy a hétköznapiak fölé emelkedjen, és más szemszögből mutassa be a 21. századi Európát.

Ugyanez a kétértelműség tapasztalható a spiritualitás vagy a vallás ábrázolásával kapcsolatban. Miközben a film kiemeli a „felnézés” fontosságát és a spiritualitás által támogatott magasabb perspektívákat, a film ügyesen elkerüli, hogy ezt a spiritualitást egyetlen valláshoz társítsa. A

Jupiter holdjában egy fiatal szír lesz a következő Messiás, aki vallási beállítottságuktól függetlenül megváltja az embereket, ennek az egyetlen előfeltétele pedig a felnézni való hajlandóság. A film egyértelműen elítéli a vallási fundamentalizmust is: a terrortámadások után, amelyeket a rendőrség tévesen Aryannak és apjának (mennyei atyjának?) tulajdonít, Aryan világosan kijelenti: „Nem én voltam. Nem az apám volt”, így (apjával / mennyei atyjával együtt) egyértelműen elhatárolódik a két iszlamista terroristától, akik istenük nevében gyilkolnak.

Azt állítom, hogy a *Jupiter holdja* nem csak azért engedheti meg magának, hogy megjelenítse az illegális migrációt övező tabukat és annak gyakorlati valóságát, mert az irreális elemek (mint például a levitáció és a kissé disztópikus környezet) némileg eltávolítják a filmet a hétköznapi valóságunktól, hanem – és talán ez még fontosabb – azért is, mert fókuszában és társadalomkritikájának a célkeresztjében a befogadó kultúra és az abban élt tipikus életek állnak. Sontag valószínűleg nehezen tudná elítélni a filmet a Másik szenvedésének képein való nyereszkedés miatt, hiszen az én-Másik találkozás valójában az európai házigazda nyomorúságos lelki állapotára világít rá. A film a „horizontális”, nyugati világi kultúra kritikájával alapjaiban ássa alá a nyugati kulturális felsőbbrendűség eszméjét (számos jó szándékú európai migrációról szóló film kimondatlan előfeltevését), de hatásosan kérdez rá arra is, hogy Európa vajon mit is tud nyújtani kulturálisan a harmadik világ menekültjeinek.

Ennek az átható kulturális kritikának a kulcsa a *Jupiter holdjában* a Messiás mint bevándorló koncepciója és az általa előidézett szemléletváltás. Első pillantásra fantasztikusnak, távolinak vagy akár szurreálisnak is tűnhet ez a koncepció: tisztán emlékszem arra, amikor először vitattuk meg a készülő film kulcsmomentumait néhány filmkutató kollégával egy budapesti nemzetközi konferencia egyik kávészünetében. 2015 nyara még közeli emlék volt, a médiafelhajtás, a társadalmi-politikai zűrzavar, a heves érzelmek, a toxikus viták és egy feje tetejére állt világ érzése még mindig ott voltak. Ebben a kontextusban a feltámadó, repülő, szuperhősre emlékeztető szíriai messiás-bevándorló gondolata izgalmasnak tűnt, de sokunk számára volt egy kicsit extrém, túlzó, intellektuálisan kimódolt és „fejnehéz”. Nem volt könnyű elképzelni, hogy egy Mundruczó-féle rendezői filmben hogy lehet mindezt meggyőzően, nem didaktikus módon megvalósítani, úgy, hogy az allegória ne nyomja agyon a történetet.

Ugyanakkor az illegális bevándorlással kapcsolatos vélekedések és mediareakciók bebizonyították, hogy a témáról alkotott elképzeléseink legalább annyit árulnak el a mi saját kulturális feltételezéseinkről és fantáziáinkról, mint a Másikról, a messianizmus pedig fontos tényezője a Másikkal kapcsolatos elvárásainknak és elképzeléseinknek. 2015 nyarán és őszén, még a 2015/2016-os Szilveszter éjjelén Kölnben bevándorló férfiak által elkövetett tömeges szexuális zaklatási botrány előtt, a német fősodorbéli média tele volt olyan képekkel, amelyeken az emberek boldogan köszöntik az érkezőket a müncheni központi pályaudvaron, ételt osztanak, és előre összekészített ruhákat és készpénzt adnak a vonatról leszállók kezébe. A nyugat-európai újságok pedig gyakran ecsetelték az Európára váró, a korábbi problémáinkat megoldó gazdasági és demográfiai előnyöket. Egyes szkeptikus hangok azonban (általában Németországon kívül) azzal érveltek, hogy talán érdemes lenne összeegyeztetni az empatikus segítséget a racionális gondolkodással, azaz például odafigyelni, hogy a valóban rászorultaknak segítsünk, vagy legalább azt ellenőrizni, hogy valóban háborús menekülteket engedünk-e be. Ahogy a nemzetközi médiában, úgy a magyar sajtóban is többször megjelent a kérdés, hogy

a racionális mérlegelés hiányának és a müncheni főpályaudvar önkénteseinek arcán látható szinte vallásos áhítatnak vajon mennyi köze van a feldolgozatlan német háborús bűntudathoz, a régi bűnök (nagy médianyilvánosság előtti) jóvátételéhez, illetve a megkönnyebbüléséhez, hogy ezúttal a vonatok nem elviszik a nemkívánatos Másikat, hogy megöljék, hanem behozzák, hogy megmenekülhessen. Félreértés ne essék, magam is úgy gondolom, hogy a háborúból menekülőkön segíteni kell, és csodálatos érzés lehet egy menekültnek úgy szállni le a vonatról több hetes bizonytalanság és szorongás után, hogy mosolygós, kedves emberek étellel, ruhával, helyi pénzzel kínálják. Ugyanakkor a 2015-ös események egyes részletei felhívták a figyelmet a befogadók reakciói mögötti (ilyen vagy olyan, de ritkán tudatosított) fantáziákra. Nem csak az idegengyűlöletet szítani kívánó médiatermékek hagyatkoztak ugyanis előszeretettel a megszállás, hódoltság, megtámadtatás fantáziáira. Nagyon úgy tűnik, hogy a befogadópárti megszólalásoknak és emberi reakcióknak is van fantáziatámasza: ezeket részben az Abszolút Másik (tout autre / Wholy Other / Holy Other) eljövetele miatti megváltás és bűnbocsánat fantáziája motiválta. Az élet tehát úgy tűnik bebizonyította, hogy a film alapkonceptiója egyáltalán nem túlzás vagy a valóságtól elrugaskodott képzelet terméke. A film végén a budapesti utcákon felfelé néző emberek képe ugyanazokra a mély, irracionális, a megváltó másságról alkotott fantáziákra hívják fel a figyelmet, mint amikre a való életben látott idealista, lelkes (ugyanakkor gyakran átgondolatlan, veszélyeket hordozó és ezért hosszú távon kontraproduktív) nyugat-európai reakciók tették.

Érdeemes lehet tehát egy kicsit mélyebbre ásni, megvizsgálni ezeknek a fantáziáknak a kulturális gyökereit és felidézni Jacques Derrida elképzeléseit a vallásos visszatéréséről, az európai gondolkodás nagy részének (általában el nem ismert) messianisztikus szerkezetéről, magáról a messianisztikus gondolkodásról, illetve a vendégszeretetről és a lehetetlen hospitalitásról. Ezek, a jellemzően Derrida kései korszakában megjelenő témák és fogalmak részben interjúkban jelentek meg, részben olyan könyvekben, mint a *Marx szellemei*, *A halál ajándéka*, *A barátság politikája* és *A vendégszeretetről*. Lévinas nyomdokain járva Derrida a korlátlan vagy lehetetlen vendégszeretet etikai imperatívuszára hivatkozik, ami azt jelenti, hogy „az újonnan érkezővel megosztjuk az egész otthonunkat és saját magunkat, átadjuk neki a sajátunkat, a miénket, anélkül, hogy akár megkérdeznénk a nevét vagy ellenszolgáltatást kérnénk.” (Derrida 2000: 77). Ezt a megközelítést egy olyan etika alapozza meg, amelyben „az abszolút másik (tout autre) éppúgy lehet Isten, mint egy másik ember” (Derrida 1995: 84), és így az etikát „az abszolút szingularitás rendjeként és tiszteleteként” határozza meg (Derrida 1995: 84). Ez a radikális és szándékosan nem praktikus hozzáállás – ami egyébként látszólag nagyon közel áll Merkel kancellár 2015-ös döntésének szelleméhez, miszerint egymillió bevándorlót fogadnak be anélkül, hogy ellenőriznék a nevüket, szándékukat, származási országukat vagy épp büntetlen előéletüket – egyértelműen a vallási messianizmusban gyökerezik. A „Könyv vallásaiban”, a judaizmusban, a kereszténységben és az iszlámban, amelyek a mai napig nagy hatással vannak az európai gondolkodásra, a vallásosság kulcsfontosságú aspektusa az Abszolút Másik (vagy Végtelen Másik, tout autre) eljövetelére való várakozás.

Derrida ateista messianizmusának (és az általa ihletett vendégszeretet-eszméknek) egyik döntő pontja az, hogy a messiási „inkább a tapasztalat egy sajátos struktúráját jelöli, mintsem egy vallást” (Derrida 2006: 211). Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy a Messiást a fentebb említett monoteista vallások messiásaival szemben nem szabad egy konkrét, isteni lénynek, fanfárok

hallatára érkező fényes, dicső, isteni alaknak elképzelni. A fent említett szövegeiben Derrida többször hivatkozik Maurice Blanchot történetére, amelyben a Messiás rongyos ruhában érkezik egy város kapujához, de azt tapasztalja, hogy az emberek egyáltalán nem ismerik fel. Egyedül egy koldus ismeri fel egy idő után, de ő sem tud mit kezdeni vele, az egyetlen dolog, ami eszébe jut, az a kérdés: „Mikor jössz el?” Blanchot története azt hivatott példázni, hogy a Messiás olyasvalaki, akire várni kell, akinek az érkezése lehetetlen, abban az értelemben is, hogy amikor végre eljön, az véget vet az általunk ismert (lehetséges) világnak, annak minden törvényével és vendégvárásra vonatkozó szabályával együtt. Derridánál a létezés (vagy szubjektivitás) messianisztikus struktúrája azt jelenti, hogy a szubjektum egy felfoghatatlan találkozásra való várakozásban jön létre, a lehetetlenre, az Abszolút Másikra, a Messiásra való várakozásban, a szüntelen és feltétlen nyitottság által. Ezekben az írásokban Derrida (lehetetlen) mantrája a *tout autre est tout autre*, ami körülbelül annyit tesz, hogy minden egyes másik, minden egyes idegen a teljesen másik, az isteni másik, azaz minden ajtókopogtatás, minden rongyos jövevény lehet a Messiás, a Megváltó, akit mindig is vártunk (akár anélkül is, hogy tudtuk volna) (lásd: Derrida 2006: 210-212.; Derrida 1995: 82-115.).

Meg kell jegyeznem, hogy Derridánál rendszerint nem önmagában áll ez a fajta lehetetlen vendégvárás, hanem egy dekonstruktív kettős kötelékbe íródik be, amelynek része az idegen fogadásának gyakorlati és lehetséges törvényeinek összessége is, ami magában foglalja a határellenőrzést, az útlevelek ellenőrzését, és a feltétel nélküli vendéglátás lehetetlen elveinek korlátozását. A jelen tanulmány történetisége szempontjából az is fontos, hogy a legtöbb ilyen szempontból releváns Derrida-szöveg még azelőtt íródott, hogy a válságok (9/11-el kezdődő) jól ismert sorozata elérte volna a fejlett világot, akkor, amikor az első világ társadalmainak jó oka volt azt hinni, hogy a történelem végére értünk, a kommunizmus bukásával nincs többé külső ellenség vagy fenyegető Másik a kapuk előtt, így pedig a saját társadalmainkban kell keressük a globális emberi boldogság legveszélyesebb ellenségeit, az olyan jelenségekben, mint az idegengyűlölet, a rasszizmus, a szexizmus, illetve az erkölcsi és politikai diskurzusaink „monoton önelégültsége” (Derrida, 1995: 86). Mint tudjuk, ezt a 20. század végi hiedelemrendszert alaposan megtépázták a 21. század eleji események, nem utolsósorban a bevándorlással kapcsolatos vegyes tapasztalatok. Véleményem szerint épp a radikális kulturális átalakulás és a gyorsan változó világnézetek kontextusában kap különleges jelentőséget a *Jupiter holdja* messiási szubtextusa, és fogalmazhat meg releváns, átható kulturális kritikát.

A film Európát öreg és fáradt kontinensként, rideg és élettelen földként ábrázolja, amelyet kulturális fáradtság és üres szekularizmus sújt, olyan helyként, ahol az emberek elfelejtettek felnézni, feladták a reményüket, hogy egyszer majd eljön valami vagy valaki egészen más. A film azt sugallja, hogy ebben a szellemi vákuumban csak az Abszolút Másik érkezése hozhat változást, ami csak akkor történhet meg, ha felismerjük a Messiást (az Abszolút Másikat mint Istent) a szenvedő, bevándorló Másikban. Ebben az értelemben a film a három messianisztikus vallással összhangban az ént (vagy szubjektumot) eleve bukottnak, megváltásra szorulóknak tekinti, olyannak, aki képtelen ezt a Másik nélkül elérni. Ezek a messianisztikus vallások (ellentétben az olyan távol-keleti iskolákkal, mint a buddhizmus vagy a taoizmus, amelyek egy „teljesen másik” belső állapot felé vezető belső utat tanítanak) „kiszervezik” a Másiknak a spirituális fejlődés vagy felemelkedés feladatát, és a szubjektumot hiánnyal küszködőként határozzák meg, mint akinek mindig szüksége van az Idegenre. Amint a *Jupiter holdja* egyértelműen jelzi,

ezek a fantáziák nemcsak vallási gyakorlatainkat, hanem a másságról alkotott fantáziánkat is meghatározzák. A film Derrida kései írásaival összhangban egyértelműen jelzi az európai szekuláris liberalizmus másságfelfogásának messianisztikus szerkezetét, amely Európát (a Saját földjét) automatikusan megváltásra szoruló (szellemi) sivatagnak tekinti. A *Jupiter holdja* tehát nemcsak az európai másság-fantáziánk vallási gyökereire hívja fel a figyelmet, hanem létrehoz egy olyan világot, amelyben ezeket a fantáziákat és metaforákat szó szerint vesszük, hogy ezáltal gondolatkísérletet hajthassunk végre az idők végét elhozó szingularitás lehetetlen eseményéről. Ebben az értelemben a film befejezése logikusan következik a filmes elbeszélés mögött meghúzódó messianisztikus struktúrából: magában foglalja az üdvösség alanyának halálát, az idők végét a lehetetlen pillanatában és a filmes képnek (Aryan város feletti lebegésének) egyfajta disztópikus, 21. századi vallási ikonná alakulását.

Hadd fejezzem be tanulmányom e részét azzal, hogy rámutatok néhány olyan paradoxonra és kérdésre, amelyeket a film (akarva-akaratlanul) a kortárs európai identitás hevesen vitatott kérdései kapcsán felvet. Ezeket nem kívánom részletesen kibontani, ahogy megválaszolni sem vagy megkísérelni felvázolni egy minden tekintetben megnyugtató állásfoglalást. Az első paradoxon Európa messianisztikus kulturális örökségének gyakorlati hasznosságára vonatkozik: *A Jupiter holdjának* nem felfelé néző szereplői vajon az európai hitélet, etikai elképzelések és politika messianisztikus struktúrája *ellenére* vagy inkább *amiatt* ennyire lelkiileg megfosztottak? Kicsit teoretikusabban fogalmazva: vajon a spirituális hiánnyal küszködő, a másik eljövételét váró szubjektumnak ez a definíciója etikusabbá, a másik felé nyitottabbá teszi-e az európai szubjektumot, felébreszti-e azt „önelégültségének zökkenőmentes működéséből” (Derrida 1995: 86)? Vagy éppen ellenkezőleg, a messianizmus inkább egy rendkívüli drámai erővel bír, de a szubjektumot lebéntítő trópusaként funkcionál, és a (messianisztikus, eszkatologikus, forradalmi) Másikra való várakozáson és vágyakozáson keresztül állandósítja abban a hiány, üresség és értéktelenség érzését? Továbbá, hogy ezt a szociálpszichológiai és politikai paradoxont a legáltalánosabb (és legvitatottabb) kérdésekhez kapcsoljuk: vajon mennyiben teszi ez a messianisztikus struktúra sebezhetővé az európai szubjektumot olyan politikai messianizmusokkal szemben, mint a kommunizmus, a nemzetiszocializmus, az utópisztikus progresszivismus vagy a politikai iszlamizmus?

Végezetül, van még egy paradoxon, amelyet szinte minden migrációról szóló film felvet valamilyen módon: ez a reprezentáció etikájára és az ennek fényében észlelt Másikra vonatkozik. Így lehetne megfogalmazni: ha a bevándorló másikat a kulturális örökségünkből fakadó messianisztikus fantáziákon (azaz kultúránk alapvető, nagy elbeszélésén) keresztül jelenítjük meg, akkor vajon valóban a Másikat látjuk (és filmezzük) a maga másságában, idegenségében? Vajon valóban adunk esélyt egy valódi, radikális másság megjelen(ít)ésére, vagy csupán saját, vallásos fantáziáinkat ismételve reflektálatlanul?

Konklúziók: az illegális migráció ábrázolási módjai

A fentebb tárgyalt három példa közül a két konvencionálisabb „szerzői film”, a *Terraferma* és *Morgen* felhívhatja a figyelmünket arra a (majdnem) lehetetlen kettős kényszerre, amellyel a migráció kortárs filmes ábrázolásai szembesülnek a zaklatott, 21. századi Európában. Egyrészt, ezekben a filmekben jól megfigyelhető egyfajta humanitárius elhivatottság, melyet

követve rendre az igazságtalanságra és az emberi szenvedésre próbálnak rávilágítani. Céljuk az, hogy „megjelenítsék a szegénység, az elnyomás vagy a háború miatt lakóhelyüket elhagyni kényszerültek gyötrelmét, nehézségeit és bizonytalanságát” (Wood és King 2001: 13). Másrészt azonban el kell kerülniük azt is, hogy a Másik szenvedését szenzációhajhász vagy esztétikailag tetszetős látvánnyá, felhasználóbarát árucikké alakítsák (Sontag 2003; Saxton, 2010b: 66). A reprezentációnak ez a paradoxona szorosan összefügg egy másik, episztemikus kettős kényszerrel, azzal az imperatívusszal hogy a film láthatóvá és valamennyire érthetővé tegye a szenvedő Másikat a kiváltságos(abb) európai befogadó társadalmak számára, de ezt anélkül tegye, hogy a másságot megszelídítene, domesztikálná, azaz az Idegent az ismert sajátja redukálná (Lévinas 1974: 43). A 2008-as gazdasági válság óta ezekhez a – mára már meglehetősen klasszikusnak számító, de nehezen kibékíthető – reprezentációs megfontolásokhoz egy újabb is társul. A jóléti állam visszaszorulásával és az új évezred krízisszituációi közepette az európai polgárok élete is egyre bizonytalanabb és törékenyebb, a prekaritás a „fejlett” világ társadalmainak is alapvető minőségévé vált (Szepe 2012). Emiatt egyre fontosabbá válik a Másik szenvedésének olyanfajta megjelenítése, ami nem tekinti magától értetődőnek az európai házigazdák jólétét és kiváltságosságát sem.

A *Terrafermát* és *Morgert* tanulmányozva több olyan „tünetszerű” hasonlóságot is felfedezhetünk, amelyek rávilágítanak azokra a kompromisszumokra, amelyeket a szerzői hagyományban dolgozó filmeseknek meg kell hozniuk ahhoz, hogy (valamennyire) megfeleljenek a fentebb felvázolt kihívásoknak. A leglátványosabb ilyen beavatkozás minden olyan kép törlése, amely idegengyűlöletet kelthet, vagy a jobboldali populista ideológusok kezére játszhat. Egyik filmben sem igazán szerepelnek 16-30 év közötti, egyedülálló férfi bevándorlók, háttérbe szorul tehát annak a csoportnak az ábrázolása, amelybe tartozó férfiak általában statisztikailag erőszakosabbak és hajlamosabbak a szexuálisan ragadozó magatartásra (Carrabine et al. 2009: 200). Úgy tűnik, hogy a fiatal, életerős, szexuálisan aktív idegen férfi alakja túlságosan terhelt az európai képzeletben ahhoz, hogy a bevándorlás kontextusában együttérző történeteket tudjunk mesélni róla. A *Terraferma* különösen szemléletesen mutatja ezt be, amikor kizárólag félholtan és a teljes kiszolgáltatottság állapotában engedi be a film terébe az ilyen embereket. Ez az öncenzúrázó narratív törlés számos bevándorlással kapcsolatos rendezői filmben megfigyelhető, beleértve az olyan elismert filmeket is, mint *Az ígéret* (La Promesse. Luc és Jean-Pierre Dardenne, 1996), a *Le Havre*, az *Illégal* (Olivier Masset-Depasse, 2010), az *Élj és boldogulj* (Live and become. Radu Mihăileanu, 2005) vagy a *Tűz a tengeren* című dokumentumfilm (Fire at sea. Gianfranco Rossi, 2016). Érdekes módon még a fiatal vagy középkorú migráns férfiakat bemutató filmek sem ábrázolják ezeket a szereplőket szexuálisan aktívként. Okwe, a *Gyönyörű mocsokságok* (Dirty Pretty Things. Stephen Frears, 2002) irgalmas samaritanusa soha nem próbál meg szexuális kapcsolatot létesíteni a körülötte lévő nők egyikével sem, Elias *Az Éden Nyugatra van* (Eden is West. Costa-Gavras, 2009) című filmben pedig a vágy passzív tárgyaként jelenik meg, akit egy neki ideiglenes menedéket biztosító középkorú fehér nő elcsábít és szexuálisan kihasznál. Bár a rasszista sztereotípiák aláásásának motivációja a jelenlegi politikai helyzetben érthető, a különböző bőrszínű emberek közötti szexualitást a képernyőről eltüntetni szándékozó stratégia meglehetősen kétértelmű, öncenzúrára emlékeztető megoldás. Sőt, amint fentebb is jeleztem, ezek az ábrázolási stratégiák néha zavaróan közel kerülnek az idegen domesztikálásának olyan gyarmati trópusaihoz, mint a másik infantilizálása vagy elnőiesítése. A *Jupiter holdja* ebből a

szempontból némileg hasonlít a *Gyönyörű mocsokságokra*: bár főszereplője egy huszonéves fiatalember, „angyal” ártatlansága megóvja a szokásos rasszista sztereotípiáktól.

A második szimptomatikus hasonlóság, ami mindhárom filmben megfigyelhető az, hogy a bevándorló főszereplők egyike sem tesz olyat, ami ellentétes lenne az európai erkölcsi normákkal, olyat sem, ami más kultúrákban esetleg bevett gyakorlatnak számít. Még csak ingerültek vagy mérgesek sem lesznek, ha rosszul bánnak velük, úgy tűnik, nincsenek rossz napjaik, soha nem megy fel (vagy esik le) a vérnyomásuk, és nem lesznek irritáltak, ha éhesek. Rendszerint ugyanígy hiányoznak azok a kultúrspecifikus viselkedési minták, amelyek az európai házigazdák visszatetszését válthatnák ki: ezeken a filmekben soha nem jelenik meg az, hogy a más kultúrákból jövő embereknek esetleg mások az étkezési szokásaik (a bevándorlók sose esznek bele vendéglátóik ételébe) vagy a tisztálkodási szokásaik, hiedelmeik, értékrendjük, politikai nézeteik, vagy a nemi szerepekről és társadalmi osztályokról alkotott normáik. A karakterformálásnak ezek a jellegzetességei rávilágítanak arra, hogy mennyire korlátozott az az idegenség, amit valóban be tudunk engedni a saját reprezentációs rendjébe, azaz mennyire európaiak ezek az „idegenek”. Valljuk be, jóindulatú, jó szándékú, de mégis többé-kevésbé idealizált fantáziaalakokról van szó, akiket nagyban alakítanak az épp aktuális európai ideológiai és politikai diskurzusok. Mindhárom ebben a tanulmányban elemzett film „univerzális” emberi motivációk által hajtott bevándorló főszereplőket mutat, akiknek könnyen azonosulhatunk a vágyával, hogy lássák a rég nem látott szeretteiket, vagy hogy elmeneküljenek a háború elől. A tisztázatlan motivációjú migránsokat ezek a filmek csak kisebb szerepekben engedik megjelenni, és a három filmből csak a *Jupiter holdja* elég bátor ahhoz, hogy utaljon az ellenőrizetlen tömeges migrációval járó biztonsági kockázatokra. Úgy tűnik, hogy abban a 21. századi Európában, ahol sem a gazdasági biztonság, sem a szociális juttatások nem tekinthetők adottak még a teljes jogú állampolgárok számára sem, nehéz szimpatizáló történeteket mesélni olyan bevándorlókról, akik „egyszerűen” csak azért utaznak, hogy jobb életkörülmények között élhessenek. Az a körülmény, hogy a legtöbb filmben a befogadó-főszereplők társadalmilag marginalizálódott fehér férfiak, nemcsak a neoliberális kapitalizmus globális, senkit nem kímélő hatásaira hívja fel a figyelmet. Az ilyen, hátrányos helyzetű helyiek szerepeltetése sikeresen áthatja alá a találkozások gyarmati felhangjait is, ahogy kedvez a bevándorlók és helyiek közötti szolidaritás kialakulásának is.

Ezek a történetmesélési megoldások, szembetűnő törlések és tabuk azt sugallják, hogy a válság utáni európai filmművészetben a rasszista vagy idegengyűlölő értelmezések által is felhasználható képek bemutatásától való félelem veszélyeztetheti a komplex, hiteles, kiegyensúlyozott ábrázolások létrehozásának igényét. Úgy tűnik, hogy az európai szerzői filmek jó része hajlamos feláldozni hagyományos értékeinek egy részét (az ábrázolás realizmusából, a Másik idegenségének tiszteletéből) azért, hogy hű maradhasson más, szintén hagyományos értékeihez (leginkább a liberalizmus és a felvilágosult humanizmus értékrendjéhez). Ez a kényszerhelyzet és ezek a kompromisszumok sokat elárulnak a kora 21. századi médiakultúráról, ahogy arról a polarizált és mérgező diszkurzív mezőről is, amelyben a rendezői filmnek meg kell szólalnia. Sajnos ebben a helyzetben fennáll annak a veszélye, hogy az európai rendezői film is egy jól meghatározható ideológiai buborék foglyává válik, ahogy a hírközlő média vagy a közösségi médián kialakuló csoportok nagy része is: olyan, öncenzúrát gyakorló, a saját hiedelemrendszerét megerősítő üzeneteket ismétlő művészi gyakorlattá, amely taktikusan elkerül mindent, ami megzavarhatja ideológiai vagy világgépi alapvetéseit. Amint azt a *Jupiter holdja*

mutatja, a migráció negatív aspektusai csak akkor jeleníthetők meg ebben a reprezentációs rendben, ha a befogadó kultúra kritikájába helyezzük azokat. Mundruczó filmje nemcsak disztópikus stiliztikája és az akció-sci-fi műfajjal való ötvözése miatt üdítő darabja a menekültfilm műfajának, hanem azért is, mert a migrációs téma felhasználásával boncolgatja a 21. századi nyugati világi alapvető kérdéseit.

Pozitívum ugyanakkor, hogy egyes pontokon mindhárom film megszegi a filmes történetmesélés néhány konvencionális szabályát, hogy a szépen lekerekített elbeszélések helyébe többértelműbb, az idegenség megjelenésének több teret engedő ábrázolásokat hozzon létre. A vizuális stílus hirtelen törései, az elliptikus ábrázolás használata kulcsfontosságú pillanatokban, a nem minden szereplői motivációt megmagyarázni kívánó elbeszélés, az összetett esztétikai tulajdonságok (például az irónia), a megmagyarázhatatlan szereplői döntések vállalása vagy a filmes elbeszélés jelentése fölötti kontroll lazítása megnyithatja az értelmezést, és némi teret teremthet annak a Másiknak a megjelenésére, aki (részben) kívül esik a saját jól ismert fogalmi kereteinken. Mind a vízbefulladt emberek hajóroncsokon keresztüli ábrázolása, mind a közös nyelv hiánya a *Morgenben*, mind az Abszolút Másik megjelenése a *Jupiter Holdjában* értelmezhető ezeknek az ábrázolásetikai problémáknak a reflektálásaként. A filmek azt sugallják, hogy az európai filmművészet csak akkor tud megfelelni a gyorsan átalakuló társadalmi-kulturális körülmények jelentette kihívásoknak, ha a változó időkben maga is változik. Az útkeresés során megjelenő filmes változások persze számos ponton kapcsolódnak az európai szerzői film meghatározó gyökereihez, nevezetesen a művészi autonómia igényéhez, a politikai ideológiától való reflexív távolságtartáshoz, az esztétikai megújulás iránti nyitottságához, valamint a Másik olyan ábrázolásai iránti igényhez, mely képes kimozdítani mind a néző korábbi beállítódásait, mind a fennálló társadalmi-szimbolikus rend normatív szemléletét.

Bibliográfia

- Angela Merkel's Historic Error on Immigration (2016): *The Telegraph*, 2016. március 15. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/angela-merkel/12193876/Angela-Merkels-historic-error-on-immigration.html>
- Traynor, Ian (2015): Migration crisis: Hungary PM Says Europe in Grip of Madness. *The Guardian*, 2015. szeptember 3. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/sep/03/migration-crisis-hungary-pm-victor-orban-europe-response-madness>
- Summary of the Report of the Global Commission on International Migration. (2005): United Nations, 2005. URL: http://www.un.org/esa/population/meetings/fourthcoord2005/P09_GCIM.pdf
- Bauman, Zygmunt - Carlo Bordoni (2014): *State of Crisis*. Polity.
- Berghahn, Daniela and Claudia Sternberg (szerk.) (2010): *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Palgrave Macmillan.
- Carrabine, Eamonn, et.al. (2009): *Criminology: A Sociological Introduction*. Routledge.
- Derrida, Jacques (1995): *The Gift of Death*. Chicago and London: The U of Chicago P.
- Derrida, Jacques (2000): *Of Hospitality*, Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond. Stanford, Stanford University Press.
- Derrida, Jacques (2006): *Specters of Marx*. [1996] New York - London, Routledge. Magyarul: *Marx kísértetei*. Ford. Boros J., Csordás G. Orbán J. Jelenkor, 1995.
- Donn, Katharina (2017): *A Poetics of Trauma after 9/11: Representing Trauma in a Digitized Present*. Routledge.
- Downing, Lisa - Libby Saxton (2010): *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Routledge.
- Hall, Stuart (szerk.) (2003): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- International Migration Report 2015* (2016): United Nations. URL: http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2015_Highlights.pdf
- Irigaray, Luce (1985): *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. Cornell UP.

- Kalmár György (2017): *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema*. Palgrave-Macmillan.
- Lévinas, Emmanuel (1974): *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Ford. Alphonso Martinus Lingis, Nijhoff Publishers. Magyarul: *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Jelenkor, 1999.
- Loshitzky, Yosefa (2010): *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Indiana UP.
- McAdam, Jane (2014): The Concept of Crisis Migration. *Forced Migration Review* (45), 2014. február 10-11.
- Merry, Stephanie (2013): *Terraferma* Movie Review. *The Washington Post*, 2013. szeptember 5. URL: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/terraferma-movie-review/2013/09/04/95f46c1e-11ae-11e3-85b6-d27422650fd5_story.html?utm_term=.e95f3ef41ee3.
- Murphy, Hannah -Valentina Romei (2017): In Charts: Six Issues that Will Shape the French Election. *The Financial Times*, 2017. április 22. URL: <https://www.ft.com/content/e27a24e0-235a-11e7-8691-d5f7e0cd0a16>.
- Nacify, Hamid (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton UP.
- Rings, Guido (2016): *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?* Routledge.
- Romano, Onofrio (2014): *The Sociology of Knowledge in a Time of Crisis: Challenging the Phantom of Liberty*. Routledge.
- Said, Edward (1977): *Orientalism*. Penguin.
- Saxton, Libby (2010a): Blinding Visions: Levinas, Ethics, Faciality. In *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Szerk. Lisa Downing - Libby Saxton, Routledge, 2010. 95-106.
- Saxton, Libby (2010b): Ethics, Spectatorship and the Spectacle of Suffering. In *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Szerk. Lisa Downing - Libby Saxton, Routledge, 2010. 62-75.
- Schuster, Liza (2001): Political Asylum in Germany and Britain. In Subrata Ghatak - Anne Showstack Sassoon (szerk.): *Migration and Mobility: The European Context*. Palgrave. 109-123.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. Picador. Magyarul: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Európa, 2004.
- Strausz, László (2017): *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Palgrave-Macmillan.
- Wood, Nancy és Russell King (szerk.) (2001): *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*. Routledge.
- Szepe András (2012): A prekaritás jelenségének vizsgálata az individuumszociológiák felől közelítve. *Replika*, 79. (2012/2). 91-102.
- Zimmermann, Klaus F. (szerk.) (2005): *European Migration: What Do We Know?* Oxford UP.

Filmográfia

- Az Éden Nyugatra van* (Eden is West. Costa-Gavras, 2009)
- Az ember gyermeke* (Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006)
- Az ígéret* (La Promesse. Luc és Jean-Pierre Dardenne, 1996)
- Élj és boldogulj* (Live and become. Radu Mihăileanu, 2005)
- Gyönyörű mocsokságok* (Dirty Pretty Things. Stephen Frears, 2002)
- Illégál* (Olivier Masset-Depasse, 2010)
- Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017)
- Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011)
- Morgen* (Marian Crişan, 2010)
- Szárnyas fejedelmű* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982)
- Terraferma* (Emanuele Crialesse, 2011)
- Tűz a tengeren* (Fire at sea. Gianfranco Rossi, 2016)

KESKENY ANDRÁS – OROSS DÁNIEL

A *Mephisto* mint a közép-európai trilógia első darabja. A közép-európai politikai-intézményi szocializáció sajátosságainak megjelenése Szabó István *Mephisto* című filmjében

[SZERZŐ]

Keskeny András, M.A. 2017 és 2019 között a Humboldt-Universität zu Berlin Kultúratudományi Intézetében tart szemináriumokat, 2015 és 2018 között a *Photo-Objects* című interdiszciplináris kutatási projekt munkatársa a berlini Kunstbibliothekban, 2013 őszi félévében az Eötvös József Collegium óraadója. Az ELTÉ-n filmelméletet és filmtörténetet, ill. esztétikát, a MOMÉ-n művészi fotográfiát, a Humboldt-Universität zu Berlinen kultúratudományt tanult. Film-, kép- és kultúratudományi tanulmányok szerzője.

Oross Dániel, Phd Az ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont Politikatudományi Intézetének tudományos munkatársa. Kutatási területei: Politikai szocializáció, ifjúságpolitika, részvételi demokrácia. E-mail: oross.daniel@tk.hu

[absztrakt]

Tanulmányunkban interdiszciplináris módon, a film- és társadalomtudomány kombinációjával arra a kérdésre keressük a választ, hogyan válhat Szabó István *Mephisto* című filmje egy, először csak a későbbiek folyamán koncepcióvá formálódó közép-európai filmtrilógia nyitó darabjává (*Mephisto*, *Redl ezredes*, *Hanussen*). Míg az utolsó film, a *Hanussen* már nyílt megfogalmazója egy közép-európaiként értett identitáskonstrukciónak, addig a *Mephisto* főhősének, Hendrik Höfgennek az identitáskrizise egy kiélezett történelmi szituációban közel sem ennyire direkt módon épít a közép-, ill. kelet-közép-európai politikai-intézményi szocializációs sémákra, hanem mind makro-, mind mikroszinten jóval árnyaltabb módon. Tanulmányunkban megpróbáljuk feltárni, hogyan példázzák Höfgen karaktervonásai a politikai alkat torzulásait (Bibó 1948), amelyekért épp a filmben is reprezentált félrecsúszó modernizációs kísérletek és a gyakori rezsimváltások a felelősek. A film ezt a sérült, jellegzetesen közép-, ill. kelet-közép-európai szocializációt és kiváltó okait olyan narratív, dramaturgiai és filmnyelvi eszközök segítségével próbálja meg átélhetővé tenni, amelyekről, az ügynökmúltsal bíró Szabó István és a forgatókönyv társítója Dobai Péter minden bizonnyal azt feltételezték, hogy lehetővé teszi a Nyugat és Kelet közti párbeszédet.



[abstract]

Combining the results of film studies and political science our paper aims to reveal how Central European identity is depicted by István Szabó's *Mephisto* (as the first film of a trilogy) from an interdisciplinary perspective. While the last film of the trilogy, *Hanussen* is dedicated explicitly to presenting a Central European identity construction, the identity crisis of the main character of *Mephisto*, Hendrik Höfgen is represented on micro and macro level on a more subtle way. Through Höfgen's character the paper explains how the failures of modernisation and permanent regime changes that have created a distorted mental constitution of individuals (Bibó 1948) are represented by the film. Depicting features of Central European political socialization where individuals are not allowed to experience their own personality, where they have very limited access to political institutions, political stability is not strengthened by individuals contribution the film became part of the East-West dialogue. Using a specific narrative style István Szabó and his co-writer, Péter Dobai enable for people living both sides of the iron curtain to understand failed modernization attempts of the region.

*Egy film annyiban önmaga,
amennyiben valami másra irányítja a figyelmünket.*

(Casetti 1998: 248)

Szabó István filmje, az 1981-ben bemutatott *Mephisto* világhírű alkotásként még az egyébként nívós Kádár-kori magyar filmművészetből is kiemelkedik egyetemességével.¹ A számos magyar és európai elismerés mellett az Oscar-díj is azt jelzi, hogy a film képes volt olyan témáról és olyan nyelvezettel beszélni, amelyet az akkori nyugati és keleti blokkban egyaránt érteni véltek. A film nemzetközi sikerét a nyolcvanas évek legelején egyértelműen a témaválasztás aktualitása, a nácizmussal való szembenézés igénye, s ezzel párhuzamosan az akkor már az európai művészfilmben is újra divatossá váló klasszikus, ill. új akadémikus formanyelv (vö. Kovács 2002: 242) magyarázza. Ugyanakkor felmerül akérdésként: Höfgen drámája mitől is válik kifejezetten vagy jellegzetesen közép-európaivá, amennyiben a film utóbb egy közép-európai trilógia első, nyitó darabjává avanszált? Tanulmányunkban, interdiszciplináris keretek között, a trilógia kontextusának és a közép-európai politikai–intézményi szocializációs sémáknak az elemzésével erre a kérdésre próbálunk meg választ adni.

A film Klaus Mann 1936-ban, amszterdami emigrációjában írt azonos című regénye alapján készült, melynek életrajzi hősét Klaus Mann egykori sógoráról, a náci Németországban nagy karriert befutó színésről, Gustaf Gründgensről mintázta. Klaus Mann regényében Gründgenst Hendrik Höfgen néven szerepelteti, s meglehetősen egyoldalú, negatív karakterként, ironikusan ábrázolja. Szabó filmjében Höfgen a regény főhősénél valamelyest árnyaltabb személyiséget kap. A film Gründgens életrajzából áttemeli például, hogy a Porosz Állami Színház intendánsaként számos munkatársát megmentette.² Ennek ellenére Szabó, mint Zsugán Istvánnak adott egyik interjúban hangsúlyozta, nem Gründgensről kívánt filmet csinálni, hanem egy olyan egyéni történetről, amely a világtörténelem számos pontján lejátszható lenne (Zsugán 1981: 20). A regénnyel ellentétben a film a fausti motívum segítségével látókörét igyekszik egyetemessé bővíteni, s nem egyszerűen csak a náci éra leleplezését célozza.

A *Mephistót* később két másik, szintén magyar–nyugat-német–osztrák koprodukcióban készített film, a *Redl ezredes* (1985) és a *Hanussen* (1988) követte. A Közép-Európa trilógiaként is emlegetett sorozat darabjai filmről filmre fokozódó tudatossággal igyekeznek az egykori Habsburg Monarchia, valamint Németország térségére mint Közép-Európára koncentrálni. A trilógia – legalábbis a három filmet visszafelé olvasva – a keleti blokk fennállásának utolsó évtizedében egyfajta közép-európai identitás és sorsközösség felmutatásán fáradozott, a háttérben minduntalan a történelem viharával, a térséget jellemző gyors rendszerváltások krízisfordulataival. A filmek egy-egy alacsonyról induló karrier történetét mesélik el, a főhős bukását (mindhárom esetben Klaus Maria Brandauer alakítja) újból és újból naivitása, illetve a történelmi eseményekkel szembeni vaksága okozza.

1 A jelen tanulmány a szerzők *The Political Crisis of Central Europe as Represented in Mephisto – The Specificities of Central European Politico-Institutional Socialization in István Szabó's Movie Mephisto* című előadásán alapszik. Az előadás eredetileg az University College London *Crisis – Interruptions, Reactions and Continuities in Central and Eastern Europe* című konferencián 2012. február 17-én hangzott el.

2 A regényben egyedül kommunista barátját, Otto Urlichsot hozatja ki a koncentrációs táborból. Ezt a motívumot a film is átveszi, és további emberek megmentésével egészíti ki.

Bár a *Mephisto* – a trilógia másik két darabjával ellentétben – térben és időben még csak egyetlen pontra koncentrál (Németországban, a weimari köztársaság végén, a náci uralom kiépülésének pillanatában játszódik), mégis szervesen illeszkedik a sorozatba. A történelmi szituáció, amelyben a hősnek helyt kellene állnia, a másik két filmhez hasonlóan a *Mephisto*-ban is kiélezett. Akárcsak a trilógia későbbi darabjaiban, a dramaturgiát itt is a morális kérdések töltik fel feszültséggel, sőt az egyén döntési kényszerének drámai súlya talán ebben a filmben a legfeszítőbb. A film hőstét - a regényhez képest - pozitív vonásai emberibbé, hétköznapiabb karakterre teszik, s ezzel Szabó és forgatókönyvíró társa, Dobai Péter ügyesen teremti meg a vele való részleges azonosulás lehetőségét, annak ellenére, hogy összességében ellenszenves, negatív karakter, akinek sorsát a történelem kihívásaira adott ambivalens, opportunistai válaszai alakítják.

A filmben feltárt morális dilemmákat Szabó maga is jól ismerte, és nem csak azért, mert „a *Mephisto*-val kezdődő trilógia főhőseinek a kompromisszumkészségből, a megfelelési vágyból vagy az elkülönülésből fakadó belső küzdelme egy közép-európai rendező számára a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években ugyanúgy naponta megélt konfliktus” (Gelencsér 2003: 19) volt, hanem azért is, mert – mint 2006-ban kiderült – Höfgennek művészként a hatalommal kötött paktuma titkon Szabónak az 1956-os forradalom utáni ügynöki tevékenységének a tapasztalatait is magában rejtette. Bár a film nem mondja ki nyíltan, nyilván nem is mondhatta ki, a kortársak számára mégis egyértelműnek tűnt (Magyarországon mindenképp), hogy a *Mephisto* alkotói nem csak Németország történelmi közelmúltjának eseményeivel kívántak számot vetni, hanem a film jelenetei a szocialista rendszerek diktatúráinak, így természetesen a Kádár-rendszernek a működési mechanizmusaira is vonatkoztatható volt.

A filmnek legalább négy-, ötféle – egymást nem kizáró, inkább egymást erősítő – jelentésrétege, értelmezési lehetősége különíthető el. Az első a konkrét történelmi: Klaus Mann regényének megfilmesítése és a Harmadik Birodalom akkor szokimondónak számító ábrázolása. A második már elvontabb, voltaképpen mindenekelőtt a trilógia többi darabjának kontextusa által tételezett értelmezési sík, amely szerint a film – a *Redl ezredeshez* és a *Hanussenhez* hasonlóan – a közép-kelet-európai térség évszázados működésmódjáról szól: az egyén feje fölött zajló gyakori, hirtelen rendszerváltásokról és az ezzel járó hirtelen politikai irányváltásokról. A harmadik értelmezés szerint a film az egykori szocialista rendszerek és/vagy konkrétan a Kádár-rezsim „áthallásos”, ám áthallásaiban nagyon is direkt bírálata. A film negyedik réteget a Faust-történet, az ördöggel kötött alku ősi motívuma adja, amely mintegy keretbe fogja, s átjárja a korábbi három, egymástól konkrétan is elkülöníthető értelmezési réteget.

Hogy a film egyszerre konkrét múltfeltárás, ahogy azt a nyolcvanas évek elején mindenekelőtt a Német Szövetségi Köztársaságban értelmezték, és egyúttal a Kádár rendszer „puha” diktatúrájának rejtjelezett bírálataként is olvasható volt, ahogy azt a film magyarországi szakirodalmában többen feltárták már (Almásy 1982, Marx 2002, Poszler 2008), azzal nehéz vitatkozni. De mégis, hogyan válhat Höfgen Faust-történetbe csomagolt erkölcsi drámája univerzálisan „közép-európaivá”? Vajon valóban szervesül-e a *Mephisto* a közép-európai trilógiába, vagy a *Mephisto* „közép-európaiságáról” beszélni csak utólagos átértelmezése a műnek? Tanulmányunkban tehát (mint korábban jeleztük) interdiszciplináris keretek között, a *Mephisto*-val kapcsolatos szakirodalom feldolgozása és a trilógia kontextusára való kitekintés mellett a társadalomtudomány bevonásával erre a kérdésekre keressük a választ. Bármennyire is meglepő lehet, mint Varga Balázs (2009:

43) és Stöhr Lóránt (2009: 113) rámutattak, a *Mephisto* filmtörténeti kanonizációja még a kétezres évek végén sem volt egyértelmű, ám a nemzeti, regionális és személyes identitás egyre fontosabbá válása az azóta elmúlt tíz évben és az ehhez kapcsolódó ún. identitáspolitikák megerősödése lehetővé teszi, hogy épp ezen szempont mentén újból elővegyük, és megfelelő történelmi távolságból közelítsük meg Szabó István filmklasszikusát.

Közép-Európa: Hol volt. Hol nem volt.

Hogy a közép-európai trilógia mit ért a konkrét földrajzi lokalizáción túl Közép-Európán, és a hősök mitől válnak *par excellence* közép-európaivá, arról leginkább az utolsó film, a *Hanussen* egyik jelenete ad – már-már tételszerű – felvilágosítást. A film önmagán túlmutató epizódja, amikor a csehszlovák–német határ németek lakta fürdővárosaiban turnézó osztrák állampolgárságú Hanussent a csehszlovák hatóságok perbe fogják szélhámoságért és a jóhiszemű polgárok megkárosításáért. A húszas években járunk. Nyilvánvaló, hogy a háttérben nem a kuruzslással szembeni cseh aggodalmak adták a letartóztatás valódi indokát, hanem a frissen alakult köztársaság cseh nacionalizmusának gyanakvása a titokzatos osztrákkal szemben. Nem kétséges, hogy a valamivel több, mint egy óra 50 perces film negyvenedik percénél, tehát a film nagyjából egyharmadánál elhelyezkedő bírósági tárgyalás ugyanolyan ikonikus jelenete kíván lenni a *Hanussen*nek, mint a *Mephisto* vetítési idejének nagyjából felénél található páholyjelenet,³ amellyel a tanulmány utolsó fejezetében még részletesen is foglalkozunk. Most azonban tegyünk először egy exkurzust a *Hanussen* bírósági jelenete kapcsán, hogy annak segítségével elemezhesük Közép-Európa fogalmi konstrukcióját.

A bírósági jelenetben Hanussen önmagát képviselve tart védőbeszédet az ellene kirohanó cseh – vélhetően nacionalista beállítottságú – ügyéssel szemben. Ám ez a védőbeszéd nem csak róla szól. Arra a kérdésre, hogy mi az állampolgársága, tárgyyszerűen válaszol: osztrák, ahogy arra a kérdésre is igennel felel, hogy szereti-e a hazáját, mire az ügyész megpróbálja őt csöbe húzni, és megkérdezi: „Egyáltalán hova tartozik Ön?” A válasz: „Közép-Európába. Ahol már elég hosszú ideje közös a sorsunk.” Hogy a kérdés és a rá adott válasz is jelentőségteljes, azt a néző számára a filmkép plánjai igyekeznek nyomatékosítani. A jelenet elején még nagytotálokat és félalakos szekondokat látunk, onnantól fogva, hogy az állampolgárságáról kérdezik Hanussent, már premier plánban látjuk az arcát. Így mondja ki, hogy közép-európai. A kép azonban egyből nagytotálra vált, mihelyst Hanussen kifejtette saját nézeteit az identitásáról, és másra terelődik át a szó.

Hol van tehát a történelem és társadalomtudomány szerint ez a bizonyos Közép-Európa, ahol az osztrák származású, a weimari Németországban karriert csináló Hanussen szerint az ott élők közös sorsban osztoznak? Gerő András Közép-Európa fogalmi konstrukciója kapcsán a következőket írja:

Mióta elkezdték a fogalmat használni szélesebb körben – s ez a folyamat a 19. század első felétől indul, majd a 20. század végére teljesedett be –, eltérő értelmezések tapadtak hozzá. A kifejezés történetében benne van a német expanzió, s általában a dominancia igénye éppúgy, mint a kereszténység ortodox változatától való elhatárolódás mozzanata. (2007: 9)

3 A Faust előadásának szünetében a miniszterelnök-tábornagy díszpáholyába hívhatja a Mephistofeles-nek maszkírozott Höfgent, ahol kedélyesen elcsevegnek a színházi közönség szeme láttára és legnagyobb megrökönyödésére. Ez a jelenet egyébként már a regényben is benne van.

Gerő szerint tehát a térség határai és fogalma már kezdetektől fogva, eleve meglehetősen homályos, és kontextusról kontextusra változó keretek között mozog. Az általa a Közép-Európa fogalom kapcsán felvetett „német expanzió, s általában a dominancia igénye” viszont nem mond ellent annak a ténynek, hogy mindhárom film magyar–nyugat-német–osztrák koprodukcióban készült.

Huntington civilizációkra vonatkoztatott definíciója szerint létezik egy történelmi kulturális határvonal Európán belül, ami a nyugati keresztény, muszlim és ortodox népeket egymástól elválasztja. Ez a definíció legfőképp a valláson alapul. Annak érdekében, hogy egyes országok között kifinomultabb osztályozást alakíthasson ki, Hans-Dieter Klingemann (2006) két további kritériumot határoz meg. Az első a különböző birodalmakat veszi figyelembe, amelyek keretei között a különböző népek évszázadokig éltek (ilyenek például a Brit, a Habsburg, az Orosz és az Ottomán Birodalom), a második a kormányzati rendszerek értékpreferenciáit, így az autokratikus uralom mértékét vagy az állam és az egyház elválasztásának mértékét.

A fenti kritériumrendszerrel szűkebb, ám az európai társadalomfejlődés sajátosságait tekintve sokrétűbb Szűcs Jenő három európai régiót megkülönböztető elmélete, amely szerint létezik egy Nyugat-Európát keresztbe metsző határvonal:

ez a vonal az Elba-Saale alsó folyásától délnek, a Lajta, s tovább a hajdani Pannónia nyugati pereme mentén húzódik, egybeesve a Karoling Birodalom keleti határával. E Nyugat-Európát Közép-Európától elválasztó határvonal gazdasági és politikai: 1500 után egybeesett a feudális struktúrákat meghaladni képtelen, második jobbágyságot létrehozó államok határával. (1990: 3)

Európa három régióra osztásakor (Nyugat-Európa, Közép-Európa, Kelet-Európa) a régiók közötti különbségek meghatározása érdekében Szűcs figyelembe vette a politikai elitek és társadalmak közötti hatalommegosztás történelmi mintázatait. Meglátása szerint a Nyugat esetében a társadalom szerveződési elvei dominánssá váltak az állammal szemben. A Kelet sohasem vált képessé arra, hogy felszabaduljon a mindenek felett álló állam alól. Közép-Európa a kettő keverékéből született, ahol az állam hangsúlyosabb szerepre tett szert, mint nyugaton, de lehetővé tette egy növekvő mértékben függetlenné váló társadalom fejlődését. Szűcs e régiót hozzávetőleg a Habsburg Birodalom határain belül azonosítja, egyben a politikai elitek szerepét kiemelten kezeli a független társadalmak létrejötté kapcsán. Érvelése szerint e felállásban mélyen rögzült a paternalista eszközökkel, felülről véghezvitt modernizáció hagyománya.

A Szűcs által adott definíció érvényességének különös perspektívát ad az a tény, hogy a jaltai egyezményt követően e határvonal mentén oszlott Európa két táborra – igaz, Szűcs koncepcióját e vonal léte eleve befolyásolhatta. Mindenesetre kétségtelen, hogy a Szovjetunióknak, amely 1981-ben, a *Mephisto* gyártásának évében már több mint három évtizede uralta a térséget, kiemelt szerepe volt a régió politikai hagyományaira nézve. Az állampolgárok politikai attitűdjeire és viselkedésére gyakorolt hatását a kormányzás autokratikus jellege és az egalitárius ideológia nagyban meghatározta. Egyes szerzők (Kenney és mtsai. 1999), azt állítják, hogy ez a hatás annak függvényében változó, hogy az adott országban élők hány évet töltöttek szovjet típusú kormányzat alatt.

A fentieket tekintetbe véve Közép-Európa fogalma történetileg leginkább egy olyan „elképzelt közösség” formájában fejezhető ki, amely évszázadokon át változó határok között magában foglalta azt a térséget, amely a Német, Orosz és a Török Birodalom közé ékelődött. A Közép-Európának nevezett térség leginkább egy olyan mozaik, amely az egymással szomszédos országok közös történelme által válik eggyé: „A térség saját története nem egyenlő az egyes nemzetek történetével, nem egyenlő az egyes nemzetek külön kultúrájával, de nem is ugyanaz, mint egész Európa története, kultúrája.” (Gerő 2007: 9) Így tehát egy régió politikai értékeit és viselkedésmintáit főként tartós kulturális tradíciók alakítják (Putnam 1993, Huntington 1996, Inglehart 1998). Valami ehhez hasonlót állít Hanussen is, amikor a bírósági jelenet folytatásában így írja körül az általa Közép-Európainak nevezett térséget:

Az ügyész úr azért bélyegez engem csalónak, mert azt állítom, ismerem az emberek vágyait, félelmeit. Igen. Ismerem azért, mert én is ebből a népből származom, nekem is ez a hazám. Közép-Európa, amit tegnap még úgy hívtak, hogy Osztrák-Magyar Monarchia. Mi mindnyájan ugyanattól félünk, attól, hogy nekünk nem áll módunkban biztonságot teremteni magunk körül. Sújt az infláció!

Hanussen értelmezésében, épp mint Szűts Jenőében, a néhai Osztrák–Magyar Monarchia számít tehát Közép-Európának, vagy legalábbis annak centrumának. Mint kifejti, az itt található országokban az a közös, hogy népei azonos szenvedésekben osztoznak: az első világháború pusztításai, az egyéni szabadságjogok és a személyi szabadság megkurtítása, illetve a biztonság hiánya, valamint az infláció. Vagyis Kelet-Európa egy mozaikos, „elképzelt” közösség, amelyet a közös történelmi sors tart egyben.

A szakirodalomhoz képest feltűnő, hogy Hanussen nem kulturális tradíciókról, birodalmakról és az azokhoz kötődő társadalmi-politikai elnyomásról, az állam erősségéről, a társadalom gyengeségéről vagy vallási és etnikai határokról, ill. pluralizmusról és az azokból adódó konfliktusokról beszél, holott nyilván a háttérben ezek is ott állnak. Hanussen megközelítése sokkal inkább érzelmi és sokkal inkább az előbb felsoroltak egyfajta – ahogy ő maga ki is mondja – *intuitív* sűrítőménye:

Én igenis ismerem a félelmeiket és vágyaikat, mindenkiét, aki itt ül! Csak úgy árad felém az emberi lélek sok elfojtott bánata: gyötrő problémák, megoldhatatlannak tűnő gondok. Régen ilyenkor teltek meg a templomok és jósok szobái. Én csak annyit teszek, hogy kimondom azt, amit ők nem mernek kimondani. Aztán elindulok afelé, ahol a jövőt látom: a kifosztottak jövőjét, az árvákét, az elhagyottak jövőjét ebben az áldatlan világban. Ez volna a jövő, amit mindenki akart? Nem! A pillantásokból ugyanaz a kérdés sugárzik felém: az, hogy mi lesz velünk? És most ezt a kérdést őhelyettük teszem fel, s ők felállnak velem!

Erre a teremben a közönség soraiból mindenki feláll, Hanussen pedig utóbb megnyeri a pert.

A Hanussen bírósági jelenete úgy tűnik, megerősíti csupán a szakirodalom tanulságait. Közép-Európa fogalma nem definiálható egyértelműen. Sem földrajzi határai nem egyértelműek, sem szociokulturális értelemben nem bontható le konkrét nemzetekre és meghatározott kulturális és vallási közösségekre. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a közép-európai térség valójában ne létezne, ha máshogy nem, a fejekben egyfajta „élményközösségként” vagy bizonyos közös elemekből táplálkozó identitásként. A politikai közösségek állandó változása és különösen a térség nyelvi heterogenitása könnyen elfedi ennek az identitásnak a közös elemeit. Miután e

kollektív identitás sajátosságai messze nem egyértelműek, tanulmányunk a továbbiakban olyan megközelítést próbál meg érvényesíteni, amely képes közelebb hozni az e társadalmak között fennálló azonosságokat, azt, amiből ez a kulturális-politikai „élményközösség” táplálkozik. Ebben lehetnek segítségünkre a közép-európai politikai-intézményi szocializáció egyes sajátosságainak és annak az elemzése, hogy azok hogyan épülnek bele a *Mephisto* főhősének viselkedésmintáiba.



Hanussen (Szabó István, 1988)

„Hamlet, közép-európai királyfi”

Höfgen a hamburgi színház legtehetségesebb és egyben legambiciózusabb színésze is. Minden erejével azon van, hogy kicsivel feljebb juthasson. Bizonyítási vágyát nem csak nárcisztikus, sikerre éhező jelleme, de alacsony származása és az ebből adódó kissebségi komplexusai is motiválhatják. Aktív tagja a kommunista munkásszínháznak, s viszonyt tart fenn egy fekete táncosnővel, Juliette-tel. Höfgen az egyik próbán ismerkedik meg színpadi partnere, Nicolette von Niebuhr barátnőjével, a nagypolgári családból származó Barbara Brucknerrel, akinek hamarosan megkéri a kezét. Házasságuk azonban nem lesz harmonikus, Hendrik állandóan jeleneteket rendez, irritálja Barbara nagypolgári viselkedése.

Höfgen karrierjének indulását mégis ennek a házasságnak köszönheti. Apósa és Dora Martin színésznő ajánlására vendégszerepet kap a berlini Porosz Állami Színháznál. Karrierje innen egyenesen emelkedik felfelé, egészen legnagyobb szerepéig, a Goethe *Faust*-jában alakított Mephistóig. A nácik épp ekkor, Höfgen eddigi karrierjének tetőpontján veszik át a hatalmat.

Höfgen politikailag teljesen naiv, vagy legalábbis nagyon jól eljátssza a naivot (valójában aktív tagja volt a munkásszínháznak, és bizalmas társaságban áttételesen ugyan, de negatív utalásokat tett a nácikra), addig a pontig (a film zárójelenetéig), amíg a helyzet a személyét érintően is élessé nem válik, konzekvensen el is játssza a naivot. Kiváló lehetősége volna, hogy egy budapesti filmforgatás ürügyén Bécsben maradjon, ő azonban a berlini visszatérést választja, miután az egyik hamburgi színésztársnője megkéri a befolyásos nemzetiszocialista Lotte Lindenthal művésznőt (akire Höfgen korábban a nácikat érintő negatív utalásokat tette), járjon közbe Höfgen sértetlen hazatérése érdekében.

Höfgen az új miliőhöz is jól alkalmazkodik, hamarosan újból Mephisto szerepét játszhatja. Ebben a szerepében figyel fel rá Lindenthal szeretője, a miniszterelnök-tábornagy. Támogatásával Höfgen hamarosan a Porosz Állami Színház intendánsi székében találja magát, és a náci rendszer első számú kulturális szószólójává válik. Elnyomott lelkiismeretfurdalását úgy próbálja meg enyhíteni, hogy színházában minél több fenyegetett helyzetben lévő munkatársát igyekszik megmenteni, s szűk, baráti körben nyíltan karikírozza a rendszert. Höfgennek idővel mégis szembesülnie kell azzal, hogy a miniszterelnök személyes kegyeltjeként autonómiája csak látszólagos: színházának nem ő, hanem a politikai hatalom a valódi igazgatója.

A *Mephisto*, bár elvben mindkét lehetőség nyitva állt volna előtte, nem a regény mechanikus szellemű megfilmesítése (a film német producerének, Manfred Durnioknak volt megfilmesítési joga a regényre), sem pedig Gustaf Gründgensről szóló, klasszikus értelemben vett életrajzi mű. Höfgen ennek ellenére voltaképpen a film egyedüli hőse, a dramaturgia kizárólag az ő vélekedéseire, döntéseire, cselekedeteire koncentrál. Az elbeszélésen belüli hangsúlyos, központi szerepe tudatos alkotói döntés, ahogy az is, hogy a film Höfgent mint fiktív, de autonóm karaktert építi fel. A cselekménye dramaturgiai szempontból minden olyan mozzanatot tartalmaz, amely elégséges a főhős jellemének kiismeréséhez, döntéseinek megértéséhez, ám annak életéből a szükségesnél egy jelenettel sem mutat be többet. Más szereplők kizárólag Höfgen kapcsolataiként jelennek meg a színen.



Mephisto (Szabó István, 1981)

Ez alól egyedül Miklas figurája kivétel. A filmben mindössze két jelenet van, ahol Höfgen nem szerepel, mind a kettőben Miklas a főszereplő. Az egyikben a Hitlerjugend gyermekeit képzi ki, a másikban őt magát végzik ki elvbarátai, a náci. Miklas épp Höfgen ellentéte: a szerencsétlen sorsú, alacsony származású Miklas a náci szociális demagógiájának megtévesztettje, aki az új rendszerben bár feljebb jut (hamburgi karakterszínészből a Porosz Állami Színház másodrangú szerepeket játszó színészévé avanszál), egyszerű, egyenes jellemével mégis hamar áldozattá válik. Höfgen ezzel szemben egyáltalán nem híve a rendszernek, ám alkalmazkodó, és intellektusával gyorsan átlátja a hatalmi viszonyokat, így jut egyre magasabbra az általa egyébként cinikusan lenézett szisztémában (vö. Almási 1981: 43, Poszler 2008: 238). Bár a barnainges Miklas erőszakos halála morális győzelemnek túl kétes, a filmben mégis övé a valódi drámai halál, ami Höfgentől, az „igazi színésztől” és a látszólag „igazi drámai hőstől” a filmben megtagadtatik.

Az elbeszélés tehát kizárólag a főhős jellemrajzára, illetve a hatalommal játszott csalóka játékára koncentrál (ki téveszt meg kit?), a történelmi háttér, a weimari köztársaság bukása, a náci hatalomátvétel és ezt követően a Harmadik Birodalom felépülőben lévő díszletei, a hatalom erőszakos önreprezentációja jobbra Höfgen viselkedésének katalizátorai csupán. A weimari korszak és bukása az elbeszélés szempontjából a főhős motivációinak alapvető meghatározója, ám a film egyszemélyes módon, kizárólag Höfgenre, illetve kétes karrierének történetére koncentrál, s ehhez képest a történelmi események, a válságba jutott, átalakulóban lévő társadalom korrajza mindössze háttérként szolgáló keretek az egyén és a hatalom intézményi viszonyának ábrázolásában, az egyént morális kompromisszumok elé állító, tipizáló szituációk megteremtésének eszközei. A film elbeszélése ebből a szempontból mondhatni képlet tisztaságú.

A *Mephisto* a klasszikus hollywoodi filmek logikáját követi azzal, hogy történetvezetése lineáris (vö. Bordwell 1996). A narráció az információkat egyenletesen, jól érthető, egyértelmű formában adagolja. A klasszikus hollywoodi filmek esetében mindez arra szolgál, hogy a néző – kulturális ismereteitől, műveltségi szintjétől függetlenül – a világon mindenhol megértse a filmet. A *Mephisto* narrációja a közértérthetőség kritériumát precízen teljesíti. Erre épül rá a film stílusának akadémikus, *mise-en-scène* jellege. A kameramunka által minden esetben precízen betartott kompozíciós szabályok, a szereplők bevilágításának visszafogottan expresszív stílusa mind a klasszicitás benyomását keltik. A film gyakorlatilag a vele kortárs hollywoodinál is „klasszicistább” stílusának és a Harmadik Birodalom „klasszicizáló” ikonográfiájának – egyébként reflektálatlan – egymásba olvadása láthatatlanná teszi magát az elbeszélést (Bordwell 2004: 223), amely jelentékeny módon könnyíti meg a narratív befogadást, és egyszerűsíti le a film cselekményének lehetséges értelmezési lehetőségeit. Az esztétikai-formanyelvi megoldások így következetesen törekednek arra, hogy a filmben, ill. a film által, ha nem is kizárólagosan egyetlen, de legalábbis kevés számú és konkrét társadalmi-politikai, ill. szociokulturális értelmezési lehetőséget intencionáljanak.

Ennek fényében kap különös jelentőséget a filmben Höfgen ragaszkodása gyakori hivatkozási alapjához, a Hamlet drámaklasszikushoz. A dán királyfi története Höfgen számára, mint azt egy magánbeszélgetésben kifejti, a politikai rendszerek felett álló igazság, az autonóm művészet szimbóluma. Utóbb egy sajtótájékoztatón az újságírók előtt mégis maga írja le Hamletet tipikus náci hősként. Höfgen először Hamlettel azonosítja magát, végül azonban Hamletet (és ezzel

magát) is megtagadja. A hatalommal kötött paktummal Höfgen önmagát csapja be, s az alku természete felől elsősorban önmagának hazudik. Önámításának alapja, hogy úgy véli, ő nem a rendszerrel, nem is annak politikájával köt egyezséget, mindössze képességei megmutatására kap lehetőséget. Sőt, szemében éppen ez, a hatalommal való különleges viszony biztosítja kívülállását a rendszeren belül. Ő csak játszik, a politikát csupán egy „másik színház”, a világ igazi, az ő művészetét nem érintő színpadának tekinti, amihez neki semmi köze (vö. Almási 1982: 43). Höfgen mindössze arról feledkezik meg, hogy nem csak mások, hanem önmaga előtt is szerepeket játszik, ha nem épp Hamletet, akkor Mephistót.



Mephisto (Szabó István, 1981)

„A tulajdonságok nélküli ember”

A filmben közvetlen közről figyelhetjük meg Höfgen karakterének formálódását. E tekintetben hangsúlyos az, ahogyan tükörbe néz: e gesztus során tanúi lehetünk annak, hogyan kerüli ki újabb és újabb taktikai húzásokkal az önmagával való szembenézést. A számtalan pillanatfelvételtől összeálló karakter egyetlen megragadható sajátossága az a rugalmasság, amivel minden helyzethez alkalmazkodik. Szigorú értelemben véve Höfgennek nincs személyazonossága (vö. Dragon 2003: 48). A főhős karakterében nem egyszerűen a karrierizmus vágya tükröződik, hanem olyan társadalmak mindennapi gyakorlata elevenedik meg, ahol időről időre átfogó

politikai és gazdasági változások zajlanak le, felülírva ezzel a társadalmi normákat, így az állandó alkalmazkodási kényszerből egyfajta „tulajdonságok nélkülség” lesz.

Höfgen meghasonlása - hatalom és művész viszonyának ábrázolásán túl - különös „áthallásokat” rejt magában Közép-Európában, ahol a hatalommal való különalkuk megkötésére generációról generációra sor került. Höfgen foglalkozása ebből a szempontból újból kulcsjelentőségű, hiszen nem csak az mutatkozik meg, hogy a művészet a politikával szembeni ellenállás legtörékenyebb közege, hanem az is, hogy a színészi játék egyben csalóka műfaj. Höfgen tulajdonságok nélkülsége szimbolikus összegzése lehet az egyén kelet-európai autonómiahiányának, mivel a színjátszás művészete kapcsán különös erővel juthatnak érvényre az egyén autonómiáját korlátozó mozzanatok: az autonómia és a látszatautonómia. Emellett jól kifejezi azt a játszmat, amelyet a hatalom és egyén folytat egymással, a kölcsönös színlelés elve alapján. Semmi sem az, aminek látszik: Höfgen identitása éppen szerepétől függ, összeolvad a szereppel, amit épp játszik.

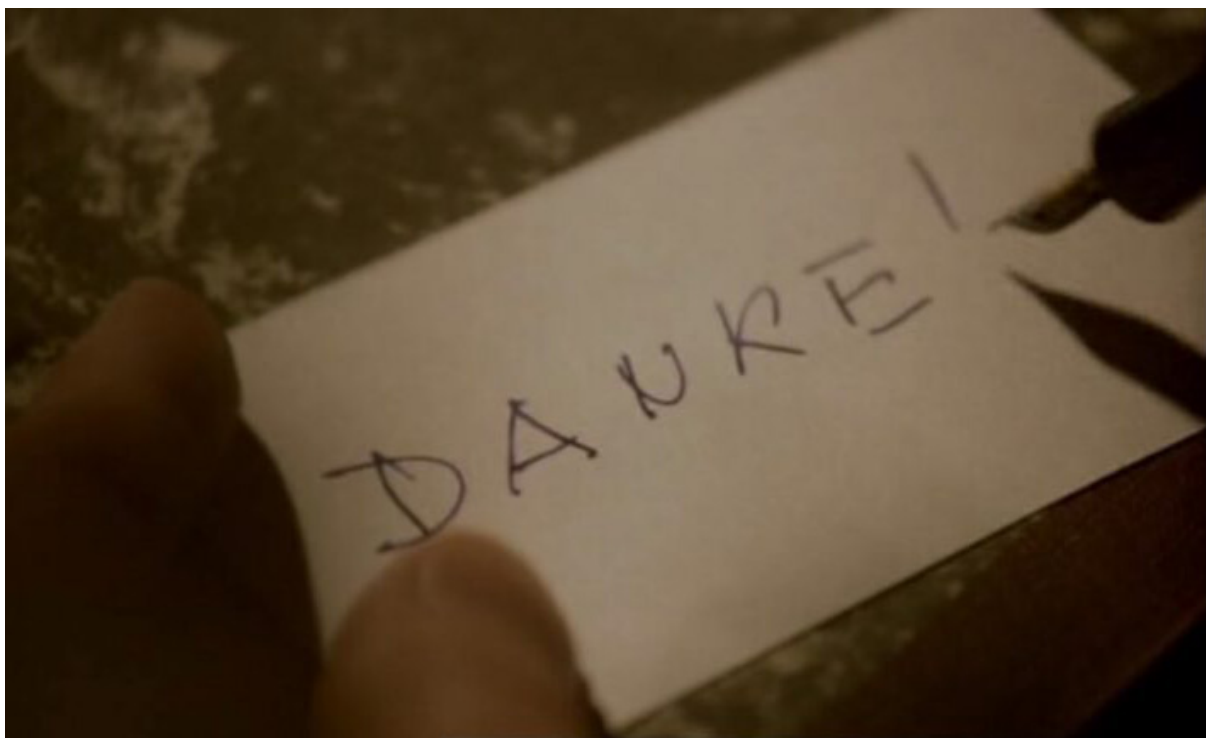
A tulajdonságok hiányának érzetét erősíti a főhős politikai identitásának megragadhatatlansága. Jóllehet a *Mephisto* egy konkrét történelmi korszakot ábrázol, a főhős nem reflektál közvetlenül sem az adott politikai rendszer intézményeinek átalakulására, sem az adott politikai rendszer hatalomgyakorlási mechanizmusainak változására. A filmben legfeljebb érintőlegesen történik utalás a rendszer változását előidéző mozgalmakra (bolsevizmus, náciizmus), a főhősre koncentrált történetben ezek éppúgy háttérben maradnak, mint a hatalom intézményei. A hangsúly inkább a hatalom és egyén viszonyának elemzésén és a politikai rendszer „szubjektív” tényezőin, azaz a politikai kultúra és a politikai szocializáció sajátosságain van. Alkat és politika viszonyáról értekezve Bibó István (1948: 315) arra mutat rá, hogy

az értékmérők általános elbizonytalanodásakor sokkalta több energiába, és fáradságosabb erőfeszítésbe kerül a valóság érzékelésének közvetlenségét megőrizni, megtartani a bajok és veszedelmek felmérésének képességét, az erkölcsi mértékek tisztasága mellett félelemmentesen, helyesen cselekedni.

Bibó esszéi kiváló jellemzését adják annak az állandó hatalomváltásokkal járó és modernizációs kudarcokból álló folyamatnak, amelynek eredményeként a Közép-Európában élők „eltorzult alkata” kialakult. Meglátása szerint az egyén vagy a közösség önmagával való meghasonlása úgy történik, hogy valamilyen megrázkódtatás folytán elveszti ép reagáló képességét és a valóságos helyzet felmérésének képességét, s ezzel elvesz a szükséges vagy lehetséges tennivalók felismerésének és megvalósításának reális lehetősége. A filmben bemutatott náci hatalomátvételhez hasonló rendszerváltások, a hatalom által felülírt szabályok következményeit egyéni szinten vizsgálva Höfgen kiszolgáltatottságának lehetünk tanúi. Közvetítő intézmények hiányában vagy azok működésének ellehetetlenülése következtében az egyéni siker az érvényesülni vágyó személy számára egyfajta nulla összegű játékként, mások kárára, másokon keresztül tűnik elérhetőnek. Ilyen környezetben, főként a döntéshozatalba való beleszólás lehetetlenségének érzete miatt, a siker elérésének zálogává az egyén jó kapcsolatai válnak, amelyek révén elérhető a felsőbb hatalom támogatása, jóváhagyása.

Höfgen kapcsolatai

A filmben visszatérő elem a kapcsolatok, szívességek világának ábrázolása. Höfgen nagy gondot fordít kapcsolatai ápolására, és azokon keresztül szívességeket kér/kínál, kisebb-nagyobb előnyöket ér el. Felfogása szerint céljainak megvalósításában kizárólag magára számíthat, de személyes érvényesülése mások döntésén, közbenjárásán, jóindulatán múlik. Mindez nagyban hat a személyiségére. Höfgen ezt az attitűdöt a film számos jelenetében felmutatja. Kiélezett helyzetben rendre úgy dönt, hogy személyesen kéri ki befolyásos ismerősének véleményét, esetleg közbenjárását kéri. Az előnyösnek ítélt kapcsolatait prominens személyekkel igyekszik szívélyes, baráti kapcsolattá konvertálni. A társadalomban így történő érvényesülés szimbólumát a „DANKE!” (Köszönöm!) felirattal ellátott virágcsokrok jelentik. Mindez olyan adaptív életstratégiát jelez, amely az egyéni élet szintjén teremti meg a politikai és közélet szintjén hiányzó kontinuitásokat. Ezt bizonyítja az a rövid snitt is, ahol Höfgen már a Porosz Állami Színház intendánsaként önmaga számára állapítja meg, hogy „Kapcsolatokat teremteni, barátságokat ápolni. Ez a rendszer lényege.”



Mephisto (Szabó István, 1981)

A főhős attitűdjeire nézve ennek a véleménynek az lesz a következménye, hogy – az egyenrangú felek, barátok közötti viszonytól eltérően – a kapcsolatát mozgásba hozó szívesség foglyává, a szívességtévő lekötöztettségévé válik, önmagát egyoldalú, függő viszonyba helyezve a másikkal szemben. A személyes függőségek szálain a döntések lefelé áramlanak, a felül lévők határozzák meg az alul lévők életét, élethehetőségeit, fordított irányba, alulról felfelé a hatás csekély. Mindez döntő mértékben meghatározza Höfgen sorsának alakulását is. A társadalmi szinten nem létező összeköttetést a döntéshozók és a döntésben érintettek között intézményes kapcsolatok helyett a személyes ismeretségek teremtik meg. A viszonzatszolgáltatásként nyújtható szívességek,

összeköttetések, a konvertálható hatalom, a megvásárolható vagy megnyerhető jóindulat nemcsak az érdekérvényesítés leghatékonyabb, hanem sokszor kizárólagos eszközét jelentik (Szabó 2009: 35).

A náci hatalomátvétel

A közélet válságának, az állampolgári felelősségvállalás hiányának közép-európai tapasztalatait, valamint a szabadságról való önkéntes lemondás okait a legplastikusabban a nemzetiszocialisták hatalomátvételéről tudósító jelenet tárja elénk. Höfgennek és feleségének, Barbarának a vitája mögött a térségben gyakran bekövetkező szituáció húzódik meg: az egyén feje felett megtörtént hatalomátvétel, rendszerváltás. Höfgen politikai tájékozatlansága mindjárt a jelenet elején nyilvánvalóvá válik, hiszen fogalma sincs arról a demokratikus közélet szempontjából meghatározó eseményről, hogy a minap választásokat tartottak. Höfgen a politikát nem követi, annak összefüggéseivel nincsen tisztában. Barbara indulatos reakcióira tekintettel, az állásfoglalás elkerülhetetlenségét belátva, először higgadtságot színlel, majd a probléma lekicsinylésével, súlyának humoros elütésével válaszol. Érezve, hogy az adott helyzetben ez kevés, megkísérli elhárítani magától a felelősséget, mondván, őt ez az egész nem érinti, semmi köze hozzá, mindez tőle függetlenül történt. A történetekkel mit kezdeni nem tudván, végül a homokba dugja a fejét. A jelenet során Höfgen tudatosan ellenáll annak, hogy a kérdésben határozottan állást kelljen foglalnia, vagy mi több, személyes életét alapvetően meghatározó fordulatként kellene kezelnie. Höfgen személyiségének későbbi meghasonlása valójában azzal veszi kezdetét, hogy képtelen felismerni a bekövetkezett változás súlyát, képtelenné válik arra, hogy a valóságos helyzetet körültekintően felmérje, a szükséges vagy lehetséges tennivalókat felismerje, ezek mentén önállóan döntést hozzon és cselekedjen.

Höfgennel ellentétben Barbara dönt és cselekszik, de csupán saját privát szféráján, a „menni vagy maradni” dilemma keretein belül. A szereplők által meghozott döntés szempontjából fontos figyelembe venni, hogy a kollektív cselekvés, a közéleti kérdésekben való állásfoglalás, a fenyegető közéleti változásokkal szembeni kiállás a vita során nem jelenik meg értékként, a felmerülő kérdések kapcsán minden esetben az egyéni élethelyzetre vonatkoztatva tesznek kijelentéseket.

Höfgen kinevezése

Az egyén hatalomnak való alárendelődését, tárgyiasulását ábrázolja az a jelenet, amelyben a tábornok felajánlja Höfgennek a berlini Porosz Állami Színház intendánsi posztját. A jelenet kezdetén egy döntési helyzet bontakozik ki előttünk. A tábornok arról biztosítja Höfgent, hogy az ajánlatot visszautasíthatja, s ez esetben marad színész. Höfgen ennek ellenére természetesen tisztában van a visszautasítás lehetséges következményeivel. Aktájának, adatainak áttekintése közben a tábornok a hatalomgyakorlás egy ősi mechanizmusát hozza működésbe: bűntudatot kelt. Sorra veszi a vele szemben ülő karrierjének állomásait, de kizárólag a hatalom szemszögéből elfogadhatatlan lépéseket hangsúlyozza, azt sulykolva, hogy mindaz, amit tett, nem érdem, hanem bűn, s beszélgetőtársa hálás lehet, amiért a hatalom ezek felett jóindulatúan szemétként huny. A felülvizsgálatnak nem csupán Höfgen szakmai múltja képezi tárgyát, hanem ideológiai elkötelezettségétől magánéletének legrejtettebb titkaiig a legkülönbözőbb mozzanatok kerülnek felemlítésre. A tábornok többször jelzi, hogy mindent tud, sőt, mindent jobban tud Höfgennél. A

jelenet központi mozzanatává Höfgen életrajzának megírása válik: a tábornok nem akármilyen életrajz megírását várja el tőle, hanem olyat, amit a hatalom elfogad. A tábornok a hatalom képviselőjeként mintegy tollba mondja, ki a vele szemben ülő személy. A hatalom képviselőjeként nem csupán megnevezi a színész kifogásolhatónak mondott lépéseit: feleségének partizán tevékenységét, szeretőjének faji hovatartozását, hanem ellentmondást nem tűrő módon megoldást is javasol: válás, a szerető eltávolítása, ezzel kínálva fel a feloldozás lehetőségét.

Höfgen hatalommal szembeni attitűdjét elemezve szembetűnő passzivitása, önálló, autonóm cselekvésre való képtelensége. Azzal, hogy Höfgen hallgatásával elfogadja ezt a hatalmi viszonyt, egyoldalú függőségi helyzetbe kerül. Bár a beszélgetés két fél között zajlik, az valójában a hatalom monológja, diktátuma. Annak ellenére, hogy a tárgyalt témák a másik felet személyében érintik, hallgatásával Höfgen mintegy beleegyezik abba, hogy a hatalom újraformálja őt. A Höfgen és a tábornok viszonyát megmutató későbbi jelenetekben is az újraformálás és a kíméletlen függőségi viszony mechanizmusainak lehetünk tanúi.



Mephisto (Szabó István, 1981)

Párizs

Höfgen Párizsba utazásának jelenete számos szimbolikus *réteget rejt magában*. Az a tény, hogy olyan területen jár, ahol a hatalom nem ellenőrzi, a jelenetnek a szabadság auráját kölcsönzi. Párizsba érkezve Höfgennek lehetősége támadna, hogy elmeneküljön a náci Németországból. A filmben mégis annak lehetünk tanúi, hogy a főhóst a szabad közegben a felszabadultság, az önfeledtség érzete helyett lépésről lépésre inkább szorongás keríti hatalmába. Idegenkedése, szorongása egyfelől kulturális és nyelvi eredetű. Idegen nyelvtudás hiányában a számára

ismeretlen nyelven írt utcatáblák miatt egy fontos készségét, tájékozódó képességét veszti el a nagyváros forgatagában. Mindez elbizonytalanítja. Szorongása mögött az idegen közegben a nyelv, a kultúra, a hagyomány, az összetartozás tudatának hiánya rejlik, ami miatt identitásának alapjait érzi kicsúszni a lába alól. A kultúrnemzet herderi, német romantikában született koncepciója, „nyelvében, kultúrájában él a nemzet”, itt kollektív élménnyé transzformálva aktivizálódik. Míg a francia forradalmat követően létrejött „államnemzetben” a politikai nemzet keretein belül a nemzet tagjainak identitása az állam és az egyén viszonya mentén szerveződik, a kultúrnemzet a múltra, a történelmi időre apellálva az egyéneken túli tényezőkben jelöli ki az összetartozás bizonyítékait, s ezzel az egyén önmeghatározásának sajátosságait. A jeleneten keresztül a film a közép-európai ember nyelvbe zártóságának *élményét* mint identitásának alapvető sarokpontját reprezentálja.

A szabadságnak mint értéknek a negligálása a jelenetben összekapcsolódik az emigráció kérdésével. A szabadság vállalásával Höfgennek újra kellene kezdenie az életét. Ehhez azonban elengedhetetlenül szüksége volna bizonyos polgári erényekre: az önértékelés magabiztossága, értékorientáltság, autonómia, amelyek oly nagyon hiányoznak életéből. A jelenet zárásaként Höfgen a menni-maradni, a szabadság-alávetettség dilemmáját önmaga számára eldöntő módon fogalmazza meg: mielőtt eltűnne a párizsi metrójáróban, azt kérdezi magától: „Szabadság? Minek?”

A kettős tudat

Van a filmnek egy finoman elrejtett, ám visszatérő rétege, amely kifejezetten a főhős által korábban elsajátított és a diktatórikus rendszer által megkövetelt értékek közötti ellentét tárja visszatérően a néző elé. A főhős tükörbe nézésének pillanata az a konkrét cselekedet, ami ezt az alapvetően belső konfliktust a film ábrázolásának közegében átélhetővé teszi. Höfgennek a tükörbe nézve mindig önmagával, önnön cselekedeteivel és személyiségének állandó változásával kell szembesülnie. Míg színészi karrierjének első állomásain kifejezetten szívesen nézegeti önmagát, önmagával folytatva dialógust, a film végére a tükörbe nézés amúgy mindennapi rutinja látható nehézséggé válik számára, mert nap mint nap azzal a meg nem hozott döntéssel szembesíti, amit önmaga vállalása jelentene. E cselekedet szimbolizálja a szakadást a külvilág és önmaga között.

E meghasadt, kettős tudatból vagy másképpen kettős kötésből (Hankiss 2004: 176) fakadó ellentmondások feloldásának képtelensége nem csupán az önmagával vívott belső jelenetekben, hanem társadalmi összefüggéseiben, mások előtt is megnyilvánul. A hatalomhoz való viszony szempontjából különösen érdekes az, ahogy pályája csúcspontján, mint a kulturális élet fontos szereplője, a Porosz Állami Színház intendánsa viselkedik. Míg korábban másoknak alárendelten önmaga hangsúlyozta fölötteseitől való függőségét, most vezetői szerepének határait próbálgatva parancsokat oszt, pózol, affektál, vagy épp önmagából is gúnyt űzve karikírozza ki a hatalom megtestesítőit, szerepét minden alkalommal eltúlozva. Nem lehet nem észrevenni az egyensúlytalanságot aközött, ahogy a főhős saját vezető szerepét megéli és hatalmi helyzetének tényleges súlya között. Miközben lényegi döntésekre nincs ráhatása, gesztusokban és látszatokban nyilvánítja ki, hogy ő a vezető. Alakjából a személyes függésben lévő és így nem autonóm, „vezetett vezető” figurája rajzolódik ki.

A kettős tudat jelenségei végigkísérik egész igazgatói működését: miközben tetteit önmaga előtt azzal mentetgeti, hogy egyes színészeket megmenteni igyekszik, görnyedten gyűjtögeti a színház padlóján elszórt, diktatúraellenes szórólapokat. A kettős tudat következményeivel szembesíti a nézőt az a jelenet is, amely során a hatalom által nagynak láttatni kívánt német színházzal kapcsolatban Höfgen a tehetséges színészek és írók valós vagy belső emigrációba vonulásáról, a tehetségtelenek törtetéséről panaszkodik, majd mindennek súlyát egy viccel üti el. Amikor pedig barátja felveti előtte, hogy művészi eszközökkel tegyen valamit a hatalom ellen, kijelenti, hogy ezt meg sem hallotta, mert nem hallhatta meg. A meghasonlottság, a kettős tudat újabb kifejeződéseként a jelenet végén valamennyi jelenlévőtől azt kérdezi: „Hát nem örülsz az, amit csinálunk?”

A magyar Faust

A *Mephistó*ban a főhős karakterén és cselekedetein keresztül megjelenő jellemzően közép-európai politikai-intézményi szocializációs sémák elemzése után, összegzésként térjünk vissza újra a Közép-Európai trilógia kontextusára. A trilógia filmjeinek produkciós partnerei Magyarországról, Nyugat-Németországból és Ausztriából, tehát két nyugati és egy szocialista országból származtak. Ezeknek az országoknak a kapcsolata mégis mélyebb történelmi gyökerekre nyúlik vissza, mint a vasfüggöny jelentette akkori kortárs realitások. Egyáltalán azok fennállásában is szerepük volt, amennyiben a három utódállam szövetségben állt mind az I., mind a II. világháborúban, s azok elvesztése – a területvesztésen túl is – súlyos következményekkel járt a számukra. Erre célzott Hanussen, amikor bírósági védbeszédében a háború egyik következményeként az elszabaduló inflációt emlegette. Talán az sem véletlen, sokkal inkább szimbolikus, hogy ez védőbeszéd volt, amit maga mondott saját maga védelmében. Mintha valami hasonlót akarnának tenni a közép-európai trilógia filmjei is.

A közép-európaiság valójában csak egy a régióban forgalomban lévő számos más eszme és regionális identitás közül. Itt nem csak arra gondolunk, hogy a régió nemzeteinek és etnikumainak mindnek megvan a saját bejáratú nacionalista ideológiája. A Balkán, a Kárpát-medence, az Alpok vagy a Kelet-Európai-síkság földrajzilag hasítják szét az egységes Közép-Európa koncepciót, míg az olyan eszmék, mint a „pánszlávizmus” vagy a „nagy német egység” eszmeileg. Ettől függetlenül, mint láttuk, maga a közép-európai eszme sem teljesen értéksemleges, nagyban épít a németül dunainak is nevezett Habsburg Monarchia történelmi konstrukciójára és/vagy a térségen belüli német hegemoniára. Így talán nem véletlen, hogy a közép-európaiság gondolatát épp három olyan koprodukciós film propagálja, amelynek gyártó országai az akkor még épp kettéosztott Németország, Ausztria és Magyarország voltak. Ahogy az sem tűnik véletlennek, hogy épp a nyolcvanas években, amikor a térségben újra mozgásba lendültek a történelmi események, s az évtized végétől a régióban újból határok szűntek meg, vagy jöttek létre.

Mindhárom államban közös, hogy miközben önképük szerint korábban saját térségük vezető nagyhatalmai voltak (Ausztria és Magyarország esetében ez részben fedte is egymást), addig a két világháború veszteseiként le kellett mondaniuk vezető szerepükről a régióban, sőt az NDK és Magyarország keletről irányított államokká váltak. Minthogy mindhárom filmet a magyar Szabó István rendezte, forgatókönyvüket pedig mindhárom esetben a szintén magyar Dobai Péterrel írta, valószínűleg az sem véletlen, hogy azok Közép-Európa értelmezése Szűts Jenő

koncepciójához áll a legközelebb, ahogy Gerő András későbbi írásai nyilván a három közismert film ismeretét is magukban foglalhatják. Így tehát a közép-európai trilógiát egyfajta német–magyar, ill. sajátosan magyar kortesbeszédként is értelmezhetjük, amely igyekezett számot vetni ezen nemzetek saját történelmi múltjával, annak konzekvenciáival.

Ennek akkor, a nyolcvanas években politikai jelentősége is volt. Érdekes megjegyezni, hogy a második film, a *Redl ezredes* Ausztriában váltott ki ugyanolyan erős visszhangokat, mint az NSZK-ban és Magyarországon a *Mephisto*. A *Redl ezredes* a korabeli Ausztriában azzal okozott botrányt, Magyarországon fanyalgást, hogy nagyjából ugyanazokat az állításokat fogalmazza meg a kései Habsburg Monarchia hatalmi elitjéről, amiket a *Mephisto* a Harmadik Birodaloméról. A *Hanussen*, amely a rendszerváltás hajnalán, 1988-ban mutattak be, már az előző két film fogadtatására adott válasznak is tekinthető. Ám a *Mephisto* 1981-ben még egészen más csillagzat alatt született. Messze nem volt szó a szocialista rendszerek kelet-közép-európai végéről, s a *Redl ezredes* nyilvánvalóan nem élhetett volna a provokáció eszközével, ha a *Mephisto* előtte – mint arra rámutattunk – nem dolgozott volna ki bizonyos dramaturgiai és esztétikai megoldásokat, amelyek az általánosításnak egy bizonyos fokát lehetővé tették.

A náci korszak kiválasztása paradigmaticusnak tűnik, hisz a keleti blokkot irányító Szovjetunió és a nyugati blokkot irányító Egyesült Államok antagonisztikus kooperációjának egyetlen precedense a nácizmus legyőzésére irányuló II. világháborús összefogás volt, így a nácizmus történelmi problémáját elvben politikai-világnézeti megosztottság nélkül az egész világon érthették. Márpedig ilyesmire, talán nem túlzás azt állítani, a hidegháború kiélezett ideológiai versenyében magán a Holdra szálláson kívül nem nagyon akadt példa. A film máig ható klasszikus érvényét az adja, hogy témaválasztása és stílusa ellenére, értelmezésében mégis többretegű, úgy képes a nácizmus páneurópai-pánatlanti traumáján keresztül a kelet- és közép-európai egyén egyik legfontosabb évszázados alapélményét, a mindennapos politikai kiszolgáltatottságot, az állandó erkölcsi-morális megalkuvási, döntési kényszert a weimari köztársaság és a művészi autonómia törékeny közegén keresztül ábrázolni, hogy azt – legalábbis elvben – nemzetközileg is átélhetővé tette.

A film által a néző elé állított kétértelmű, morálisan kompromittáló szituációk, olyan helyzetekbe kényszerítik Höfgent, amelyekkel a néző enyhített formában - a társadalmakban, közösségekben természetes módon meglévő anomáliák, a társadalmi rendszerek tökéletlensége miatt - bármikor találkozhat, ám a politikai átmenetek és a demokratikus intézményrendszerek válsága, hiánya esetén felfokozott formában kerülhet szembe velük. Mivel a narrációt így felépítő eszközök erősen az absztrakció felé tolják a főhős által megélt szituációkat, a közép-európai nézőnek, aki a térségre jellemző szólás- és sajtószabadság gyakori korlátozásai miatt az elmúlt két évszázadban és a szocializmusban különösen a poétikai eszközökkel dekódolt, „megemelt”, „áthallásos” vagy „parabolikus” művészi beszédmódhoz szokott, a film által elmesélt konkrét történetbe a környezetéből ismert példákat vagy akár saját személyes történetét is behelyettesíthette.

Ezt nem csak egy 1981-ben a *Magyar Ifjúság* hasábjain megjelent anonim cikk szerzője mondja ki nyíltan a filmről (N. N. 1981): „A hatalom manipulációjával párhuzamosan végigszenvedhetjük az egyén önbecsapásának mechanizmusát is. Szenvedést mondtam, mert perverz dolog lenne műélvezetről beszélni akkor, amikor a néző jelleme és lelkiismerete is ott van a bonckés alatt...” De maga Kádár János is tudta, miről szól a film, még hozzá anélkül, hogy azt látta volna (Gervai

2011). Kádár Szabó szerint így nyilatkozott a filmről: „én világosan látom, hogy ez rólunk szól, de egyetértek magával, értelmiségnek és a politikának ez a viszonya” (Csaba – Fazekas 2003: 76) vagy egy másik változatban: „Megnéztem a filmet ... hát egy kicsit rólunk is szól...” (Marx 2002: 278). A beszélgetésre Kádár és Szabó között azután került sor, hogy a film megnyerte az amerikai akadémikusok legjobb idegennyelvű filmjének járó Oscar-díjat, amely a Kádár-rendszer számára egyszerre volt ideológiai provokáció és nyugatpolitikájának valódi sikere.

A filmművészetet, valamint a művészi szabadságot szívesen a kirakatba állító rendszernek nagy szüksége volt nyugati valutára a gulyáskommunizmus „kvázi-fogyasztói” életszínvonalának fenntartásához. A találkozóval, amelynek fotója bejárta az akkori sajtót, Kádár és Szabó szimbolikusan el-, ill. újrarájtszották a nagyjából a film közepén elhelyezkedő, így szó szerint is annak központi motívumát adó legendás páholyjelenetet. Ám a rendező itt már nem Szabó, hanem Kádár volt. Szabó talán nem tudta, miért hívhatja Kádár, ahogy a fotósról sem tudhatott előre (vö. Csaba – Fazekas 2003: 76), de elment a találkozóra, ahogy hívásra a Mephistónak maszkírozott Höfgen is odament a miniszterelnök-tábornagy páholyába, anélkül, hogy tudta volna pontosan, mi fog történni.



Mephisto (Szabó István, 1981)

Hogy Kádáron és Szabón ezúttal a polgári divat szerinti, jólszabott öltöny volt, és zárt irodahelyiségben találkoztak, mit sem változtatott a találkozó természetén és szereposztásán:

inkább Kádár mondatait erősítette az értelmiség és hatalom rendszerbéli viszonyáról. A hatalom tehát meglepő – vagy talán épp nem annyira meglepő módon – a film okán maga hajtott végre önreflexív gesztust, amennyiben Szabót és művészetét ugyanarra használta fel, amire saját filmjében a náci rezsim Höfgent: a rendszer bel- és főleg külhoni legitimálására. A film és valóság a kádárista Magyarországon mintha csak egymást tükrözték volna vissza, egymásnak fordítottak volna tükroket. Ezzel Kádár a marxista–leninista esztétikát, amelyet egyébként sok tekintetben a rendszer maga sem vett túl komolyan (György 2018: 21), egy pillanatra megtöltötte tartalommal, hisz a művészet a *Mephisto* esetében valóban a társadalmi lét visszatükrözésévé vált. Az ördögi kör film és valóság között ezzel akkor és ott bezárult, ám nem ért véget.



Szabó István és Kádár János a *Mephisto* Oscar-díjja után (foto: MTI)

Bibliográfia

- Ágh Attila (1996): Political Culture and System Change in Hungary. In Fritz, Plasser-Pribersky, Andreas (szerk.): *Political Culture in East Central Europe*. Aldershot, Avebury. 127-147.
- Almási Miklós (1982): Egy diabolikus tehetség karikatúrája. Szabó István: *Mephisto*. *Világosság*, 1. 42-45.
- Almond, Gabriel – Verba, Sidney (1963): *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Princeton, Princeton University Press.
- Dragon Zoltán (2003). Fölragyog tisztán belső napom. A spektrális test feltűnése Szabó István *Mephistó*jában. *Metropolis*, 3. 42-57.
- Báron György (1992): Három trilógia. Szabó István filmjeiről az Álmodozások korától a *Hanussenig*. *Filmkultúra*, 2. 32-43.
- Baul, David (1984): Szabó. In Daniel J. Goulding (szerk.): *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman,*

- Polanski, Szabó, Makavejev. Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.
- Bibó István (1948): Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem. *Válasz*, 8. (4) 289-319.
- Bihari Mihály (2005): *Magyar politika 1944-2004*. Politikai és hatalmi viszonyok. Budapest, Osiris.
- Bókay Antal (2006): *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest, Osiris.
- Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. [1985] Budapest, Magyar Filmintézet.
- Bordwell, David (2004). A klasszikus elbeszélésmód. [1985] In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus. 183-228.
- Casetti, Francesco (1998): *Filmelméletek 1945-1995*. Budapest, Osiris.
- Csaba Károly – Fazekas Eszter (2001): *A fény festője. Koltai Lajos operatőr*. Budapest, Osiris.
- Csepeli György (1994): Children of a paradise lost. In Csepeli György - German, Daniel - Kéri László - Stumpf István: *From subject to citizen*. Budapest, Hungarian studies on political socialization and political education. 246-259.
- Gelencsér Gábor (2003): Én, te, ő. A személy mint filmnyelvi konstitúció Szabó István művészetében. *Metropolis*, 3. 18-29.
- Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris.
- Gerő András (1995): *Modern Hungarian Society in the Making. The unfinished experience*. Budapest - London - New York, Central European University Press.
- Gerő András (2007): A Monarchia öröksége. In Gerő András (szerk.): *A Monarchia kora – ma*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.
- Gervai András (2011): *Fedőneve szocializmus. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*. Pécs, Jelenkor Kiadó.
- György Péter (2018): Keleti szemmel. In Ságvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (szerk.): *A kettősbeszédén innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest, Vince Kiadó.
- Hammer Ferenc (2005): *Miért utálják a politikát Magyarországon*. Budapest, DEMOS Magyarország Alapítvány.
- Hankiss Elemér (1991): The second society. Is there an alternative social model emerging in Contemporary Hungary? In Ferenc, Fehér-Andrew Arato (szerk.): *Crisis and reform in Eastern Europe*. New Brunswick - London. Transaction Publishers. 303-335.
- Hankiss, Elemér (2004): *Társadalmi csapdák és diagnózisok*. Budapest, Osiris.
- Heinrich, Hans-Georg (1996): Russian and Central European Political Culture. In Fritz, Plasser-Pribersky, Andreas (szerk.): *Political Culture in East Central Europe*. Aldershot, Avebury. 223-237.
- [Huntington, Samuel P. \(1996\): The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order](#). New York, Simon & Schuster.
- Inglehart, Ronald (1998): Modernisierung und Postmodernisierung. Kultureller, wirtschaftlicher und politischer Wandel in 43 Gesellschaften. Frankfurt/Main, Campus Verlag.
- Inglehart, Ronald *et al.* (2000): World Values Surveys and European Values Surveys, 1981-1984, 1990-1993, and 1995-1997. Data set. Ann Arbor, MI, Inter-university Consortium for Political and Social Research.
- Kovács András Bálint (2002): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus.
- Kenney, Sally J. – Reisinger, William M. – Reitz, John C. (1999): *Constitutional Dialogues in Comparative Perspective*. New York, MacMillan.
- Klingemann, Hans – Fuchs, Dieter – Zielonka, Jan 2006. (szerk.): *Democracy and Political Culture in Central Europe*. London - New York, Routledge.
- Lasswell, [Harold D. - Kaplan, Abraham \(1950\): Power and Society](#). [London, Routledge -Kegan Paul](#).
- Marx József (2002): *Szabó István. Filmek és sorsok*. Budapest, Vince Kiadó.
- Marx József (2003): *A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája*. Vince Kiadó.
- Nagy Márta (1983): *A Mephisto Magyarországon. Filmkultúra*, 6. 64-68.
- N. N. (1981): *Mephisto. Magyar Ifjúság*, 1981. október 9.
- Poszler, György (2008): Hóhérok és áldozatok. In B. Müller, Magda: *Parnassus*. Budapest, Magyar Filmtörténeti Fotógyűjtemény Alapítvány. 238-239.
- Putnam, Robert (1993): *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Oxford, Oxford University Press.
- Somogyi Lia (1983): *A Mephisto külföldön. Filmkultúra*, 6. 69-75.
- Stóhr Lóránt (2009): Az Óperenciás-tengeren is túl. A magyar filmkánon az angolszász filmkönyvek tükrében. *Metropolis*, 3. 104-118.
- Szabó Ildikó (2009): *Nemzet és szocializáció. A politika szerepe az identitások formálódásában*

Magyarországon 1867–2006. Budapest, L'Harmattan.

Szabó Máté (2010): A politikai válságok elméletéhez. In uő: *Ki őrzi az őrzőket? Az ombudsmani jogvédelem.* Budapest, Kairosz.

Szerdahelyi István - Zoltai Dénes (szerk.) (1979): *Esztétikai kislexikon.* Budapest, Kossuth.

Szűcs Jenő (1983): The Three Historical Regions of Europe: An Outline. *Acta Historica*, 29. 131–184.

Varga Balázs (2009): Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései. *Metropolis*, 3. 32-44.

Zsugán István (1981): Egy karakter története. Beszélgetés Szabó Istvánnal. *Filmvilág*, 18-23.

Walsch, Christopher (2011): Közép-Európa az Európai Unióban. In *Húsz éve szabadon Közép-Európában. Twenty years of freedom in Central Europe.* Budapest, Konrad Adenauer Alapítvány. 385-390.

KOVÁCS ÁGNES

A színes film természetéről – Bódy Gábor

Psyché című filmjének színeképelemzése

[SZERZŐ]

Kovács Ágnes (1994) az ELTE BTK művészettörténet, valamint filmelmélet és filmtörténet szakán végzett. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájának hallgatója.

[absztrakt]

Bódy Gábor *Psyché* (1981) című – Weöres Sándor regénye nyomán készült – filmjében a történelmi idő ciklikussága a stílustörténet ismétlődéseiben fogalmazódik meg. Ennek mentén a filmben felvonultatott különböző történelmi korszakok analógiáját egy képtörténeti tabló illusztrálja, amelyen keresztül egyúttal a film előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit is nyomon követhetjük. Elemzésem során azt vizsgálom, hogy a filmen átívelő (mozgó)képtörténet, amely a kezdetek heroizmusától egészen az első színes eljárásokig terjed, miképpen határozza meg a film vizuális világát, hogyan jelenik meg a látványtervezésben, illetve a színhasználatban.

In Gábor Bódy's *Psyché* (1981) – based on Sándor Weöres's novel – the cyclical nature of historical time is articulated through the repetition of stylistic history. Along these lines, the film illustrates analogies between different historical periods with a pictorial tableau, which also traces the milestones of the film's prehistory and its interdisciplinary artistic companions. In my analysis, I examine how the overarching (moving) image history – spanning from the heroism of the early days to the advent of the first colour techniques – shapes the visual world of the film, manifests in the production design, and influences the use of colour.

Bódy Gábor *Psyché* (1981) című – Weöres Sándor regénye nyomán készült – filmjében a történelmi idő ciklikussága a stílustörténet ismétlődéseiben fogalmazódik meg. Azaz a filmben felvonultatott különböző történelmi korszakok analógiáját egy képtörténeti tabló illusztrálja, amelyen keresztül egyúttal a film előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit is nyomon követhetjük.¹ Elemzésem során azt vizsgálom, hogy a filmen átívelő (mozgó)képtörténet, amely az árnyékkép rajzolástól egészen az első színes eljárásokig terjed, miképpen határozza meg a film vizuális világát, hogyan jelenik meg a látványtervezésben, illetve a színhasználatban.

Bódy Gábor és Weöres Sándor több alkalommal találkozott a *Psyché* előkészítése során. Beszélgetéseikből egy két részes interjúsorozat is megjelent, amely a regény fő motívumainak és rétegeinek elemzésével az eredeti mű és a készülő forgatókönyv közötti eltéréseket és átfedéseket is megmutatja. A két szerző értelmezési horizontjának előterében a stílustörténet ismétlődő tendenciáinak kérdésköre áll, az összefüggéseket pedig a visszatérő eszmékben és motívumokban keresik.

A weöresi időfelfogásban „Az idő jelenti az őskornak a maradványait, jelenti a különböző történelmi stíluskorszakokat, jelenti a jelenkort, és jelenti a jövőt. Persze végeredményben csak jelen van. A múlt és a jövő – azok aktatáskáink. A múlt mindig csak volt, a jövő pedig csak lesz, a múlt az a táská, amiben a reményeink és félelmeink vannak. Ilyen módon jövő soha nincs, ahogy múlt sincs soha.”² A költő elképzelése szerint ugyanakkor felidézhető és élővé válhat a múlt, és ez leginkább akkor történhet meg, amikor a múlt jobban hasonlít a jelenhez, mint ahhoz a hajdani jelenhez, amikor az adott események játszódtak. A különböző korszakok egybejátszása pedig akkor tud a legérzékletesebben megmutatkozni, amikor művészet által találkozunk vele.³ „Olyan módon, ami mindannyiszor megtörténik, amikor egy régi művészt egy későbbi kor, utókor felismer, és újra méltányol.”⁴ Weöres számtalan művészettörténeti példa közül Rembrandt, El Greco és Pieter Bruegel esetét említi, akiket saját koruk kevésbé éltetett, így néhány évszázadra szinte elfelejtődtek, majd egy későbbi kor ráeszmélt nagyságukra.⁵ Ugyanakkor arra is rámutat, hogy az utólagos felkarolás gesztusa ellentétes irányú mozgásokat is előidézhet. Amikor a korizálás egy korábban kevésbé méltatott művész kvalitását utólag ismeri fel, az együtt jár az addig méltatott tehetségek renoméjának halványulásával. „Azzal, hogy felismerték Rembrandtot, vesztett a fényességéből Rubens vagy Van Dyck, akiket ma is nagyra becsülünk és tisztelünk, a képtárakban a munkájukat megnézzük, de nincs hozzá olyan forró közönség, mint Rembrandtéhoz vagy Seghers nevű kortársához.”⁶ Tehát azáltal, hogy a 19. század eleje Rembrandtot teljes nagyságában felismerte, tulajdonképpen azt is mondhatjuk, hogy a 19. század elejében volt valami rembrandti, Rembrandt-szerű. Távollabbról nézve pedig, hogy a két kor szellemiségében volt valami közös. Emellett a felfogás mellett érvel Bódy is, amikor a keleti művészet szerepét firtatja, és a rokokóban, az impresszionizmusban és a posztimpresszionizmusban, majd a

1 Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985 Életmű Bemutató*. Budapest, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987. 135.

2 Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, Bódy Gábor beszélgetése Weöres Sándorral egy készülő film alkalmából 1. rész. *Filmvilág*, 1978/4. 9.

3 Bódy Gábor: i.m. 9.

4 Bódy Gábor: i.m. 10.

5 Bódy Gábor: uo.

6 Uo.

hetvenes években újra érdekessé váló kínai festészet stílustörténeti összecsengéseivel eltérő korok analógiáira mutat rá.⁷

Ez a szemléletmód kétségtelenül szerepet játszott az irodalmi mű idősíkjainak megválasztásában is. Az eredeti mű három időegységgel operál: „Egyszer a történés ideje: az 1810/20-as évek. Aztán egy visszaemlékezés dátuma: 1871. És azután az összefoglaló és a megjelenés dátuma: 1971.”⁸ Psyché története tehát a közelmúlt, a visszatekintő régmúlt és a pszichéi régebbi múlt hármasságában lett kivetítve. És „ez a hármasság – amellyel, hogy elfogadhatóbb keretet ad a fikciónak, mint a hagyományos narratív realizmus – ad még egy egészen különös mozgást az időben. Úgy érezzük, mi is több kor tudatán át nézünk egy tájra, és úgy érezzük, ezek a korok is összenéznek egymással.”⁹ Tehát az eredeti Weöres Sándor-mű idősíkjai valamiképpen egymásba játszanak. A 19. század 10-es, 20-as és 70-es éveinek, valamint a 20. század 70-es éveinek közös nevezője, hogy békekorok voltak. Amikor „[a] történelem nem avatkozott be olyan intenzíven az individuális sorsokba, s ezzel más keretet adott az érzéseknek is, a művészetnek is. A személyes sorsképletek másképp szövődhettek.”¹⁰ Tehát semmiképp sem tekinthető véletlennek, hogy az eredeti műben ezek és nem pedig más korok lettek kiválasztva. Ugyanakkor a békeidők mentén szervezett időkonceptió az 1810/20-as évek ellentmondásosságával némiképp árnyalódik. A műben ez az időszak érdekes módon békekornak hat, miközben valójában a napóleoni háborúk kora. Az érzéki csalódás leginkább azzal magyarázható, hogy a könyvben Napóleon és külpolitikai csatározásai pusztán az említés szintjén jelennek meg, és ezáltal az említett időszak – ellentétben a történelmi valósággal – képes békekorszakká változni.¹¹ Az alaplőről ezzel együtt elmondható, hogy az elmúlt századok kevésbé zivataros időzónáiban játszódik.

Bódy Gábor filmje (az eredeti műhöz hasonlóan) abból indul ki, hogy van valamifajta keresztírmele az idő múlásának a történelemben. A rímeket pedig a történelmi idő vakfoltjaira fókuszáló szerkesztési elv mentén gondolja el: „A film történelmi computerébe is hasonló csendes időszakokat tápláltunk, amikor a személyes sorsok, egymás közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, kiélesednek, s a »Nagy Történelem« csak távoli beszűrődésekben: előkészületekben vagy lecsapódásokban van jelen. Óránk tehát nem működik egyenletesen, időnként megáll, az idő elnyújtódik, majd hirtelen sietni kezd, felpereg.”¹² Vagyis a film alapvetően követi az eredeti mű időkonceptióját, ugyanakkor több ponton el is tér tőle. Egyfelől kibővíti annak időspektrumát, a kimerevített évek filmi keretei: a „biedermeier”, a korai reformkor, a Bach-korszak, a századvégtől az első világháborúig terjedő időszak, a húszas évek és egy meghatározhatatlan jelen.¹³ Másfelől a szereplőket kortalan mitológiai alakokként látatja, akik nem öregszenek, és bármelyik korban képesek megállni a helyüket. Végezetül a filmben felvonultatott történelmi korok analógiáját a stílustörténet felől ragadja meg, az áthallásokat pedig képtörténeti idézetekkel teremti meg.

7 Uo.

8 Uo.

9 Uo.

10 Uo.

11 Uo.

12 Bódy Gábor: Előszó. In *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 33.

13 Bódy Gábor: i.m. 33.

Jón oszlopfő

Bódy Gábor a képtörténeti referenciaanyag elméleti kidolgozására az alábbi módon hivatkozik: „Az a finom ismétlődés, amellyel a háttérben egy-egy régebbi kor figuráját visszaidézzük, vagy amellyel egy-egy régebbi részlet reprodukálódik az új helyzetekben és gesztusokban, s szövi a filmben az emlékezés megfoghatatlan hálóját.”¹⁴ E koncepciója alapján az idősíkok közti párhuzamvonás eszköze a szerialitás, amely szerint egy adott kor sajátos eleme és annak ismétlődő jelenléte képes kapcsolatot teremteni a különböző korszakok között.



Jón oszlopfő a *Psyché* című filmben.

Ebben az elgondolásban a hatvanas-hetvenes évek szemiotikai kutatásainak eredményei és tendenciái köszönnek vissza. Umberto Eco *A nyitott mű* (1962) című kötetének alapvetése, hogy a hagyományos fogalmak nem elegendőek a legújabb kori művészetek megértéséhez, ezért a fennálló kutatási szempontok és módszertanok bővítésre szorulnak. A kötet talán legtöbbet hivatkozott szövege az *Egy építészeti jel: az oszlop összetevőinek elemzése*,¹⁵ amely az oszlop és komponenseinek építészettörténetben betöltött szerepét vizsgálja. Eco felfogásának újdonsága, hogy az építészettörténetet a szemiotika felől közelíti meg. Az építészeti elemeket jelként értelmezi, majd a jelek között kirajzolódó szeriális ismétlődésekben követi az építészettörténet menetét.

A film előkészítésének idején közismert szöveg gondolatmenetére a filmen végig vonuló jón oszlopfő képében ismerhetünk rá. Az antik motívum fűzi össze a „biedermeier”, a korai reformkor, valamint a húszas és hetvenes évek korszakait. Mindezt világosan mutatja az is,

14 Bódy Gábor: i.m. 32.

15 Umberto Eco: *A nyitott mű*. Ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva. Budapest, Gondolat, 1976. 386-401.

hogy a film látványtervezője, Bachman Gábor elmondása szerint az időt szemantikai alapon kezelték, és a Jón oszlopfővel a klasszicizmust jelenítették meg.¹⁶ Miközben a filmben kiemelt szerepet játszó építészeti elem is elmond valamit arról a korról, amelyben feltűnik, ugyanakkor annak értelmét is befolyásolja az adott kontextus, amelyben és ahogyan éppen megjelenik. Az antik motívum láthatóan összeköti a klasszicizmus, a weimari köztársaság és a hetvenes évek korszakait, ennek dacára hol körbetáncolják és árnyékában verseket szavalnak, hol sírkövet emelnek belőle, hol a történet „mesélője” (Pilinszky János) támasztja rajta fejét, máskor pedig egy performansz keretei között gépsortűz semmisíti meg.



Jón oszlopfők a *Psyché* című filmben.

16 Bachman Gábor: SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre. *Art Magazin*, 2019/8. 45.

Avantgárd – korai reformkor

A stílustörténeti párhuzamvonás másik változata az anakronizmuson alapszik. Ez esetben a különböző korszakok közötti összefüggést egy adott korból kiemelt képzőművészeti idézet más korbá való áthelyezése teremti meg.



Marcel Duchamp *A Nagy Üveg* (1915-1923), illetve a szélforgó a *Psyché* című filmből.

A reformkori ülésteremben feltűnő szélforgó a kultúrtörténet egyik legösszetettebb és egyben legmegfoghatatlan művészeti alkotását, Marcel Duchamp *Nagy Üveg* (*La Grande Verre*, 1915-1923) című művét idézi. Pontosabban annak egyik részletét, a geometrikus elemekből kollázstechnikával összerendezett, üveglapokkal borított mű alsó darabját. Az idézet a korszakok közötti párhuzamvonás eklatáns példája. Az emblematikus avantgárd mű reformkori interpretációja a tizenkilencedik század eleje és a kilencszázhuszas évek analógiájaként fogalmazódik meg, utalva ezzel a két korszak felfogásbéli hasonlóságára.



Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923) és részlete, a szélforgó a *Psyché* című filmből.
Forrás: Martha Kicsiny: Bódy Psziché Collection // Válogatás)

Ugyanakkor a stílustörténeti huzalozás mellett a hivatkozás beemelése egyúttal realizztikusan is motivált. Hiszen a *Nagy Üveg* legelterjedtebb olvasata szerint a vágy, a szexualitás, valamint a beteljesületlen szerelem manifesztuma, amint azt eredeti, kevésbé köztudomású címe, *Agglegényei vetkőztetik a mátkát, sőt (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)* is jelzi.¹⁷ A geometriai komponensekből álló mű egyszerű vizuális olvasatának elkerülése vagy éppen megelégedése végett Duchamp utólag egy jegyzetekkel ellátott könyvet (*The Green Book*, 1934) mellékelte az alkotás mellé. Eszerint az üveg felső táblája a mennyasszony tartománya, az alsó darab pedig a vőlegényeké. A mennyasszony és a vőlegények jelképrendszere – ahogy Duchamp maga is írja – végtelen számú értelmezési lehetőséget kínál. Ugyanakkor a kurrens narratíva egyértelműen a reménytelen szerelem históriájaként írja le, melynek értelmében a kép alsó felében felsorakozó kilenc vőlegény sóvárogva vágyakozik a felhők felett lebegő mennyasszony után, találkozásukra azonban – amint azt az üveget megfelelő határvonal is jelzi – nem kerülhet sor.¹⁸ Az elérhetetlen szerelem köré épülő értelmezések révén válik a képzőművészeti utalás igazán hitelessé a filmben. Hiszen a szerelmi háromszög szereplői – a megidézett mű alakjaihoz hasonlóan – a vonzás és taszítás folyton változó erőitől szenvednek. További argumentum, hogy az eredeti látványterv megmaradt darabjain még szerepelnek is az elkészült filmben végül mellőzött vőlegény alakok. Bachman Gábor festékszóróval felvitt skicsein a kérők tógába burkolt testtel, fejük helyén különböző állatoktól kölcsönzött pofatípusokkal sorjáznak körbe. A koreográfia azért is rezonál az eredeti műre, mert Duchamp agglegényeit sakkfigurák alapján mintázta, a népszerű játék darabjai között pedig szintén fellelhetők az állatvilág attribútumai (lásd ló).



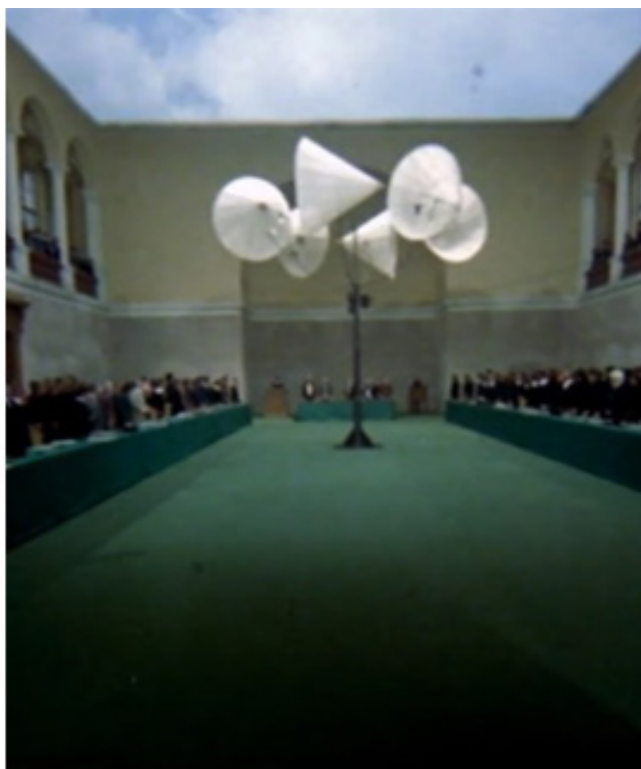
Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923) részlet, illetve a szélforgó látványterve a *Psyché* című filmből.
(Forrás: *Artmagazin*, 2019/8. 50.)

Mindemellett a filmben a *Nagy Üveg* felhőkön lebbenő „menyasszonya” sem marad láthatatlan. Az avantgárd alkotás felső tartományának jelentős részét elfoglaló felhőábrázolásnak megfelelően

17 John Golding: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. New York, Viking Press, 1973. 2.

18 John Golding: i.m. 13.

az üléstermi szélforgó feletti mennyezet egy ponton megnyílik, szikrázóan kék égbolttá változik, melynek homogén látképét glédában rohanó felhők vonulata szakítja meg. Az élénk táruló látványban a *Nagy Üveg* tartományai egyedülálló módon szimultán jelennek meg: a mennyasszonyi felső szféra a vágtazó felhők, a kérék számára fenntartott, alsó passzus pedig a szélkerék képében elevenedik meg. A két mezőt elválasztó illesztés pedig a terem elmetszett falainak egyenes vonalában folytatódik.



Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923), illetve a szélforgó a *Psyché* című filmből.

Az eredeti mű koncepciózus alkalmazása során annak szexuális vonatkozásai sem elhanyagolhatóak. Különösen, ha abból a magyarázatból indulunk ki, amelyik az alkotás alsó tartományának fő alkotóelemét képző forgóeszközt szerelmi gépezetként aposztrofálja. A gépezet felső részét kiadó háromszög alakzatok sora által leírt félköríves mozgásábrázolást pedig a szerelmi gépezet „üzemanyagát” adó spermiumokként értelmezi.¹⁹ Hiszen a filmben a reménytelen szerelem érzelmi aspektusai mellett a fizikaiak is legalább annyira hangsúlyosak. A „szerelmi anyag”, a testnedvek, az érzékiség visszatérő motívumok: *Psyché* (Patricia Adriani) görcsökkel járó gyakori vérzéstől, *Nárcisz* (Udo Kier) vérbajtól szenved, ami fizikai együttlétüket teljesen ellehetetleníti. Amíg *Nárcisz* és *Psyché* érzelmei kölcsönösek, és az érintés jelenti a gátat beteljesülő szerelemük előtt, addig *Psyché* és *Zedlitz báró* (Cserhalmi György) viszonya éppen ennek az ellentétére épül: érzelmeik viszonzatlanok, a testi szerelem gyönyöreit mégis időről-időre átélhetik. Gondoljunk csak kettejük szerelmi légyottjának vizuális megfogalmazására, a csillagos égboltra kivételül meztelen testek ölelkező képére, ahol a fénycsóvák villódzása apró spermiumok mozgásába fordul át.

¹⁹ John Golding: i.m. 64.



Psyché és Zedlitz báró szeretkezése és a csillagközi térben villódzó spermiumok látványa a *Psychében*.

Mindamellet, hogy a képzőművészeti alkotás jelentéstartományai szorosan kapcsolódnak a film cselekményéhez, az idézet egy további aspektusa átkötést jelent a filmen végigvonuló önreflexív mozgóképtörténethez. A *Nagy Üveg* elemelt értelmezési rétegei mellett ugyanis grafikusan is kiváló referenciaanyagnak bizonyul. A szerelmi gépezet szerkezete – Duchamp szándékával összhangban, aki művében a mechanikus szerelemmel együtt a gépesített világ új rendjét is tematizálja – leginkább egy tervrajzra emlékeztet, amelynek működési szisztémája egy mozgástanulmányt is magába foglal. Eszerint az egymás után sorakozó háromszögalakzatok a „szerelmi gépezet” forgó mozgásának terven megjelenített fázisképeiént értelmezhetők leginkább. Ilyen értelemben tehát egy fázisképekből álló mozgástanulmányt látunk.



Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923), illetve a szélforgó látványa a *Psyché* című filmből.

Kinematográfiai áttekintés

Utóbbi nem rendhagyó példa, a filmben fellelhető mozgás-megfigyelések vezetnek el a film önreflexív rétegéhez, azaz a filmen végigvonuló mozgóképtörténethez, amely során a művészettörténet egyik legalapvetőbb kérdését, a valóság ábrázolhatóságát és az erre vonatkozó legfontosabb állomásokat és lehetséges megoldásokat követhetjük nyomon. A valóság leképezése köré szervezett képtörténeti áttekintés már önmagában önreflexív gesztusnak minősül, hiszen ez az a kérdéskör, amelynek egyik kései és egyben legfontosabb állomása maga a film létrejötte. Mindez tehát „kiváló alkalom arra, hogy Bódy felvillantssa a film mint technikai médium előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit.”²⁰ Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy ez az elgondolás nem előzmények nélküli, a rendezőben már a hetvenes évek derekán megfogalmazódik egy olyan önálló esszéfilm gondolata, amely a „puszta képrögzítés aszketikus pátosát”²¹ körüljárva állítana emléket a kinematográfia úttörőinek.²² Noha az enciklopédikus vállalkozás maradéktalanul sosem valósul meg, alaptétele visszatérő módon keretezi a rendező életművét. *Mozgástanulmányok 1880-1980* (1980) című kísérleti rövidfilmjével, amelyben a kronofotográfia filmre adaptálására tesz kísérletet, Eadward Muybridge amerikai fotográfus és feltaláló előtt tisztelig. Az itt kidolgozott gyakorlat később egy szekvencia erejéig a *Psyché* nagyívű reprodukcióelméleti mustrájában is visszaköszön. A nagyjátékfilm esetében a kezdetek heroizmusát bemutató mozgóképtörténet a különböző stílustörténeti korszakok közötti analógiára épülő szerkesztési elv mentén bontakozik ki. Következésképp nem kerülhet sor minden állomás megjelenítésére, pusztán azokat az etapokat láthatjuk, amelyek felidézésére a filmben kiemelt korok, békekorok lehetőséget adnak. A kivonatolás fókuszába ennek megfelelően a „Silhouette”, a *laterna magica*, a már korábban említett kronofotográfia, valamint a korai színes eljárások állnak. A felidézett állomások különlegessége, hogy egy részük megalkotását Bachman a korszak kiemelkedő képzőművészeire bízta.

Silhouette

A valóság ábrázolhatóságának kérdésköre elsőként a vetett árnyék kapcsán kerül előtérbe. *Psyché* Bányácskán tett látogatása során, miközben a vidéki költőfejedelmek nyelvújító kollokviumot

20 Mohácsi Tamás: *A Psyché szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése. Apertúra*, 2008. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>.

21 Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985. Életmű bemutató*. Budapest, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987. 110.

22 „Bizonyos, hogy a második ciklusban sor kerül egy olyan önálló essay-re, amely a kezdetek heroizmusát, a puszta képrögzítés aszketikus pátosát, a reprodukció filozófiáját járja körül, és emlékművet állít Schulze, Niépce, Daguerre, Talbot, Kramolin, Petzval, Nadar, Brady és a többiek fotográfiájának, Greene, Collins korai kinematográfiájának, a camera obscurának és a rajzolószervezeteknek, a tájmatematikának, »Silhouette«-nek, a spekulának, a varázstintának, a »fényírásnak«, a bűvös lámpának, az epizkópának, a *laterna magica*nak, a nekromantikus vetítésnek, a szellem kávéházaknak, a ködfátyolképnek, a varázskorongnak: a thaumatropnak, a »pedemaskop«-nak, az életkeréknek: a »phenakistoskop«-nak, »stroboszkóp«-nak, az »anorthoskop«-nak, a csodadobnak: a »Dadaleum«-nak, vagy »Zootrop«-nak, a »Kinetograph«-nak, a »Taschenkinoskop«-nak, az »Abblatter-Kinoskop«-nak, »Kleinkinoskop«-nak, »Postkartenkino«-nak, vagy »Taschenkinematograph«-nak, a »stereomutoscop«-nak, a »phono-Mutoscop«-nak, a »Kinematoskop«-nak, Eadward James Muybridge-nek, »Zoogyroskop«-jának és »Zoopraxiskop«-jának, a fotópuskának, a »Chronophotograph«-nak, Uchatius forgókorongos készülékének, továbbá a »Polyrama«-nak, a »Choreutoscop«-nak, Emile Reynaud »optikai színházának«: a »Praxinoscop«-nak és a »Projections-Praxinoacop«-nak, a »biophantoscop«-nak, Edison »Kinetograph«-jának és »Kinetoskop«-jának, a »Nickel Odeon«-nak, a »Pantoscop«-nak, a »Vitaskop«-nak és végül Lumière-ék »cinématographe«-jának.” Budapest, 1975. szeptember 15. Bódy Gábor.” Beke László – Peternák Miklós: i. m. 110.

tartanak, a nemesi udvarház félreeső belső terében ifjú poéták egy kisebb csoportja sziluettportré készítésével tölti az időt. A modell profilját mutatja, gyertyafény világítja meg arcát, a meszelt falra sötét árnyként vetülő arcélt szén kontúrrajz fixálja.



Sziluettportré rajzolása a *Psyché* című filmben.

A valóság visszaadására tett korai kísérlet életszerű módon helyeződik a 19. század elejére a filmben, hiszen a sziluettportré készítése a klasszicizmus felkapott ábrázolási formái közé tartozott. A polgárosodással egyidejűleg a feltörekvő középréteg számára ugyanis egyre fontosabbá vált az önreprezentáció kérdése. A polgárság az arcképkészítetés gesztusával az arisztokrácia mintáit kívánta követni, mivel azonban a portréfestészet megfizethetetlennek bizonyult számára, egyszerű leképzési technikája és költséghatékonyága miatt az árnyékkép vált reprezentációs eszközévé.²³

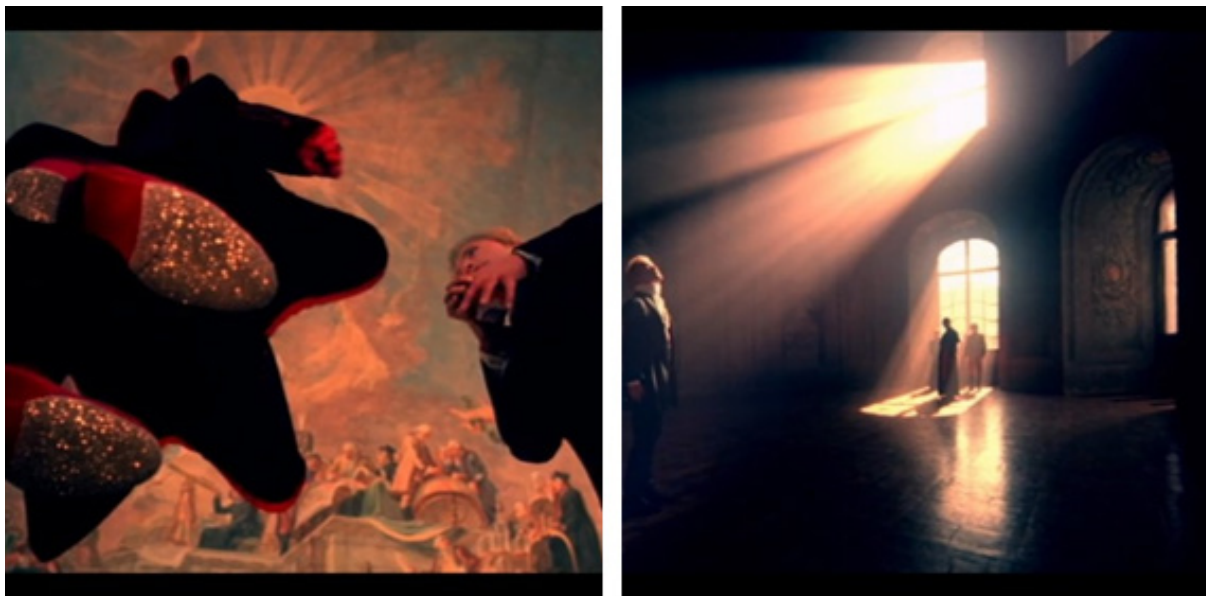
A klasszicizmusban divatos sziluettportré filmbéli megalkotása – amely Birkás Ákos képzőművész keze nyomát dicséri – a kinematográfiai áttekintés első darabja, mechanizmusában pedig a filmvetítés folyamatát ismerhetjük fel. A klasszicista eljárás tényezői, azaz a mesterséges fény, a vetített kép, valamint a monokróm síkfelület a filmvetítés műveletének komponenseivel egyezhetnek meg. Eszerint a mesterséges fényforrás a vetítógép fénycsóvjának, a vetett árnyék a filmképnek, a mindennek háttérrel biztosító világos felület pedig a filmvászonnak feleltethető meg.

Laterna magica

A mozgóképtörténet következő bemutatott állomása a laterna magica. Az egri érsek a pecunia átadása alkalmával körbevezeti ifjú pártfogoltját, Nárciszt az Egri Universitas épületében. A

23 Koltai Magdolna – Tóry Klára: *A fotográfia története*. Budapest, Digitálfotó Kft., 2007. 14.

tárlatvezetés során különös hangsúlyt helyez a mennyezetfreskók részletező ismertetésére, ahol a műszerábrázolások között egy laterna magica képe is feltűnik.²⁴



Az egri egyetem mennyezetfreskója a *Psyché* című filmben.

A laterna magica előtörténete egészen az 15. századig vezethető vissza, de csak közel két évtized elteltével, a 17. század közepén vált ismertté, majd a század végére széles körben elérhetővé, szabadalmazására pedig a 19. században került sort. A század derekán az egri egyetem oktatási segédeszközei között már megtalálható volt a laterna magica, vagy ahogy akkoriban emlegették: sciopticon vagy skioptikon. Mivel a tantárgyak a mennyezetfreskók műszerábrázolásain keresztül tematizálódtak, az optikai ismeretek illusztrációjaként a laterna magica is a falidíszek közé került. Ez a technológia szintén rokonságot mutat a filmvetítés eljárásrendjével. A skioptikon esetében a mesterséges fényt az olajlámpa, a vetített képet egy lencse és üveglapokra festett ábrázolások együttes alkalmazása, a síkfelületet pedig egy világos vászon vagy falfelület adja. A vetítés tárgyát pedig különféle optikai és mechanikai kombinációk elevenítik meg. A „filmvetítőgép-embrió” mozgáskísérlete egy alakábrázolást hordozó mobil és egy háttérrel ellátott fix üveglap egymáshoz képest való elmozdításán alapszik.²⁵

Kronofotográfia

A mozgóképtörténeti almanach az időfényképezéssel folytatódik. Az eljárás az 1870-es évekből eredeztethető, amikor a növekvő fényérzékenységű felvételi anyagok lehetővé tették a mozgó látványok rögzítésére és reprodukálására tett fotografiai kísérleteket. Ezzel egyidejűleg Eadweard Muybridge kronofotográfiának nevezett eljárásával készített sorozatfelvételeket különböző mozgásfolyamatokról. A filmben Muybridge innovatív találmánya kronologikusan az 1890-1900 közötti időszakot megidéző epizódban tűnik fel. Ekkor Náciszt „egy irracionális fajelmélet megalkotójaként láthatjuk, aki egy új ideológiát alapoz meg *Az egyén szerepe a*

24 Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985. Életmű bemutató*, 135.

25 Jean Vivié: *A filmtechnika története és fejlődése*. Ford. Dékány Sándor. [Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum](#), Budapest, 1961. 1.

sors tükelyében című művében. Ebben kulturális-antropológiai vonatkozású rögeszméit fejtí ki, miközben a filmben egy szociálbiológiai-antropometriai vizsgálat képei elevenednek meg. Eltorzult proletártestek láthatók, az antropológiailag átlagolt egyedek »ideális« társadalmának víziója úgy jelenik meg, mint a mozgásfényképezés múlt századi úttörőinek felvételein a mérce előtt futó aktok.²⁶



Eadweard Muybridge: *Athletet Walking*, 1901. Forrás: Stanford Libraries, illetve mozgásmegfigyelések a *Psychében*.

A forgatás során a muybridge-i jelenet megalkotásával megbízott hiperrealista festőművész, Nyári István áttetsző műanyag zsinórokat feszített fakeretre, a kifeszített spárgák együttesével négyzethálós felületet hozva létre. Majd a raszteres keret mögött modellt álló meztelen női és férfitestek minden egyes izomzatát és erezetét festékszórópisztollyal hangsúlyozta.²⁷ A mozgásban lévő alakokról készült mozgó- és pillanatfelvételek együttes alkalmazása olyan összhatást eredményez, mintha a Muybridge-féle fázisfotók filmes eszközökkel lennének mozgásba hozva. A filmes önreflexivitás ebben a formai megoldásban ragadható meg leginkább. A muybridge-i kronofotográfia nyomán megalkotott jelenet tulajdonképpen sűrített változata annak a folyamatnak, ahogy a mozgóképtörténet a mozgásábrázolás kezdeti kísérleteitől eljutott a film logikájáig.²⁸

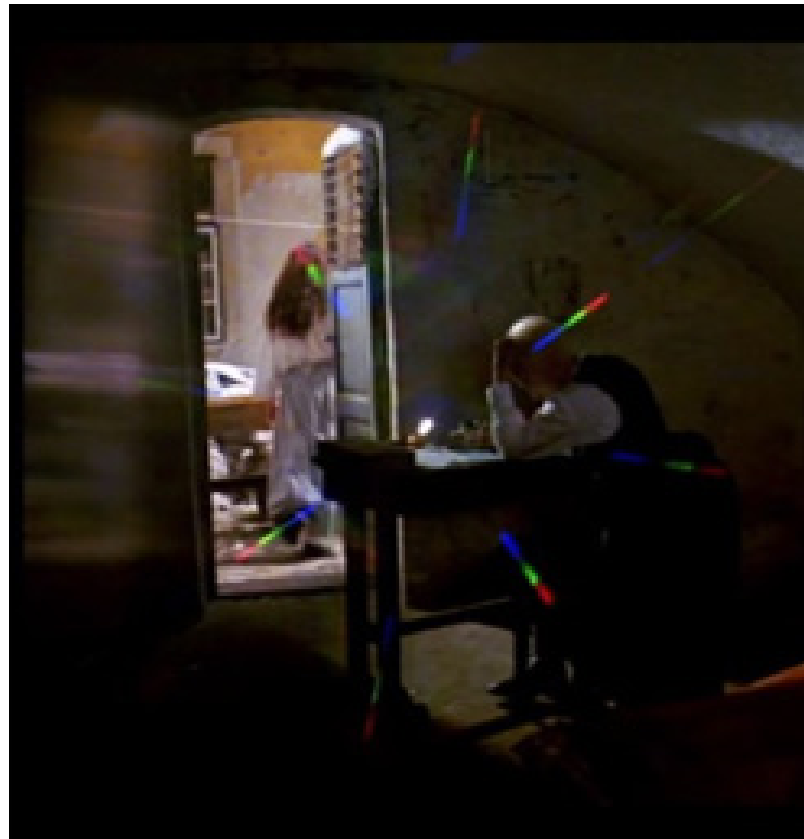
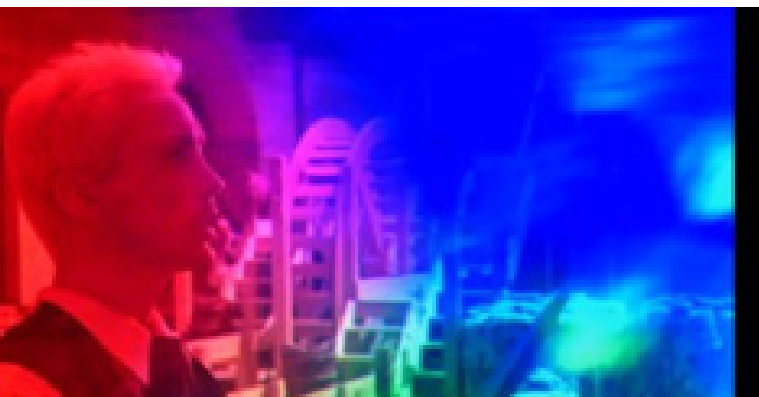
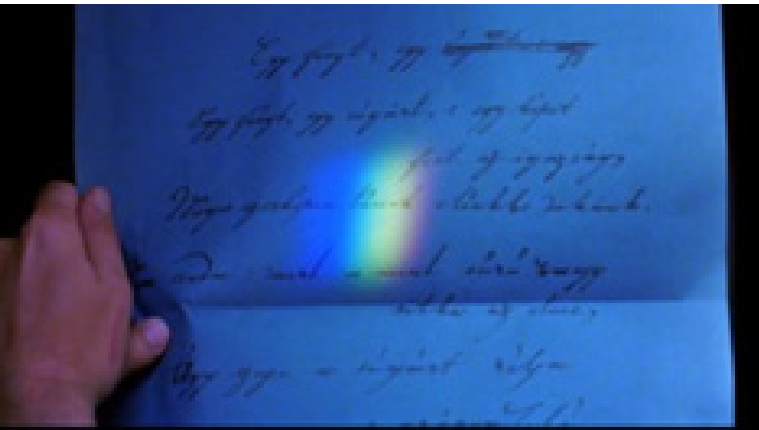
26 Mohácsi Tamás: *A Psyché szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése*, i.h.

27 Bachman Gábor: i.m. 41.

28 Szilágyi Gábor: *150 év – A fotográfia története eredeti írásokban és képekben*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1990. 42.

Prizma

A valóság leképezési kísérleteire utaló következő filmtörténeti mérföldkő a színes film optikai előzménye, a prizma. A jelenet során, miközben Nárccisz egy prizmát tart a kezében, amelyet a napfény felé fordít, és az kivetíti a fény teljes színkép spektrumát,²⁹ Psyché az alábbi szöveget olvassa fel: „Egy fényt, egy sűgárt, s egy képet fest az igazság, / Még is ezerképen tűnik előnkbe nekünk. / Nem csoda: mert amint sűrű vagy ritka az elme, / Úgy szegi a sűgárt czélja s iránya felé.”³⁰ Ezt követően Psyché Nárccisz felé fordul, szeme elé emeli a prizmát, átnéz rajta, majd Nárcciszt is a fényszínkép spektrumában látjuk.



A fény teljes színkép spektrumának látványa a *Psyché* című filmben.

A prizma működését prezentáló jelenetsorban a korai színesfilm-eljárások működési elvére ismerhetünk rá. A szubtraktív színkeverés esetében a felvevőgépben az objektív lencséjén keresztül érkező fényt egy színszűrőkkel ellátott prizma osztotta szét a három alapszínnek (vörös, kék, zöld) megfelelően a filmszalagra. A technikai fejlődéssel párhuzamosan a színesfilm-eljárások ugyan folyamatosan változtak, de a kameraprizma mindvégig az analóg korszak megkerülhetetlen tényezőjének számított. Beemelése a filmbe tulajdonképpen alkalmas arra, hogy Bódy Gábor első színes játékfilmjén keresztül magáról a színes film természetéről értekezzen.

A technikatörténeti utaláson túl ugyanis ebben a jelenetben koncentrálódik a filmi valóságábrázolás egyik legfőbb dilemmája. A prizmajelenet a megismerés, az analízis lehetőségeiről és problémáiról

29 Mohácsi Tamás: *A Psyché szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése*. i.h.

30 Párbeszéd a filmből.

szól, amelyek szorosan kapcsolódnak a „film egészét átfogó önreflexív jelentésréteghez is, hiszen a felvetett kérdések a film médiumára is vonatkoznak. Mennyire hihetünk a filmképen rögzített valóság dokumentumértékében, amikor a kép a legkülönbébb eszközökkel manipulálható? (...) Ez visszavezet bennünket a kozmikus szem problémájához: lehet-e a filmszem kozmikus szem, egyáltalán létezik-e ilyen mindent látó szem, amely a valóságot a maga teljességében és tisztaságában tudja szemlélni, illetve tükrözni?”³¹ Talán nem véletlen, hogy ez a kérdéskör éppen a prizmajelenet és egyúttal a színes film kapcsán kerül előtérbe. Hiszen a színes technika megjelenése óta az eljárás kapcsán felmerülő leggyakoribb kérdés, hogy előrébb jár-e a valóság precíz leképzésében, mint a fekete-fehér? A minket körülvevő világ ugyan színes, a filmművészet gyakorta mégsem a realizmus, hanem sokkal inkább a stilizáció eszközeként tekint a színekre. A prizmajelenet az igazság firtatásán keresztül áttételesen arról elmélkedik, hogy a színes film a valóság visszaadásának alkalmas eszköze-e. A színes film és valóságábrázolás körüli feszültség pedig a színes film optikai előzménye, a prizma működési elvén keresztül szemléltethető leginkább:

A prizmával optikai szempontból alapvetően kétféle dolgot érdemes csinálni: átvezetni rajta a fényt, és úgy tanulmányozni a spektrumot, vagy közvetlenül belenézni a prizmába, és úgy szemlélni a világot. Az »átvezetés« szóban ott visszhangzik a tudatosság, a kiszámíthatatlan véletlenek teljes elkerülésére való törekvés. Bár a nap sugarai gyakran törnek meg és bomlanak színekre a szemünk előtt, és szívárványt is mindenki látott, ahhoz, hogy kísérletezni lehessen a megtört fénysugárral, mesterségesen kell létrehozni a helyzetet.³²

„Átnézni a prizmán sokkal magától értetődőbb, természetesebb dolog: ösztönös mozdulat is lehet, ami a prizmát a tekintet útjába emeli. Még ha szándékosan is tesszük ezt, (...) akkor is a személyes tapasztalás és a szubjektív kísérletezés felé vesszük az irányt.”³³ Ugyanis „[a] prizmán keresztül látott-készített kép nem tud tökéletes lenni, sem élességben, sem az egyenes vonalak megőrzésében. Ha nekiállunk fotókat készíteni prizmán keresztül, a képeken az jelenik meg, amit előzőleg a prizmába nézve a saját szemünkkel is láttunk: a tárgyak szélei színes sávokra bomlanak.”³⁴ A prizmán keresztül máshogy látjuk a tárgyakat, többszínű, elmosódott körvonalakkal. Ez történik, amikor Psyché belenéz a prizmába, és Náciszt megtört fénysugarak keresztüzében látja. Ez történik akkor, amikor színes filmet nézünk. És ez történik akkor is, amikor a *Psyché* című filmet nézzük. A színes felvételek előállítása során ugyanis a képek a prizmán keresztül íródnak a filmszalagra, a végeredményt tekintve tehát mindenképpen egy prizmán átszűrt látványt kapunk.

A prizmajelenet értelmében színes filmet nézni tulajdonképpen annyit tesz, mint prizmán keresztül nézni a világot: valóságon alapul, ugyanakkor a valóságtól messze eltávolodó jelentéseket hordoz.³⁵ A színes film látványa olyan, mint a prizmán keresztül látott-készített látvány: szórt és színekre bomlott.

31 Czifra Réka: A *Narcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013, tél. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>.

32 Eperjesi Ágnes: Színügyek – Komplementaritás a fotóban, DLA értekezés, 2010. 29.

33 Uo.

34 Uo.

35 Uo.

Stencilezés

Ez a gondolatmenet bonyolódik tovább, amint a kinematográfiai áttekintésben egyet visszalépünk, és a színes filmtechnológia első variánsai felől szemléljük a kérdést. A színek természetére és visszaadására vonatkozó egyik első kísérlet, a stencilezés technikája ugyanis a színes film és a valóságábrázolás között húzódó dilemmák szemléltetésének egyik iskolapéldája. A Pathé cég égisze alatt 1905-ben szabadalmaztatott filmfestés technikáját a valósághű hatáskeltés végett fejlesztették ki, ambivalens módon mégis az egyik legmesterkétebb eljárásnak érzékeljük. Erre az ellentmondásra alapozva kerül sor a színes szűrők alkalmazására is a filmben. A szűrők ez alkalommal a filmképeknek csak egyes részeit színezik meg, akárcsak az utólagos kiszínezés esetében, ahol a festés szintén csak részelemeket érint. A *Psyché* szűrőkkel manipulált látványa tehát az utólag színezett filmképek stílusát idézi. Ráadásul a századfordulós találmány a századelő idején játszódó jelenetek filterezésével az időrendhez hűen jelenik meg a filmben.



Piros, lila és fekete égbolt látványa a *Psyché* című filmben.

Bachman Gábor elmondása szerint „a színes egek ismét szükségből, a kelet-európai »semmitől« lettek megalkotva”.³⁶ A forgatáson, miután Bódy Gábor és a film operátora, Hildebrand István kiválasztották a pontos, fix képet, Bachman a világosítóktól kért színtelen fóliát, amit a kamera

³⁶ Bachman Gábor: i.m. 44.

lencsére illesztett, majd arra – elkerülve, hogy a szereplőt kitakarja – szórópisztollyal ráfújta a különböző színű festékeket. Az elképzelés szerint a színes szűrők a szereplők fölött húzódó égboltot színezték volna meg a filmképen, ugyanakkor ez nem mindig sikerült tökéletesen, előfordult, hogy a szereplőkre is került a „színes égből”.³⁷ Ugyanakkor az a tényező, hogy a színes szűrők által megfestett képelemek néhol kilógtak a kontúrvonalakból, az alkotókat nem zavarta. Sőt azt gondolták, mindez hozzátartozik a film stílusához és koncepciójához,³⁸ ami még inkább aláhúzza a színes szűrők és a stencilezés analógiáját. Hiszen a színes szűrők alkalmazásával együtt járó esetlegesség a filmfestésnek is sajátja volt.



A színes szűrők kontúrtévesztése a *Psyché* című filmben.

Mindazonáltal a színes film hőkorszakát idéző vizuális megoldás műfaji revíziós törekvésként is felfogható. Az alkotók a szűrőkkel tarkított képeket tudatosan keverték a szintén Hildebrand által fotografált Várkonyi-filmek kommersz, számukra geil látványvilágával.³⁹ Az így létrejövő sajátos stíluselegy egyszerre idézi a klasszikus történelmi filmek látványvilágát, miközben a harsány színeffektekkel át is hangolja annak irányelveit.

37 Bachman Gábor: i.m. 44.

38 Bachman Gábor: i.m. 41.

39 Bachman Gábor: i.m. 17.

Az alkotók integratív szemlélete egyúttal a színes égboltok kortárs előzményeként említhető filmre, Wim Wenders *Az amerikai barátjára* (Der Amerikanische Freund, 1977) is visszavezethető. A hetvenes-nyolcvanas évek kétpólusú világában, a nyugati és keleti blokk között kialakuló integratív kulturális szemlélet bölcsőjévé először Hamburg, később Berlin vált. A tengerentúlról érkező radikális művészeti mozgások hullámai elsőként az amerikai felügyelet alatt álló nyugat-német kikötővárosba érkeztek, ahol előbb a német, majd a vasfüggönyön átszűrődve a keleti blokk kulturális szféráival keveredtek. A filmben az amerikai műkincshamisító, Tom Ripley (Dennis Hopper) és a német képkeretező-restaurátor, Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz) Hamburgban kötött különös barátságának története tulajdonképpen hommage-nak is tekinthető, tiszteletadás a város közvetítő szerepe előtt. Mivel Bódy és számos alkotótársa (Bachman Gábor, Király Tamás, Baksa-Soós Vera) ismerősen mozogtak a német kultúrkörökben, és a fentebb említett nemzetközi folyamatokat is közelről követték, így a német új film kiemelkedő darabjára is komoly viszonyítási pontként tekintettek.⁴⁰ Jól mutatja ezt az is, hogy *Az amerikai barát* műkereskedelmi történet szála mentén kibontakozó képtörténeti utaláshálózat jelentős részét szintén kinematográfiai idézetek alkotják. A praxinoszkóp, a camera obscura és a lentikuláris nyomatok mellett még egy ötletesen előadott Lumière-utalás is feltűnik: a felkapcsolt éjjeli lámpán megjelenő robogó mozdonyban ugyanis *A vonat érkezése* (L'arrivée du train à la Ciotat. Louis Lumière, 1896) című ősfilm fő cselekményére ismerhetünk rá. Mindemellett a filmnek egyetlen formai megoldása kapcsán következtethetünk annak konkrét, *Psyché*ben betöltött referenciális szerepére. Wenders neonfényekben gazdag vizuális világának csúcspontja a párizsi metróban elkövetett gyilkosság után felszínre érkező Jonathan elé táruló város látképe. A kivilágított kávézóval, film- és reklámplakátokkal szegélyezett utca fölé magasodó felhőkarcolók baljós együttesét az épületek felett húzódó osztatlan vörös égbolt fokozza. A toronyházakba itt-ott belekapó vörös fényfoltok és a *Psyché*-beli lóversenypályán mozgó zsokek lila kontúrtévesztései hasonló eljárásra engednek következtetni.



Hamburg látványa Wim Wenders *Az amerikai barát* című filmjéből.

40 Bachman Gábor: i.m. 6.

A kinematográfiai áttekintés egyes állomásai a cselekményhez szorosabb-lazább kötődéssel, de realiztikusan motiváltan jelennek meg a filmben. Az egri egyetem professzor emeritusa az épület bemutatása során kézenfekvő módon veszi sorra a freskóábrázolásokat, ahogy a klasszicista nyelvújítók összejövételén sem tűnik szokatlanak a méz és bor szürcsölgetése közepette a sziluettportré rajzolásával önmagukat mulattató költőpalánták csoportja. Valamint az anatómiai vizsgálatokhoz is szemléletes módon kapcsolódnak a kronofotográfián alapuló mozgástanulmányok.

A filmtörténeti szemle kezdetben tehát a történet keretein belül marad, majd a színes film kérdésköréhez érve a cselekményközpontú szerkesztési elvtől elszakad, és formanyelvileg is mindinkább előtérbe kerül. Az epigrammában megfogalmazott gondolatokat vizuálisan is megjelenítő prizma egyszerre működik narratív elemként és formai megoldásként. A stencilezés technikája pedig már egyedül a film materiális részeként, az utólagosan megfestett filmek hatását idéző színes szűrők használatán keresztül tematizálódik.

A *Psyché* „legszínesebb” jelenetei tehát a színes filmmel kapcsolatos önreflexív gesztusokkal kapcsolhatók össze. Bódy Gábor filmtörténete bemutatja, hogyan jutott el a mozgóképtörténet a valóság visszaadására tett kezdeti kísérletektől a színes filmig. Ráadásul mindezt az első színes játékfilmjén keresztül beszéli el, így bizonyos értelemben arra is rámutat, hogy egy alkotó, aki saját stílusát és formanyelvét fekete-fehérben dolgozta ki, miképpen jut el a színes film alkalmazásáig. Bódy esetében nem egyszerűen arról van szó, hogy tudatosan gondolkodik a színes filmről, és megállapításait filmre viszi, hanem hogy mindezt formanyelvi eszközökkel teszi, gondolatait a film legérzékibb szintjén, képekben beszéli el. Bódy Gábor *Psyché* című filmjében színes filmmel beszél a színes film természetéről és történetéről.

Bibliográfia

- Bachman Gábor: SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre. *Art Magazin*, 2019/8. 28-63.
- Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, Bódy Gábor beszélgetése Weöres Sándorral egy készülő film alkalmából 1. rész. *Filmvilág*, 1978/4. 7-11.
- Bódy Gábor: Előszó. In *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 31-35.
- Czifra Réka: A *Nárcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>
- Eco, Umberto: *A nyitott mű*. Ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva. Budapest, Gondolat, 1976.
- Eperjesi Ágnes: Színügyek – Komplementaritás a fotóban, DLA értekezés, 2010.
- Golding, John: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. New York, Viking Press, 1973.
- Kaposi Márton: Vico történelemfilozófiája. *Világosság*, 2006/2.
- Koltai Magdolna – Tóry Klára: *A fotográfia története*. Budapest, Digitálfotó Kft., 2007.
- Mohácsi Tamás: A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése. *Apertúra*, 2008 tél. URL: <https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>.
- Szilágyi Gábor: *150 év – A fotográfia története eredeti írásokban és képekben*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1990.
- Vico, Giambattista: *Az új tudomány*. Ford. Dienes Gedeon és Szemere Samu. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.
- Vivié, Jean: *A filmtechnika története és fejlődése*. Ford. Dékány Sándor. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1961.

ACSÁDY-PONGYOR ÁRON
Kozmikus és animális.
Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című
filmjének hang- és zenehasználata

[SZERZŐ]

Acsády-Pongyor Áron 1998-ban született Budapesten. 2021-ben végzett az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán, filmelmélet és filmtörténet szakirányon. Jelenleg ugyanott végzi filmtudomány mesterszakos tanulmányait. E-mail: acsadyaron410@gmail.com

[absztrakt]

Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című nagyjátékfilmje a nyolcvanas évek magyar filmjében megjelenő új érzékenység elnevezésű pseudo-irányzat egyik főműve. A film radikális komplexitása a film zene- és hanghasználatában különösen erőteljesen jelenik meg. Írásomban a *Kutya éji dala* hangsávjának szoros és részletes, tartalmi és formai elemzésével kívánom feltárni a film értelmezése szempontjából különösen fontos hangjelentésréteget. Amellett érvelek, hogy az elektronikus zajzenéből, alternatív és klasszikus zenéből, valamint katona- és népdalokból álló filmzene darabjai vagy önmagukban destruáltak, vagy feszültségmentesítő funkcióval bírnak.

Gábor Bódy's feature film *The Dog's Night Song* (1983) is one of the main works of new sensibility, a pseudo-movement in Hungarian cinema of the 1980s. The radical complexity of the film is strongly displayed in its usage of music and sound. In my essay, I will explore this layer of sonic meaning, which is particularly important for the interpretation of the film, through a close and detailed analysis of the soundtrack of *The Dog's Night Song*, both in terms of content and form. I will argue that the pieces of the soundtrack, consisting of electronic noise music, alternative and classical music, as well as military and folk songs, are either inherently destructive or have a tension-exempting function.

Bevezetés

Tanulmányomban Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című filmjének hang-, illetve zenehasználatát fogom elemezni, a film hangsávjának szoros és részletes, tartalmi és formai elemzésére vállalkozom. A *Kutya éji dala* a rendező harmadik, utolsó nagyjátékfilmje. Előző két alkotása a dolgozatom tárgyául szolgáló film hang- és zenehasználatát több aspektusból is megelőlegező *Amerikai anizs* (1975) és a *Psyché* (1980). A *Kutya éji dala* után készült el Bódy kliptrilógiája (*De Occulta Philosophia* [1983], *Dancing Eurynome* [1985], *Walzer* [1985]), amelyeknek a *Kutya éji dalához* hasonlóan szintén erőteljes a zenei meghatározottsága. A *Kutya éji dalát* az új érzékenység – szintén zeneileg meghatározott – „pszeudo-irányzatához”¹ szokás sorolni.

Ez a filmcsoport a nyolcvanas évek első felének néhány magyar filmjét foglalja magába, amelyekre a játékfilmforma és a neoavantgárd törekvések együttélése jellemző. Ezek a filmek szorosan kapcsolódnak a nyolcvanas évek képzőművészetéhez és posztmodern világképéhez is. Közös bennük az új narrativitás² és a jelen írásom szempontjából legfontosabb zenei meghatározottság. Ez utóbbi elsősorban a new wave együttesek (pl. Traband, Vágtázó Halottkémek) „tendenciózus felmutatásában”³ jelenik meg. Írásomban arra vállalkozom, hogy zenehasználati elemzéssel rámutassak Bódy Gábor *Kutya éji dala* című filmjének radikális komplexitására.

Zene- és hanghasználati elemzés alatt a film hangsávjának formai és tartalmi vizsgálatát értem. Formai szempontból a különböző zenei típusok szerint nyolc részre osztom a *Kutya éji dala* zenei világát, amelyeknek egy-egy fejezetet szánok írásomban. Ezek a következők: a Vidovszky László által szerzett-improvizált filmzene, az A. E. Bizottság zenéje, a Vágtázó Halottkémek zenéje, a klasszikus zenei idézetek, a katonadalok, a népdalok, a Palais Schaumburg zenéje és Gőz László harsonajátéka. Tartalmi vizsgálatom során pedig a filmben alkalmazott zenék jelentésének megragadására törekszem. Szöveges zenék esetében ez elsősorban a szöveg elemzése által tárul fel, de minden esetben fontosnak tartom a zenei formát is, illetve, hogy a filmben egy zene a diegézis részeként vagy azon kívül szólal meg. Úgy vélem, a film hangsávjában többjelentést hordoz magában, amivel érdemes önmagában és a filmképhez képest is foglalkozni. A zenéknek (és zeneszövegeknek) a szűzsével való kapcsolatát, valamint a zenén túl a hanghasználat egyes jellegzetességeit (pl. effektek, torzított hang stb.) is vizsgálom.

Vidovszky László filmzenéje és a hangeffektek

A *Kutya éji dala* hivatalos filmzenéje Vidovszky László experimentális elektronikus improvizációja. Tulajdonképpen alkalmazott zajzene, mely a film nagy részében jelen van mesterséges atmosférahangként és effektek formájában. Már a főcím alatt hallhatjuk ezt a kísérteties zúgást, amely a film során végig fenntartja abbéli titokzatosságát, hogy diegetikus vagy nondiegetikus hangról van-e szó. A hangforrás ugyanis láthatatlan, azonban ez a „zaj” a filmet belengő természetfeletti atmosféra hangbéli megjelenése, így nem dönthető el egyértelműen az, hogy a film cselekményvilágának része-e, vagy egy szerzői reflexió a film cselekményvilágáról, hangulatáról, esetleg egy transzcendens szerzői jelenlét jelölője.

1 Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közelítések az új érzékenység filmjeihez. *Metropolis*, 2010/4. 20-33.

2 Szilágyi Ákos: Az elmesélt Én. Az „új érzékenység” határai. *Filmvilág*, 1985/7. 27-29.

3 Szilágyi Ákos: Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/7. 18.

A film alapjául szolgáló *Szociográfia* című Csaplár Vilmos-novella⁴ a következő információkat tartalmazza a „C.” nevű „közepes nagyságú községként”⁵ megjelenő település levegőjét megtöltő hangról: „A zúgó keverőgépek zaját azonban a fül – különösen a városi ember füle – hamar megszokja. És akkor már érzékelné tudja a mögötte lévő csöndet, ami nem is csönd, hanem valami több: elégedett nyugalom.”⁶ A novellában fontos vonatkoztatási pontként megjelenő keverőgépek⁷ a filmben legtöbbször láthatatlanok (jelöletlen hangforrások) maradnak, és valószínűleg a játékidő során többször is megjelenő meddőhányóknál működnek. Vidovszky ezt a zajt utánozza és formálja át a „mögötte lévő csönddel” együtt valami többé, egyfajta transzcendens jelenlétté, egy mindennek felett álló erő működésének hangjává.

Az ilyen típusú filmzene alkalmazása mögött rejlő rendezői szándék felkutatásához Bódy Gábornak a még megvalósításra váró filmmel kapcsolatos *Gondolatvázlat*aihoz érdemes fordulnunk:

A zenei anyag egyrészt zajok zenei használatából állna, másrészt nagyon mesterséges, szintetikus hangokból. Például flippereknek képregényszerű hangjából, amelyekben van valami narratív vagy filmjellem, ugyanakkor zenei értelemben hangoltak és zörejszerűek annyiban, hogy konkrét eseményből, a golyóknak az ütközéséből állnak elő. Rendelkezésemre áll egy ilyen zenei anyag, ahol a prérfarkas vonítását és a tücsöknek a ciripelését állították elő egy flippernek a primitív szintetikus eszközeivel. Ezt a kutyavonítást, tücsökciripelést, egyáltalán az éjszakai hangvilágot szeretném az egész filmen átúsztatni, sőt elképzelhető, hogy ezt lehetne az álomszerűségnek a jelzésére is használni. Ha az egész filmben valamilyen módon jelen van, hogyha előtérbe kerül, akkor egy álomszerű hangkeretet képez bármely felvétel köré.⁸

Ezek a „nagyon mesterséges, szintetikus hangok” sokszor olyan tárgyakhoz is kapcsolódnak, amelyek teljesen természetes működésűek. Ezeknek az effekteknek a segítségével a tárgyak nemcsak valamiféle elektromos töltést, hanem többletjelentést is kapnak. Így válik a fentebb említett természetfeletti erőter részévé a „primitív, szintetikus tücsökciripeléssel” kiegészülő, túlhajtott hangjával a lejtőn lefelé guruló kerekesszék és a pittyegő pöttyöslabda is. A kerekesszék normális menetzaja csak néhány másodperc után egészül ki az elektronikus hangeffekttel, ahogy a labda is csak egy hétköznapi pattanás után kezd el csipogni. Így ezek az effektek a tárgyról való nondiegetikus reflexió irányába mozdítják a filmes hanghatást. Ez a módszer ráadásul rímelt Bódy egy másik, a *Kutya éji dalával* kapcsolatos tervére, gondolatára is: „Úgy mellékomponálni, hogy benne is legyen az a jelenetszerűség, amit egy filmtől elvárunk, de egy kicsikét csúszson el róla a kamera vagy a hang [...]”⁹ A kerekesszék és a labda belépői a hang „elcsúszásának” tipikus esetei. Mindkét kiemelt tárgy sorsdöntő tényezője a film cselekményének, ugyanis kulcsfontosságú szerepük van a tanácselnök sikertelen öngyilkossági kísérletében. Tulajdonosa átadja a kontrollt az önálló életre kelt kerekesszéknek, melyet egy talán felsőbb hatalom által odavezetett labda állít meg. Egy jelentéktelen játékszernek jut így kvázi messianisztikus szerep, általa dől el az élet-halál kérdés.

4 Csaplár Vilmos: *Szociográfia*. In *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, MMA, 2020. 225.

5 Uo.

6 Uo.

7 *ibid.* 231., 232., 234.

8 Bódy Gábor: *Gondolatvázlatok*. In *ibid.* 256.

9 Uo.

Habár konkrét flipperhang, illetve ahhoz hasonlító mesterséges hang nem hallatszik a filmben, a *Kutya éji dalában* többször megjelenik a Bódy által felvázolt flipperszerű mechanizmus, azaz konkrét eseményekből származnak mesterséges hangok. Ilyen a kerekesszék és a pöttyöslabda többlethangja, de a meddőhányó keverőgépeihez kapcsolódó szintetikus atmoszférázaj is.

Science-fiction hangulatú „primitív, szintetikus tücsökciripelés” kötődik az obszervatórium elektronikus műszereihez, amelyek a Kozmosszal való kapcsolat felvételét segítik. A tudományos-fantasztikus filmek hangvilágának megidézése itt a műfaj dekonstrukciójához kapcsolódik, ugyanis a csillagász (Grandpierre Attila) és a kisfiú (Gubala Zsolt) csak a Földről figyelik a világűrt. Lehetetlen, hogy eljussanak oda, hacsak a világűr nem megy hozzájuk. A mesterséges tücsökzene egy intenzívebb, agresszívabb verziója hallatszik, amikor a kisfiú talán találkozik az ufókkal (ez a bizonytalanság is destruálja a sci-fi elemet) a már említett meddőhányónál. Ez egy földöntúli, természetfeletti technológiával és energiával való találkozás, amely csak a hang által van jelen. Bódy rendezői szándéka szerint a kamera „elcsúszott”, nem kívánta megmutatni a pillanatot. Ugyanez a hangmotívum később megjelenik a kisfiú alvása és felriadása közben is, ami arra utalhat, hogy erről a természetfeletti találkozásról álmodik. Egy hangbéli elcsúszás által a pittyegés folytatódik a következő jelenetben is, ahol már a csillagvizsgálóban járunk. Ott a rajongólány (Bódy Vera) arra kéri a csillagász-frontembert, hogy vigye el – nem létező – űrhajóján. Az „ufó hangja” akkor is megjelenik, amikor a kisfiút a rendőrségen faggatják a tanácselnök halála és a pap eltűnése kapcsán, és a szó egy idő után a gyerek által a bányában látott földönkívüliekre terelődik. Ez az effekt tehát a világűrrel való találkozáshoz, illetve az arról való beszédhez, gondolkodáshoz és képzelgéshez kapcsolódik. A képi világ is igazodik a hangvilágához. Az ufókat mutató képek a „spontán és játékos” szubjektivitást¹⁰ jelölő, „a spontán szemlélődés képeit”¹¹ rögzítő Super 8-as kamerával készültek, amelyek kontrasztban állnak a rendőrségi kihallgatás videóról átmásolt,¹² „szuperobjektív”¹³, „riportszerű és merev”¹⁴ képeivel. Hasonló, kicsit élesebb hang hallatszik a film *Diszpozíciós könyvében*¹⁵ a „Tiszt álma”¹⁶ címen szereplő jelenetben látható lefújt hadgyakorlat robbanása után, mely abban az esetben a hadászati technológiához kötődik. Nem annyira közvetlenül, de mégis kapcsolódik a háborús film műfajának feszültségmentesítéséhez a film majdnem egészen végigvonuló „álomszerű hangkeret” részeként. A film operatőre, Johanna Heer jegyzete¹⁷ szerint a filmben „A realiztikus történet mögött egy álomvilág tárul fel, amely észrevétlenül simul be a »sztoriba«. Az »objektív« elbeszélés, mint a tenger hullámai, átcsap a »szubjektív« álomvilágba, majd belefolyik a nyilvánosság szuperobjektív szférájába.”¹⁸

Több jelenetben hallatszik a film címszereplő hanghatása, a kutyavonítás. Bódy szerint a „kutya éji dala” az animális és a kozmikus közötti kapcsolatot jeleníti meg. Kutyavonítást hallhatunk abban

10 Johanna Heer jegyzete In Bódy Gábor *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, MMA, 2020. 299.

11 „Az agyaglábakon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választörések) 303.

12 Uo.

13 Johanna Heer jegyzete.

14 Uo.

15 *Diszpozíciós könyv.* In *ibid.* 288-297.

16 *ibid.* 292-293.

17 Johanna Heer jegyzete.

18 Uo.

a jelenetben, amelyikben a pap a tüdőbeteg nővel (Seres Gabriella) folytat lelki beszélgetést. A lelkipásztor arra kéri a nőt, hogy minden egyes alkalommal szűrje meg magát egy tüvel, amikor úgy érzi, nem mond igazat. A fent említett animális és kozmikus közötti kapcsolat itt is létrejön. A transzcendencia földi helytartója arra vesz rá valakit, hogy az önmagának okozott zsigeri fájdalom által váljon őszintébb emberré. A pap rémálmában is már-már hisztérikusan ugató-szűkölő-vonító kutyák hangját halljuk. Ebben a delíriumos vízióban a tüdőbeteg nő és egy kamerás ember támad az álpapra, aki végül leszúrja őt. A tüvel „megajándékozott” tüdőbeteg nő visszaszúr, animális bosszút áll az imposztoron, aki egy felsőbb hatalom képviselőjének hazudja magát, és vissza is él ezzel a hatalommal. Miután zavaros lázálmból felébred (feltámad), zsigeri (animális) félelmet érez a magáénak érzett (transzcendens-kozmikus) Messiás-szerep ránehezedő súlyától.

A film cselekményének nagy része éjszaka játszódik. A nappali jelenetek többsége is sötétebb tónusú, ehhez kapcsolódik a Vidovszky-féle „éjszakai hangvilág”. Tehát a *Kutya éji dala* képi és hangvilága egy szinte folyamatos éjjeli zsongásban van. Bódy ezzel az akusztikus világgal egyfajta „álomszerűséget” szeretne elérni, ennek a célkitűzésnek a megvalósulásában is hasonló a helyzet. A filmben többször láthatunk álmokat és álmodó embereket, azonban az álomszerű atmoszféra szinte folyamatosan jelen van.

Három álmójelenetről (a kisfiú ufós álma, a pap elleni merénylet és a tiszt kevésbé egyértelmű hadgyakorlatos álma) már szót ejtettem. Ugyanakkor fontosnak tartom még egy olyan szekvencia vizsgálatát, amelyben nyilvánvaló álommunka történik, hogy feltérképezem az „álomszerű hangkeret” és a tényleges álmok akusztikus világának kapcsolatát. A tanácselnök álmában hallatszó intenzíven pulzáló zúgás ugyanúgy jelen van az azt megelőző jelenetben, amelyben az álpap megpróbálja nyomorékságából kigyógyítani a tanácselnököt – ott halkabban, inkább a háttérben működve. A képi világban egyértelmű a jelzés, ugyanis az álom az ebben a filmben a „szubjektív belső reflexiókat”¹⁹ megmutató Super 8-as kamerával rögzített felvételnél jelenik meg. A diegetikus „valóság” és az álom akusztikus világa között viszont mindössze annyi a különbség, hogy az álom az álomszerű valóságnál még álomszerűbb. Miközben ágyában forgolódik a tanácselnök, kutyaugatást hallunk. Ez feltehetően azt jelzi, hogy így dolgozza fel álmában – zsigeri szenvedések közepette – az (ál)transzcendenciával való traumatikus találkozását. A pap ugyanis nem tudta meggyógyítani. Amikor megpróbál felállni kerekesszékeből, összeesik. A filmbéli, szintén álomszerű valóság és az álmok akusztikus világa tehát nem különül el egymástól egyértelműen.

Bódy *Jelenetvázlataiban*²⁰ - amelyek leginkább csak körvonalaikban és gondolatiságukban, nem feltétlenül konkrétumokban kötődnek az elkészült filmhez –, a Vágtázó Halottképek zenekar életéből származó életképekhez köti a „komputerhangokat a flipperből” és a „tücsök-prérifarkas” zenét. A tanácselnök álmában is hallható erőteljesen pulzáló zúgás a VHK tagjaival készült, egészen szürreálisra sikeredett riport után tölti be a művelődési ház szocreál mozaikkal és a sikeres népművelés eredményét a bibliai Kánaánhoz hasonlító (legalábbis a szocialista rendszer által ebben a formában kisajátított) Petőfi-idézettel borított falait. A zenekarnak nemcsak a zenéje, hanem pusztán jelenléte és zavaros-apokaliptikus mondandója is az animális és a kozmikus

19 Johanna Heer jegyzete.

20 Jelenetvázlatok, 258-259.

közötti kapcsolatot hoz létre. Sőt, Grandpierre Attila személye is paranormális reakciókat vált ki környezetéből és a környezetében lévőkből. Az őt szerelmével üldöző rajongólánynak (Milák Hajnalka) például vokóderes torzulás által robotizálódik a hangja. Teljesen feladja önmagát Attiláért, akinek viszont nem kell az önmagából kifordult lány. Nem feltétlenül ezek miatt, de nem hisz Hajnalkában, akit természetfeletti és/vagy kozmikus, de mindenesetre gépies erők is működtethetnek.

A Vidovszky László által improvizált elektronikus zajzene tehát egy „álomszerű hangkeretet” biztosít a filmnek. A diegetikusság szempontjából nem egyértelmű státusú, éjszakai hatású atmosférahang és a hozzá kapcsolódó hangeffektek a szálakat mozgó transzcendens, esetleg szerzői/rendezői hatalom jelenlétének akusztikus jelölői. A „kutya éji dala” maga, azaz a Holdat ugató kutyák vonítása és az ezzel rokon szintetikus „tücsök-prérifarkas zene” az animális és a kozmikus közötti kapcsolat létrejöttére utal.



A kislány (Gubala Zsolt) és a csillagász (Grandpierre Attila) a Földről figyelik a világűrt. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

Az A. E. Bizottság zenéje

Az A. E. (Albert Einstein) Bizottság zenekar és tagjai szerepelnek, zenélnek a filmben, ráadásul magukat alakítják. El is hangzik egy párbeszédben, hogy „most jön még csak a Bizottság”²¹, s ezután tényleg az ő koncertfelvételük következik. Az A. E. Bizottság, avagy Albert Einstein tánczenekara egy 1980 és 1985 között működő avantgárd-alternatív rock együttes volt. Tagjai: Bán Mária (dob), Bernáth(y) Sándor (gitár), Kukta Erzsébet Kokó (ének), feLugossy László (ének), Szulovszky István (gitár), ef Zámbo István (billentyűs hangszerek, gitár, ének), Wahorn András (szaxofon, billentyűs hangszerek, ének). A zenekar tagjainak többsége nem tanult zenész, hanem képzőművész. Így a *Kutya éji dala* elsősorban rajtuk keresztül valósítja meg az új érzékenység filmjeinek egyik fentebb említett közös jellemzőjét: kapcsolódik a kortárs magyar neoavantgárd képzőművészethez. A zenekar esetleges zeneisége, szürrealista-dadaista elemeket tartalmazó dalszövegei és az általuk teremtett atmoszféra felfokozott érzékisége által kiválóan illeszkedik a film posztmodern világába. A Bizottság dalai a filmben elsősorban a szereplők belső érzelmvilágának megjelenítéséül szolgálnak, és a velük történő eseményekkel vannak kapcsolatban. Ettől két esetben is elmozdulás történik, így a Bizottság-dalok a szerzői reflexió eszközeivé válnak.

Érdekes módon a Bizottsághoz kapcsolódó fő karakter, Marietta nem rendes tagja a zenekarnak. A szinte saját magát alakító Méhes Marietta a Trabant zenekarban énekelt, így látható-hallható az *Eszkimó asszony fázik* című filmben is. A hegyi falucskából önmagát keresni a fővárosba szökő fiatal anya végül akkor teljeseedik ki, és válik férjétől teljesen függetlenné, amikor a Bizottsággal áll egy színpadon, velük énekli *Szerelem, szerelem* című számukat. Amíg idáig eljut, több elhangzó Bizottság-dal is az ő figurájához, az ő cselekményszálához kötődik elsősorban. A távolsági buszon az Útközben című rádióműsorban rendre felhangzó *Távolsági járat* című dal is a film karakterei és történeteinek közül elsősorban hozzá és a katonatiszttel való házasságához kapcsolódik. A dalban a zenekar egy veszekedő pár szócsatáját („Nem bírom, hogy velem laksz, hidd el / Nem vagy olyan jó pali te, hidd el...”) és a mérgező kapcsolatukra való megoldást („Ez a távolsági járat / Ez lesz a távolsági szerelem / Ez az igen, ez az, ami kell nekem...”) énekli meg. Marietta és a katonatiszt tulajdonképpen csak veszekednek közös jeleneteikben. Első feltűnésükkor Marietta hisztérikusan nyavalygós kiabálását halljuk, nem tudja elzárni a vízcsapot.²² Férje tehetetlen dühében rúg bele a kapuban levő pöttyös labdába, az ő indulata indítja az előző alfejezetben említett útjára a játékszert. A *Távolsági járat* első elhangzása előrevetíti a film *Dialóglistája* szerinti 3. felvonásbeli veszekedésüket.²³ A dalszöveg analóg a párbeszéddel. A *Távolsági járat* legközelebb akkor hallatszik a buszon, amikor János hazautazik Budapestről. Feladta, belátta, hogy erőszakos szitkozódással nem szeresheti vissza feleségét. Marad a távolsági szerelem. Itt egy hang elcsúszásnak lehetünk tanúi, ugyanis a dal elhangzása közben a buszt látjuk, ahol a dal szól a rádióból. A jármű azonban nem belülről, hanem kívülről látható. Ebben az akusztikai környezetben viszont az autóútról nem lehetne így hallani a zenét. Ez – ha nem is kizárólagosan, de – a diegetikusság felől a Marietta és a katonatiszt „távolsági szerelmének” kudarcáról való szerzői kommentár irányába viszi ezt a Bizottság-dalt. A *Kutya éji dalában* látható

21 Dialóglista. In Bódy Gábor *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, MMA, 2020. 273.

22 ibid. 262.

23 ibid. 265.

első Bizottság-koncertfelvételen a *Bisz-basz tánc* című dal ideges, állatias zaklatottsága után ez egy lassú keringőritmusú *Szerelem, szerelem* következik, amely egy komikus elektromos orgona vezérmotívumra épül. A *Bisz-basz tánc* szövege egy bizarr, apokaliptikus vízióba ágyazott animális szeretkezést jelenít meg („Neutronbomba magazin” és „véres, vörös nagy szerelem”). Az apokalipszis gondolata tipikus posztmodern jegy, valódi szexualitás azonban nem jelenik meg a filmben. Csupán a párbeszédekben hangzik el egy-egy szexualitásra való utalás, és azok sem a dalban megjelenő játékosan hedonista és brutálisan önfeledt szeretkezés paradigmáján belül. A *Szerelem, szerelem* dalszövegében a lírai én rabja a szerelem érzésének: izzad a tenyere, csak „Órája” tud gondolni, tele van (ezúttal is kielégületlen és gúzsba kötő) szexuális vágygal, s mindenütt csak vágyának tárgyát látja. A dalokban megjelenő hamis szerelmi idillel és az ezt képviselő átlagos szerelmesdalokkal szembeni negatív attitűdre („Köpní kell!”) rímeli a film szerelem- és szexualitásképe is: nincs olyan szereplő, aki ki lenne elégülve és ki tudna teljesedni a szerelemben. A *Szerelem, szerelem* előadásakor a dalt éneklő Wahorn András egyre jobban belelovalja magát az érzésbe, egyre kétségbeesettebben kiabál. Így válik a *Szerelem, szerelem* a világból való mélységes kiábrándultság kifejeződésévé. Az A. E. Bizottság zenéje a koncertfelvételek esetében egyértelműen a diegézisbe ágyazódik. A *Szerelem, szerelem* első előadása végén azonban egy „elcsúszás” történik, ami által az utolsó taktusok nondiegetikussá válnak, hiszen itt már egy dunai hajóról látjuk az alkonyi Budapestet. Ez pedig már a következő szekvencia helyszíne, ahol a párkapcsolati problémájával a dalhoz kötődő katonatiszt és folyamőr barátja dorbézolnak. A *Szerelem, szerelem* a *Távolsági járathoz* hasonlóan kétszer hangzik el a filmben. Amellett, hogy az ismétlés egy posztmodern feszültségmentesítő eszköz, a második elhangzásnak az a jelentősége, hogy ott – mivel az énekes Mariettával éneklí a dalt duettben – már érzékelhetővé válik a dalban a férfi-női párkapcsolati dinamika és ezzel egy direkter utalás történik Marietta toxikus házasságára.

A harmadik és egyben utolsó Bizottság-szerzemény a filmben a *Kamikáze* című klasszikus táncos beathangzású dal. Az alternatív stilizáció itt elsősorban az énekesek zaklatott szövegmondásában és a vicces fejhangon énekelt háttérvokálban, a távol-keleti hangzású hatásokkal zsúfolt, impresszionista dalszövegben és Wahorn András free jazzes szaxofonjátékában rejlik. A *Kamikáze* a filmben egy szórakozóhelyen hangzik el, és az álpap táncol rá jellegzetes, „feltűnően szögletes mozgásával”²⁴. Ezért a karakterek közül elsősorban hozzá és a rendőrök elöl való meneküléséhez köthető ez a dal. Akárcsak egy kamikázénak, az álpapnak is küldetéstudata van, tulajdonképpen ő is áldozatot hoz egy magasabb cél érdekében. A papoknak járó Mercedest is felajánlotta missziós célokra.²⁵ Vagyis abban az esetben, ha tényleg pap lenne, mindenképpen ezt tette volna. „Belső hívásra, sugallatra”²⁶, misszionáriusi ambíciókkal telve jött a kis faluba, a dalbéli kamikázéhoz hasonlóan („Li Taj-po szavai csengnek a fülemben / Én vagyok Li Taj-po”). Intuitív eredetű missziója közben magára Isten szolgájaként hivatkozik, és rendszeresen az Atyához beszélve, az ő akaratának végrehajtójaként lép fel. Az, hogy a benső sugallat kvázi azonosul az isteni küldetéssel, azt jelzi, hogy az álpap egyfajta messiásként gondol saját magára. „Lehetnék én is kamikáze” – nem véletlen a feltételes mód. Az álpap ugyanis nem saját magát, hanem másokat (a tanácselnököt és a tüdőbeteg nőt) áldozza be fennkölt küldetése érdekében.

24 ibid. 284.

25 ibid. 268.

26 Uo.

A Vágtázó Halottkémek zenéje

A Bizottsághoz hasonlóan a Vágtázó Halottkémek (röviden VHK) szintén a nyolcvanas évek underground szubkultúrájának emblemikus zenekara. Az együttes több, az új érzékenységre jellemző posztmodern jegyet hoz be a filmbe zenéjén és jelenlétén keresztül. A VHK egy 1975 és 2001 között létező, majd a 2009-es Vágtázó Életerő néven újraalakuló koncert után 2013-tól ismét VHK néven aktív, folklorisztikus szemléletmódot és pszichedelikus elemeket beemelő hardcore sámán-punk együttes. A *Kutya éji dala* forgatásának idején a zenekar tagjai voltak: Grandpierre Attila (ének), Ipacs László (dobok), Czakó Sándor (gitár), Németh László Fritz (szólógitár), Soós Lajos Szónusz (basszusgitár). Zenéjük (Bódy rendezői szándékára és Vidovszky zajzenéjére rímelően) kapcsolatot képez az animális és a kozmikus között. Az animalitás brutális hardcore punk stílusukban rejlik, amely sokszor annyira destruktív, hogy a hangszerek erőszakos megszólaltatása melletti értelmetlen, illetve értelmezhetetlen ordításnak tűnik. Dalaikra emiatt posztmodern apokaliptikusság jellemző. A kozmikusságot pedig a sámánizmus transzállapotra és ősi transzcendenciára való törekvése hívja életre a zenekar zenéjében. A rendező így gondolkodik a zenekar szellemiségéről és jelentőségéről:

Nem tartom véletlennek, hogy a filmben szereplő zenekarok egyike, a Rasende Leichenbeschauer [Vágtázó Halottkémek németül], a sámánizmussal hozza magát összefüggésbe. Újkori népzenenek tartják az akció-gazdag fellépéseiket, amely(ek) nélkülöz(nek) minden direkt citátumot a folklórból, de valóban azonosságot mutat(nak) funkcionálisan. Spontán és szájhagyomány útján terjed, közösségteremtő erejű, és extatikus módon hidalja át a lét mindennapi és kozmikus szféráját.²⁷

Győri Zsolt szerint „[a] zenészek szubkulturális identitások és életmódok autentikus megtestesítőiként, az értelmiségi fiatalokra jellemző kiábrándultság és irányvesztettség médiumaiként jelentek meg”²⁸ az új érzékenység filmjeiben. Ilyen figura a VHK frontembere, Grandpierre Attila is, aki a film főszereplői közül a legnagyobb mértékben alakítja önmagát. Az énekes csillagász hivatása egy újabb adalék a Vágtázó Halottkémek kozmikusságához. Bódy előzetes terveivel ellentétben azonban a botrányos zenét játszó zenekar addigi legendáriuma és a kultúrpolitika ellenséges hozzáállása ellenére a színpadon történő rendbontáson kívül nem történik semmi rendkívüli a filmbéli koncertfelvételeken. A VHK rendes koncertet ad elő egy konvencionális koncerthelyszínen (IKARUSZ Művelődési Ház), a közönség pedig kulturáltan hallgatja őket. A zenekar és a kádári kultúrpolitika sajátos viszonyát mutatja meg a filmben két részletben látható Vágtázó Halottkémek-interjú. A riporter – a hivatalos állami kultúra képviselője – buta, érdektelen, néhol félénken cinikus kérdéseire agresszívan kaotikus válaszok érkeznek a zenekar részéről. Ipacs László, a dobos szerint a zenekar egy önreflexív világvége hamvaiból teremtődött, Czakó Sándor gitáros válaszai pedig kulturális ellenzékiséget sejtetnek, indulatos háborút a Kádár-rendszer improduktív nihilje és átlagos kispolgári életformája ellen. A második interjúrészletben már a riporter és a zenekar is teljesen részeg, a beszélgetés emiatt meghiúsul, kaotikus értelmetlenségbe fullad. Lehetetlen a kommunikáció az underground és a hivatalos állami kultúra között.

27 „Az agyaglábakon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választöredékek), 305.

28 Győri Zsolt: „A mi agyunk téves kapcsolás”: az új hullám találkozása az új érzékenységgel. *Apertúra*, 2018. nyár. 1-28. URL: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>

Bódy így boncolgatja tovább az álphoz hasonló, messianisztikus küldetéstudattal rendelkező, ám ez ellen küzdő „anarchista muzsikusz és csillagász”²⁹ Grandpierre személyiségét: „[...] Attila, aki egy nyitott személyiséget képvisel, úgy is, mint elméleti ember, mint megfigyelő, mint obszerváló, és úgy is, mint egy kísérletező zenész, aki a zenében sem szerepet játszik, hanem belső tartalmakat akar kifejezni.”³⁰ Először megfigyelőként jelenik meg a filmben, a tanácselnök balesetének tanújaként, de obszerválóként lép fel minden olyan esetben is, amikor csillagászati munkájának végzése közben látjuk. Ő az egyetlen, aki megpróbál választ adni a kisiúnak a címszereplő hanghatást firtató kérdésére: „Zsolt: A kutya miért ugatnak, ha telihold van? / Attila: Nem tudom. Talán ők sem tudják. Talán emlékeznek még az előző Hold pusztulására, amikor a Földre zuhant, és Atlantisz elsüllyedt, és kataklizmák voltak. Vagy egyenesen túl akartak törni a kutyalét kényszerűen állandóan visszatérő rettenetein.”³¹ Kozmikus eredetű apokalipszis, zűrzavar, ciklikusan ismétlődő szenvedés – igazi posztmodern magyarázat. Attila azonban zenész-énjével kapcsolódik igazán az új érzékenység szellemiségéhez. Akárcsak a pszeudo-irányzat alkotói, a telihold megugatására hajazóan egyszerre animális és kozmikus, popkulturális elemeket beemelő és destruáló experimentális művészi tevékenysége során a szubjektum, az ösztönös-archaikus Én megjelenítésére vállalkozik.

A filmben elhangzó VHK-dalok közül a *Megesszük a fenét* zenei szempontból kivehetetlen ordítás és hangszercsapkodás, ha úgy tetszik, radikális hardcore punk. Mondanivalója talán mindössze a düh, a káosz magunkévá tétele. A *Túl sokat vártam* (vagy *Elég volt*) a felfokozott érzelmek által („túl boldog vagyok, túl nyamvadt vagyok”) való anarchiára törekvést („fejfel rohanni a falaknak / ha mindenki rohan, leomlanak”) jeleníti meg. Ez az előzőnél lassabban zakatoló punk alapokon nyugvó dal nagyobb ívet jár be, és több teret ad a sámánisztikus transzcendenciának. Kiábrándult, rezignált belső tépelődéstől jut el a faldöntögető agresszióig, majd az ugatásig, tehát a „kutya éji daláig”. Amikor először látható-hallható a *Vigyél, vigyél* tovább című dalukat tartalmazó diegetikus koncertfelvétel, elnyomja őket Gőz László nondiegetikus harsonajátéka (erről a Gőz László harsonajátékát tárgyaló fejezetben fogok írni bővebben). A második alkalomnál ugyanazt a metódust láthatjuk, mint a *Szerelem, szerelem* című dal ismétlődésénél. Azzal, hogy Vera, a rajongólány is velük ordít a színpadon, a dal még jobban átszexualizálódik, megjelenik benne a férfi és nő közti szexuális dinamika. A dal bizarr, szinte riasztó hangulata pedig kapcsolódik a film már korábban tárgyalt negatív szexualitásképehez. A nondiegetikus *Hármasugrás a magasba*, miközben elidegenítő effektusa kizökönt a rendőrök által üldözött álpap alagútban való menekülésének bűnügyi műfajfilmes motívumából, egyszerre sötét, paranoid alaphangot is ad neki. A *Korszakok* című dal ugyanezt a funkciót látja el, azonban Gőz László harsonazenéjével keveredve. A dalszöveg itt a legdirektebben kozmikus („világító karosszékek röpködnek az űrben / ...galaxis a szemhéjam”), a nondiegetikus zenei brutalitás mellett ezáltal is elemelkedik a nézői figyelem a bűnügyi tematikától. A *Korszakokban* kapcsolatba lép egymással Grandpierre csillagász és zenei hivatása. Az ipari zaj felé hajló *Esőcseppek a világitótorony* először a katonatiszt és kislány Händellel aláfestett örömködésére adott nondiegetikus reakcióként, kvázi szerzői reflexióként hallható. A giccsre reagáló, illetve azáltal kiváltott horror, brutalitás hangjai ezek. Közben az álpap még mindig menekül, majd a

29 „Az agyaglábakon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választöredékek), 300.

30 Dialóglista, 255.

31 ibid. 269.

film végső tanulságát megelőlegező teljes sötétség uralja le a filmképet. A stáblista alatt ugyanez a dal szintén Händel *Messiásával*, valamint egy népies egyházi énekkel együtt, ezeknek az ellenpontjaként válik a filmet lezáró akusztikus öskáosz alkotóelemévé.



„Interjú” a Vágtázó Halottkémek zenekarral. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

Klasszikus zenei idézetek

Meleg Gábor tanulmánya szerint a *Kutya éji dala* különböző zenei rétegei ellentétpárokat alkotnak egymással.³² A kortárs, tradíciótagadó alternatív zene a klasszikus zenei idézetekkel állítható ellentétbe. A filmben a klasszikus zene két karakterhez, az operaénekesnőhöz és az álpaphoz kapcsolódik leginkább. Az operaénekesnő első feltűnésekor, a hegyről lefelé sétálva Wolfgang Amadeus Mozart *Figaro házassága* című operájának egy részletét énekli. Ez Figaro áriájának néhány sora, amelynek *Non piú andrai farfallone amoroso* [*Most pedig vége a szép időknek*] a címe. Az ária gúnyos, kioktató hangneme („Csókot lopni meg szíveket törni / kis Adoniszom, nem fogsz te már”) és a szabad szexualitás idejének végét megéneklő szövege („Úgy bizony, vége a szép időknek / nem csapod a szelet már a nőknek”) analóg a film negatív szerelem- és szexualitás felfogásával. A vígopera-részlet hangulata ellentétben áll az annak dúdolása előtt és a háttérben közben is hallatszódó Verdi-részlet felfokozott drámaiságával. „Komolytalan” komolyzene, konvenciósertő módon megjelenítve: nem egy operafelvételt hallunk, hanem csak

32 Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közéletek az új érzékenység filmjeihez. 29-30.

egy erdőben sétálgató nőt, aki a végére már a szöveggel sem igazán törődik, egész egyszerűen csak dúdolgat magában. Az operaénekesnő második feltűnése is Giuseppe Verdi zenéjével egyszerre működik. Ezúttal azonban ő és az *Aida*-részlet (*O, Wäre Ich Erkoren / Holde Aida*) is a magaskultúra képviselőjeként jelennek meg a vidéki művelődési házban. Az operaénekesnő a tüdőbeteg nő barátnőjeként is fontos rezonőr-karakter. Közvetlenül a Mozart-dúdolás után ő készíti fel szobatársát az álappal való találkozásra („Te tényleg a templomba akarsz menni?” „Megcsinálom a hajadat.”³³), és a tüdőbeteg nő vele beszél meg a lelki beszélgetés után benne kavargó ambivalens érzéseket. Az operaénekesnő a tüdőbeteg nő holtteste fölött papot szeretne hívni, ezzel tereli a nyomozók gyanúját az álpapra. Barátnőjét valójában ő ölte meg merő véletlenségből, és a halálhírt is ő közli az álappal. A nyomozókkal és az álappal való beszélgetés alatt is Verdi *A végzet hatalma* című operájának *Pace, pace mio Dio* című részlete szól, melynek szövege („Békét, nyugalmat adj, Uram nékem! / Keserű sors szenvedésre kényszerít”) arra utal, hogy a tüdőbeteg nő számára megváltást, földi szenvedéseinek végét jelenti/jelentené a halál. Ugyanez a zene hallatszik akkor is, amikor a tüdőbeteg nő először indul el az álpap felé, egyúttal a szintén „a végzet hatalmát” megtestesítő élet-halál kérdésekről döntő labda gurulása közben is. (A „végzet hatalmának” transzcendens energiái végig működésben vannak a film során.)

A misejelenetben az álpap először Szent János apostol első – a szeretetről szóló – leveléből idéz a híveknek, ezután hallható Georg Friedrich Händel *Messias* című oratóriumának egy részlete. Miután a hívek kimondták, hogy „Istennek legyen hála”,³⁴ szó szerint ugyanezt visszhangozza a Händel-művet éneklő kórus is („Hallelujah”). A szokatlan, szintén a szeretetről, de leginkább a tanácselnök faluközösség általi elfogadásáról szóló prédikáció után a hívek „Ámenje” ugyancsak megismétlődik egy *Messias*-részletben. Nem véletlen, hogy a *Messias* című oratóriumból szólnak ezek a részletek, ugyanis az ezen a misén elmondottak a faluban élők és a tanácselnök megváltásának első lépései. Érdekes módon egyáltalán nem dönthető el egyértelműen, hogy ezek a Händel-betétek a misén szólnak-e, azaz a diegézis részei, vagy az – ezúttal az álpap személyével azonos – szerző reflexiói az ott elhangzottakra. Miután az álpap meggyóntatta a faluban élő idős embereket, szintén a *Messias*-ból hallható egy részlet. Ennek magyar szövege a következő: „Mint pásztor a nyáját, úgy legelteti / karjára gyűjti a bárányokat / és ölében hordozza” - akárcsak a falu lelkipásztora, az álpap, aki törődik hívei lelki világával. Miközben ez a zene szól, a pap kijön a templomból, majd egyszer csak összeroskad – hatalmas messianisztikus feladatának súlya alatt. Azonban amikor meglátja a hozzá érkező tüdőbeteg nőt, egyből új erőre kap, hiszen lát egy újabb megváltandó személyt. A jelenet dramaturgiai fontossága abban rejlik, hogy a tüdőbeteg nő itt kér lelki beszélgetést az álpaptól, itt kezdődik meg igazán a megváltásával végződő folyamat. Ugyanis azon a bizonyos lelki beszélgetésen kapja majd meg a paptól a tűt, ami egy baleset miatt szívébe szúródva halálát fogja okozni. Ugyanez a zene szól a háttérben akkor is, amikor az álpap felmegy az apácához és bejelenti, sikerült betölteni a hivatását.³⁵ Betöltötte „több külföldi országot érintő”³⁶ küldetésének egy részét, megváltotta a tanácselnököt és a tüdőbeteg nőt is. Most már a túlvilágra jutott mindkét szenvedő, boldogtalan lélek.

33 Dialóglista 262.

34 ibid. 264.

35 ibid. 284.

36 ibid. 268.

A *Messiás* oratórium *Hallelujah* részlete hallatszik annak a jelenetnek a fináléjában, ami a filmnek tulajdonképpen a happy endje lenne, ha nem következne utána még két beállítás (a *Kutya éji dalában*, akár egy ősfilmbe, sokszor egy beállítás egy jelenet.). Itt a katonatiszt megmutatja fiának találmányát, az új éghető anyagot. A látványos tűzijátékkal örömet szerez Zsoltnak, aki végre visszakapta apját, aki – anyjával egyetemben – napokra magára hagyta. Minta többi műfajfilmes elem, ez az idill is feszültségmentesítve van. Az egyik apapótlékától, a német fiútól (Oliver Hirschbiegel) kapott videókamerával való játékban örömét lelő, másik apapótlékához, Attilához hasonlóan obszerváló alkattal rendelkező kislány hobbiját apja férfiatlannak minősíti, majd ráerőlteti saját fiatalkori szenvedélyét Zsukov marsall *Az acélt megedzik* című könyvének formájában. A kialakulófélben lévő gyerek enged katonatiszt apjának, mostantól újra huszár akar lenni, ha nagy lesz. A kegyelemdőfést az adja meg a happy endnek, hogy János még saját fiának életkorát se tudja pontosan, ráadásul lefelé téved, kisebbnek, éretlenebbnek, kevésbé komolyan vehetőnek gondolja saját koránál. Erre következik Händel himnikus zenéje által az indokolatlan giccsbe hajló, már-már Douglas Sirköt idézően gyanús családi idill. (Az *Eszkimó asszony fázik*-nak és az egyes szerzők által az új érzékenységhez sorolt Tarr Béla-filmnek, az *Őszi almanach*nak is hasonló a zárójelenete.) A *Messiás*-részlet arra utalhat, hogy ők is megváltattak, csak ők a messiás-komplexussal rendelkező álpap közvetlen közbenjárása nélkül. Ők mindenesetre életben maradtak.



Az álpap (Bódy Gábor) unortodox prédikációja. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

A *Hallelujah* sejlik fel a háttérben a film végső tanulságát tartalmazó zárójelenetben is, amelyben Bódy Gábor részben kilép álpap karakteréből, miközben azonosul is vele (már a film rendezőjeként szólal meg, az álpap mégis látszik a monológ közben). Elmeséli Pilinszky János álmát: „[...] A Golgotán összeverődött tömeg azt kéri a Megfeszítettől, hogy szálljon le a keresztről, bizonyítsa be, hogy Isten fia. Tegyen csodát. Miközben minden szem várakozóan a Megváltóra mered, senki sem veszi észre, hogy a bal lator csendben leszáll, és hazasomfordál.”³⁷ A rendező így értelmezi filmje zárlatát:

A film végén a katonát, a papot és a tudós/művészt alakító szereplők együtt láthatók mint megfeszítettek a Golgotán. A három egymást követő beállításban hol egyikük, hol másikuk kerül középre, így nem tudjuk eldönteni, melyikükben lássuk a Megváltót, s melyik másik kettőben a latrokat. Mikor a háromszög bezárul, egyszerre mindhárman leugranak a keresztről. Nem vagyok hajlandó sem magamat, sem szereplőimet megfeszíttetni egy szociológiai érdek-érdeklődés nevében.³⁸

Egyik archetípus sem messiás, így az álpap is inkább egy latornak, egy ál-Megváltónak tűnik fel a zárlatban. A *Hallelujah* a népi egyházi ének után és a VHK és Vidovszky-féle „zaj” előtt kapcsolódik be a vége főcím kaotikus zenei aláfestésébe.

Katonadalok

A *Kutya éji dalában* elhangzó katonadalok a férfiak dalai, a maszkulinitás jelölői.³⁹ Bár elsősorban a katonatiszt karakteréhez kapcsolódnak, aki a szocialista Magyar Néphadsereg katonája, ezek mégis második világháborús, legalábbis mindenképpen az előző, jobboldali rendszerhez köthető dalok. Az ideológiai ellentmondás mellett János mint férfi és mint katona is megkérdőjelezhető. Ugyanis férjnek erőszakos és impotens, apaként nem törődik eleget fiával, katonaként pedig nem harcol valódi háborúban, tehát békeidőben egy teljesen értelmetlen hivatásnak szenteli életét.

A *Szél viszi messze a felleget* című második világháborús katonadal a 2. magyar hadsereg indulója, így az 1943-as doni katasztrófához köthető. Először a katonatiszt álmában hangzik el, amikor levelet ír, háttérben a hadgyakorlattal. Akkor kezdődik a dal nondiegetikusan megszólaló kórusfeldolgozása, amikor a háborúszimulációt lefűjják, János pedig összegyűri a feleségének írott levelet, és inkább rég nem látott haverjának ír. Az igazi háborúhoz kötődő katonadal ellentétben áll a háttérben zajló eljátszott háborúval. A valódi háború miatt kedvesüktől valóban elszakadó katonák által megélt szerelmi tragédia filmünk katonatisztjének Marietta iránti érzéseivel ellentétes. János büszkesége felülírja a bocsánatkérő levél megírásának kedves és a nő visszaszerzéséhez elengedhetetlen gesztusát. Ő is elszakadva marad feleségétől, ő azonban nem a háború külső nyomása, hanem saját emberi gyengesége miatt. Ezzel ismét dekonstruálódik egy megidézett filmműfaj, a háborús románc. Legközelebb azzal a barátjával éneklte ezt a dalt, akinek a felesége helyett írt. A baráti dorbézolás közben azonban elhidegült házastársához tart, akit a *Szél viszi messze a felleget* szövegéhez hasonlóan („Ki tudja, látlak-e még. / Ki tudja, ölel-e még a két karom.”) teljesen bizonytalan, hogy vissza tudja-e csalogatni magához. A *Szél viszi messze a felleget* részeg gajdolósa után a már előbb is hallott nondiegetikus kórus folytatja a *Jártunk lent a kéklő Duna partján* című katonadallal. Ez a dal egy

37 ibid. 286.

38 Az agyaglábakon imbolgó jelek fenomenológiája” (Választöredékek) 301.

39 Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közéltések az új érzékenység filmjeihez 30.

szerelmi idillt énekel meg, amelyben a férfi elszalasztotta a megfelelő pillanatot („Úgy szerettem volna átölelni”), ezért a nő elhagyta. János sem volt képes kifejezni szeretetét, őt is otthagya a felesége. A részeg férfiak és a nondiegetikus kórus éneklése akkor lép interakcióba, amikor a katonatiszt és folyamőr barátja odaérnek az étteremhez, ahol Marietta dolgozik. „Nyújtsd ide, édes, a kis kezedet” – egy kísérlet következik a nő visszahódítására. Ez a pillanat azért is érdekes, mert itt bekapcsolódik egy női kar is a kórusfelvételen. Így a maszkulin katonadalban megjelenik a nők válasza a férfiak által elénekeltekre.

A *Diák kislány* a filmben elhangzó utolsó katonadal. Ez feltehetően egy harmincas évekbeli román tangó dallamára íródott, a köztudatban azonban – az előző két katonadallal együtt – második világháborús menetdalként rögzült. A *Jártunk lent a kéklő Duna partján*-hoz hasonlóan ez is egy szerelmi idillről szól. Itt azonban a szerelem egykor beteljesült, a boldogság viszont már elmúlt azóta („Emlékszel rá, babám?” / Kórus: „Ott voltunk boldogok.”), akárcsak János és Marietta szerelme, és feltehetően házassága is. A dal azután hangzik el, hogy kiderült, a katonatiszt valóban képtelen visszahívni magához a feleségét. Az ebből fakadó hisztérikus dühkitörése miatt a folyamőr barát megkérdőjelezi őt katona mivoltában („Ha meg nem vagy tiszt, vedd le a ruhád”⁴⁰), ő pedig a pincérnek való rasszista beszólással („Nézz rá! Egy *ilyen* miatt!”⁴¹), majd a felszolgálóval való szkanderezéssel (ismét erőszakkal) próbálja bebizonyítani, hogy mégiscsak igazi férfi. Azonban a pincér bizonyul erősebbnek, csak azért nem nyomja le a katonatisztet, mert a folyamőr megkéri rá, hogy engedje el. János végleg megsemmisül férjként, katonaként és férfiként is.



Jelenet a katonatiszt (Derzsi János) és Marietta (Méhes Marietta) házasságából.
Kutya éji dala (Bódy Gábor, 1983)

40 Dialóglista, 279.

41 Uo.

Ahogy a Messiásról szóló oratórium hangjai sem egy igazi megváltóhoz, úgy a férfiaság dalai sem egy igazi férfihoz kapcsolódnak ebben a történetben. A második világháborús dalokat egy nondiegetikus kórus mellett egy békeidőben katonatisztként dolgozó karakter énekli. Az ebben rejlő ellentmondás mellé még egy ideológiai természetű is párosul. A katonadalokban lévő szerelmi motívumok is feszültségben állnak a férjként funkcionálni képtelen János személyiségével.

Népdalok

A férfiak katonadalai az idős asszonyok által énekelt népdalokkal állíthatók párba.⁴² A hadsereg működtetéséhez használt mesterséges konstrukciók, a műdalok feszültségben állnak a folklór egyszerű természetességével. Bódynál a vidékébrázolás együtt jár a népdalok szerepeltetésével. „A magyar vitalitás ma is a vidékből meríti erejének nagy részét”⁴³ – írja. Azonban az, hogy a dalokat éneklő nők idősek, mindezen értékeknek a mulandóságát is érzékelteti. A *Kutya éji dalában* felhangzó első, csupán néhány másodperces népdalrészletnél már megfigyelhető ez a kettősség. Egy lakodalmi menetet láthatunk, a fiatalok szerelmének (vagy legalábbis egybekelésének), a vitalitásnak az ünneplését. Azonban csak idős asszonyok hangját halljuk, az egyetlen világosan kivehető szó pedig az, hogy „szerető”. Ez kétféleképpen is illeszkedik a film negatív párkapcsolat- és szexualitásképebe. Egyrészt a fiatalok házasságkötésekor már felmerül a majdani hűtlenség kérdése, valamint a dal feltehető szexuális töltete ambivalens viszonyban áll azzal, hogy életük vége felé járó emberek éneklük. A Palais Schaumburg zenéjéből való néhány másodperc után ugyanez a dal tér vissza egy rövid időre, immár instrumentálisan, erőteljes ütőhangszeres- és harsány trombitakísérettel. Ezek a népdalrészletek a filmnek a dokumentarizmussal való stilisztikai játékába kapcsolódnak be. Annak önmagában még lehetne dokumentumértéke, hogy falusi emberek népszokásait látjuk, ebben az esetben még sincs ezek mögött a felvételek mögött egyértelmű szociológiai érdeklődés. Csupán egy kislány játékát látjuk egy Super 8-as kamerával, a stilisztikailag dokumentarista részlet – az új érzékenység filmjeire általában jellemző – szubjektív érzülettel, gondolkodásmóddal töltődik fel.

A tanácselnök rémálmában az asszonyok népdalai a Vidovszky-féle elektromos zúgással és a tanácselnök által az ágyban énekelt kommunista indulókkal és kutyaugatással alkotnak akusztikus elegyet. Az intenzív szintetikus zaj és a kutyaugatás – ahogy azt már korábban említettem – azt jelzi, hogy álmotvékenység folyik ebben a jelenetben. A népdalok szövege („Csuhaajja, dunyha alá [...]”) és az idős asszonyok önfeledt tánca ismét azt jelzi, hogy a film szereplői közül egyedül ők képesek szexualitásuk felszabadult megélésére. A szerelemhez és a párkapcsolatokhoz viszont az ő dalaik is negatívan viszonyulnak. Az *Ablakomba, ablakomba* című népdalban a monogám szerelem nehézségei sejlének fel („Lám én csak egyet szeretek, mégis be sokat szenvedek [...]”), a jelenet végén énekelt *Aki leány akar lenni* szövege szerint pedig nem is érdemes férjhez menni. A személyes függetlenség megőrzésének egyetlen módja az, ha valaki mindörökké lány marad. Az „Egye meg a fene azt a papot” szövegrészlet a klérussal szembeni játékos lázadásként értelmezhető. Ezután a volt tanácselnök kezd ideológiai harcba az álmában éneklő asszonyokkal és a vele viccelődő szöveg ellenére mégis velük mulató álappal. „Sztálin elvtárs zászlaja mindig győz... ni” – ezek a tanácselnök kétségbeesett ideológiai harcának hangjai az őt már álmában is kísértő álpap ellen, illetve az asszonyok

42 Meleg Gábor: Egy pseudo-irányzat. Közéltetések az új érzékenység filmjeihez, 30.

43 „Az agyaglábon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választördékek), 304.

mindenfajta ideológiától mentes, vitális és természetes éneke ellen is, a szerinte erkölcsileg feddhetetlenebb, pajzánságtól mentes, az ő szentjét, Sztálint dicsőítő kommunista indulóval. Az itt leírtak alapján ez nem feltétlenül tűnik rémálomnak. A tanácselnöknek mégis rendkívül ijesztő a számára idegen kulturális közeg: a falu népe, akikkel soha nem tudták megérteni egymást.

Az étteremben, ahol Marietta dolgozik, cigány népzene, átdolgozott magyar népzene és magyar nótát is hallhatunk. Mindhárom példa azt mutatja, hogyan válik urbánus környezetben a folklór árucikké. Vendéglátós háttérzeneként teljesen kiveszik belőle a vitalitást.

A film végén hallható kaotikus hangorkán az Ébredj, ember mély álmodból című népies stílusban előadott egyházi énekkel kezdődik. Ez az idős asszonyok által elénekelt, megváltásról, a Messiás eljövételéről szól, összehozza a folklór természetes örök vitalitását az eddig fennkölt klasszikus zenei művekben megjelenő transzcendenciával. Senki sem feszített meg, mégis eljött a megváltás – üzeni az ének, majd az ál-Messiás tevékenységéhez kötődő, monumentális Händel-oratórium is hálát ad ezért a Magasságosnak. A vitalitás itt azonban erre az időre eltűnik, a Vágtázó Halottkémek animális őrjöngése hozza csak vissza néhány pillanatra, hogy végül mindhárom zenei réteg a Vidovszky-féle zúgásban oldódjon fel. A különböző zenék mind ugyanannak a kozmikus-animális-transzcendens jelenlétnek, a „végzet hatalmának” a részei, amely végig mozgatta a szálakat a film során.



Az álpap (Bódy Gábor) hívei, a falusi asszonyok körében. A háttérben kerekesszékekben ül a volt tanácselnök (Fekete András). *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

A Palais Schaumburg zenéje

A *Kutya éji dalában* három könnyűzenei stílus jelenik meg, mindháromnak megvan a maga speciális funkciója. Klasszikus rockzene hangzik fel, amikor a katonatiszt és a folyamőr a The Rolling Stones a hőskorszakból, a hatvanas évekből származó slágerét, az *(I Can't Get No) Satisfaction*ot ordítják részegen. A szexuális kielégületlenség nyilvánvaló feszültsége mellett két további jelentést is hordozhat, hogy a szocialista rend képviselői éneklék ezt a nyugati ellenkultúrához kötődő dalt. Egyfelől azt, hogy láznak pozíciójuk, feladatuk ellen (ne felejtjük el, hogy egyenruhában részegedtek le). Másfelől ezzel azt is jelzik, hogy az egykor lázadást jelentő dal elvesztette egykori funkcióját, elkopott, korrumpálódott, már a rend képviselői is gond nélkül énekelhetik. A lázadás hangjait inkább az alternatív és punk szubkultúra fiatal és friss szereplői, a Bizottság és a VHK képviselik a filmben.

Egy harmadik, szintén újhullámos, de egészen más könnyűzenei attitűdöt képvisel a Palais Schaumburg nevű Neue Deutsche Welle (német [zenei] újhullám) irányzathoz köthető elektropop zenekar. A nyolcvanas évek német popkultúrájában hasonló helyi értéket képviseltek, mint a Bizottság és a VHK Magyarországon. A dadaista és avantgárd elemek miatt a Bizottsághoz egy fokkal közelebb álló Palais Schaumburg stílusát azonban inkább furcsa, infantilis játékosság itatja át, mint megbotránkoztató akcionizmus. Biztosan van valamennyi szerepe ebben az attitűdbeli különbségben annak, hogy míg az NSZK-ban kapitalizmus és demokrácia, Magyarországon egy végnapjait élő szocialista diktatúra volt akkoriban. (Némileg árnyalja a képet, hogy Magyarországon működött ebben az időszakban a Palais Schaumburghoz sokkal jobban hasonlító zenekar is, jelesül a KFT).

A Palais Schaumburgtól egyetlen dal, az *Europa Heisst Amerika* [*Európát Amerikának hívják*] szerepel a filmben, ez azonban többször is felhangzik. Már csak a német nyelvű dalszöveg miatt is a német fiú karakteréhez kapcsolódik. Legelőször az ő kocsijában szólal meg ez a dal, amikor magával viszi Zsoltot, a kisfiút. Ez a dal Oli és a kisfiú közös kalandjainak aláfestő zenéje. A minimalista és avantgárd dalszöveg is egy utazás életérzését jeleníti meg. A német fiúnak ez a saját gyökereit felkutató felfedezőút, a kisfiú számára pedig Oli egy újabb apapótlék, aki szüleivel ellentétben foglalkozik vele, programot csinál neki. Mivel Zsolt és Oli egy Super 8-as kamerával forgatnak mindvégig, sokszor a felvétel hangja is behallatszik, meg-megszakítva a dalt. Így az *Europa Heisst Amerika* a játékos dokumentarista stilizációhoz is kapcsolódik. A dal, valamint a német fiú és kamerája által beszüremkedik egy kis „németiség”, német (nyugati) nézőpont a magyar vidéki életbe. Ezt a nézőpontot valamennyire Bódy maga is osztja, ugyanis pályafutásának utolsó műveit leginkább Berlinben és német nyelven forgatta.⁴⁴ A falusi asszonyok pár másodperces lakodalmos nótázása után rövid időre visszatér a Palais Schaumburg dala. Itt annyi hallatszik a dalszövegből, hogy „Asien ruft Afrika” [Ázsia hívja Afrikát]. Ez arra utalhat, hogy a német fiú számára – magyar gyökerei ellenére – ez egy egzotikus utazás. A magyar vidék pont olyan idegen számára, mintha egy másik kontinensre utazott volna.

44 Fontos adalék Bódy „németiségéhez”, hogy felesége, Baksa-Soós Veronika (Veruschka Body) történész az NSZK-ban élt 1981-es házasságkötésükkor, és jelenleg is Berlinben lakik. Bódy emellett 1982-ben a DAAD Berliner Künstlerprogram ösztöndíjasa volt. 1982-től 1985-ben bekövetkezett haláláig pedig docensként tanított a berlini Film- és Televízió Akadémián (DFFB).

Legközelebb akkor hallhatjuk a dalt, amikor a nyomozók a kislíut faggatják, és levetítik a Super 8-as felvételeket a rendőrségen. Itt a jó emlékekhez és Olihoz kapcsolódva szólal meg ez a zene. A levetített felvételek is megőrizték a két fiú kalandjainak hangulatát. A Super 8-asok általában nem rögzítettek hangot, ezért az is elképzelhető, hogy csak a felvett dolgokat átélő kislíu fejében történnek meg a hangtársítások. A mérsékelt lázadó attitűddel rendelkező new wave dal enyhe ellenzéki aktusokhoz is kapcsolódik a kihallgatás közben. Mivel a fiatalok a templomot is felvették, a nyomozó megjegyzi, hogy „az úttörők nem járnak templomba”⁴⁵. A Dorogi-kastélyról készült felvétel vetítése közben egyszerű gyermeki empátiával jegyzi meg, hogy „[e]z az ő kastélyuk volt, de most már semmijük sincs szegényeknek.”⁴⁶ A vetítés vége felé Oli korábbi külföldi útjairól készült felvételek láthatók. A cinikus nyomozó szerint a gyerekek akkor hazudná a legnagyobbat, ha azt állítaná, hogy ő járt külföldön.

Gőz László harsonajátéka

Gőz László jazz zenész minden esetben nondiegetikus harsonajátéka időről-időre megjelenik a film hangsávján. Ez a lépcsőzetes és körkörös dallamvezetésű harsonazene egy kellemes és játékos improvizált muzsika. Lágú és szabad, jazzes felhangokkal rendelkezik, miközben a tábori takarodók dallamaira is emlékeztet. Ez utóbbi jelleg az „álomszerű hangkeret” részeként mintegy azt üzeni, adjuk át magunkat az álomszerű, szubjektív vízióknak.

Először Attila és Vera, a rajongólány csillagvizsgálóbeli romantikus jelenetében hallhatjuk a harsonazenét. Itt a csillagvizsgáló működési hangjaival vegyül, ami szintén improvizált zene. A kettő vegyülése különböző kozmikus erők háttérben való működésével egy sci-fi környezetben levő romantikus idillt idéz elő. Attila egyfajta kozmikus öntudatos megtisztulási folyamatról beszél, monológjában egy trombitahang hív önmagunk felismerésére („Trombita hangját halod a tóból”⁴⁷). Az önmagunkkal való szembenézés végül teljesen egygyé olvad ezzel a trombitahanggal („Ha meg akarod magad nézni a tóban, trombita hangját halod”⁴⁸). A trombita nem harsona, de mégis hasonló rézfúvós hangszer, ráadásul az utóbbi hangjai hallatszódhatnak, miközben az előbbiről beszélnek. Emiatt a filmben hallható harsonazenét összekapcsolhatjuk az önreflexív elemekkel. Közvetlenül ezután a harsona egy másik zenei elemmel, a Vágtázó Halottkémek próbájának hangjaival keveredik. A filmképen a VHK próbáját láthatjuk, az ő zenéjük diegetikus elemét nyomja el a nondiegetikus harsonaszó. Brutális zenéjük a szerelmes frontember miatt játékosabb, kedvesebb belső tartalommal egészül ki a zenei szerzői reflexió által. Érdekes, hogy a felvételen Attila az előző monológjában szereplő trombitát fújja, ami arra lehet egy kísérlet, hogy megtalálja önmagát. A hangsávon azonban ez egyáltalán nem hallatszik, teljes mértékben a harsona dominál. A harsonazene egy elcsúszással átkerül az álpap és a tanácselnök esti sétájának elejére, ahol a saját érzéseiről ritkán beszélő álpap éppen fontos önreflexív felismerést tesz: „A pap mindenkinek mindene, csak neki nincs senkije.”⁴⁹ Legközelebb ennek a beszélgetésnek a végén hangzik fel a harsona, amikor az álpap elengedi a tanácselnök kerekesszékét. A harsonazene itt is a jelenet játékoságát erősíti, az utolsó hangok azonban

45 Dialóglista, 283.

46 Uo.

47 ibid. 276.

48 Uo.

49 Uo.

átcsúsznak a tüdőbeteg nő holtteste felett álló orvosok jelenetébe, ezzel jelezve, hogy a férfiak játéka akár végzetes kimenetelű is lehet. És végül az is lesz.

Gőz László harsonajátéka legközelebb a papot üldöző nyomozók bűnügyi motívumának feszültségmentesítéséhez kapcsolódik. Ha ennél a kellemes muzsikánál feszültebb, felfokozottabb zenét hallanánk, máris izgalmas krimi jelenetet látnánk. Így viszont a néző képtelen izgulni az üldözési jelenet kimenetelét illetően. Attila és a rajongólányok kapcsolata itt is hozzákapcsolódik a harsonazenéhez. Itt azonban nem a romantika, hanem a szintén feszültségmentes üldöztetés szemszögéből jelenik meg ez az ezúttal meglehetősen egyoldalú kapcsolat. Ezt követően a rajongólányok vokóder által torzított és dallamosított, Attilát kétségbeesetten hívó beszédhangjával vegyül a harsonazene. Ebben a szakaszban veszik ki az utolsó csepp feszültség a másik üldözési szálból is. Miután a lányok a már csak sétáló nyomozókba ütköznek, majd az alagút kijáratánál fekvőtámaszozó Cseh Tamástól érdektelen, bizonytalan és zavaros választ kapnak Attila hollétét illetően, ők is lassabban, dezorientáltan folytatják bálványuk követését. Ezután már csak a rendőrségi rádió pittyegése és az azon zajló kommunikáció emlékeztet a bűnügyi motívumra. A harsonazene továbbra is szól, a városi éjszakai fények és kihalt utcák képe alatt. A rendőrség most már nem is konkrét személyeket üldöz. „Minden árnyékot üldözőbe vettünk” – mondja a nyomozó az URH-rádióba.⁵⁰ Az üldözési jelenet Gőz László harsonajátékának a VHK zenéjével való egyesülésével ér véget. Itt már csak dugóban álló járműveket, majd parkoló autókat látunk. Az üldözőknek nem sikerült elkapni az üldözötteket. Ők örökké menekülni fognak. Ennek a paranoid gondolatnak a brutális drámaiságát hivatott érzékeltetni a *Korszakok* című dal. Azonban ezt is elnyomja az idilli és kellemes nemtörődömségével meg nem valósult feszültséget árasztó harsonazene.

Összegzés

A *Kutya éji dalában* az auditív elemek jelentős mértékben hozzájárulnak a jelentésképzéshez, írásomban az önmagukban meglévő jelentésüket és a vizuális réteghez való kapcsolódásukat vizsgáltam. Véleményem szerint a film hangji világa önálló jelentésréteget és a vizuális réteggel való együttműködésében többletjelentést is hordoz. A hangsáv vagy eleve destruált, tradíciótagadó elemeket (mint Vidovszky László atmoszféra-zajzenéje és az elektronikus hangeffektek, valamint az alternatív zenekarok zenéje), vagy a tradícióhoz kapcsolódó akusztikus elemeket (klasszikus zene, katonadalok, népdalok) tartalmaz. Utóbbiakat általában a vizuális réteg által dekonstruálja, illetve a nagy világértelmező narratívák lebontásának szolgálatába állítja őket. A nagy narratívák általi hatalmat vagy hagyományos társadalmi berendezkedést képviselő karakterek diszfunkcionalitása a hozzájuk kapcsolódó zenéssel való kölcsönhatásban válik igazán láthatóvá. A vallást és egyházat képviselő álpap, a háborút és családján belül az apai hatalmat megjelenítő katonatiszt, sőt, még a szocializmus eszméjét és a történelem fejlődésébe vetett hitet reprezentáló volt tanácselnök is képtelen ellátni hagyományos funkcióját. A szélhámos gyilkos álpaphoz kötődő klasszikus zene ironikus közeget teremt saját, kisszerű messianisztikus törekvéseinek; az igazi háborúban nem harcoló katonatiszt valós háborús helyzetekben született katonadalokat énekel, a mozgássérült volt tanácselnök pedig egy sztálinista mozgalmi dallal fejezi ki ragaszkodását a hozzá hasonlóan „mozgásképtelen” szocialista gerontokráciához. Vidovszky experimentális filmzenéje és az elektronikus hangeffektek nem egyértelműen

50 ibid. 285.

nondiegetikusak, de mindenképpen hordoznak magukban szerzői kommentárt – a mindenek felett álló transzcendencia és sorsszerűség jelölői. Vehetnénk ezt akár egyfajta nagy narratívának is, azonban ez a jelenlét sokkal elvontabb, mint a többi, a filmben destruálódó világértelmezés. A katona és a folyamőr által énekelt katonadalok sokszor egy láthatatlan kórus hangjaival egészülnek ki, így a katonadalok is határvonalon állnak diegetikusság szempontjából. A klasszikus zenei idézetek, a Palais Schaumburg német new wave zenekar zenéje és Gőz László harsonajátéka nondiegetikus szerzői kommentárként jelennek meg a filmben. A vitalitást hordozó népzene és alternatív zene legtöbbször a cselekményvilág része, azonban ezek a zenei elemek sem úszhatják meg sérülés nélkül, ugyanis a népdalokat a folklór vitalitásával feszültségben álló öregasszonyok éneklik. A filmben látható-hallható Vágtázó Halottkémek zenekar alternatív művészete sem szent Bódy számára. Amikor a képen a próbájukat látjuk, zenéjüket elnyomja Gőz László harsonajátéka, azaz a szerzői reflexió feszültségmentesítő hangja. A zárójelenetben az álpap és a katonatiszt mellett a zenész-tudós Attila is latorként ugrik le a keresztről. A film konklúziójában végül a posztmodern sem bizonyul a világot megváltó új paradigmának. További kutatások tárgyául javasolom Bódy Gábor két másik nagyjátékfilmjének és kliptrilógiájának, valamint az új érzékenység többi filmjének a *Kutya éji dala* zene- és hanghasználatával közös vonásainak feltárását. Ezekben a filmekben hallhatóak elektronikusan torzított beszédhang (*Amerikai anzix*, *Psyché*, *A pronuma bolyok története*, *Lenz*); kísérleti elektronikus zene (*De Occulta Philosophia*, *Dancing Eurynome*, *Walzer*, *Psyché*); klasszikus zene (*Amerikai anzix*, *Psyché*, *Walzer*, *Eszkimó asszony fázik*, *Jégkrémbalet*, *Lenz*); alternatív zene (*Eszkimó asszony fázik*, *A pronuma bolyok története*, *Ex-kódex*, *Jégkrémbalet*) és katonadalok (*Amerikai anzix*) is.

Bibliográfia

- Forgách András: A későromantika előérzete. A Harmadiktól a Woyzeckig. *Filmvilág*, 1996/2. 4-7.
- Gelencsér Gábor: A kezdet vége. Közelítések a nyolcvanas-kilencvenes évek magyar filmművészetéhez. *Filmkultúra*, 1995/4. 39-48.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Budapest, Osiris, 2002.
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2*. Szerk. Gelencsér Gábor: *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások 2*. Budapest, MMA, 2020.
- Győri Zsolt: „A mi agyunk téves kapcsolás”: az új hullám találkozása az új érzékenységgel. *Apertúra*, 2018. nyár. 1-28. URL: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>
- Jameson, Fredric: *Posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest, Noran Libro, 2010.
- Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közelítések az új érzékenység filmjeihez. *Metropolis*, 2010/4. 20-33.
- Szilágyi Ákos: Az elmesélt Én. Az „új érzékenység” határai. *Filmvilág*, 1985/7. 27-29.
- Szilágyi Ákos (szerk.): Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/7. 18-29.

Filmográfia

- Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975)
- A pronuma bolyok története* (Szirtes András, 1983)
- Dancing Eurynome* (Bódy Gábor, 1985, rövid)
- De Occulta Philosophia* (Bódy Gábor, 1983, rövid)
- Diorissimo* (Xantus János, 1980, rövid)
- Eszkimó asszony fázik* (Xantus János, 1983)
- Ex-kódex* (Müller Péter Sziámi, 1983)
- Hülyeség nem akadály* (Xantus János, 1985)
- Jégkrémbalet* (Wahorn András, 1984)
- Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

Lenz (Szirtes András, 1984/86)
Női kezekben (Xantus János, 1981, rövid)
Őszi almanach (Tarr Béla, 1984)
Psyché (Bódy Gábor, 1980)
(Novalis:) Walzer (Bódy Gábor, 1985, rövid)

KOCSÁNYI ANDRÁS

A spagettiburleszk. A burleszk hatásai és a humor mechanizmusai Bud Spencer és Terence Hill komédiáiban

[SZERZŐ]

Kocsányi András (1994) pályakezdő forgatókönyvíró, filmdramaturg. Filmes tanulmányait előbb a Budapesti Metropolitan Egyetemen, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmdramaturg szakán végezte, jelenleg doktorandusz, témavezetői Janisch Attila és Stóhr Lóránt. Számos, általa írt rövidfilm szerepelt sikerrel filmfesztiválokon. Rajong a groteszk, satirikus történetekért. E-mail:

indianaandrissolo@gmail.com

[absztrakt]

A spagettiburleszk, amely nem egy valós zsáner, egy olasz komikus páros filmjeit fedi, akik máig rendkívüli népszerűségnek örvendenek Magyarországon és Európában. Bud Spencer (eredeti nevén Carlo Pedersoli) és Terence Hill (Mario Girotti) a spagettiwesternekből és Sergio Leone árnyékából nőttek ki magukat, az erőszakos, sötét hangulatú szubzsáner az ő parodisztikus filmjeikkel egyfajta átalakuláson ment át. A westernnek világát elhagyva egy saját sorozatot építettek komikus kettősükre, amire már legfőbb hatással a tízes-húszas évek amerikai filmburleszkjei voltak, így a páros legfőbb előképének Stan Laurelt, Oliver Hardy-t, Charles Chaplint és Buster Keatont tekinthetjük. A burleszk hatásait filmjeikben eleddig kevesen mutatták be, valamint azt is, hogy milyen kultúrtörténeti előképek kötődnek még a Spencer-Hill duó által képviselt komikus ellentétpárokhoz. Így többek közt Miguel de Cervantes *Don Quijotéja* hatását is vizsgálom, valamint a páros filmjeiben használt jellegzetes komikus jelenségeket Henri Bergson francia filozófus *A nevetés* című művében megalkotott fogalmaival elemzem.

The 'spaghetti burlesque' or 'spaghetti slapstick' is a non-official genre that refers to the films made by the Italian comedian-duo who are still enjoying a high popularity in Hungary and Europe-wide. Bud Spencer (whose original name is Carlo Pedersoli) and Terence Hill (whose original name is Mario Girotti) ascended from the shadows of 'spaghetti western' and Sergio Leone. The violent and dark sub-genre was turned into a parody as a result of their work. Leaving behind the world of westerns, they created their own series built on the comedians' duo which rather showed the influence of silent slapstick comedies from the early 20th century America. From this point, artists like Stan Laurel, Oliver Hardy, Charles Chaplin, and Buster Keaton could be considered as the idols for the duo. The impact of slapstick comedies on their film-making and the cultural-historical origin of the comical opposite pair they represent was barely studied before. This paper would fill this gap by amongst others observing analogies between Miguel de Cervantes' *Don Quijote* and their films, as well as the analysis of their comical tools based on the definitions from Henri Bergson's philosophical work, *Laughter*.

1. Bevezetés

Mit jelent a „spagettiburleszk”, ha műfajfogalomként tekintünk rá? A „burleszk” utal a később vizsgálandó filmek tágabb műfaji vonatkozásaira, a „spagetti” előtag pedig (a spagettiwesternek műfajából kiindulva) a kvázi műfaji címke lokális vonatkozásait jelzi, azaz Olaszországra utal. A fogalom saját szüleményem, ami talán jól leír egy teljesen egyedi stílusú komédiatípust.

A dolgozat kiindulópontját a magyar kultúrkörben néhány évtized leforgása alatt egészen kultikus, mitikus alakká váló olasz komikus halála szolgáltatta: Carlo Pedersolié, ismertebb művésznevén Bud Spenceré. Spencer történeti személyként igazán kultikus alak, sokoldalú tehetség volt, a vízilabda sportszakmában máig a kora legügyesebb játékosai közt emlegetik.¹ Önmagára mint sportolóra tekintett a legszívesebben, és nem tartotta magát színésznek. De elsősorban nem sportsikerei miatt emlékszünk rá, ezekre csak a vele egyenrangú komikus partnerével, Terence Hill-lel (eredeti nevén Mario Girotti) közös filmsikerei után terelődött a figyelem. Felmerül a kérdés, hogy jó színész volt-e, elvégre egész életében tulajdonképpen csak egyetlen szerepet játszott, mimikája igencsak minimális, gesztusrendszere repetitív.



A Spencer-Hill duó a Magyarországon különösen kultikus filmjükben, az *És megint dühbe jövünk*-ben.

¹ Élete során tevékenykedett ügyvédként, vegyészként, élete utolsó időszakában íróként, zenészként, a saját repülőgép-társasága vezetőjeként, számos szabadalom kötődik a nevéhez, és ő volt az első olasz, aki 1 perc alatt úszta a 100 méteres távot. (Huber Zoltán: Poénok és pofonok – Bud Spencer (1929–2016). *Filmvilág*, 2016. augusztus, 40–42.)

Annak az oka, hogy egyetlen karaktert alakítottak, az amerikai filmburleszk hatásaiban keresendő. Spencerre, és partnerére, Terence Hillre Charlie Chaplin, Buster Keaton, valamint Stan és Pan (Stan Laurel és Oliver Hardy) párosa hatott. A két figurát körbelengi egy mitikus aura, és közben figuráik minden eleme önreflexióról, humorról árulkodik. Terence Hill és Bud Spencer véleményem szerint elsősorban nem színészek, hanem komédiások, humoristák, akik Chaplinhez vagy Keatonhoz hasonlóan felépítettek egy humorban gazdag világot, amelyben figuráik mindig állandók. Közben a film nyelvén szólalnak meg, műfajuk nem stand-up comedy vagy kabaré.

A Spencer-Hill komédiák régi receptet alkalmaznak, és filmnyelvi eszközeikben közel sem olyan innovatívak, mint Jacques Tati vagy Woody Allen filmjei, akikre szintén nagy hatással volt a filmburleszk. Viszont azt hiszem, mégis megérnek egy elemzést; a filmjeikben a burleszk hatásait kutatom, elindulásukat a spagettiwesternből és Sergio Leone árnyékából, valamint karaktereikben bemutatom a művészettörténeten végighúzó toposz, a *komikus ellentétpár* jegyeit is. A filmekben a humor eszközeit is elemzem, aminek az alapját Henri Bergson *A nevetése* szolgáltatja.

A komikus duót a fénykorában nem tartotta a kritika különösebben sokra, viszont ha igaz az a klisé, hogy a legnagyobb kritikus az idő, át kell értékelnünk a hatásukat, ami bizonyos értelemben a magyar filmkultúra szempontjából is jelentős. Legfőbb bizonyíték erre, hogy Spencer halála után itt emeltek szobrot elsőként a világon, a közös filmjeik pedig még ma is kiemelkedő nézettséget hoznak a magyar tévécsatornáknak. Továbbá Bujtor István személyében a magyar film is megkapta a maga Bud Spencerét, az Újréti Lászlóval együtt készített szinkronjaik pedig a Spencer-Hill filmekhez is jelentősen hozzájárultak.

2. Vadnyugat a Pireneusokon – a páros megjelenése a westernekben

A spagettiwestern meghatározó szubzsáner volt a hatvanas-hetvenes években, és nem csak Olaszországban, hanem az egész világon. Az országon belül a legnagyobb közönségsikerek ehhez a műfajhoz köthetők, így az olasz filmipar és a Cinecittá a legnagyobb pénzügyi fogásait köszönhette ezeknek a zsánerfilmeknek.² A költségvetése a legtöbbnek minimális, a színvonala is sokszor ingadozó, ugyanakkor még a legkevésbé precíz filmnek is van bája, ami az amorális meseszerűségükből fakad. Mintha mindegyik spagettiwestern ugyanabban a világban játszódna – stílusbeli eltolódások persze azért vannak.

A spagettiwesternnek kétségkívül része a Spencer-Hill duó, ugyanakkor szeretném elkerülni, hogy westernszínészeknek nevezem őket. Viszont nem hanyagolhatom el a westernjeiket, elvégre hozzájuk köthető az olasz western megszűnése is. *Az ördög jobb és bal keze* (Lo chiamavano Trinità. E.B. Clucher, 1970) után a zsánerre jellemző véres, szikár, minimalista elbeszélésmód (legalábbis időlegesen)³ lezárult, ugyanis a film találóan karikírozta ki a műfaj minden manírját. Az USA-ban a westernjeik voltak a legnépszerűbbek.⁴

2 Spencer, Bud: Különbösen dühbe jövök. Ford. V. Pánczél Éva. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010. 95–96.

3 Később Clint Eastwood saját rendezésű alkotásaiban, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez vagy a Coen-fivérek néhány filmjén a spagettiwestern hatásai ismét tetten érhetőek.

4 Sz. n.: Bud Spencer the 'Good Giant' of Spaghetti Westerns, Dies at 86. *The New York Times*, 2022. 01. 28. URL: <https://www.nytimes.com/2016/06/29/movies/bud-spencer-the-good-giant-of-spaghetti-westerns-dies-at-86.html>

A western mitikus alapja

„Ha ez a történet nem úgy van, ahogy volt, akkor úgy van, ahogy lennie kellett volna” - ez áll a *Roy Bean bíró élete és kora* (The Life and Times of Judge Roy Bean. John Huston, 1972) szöveggönyve kezdetén.⁵ A western nem szimplán történelmi film (akkor olyan szubzsáner lenne, mint mondjuk a vietnami háborús film). A westernekben ábrázolt társadalom, világ látszólag történelmi, de valójában minden ízében erősen allegorikus és szimbolikus: mitikus történetek, amelyek a „múlt nélküli” amerikai társadalom hősepikájául szolgálnak. C. L. Sonnichsen szerint „szükségünk van egy nemzeti mítoszra ahhoz, hogy megtaláljuk saját helyünket a nagyvilágban”.⁶ A western persze szükségszerűen felvonultat számtalan műfaji sablont, emiatt a felületes szemlélőnek a műfaj sematikusnak tűnhet. Éppen a sokféle műfaji jegy keveredése teszi a westerneket változatosakká. Aszerint állapíthatjuk meg a filmnek az aktuális korszellemről alkotott parabolisztikus képét, hogy egy adott western hogyan ábrázolja például az indiánokat, a keletről jövő vasutat, a pisztolyhősöket.⁷



A törvénytől kívüli és a hivatalos hős, azaz John Wayne és James Stewart (*Aki lelőtte Liberty Valance-t*)

Miközben a westernek az amerikai néplélek mitológiájának darabjai, a világ minden táján érthetőek és betalálnak a közönségnél, ami valójában mitikus jellegükből következik. Bazin szerint az epikus és tragikus hősök nemzetek felettiek. Például az amerikai polgárháború a

5 John Miliust idézi Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 12.

6 Uo. 17. A Sosemvolt Nyugat gondolata.

7 Pl. Sam Peckinpah *A vad banda* (The Wild Bunch, 1969) című filmje a vietnami háború kritikájaként értelmezhető.

XIX. század történelmének része, ám a western ebből egy trójai háborút csinált, a Nyugatra vándorlás pedig szerinte maga az *Odüsszeia*.⁸ A westernek alakjai is eszerint allegorikusak. Alapvetően kétféle hőstípusa van a zsáner klasszikus formájának. Ha a westernek minden figuráját egymásra vetítenénk, akkor két ősalak rajzolódna ki, két archetípus: a „hivatalos” és a „törvényen kívüli” hős. Báron György szerint Bazin elméletét leginkább két westernfilm valósította meg: az *Aki lelőtte Liberty Valance-t* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) John Fordtól és a *Volt egyszer egy Vadnyugat* (*C'era una volta il West*, 1968) Sergio Leonétól. Mindkét film a western összegzéseként értelmezhető. A hivatalos hős az előbbi filmben James Stewart ügyész figurája, míg a törvényen kívüli hőst John Wayne karaktere formázza meg. Bár Wayne alakja a történet igazi hőse, ő az, aki lelövi a bűnöző Liberty-t, mégis a keletről (a vasúttal) érkező hivatalos hős, Stewart győz, ő veszi el „a nőt”, a város ura lesz, mivel ő a civilizáció embere, aki majd maga alá gyűri az anarchikus határvidéket. A törvényen kívüli hős pedig elhagyja a társadalmat, a naplementébe lovaglása szimbolikus halálként is értelmezhető, a valódi hősnek még a neve sem marad fent.⁹ Mózeset idéző figura, aki már nem léphet be a Kánaán földjére.



Pablo Picasso Don Quijote-szkeccse (1955).

8 Bazin, André: *The Western: or the american film par excellence*. In *What is Cinema? II*. kötet. Berkeley, USA, University of California Press, 1971.

9 Báron György: *Két férfi, aki...* *Filmvilág*, 2004. október, 42–45.

Spencer és Hill vicces westernjeinek és a komédiáinak az alapja lesz, hogy a westernnek mitikus duóját, a hivatalos és a törvényen kívüli hőst megfeleltetik a kultúrtörténet egy másik híres duójával, a komikus ellentéppárral: James Stewart és John Wayne figurája átalakul Don Quijotévá és Sancho Panzává.

Sergio Leone westernjei

Spencer és Hill is első stabszta szerepeit peplum zsánerű¹⁰ filmekben játszotta, ekkor még Carlo Pedersoli és Mario Girotti néven, és a spagettiwestern legjelentősebb alkotója, Sergio Leone is elsőként egy peplum filmmel indult, a *Rodoszi kolosszussal* (Il Colosso di Rodi, 1961). Ő nem pusztán westerneket készített, hanem western hommage-okat. Leone csak felnőtteknek szóló tündérmesének vagy úgy nevezte alkotásait, hogy „filmek filmekről”.¹¹ Az egyik spanyolországi peplum-forgatáson merült fel az ötlet Leonében, hogy a kiégett pireneusi tájak kiváló helyszínei lehetnének westernfilmeknek, és itt forgatta később első közös filmjeit Spencer és Hill is, Almeriában.

Leone első westernje, az *Egy maréknyi dollárért* (Per un pugno di dollari, 1964) lett a műfajteremtő klasszikus, ebben jelentek meg a legfontosabb stíuselemek: a régi, gitárkísérettel száműzött édes-bús cowboy-éneket nyugdíjazta Ennio Morricone síppal-dobbal, vonyító állathangokkal, diegetikus zörejekkel és elektronikus gitárral kísért, feszült zenéje, a tiszta hősokeket és tiszta épülő-szépülő városokat koszfészkek és ápolatlan, izzadt, szakállal és sebekkel borított arcok váltották fel, akiket elképesztően szűk arcközelikben láthatunk. A történet sem pátosról és az abszolút jó és az abszolút rossz küzdelméről szól, ehelyett szürke zónában mozgó, sokszor pénz- vagy bosszúhajtotta jellemek sokasága borítja be ezt az újabb Nyugatot, akiknek döntéseiben a morál számít a legkevesebbet. A fent leírt eszközök realista törekvést mutathatnak, de valójában a film stílusa inkább groteszknek, szimbolikusnak, mitikusnak nevezhető.¹²

Az *Egy maréknyi dollárért* előképe¹³ egy vígjáték, Carlo Goldoni *Két úr szolgája* című commedia dell'arte darabja. Később a Leone filmjében látott témát, a rivális közösségek egymás elleni kijátszását parodizálja az első „valódi” Bud Spencer-Terence Hill filmnek nevezhető alkotás, *Az ördög jobb és bal keze* is. A nézők idővel belefáradtak a töménytelen mennyiségű, erőszakos olasz westernfilmbe (Leone filmjeit leszámítva), a változó színvonalukba. Kellott egy feloldás, és ezt a Spencer-Hill páros hozta el.

Giuseppe Colizzi westerntrilógiája

A duó felfedezője egy ma már alig ismert rendező, Giuseppe Colizzi, aki Federico Fellini és Leone asszisztenseként dolgozott, mielőtt elkészítette első westernjét. Colizzinek Leone volt a

10 Peplum: a spagettiwestern kora előtti nagyszabású történelmi filmek Olaszországban. Ezek amerikai filmepozsokat mímelő kosztümös, mitológiai témájú filmek, amelyekben a legendáknak, a varázslatnak nagy jelentősége van. (Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. H. n., Magyar Filmintézet, 1993. 42.; Frayling, Christopher: *Once Upon a Time in Italy*. H. n., Harry N. Abrams, in ass. with Autry Media Center, 2005. 9.)

11 Frayling, Christopher: i. m. 17.

12 „Ha Fordnál valaki kinéz egy ablakon, a fényes jövőbe pillant. Ha nálam valaki kinyit egy ablakot, mindenki tudja, most le fogják löni. Az amerikai westernben a hősoke csúnyán hálnak meg a háttérben, nálam viszont az előtérben, és kísértetiesen szépen” – Sergio Leonét idézi Berkes Ildikó: i. m. 328.

13 A film Kuroszava Akira *A testőr* (Yojimbo, 1961) c. filmjének remake-je, ami szintén Goldoni alaphelyzetét dolgozza fel.

tényleges példaképe, ellentétben Fellinivel, akivel nem jött ki jól, és aki állítólag csak úgy hívta a forgatásokon Colizzit, hogy „az a barom.”¹⁴ Colizzi westerntrilógiájának nyitódarabja, egyben első filmje, az *Isten megbocsát, én nem* (Dio pedrona... io no! 1967), ezt követte a *Bosszú El Pasóban* (I quattro dell'Ave Maria 1968) és az *Akik csizmában halnak meg* (La collina degli stivali, 1969). A filmek állandó szereplői Cat Stevens (Hill) és Hutch Bessy (Spencer). A trilógia sem a westernfilmek közt, sem a Spencer-Hill vígjátékok dimenziójában nem jelentős, leginkább a semmiből jövő, indokolatlan fordulatok és zavaros motivációk jellemzik. Hill még közel sem azt a pimasz, laza, játékos figurát játssza, akit később, inkább mintha Franco Nero *Djangóját* utánozná (Sergio Corbucci, 1966), akire külsőleg is hasonlít, ezért is kapott sok westernszerepet a kezdetekben vagy Clint Eastwoodot. Viszont Hutch határozottan emlékeztet már a későbbi Spencer-figurára, különösen a második filmtől kezdve. A filmek még keményvonalas spagettiwesternek, erőszakosak, koszosak, lassúak, szikárok. A későbbi filmjeikre oly jellemző „nobody gets hurt”-elvű (azaz a burleszkekre, vígjátékokra jellemző sérthetlenségi elvű) pacifista erőszaknak még híre-hamva sincsen.

Az *Isten megbocsát, én nem!* még nem egy nagy, burleszkbe illő kergetőzős verekedéssel zárul, hanem egy pisztolypárbajjal. A film leginkább a Leone teremtette hagyományokat mondja fel. Eredeti címe, *A kutya, a macska és a róka* is ezt idézi (áthallás *A Jó, a Rossz és a Csúfra*), ami az aiszóposzi állatmesékre is utal. Ezen mesék szintén Colizzi ihletforrásai voltak. Bár Colizzi nem tervezte, hogy megalkotja a Vadnyugat Stan és Panját, az, hogy a kutya (Spencer) és a macska (Hill) aiszóposzi ellentétét képzelte el, magában hordozza a komikus, folyton civakodó ellentétpárok alapját.¹⁵ Különös módon a két színész ekkor használta először a művészneveit is, mely akkor nagy divat volt az olasz westernszínészeknél.

A film egy pontján Hill és Spencer verekedésbe kezdenek egymással (még nem burleszkszerű, nem vicces), szóval ez nem tekinthető a burleszk figuráik megszületésének, de az itt első ízben használt elemeik a későbbi filmjeikben vicces tónust kapnak. Ami ebben a filmben stílustörés volt, az későbbi munkáik legfőbb szervezőelvévé lényegült. Hill elmondása szerint ez a verekedés életük első forgatási napján történt, mi több, első találkozásuk volt Almeriában, ahol a filmet forgatták, és ahova az utolsó utáni pillanatban ugrott be Terence Hill. Érdekes módon Spencer jellegzetes, felülről a nyakra indított ütését, melyet ők csak „galambroptetésnek” neveznek,¹⁶ már ezen a napon kitalálták (a két színész, mint oly sokszor később, ott helyben találta ki a jelenet koreográfiáját). Az ütés után Hill figurája komikusan felugrik, mintha visszapattanna a földről, majd ernyedten elterül: mintha ezzel a mágikus csapással a Spencer-figurának módjában állna tökéletesen elkábítania ellenfelét. Ez a geg később még komikusabban visszatérő eleme lesz a filmjeiknek, melyet Henri Bergson minden bizonnyal a „rugóra járó ördög” komikumának nevezne.¹⁷ A rugóra járó ördög a dobozába nyomott játékszer, ami hirtelen kiugrik, ez a gépies reflex pedig a nevetés, nevettetés egyik alapvető eszköze.

14 Carrà, Francesco (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill sztori*. Ford. Ónodi Csilla. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2015. 65–67.

15 Fridlund, Bert: *The Spaghetti Western – A Thematic Analysis*. North Carolina, USA, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. 201–202.

16 Spencer, Bud: i. m. 117.

17 Bergson, Henri: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 78–80.

A western dekonstrukciója

A párosban egy bizonyos Enzo Barboni (korábban a *Django* operatőre) látta meg a lehetőséget egy igazi vígjátékra. Barboni (álnéven E. B. Clucher) filmje, *Az ördög jobb és bal keze* és annak folytatása, *Az ördög jobb és bal keze 2* (1971) teremti meg az igazi Spencer-Hill párost, annak minden narratív és motivikus elemével, egyet kivéve: ezek a filmek még nem hagyják el a Vadnyugat világát. A két film furcsa metszete két világnak: egyszerre a spagettwestern lezárásai, ugyanis a két film végtelenig eltúlzott görbe tükrével a műfaj komolytalanná vált, innentől kezdve már csak a spagettwestern hatyúdairól beszélhetünk;¹⁸ emellett valami újnak is a kezdete: ez pedig a Spencer-Hill vígjátékok kánonja. Hozzá kell tennünk, ez a két film toronymagasan a két legnagyobb bevételt hozó western Olaszországban.¹⁹

Sergio Corbucci *Django* című filmje ikonikus képekkel kezdődik: a teljesen feketébe öltözött, hátborzongató sötét sziluettként megjelenő cowboy egy saras, végtelenül koszos vidéken gázol át, maga mögött egy koporsót húzva. Talán mondanom sem kell, hogy az egyik legikonikusabb snitt a spagettwesternek történetében. A film eleji főcímnél láthatjuk ezt, alatta az emlékezetes Luis Bacalov-főcímdallal, melyet később Tarantino is felhasznált a *Django elszabadul* (*Django Unchained*. Quentin Tarantino, 2012) nyitányában. *Az ördög jobb és bal keze* hasonló sivatagi vándorlással kezdődik, csak épp egy lovat látunk, ami egy nyugágyat húz maga után, rajta a madárijesztőszerű Szentlélekkel (ang.: Trinity – Hill figurája), aki csak úgy porzik, zoknija lyukas, kalapja számtalanszor átlőve: szó szerint összekoszolja a sivatagot.

A jelenet, azon felül, hogy parafrázeálja a *Django* kezdetét, konkrét klasszikust idéz: a Laurel-Hardy (Stan és Pan) duó egyik legikonikusabb filmjét, a *Vadnyugati őrjáratot* (*Way Out West*. James W. Horne, 1937), ami a korában szintén westernparódia jegyeit mutatta, bár nem túl kiélezetten. A filmben Ollie, azaz Oliver Hardy (magyarul: Pan) utazik hasonlóképp a ló mögött. Hardy figurája egyébként inkább Spencernek feleltethető meg, de az átvett elemek nem egy az egyben jelennek meg, Szentléleknek és Bumburnyáknak (Bambino – Spencer figurája) is vannak hasonlóságai Laurelhez és Hardy-hoz is. *Az ördög jobb és bal keze* jellegzetes főcímdala, mely a lusta Szentlélek és lova látványa alatt szól, egyszerre sugározza a western kliséit és tartalmaz valami csibészséget is. Ezt a főcímdalt is felhasználta Tarantino: a Franco Micalizzi által szerzett *Trinity Titoli* szól a *Django elszabadul* végén.²⁰ A kosz és mocskok, mely az olasz western alapja volt, itt irreálisan sokká válik: amikor Szentlélek hátba veregeti óriásbébi bátyját, Bumburnyákot, valóságos homokfelhő lepi be a teret.

Az ördög jobb és bal keze megőríz valamit a spagettwesternnek brutalitásából, ez viszont nem lövésekben vagy a vér explicit látványában érhető tetten, és azt gondolom, nem is csak a páros védjegyévé váló verekedésekben. Inkább egy végtelenül morbid, cinikus humor²¹ ez, ami például

18 Sergio Leone zsenijét igazolja, hogy *Az ördög jobb és bal keze* paródiáját beolvastotta saját mitológiájába, ez lett a *Neven: Senki* (Il mio nome è Nessuno. Tonino Valerii – Sergio Leone, 1973). A film elemzésére nincs lehetőségem, pedig a spagettwestern és burleszk leglírabb ötvözete Leone utolsó westernje, egyben Terence Hill különös Don Quijote-i alakítása, melyben Senkit, egy vadnyugati banditák iránt rajongó, rejtélyes figurát alakít Hohman, Tobias: *Bud Spencer & Terence Hill krónikák*. Ford. Váradi Csilla. H. n., Vintage Media Kft., 2014. 77.

19 Fridlund, Bert: i. m. 263–265.

20 Baski Sándor: *Az ördög jobb és bal keze* – Tarantino nyomában 45. filmvilág.blog, 2022. 01. 28. URL: https://filmvilag.blog.hu/2013/01/29/az_ordog_jobb_es_bal_keze_243

21 A későbbi filmjeikből, főként az utolsó közös művükből, a *Bunyó Karácsonyig*-ből (Botte di Natale. Terence Hill,

abban a jelenetben van jelen, amikor a seriffhelyettes a botcsinálta seriffet, Bumburnyákot ébreszti: „Seriff, ébredj, az öcséd ott van a kocsmában!” Bumburnyák szemei kipattannak, derült tekintettel, vágyakozva kérdezi: „Lepuffantották?” Majd őszinte csalódottság ül ki az arcára, amikor kiderül, hogy nem.²² Ahogy írtam már, a film a western hőseit Don Quijotévá és Sancho Panzává változtatja. „Ha valaki csúnyán néz Bumburnyákra, akkor Szentlélek megkérdezi, mi baja, de ha az a valaki csak köszön neki, Szentlélek azt mondja, provokálja”.²³ A film fő komikus mozgatórugója a páros ellentéteiben, konfliktusuk dinamikájában rejlik.

Spencer figurája, Bumburnyák hasonlít inkább John Wayne törvényen kívüli hősére, míg Szentlélek James Stewartra és a hivatalos hősre emlékeztet. Bumburnyák békében él önmagában a Vadnyugaton, folytatná ő egész életében a lótolvajkodást, ám megérkezik öccse, és keresztülhúzza a számításait. Szentlélek könnyen befolyásolja a megvezethető, együgyű bátyját, és ezzel a jó szolgálatába állítja a törvényen kívülit, kénytelenek segíteni a telepeseknek. Szentlélek csak látszólag bűnöző, és csak látszólag szorul rá a tanításra, valójában sokkal talpraesettebb, mint Bumburnyák. De tudja, hogy a valódi győzelemhez össze kell fogniuk, szüksége van bátyja őseréjére (hasonlóan ahhoz, ahogy végül Wayne kell Stewart megmentéséhez). A film végén a faragatlan, magának való Bumburnyáknak tovább kell lépnie, de ez a két figura már nem csak a Vadnyugatról alkot tablót, így Szentlélek a bátyja után ered, az immár önműködő, megmentett közösséget maga mögött hagyja. Ezt a két figurát már a Káin és Ábel történetéhez hasonló ősvizályuk tartja össze.

A pisztolypárbaj még megvan az első részben, parodisztikusan csap össze a két fejjavadással Szentlélek, aki irreálisan gyors, másodpercek alatt többször is pofon tudja vágni ellenfelét, majd fegyvert tud rántani ugyanazzal a kezével, ám lelőni nem fogja, inkább elrettenti: ha muszáj, akkor is csak az ellenfél kalapját lövi le. De a párbaj már nem a csúcsponton található, hanem a film felénél. A film zárásaként egy hatalmas tömegverekedést látunk, ekkorra hőseink félreteszik a fegyvereiket, ami lényegében szentségtörés az olasz westernnek dimenziójában.²⁴ A békés telepések harcra való felkészítése *A hét mesterlövész* (The Magnificent Seven. John Sturges, 1960) és *A Hét szamuráj* (Shichinin no Samirai. Kurosava Akira, 1954) vonatkozó jeleneteit parodizálja.

A két film az olasz alkotógárda és az olasz közönség okán erős vallásos ikonográfiával rendelkezik, ahogy a legtöbb spagettiwestern, de a vallásos környezet (az első filmben a mormonok települése, a másodikban a szerzetesek missziója) szintén csak egy humorforrás, hiszen vallástalan, vállaltan bűnöző főhőseink egyházi szokásokkal való találkozása az egyik fontos visszatérő poén (running joke). Persze végül a tiszta lelkű közösségnek segítenek mindkét esetben az arisztokratikus, militáns autoritással szemben, de a közösségnek ösztönszerűen nem tudnak a részesévé válni, a konfliktus megoldása után mindkettejükre a továbbállás vár, és hogy egymást bosszantsák az idők végezetéig.

1994) ez a mélycinizmus elvész, és a film szentimentálissá válik.

22 Fridlund, Bert: i. m. 246.

23 Gagliani Caputo, Marcello (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill anekdoták*. Ford. Juhos Zsolt. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2016. 127.

24 Ebert, Roger: *They Call Me Trinity* (review). rogerebert.com, 2022. 01. 28. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/they-call-me-trinity-1971>

Eredetileg nem a közösségnek való segítség áll szándékukban. Bumburnyák csak meggazdagodni akar, Szentlélek rendre keresztülhúzza ebbéli terveit, de nem saját hasznára, hanem inkább a saját szórakozására: a filmek végére egy jelentős vagyon (az első filmben egy ménes, a másodikban egy nagy zsák pénz) után folyik a kergetőzés, amit egy rövid időre birtokolnak a hősök, de aztán a lelkiismeretük győz, és kénytelenek a békés közösség részére átadni. Ez kissé a spagettiwesternek és az olasz neorealizmus baloldali ideológiához köthető hagyományára utal: a főhősök bűnözők ugyan, de Robin Hood-szerű figurák, akik a vagyont elveszik az arisztokratikus elitől, hogy azt a népnek adják.²⁵ Olyan elem ez a pénz utáni kergetőzés, ami *A Jó, a Rossz és a Csúf* (Il buono, il brutto, il cattivo. Sergio Leone, 1966) narratíváját idézi, és amit még a kései filmjeikben, mint a *Kincs, ami nincs* (Chi trova un amico trova un tesoro. Sergio Corbucci, 1981) vagy a *Nyomás utána!* (Nati con la camicia. Enzo Barboni, 1983) című filmben is rendre felhasználnak, és sokadjára is elsütik – és még mindig szellemesen. Persze ennek a gyökere is a burleszkek világából ered: Charlot nemegyszer küzd éhséggel és szegénységgel a filmjei során – ikonikus példák az *Aranyláz* (The Gold Rush. Charles Chaplin, 1925), *Nagyvárosi fények* (City Lights. Charles Chaplin, 1931) – és aztán rendre a nehezen megszerzett vagyont a film csúcspontján továbbadja nemes célból.

A két bandita „vad”, iskolázatlan jellegére utal illetlen viselkedésük is, például a páros szintén védjegyévé váló evőjelenetek esetében, amikor meggazdagodva egy elegáns étteremben örült, hedonista habzsolásba kezdenek, az étteremben ülők legnagyobb megbotránkozására.²⁶

Miután megegyeznek, hogy semmiképp sem egy irányba folytatják útjukat, Bumburnyák elvágat a távolba, Szentlélek pedig rövid vacillálás után, csibészes mosollyal indul el bátyja után a sivatagba: a westernnek ez a klasszikus eleme is inkább gyermeki játékosságra utal, mint a halál motívumára, a befejezés pedig összemosza a westernfilmek naplementébe lovagoló cowboyát a további csetlő-botló kalandok után néző Chaplin-figurával, aki szintén hasonlóan lép ki a történetből, például *A cirkusz* (The Circus, 1928) befejezésében. Ott semmiképpen sem halálról, hanem éppen hogy halhatatlanságról szól ez a gesztus. A Chaplin-figura elhagyja ezt a celluloidot, hogy átvándoroljon egy másikba, hogy ott folytassa örökös, vicces bolyongását.

3. Az amerikai filmburleszk hatásai a Spencer-Hill filmekre

Miért a legédesebb?

Egy olyan műfajt, olyan irányzatot próbálunk definiálni, a spagettiburleszket, amely főként a western és a burleszk, két jellegzetesen amerikai műfaj hatásait viseli magán, miközben ízig-vérig európai szellemiségű filmek egy olyan időben, amikor már a western és a burleszk is túl van a fénykorán. Ezúttal az utóbbit vegyük szemügyre.

Hevesy Ivánt nem lehet megkerülni: „a burleszk a némafilm édes gyermeke, legédesebbje”.²⁷ A megállapítása szerint a burleszk a némafilm korában tisztább és modernebb filmműfaj tudott lenni, mint a dramatikus, „komoly” irányzatok. Éppen ezért a kultúrtörténetben először (és

25 Frayling, Christopher: *Once Upon a Time in Italy*. H. n., Harry N. Abrams, in ass. with Autry Media Center, 2005. 9.

26 Fridlund, Bert: i. m. 241.

27 Hevesy Iván: i. m. 87.

jelen állás szerint utoljára) tudott a vígjáték az elsősorban tragikummal operáló történetek fölé kerekedni.²⁸ Ha végigtekintünk a némafilm nagy alkotóin, minden bizonnyal a burleszké az egyik legimpozánsabb névsor.²⁹

Hevesy szerint a burleszket a tiszta filmszerűség jellemzi; ez az abszolút film, ami csak a mozgókép nyelvén kommunikál. Azt állítja, hogy előzmények nélküli műfaj: valójában erőteljesen merít a XIX. századi bohózatokból és a brit music hallok világából (még korábról pedig a commedia dell'artéból). Abban minden bizonnyal igaza van, hogy a tartalom és a forma ekkor, a film születésével (különösen a film némaságának kényszerével) talál igazán egymásra, itt tud leginkább kiteljesedni. Ennek az oka alapvetően a filmtrükkök és a montázs, a filmvágás okozta szabadságban keresendő.³⁰ Míg a klasszikus színházi bohózatokban a színészek korlátozottak, a szereplőkkel nem történhet meg bármi, ezáltal a szituációk is evilágiak lesznek (dialóguscentrikusság, színházi hármas egység tartása), a filmburleszk maga mögött hagyhat minden szabályt,³¹ és Buster Keaton figurája már bármikor megteheti, hogy egy mozielőadás közepette fellépjen a vászonra, és annak a valóságában találja magát, ahogy az az *Ifjabb Sherlock detektívben* (Sherlock Jr. Buster Keaton, 1924) látható.³² Hasonló gag, hogy Keaton a tenger mélyén hosszasan közlekedik oxigénpalack nélkül *A navigátorban* (The Navigator. Buster Keaton–Donald Crisp, 1924). Azóta ezt az animációs film egy jellegzetes fajtája is felfedezte magának, a Prérifarkas hosszán sétál a szakadék fölött a levegőben, és persze csak akkor zuhan le, amikor már realizálja, hogy a semmi fölött áll. Olyan alapvető elem ez, amit mindannyian ismerünk gyerekkorunk rajzfilmjeiből, amely a burleszkből ered.

A gag alapvető alkotóeleme a burleszkeknek, sőt, a tiszta burleszkek esetében csak és kizárólag gegekről beszélhetünk. A tiszta burleszkek esetében nincs egy történetet összefogó dramaturgia, nincs összefüggő cselekmény, hanem csak egymásra pakolt gegek halmazát látjuk, amelyek persze kapcsolódnak egymáshoz: sok esetben épít az egyik gag a másikra, abban exponálódnak elemei, amelyek majd a későbbi gag fordulópontjait adják. Sokszor élnek az alkotók a gegek fokozó ismétlésével, további megcsavarásával, azaz a bergsoni értelemben vett komikus ismétlés módszerével, amikor valamely motívum hasonlóan köszön vissza, mint korábban, például szereplők, szituációk, helyszínek, csak épp ezúttal még egy nagy csavar van a dologban, ami humorforrás lehet: meglepő jellege, abszurditása nevetésre ingerel minket,³³ és felszabadul bennünk, nézőkben az, amit Freud csak „humoros örömyereségnek” nevez.³⁴

De pontosan mi is a gag? Szalay Károly több definíciót is összeszed *A gag nyomában* című átfogó művében, melyeket végül a következőképp kristályosít ki: „A gag túlfeszített helyzet váratlan, de gyors megváltoztatása oly módon, hogy az alaphelyzet által keltett feszültséget föloldja, s ezzel nevetést vált ki nézőjéből.” Még hozzátenném az általa korábban idézett Marcel Proust-

28 Szalay Károly: *A gag nyomában*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972.

29 Charlie Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, Harold Lloyd, Harry Langdon, Laurel & Hardy.

30 Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. 87–89.

31 A modern színház a néma filmburleszkkal párhuzamosan szintén megtalálja a maga formai újításait, ami által megszabadul a hagyományos színház jelentette kötöttségektől, ezek azonban más eszközök, mint amelyekkel a néma filmburleszkek élnek.

32 Szalay Károly: i. m. 65.

33 Bergson, Henri: i. m. 91.

34 Freud, Sigmund: *A humor*. Ford. Pál Katalin. Irodalmi Szemle, 2022. 01. 28., URL: <http://irodalmiszemle.sk/2013/10/freud-sigmund-a-humor-tanulmany/>

féle definíciót: „A geg, akár komikus, akár tragikus fajtájáról van szó, felszabadult perc az idő rendjében.”³⁵ Ez egyszerűbben a chaplini „habostorta-effektussal” is leírható, ő nem vetemedett hosszú elemzések megfogalmazására, de tökéletesen érezte, miről van szó: „valakinek a képébe nyomnak egy tortát, és röhög a közönség”.³⁶

A gegek meglepő valóságérthetősége a film realiztikus hatáskeltő jellege miatt tud nagyon működni: a filmtrükk segítségével a szereplők elképesztő mozgásokat tehetnek meg, mindehhez nem kell sem igazán történet, sem szöveg, ezért nevezhette Hevesy a legédesebbnek a burleszket, mert ebben a műfajban a film tisztán vizuális és akusztikus jelekkel kommunikál a nézőjével.

A burleszk műfaji sajátosságai

A burleszk idővel elhagyja a tisztán habostorta-gegeket, Chaplin érettebb kéttekerceses rövidfilmjeit látva így ír Sadoul: „a balettra gondolunk, mert annyi báj és szabatoság van bennük, de szatírájuk és társadalombírálatuk többet ad, mint pusztá szórakozást.”³⁷ Sadoul persze különválasztja a szatírárt és a balettet; ellentétes, a burleszk nagykorúságát elválasztó elemekként kezeli a kettőt,³⁸ de azt gondolom, a *Modern idők* (Modern Times. Charles Chaplin, 1936) gyártósori csavarhúzója (majd annak eszkalációja) és Jacques Tati *Playtime*-beli (1967) éttermi nagyjelenete után senkinek sem lehet kétsége afelől: balett és szatíra a burleszkben kéz a kézben jár. A táncszerű, balettszerű alap, a mozgás a burleszkek talán egyik legjelentősebb eleme, és miközben az utókor arról beszél, hogy a burleszk legtöbb színészét a hangosfilm tette tönkre, bele sem gondolunk, hogy a némafilmek ezen válfajának mennyire szerves része nem csak a tánc, hanem annak ritmusa, a zene, a hangok is (a hangosfilmre használt angol kifejezés, a „talkie” beszélő filmet jelent, nem hangosfilmet³⁹). A burleszkben a dialógus minimális: a burleszk különlegessége, hogy dialógusok nélkül, csak képekben és hangokban, akár zenei hangokban mesél. Chaplin alkotófolyamatának szerves része volt, hogy a filmjeihez ő maga szerezte a zenét is, így ez nem elhanyagolható, leválasztható eleme a stílusának.

A burleszk, ahogy már írtam, gegre épülő mozgássorból áll, ami komikus tánckoreográfiát igényel. De van egy kulcsfontosságú tényezője, és minden elem ahhoz képest válik geggé: ez pedig maga a karakter. A burleszkszínészek egytől egyig megállapodtak egy figura mellett, és lényegében azt játszották egész karrierjük során, mindegyik alkotó megkapta a maga *epiteton ornansát*.⁴⁰

Furcsa, hogy nem a Monty Pythonhoz hasonlóan sokkarakteres színészek terjedtek el. Akinek kevésbé alakult ki egy konkrét figurája, például Harry Langdonnak, az nem is tudott olyan hosszan tartó népszerűségnek örülni. Ennek az oka másban keresendő, inkább a mitologikus hatásukban. Az egy-egy jellemre épülő komikumnak komoly hagyománya van az

35 Szalay Károly: i. m. 20–21.

36 Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018. 41.

37 Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1959. 151.

38 Uo. 57–58.

39 Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk. 48.

40 Chaplin figurája a Csavargó (fr.: Charlot, ang.: The Tramp); Buster Keatont a „The Great Stone Face”-nek nevezték, mert minden helyzetben fapofát vágott; Roscoe Arbuckle lett „Fatty”, utalva korpulens természetére; Harold Lloyd lett a „The Baby Face”, azaz babaarcú; Stan & Pan pedig ős-ellenerők, „a kicsi és a nagy, a buta és az agyafúrt.” (Szalay Károly: i. m. 39–40.)

irodalomtörténetben is, Molière vígjátékai gyakran egy jellemet, mint a konfliktus fő forrását tárgyalják: *A fősvény*, *Képzelt beteg*, *A mizantróp*. Mindenki tudta, hogy ha Charlie Chaplin szerepelt egy plakáton, akkor a Csavargóval (Charlot) fog történni valami. Alapvetően meg is határozta a film esszenciáját az, hogy mi a *helyzet*.

A legtöbb rövid burleszk aszerint épült fel, hogy a közismert főhős már megint mibe keveredik, milyen munkakörben kell megmérettetnie magát.⁴¹ Ez a bergsoni komikus fogalmak közül az ún. *hivatásbeli komikum*.⁴² Már dőlünk a nevetéstől, ahogy elképzeljük a kis Csavargót, mint katonát vagy rendőrt, elképzeljük, mint aranyásót (*Aranyláz*), pótapát (*A kölyök* [The Kid, 1921]), gyártósoron dolgozó munkást (*Modern idők*) vagy mint bokszolót (*Nagyvárosi fények*), persze ez utóbbi egész estés mozik már nem a rövidfilmek dramaturgiáját követik, így a későbbi filmjeiben egy cselekményen belül akár több különböző hivatás kifigurázására is sor kerülhet, miközben az egészet összefogja egy egységes cél, narratíva, ami már a nagy formára jellemző. Így, ahogy nő a hossza a burleszkeknek, idővel a gegek sem lesznek elegendő alkotóelemek. Okvetlenül szükségessé válik vagy egy drámai szerkezetbe ágyazni a komikus jeleneteket, vagy a bohózatok hagyományai szerint vígjátéki struktúrával is ellátni. Idővel sok burleszkalkotó kiegészített, de néhánynak sikerült a hosszabb forma megalkotása is, mint például Chaplinnek, aki leginkább melodramai szerkezetet alkalmazott – példa a *Nagyvárosi fények*, *Rivaldafény* (Limelight. Charles Chaplin, 1952) – vagy Stan Laurelnek és Oliver Hardynak, akik pedig vígjátéki narratívát használtak gegeik kötőanyagaként (*Vadnyugati őrjárat*).

A burleszkfigurák könnyedén ki tudnak sétálni az egyik történetből, és feltűnni egészen máshol, akár másik században (*Aranyláz*), akár a világ túlsó felén. Az attribútumrendszerük azonban állandó marad. Ha magunk elé képzeljük Charlot-t, rögtön beugrik a ruházata: a keménykalap, a szűkre szabott zakó, a bő gatya, a hatalmas, bohócokéra emlékeztető cipők, a hajlékony bot és persze az elnyúlhatetlen bajusz. Emellett még jónéhány dolog kapcsolódik hozzá: jellegzetes levegőbe rúgása, mellyel Bazin szerint, mintha fittyet hányna az időre, az idő múlására;⁴³ ott vannak még a visszatérő figurák az életében, a szerelme (az Edna Purviance-karakter, korai filmjeinek állandó színésznője), azaz az angyali, ártatlan, sokszor fizikailag is gyenge, rászoruló lány,⁴⁴ valamint az autoritás, aki legtöbbször egy hatalmas rendőr. Ha Charlot ellenfelet kap, akivel humoros kergetőzésekbe keveredik, akkor az jellemzően egy nagydarab, erős, macsó rivális (sokszor rendőr), így az ilyen esetekben nála is teljesül a bergsoni ellentétpárok hatása, akárcsak a Laurel-Hardy duónál.

Buster Keatonnál is egy szerelmi történet a kalandozásai és motivációi alapja, általában nála a szíve választottja valamiképp az ellenfeléhez kapcsolódik, például annak lánya, mint az *Isten hozta*-ban (Our Hospitality. Buster Keaton – John G. Blystone, 1923) vagy *A navigátorban*. Az ellenfelek pedig a korabeli, de még inkább a XIX. század macsó amerikai férfieszményét megtestesítő figurák. Persze minden burleszkantagonista karikatúrisztikus, mulatságos figura, legalább annyira, mint a főhősök. Keaton csenevész, önbizalomhiányos, sokszor elkényeztetett

41 Ez a *fish out of water*-szituáció (partravetett hal), ami azt jelenti, hogy egy figura olyan helyzetbe kerül (pl. új a városban, egy új állás), ahol helyt kell állnia (pl.: *Aki lelőtte Liberty Valance-t*-ben Ransie).

42 Bergson, Henri: i. m. 144–147.

43 Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Ádám Péter – Baróti Dezső – Brencsán János – Erdélyi Z. Ágnes – Hollós Adrienne – Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 155–162.

44 Uo. 192–195.

figurája legtöbbször egy felnövéstörténeten, egy coming of age-sztorin megy keresztül, miközben bebizonyítja a lánynak, hogy van ő is olyan értékes és rátermett, mint a macsó férfiideálok, akik kezdetben őt lenézik. Az ő ábrándos figurája kifejezetten talpraesetté válik a történetek végére, míg Charlot figurája inkább marad állandó - de a teljes Chaplin-életművön felfedezhető változás. A korai Mack Sennett-féle rövidfilmjein látott agresszív, rosszindulatú Charlot később, a ma is közismert nagyjátékfilmjeire ellágyul, és romantikus figurává válik, ez persze köszönhető a nagy formával érkezett melodramatikus felhangoknak is.

Itt kell megneveznünk a korábban már említett, leglényegibb elemét a burleszkeknek, ez pedig az idő és az elmúlás képtelensége.⁴⁵ A burleszkfigurák nem tudnak meghalni, bár halálos veszélyek tömkelegén vergődnek át egy-egy kalandjuk során, minden alkalommal ép bőrrel megússzák. Ha ágyúgolyóval is találják el a figurát, a ruházata cafatokban lóg rajta, akkor bosszús fejet vág, de sértetlenül keveredik ki a helyzetből. Hiszen csak úgy tud a néző jól szórakozni a filmen, ha tudja, hogy a halál valójában sosem igazi eshetőség a mindenkori burleszkhős kalandja során. Ez az az elem, és persze az attribútumaik, állandó jelzőik, újabb és újabb kalandjaik, valamint hallatlan népszerűségük, ami esszenciálisan mitikus figurákká varázsolja a burleszk legismertebb hőseit.⁴⁶ Ugyanez nem mondható el a kor egyetlen más filmes műfajáról (illetve a westernről némiképp igen, ahogy írja Bazin, de azok lokális mítoszok, míg a burleszk univerzális).

A spagettiwesternek kapcsán már megemlítettem, hogy Leonéék elsőszámú célja nem egy hiteles Vadnyugat-kép kreálása, hanem a westernfilmek látványa nyomán keletkezett gyermeki álmok megalkotása: a westernnek nem valós térben, hanem egy álomszerű térben játszódnak. Ugyanez igaz a burleszkekre; a figurák halhatatlanságával és a képtelen szituációkkal szintén az álmok logikájához hasonlatos rendszert követ. Félreértés ne essék, nem akarom a westernnt és a burleszket összemenni, a céloom pusztán az, hogy láttassam, milyen unikális metszetet talált akarva-akaratlanul is a Spencer-Hill duó a hetvenes évek elején, és ezek a műfaji jellegzetességek pillanatok alatt elkezdtek erősen harmonizálni egymással a filmjeikben.

4. A Spencer-Hill-filmek mint burleszkek

A burleszk műfaji elemei a Spencer-Hill filmekben

Legfőképp a Laurel-Hardy párosból merített Hill és Spencer. Konkrét idézeteket is elhelyeznek filmjeikben, a már említett *Vadnyugati őrjárat* ló után vontatott nyugágy motívumát *Az ördög jobb és bal kezében*, de ezen kívül az *És megint dühbe jövünk* (Pari e dispari. Sergio Corbucci, 1978) ikonikus pisztáciajelenete a *Come Clean* (James W. Horne, 1931) című kisfilm parafrázisa,⁴⁷ a *Seriff az égből*-ben (Uno Sceriffo extraterrestre... poco extra e molto terrestre. Michele Lupo, 1979) pedig Bud Spencer seriff-figurája konkrétan elmeséli Laurel azon emlékezetes gegjét, amikor a *Vadnyugati őrjárat*-ban meggyújtja a saját ujját.⁴⁸ Ezen konkrét idézetek, valamint a

45 Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk. 42–43.

46 Bazin, André: *Mi a film?* – a teljes Chaplin-fejezet.

47 Kovács Bálint: „A pisztácia elfogyott, csokoládé nem is volt” igazából nem is Bud Spencertől származik. index.hu, 2022. 01. 28. URL: https://index.hu/mindekozben/poszt/2016/07/22/a_pisztacia_elfogyott_csokolade_nem_is_volt_igazabol_nem_is_bud_spencertol_szarmazik/

48 Orosdy Dániel: Különbön *Dühbe jönnek* – Bud Spencer és Terence Hill párosa, avagy két valószerűtlen bohóc esete a filmvígjátékkal. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018. 178.

páros burleszket méltató kijelentések arra engednek következtetni (ha a stílusból nem lenne világos), hogy mennyire tudatosan veszik elő, porolják le a burleszk fogásait. Spencer így nyilatkozik egy helyen Chaplinről: „csakis egy igazán nagy tehetség kockáztathatja komikus hírnevét azzal, hogy eljátssza az asszonygyilkos Monsieur Verdoux-t.”⁴⁹



A ló után húzott nyugágó a *Vadnyugati őrjáratban* (Laurel & Hardy)

A burleszk legfontosabb jellemzője a karakter és a helyzet, alkotóeleme pedig a geg, szervező elve pedig a „senki sem sérül meg”. Gyakran illegalitásban levő figurák konfrontációja látható, az ő harcuk az autoritásokkal szemben és a kétségbeesett szegények védelme. A karakterek a Spencer-Hill filmekben, hasonlóan a burleszk hősközhöz, igencsak markáns attribútumokkal rendelkeznek. Spencer figurája nagydarab, túlsúlyos, magas, erőt sugárzó, szakállas. Legtöbbször ápolatlannak tűnik, kivéve, amikor látványosan kirittentyi magát, mert meggazdagodott. Arca igazán jellegzetes, különösen a szemei, amelyeket mintha mindig összehúzná, vagy csukva tartaná őket, tekintete kifürkészhetetlen. Ha száját kitátja, azt a hatást kelti, mintha állva elaludt volna, és ha nevet, abban vagy végtelen cinizmus van, vagy fogalma sincs, mi történik körülötte. Hill figurája ezzel szemben hatalmas kék szemekkel, szuggesztív tekintettel rendelkezik. Kisebb, mint Spencer, ő akrobatikus, kifejezetten vékony. Haja szőke, így lényegében minden külső jegyében elüt Spencertől. Arca mindig olyan, mintha vigyorogna (legtöbbször vigyorog is), ami ellenfeleit és főként Spencert azonnal provokálja, pláne ha még meg is szólal. Spencer szakálla már valódi szakáll (egy legenda szerint Hill csak kék kontaktlencsét visel), ellentétben a néma

49 Spencer, Bud: i. m. 166.

burleszkek ragasztott arcszőrzeteivel. Nem sminkelt az arca egyikőjüknek sem, az ő komikus, clownszerű arcukat hétköznapian viselik.



...és Az ördög jobb és bal kezében (Terence Hill)

A helyzetek rendkívül hasonlóak a burleszkfigurák egy tekercs-egy helyzet típusú logikájához; persze itt azzal bonyolódik mindez, hogy Hill és Spencer életművében nincsenek rövidfilmek, csak nagyjátékfilmek. De itt is igaz az, hogy a hőseink bárhol megjelenhetnek, bármelyik században, bármelyik földrészen és bármelyik hivatásban,⁵⁰ utóbbi akár egy filmen belül is változhat, mert a kötőanyag itt is a geg vagy az egyszerű helyzetekből adódó verbális humor, nem pedig a komplex, pszichológiai alapú dramaturgia. Itt is érvényesül a bergsoni hivatásbeli komikum: amint meglátjuk a hatalmas Spencert az *És megint dühbe jövünk*-ben a kis fagyaltos kocsijában, „Grandma’s Homemade Ice Cream” pólót viselve, máris nevetnénekünk támad, és később még inkább, mivel hamarosan hivatásában konfliktusba kerül egy pimasz vásárlóval, aki persze nem lehet más, mint Hill.

A környezetükkel való viszonyról elmondható, hogy miközben a Chaplin- és Keaton-filmek alapja általában szerelmi történet, a hős legfőbb motivációja egy nő, addig itt csak nyomokban jelenik meg ez a téma, hasonlóan a Laurel-Hardy filmekhez. Spencer figurájának általában nincs szerelmi viszonya, vagy ha igen, az is nagyon távolságtartó és gyermeki, például az *És megint dühbe jövünk* apácájával, a Susan nővérrel való viszony. Az apácák által fenntartott árvaház megsegítése lesz abban a filmben a nagy küldetésük, meg két új kék szem a vak apjuknak, Papinak. Jól jellemzi az egyik, Susan nővérrel folytatott dialógusa a Spencer-figura nőkhöz való viszonyát: „Charlie, hogyhogy még nem nősül meg? – Hát mert... és maga? – Ó, hát én Krisztus jegyese vagyok! – Akkor én jegyezzem el a főnökömet? Á, mindegy, nem is az esetem.”⁵¹

50 Lehetnek rendőrök (*Bűnvadászok*), arisztokraták (*Nincs kettő négy nélkül*), titkosügynökök (*Nyomás utána!*), hajótörtek (*Kincs, ami nincs*), repülősök (*Mindent bele, fiúk!*), papok (*Morcos misszionáriusok*), szafaritúra-szervezők (Én a vízilovakkal vagyok), énekkari tagok (*Különbén dühbe jövünk*), stb.

51 Dr. Kárpáti György: *Aki barátot talál, aranyat talál*. epa.oszk.hu, 2022. 01. 28. URL: <http://epa.oszk.hu/00300/00373/00019/dvd.htm>

Hill figurája viszont általában szerelmi afférba keveredik - a női figurák idealizált, szűzies, tiszta karakterek, hasonlóan Edna Purviance figurájához a Chaplin-filmekben. Általában a női szereplő osztozik az elnyomott közösség problémájában, amit a film végére legtöbbször a két főhős old meg. Például a *Különbén dühbe jövünk*-ben (...altrimenti ci arrabiamo! Marcello Fondato, 1974) a helyi pizsamás főgengszter egy hatalmas felhőkarcolót akar építeni egy vidámpark helyére. A vidámpark elnyomott közössége egy konkrét személyben, egy artitalány képében jelenik meg, vele lesz romantikus afférja Hillnek. De összességében elmondható, hogy a hőseinket a nehéz sorsú közösség megsegítése a filmek során nem igazán motiválja, általában önző cél hajtja őket, például a *Különbén dühbe jövünk*-ben a piros Buggy autó visszaszerzése, ezen céljuk miatt állnak konfliktusban azzal az autoritással, amelyik a közösséget is elnyomja. A filmek végén Hill figurája, bár beteljesülhetne a szerelme, elsősorban Spencer figurája után megy saját döntésből, hogy folytassák a civakodásukat az örökkévalóságig, így nem a beteljesülő szerelemmel végződnek a történetek. Például *Az ördög jobb és bal kezében* Hill tagja lesz a mormon közösségnek, befogadják őt, ám hamarosan látjuk, hogy elbizonytalanodik a sok konvenciótól, amihez ragaszkodnia kell (alapvetően hippy figura), és bátyja után menekül.

A páros a saját célkitűzéseit nem éri el, de a közösséget megváltja. A *Különbén dühbe jövünk* végére sikerül megszerezniük a Buggy járgányt, sőt, mindketten kapnak a legyőzött gengszterektől egyet-egyet (közben látjuk, hogy a vidámpark is kinyit). Ám pillanatok alatt véletlenül összetörik az egyik autót, és újra a film kezdőpontján találják magukat: el kell dönteniük, melyiküké lesz a megmaradt homokjáró, és ismét olyan próbatételek elé kell állniuk, mint amilyen a sör-virslis verseny. Hasonló a narratívája a Sergio Corbucci rendezte *Kincs ami nincs*-nek. Egy kincset keresnek a félreeső Pongo Pongo szigeten, találnak egy bennszülött törzset és egy ottmaradt második világháborús japán katonát, akinek nem szólt senki, hogy véget ért a háború. A törzset kalózkodók és más kincsvadászok terrorizálják. A páros kibékíti a bennszülötteket a katonával, minden ellenségükkel leszámolnak, és a kincset is megszerzik, ám ekkorra azt hiszik, az egész hamis, és átadják a hatóságoknak a több százmillió dollárt. A hatóságoktól tudják meg, hogy a pénz valódi. Így ők továbbra is szegények maradnak, de a közösség megsegítése teljesül.

Ez jól illeszkedik a burleszk hagyományaiába. A *Nagyvárosi fényekben* Charlot eldönti, hogy segít a vak lányon, a lány később újra lát a film végére, ám Charlot ugyanolyan szegény, mint volt – talán a film záróképe sugallja, hogy ezután a lány fogja segíteni őt. Az *És megint dühbe jövünk* egyébként nagyon erős áthallásokat mutat a *Nagyvárosi fényekkel*. Mindkét filmben egy vak szereplő szeműtétje (Charlie és Johnny vak apjuknak gyűjt – aki persze nem vak) a film fő tétje, és emiatt Charlot és a két Firpo-testvér is különböző illegális sporteseményeken való részvétellel próbál pénzt szerezni. A Chaplin-film emlékezetes bokszmeccsén is olyan gegek vannak, amelyek nagy valószínűséggel hathattak a Spencer-Hill páros verekedéseire is.

Az ellenfeleik nagyon eltúlzott, karikatúrisztikus figurák. Sosem mondható el, hogy valódi fenyegetést jelentenek a párosra, de rengetegen vannak, és a befolyásuk is nagy. Legtöbbször a pároshoz hasonlóan illegalitásba vonult figurák, bűnözők, gengszterek, több filmben is a hőseink csatlakozni akarnak hozzájuk, vagy korábban bűnszövetkezetük tagjai voltak, például az *És megint dühbe jövünk*-ben Charlie korábban a Görög segédje volt, a *Bűnvadászokban* (Enzo Barboni, 1977) a kikötői bűnözőkhöz mindketten csatlakoznának, de azok mindkettejüket elutasítják. A tényleges autoritással viszont legtöbbször csak a film végén szállnak szembe,

addig a segédeivel gyűlik meg a bajuk. Ezek a figurák nagyon fontos részét képezik a gegek többségének. Ezek közül a kisebb ellenfelek közül talán a legemlékezetesebb Bugsy és Nynfus figurája, köztük hangzik el mindig a sokat idézett mondat: „Bunkó vagy, Bugsy!” Kicsiben köztük is működik az ellentétpárok komikuma. A legtöbb gengszter ezekben a filmekben szerethető, együgyű alak.

A Spencer-Hill filmek gyártási szempontból is hordoznak egy unikális elemet, a páros ellenfeleit a kor spagettiwesterneken edződött, legprofibb kaszkadőrei játszották, akik így egytől egyig megkapták azt a lehetőséget, hogy színészekké avansáljanak. A kor európai filmjében a legnagyobb presztízzsel és keresettel járt kaszkadőrként a Spencer-Hill filmekben játszani. Az ő jelenlétük is azt az érzetet adta, mintha egy állandó társulatról, műhelyről lenne szó. A legtöbb filmjükben mindig ugyanazok a kaszkadőrszínészek jelennek meg, mint antagonisták, legtöbbször talán a markáns Riccardo Pizzutival forgattak, akinek filmekben átívelő, visszatérő gegje, hogy akárhogy könyörög, a páros valamelyik tagja mindig kiüti a fogát. Claudio Ruffini játszotta Bugsy-t az *És megint dühbe jövünk*-ben és a félszemű kalózt a *Kincs, ami nincs*-ben. Salvatore Borghese vitte a legtöbbre közülük, ő alakította Nynfust az *És megint dühbe jövünk*-ben, de aztán a *Kincs, ami nincs*-ben már nem is valamelyik antagonistát játszotta, hanem Anulut, a bennszülöttet, aki legtöbbre szövetségese lesz a duónak – a filmben szinte harmadik számú hőssé avansál, és a legemlékezetesebb poénok hozzá köthetőek. Az olasz férfi bennszülöttalakítása pedig különösen dicséretes úgy, ha tudjuk, kaszkadőrként kezdte pályafutását.

A filmek a szerelmi történet helyett gyakran élnek a családi konfliktus ábrázolásával, ami már az adott film szervezesebb részét tudja képezni. A két *Az ördög jobb és bal kezében* testvéreket játszanak, ahogy az *És megint dühbe jövünk*-ben és a *Bunyó karácsonyig*-ban (Botte di Natale. Terence Hill, 1994) is, unokatestvéreket pedig az *Én a vízilovakkal vagyok*-ban (Io sto con gli ippopotami. Italo Zingarelli, 1979) és a *Nincs kettő négy nélkül*-ben (Non c'è due senza quattro. Enzo Barboni, 1984).

A vígjátékokra jellemző senki sem sérül meg elve teljesül a filmekben, de sajátos logikát követ. Egyetlen gengszter sem hal meg a történet során, mindig csak stilizált módon sérülnek meg: ha megverik őket, és később felbukkannak, akkor múmiaszerűen vannak befászlizva, begipszelve, hatalmas mankókra támaszkodva, ahogy az a *Különben dühbe jövünk* végén látható. A főhőseink is persze elpusztíthatatlanok, viszont Hill figurája érezhetően gyengébb, mint Spencer, ő legtöbbször ravaszságával és akrobatikusságával kerekedik felül az ellenfelein. Emiatt, ha egyedül marad, mintha látványosan nem működne a mitikus ereje, ami csak Spencerrel együtt él igazán. Amikor magára marad, és úgy rontanak rá a *Mindent bele, fiúk!* (...più forte ragazzi! Giuseppe Colizzi, 1972) című filmben, az ellenfelek kerekednek felül, megverik, és felrobbantják a repülőgépet. Az *És megint dühbe jövünk*-ben is kelepcebe kerül, mielőtt megérkezik a bátyja, hogy megmentse. Kell a páros okozta mágikus együttállás a győzelemhez. Spencernek pedig sok esetben jut egy fő rivális, egy doppelgänger, aki hasonlóan megáldott, robusztus őserő, és akivel szemben kiélezett, hosszú verekedést folytat (ekkor Spencer is látványosan meggyengül), de minden esetben Spencer győzelmével zárul az összezapás, esetleg Hill rásegít a dologra, és csak egy kecses, apró mozdulattal ellöki a meggyengült ellenfelet, aki így elzuhan. Ilyen összezapás látható az *Én a vízilovakkal vagyok*-ban.

A burleszkgegek használata az egyik fő jellemzője a Spencer-Hill duónak. A hangosfilmekre jellemző verbális humor is nagy hangsúlyt kap, de leginkább vizuális elemekben, mozgásban gazdag történetmesélés jellemzi a filmeket. Ez persze *Az ördög jobb és bal kezével* a védjegyükké váló gigantikus filmvégi verekedésekben érhető tetten, de azon felül is sokszor építenek a vizuális humorra. Például az *És megint dühbe jövünk*-ben, miután Johnny Firpo (Hill) bejelenti bátyjának, Charlie-nak (Spencer), hogy apjuk megvakult, egy öreget látunk, aki sporthíreket olvas egy strandon, majd sunyi tekintettel megbámul két fürdőruhás fiatal lányt. Észbe kap, aranyórájára néz, felveszi napszemüvegét, megragadja fehér botját és egy kis ukulelét. Pillanatokkal később egy étteremben énekel fátyolos hangon, ekkor jelenik meg Charlie és Johnny. Annak ellenére, hogy nem vak, annyira hitelesen játszik rá vakságára, hogy amikor Charlie meghatottan szólítja apját, az idős Papi, azaz Mike Firpo kedvét leli az egész étterem romba döntésében, pincéreket lök fel, majd megkapaszkodik egy túlsúlyos fürdőruhás nőben, és azt mondja „Charlie, hogy hasonlítasz anyádra.” Később, amikor meghittten beszélget az újraegyesült család, remegő kezével a segítőkéz fia szemébe csavarja a citromot, és leforrázza a kezét.

A burleszkek kapcsán rendkívül fontos a hangok és a zene szerepe, és mintha táncszerű koreográfiával rendelkeznének. A spagettiburleszkeknél a verekedések önmagukban hordozzák ezt, de azon felül is nagyon integratív része a filmeknek a tánc és a zene. Sok esetben Chaplinhez hasonlóan maga Spencer szerzi, éneklí, és hangszeren (gitáron, szaxofonon) kíséri is a zenét – például *Én a vízilovakkal vagyok*, *Banános Joe* (Banana Joe. Stefano Vanzina, 1982), *Akit Buldózernek hívtak* (Lo chiamavano a Buldozer. Michele Lupo, 1978), *Nincs kettő négy nélkül* –, a leginkább a duóhoz köthető zeneszerzők azonban Guido és Maurizio De Angelis, azaz Oliver Onions. Légies, slágerré vált zenéik minden esetben jól ragadják meg az adott film hangulatát, ez megfigyelhető a *Piedone*-filmekben (Stefano Vanzina, 1973–1980), ahol a főcím fülbemászó dallamait mindig az adott kultúrára jellemző módon hangszerelték át, *Piedone* adott utazásához illeszkedve. Egyidejűleg hat rájuk Ennio Morricone hangzásvilága és a Beatles főleg korai korszakára jellemző beat-hangszerelés. Emellett majdnem mindegyik filmben látható egy hatalmas, latinos fiesztajelenet, és hasonlóan zeneileg, táncszerűen megkomponáltak a filmben visszatérő hedonista evés jelenetek is.

A *Mindent bele, fiúk!* nyitánya nagyon szépen leírja a Spencer-Hill filmek vizuális humorhoz való hozzáállását: egy füstölgő repülőgépet látunk, egyik turbinájából fekete csíkot húz, zuhan. Bent az utastérben egy tyúkketrec ide-oda rázkódik. Meglátjuk Spencer fejét, arca sosem volt még ilyen izzadt, rettenetesen koncentrált maga elé, sejtetően a vezetőfülkében ül, ő vezeti a gépet. Hüvelykujjával szájához nyúl, megnyálazza, majd a kamera svenkkel leköveti kezét, és meglátjuk, a rettentő izgalommal valójában egy *Popeye* képregényt lapozgat, amiben Popeye és Bluto éppen agyabugyalják egymást. A zuhanásról szinte tudomást sem vesz. A háttérben a másik pilóta (Hill) szunyókál. A jelenet önreflexióban is gazdag, ugyanis Bluto és Popeye rivalizálása nagyon hasonlít Spencer és Hill örökös párharcára, ráadásul Bluto erősen emlékeztet Spencerre, mintha szó szerint önmagát olvasná.⁵²

52 Később Robert Altman felkérte Spencert Bluto eljátszására a *Popeye*-filmjében (1980), de visszautasította. (Orosdy Dániel: i. m. 181.)

Komikus ellentétpárok

A Bud Spencer-Terence Hill duó minden filmjét végső soron a köztük húzódó feloldhatatlan ellentét működteti, ahogy a Laurel-Hardy párost és Don Quijotét és Sanchót is ez mozgatja. „Két hasonló arc, amelyek egymagukban cseppet sem nevetségesek, ha együtt vannak, hasonlatosságuk nevetségessé válik.”⁵³ Ezt persze két egyforma figuráról írja le Bergson, de lényegében ugyanez elmondható a markáns ellentétekről is. A két ellentétes grimaszú figura mintha egy-egy bergsoni elgépiesedés lenne, ez pedig Bergson komikumelméletének alapja,⁵⁴ illetve az is, hogy a kecses mindig a merev mozgással áll szemben, és utóbbi válik komikussá.⁵⁵ Amikor elképzeljük, hogy hogyan verekednek, akkor könnyen megláthatjuk a kecses-komikus ellentétet mozgásukban: míg Hill akrobatikusabb, kitérő, virtuóz mozgással verekszik, addig Spencer végtelenül darabos, ugyanakkor effektív mozdulatokkal csépel. Hill leleményes mozgásán is nevetünk, de Spencer elnagyolt gesztusai az igazán mulatságosak.

A komikus ellentétpárokat összetartó bergsoni helyzetkomikum-típus a „zsinórra járó bábu.” Hill figurája az összes filmjükben játékszerként rángatja Spencer figuráját (aki persze azt hiszi, hogy ő az okosabb és tapasztaltabb), a néző pedig a furfangos pártján áll, látja, ahogy megvezeti Spencer együgyű alakját, de nem ítéli el Hillt sem, mert végső soron jóra használja fel a partnere megvezetését, így a néző önfeledten nevet a titkos alá-fölé rendeltségen.⁵⁶

Ha már Popeye-t emlegettem, nem csak ő és nem csak a burleszkek hatottak a páros világára. A képregények világából hasonló párost alkot Asterix és Obelix René Goscinny *Asterix*-képregényeiben, ahol szintén Asterix a kicsi ravasz, Obelix pedig a mágikus erővel bíró óriás gall. Mindketten a Római Birodalom mint autoritás ellen küzdenek, és mindig vér nélkül páholják el a római légiókat. Szintén Goscinny írta a Morris belga képregényrajzoló által illusztrált *Lucky Luke*-ot, ami egyrészt stílusában is előrevetíti a vicces westerneket, és Szentlélek figurája is sokat merít Lucky Luke saját árnyékánál is gyorsabb, csavaros észjárású hippi cowboyából. Terence Hill a *Lucky Luke*-képregényeket később saját főszereplésével adaptálta filmmé (1991). A Spencer-Hill filmek mindenki számára ismert „gasztronómiai attribútuma” a bab, bár nincs kimondva, mintha hőseinknek ebben rejlene az ereje, hasonlóan Popeye spenótjához vagy Asterix varázsszérumához.

A komikus ellentétek irodalomtörténeti előképeinek a commedia dell'arte figurái, Brighella és Arlecchino (Harlekin), valamint Cervantes Don Quijotéja és Sancho Panzája tekinthető. „Az általában alacsony és kövér Harlekin mindenekelőtt a butaság, a gyalulatlanság és a naiv vidámság jeleit mutatja, valamint a kiadós nagy zabálások is feltétlenül az ő figurájához tartoznak. Mindehhez azonban sárm és iróniára való hajlam is járul. A többnyire magas, vékony alkatú Brighella ellenben ravaszul okos, olyan puha és ruganyos a mozgása, akár egy macskának, rengeteg akrobatikus mutatványt ismer, rámenős és előszeretettel dolgoztat maga helyett másokat.”⁵⁷ Itt is igaz, hogy teljesen nem feleltethetőek meg a figurák, de Bud Spencerben

53 Blaise Pascal-t idézi Bergson, Henri: i. m. 56.

54 Uo. 70.

55 Uo. 24–26.

56 Uo. 83–84.

57 Orosdy Dániel: i. m. 177. o. – Ő is idézi: Lüdeke, Ulf: *Terence Hill*. Ford. Malyáta Eszter. Budapest, Libri Kiadó, 2013.

Harlekint, míg Terence Hillben Brighellát fedezhetjük fel. Ráadásul ez az olasz kultúrában is jelentős előzmény, a commedia dell'arte a két színész születési helyén, Nápolyban és Velencében volt igazán jelentős.

A meta-spagettiburleszk



A *Nincs kettő négy nélkül*, a meta-spagettiburleszk. Balra a gazdag Coimbra-testvérpár.

A *Nincs kettő négy nélkül* szintén Brazíliában játszódik, ez az utolsó igazán jelentős filmjük, bizonyos értelemben összefoglalása is a stílusuknak. A film a hasonmás-vígjátékok narratívájára épül. A filmben feltűnnek a szokásos karaktereiken túl a doppelgängereik, egy mimóza Spencer-Hill páros, önmaguk gazdag ellentétei: a Coimbra-kuzinok. A film ezen figurákhoz kapcsolódó minden poénja úgy működik igazán, ha korábbi filmjeikből már ismerjük a karaktereiket. Főleg, mert eddig mindig szegényeket játszottak, ezúttal pedig a világ minden pénze (és az arisztokrata osztály szokásai, például a nekik nem kedvező diéta is) rájuk szakad. Így viszont döbbenetes látni a riadtan vagdalkozó Antoniót (Spencer) vagy az ellenfeleit ütés előtt lefertőtlenítő Bastianót (Hill), ezzel komikus karakterük új szintjét érik el. A film korábbi műveikre reflektál, meta-spagettiburleszkként működik. Persze a klasszikus Spencer-Hill duó győzedelmeskedik, hasonlóan a *Don Quijote* második kötetének metamotívumához. A filmben megjelenő szerepcsere-szituáció, ami társadalmi osztályok cseréjét is jelenti (a humoros burleszk helyzet az, hogy Spencer és Hill ezúttal tényleg gazdag) a bergsoni „megfordítás” eszköze: a szerepcserében a figurák fordított szituációkba kerülése jelenti a komikum fő forrását, az egész egy „feje tetejére állított világgá” válik.⁵⁸

58 Bergson, Henri: i. m. 91–99.

5. Konklúzió

Dolgozatomban a Spencer-Hill életműre egy eddig ritkán látott szemszögből engedtem bepillantást: könnyed vígjátékaik mögött felsejlenek az amerikai filmburleszk (Chaplin, Keaton, Laurel&Hardy), a western (Sergio Leone, Sergio Corbucci), a képregények (*Asterix*, *Popeye*, *Lucky Luke*) és az irodalomtörténet (*Don Quijote*, commedia dell'arte, pikareszk regények) nagy alakjai. Esztétikai okokból mindenképpen átgondolt gegvilága jelentheti a páros máig tartó sikerét. Abban bízom, talán ez az írás új megvilágítást ad az olvasónak a filmtörténeti, de még a vígjáték-történeti lexikonokból is mellőzött duóról. Burleszkeket csináltak, „könnyű műfajt”, de azt rendkívül igényesen.



És megint dühbe jövünk (Sergio Corbucci, 1978)

Bibliográfia

- Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk – Ulysses képébe habostortát nyomnak. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018.
- Báron György: Két férfi, aki... *Filmvilág*, 2004. október, 42–45. o. URL: http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=1600&gyors_szo=%257Cb%25E1ron%257Cgy%25F6rgy&start=50
- Baski Sándor: *Az ördög jobb és bal keze – Tarantino nyomában 45*. *filmvilag.blog*, 2022. 01. 28. URL: https://filmvilag.blog.hu/2013/01/29/az_ordog_jobb_es_bal_keze_243
- Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Ádám Péter – Baróti Dezső – Brencsán János – Erdélyi Z. Ágnes – Hollós Adrienne – Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Bazin, André: *The Western: or the american film par excellence*. In *What is Cinema? Vol. II*. Ed. Bazin, André. Berkeley, USA, University of California Press, 1971.

Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.

Bergson, Henri: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.

Carrà, Francesco (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill sztori*. Ford. Ónodi Csilla. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2015.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha I-II*. Ford. Benyhe János – Somlyó György. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005.

Ebert, Roger: *They Call Me Trinity (review)*. rogerebert.com, 2022. 01. 28. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/they-call-me-trinity-1971>

Frayling, Christopher: *Once Upon a Time in Italy*. H. n., Harry N. Abrams, in ass. with Autry Media Center, 2005. / Frayling, Christopher: *C'era una volta in Italia*. Bologna, Olaszo., Cineteca Bologna, 2014.

Freud, Sigmund: *A humor*. Ford. Pál Katalin. Irodalmi Szemle, 2022. 01. 28., URL: <http://irodalmiszemle.sk/2013/10/freud-sigmund-a-humor-tanulmany/>

Fridlund, Bert: *The Spaghetti Western – A Thematic Analysis*. Jefferson, North Carolina, USA, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

Gagliani Caputo, Marcello (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill anekdoták*. Ford. Juhos Zsolt. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2016.

Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. H. n., Magyar Filmintézet, 1993.

Hohman, Tobias: *Bud Spencer & Terence Hill krónikák*. Ford. Váradi Csilla. H. n., Vintage Media Kft., 2014.

Huber Zoltán: Poénok és pofonok – Bud Spencer (1929–2016). *Filmvilág*, 2016. augusztus, 40–42. 2022. 01. 28. URL: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=12824

Dr. Kárpáti György: *Aki barátot talál, aranyat talál*. epa.oszk.hu, 2022. 01. 28. URL: <http://epa.oszk.hu/00300/00373/00019/dvd.htm>

Kovács Bálint: „A pisztácia elfogyott, csokoládé nem is volt” igazából nem is Bud Spencertől származik. index.hu, 2022. 01. 28. URL: https://index.hu/mindekozben/poszt/2016/07/22/a_pisztacia_elfogyott_csokolade_nem_is_volt_igazabol_nem_is_bud_spencertol_szarmazik/

Lüdeke, Ulf: *Terence Hill*. Ford. Malyáta Eszter. Budapest, Libri Kiadó, 2013.

Orosdy Dániel: Különben Dühbe jönnek – Bud Spencer és Terence Hill párosa, avagy két valószerűtlen bohóc esete a filmvígjátékkal. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018.

Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1959.

Spencer, Bud: Különben dühbe jövök. Ford. V. Pánczél Éva. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.

Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972.

Sz. n.: *Bud Spencer the 'Good Giant' of Spaghetti Westerns, Dies at 86*. The New York Times, 2022. 01. 28. URL: <https://www.nytimes.com/2016/06/29/movies/bud-spencer-the-good-giant-of-spaghetti-westerns-dies-at-86.html>

Filmográfia

A bevándorló (The Immigrant. Charles Chaplin, 1917)

A cirkusz (The Circus. Charles Chaplin, 1928)

A hét mesterlövész (The Magnificent Seven. John Sturges, 1960)

A Jó, a Rossz és a Csúf (Il buono, il brutto, il cattivo. Sergio Leone, 1966)

A kölyök (The Kid. Charles Chaplin, 1921)

Aki lelőtte Liberty Valance-t (The Man Who Shot Liberty Valance. John Ford, 1962)

Akik csizmában halnak meg (La collina degli stivali. Giuseppe Colizzi, 1969)

Akit Buldózernek hívtak (Lo chiamavano a Buldozer. Michele Lupo, 1978)

A navigátor (The Navigator. Buster Keaton – Donald Crisp, 1924)

Aranyláz (The Gold Rush. Charles Chaplin, 1925)

Asterix, a gall (Astérix le Gaulois. Ray Goossens, 1964)

A testőr (Yojimbo. Kurosava Akira, 1961)

A vad banda (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)

Az ördög jobb és bal keze 1-2 (Lo chiamavano Trinità..., ...continuavano a chiamarlo Trinità, Enzo Barboni “E.B. Clucher” néven, 1970-71)

Banános Joe (Banana Joe. Stefano Vanzina, 1982)

Bosszú El Pasóban (I quattro dell'Ave Maria. Giuseppe Colizzi, 1968)

Bűnvadászok (I due superpiedi quasi piatti. Enzo Barboni, 1977)

Bunyó karácsonyig (Botte di Natale. Terence Hill, 1994)

Chaplin, a katona (Shoulder Arms. Charles Chaplin, 1918)
Chaplin, a rendőr (Easy Street. Charles Chaplin, 1917)
Come Clean (James W. Horne, 1931)
Django (Sergio Corbucci, 1966)
Django elszabadul (Django Unchained. Quentin Tarantino, 2012)
Egy maréknyi dollárért (Per un pugno di dollari. Sergio Leone, 1964)
Én a vízilovakkal vagyok (Io sto con gli ippopotami. Italo Zingarelli, 1979)
És megint dühbe jövünk (Pari e dispari. Sergio Corbucci, 1978)
Hét szamuráj (Shichinin no Samirai. Kurosava Akira, 1954)
Ifjabb Sherlock detektív (Sherlock Jr. Buster Keaton, 1924)
Isten hozta (Our Hospitality. Buster Keaton – John G. Blystone, 1923)
Isten megbocsát, én nem! (Dio pedrona... io no! Giuseppe Colizzi, 1967)
Kincs, ami nincs (Chi trova un amico trova un tesoro. Sergio Corbucci, 1981)
Különben dühbe jövünk (...altrimenti ci arrabiamo! Marcello Fondato, 1974)
Lucky Luke (Terence Hill, 1991)
Mindent bele, fiúk! (...più forte ragazzi! Giuseppe Colizzi, 1972)
Modern idők (Modern Times. Charles Chaplin, 1936)
Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, 1947)
Morcos misszionáriusok / Fordítsd oda a másik orcádat is! (Porgi l'altra guancia. Franco Rossi, 1974)
Nagyvárosi fények (City Lights. Charles Chaplin, 1931)
Nevem: Senki (Il mio nome è Nessuno. Tonino Valerii – Sergio Leone, 1973)
Nincs kettő négy nélkül (Non c'è due senza quattro. Enzo Barboni, 1984)
Nyomás utána (Nati con la camicia. Enzo Barboni, 1983)
Piedone, a zsaru (Piedone lo sbirro. Stefano Vanzina "Steno" néven, 1973)
Playtime (Jacques Tati, 1967)
Popeye (Robert Altman, 1980)
Popeye, a tengerész (Popeye the Sailor. Dave Fleischer, 1934)
Rivaldafény (Limelight. Charles Chaplin, 1952)
Roy Bean bíró élete és kora (The Life and Times of Judge Roy Bean. John Huston, 1972)
Seriff az égből (Uno Sceriffo extraterrestre... poco extra e molto terrestre. Michele Lupo, 1979)
Vadnyugati őrző (Way Out West, James W. Horne, 1937)
Volt egyszer egy Vadnyugat (C'era una volta il West. Sergio Leone, 1968)

BAKOS GÁBOR

A társadalmi szubjektivitás magánéletfilmjei (A magyar közéleti pszichodráma dokurealista filmformája)

[SZERZŐ]

Bakos Gábor 2004-2012 között végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, filmtudomány- és művészettörténet szakpárban. Érdeklődési területei a magyar filmtörténet, ezen belül a késő modernizmus továbbélése a kortárs filmtörténetben; film és képzőművészet interdiszciplináris kapcsolata a modern, illetve posztmodern magyar művészetben; Gaál István filmművészetének öröksége; a magyar bűnfilm hagyománytörténeti elemzése és elméleti vizsgálata. Fontosabb publikációi az *Apertúrában*, *Filmvilágban*, *Filmkultúrában*, *Metropolisban*, *Prizmában*, *Irodalmi szemlében*, *Balkonban* jelentek meg. Részvétel fontosabb tanulmánykötetekben: *Kifejezés és erő – Szóts István filmművészetének képzőművészeti öröksége*. (In *Ember a havason. Szóts István 100*. MMA - MANDA, 2013); *Sodrásban. Gaál 80*. MMA. 2014.; „Valaha madarak voltunk” – Sára Sándor modernista filmképének kialakulása a hatvanas években készített rövidfilmjei tükrében (In *Pro Patria. Sára 80*. MMA és MANDA, 2014. 115-139.)

[absztrakt]

Az ezredfordulós és a kortárs „*fiatal magyar filmben*” (Gelencsér Gábor) vannak olyan társadalmi fókuszú későmodernista alkotások, amelyek továbbvitték a Budapesti Iskola fikciós dokumentarizmusának a hagyományát. A hétköznapi élethelyzetek átélhetőségét célzó, társadalmi fókuszú film annyira ráközelít megfigyelt szubjektumára, amennyire csak lehetséges (innen a sok arcközeli, ismétlődő, triviális cselekvések). Ennek a fikciós-dokumentarista irányvonalnak az egyik első megnyilvánulását a magyar filmtörténetben Tarr Béla *Családi tűzfészek* (1979) című társadalmi pszichodramájában találjuk. Tarr filmjének legközelebbi örököse Hajdu Szabolcs kortárs „lakásfilmje”, az *Ernellák Farkaséknál* (2019) című egzisztencialista kamaradráma. Hajdu ügyesen ötvözte Tarr filmjének alaphelyzetét (lakáshiány) a modernista melodráma hagyományával; az *Ernellák* egyszerre kapcsolódik Tarr filmjéhez és Cassavetes expresszív melodramáihoz. Ennek dramaturgiai alapsémája néhány ember kiszámíthatatlanul alakuló kapcsolat-, illetve személyiségváltozására épül. A tanulmány e két hagyomány összekapcsolását ismeri fel Pálfi György *Nem vagyok a barátod* (2009) című filmjében is, amelynek mozaikos elbeszélői rendje részben más megoldásokat javasol e kétféle elbeszélői gyakorlat kreatív kombinációjára. E filmek elbeszélői struktúrájának, dramaturgiájának, testi, affektív jelzéseinek részletes elemzése révén a tanulmány az említett hagyományok *fúziójának* következményeire fókuszál, hogy miként képesek e filmek egyfajta kortárs (pszichológiai és társadalmi) érzékenységnek hangot adni.



[abstract]

In the millennial and contemporary “young Hungarian cinema” (as termed by Gábor Gelencsér), there are socially-focused late modernist works that continue the tradition of the Budapest School’s fictional documentary approach. These socially-conscious films, aimed at making everyday life situations palpable, focus as closely as possible on their observed subjects (hence the frequent close-ups of faces and the repeated, trivial actions). One of the earliest manifestations of this fictional-documentary direction in Hungarian film history is Béla Tarr’s *Family Nest* (*Családi tűzfészek*, 1979), a social psychodrama. The closest successor to Tarr’s film is Szabolcs Hajdu’s contemporary “apartment film,” the existential chamber drama *It’s Not the Time of My Life* (*Ernellának Farkaséknál*, 2019). Hajdu skillfully combines the basic premise of Tarr’s film (housing shortage) with the tradition of modernist melodrama. *It’s Not the Time of My Life* simultaneously connects to Tarr’s work and John Cassavetes’ expressive melodramas. Its dramaturgical foundation is built on the unpredictable transformations in relationships and personalities among a small group of people. This study also identifies the fusion of these two traditions in György Pálfi’s *I Am Not Your Friend* (*Nem vagyok a barátod*, 2009), whose mosaic-like narrative structure offers alternative solutions for creatively combining these two narrative practices. Through a detailed analysis of the narrative structure, dramaturgy, and physical and affective markers of these films, the study focuses on the consequences of this fusion of traditions, exploring how these films give voice to a contemporary (psychological and social) sensitivity.

Cserebomlások (*Családi tűzfészek és Ernelláék Farkaséknál*)

Tarr Béla improvizatív módon megrendezett, dokumentarista formavilágú, 1979-es *Családi tűzfészek* című filmjének közéleti pszichodramája harminc évvel később Hajdú Szabolcs *Ernelláék Farkaséknál* című, az összeférhetetlenségről szóló családi drámájában él tovább. A két filmben jól körülhatárolható társadalmi élethelyzetekből bomlanak ki az emberi sorsok. Mindkét magyar film családi viszála egyetlen központi helyszínen játszódik. A *Családi tűzfészek* a lakáshiány társadalomlélektani következményeit használja cselekményszervező motívumként. A Hajdu-házaspár (Hajdu Szabolcs és színész felesége, Török Illyés-Orsolya) lakásfilmjében egy család kényszerű hazaköltözése külföldről indítja el a történetet.

Hajdu filmjében a bonyodalmak abból származnak, hogy Ernelláék kénytelenek bizonytalan időre hazaköltözni Skóciából a Budapesten élő húga, Eszter családi otthonába, mivel autójuk lerobbant. A kényszerű és kényelmetlen nagycsaládi együttélés összeférhetetlenségi konfliktusok sorozatává eszkalálódik, pedig mindössze a kezdeti napok történetét követjük nyomon. A film legfontosabb dramaturgiai csavarja, ahogy a két család erőviszonyának dominanciája felcserélődik és kiegyenlítődik.

A párkapcsolatilag és egzisztenciálisan egyaránt sikeresnek látszó Farkasék a film első felében lekicsinylő kegyességgel viszonyulnak a nővér családjához. Farkas pökhendi módon Ernella férjét, Albertet nézi semmibe, és megvetően nyilatkozik róla a háta mögött Eszternek, a feleségének, aki folyton hangoztatja nővére gyengeségét. Azt állítja, hogy Ernella egész életében mástól várta a segítséget saját gondjai megoldására, ahelyett, hogy végre abba hagyja az önsajnálatot, és a kezébe venné sorsát. A pénzügyileg is ramaty állapotba került Ernelláék még lejjebb süllyednek szegényükben Farkasék előtt, amikor lopás történik a lakásban. A két pár újból egymásnak esik, majd Ernella serdülőkorú kislánya, Laura bevallja, hogy valójában ő lopott ki pénzt a borítékból, ezzel akart segíteni a szüleinek. Ez a meglehetősen egyértelműnek látszó alá-fölé rendeltség, hatalmi viszony azonban fokozatosan átalakul, miután Farkasék kisfia, Bruno elbújik a lakásban. Farkas sehol sem találja: már azt hiszi, hogy elszökött a kisfia. A kétségbeesett Farkas végül megtalálja a tüntetőlegesen némaságba burkolózott Brunót a konyhai alsószelekrényben. Ezután lassanként fény derül Farkasék szétesőfélben lévő házasságának igazi okaira. Régóta megindult csendes eltávolodásuk, illetve párkapcsolati válságuk legmérgezőbb gócpontja a gyerekkérdés, valamint ehhez szorosan kapcsolódó eltérő nevelési módszerük, amelyben teljesen különböző felfogást képvisel Farkas és Eszter. A könnyező Eszter azzal vádolja Farkast, hogy nem tudja elfogadni és szeretni a szófogadatlan, állandóan zajongó, izgó-mozgó Brunót. Természetesen ezt Farkas felháborodva tagadja. Azt viszont bevallja, hogy sokszor az idegeire megy a fia, és nincsen hozzá kellő türelme. A családapaként önmagában és kapcsolatában is megingott Farkas legszívesebben az egész gyerekproblémát a felesége nyakába varrná. Eszter megrettenve, tehetetlenül áll az egész megoldhatatlannak tűnő probléma előtt. Farkas érzelmi hűvösségét rossz és érzelemmentes gyerekkorának tulajdonítja. Gyakran verte őket az anyjuk, aki ritkán mutatta ki, hogy a maga módján valójában szereti gyerekeit. A film második felére megváltozik mindkét család álcázott háttérélete egymás előtt, amit az egymás között kicsattanó viták indítanak el. Bebizonyosodik, hogy az anyagilag lenullázódott Ernelláék családi viszonyrendszere erős összetartáson alapul, még ha egyszer meg is ingott Ernella (kiderül róla, hogy megcsalta a férjét

skóciai tartózkodásuk alatt). Farkasék leküzdik minden személyes hiúságukat, miután végre őszintén elbeszélgetnek az erkélyükön a nyugalomba szenderedett város tompa zajai között. Innentől indul változásnak a jól álcázott, bomlásnak indult „sikerházasságuk”: szembenéznek a problémáikkal (gyereknevelési ellentétek, illetve hogy kezdenek elhidegülni egymástól), és azok megoldását tűzik ki célul.

Bár mindkét film a cselekménybonyolítás szempontjából az emberi érintkezés mindennapi konfliktushelyzeteire fókuszál, Tarr és Hajdu filmjében jelentős a különbség a társadalmi osztályrajzok (idős és középkorú gyári munkások; értelmiségi középosztály) identifikációs, magukat kifejező hétköznapi nyelvezete között. Nagy a kommunikációs távolság a két alkotás szereplőinek önkifejezésbeli megnyilvánulása között, és ahogyan értelmezni tudják a saját maguk körül kialakult kusza-kaotikus kisközösségi konfliktushelyzetet.

Tarnál a szereplők (például az após) teljesen alulreflektáltak, a beszédnek itt nincs sok szerepe. Hajdunál még a legnagyobb vádaskodás esetében is előjöhet, hogy valaki visszakozik, váratlanul őszinte kíváncsisággal fordul a másikhoz, rádöbben, hogy a másik miért teszi azt, amit. Hajdu szereplői középkorúak, Tarnál generációk vannak, ami fontos különbséget jelent az osztályvonatkozás terén, ahogy az is, hogy másként működik (és másképpen érzékelik a szereplők) a „kényszer”, a „szűkösség” (mert más korban játszódnak) csapdahelyzetét.



Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1977)

Jelentős a különbség a két film szereplőinek identifikációs és önkifejezésbeli, emberi és kulturális adottságai között, azonban mindkét rendező a szabálytalanul előtörő érzelmek „testi” szemszögéből közelítette meg történetét.

Tarr kíméletlen marad főszereplőjével szemben. Hajdunál a végén kis közösséggé kovácsolódnak az addig széthúzó, ellenségeskedő családok. Még ha fontos formai elvekben egyezik is a két rendező (néma megfigyelőként viselkedő kamera; kiszámíthatatlanul kirobbanó konfliktushelyzetek, intenzív, leleplező arcközelik; improvizáció és spontán emberi reakciók beengedése a tartalmilag megtervezett jelenetek közé stb.), a filmek végén az emberek két különböző (szerzői) megítélését kapjuk. Reménytelenséget és kiszolgáltatottságot az egyik oldalon (Tarr), reményt és bizodalmat, összetartozást a másikon (Hajdu).

A legérdekesebb a két rendezőnél hogy módszertanilag különböző módon közelítenek a valósághoz. Tarr a dokumentarizmus felől építkezik, Hajdu pedig a fikcióból teremti meg lírai realizmusát. Hajdu dokumentarista stílusú játékfilmet készít, Tarr fikciós dokumentumfilmet.

A veszekedésjelenetek képi dinamizmusa az arcjátékra összpontosító közelképek, szűk félközelik, a feszesre komponált kétalakos „viszony-képek” izgatott egymásra vágásából áll. A történésekhez közel került kamera láthatatlan megfigyelőként van jelen a lakások szűkös belsőiben (*Családi tűzfészek*), vagy jár-kele az egymásból nyíló tágabb terekben (*Ernelláék Farkaséknál*). Az alakok viselkedéseinek hirtelen irányváltásait hol sikerül elkapnia a kamerának, hol pedig lemarad az előzményekről, így előfordul, hogy hiányos információkkal kapcsolódunk be a már elkezdődött jelenetbe. A szereplőket megfigyelő, közöttük helyezkedő kamerának köszönhetően belépünk a társas, valamint személyes idejükbe. Az utóbbira eklatáns példaként szolgálnak azok az elkapott, leleplező felvételek, amelyekben az aktuális helyzetből „kilépő”, merengve befelé forduló vagy éppen újabb önálló cselekvésbe kezdő szereplőket önmagukban szemléljük. A magát állandóan elleplező, ellentmondásos személyiség testi-fizikai ábrázolása létfontosságú mindkét rendező számára. Nem a történet társadalmi dimenziója kerül előtérbe, hanem a magánéletével viaskodó lélek belső impulzusainak felszínre csalogatása a végső cél.



Ernelláék Farkaséknál (Hajdu Szabolcs, 2016)

Tarr filmjének társadalmi konfliktusíve szinte a kibírhatatlanságig fokozódik. A folyamatos megalázásoknak és gyanúsítgatásoknak, hazug vádaknak kitett fiatal feleség végül arra kényszerül, hogy elköltözik a despotikus és álszent, rosszindulatú após lakásából, hogy lakásfoglalóként ideiglenes lakhelyen éljen. Nem tud feljebb lépni társadalmilag: mindenhol pusztán befogadottként kénytelen élni. Mindvégig vár a megváltó csodára, hogy férjével végre lakáshoz jusson. Szeretik ugyan egymást, de ez az áldatlan állapot tönkreteszi házasságukat. Ráadásul a gyenge, meghunyászkodó férfi nem áll ki a nő mellett a családi vitákban sem. Inkább gyáván az apjáié mellett marad, és nem képes régen tartó alkoholizmusával sem megbirkózni.

Hajdu Szabolcsék kényszerű okokból saját otthonukban leforgatott, játékfilmesen konstruált jelenetekből összeállított, mégis nagyon személyes alkotásában a szereplők nagy része családtag vagy művészbárát volt. Dokurealista módon stilizált, „önvizsgálati” lakásfilmjükben közvetlen élettapasztalataikat építették be a történetbe. Az egyes alakokat bizonyos mértékben saját tulajdonságaikkal ruházták fel: Brúnóról például kiderül, hogy állandóan csak filmeket nézne. Farkas jegyzetfüzetet vezet, ahová kihallgatott beszélgetéstörödeléket ír, és egyszer még ők is megpróbálkoztak a külföldre költözéssel (Hajdu Szabolcsék valóban éltek pár évet Londonban). Nota bene, filmjüket egy tragikusan elhunyt baráti házaspár emlékének ajánlották. Önreflexív, dokumentarista stílusban előadott párkapcsolati vitadrámájuk egy pont után átfordul magánéleti és családi drámába. Azt kezdi elemezni, hogy a két lánytestvér milyen viszonyban van egymással. Az egyik őszinte, békülő beszélgetés közben Eszter elárulja Ernellának, hogy a teljes széthullás szélén áll a családja, és emiatt végtelenül kétségbeesett.

Tarr lélekgyötrő sorsdrámájának tragikus az íve. Kíméletlen oksági láncolatban kísérik végig, hogyan lehetetlenítik el és alázzák meg napról-napra a fiatal feleség mindennapi életét a férjének a szülei. Hajdu kamaradrámájának érdekessége, ahogyan megfordulnak az erőviszonyok és ezáltal a nézői értékelés is. Tarnál kiszolgáltatottság, zsarnokság, gyávaság, kétségbeesettség uralja a szereplők életét. Hajdunál önámítás, lenézés és ítélkezés, mélyre nyúló, lelki sebek felszakítása, illetve megjátszott fölényeskedés miatt kialakult konfliktusok váltakozása irányítja a történetet. Viszont nála azért mégis eljutunk valamilyen belátásig. Ez nem egy kilátástalan és mozdulatlan világ. Nemcsak Farkas sikeressége miatt, hanem emberileg is élhető világ, minden nehézsége ellenére. Ahogy az sem véletlen, hogy ezt az egész világot áthatja a művészetre törekvés, a nyitójelenettől a zárlatig.

Spontán filmvalóságok

A dokumentum és fikció viszonyát eltérő módon használó két film történetvezetésének stratégiája, hogy miután megmutatja a legfontosabb társadalmi környezetet és megteremti a kiinduló konfliktushelyzetet, fokozatosan el is távolodik tőle. A szereplők annak érdekében, hogy önigazolásukat alátámasszák, és saját magukat meggyőzzék hazug feltételezéseikben, egyfolytában vádolják és bántják egymást (*Családi tűzfészek*), hogy utána mégis önmagukba nézzenek, és szolidaritást vállaljanak a másikkal, számukra teljesen kiszolgáltatott embertársuk iránt (*Ernellák Farkaséknál*). Amit látunk: egy családi kisközösség tagjai a szemünk előtt fokról-fokra megkeserítik egymás életét. Arcokból, testi gesztusokból, mozdulatokból, őszinte vagy hamis hanglegjtésekből kell következtetnünk a mögöttes, elrejtett lélektani motivációkra. A filmek arra összpontosítanak, hogy a társadalmilag tipizált határhelyzetek milyen hatással vannak a résztvevőkre: milyen jó és rossz, aljas és nemes tulajdonságokat hoznak ki belőlük. Valójában

mindkét rendező az „emberi sorsjátzmák” dokumentarista hitelességű elmesélését tartotta fontosnak, vagyis azt, hogy milyen lélektani vagy kapcsolati erővonalak mentén távolodnak-közelednek egymáshoz a családtagok.

Stilisztikailag a két rendezőnél önmagában véve nem a dokumentarizmus vagy a fikció formaelvének kiválasztása a döntő tényező, hanem a két ábrázolásmód együttes hatóerejéből származó egyedi kifejezőerő hitelessége. Módszertanilag mégis jelentősen eltérnek egymástól. Tarr fikciós dokumentumfilmjében a fikció felől közelít dokumentarista felvételi technikával újraforgatott történetéhez, vagyis amatőr szereplőivel újrajátszatja saját életük egyes periódusát. Hajdu realizmusa ennél egyszerűbb, mivel ő a teljességgel kitalált történetet a dokumentarista stílusra jellemző, közvetlen és szabad képi világgal teszi valóságközelivé, hétköznapi prózaivá.

Míg Hajdu dokumentarista stílusjegyekkel „fellazított” játékfilmes elbeszélőmódját végig megtartja, addig Tarr jobban kitolja a fikciós dokumentumfilmes kifejezőmód határait. Tisztán dokumentumfilmes interjúrészleteket illeszt a film cselekményébe annál a résznél, amikor a feleség sokadszorra jár lakásigénylés ügyében a városházára. Itt rövid időre a *Családi tűzfészek* átalakul a fikciós dokumentumfilmből ossztársadalmi problémát elemző riportdokumentummá.

Valódi interjúrészleteket látunk nőekkel, akik hasonló gondoktól szenvednek, mint a filmbeli feleség. Először részt veszünk a feleség fájdalmasan őszinte vitájában, amelyben kifejezetten ellenszenves és hideg, érzelemmentes a lakásügyeket intéző hivatalnok. Ezután a folyosón várakozók közül meghallgatjuk két másik nő történetét is, akik arra panaszkodnak, hogy ugyancsak a lakás vagy a saját otthon hiánya miatt élnek hétről-hétre bizonytalan életüket. Ezek a tisztán dokumentumfilmes interjúrészletek felerősítik, hogy a szociografikus magánéletfilm milyen széles társadalmi réteget érintő, kényes társadalmi konfliktust mutat meg.

Tarr egybekapcsolja a pszeudo-, illetve a tiszta dokumentarizmus valóságfeltáró eszközeit, Hajdu viszont inkább (ön)ironikus, poétikusan színezett, melodramai közösségi „szerepjátékot” rendez a történetből. A dokurealista kifejezőmódot úgy vegyíti a melodráma érzelmetelített, narratív struktúrájával, ahogyan Cassavetes tette egykoron a stílust és iskolát teremtő, hetvenes-nyolcvanas évekbeli késő modernista, expresszív melodramáiban.

Cassavetes legfontosabb eszköze az emberi testben (mozdulatban) és arcban megmutatkozó örvénylő, zabolátlan emocionalitás ábrázolása volt. Zsenialitása abban rejlett, ahogyan improvizatív-impulzív módszerével elénk tárta, hogyan képes a különféle társadalmi szerepeit cserélgető Én spontán-ösztönös módon váltogatni érdekelvű én-képét a külvilág számára. Filmjei minden letargiájuk ellenére éppen annyira életigenlőek, mint amennyire kiábrándultan cinikusak a mai ember modernizálódott, érzelemszegény, kegyetlen életvilágát szemlélve.

Hajdu Szabolcs *Ernellák Farkaséknál* című filmjében nagy érzéssel alkalmazza Cassavetes módszerét, amikor gyakran „narratív beavatás” (előkészítés) nélküli konfliktushelyzetekbe dobja nézőjét. Rögtön ilyen jelenet a film *in medias res* kezdése. A Farkas-házaspár erősen ittas állapotban társalog egy másik párral az étkezőasztalnál. Tartalmilag alig tudunk a csapongó párbeszédfoszlányokból bármit is kivenni, mivel Brúnó iszonyúan hangosan, le-föl ugrál a nagyszobai ágyon, miközben folyamatosan a kezében tartott játékait püföli egymáshoz. Hajdut az is Cassaveteshez köti, ahogyan az alakok külső jellemábrázolásához viszonyul. Arra törekszik, hogy elkapja a szereplők önfeltárulkozásának spontán és megismételhetetlen pillanatait. Éppen

ezért a megfigyelő-regisztráló szereppel felruházott kameramunka elsődleges feladata az érzelmek, illetve gondolatok kiszámíthatatlan áradásának a bemutatása a drámai események közepette. Az *Ernelláék Farkaséknál* laza szövetű cselekménye minden társadalmi kontextusa ellenére egy családi alapú kisközösség szituációról szituációra változó konfliktushalmazának az ábrázolása.

Hajdu egyik modernizmust idéző narratív fogása, hogy néhányszor kilép a közösségi dráma spontánul előadott „lélektani játékteréből”, és kissé eljátszottabbá, vagyis színpadiasabbá tesz néhány részletet. Erre a legjobb példa a vacsora előtti álarcosjelenet. Ernelláék kislánya, Laura (Hajdu Luzja) illetve Brúnó (Hajdu Brúnó) közösen előadnak egy kitalált varázslatos mesejátékot a lakás nappalijában. A szülőkből álló nézőközönség mindegyik tagja velencei karneválmászkot visel. Itt tehát a film egyértelmű utalást tesz arra, hogy a felnőtt szereplők még mindig magukon viselik a védelmet jelentő maszkjukat.



Ernelláék Farkaséknál (Hajdu Szabolcs, 2016)

Alapvető fontosságú Brúnó eltűnés-epizódjának hangsúlyos elnyújtása a film közepén. Ebben a keresésjelenetben kétségbeejtő várakozással teli, feszült csönd férkőzik a lakásba. A modernista történetek közkedvelt, cselekménytelen (drámaiatlan) szüzséjeleme valakinek a hirtelen eltűnése és hosszas keresése. Az eltűnés dramaturgiai motívuma ébreszti rá a szereplőket eltávolodásnak indult családi életükre, és erőt ad számukra, hogy újból megbonthatatlan szeretetben éljenek, ahogy régen tették. Brúnó megtalálása után Farkasnál is beáll a „mentális fordulat”. Az esti, közös cigizés közben feltárulkozó őszinteséggel beszél Eszternek arról, hogy meghasonult saját személyiségével. Nem érti, miért tekint rá a felesége még úgy, mint egy domináns családapára. Önmagát belülről régen nem így értékeli már. Farkastól származik a filmvégi két legjelentősebb mondat is.

Eszter közli vele, kölcsönad Ernelláéknak 200 ezer forintot a lerobbant kocsijuk megjavítására. Farkas megkérdezi tőle, meddig lesznek náluk még Ernelláék. Eszter rövid „nem tudom”-mal

válaszol. Ekkor Farkas kimondja az első igazán őszintén hangzó empátiás mondatát a kialakult helyzet kezelhetőségével kapcsolatosan: „Végül is elférünk.” A másik jelentőségteljes véleményét is Eszternek szánja, amikor a halk szavú vallomásjelenetük után odaadón megdicséri feleségét: „Szép vagy. Szépen öregszel.” Ezek után az esti vacsorára készül, magányos emberi arcok meghitt montázssekvenciája következik.

Mindenki egy-egy szimbolikus gesztussal lemossa magáról az addig viselt védekező-elhárító-megjátszó perszónáját. Ernella letörli a szájáról a vastag rúzszt; Albert megborotválkozik. Farkas azt a fehér inget veszi magára, amit a felesége ajánlott számára. Közben a tükörben észreveszi, ahogyan a háttérben a két gyerek, Brúnó és Laura boldogan játszanak egymással. Ez az elkapott pillanat erősíti meg Farkast abban, hogy a gyerekek már nem kötelező nyűgként tekintenek egymásra, hanem őszintén közelednek egymáshoz. Az esti vacsorához egyedül tálaló Eszterrel zárul az utolsó jelenet, aki egyszer csak félbehagyja a tányérok pakolását. Belép a gyerekek mesejáték-előadása után szétpakolva maradt nappali, félig nyitott terébe; nekünk hátat fordítva elmélyülten megáll. Úgy tűnik, mintha megbeszélne magával valamit, vagy elhatározásra jutna valamiben. Visszatér az étkező asztalhoz, majd befejezi a terítést. Ezt követően kilép a képből. Végül egyedül maradunk az üres, ízlésesen megterített, „várakozó” étkezőasztallal.

Ahogyan a két film eltérő stilizációs módon teremti meg dokumentarista minőségű „valóságát”, úgy a történetek értelmezési keretei különböző fejlődési utakat járnak be. Tarrnál pseudo-dokumentumfilmet látunk, benne közbeékelve tisztán dokumentumfilmes interjúrészleteket is, rámutatva ezzel a személyes nézőpontból kibontakozott probléma széles körű társadalmi vonatkozásaira. Tarrnál az egyedi-személyes és az általános szociografikus összetevők egymást erősítik, így kapjuk meg a Tarra jellemző általános emberi kilátástalanság léthelyzetének pontos megragadását, amelyben szociografikus hitelességgel stilizált élethelyzet emelkedik a társadalmi általánosítás jelentésszintjére. A súlyos társadalmi problémát egyéni-magánemberi szemszögből rekonstruáló *Családi tűzfészek* esetében az alkotás családi pszicho-drámából közéleti pszicho-drámává női ki magát. Hajdu állandóan új arcát mutató valóságrealizmusa inkább a cassavetes modern melodráma „pátosz realizmusához”¹ közelít, dokumentarista stílusú, egzisztencialista színezetű kamarajátékként is értelmezhető, ahol a kiszámíthatatlanul kialakuló emberi érzelmek és összeütközések spontán káoszokként mutatkoznak meg.

Hajdu ügyesen ötvözte a Tarr által társadalmilag lefektetett „összeférhetetlenségi alaphelyzetet” (lakáshiány) a modernista melodráma hagyományával, amellyel egyúttal visszakapcsolódott Cassavetes alapkoncepciójához is. Ennek dramaturgiai alapsémája néhány ember kiszámíthatatlanul alakuló kapcsolat-, illetve személyiségváltozásának zűrzavaros története. A tartalom az állandó mozgásban lévő szereplők testi gesztusaiból, a kiejtett szavak mögöttes jelentéseiből, illetve az arcjátékok eleveenségéből olvasható ki.

Tarr és Hajdu lakásfilmje zárt drámai szituáción keresztül fontos társadalmi problémát érint, ugyanakkor ettől jóval hangsúlyosabb a mindennapi érdek- és hatalmi konfliktusok közvetlen tettenérése, ezek bemutatása hétköznapi életkörülmények között. A történetek alapvető

1 „Radikálisan megtagadta a hatás extrém növelését célzó, manipulatív hollywoodi technikákat (elsősorban azzal, hogy realista közegben játszatta a történeteit és egytől-egyig „pszichológiai konstrukcióként” értelmezhető szereplőket mozgatót), miközben a klasszikus melodráma alapelemét jelentő pátosztól nem mondott le”. (Pápai Zsolt: Pátosz és realizmus. John Cassavetes modern melodrámai. *Filmvilág*, 2014/03. 17.)

célkitűzése is megegyezik: családon belüli pszichodramák, amelyhez viszont a két rendező a valóság másfajta stilizációját választja.

A filmek zárlatainak is más lesz a kifutása, illetve a nyitott végű cselekmények elvarrása más jövőképet sejtet. Tarrnál sehogyan sem oldódik meg az új lakás megszerzésének lehetősége. A végtelenül elkeseredett házaspár önálló monológjaival zárul a film. Mindketten nagyon vágnak a közös, önálló családi életre, mivel szeretik egymást, de jelenleg nincs esélyük arra, hogy javítsanak kettészakadt életükön. A Tarra jellemző pesszimista világnézet kíméletlen tárgyilagossággal viszonyul sötétre rajzolt társadalmi „állapotképéhez”.

Ettől hangulatilag, illetve a reményteliség tekintetében is elüt Hajdu filmjének érzelmkifejező, pozitív kicsengésű, szimbolikus zárójelenete. Egyenként szemügyre vesszük a vacsorára készülő, önmagukban néma elszámolást végző szereplők „elmélkedő elmozdulásait”. Végül a film a családtagokra váró, hívogatóan megterített étkezőasztal távoli plánjával zárul. Felhangosodik a laptopból szóló, érzelmes, reményteli hangzásvilágú popzene. Bársonyosan simogató, eleven színvilágot ölt magára a többterű, üres lakásbelső. Ennél a befejező záróképnél Hajdu leheletfinom stilisztikai tónusváltást alkalmaz: azonosul a történetben beállt új közösségi renddel. A családi széthúzásról szóló közösségi dráma láthatatlanul átváltott az elfogadás és összetartozás egységét kifejező lírai realizmusba – a hétköznapok spontán költészetébe.

Formátlan forma társadalmi útvesztői

(John Cassavetes expresszív test-filmszínháza és a magyar filmművészet: Tarr, Hajdú, Pálfi)

Cassavetes késő modernista, impulzív áldokumentarista filmdramáiban pontosan rámutatott a testközpontú dokumentarista emberábrázolás lényegére, amikor képei a felszíni megmutatás és regisztrálás szintjén maradnak. Belépünk a szereplők valós, jelen idejébe, együtt élünk és mozgunk velük. A kamera aktív megfigyelője az eseményeknek, amit a rendező sem értelmez utólag át. Esetleg az amatőr szereplők értékelik helyzetüket, miközben sosem tagadják, hogy éppen film készül életük egy szakaszáról. Nincsen közvetlen rálátásunk a szereplők gondolat- vagy érzésvilágára. Helyette a test és a gesztus kifejező erejére összpontosítunk, az adott helyzetben spontánul reagáló és viselkedő emberek mozdulatsorozatára, az érzelmek kavalkádját átélő emberi arc pillanatnyi állapotjelzéseinek expresszivitására. Egy élő, láthatatlan megfigyelő személy helyébe lépő kamera annyit közöl az események összefüggéséből, amennyit az adott pillanatban felvesz és meglát. A szemlélő-vizsgáló nézőpontját hordozza. Semmiképpen sem egy előzetes ideológiával bíráló, értékelő beszédközpontúságot képvisel, inkább az emberi viselkedést külsőleg tanulmányozó szubjektív szemszöveget.

A hétköznapi élethelyzetek átélhetőségét előtérbe helyező antropológiai-szociografikus film annyira ráközelít megfigyelt szubjektumára, amennyire csak lehetséges (innen a sok arcközel; az ismétlődő, triviális cselekedetek). Utána eltávolodik tőle, hogy személyes nézőpontja általános társadalmi jelentéseire is ráláthasson. Így válik a magánéleti pszichodráma össztársadalmi szociodramává.

A *Családi tűzfészekkel* Tarr Béla közel került John Cassavetes tíz évvel korábbi, 1968-ban elkészített, áldokumentarista módon felvett, elidegenedés-drámájához, az *Arcokhoz* (Faces).

Tarr szociografikus pszichodramája több ízben rímel Cassavetes értelmiségi látszatközösségét kíméletlenül átvilágító filmjére, még ha eltérő politikai rendszerekben és korszakokban készültek is. Az *Arcok* meghasonlott társadalomképe néhány vonásában hasonlít a Tarr-film lélektani mélységekre leásó, „rekonstruált” társadalmi pesszimizmusához. Tarr dokumentarista módon stilizált, kisközösségi konfliktusfilmjének vizsgálatát az emberi viselkedés általános tanulmányozása felől közelítette meg. A társadalmi mechanizmus bírálata mellett mindkét alkotás legfontosabb célja az volt, hogy a szereplők testi és érzelmi mikrorezdüléseinek drámai közvetlenségét a néző is megtapasztalja, a magánéleti krízishelyzetek elszenvedését átérezze.



Arcok (Faces. John Cassavetes, 1968)

Mindkét rendező a személyes jelen idő dimenziójává tágította ki filmjének idejét. Az alakok kiszámíthatatlan viselkedésükkel teremtik meg a jelenetek drámai magját, amellyel megjósolhatatlan irányokba fordítják egymás közötti lélektani csatáikat. A konfliktus kellős közepébe vitt kamera belép az egyén idejébe és életébe. A „beavatott” kameraszemmel együtt a néző is arra kényszerül, hogy folyamatosan átértékelje és újraértelmezze az emberi játszmák zűrzavarát. A rendezők azt kívánták szereplőiktől, hogy a lehető legtermészetesebben létezzenek a kamera előtt: így fejezzék ki önmagukat. Nem kimondottan a szavak, mint inkább a testileg kifejezett, reflektálatlan érzelmek felszínre csalogatása érdekelte őket. A természetes életkörülmények között mozgó színész taglejtése, testtartása, arckifejezése és hangfekvése válik a jelentés fő forrásává. A vitajelenetekben a vágás az egynél több szereplőt láttató félalakos plánt a reakciójukat ábrázoló közelikkel váltogatja. Mivel valódi identitásuk szüntelenül változik, ellentmondásba keveredik mutatott szerepjáték-énjükkel, így a nézői megértést állandóan felülírják az újabb jelenetek. Az én a szüntelen átalakulás cseppfolyós állapotában van.

Vizont míg Tarr a politikai tekintélyuralom léleknyomorító hatásait leplezte le a magánember szemszögéből, addig Cassavetes a jóléti nyugati társadalom lélektani, kulturális, emberi csődjének alapvető egzisztenciális okait érte tetten (*Arcok*, *Férjek* [Husbands, 1970], *Egy hatás alatt álló nő* [Woman under the Influence, 1974]).

Spontán zűrzavar

Pálfi György pár nap alatt, improvizatív módszerrel leforgatott filmje után nyilatkozta: „A szorongás témájával nem foglalkoztam előtte, de mindegyik filmemet valamilyen kibeszéletlen probléma köré helyezem. Szerintem minden eddigi alkotásom hasonlít ebben egymásra”.² Hajdu Szabolcs többször említette vonzódását Cassavetes magánéleti vagy családi modernista melodramái iránt, aki elsősorban a kiszámíthatatlanul előtörő emberi érzelmvilág, „testi” szemszögéből közelítette meg történeteit. A „fiatal magyar film” középgenerációját képviselő két rendező dokumentarista stílusú játékfilmjeiben (*Nem vagyok a barátod* [Pálfi György, 2009], *Ernellák Farkaséknál*) egyazon kifejezőerővel köszön vissza Tarr Béla egzisztencializmusának szociológiai és antropológiai aspektusa, illetve Cassavetes spontán emberi ábrázolásmódja, valamint nyitott cselekményszövése. Ehhez a narratív sémához igazodik konfliktuskezelésében Pálfi György *Nem vagyok a barátod* című sokszereplős kirakós filmje is.

Hajdu és Pálfi dokurealista játékfilmjében a kiszámíthatatlan emberi viselkedések és kitartott, zaklatott arcjátékok kötetlen képkapcsolásai eredményezik a filmek szabálytalan, erőteljes realizmusélményét. Minden zaklatott premier plán érzelmet leplez, vagy őszinte érzelmkitörést közvetít. Ebben a „spontán zűrzavarban” a néző is arra kényszerül, hogy a szereplőkkel együtt sodródjon az események kiszámíthatatlan áradatában. „A testet és az arckifejezéseket állandó mozgásban tartja. Alattomos hangnemek, változó arckifejezések, kiszámíthatatlan testmozgások, félreérthető gesztusok. Test és arc egyenlő értékű jelrendszer”³ – Ray Carney, Cassavetes monográfusának mondatai egyértelműen igazak a két magyar, kortárs filmrendező dokumentarista módszerére is. Tarnál és Hajdunál minden „lezáratlan ügy” ellenére a cselekmény egy megoldatlan családi probléma körül forog. A tét, hogy a családtagok képesek-e együtt élni vagy sem. Ennek a központi krízishelyzetnek a lélektani vektorai mentén játsszák a szereplők konstruált, páros, magán- vagy csoportos konfliktusjeleneteiket.

Pálfi filmjének átláthatatlan párkapcsolati viszonyrendszere hosszú ideig kusza marad. A tipizált urbánus figurák kapcsolatrendszere csak a film végére áll össze értelmezhető élethelyzetté. Szexuális kalandvagytól űzött könyvelő; új életkezdesre kényszerülő, szerelmes pénzbehajtó; unatkozó, gazdag és beteg fiatal lány; magánéletében törődésre vágyó, pénzes nő; a nőket kihasználó, Romániából áttelepült, magyar férfi; belvárosi vendéglátásban dolgozó 30-40-es nők privát világában veszünk el. Érzelmileg kiégett vagy a megcsalás utáni bosszúvagytól fűtött alakok tehetetlenül állnak életük boldogtalansága előtt. Itt még az életét korábban uralni képes szereplőt is megtörik a kontrollálhatatlan mindennapok nem várt fordulatai. A boldogságukat hajszólo alakok folyton keserű csalódásokba ütköznek, vagy ideiglenes, sekélyes érzelmi ígéreteknek próbálnak hinni. A jól kereső, urbánus, 20-40-es korosztály frusztrációkkal teli mindennapjait rekonstruálja Pálfi közéleti pszichodramája. Minden anyagi sikerük és sikertelenségük ellenére a szereplők magánéleti kudarcuk áldozatai.

Ahogy Hajdu értelmiségi párjai, úgy Pálfi sodródó, nagyvárosi alakjai is megpróbálják értelmezni személyközi kapcsolataik hibáit és okait. Ám minden erőfeszítésük ellenére sem

2 Molnár Judit Anna: Pálfi György: Felszabadító élmény. *film.hu*, 2014. szeptember 26. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/palfi-gyorgy-felszabadito-elmény-interju-interjo-palfi.html>

3 Ray Carney: *John Cassavetes filmjei*. Budapest, Osiris, 2001.

sikerül helyreállítaniuk szétesett viszonyaikat, illetve visszatalálniuk elvesztett önazonosságukhoz. Csupán néhányan érdemlik ki a boldog kapcsolat reményét. Jimmy, a mindenkinek tartozó, beszédhibás stróman összetalálkozik a vesebeteg, milliomos lánnyal, Natasával, aki kifizeti a pénzbehajtó Etelének Jimmy adósságát. Mégsem tudnak többé találkozni, mert Jimmyt leszúrják, és végül börtönbe kerül.



Nem vagyok a barátod (Pálfi György, 2009)

Tarr és Hajdu inkább a hosszabban kibontott jelenetezést preferálja, ahol a szereplők érdekei kiszámíthatatlan módon ütközhetnek össze a folyamatosan zajló jelenben.

Pálfi vágyközpontú féltékenységi, megcsalási mozaikfilmje melodramai hangnemében is követi Cassavetes *Arcokjának* alapstruktúráját. Senki sem kapja meg azt, akivel valóban szeretne együtt lenni, és akit valóban szeret. Mindkét filmben a látvány „széteső”, mert az alakok magánélete is a filmmel együtt hullik végleg szilánkjaira. A tökéletlenül helyezkedő, „hisztérikus” kamera zavaróan remegő látványvilága fokozatosan fedi fel előttünk a megjátszottan viselkedő alakok kusza, párkapcsolati életét. Mindkét film mellőzi az előkészített, lélektanilag „megfontolt” motivációval felépített, jellemvezérelt dramaturgiát. Szinte minden jelenetben végletesek az érzelmek, ahol a szereplőkön folyton eluralkodnak pillanatnyi ösztöneik és vágyaik. Pálfi *Nem vagyok a barátod-ja* illetve Cassavetes *Arcokja* is elsősorban a férfiközpontú, középosztálybeli, jóléti társadalom érzelmi és kapcsolati krízishelyzetével foglalkozik.

Pálfi nagyvárosi „helyzetleírásának” aktualitása ma is visszaigazolja elkészítésének fontosságát:

Szerintem a *Nem vagyok a barátod* merült el abban a kérdésben leginkább, hogy kik vagyunk mi, és hogyan érezzük magunkat. Egy lenyomat volt arról, hogy mi történik az emberek fejében és szívében Budapesten, 2008 januárjában. Már akkor, abban a filmben megtörtént minden, amiből mára kialakult az a társadalmi rendszer, amiben most létezünk. Ezért nekem azt a filmet visszanézni öniség: lám, amiről akkor nem beszéltünk, a filmben már akkor benne volt, most pedig pontosan annak a következményét éljük.⁴

Pálfi filmjének zaklatott képi világa mellett leginkább melodramai zenehasználatával illeszkedik Cassaveteshez. Filmjében gyakran él azzal a hangsúlyos érzelemkifejező, klasszikus melodramai fogással, hogy magányos szereplőikhez hozzárendel a pillanatnyi emocionális állapotukat kifejező

⁴ Molnár Judit Anna, Pálfi György: Felszabadító élmény, i. m.

diegetikus zenét. A deprimált vagy túlzott eufórikus hangulatok között őrlődő alakok vagy maguk is énekelik a zeneszámokat az adott jeleneten belül, vagy magukba roskadva hallgatják őket. A boldogságot hajszólo, elveszett alakok létállapotához hozzárendelt ismert dalok általában az értékek elvesztéséről szólnak. (Ilyennel kezdődik a film nyitójelenete, amelyben az autóját vezető Ritával találkozhatunk, aki az „unom” refrénű rockszámra tombol vezetés közben az autópályán.)

Kíméletlen társadalmi szolidaritás

Cassavetes és Tarr, Pálfi és Hajdu közösségi pszichodramái azon túl, hogy az alakok személyközi keresztüzébe helyeznek minket, egy társadalmi osztály lélekvesztőjének szociálpszichológiai problémáiról is hű képet nyújtanak, ugyanakkor az emberi alaptermészet jellemző konfliktusait is összefoglalják. Történeteik jelen társadalmunk nyelvi, lélektani és emberi széthullásáról adnak láttelepet, ahol az elbeszélés szituációinak változását a szereplők közötti hatalmi viszonyok újrendeződése okozza. Az alakok kapcsolata látszólagos fordulatok vagy részleges megegyezések alapján bonyolódik: lezáratlanul, rögtönzötten, kiszámíthatatlanul. Valójában függőségi drámák (*Családi tűzfészek*, *Ernellák Farkaséknál*) megjósolhatatlan sakkjátszmáit látjuk, amelyekben a legmagasabb pozíciót uraló egyén döntése befolyásolja az alatta élő embertársa aktuális léthelyzetét. Önképében elbizonytalanodott, illetve a jólét uralmában szenvedélybeteggé (promiszkuitás, drog, vásárlásmánia) vált egyén szenvedéséhez kerülünk közel (*Nem vagyok a barátod*). A filmek kevésbé egy társadalmilag részletesen elemzett háttérvilág környezetrajzának a megteremtésére építik kritikai véleményüket. Inkább megfigyelés tárgyává teszik a szociografikusan hiteles világban élő magán személy mindennapi viselkedésmintáit (gyári munkásgenerációk; középosztálybeli értelmiségi; újjgazdag, középkorú nemzedék; az éjszakai élet figurái). Azokat a jellemző élethelyzeteket keresik, amelyekben a kaotikus életáradatnak kiszolgáltatott egyén vívja személyközi konfliktusait. Látjuk, hogy az érdekelvű társadalmi hierarchia mely szintjét milyen karakterek alkotják. Kitől és milyen fokon függnek egzisztenciálisan illetve érzelmileg. A filmek korunk társadalmának szorongásáradatát és az ebből adódó általános identitásválság elterjedését panaszolják. Az érzelmei káoszába süllyedt (*Ernellák Farkaséknál*) közép- és felsőosztály peches magánéletéről rántják le a leplet (*Nem vagyok a barátod*).

A tanulmányban érintett filmekben nemcsak a reprezentatív-szimbolikus értékű, társadalmilag megtanult magatartás mögöttes megfejtése az érdekes, hanem a „magánidejében” hosszan figyelt alany öntudatlan, spontán-ösztönös reakciósorozatának a leírása is fontos üzenetet hordoz. A konfliktushelyzet következtében elindított védekező vagy önfeltáró⁵ gesztusok hitelesebben jellemeznek valakit, mint a megfontolt vagy társadalmilag berögzült válaszok vagy szavak összessége. A hétköznapi életfolyam és körülmények közvetlen-felszíni leírásának módszerét alkalmazó, antropológiai indíttatású dokumentumfilm vagy fikciós dokumentarizmus „átteles műfaja” a valóság megfigyelése közben elősorban a fenoménként szemlélt⁶ állapotleírás módszerére épít.

5 Király Jenő: *A film szimbolikája*. Budapest, Kaposvár, 2010. I/1. 62. oldal

6 „A megélt test karnális élménye viszont a dokumentumfilm esetében specifikusabb igazságot, sajátos antropológiai tudást nyújt a nézőnek. A dokumentumfilm azt a hallgatólagos szerződést köti a befogadóval, hogy [...] a film-előttés esemény vizuális-akusztikus jellemzőinek fenomenológiai megközelítését nyújtja.” (Stóhr Lóránt: *Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő*. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>)

Bibliográfia

- Carney, Ray: *John Cassavetes filmjei. A pragmatizmus, a modernizmus és a film.* Ford. Veress Angéla. Budapest, Osiris, 2001.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Gelencsér Gábor: *Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”* In. *Az eredendő másból.* Budapest, Gondolat Kiadó, 2014. 320 – 325.
- Gelencsér Gábor: *Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya.* *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/>
- Király Jenő: *A menekülő eseménytől a mesemondó tényig (A dokumentarizmus esztétikája).* In *Uő: A film szimbolikája. I/1.* Budapest, Kaposvár, 2010. 59-63.
- Molnár Judit Anna: *Pálfi György: Felszabadító élmény.* *film.hu*, 2014. szeptember 26. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/palfi-gyorgy-felszabadito-elmany-interju-interjo-palfi.html>
- Török Ervin: *Narráció, satíra és látvány politikája a Budapesti Iskolában.* *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/torok-narracio-szatira-es-a-latvany-politikaja-a-budapesti-iskolaban/>
- Pápai Zsolt: *Pátosz és realizmus. John Cassavetes modern melodramái.* *Filmvilág*, 2014/3. 16-21.
- Stóhr Lóránt: *Idő lett. A budapesti Iskola és az idő.* *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>

Filmográfia

- Arcok* (Faces. John Cassavetes, 1968)
- Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1977)
- Egy hatás alatt álló nő* (Woman under the Influence. John Cassavetes, 1974)
- Ernellának Farkaséknál* (Hajdu Szabolcs, 2016)
- Férjek* (Husbands. John Cassavetes, 1970)
- Nem vagyok a barátod* (Pálfi György, 2009)

SÓLYOM KRISTÓF

A realizmus változó gravitációs ereje a digitalizációban (Alfonso Cuarón: *Anyádat is, Ember gyermeke, Gravitáció*)

[SZERZŐ]

Sólyom Kristóf az ELTE filmtudomány mesterszakos hallgatója.

solyomkristof@gmail.com

[absztrakt]

A tanulmányban arra vállalkozom, hogy megvizsgáljam a digitalizálódás által elbizonytalanodott film médiumának technológiai, mediális és esztétikai átalakulását Alfonso Cuarón reprezentatív szerzői útja kapcsán, amely jól láthatóan mutatja meg azt a változást, amelyen a film és a filmtudomány is egyidőben megy keresztül. Mindezt a digitalizálódás nyomán megélnékült, a bazini filmelmélet körüli tudományos érdeklődésből kiindulva teszem. E filmelméleti kérdéseken keresztül a valóság reprezentálhatóságának, a médiumspecifikusságnak kérdéseire és a realizmus fogalmának újraakasztási kísérleteihez jutok. Az áttekintett tudományos elméletek tükrében foglalkozok Alfonso Cuarón három filmjével (*Anyádat is, Ember gyermeke, Gravitáció*), amelyek elemzése során a realizmus ontológiai és fenomenológiai elképzelései közötti változás mikrotörténeti narratívaként válik leírhatóvá.

This study aims to examine the technological, medial, and aesthetic transformations of the cinematic medium, which has been destabilized by digitalization, through the representative auteur trajectory of Alfonso Cuarón. His work vividly demonstrates the simultaneous changes experienced by both film and film studies. This analysis is grounded in the renewed scholarly interest surrounding Bazinian film theory that has been reinvigorated by digitalization. Through these theoretical questions, the study addresses issues of the representability of reality, medium specificity, and attempts to reframe the concept of realism. In light of the surveyed theoretical frameworks, I analyze three of Cuarón's films (*Y Tu Mamá También, Children of Men, Gravity*), where the shifts between ontological and phenomenological conceptions of realism are described as a microhistorical narrative of change.

Bizonytalan eredetű képek

„Nem egy, hanem több realizmus van.”¹

Több mint százéves történetében a nyolcvanas, kilencvenes évek környékén érzékelhetővé vált, hogy a digitalizálódás nyomán radikálisan megváltozott a film technikai jellege. Az analógról digitálisra történő átállás gazdasági és ipari szükségszerűség volt; nem a film önmozgásából, hanem a gazdaság és a technológia változásaiból következett. Friedrich Kittler német médiatudós, szembehelyezkedve a McLuhani állásponttal (amely a médiumok mögé emberi szubjektumot képzelt, és a médiumokat egyfajta érzékszervi protézisként írta le), amellett érvel, hogy a technikai újítások „kizárólag egymásra vonatkoznak, illetve kizárólag egymásra adott válaszok”.² Az ember kivonása a médiatörténetből abban lehet segítségünkre, hogy az embert érő digitalizációs sokkot megérthessük. Ez a fordulat – aminek nem tartunk a végén, és már minimum három évtizede tart – a film megszületésével ellentétben nem egy „reprezentációs vágyból” született, hanem – ahogy Kittler írja – „hadászati célból”.³ A „hadászati célelvőség”, a praktikum aztán a nyolcvanas, kilencvenes évek környékén elkezdte szépen lassan lecserélni a filmszalagot, hogy digitális adattá alakítsa a mozgóképet.

A dolgozat eszerint képzelet el a digitális médiumok és az ember viszonyát. Az emberi szubjektum feladata választ adni a külsőlegességeként létező technológiákra. A filmtudomány és a film mint művészeti eszköz számára így új kihívások adódnak. Az elmúlt több mint száz év alatt megszilárdult fogalmak, elképzelések a filmről bizonytalanokká váltak. Thomas Elsaesser például egy médiaarcheológiát kezdett írni, hogy a filmet mint médiumot a kezdetektől gondolja újra.⁴ Jól látszik, hogy a digitalizáció felszólítja a filmtudományt, hogy mediális alapjaitól kezdje újraképezni a klasszikus fogalmakat. Eközben pedig a film médiumát használó alkotók is foglalkozni kezdtek a film digitalizálódásának termékeny problémájával.

A filmi realizmus klasszikus, Bazin elképzelése, amely az indexikalitást a film médiumspecifikusságának legalapvetőbb tényezőjévé tette,⁵ a digitális kor hajnalán szinte megsemmisülni látszik. A digitalizálódás problematikussága ennek nyomán térképezhető fel. Az index (vélt vagy valós) elvesztése a film médiumának eddig megalapozott ontológiáját kezdi ki. A dolgozat e probléma köré szerveződve igyekszik feltenni azt a kérdést, hogy mivé lesz a filmi realizmus, ha a filmet bináris kódokká konvertáljuk. Arra vállalkozik, hogy olyan filmes szövegeken tesztelje ezt a kérdést, amelyek reflektálni próbálnak, vagy - a realizmushoz való hűségük nyomán – reflektálni kényszerülnek erre a médiatörténeti töréspontra. „Nem egy, hanem több realizmus van. Minden kor keresi a magáét, vagyis azt a technikát és esztétikát, amely a lehető legjobban tudja megfogni, megtartani és visszaadni azt, amit meg akarunk fogni a valóságból” – írja Bazin egy esszéjében.⁶ Úgy gondolom, hogy a digitális kor sokféle

1 Bazin, André: William Wyler vagy a janzenista rendező. Ford. Hollós Adrienne. In *Mi a film?* Szerk. Vince Zalán. Budapest, Osiris, 1995. 334.

2 Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Rácz Kiadó, 2005. 20.

3 Uo. 20.

4 Lásd: Elsaesser, Thomas: *Film History as Media Archeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

5 Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1995. 16-23.

6 Bazin, André: William Wyler vagy a janzenista rendező Ford. Hollós Adrienn. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1995. 334.

valóságfogalmat termel ki, ehhez pedig még több új technika és új esztétikai törekvés fog társulni. Médiumaink átalakulásai a valóságunkat is formálják – a valóság megragadásának módjai pedig visszacsatolnak minket médiumainkhoz.

Bazin 1945-ben megjelent, *A fénykép ontológiája* című szövege úgy határozza meg a filmet és választja le más, valóságrepresentálásra törekvő médiumokról (elsősorban a festészetről), hogy a film primátusa a valósághoz fűződő ontológiai azonosságában áll, amely a fotografiai jel és jelölt között áll fenn. A fényképezés és a film „felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól”⁷. A mechanikus reprodukció lehetősége objektivitást biztosít a fotografikus művészetek számára, a film pedig (mint a kép időbeli rögzíthetősége) az „idő bebalzsamozójává” lép elő.⁸ A film jele és jelöltje között egyrészt minden addigi médiuménál nagyobb hasonlóság áll fenn, másrészt Bazin a jel és jelölt közti viszonyt ontológiai azonosságként, egzisztenciális, ok-okozati kapcsolatként képzelel el. A fotó ujjlenyomat, amely nem egy alkotással helyettesíti az ujjat, hanem annak nyomával. A dolog természetével áll közvetlen kapcsolatban.⁹ Ez az ontológiai kapcsolat Bazinnél elsősorban a fénykép hitelességét és a valóság reprezentálhatóságának garanciáját jelenti. Barthes *Világoskamra* című könyvében ez az „ez volt” megfogalmazásban fejeződik ki. A fénykép biztosítja a nézőjét a fénykép elkészültének „itt és mostjáról”.¹⁰ A későbbi diskurzus ezt az ontológiai azonosságot a fénykép és a filmkép indexikus természeteként nevezi meg. Peirce jeltaxonómiája alapján az „ikon, index, szimbólum” hármas fogalomkészletének felosztása felől próbálják megérteni valóság és filmkép fogalmát.¹¹ Az indexet hagyományosan lenyomatként, nyomként,¹² illetve deixisként, tehát a rámutatás fogalmain keresztül értjük. Ez azt implicálja, hogy a film rámutat a lefilmezettel való térbeli és időbeli folytonosságra, amit fizikai azonosságában rögzít.

Bazin az esszéiben ebből a nyomvételi lehetőségéből vezeti le a filmi realizmust. Daniel Morgan Bazin-olvasata szerint a reprezentált valóság, tehát a filmképek fakticitásokká, filmtényekké válnak. Ez úgy jön létre, hogy a filmkészítő ezeket a posteriori módon fedezi fel a valóságból, majd egy olyan stílust konstruál ezekből, amely a film médiumának lehetőségei és korlátai által orientált.¹³ Morgan a „tudomásulvétel” [*acknowledgement*] fogalmát produktív keretrendszerként értelmezi: a stílus azt mutatja meg, hogy a filmkészítő mit vesz tudomásul az előtte heverő fakticitások közül. Morgan abban látja a bazini realizmus nagyszerűségét, hogy a francia filmteoretikus nem definiálta a „valóst”, hanem meghagyta egy dinamikus használható fogalomként, így a realizmus nyitott kategória maradhatott.¹⁴ Úgy gondolom, hogy a filmkép indexikussága Bazinnél egy olyan fizikai amalgámként van elgondolva, amely biztosítja a film médiumának legitimitációját arra nézvést, hogy képes hozzáférni egy valósághoz, illetve ennek

7 Uő: *A fénykép ontológiája*, 19.

8 Uo. 21-22.

9 Uo. 22.

10 Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985. 90.

11 Lásd: Piédner, Judit: A mozgókép indexikalitásának újragondolása Antonioni, Bódy és Haneke filmjeiben. *Szövegek között*, 17 (2013), 168-183. URL: <http://acta.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/32138> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.13.)

12 Lásd: „Ahogy a rókaláb hagy nyomot a hóban, minden egyes filmkocka egy megtörtént pillanat sziluetttje, halotti maszkja.” Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Vince Zalán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 105.

13 Morgan, Daniel: Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. *Critical Inquiry*, 32.3 (2006), 471.

14 Uo. 472.

az „objektív” valóságnak a létezését is garantálja. Az alkotó a médiumnak a segítségével képes szelektálni a valóságból, a valóság pedig a médium korlátai szerint válik hozzáférhetővé számunkra. A realizmus így képződik meg: a médium a stílust és a formát adja, a valóság a tartalmat – az index pedig biztosítja mindkettő stabilitását.

Amikor megjelenik a digitális képrögzítés lehetősége - és a fotográfia kémiai (tehát anyagi) alapját felváltja a töltéscsatolt eszköz, amely a fényt nem megőrzi egy fényérzékeny anyagon, hanem információkká (tehát bináris számjegyekké) alakítja -, az indexikalitás felől kérdőjeleződik meg a film mint médium imént tárgyalt ontológiai elgondolása, illetve ennek nyomán a valóság viszonylag stabil fogalma. A digitális felszólít minket arra, hogy gondoljunk újra médiumainkhoz és valóságainkhoz fűződő viszonyainkat.

A film indexikalitásának és az abból fakadó ontológiájának meggyengülése vagy eltűnése különböző válaszokat provokált ki a filmtudományból. Lefebvre az indexikalitás fogalmát vizsgálva azt mondja, a peirce-i taxonómiát félreértették, a film nem csak indexikus, az ikonicitás és a szimbolikusság nem leválasztható róla. Ez a három fogalom minden esetben együtt jár, ha jelekről beszélünk. Lefebvre amellet érvel, hogy a film indexikális természete nem erősebb a CGI-nál vagy a festészetnél.¹⁵ Ez egybevág azzal a manovich-i elképzeléssel, miszerint a film „nem egy indexikus médiatechnológia, hanem inkább a festészet egyik alműfaja”.¹⁶ A digitális filmképek tehát ugyanolyan jelek, mint a festmények, jelentéseket közvetítenek, és az ábrázolt objektumokra hasonlítva teljesítik deiktikus funkciójukat is. Az anyagi, fizikai azonosság elvesztése a befogadási aktusban tehát nem problematizálódik. Rodowick talán erre mondja, hogy a digitális fényképek „sok szempontból a kémiai fotó kulturális funkcióit és előfeltevéseit termelik újra”,¹⁷ azonban ő ezt csak az analóg film indexikalitásának elvesztésével nyíló űr pótlékeként érti. A digitális médium csak szimulálni képes az analóg lenyomatot. Az index elvesztése fontos probléma marad nála: „a nyomvétel térbeli és időbeli folytonossága megszakad”. A digitális rögzítés információvá van konvertálva, ontológiájában már nem különbözik a közvetlen számítógépes információ-előállításától. Rodowick tehát a filmkép természetének megkérdőjelezését teszi szükségessé.¹⁸ Doane ennél jóval kritikusabb a digitális médiával szemben. Az index elvesztésében, az „anyagtalanság fantáziájának” eljövételét látja, ahol a képnek már semmilyen referencialitása és hitele nem marad. Másolatok másolataként létezik, amely kikerül az idő hatalma alól. A dematerializáció ellenében határozza meg a mozi új feladatát: a lenyomat, véset anyagiságának helyreállítására szólít fel.¹⁹ Doane álláspontjával egybevág Grønstad etikai irányultságú kritikája is, aki a posztfotográfia fogalmát használva

15 Lefebvre, Martin: *The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images*. In *Photography Theory (The Art Seminar, II)*. Szerk. James Elkins. New York, Routledge. 2007. URL: http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.18.) Manovich, Lev: *Mi a film?* Ford. Gollowitz Dóra Diána. *Apertúra*, 2009. ősz. URL: <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.19.)

16 Uo.

17 „A digitális fényképek bizonyosan az indexikus jelek szerepét töltik be, és sok szempontból a kémiai fotó kulturális funkcióit és előfeltevéseit termelik újra. De ezt ugyanolyan módon és ugyanazon erővel teszik-e, mint a »film«?” Rodowick, Norman: *Fejezetek a film virtuális életéből*. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.18.)

18 Uo.

19 Doane, Mary Ann: *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma*. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2012. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.18.)

próbálja a digitális fotót és filmet leírni. A fotográfia alapvető adottsága, hogy az általa ábrázolt objektum autenticitással rendelkezik az indexikalitás által. A posztfotográfia ellenkező irányban működik, az ábrázolt tárgyat egyenesen diszkreditálja létrejöttével. Az ontológiai töréspont utáni posztfotografikus képteremelés nála a képekbe vetett bizalmunkat ássa alá.²⁰

A bizonytalan státuszú digitális filmképek elárasztják a film átalakulóban (vagy megsemmisülésben) lévő médiumát. Miközben az egyik oldalról úgy tűnik, hogy a valóság biztosítékeként szolgáló fotografikus reprodukció soha nem biztosított minket a létezőkről, a térről, az időről (Lefebvre), a másik oldalról az látszik, hogy a digitálisban szakadt el azoktól (Doane, Grønstad).

A digitális szupermedium remedializálja a filmet és saját hatásköre alá vonja.²¹ A médium lehetőségei és korlátai ezáltal átalakulnak. Doane Krauss médiumfogalmát használja írásában: a médium konvenciókészlet, amely a technikai alap anyagságaiból következik. Amellett foglal állást, hogy az anyagságtól nem szakadhat el a médium, mert az létfeltétele.²² Rodowick Cavell médiumfogalmát használja, amely szerint kreatív aktusok lehetőségei határozzák meg a médiumok kategóriáit.²³ A két elképzelés tulajdonképpen nem áll olyan messze egymástól, amennyiben számításba vesszük, hogy a digitális médiumoknak és ezen belül a filmnek egy virtuális „anyag” - nevezetesen az információ - a technikai alapja, amely kijelöli lehetőségfeltételeit. Ebből a szempontból a digitális szupermediumot egy nyílt forráskódú rendszernek képzelhetjük el, ahol szabadon bővíthetők a médiumok határai. Doane Krauss fogalmát tovább tágítva megjegyzi, hogy a médiumok „esztétikai gyakorlat[a] inkább a folytonos újra feltalálása a médiumnak az ellenállással szembeni ellenállás által”.²⁴

Realitásról és valóságról újra érdemes beszélni²⁵ olyan filozófusok nyomán, mint Virilio vagy Baudrillard - írja Rombes.²⁶ A valóság és annak reprezentálhatósága gyorsan változó médiakörnyezetünkben új szempontokat vet fel a szellemtudományok számára. Sággy szerint a valós, reális és a fiktív fogalmi – és ebben hasonlít Bazinre – dinamikus fogalmak, amelyek „makacsul” vissza-visszatérnek gondolkodásunk horizontjába. A realitás fogalma a digitálisban nem „megsemmisül”, hanem átalakul, „úgy, ahogyan a valós reprezentálásának és megismerhetőségének a feltételei is átalakulnak”.²⁷ A virtuális valóságok, a szimulációk és az egyre inkább a képernyőkre költöző valóság felől egyre sürgetőbb kérdés megkérdőjelezni makacs fogalmainkat.

20 Grønstad, Asbjørn: Back to Bazin? Filmicity in the Age of the Digital Image. *Popular Culture Review*, 13.2 (2002), 11-23.

21 Lásd: Bolter, Jay David – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. Ford. Babarcsi Katica. *Apertúra*, 2011. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.18.)

22 Doane: *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma*

23 Rodowick: *Fejezetek a film virtuális életéből*

24 Doane: *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma*

25 Érdemes Graham Harman és a spekulatív realizmus filozófiai próbálkozásának feltűnését is megemlítenünk. Lásd: Horváth Márk–Losoncz Márk–Lovász Ádám: *A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában*. Újvidék, Forum Kiadó, 2019.

26 Rombes, Nicholas: *Avant-Garde Realism*. URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=442> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.13.)

27 Sággy, Miklós: Makacs realizmus, avagy miféle fikció a (képi) valóság? *Apertúra*, 2009. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2009/tavasz/saggy> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.14.)

A posztmozi kora? – A történeti narratíva nehézségei

A posztmozi korának, az elmúlt harminc év digitalizálódó média- és filmkultúrájának történeti leírása szétfeszítené jelen dolgozat kereteit. Főleg azért, mert egy olyan bizonytalan, folytonos átalakulásban lévő időszak ez a filmművészet szempontjából, amelyet a rengeteg párhuzamosan jelenlévő technológia eklektikája határoz meg. A digitális film leírására vállalkozó irodalmak szerkezete is ugyanezt a töredezettséget, az átláthatatlanság és megfoghatatlanság képzetét keltik. Rombes pár oldalas kisesszéket ír a digitális filmről, címszavak köré rendezve lazán kapcsolódó szövegeit,²⁸ máskor egy megadott időköz szerint feldobott képek alapján elemez filmet.²⁹ Steven Shaviro „posztmozi” fogalmát egyfajta címkeként, hívószóként használja a filmtudomány. A fogalom a digitalizálódás által „kulturális dominanciáját” veszített mozi mint intézmény átalakulására, a mozgókép új (digitális) helyekre való szétszóródására utal, egy olyan médiatérre, ahol nehéz totális narratívákat alkotni. A posztmozi köré szerkesztett *Post-Cinema* című tanulmánykötet előszavában kifejti, hogy a fogalom termékenysége abban áll, hogy napjaink digitális mozgóképes kultúráját, környezetét „tájképként” képes láttatni, ahelyett, hogy „kusza gyűjteményként” tekintenénk rá.³⁰ A kötet szerkezete és esettanulmányai mégis inkább leleplezik a posztmozi közös nevezőjét: akármennyire is szeretnénk egy egészként szemlélni ezt a kulturális teret, szinte lehetetlen. Azonban a kötet megmutatja azt is, hogy fragmentumokon, esettanulmányokon keresztül, mégis összeolvashatóak jelentések a digitális mozgóképekre és a digitális realizmusra vonatkozóan.

Jelen dolgozat ehhez hasonlóan fragmentum. Cuarón filmjein keresztül egyrészt a digitalizációhoz köthető technológiák új adottságait térképezhetjük fel, másrészt mindezt a film hagyományos, Bazintól eredeztethető, valóságrepresentációs médiumként való elképzelésének relációjában teszem. A vizsgált filmek egy tizenkét éves időintervallumban készültek 2001 és 2013 között. Egy olyan időszak ez, amelyben jól letapogatható az erővonalak átrendeződése. Elseasser és Hagener a következőképpen értelmezi a *digitális film* fogalmának átalakulását: „a melléknév felülkerekedik a főnéven, és a fark csóválja a kutyát. A film mostantól jelzője vagy attribútuma a digitálisnak, és nem fordítva: ez a hallgatóságos helycsere lesz tehát a lehetséges közös nevező, amely felé a beágyazott ellentmondás mutathat.”³¹ Ez a nyelvtani metafora akár kiterjeszhető történeti értelemben is. A digitalizálódás egyre nagyobb térhódításával a film szépen lassan a digitális szupermedium részegységévé válik. A két végpont között produkciós, posztprodukciós és a forgalmazási technológiák szempontjából épp ezt az Elseasser és Hagener által megfogalmazott átalakulást láthatjuk. 2010 előtt digitálisan forgatott filmeket analóg filmszalagra kellett másolni, hogy moziba kerülhessenek. Ez még az analóg technikák kulturális dominanciáját jelzi. A 2010-es években már lezajlott, múltbéli esemény a mozis vetítés digitális standardizációja.³² Ha valaki ekkor analóg technikával forgat, az utómunkához

28 Lásd Rombes, Nicholas: *Cinema in the Digital Age*. London, Wallflower Press, 2009.

29 Lásd Rombes, Nicholas: *10/40/70: Constraint As Liberation in the Era of Digital Film Theory*. Winchester, UK, Zero Books, 2014.

30 Denson, Shane – Leyda, Julia: Perspectives on Post-Cinema: An Introduction. In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Szerk. Leyda, Julia - Denson, Shane. Falmer, REFRAME Books, 2016. 1.-3. URL: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.20.)

31 Elsaesser, Thomas - Haegener, Malte: Digitális film és filmelmélet. A testi digitális. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 21.1 (2017), 11.

32 Belton, John: Digital Cinema: A False Revolution. *October*, 100 (2002), 99–114.

és a mozis forgalmazáshoz digitalizálni kell a filmszalagokat. Manovich felől ugyanezt az átrendeződést világítja meg a posztprodukciónak egyre növekvő szerepe.³³ A forgatás munkálatai egyre inkább a digitális utómunkálatokra való felkészülést jelentik, és nem az „itt és most” megragadására törekcszenek. A digitális realizmusokról folytatott diskurzus sokfelé ágazó: különböző alkotók különböző technikákkal kísérleteznek. Cuarón és Lubezki valóságkeresése technológiailag és gazdaságilag determinált. Eljárásaik csupán bizonyos lehetőségeket mutatnak meg ahhoz, hogy a digitális technológiák által létrejövő új episztémében milyen utak nyílnak a realizmus és a valóság felé a film médiuma felől.

Azért lehet produktív Cuarón filmjeit a digitális diskurzus felől megvizsgálni, mert mint midcult szerző egyszerre őrzí autonómiáját és a stúdiók által felállított keretek közé van szorítva. A valóság keresésére szegődik Mexikóban, de zöld háttereket kap Hollywoodban.

Perceptuális realizmus és a hosszú beállítás – Cuarón és Lubezki közös filmjei

A következő fejezetben Cuarón és Lubezki közös filmjei alapján vizsgáljuk meg a realitás és a filmi realizmus átalakuló koncepcióját. Az *Anyádat is* (Y Tu Mama Tambien, 2001) klasszikusnak tűnő realizmusától, *Az ember gyermeke* (Children of Men, 2006) köztességein át, a *Gravitáció* (Gravity, 2013) szinte virtuális valóságot idéző esztétikájáig jutunk. Elképzelésem szerint jól modellezhetővé válnak ebben az alkotói ívben a Bazin által ünnepeelt realizmus és a digitálisban felbukkanó perceptuális realizmus különbségei, illetve egymásba fonódásai. Cuarón és Lubezki hűen ragaszkodnak esztétikájukhoz, hosszú beállításaihoz a digitalizálódó filmkultúra kellős közepén. Módszereik nem változnak, mediális környezetük viszont annál inkább.

Realitás mint effektus

A 90-es évek hollywoodi mainstream filmgyártása a digitális speciális effektek bővületében telt. Tom Hanks John F. Kennedyvel személyesen találkozott (*Forest Gump*. Robert Zemeckis, 1994), dinoszauruszok lepték el Amerikát (*Jurassic Park*. Steven Spielberg, 1993), 1991-ben pedig a Skynet ismét az emberiség ellen fordult (*Terminátor 2. – Az ítélet napja* [Terminator 2: Judgement Day, James Cameron]). A CGI vagyis a számítógép által generált kép a posztmodern, blockbuster-filmek szinte megkerülhetetlen elemévé vált. Az indexikalitáson alapuló filmi realizmus helyett realisztikus digitális képek építik fel a nézői imagináriusban a valóság képzetét. Amikor a számítógépes grafika mímelni kezdte a fotografikus rögzítést, elkerülhetlenné vált, hogy előbb-utóbb konstruáljon is ilyen fotografikus képeket, hiszen, ahogy Manovich is megjegyzi, a „film” anyaga szintjén már digitális, logikájában pedig komputációs.³⁴ A fotografikus felvétel és a konstrukció tehát ugyanazon talajon áll, vagy mondhatnánk úgy is - Rodowickot idézve -, hogy a grafikus és a fotografikus közti különbség „a *Jurassic Park* óta megnyílt idegen új világban [...] többé már nincs jelen”.³⁵ Rodowick szövege a grafikus és fotografikus szétválasztottságának példaként a *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964) kézzel rajzolt díszletét említi. Ezt kiegészítve érdemes megjegyeznünk, hogy *A hölgy és a herceg* (The Lady and the Duke, 2001) című Eric Rohmer film ugyanezt teszi a digitális episztémén belül

33 Manovich, Lev: *Software Takes Command*. London, Bloomsbury, 2013. 61-62.

34 Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press, 2001. 180.

35 Rodowick: *Fejezetek A film virtuális életéből*.

és ennek eszközeivel. Rohmer egy interjúban a film kapcsán a következőkkel száll szembe mesterével, Bazinnal: „[...]egy jól látható műviség használata igazságot eredményez”.³⁶ Eric Rohmer filmjének festményei szintén nagyon expliciten tárják elénk a digitális kép festészetként való elgondolását.³⁷ A realizmus itt tehát ennek a szétválasztottságnak a hangsúlyozásával valósul meg. A perceptuális realizmusban – Prince fogalma felől értve³⁸ – ezzel szemben az említett megkülönböztetés megszűnik, a referencialitásra épülő és a fotorealisztikusságot megteremtő „nem-valós” (unreal) képek a nézői percepció által érzékelt valóságban olvadnak össze. A perceptuális realizmus minimuma az, hogy a filmkép „strukturálisan megfelel a néző a háromdimenziós térről alkotott audiovizuális tapasztalatának”.³⁹ A logika ugyanaz: festészet és felvételek keverednek, de a festészet itt hiperrealisztikus, vagyis egy fotografikus reprezentáció realizmusának másolataként működik. Tehát már nem a valóságot reprezentálja, hanem egy baudrillard-i csavarral a reprezentáció reprezentációját adja. A hiperrealisztikus digitális kép és az indexikálisnak vélt fotografikus rögzítés Möbius-szalagként fuzionál a digitálisban, amelyet nézve a mi „vélt objektív valóságunk” szinte visszafejthetlenné válik.

Cuarón és Lubezki a valóság nyomába ered

Alfonso Cuarón rendező és Emmanuel Lubezki operatőr hollywoodi lehetőségeit az *Anyádat is* (Y tu Mama Tambien, 2001) című közös filmjük sikere alapozta meg. Ebben az analóg technikára forgó mexikói, coming-of-age road movie-ban teremtették meg azt a realista esztétikát és poétikát, amely erősen kapcsolódik a neorealista hagyományhoz és Bazinhez, és amely a globális filmkultúrában a kézjeggyé vált. A bazini realizmus klasszikus olvasatából következő stiláris eszközök alkalmazását fedezhetjük fel itt: hosszú beállításokra épülő jelenetek, nagy mélységélesség használata, illetve a belső vágás preferálása a kameramozgások segítségével. Ezek a hosszú beállítások az események és a képek objektívitasának időbeli kiterjedését jelentik meg. Lubezki kézikamerája erre építve egyfajta megfigyelő dokumentumfilm esztétikát dolgoz ki. Az analóg technika, tehát a film mint matéria és médium a tér-idő és a tárgyi világ anyagiságát a bazini elképzelés szerint reprezentálja.⁴⁰

Cuarón ebben a filmben alapozza meg azt, ami később szerzői kézjeggyé válik: egy olyan vándorló kameratekintetet, amely a film elsődleges narratíváján túllépve a történelmi valóságot mint materialitást is igyekszik megragadni. Lubezki kamerája a fő narratív eseményeket elhagyva, hosszú beállításokban tekint ki a főszereplőket körülvevő világra: esküvőre, tüntetésre, a vidéki Mexikó mindennapjaira. Ez a tekintet egyrészt értelmezhető narratológiai szempontból Kristin Thompson filmi többlet fogalma alapján.⁴¹ A mexikói társadalom fontos eseményei, annak képi reprezentációi a film fő narratíváját nem szolgálják. Mondhatnánk úgy is, hogy ez a felesleg a narratíva és az egység ellenpontja, amely a narratíva önkényességére és a valóság

36 Ferenzi, Aurélien: Interview with Eric Rohmer. *Senses of Cinema*, 2001. szeptember, 16. szám. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rohmer-2/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.03.26.)

37 Manovich: *Mi a film?*

38 Lásd: Prince, Stephen: True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. In Henderson, Brian – Martin, Ann (szerk.): *Film Quarterly: Forty Years – A Selection*. Berkeley, University of California Press, 1999. 392-411.

39 Uo. 32. (saját fordításban)

40 Bazin: *A fénykép ontológiája*. 22.

41 Thompson, Kristin: The Concept of Cinematic Excess. *Cine-Tracts*, 1.2 (1977. nyár), 54-64.

strukturátlanságára mutat rá. Hangsúlyozza a fő narratíva esetlegességét és viszonyulását a történelmi kontextushoz. Másrészt Deleuze képenkívüliség fogalmának egyik aspektusa felől⁴² is közeledhetünk a film kontextualizáló hosszú beállításaihoz: „Az egyik esetben a képenkívüliség azt jelöli, ami máshol vagy a látható körül létezik[...]”.⁴³ Cuarón ennek a „másholnak” a kamera általi felfedezésével mutatja meg a képkeretezések által kimaszkolt teret, és építi be azt is a diegézisbe, ezzel is a totalitás felé, a „valóság” minél pontosabb reprezentációja felé közeledve. Deleuze elképzelése szerint a tér halmazokra bontható: a kép keretében lévő látható halmaz mellett léteznek nem láthatóak is, amelyek a kamera által megidézve, közös halmazzá összeállva egy „homogén kontinuumot hoz[na]k létre, egy univerzumot vagy az anyagnak egy határtalan síkját.”⁴⁴ Azt hihetnénk, hogy így a halmazok megmutatásával egy egész, egy totális realitás, egy kontinuos anyag reprezentálható, de csalódnunk kell: ahogy Deleuze is figyelmeztet minket, az „egész” nem megragadható. Viszont ez a vándorló kameratekintet képes arra, hogy a film világát kiterjessze a képkereten kívüli tér felé. Az *Anyádat is* így nem egyszerűen két fiatal *coming of age* története, hanem az 1999-es Mexikó szociokulturális valóságának a lenyomata is. Cuarón számára a realizmus hitelessége ebben áll: az ember nem leválasztható környezetéről, a tér – legyen az fizikai vagy szociokulturális – alapjaiban határozza meg az embert, mint társadalmi lényt.



Anyádat is (Y Tu Mama Tambien. Alfonso Cuarón, 2006)

Cuarón és Lubezki *Anyádat is* című filmjében tehát a realizmus a hosszú beállítások által az időt és közben a vándorló kameratekintet által a teret is kontinuitásként jeleníti meg, hogy a néző

42 Deleuze, Gilles: *A mozgás kép.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris, 2000. 29. „[...] a másik esetben a képenkívüliség egy aggasztóbb jelenlétről tanúskodik, amelyről még azt sem lehet mondani, hogy létezik, inkább csak azt, hogy »nyomakszik« [*insiste*], illetve »nem szűnik meg« [*subsiste*], valamiféle radikálisabb Máshol a homogén téren és időn kívül.”

43 Uo. 27.

44 Uo. 26.

számára a totalitás képzetét hozzák létre, egyfajta klasszikus kontinuitáson alapuló realizmust. A bazini ontológiai realizmushoz való hűségük és az ahhoz való vonzódásuk mutatkozik meg ebben a korai munkában. Az analóg technikával készült *Anyádat is* által megteremtett esztétikát szinte problémamentesen ültetik át két későbbi, digitális technológiákat is alkalmazó (*Az ember gyermeke*, *Gravitáció*) filmjeikbe. A probléma nem a módszerek megvalósíthatóságában, hanem a megváltozó mediális körülményekben lévő jelenlétük okán jelentkezhet.

A digitális gravitációs mezejében

Az ember gyermeke Cuarón és Lubezki első közös hollywoodi munkája. Egy viszonylag nagy költségvetés és a legkorszerűbb digitális utómunka apparátusa állt rendelkezésükre a film elkészítéséhez. Bár elsődlegesen 35mm-es filmszalagra forgott a film, ez digitalizálásra került, majd digitális utómunka segítségével készült a vágás, az összes vizuális effekt, illetve a fényelés és a hangutómunka is. Furcsa helyzetben vagyunk 2006-ban, amikor a mozikban már éppen zajlik a digitális vetítőrendszerek standardizációja, a hagyományos analóg vetítés helyét lassan mindenhol átveszi a DLP technológia.⁴⁵ Cuarón viszont mégis analóg technikát választ a film elkészítéséhez, amelyet később elsősorban digitálisan fog forgalmazni a Universal stúdió. A film egy olyan film- és technikatörténeti fordulóponton áll, ahol hiába forog egy film analóg technikával, szinte elkerülhetetlen, hogy többszörös konvertáláson átesve digitálisan kerüljön a nézők elé. Ez Shaviro terminológiája szerint a posztmozi kora, amikor a film kulturális dominanciáját már lecserélte a digitális, számítógép-alapú technológia. Tehát egy analógra forgó film sem kerülheti ki az új szupermedium gravitációs mezejét.⁴⁶ Jelzésértékű az is, hogy a filmmel kapcsolatos szakirodalom már egyértelműen digitális filmként hivatkozik *Az ember gyermekére*, fel sem vetve az analóg rögzítés okozta problémát.⁴⁷ Cuarón vonzódása az analóg technika és a film Bazin által leírt ontológiájához egyrészt értelmezhető az elmúlóban lévő klasszikus mozi nosztalgiájaként, másrészt - és ez a valószínűsíthetőbb a rendező korábbi törekvései felől nézve - a realizmus ethosának tett gesztus, stilisztikai és esztétikai döntés. A digitálisban a kontinuitás megteremtésére (vagy megtartására) új módszerek állnak rendelkezésre, az idő hagyományos filmi koncepciója is átalakulásnak indul. Eközben filmszalagból digitalizált, videófájllra írt, rárajzolt CGI kép disztinválja a rögzített és a generált képeket (képrészleteket), ugyanakkor paradox módon össze is mossa ezek határait. *Az ember gyermeke* úgy mossa el a határokat, hogy közben a néző teljesen elveszik a mediális koordináták között. Amit lát, az a valóság fotografikusnak tűnő reprezentációja - vagy még annál is „valóságosabb”: hiperreális.

Ahhoz, hogy *Az ember gyermeke* hosszú beállításait és realizmusát körül tudjuk járni, érdemes egy szemléletes ellenpéldával foglalkoznunk előtte. Szokurov *Orosz bárka* (Ruszkij kovcseg, 2002) című filmje a digitális hosszú beállítás első szignifikáns és talán legnagyobb vállalkozása a filmtörténetben. Az egész 99 perces film egy egysíntes hosszú jelenet a szentpétervári Ermitázsban DV kamerával rögzítve. A felvétel egy monumentális, precízen összehangolt koreográfia alapján lett rögzítve. Szokurov filmje a történelemhez való hozzáférhetőségről és

45 Belton: *Digital Cinema: A False Revolution*. 108.

46 Lásd Shaviro, Steven: *Post-Cinematic Affect*. In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Szerk. Leyda, Julia - Denson, Shane. Falmer, REFRAME Books, 2016. 126-145.

47 Lásd: Purse, Lisa: *Working Space: Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) and the Digital Long Take. In *The Long Take: Critical Approaches*. Szerk. Gibbs, John, - Douglas Pye. London, Palgrave Macmillan, 2017. 221-235.

annak problematikusságáról szól. Úgy kalauzol végig minket Oroszország történelmében, mintha egy különös múzeumi túrán vennénk részt. A történelem nem múltbéli valóságként és nem is emlékezetként van jelen a filmben. A történelem itt egyenlő annak reprezentatív tárgyi emlékeivel, illetve bizonyos események performatív újrarájátszásával [*reenactment*]. Tarnay László szerint az *Orosz bárka* hosszú beállítása szimuláció, amely olyan stílusként van jelen a filmben, amely a wellési mélységélességű kamera történeti folytatásaként is felfogható. Így ez a stílusként alkalmazott szimuláció reflektált, kritikai távolságot és viszonyulást alakít ki kép és befogadója között.⁴⁸ A perceptuális realizmus szimulációját pedig pont ezzel szemben határozhatjuk meg. Rodowick alapján a perceptuális realizmus elsődleges törekvése, hogy a kép térbelisége megfeleltethető legyen az ember térbeli világérezkelésének. Az észlelési és kognitív normáink szimulációja zajlik itt,⁴⁹ amely aztán - Tarnay szerint – egy „reflektálatlan közvetlenségben”, a közvetlen érzéki élmény illúziójában manifesztálódik a nézőben.⁵⁰ Úgy gondolom, *Az ember gyermeke* a szimulációnak mind a két módját sikeresen teljesíti. Az *Anyádat is* tárgyalása során elővezetett „narratív előtér” és „lefestő háttér” dialektikus viszonya, Cuarón sci-fijében már a digitális szimuláció szerint is megkülönböztethető.

Ezek szerint a narratív előtér szimulációi perceptuális realizmust hoznak létre, amelynek esztétikája a számítógépes játékok immerzív élményét nyújtja. A kontextualizáló, képen kívüli halmazokat felfedező hosszú snittek pedig egyfajta elidegenítő hatásként a nézőt kritikai távolságra sarkallja. Ez a szétválasztás azonban túl leegyszerűsítő, hiszen e két „realizmus-elgondolás” produktívan keveredik, hogy egy új esztétika megteremtése felé törjön utat.

Cuarón hangsúlyossá teszi itt is a fő narratívát körülvevő világot, hiszen a film legalább annyira szól Theo küldetéséről, mint arról a disztópikus nyugati civilizációról, amelyben léteznie kell. Ennek az egyik megoldása továbbra is a Lubezkivel közös kézjeggyüké vált hosszú beállítás, amely sokszor elkanyarodva a fő narratíva vagy Theo nyomvonaláról, felfedezi a képen kívüli tereket. Theo az egyik jelenetben látogatást tesz unokatestvérénél, a kormányzat egyik miniszterénél, hogy pénzbeli támogatást kérjen „küldetéséhez”. Odaútja során egy luxusautó hátsó ülésén járja körbe a disztópikus Londont, az utcán élő cserbenhagyott munkásosztályon és bevándorlókon keresztül, a politikai aktivistákon át egészen a steril és jól szeparált kormányzati negyedig. Ebben a néhány percben a teljes társadalmi spektrum reprezentációjára sor kerül, hogy aztán ennek fényében lépünk be egy múzeumszerű térbe, ahol olyan műalkotások láthatóak a háttérben, mint Picasso *Guernicája*, Michelangelo *Dávid-szobra* vagy Banksy *Kissing Coppers* című graffitije.

A tárgyalt jelenet Rossellini *Itáliai utazás* (*Viaggio in Italia*, 1954) című filmjének múzeumi és azt megelőző autós jelenetét idézi meg, amelyben Ingrid Bergman először merészkedik ki a nyaralóból Nápoly belvárosába. A jelenet Bazin számára is fontos hivatkozási alap,⁵¹ és úgy tűnik, Cuarón is merít a neorealista eszköztárból. De amíg Rossellini filmjében Ingrid Bergman karaktere csodálkozik rá Olaszországra, mint az ismeretlenre, az idegenre, Cuarónnál ez a tekintet 2027 elképzelt, disztópikus Londonját nem Theo tekintete által járja be, hanem mintha a kamera

48 Tarnay László: A digitális mozgókép szomatoszenzorikus fordulata. *Metropolis*, 21.2 (2017), 11-12.

49 Rodowick: Fejezetek A film virtuális életéből.

50 Tarnay: A digitális mozgókép szomatoszenzorikus fordulata. 11-12.

51 Bazin, André: Rossellini védelmére. Ford. Hollós Adrienne. In uő: *Mi a film?* Szerk. Vince Zalán. Budapest, Osiris, 2002. 446.

mögé rendelt képzelt szubjektum segítségével tenné. Így a város és később a „múzeumlakás” tereit értelmezésre váró, objektív felvételekként láthatjuk. Nem Theo szubjektumán átszűrve érzékeljük ezt a világot, helyette egy szerzői perspektíva van nyomatékosítva, hogy Theo és a világ kapcsolata egyel hátrábról, egy reflektált kritikai nézőpontból váljon értelmezhetővé. Rossellininél csak a múzeumban szakad el a kamera tekintete a Bergman által megformált Katherine-étől. Itt nagyon erős az az intenció, hogy az eddig Katherine tekintetével azonosuló kamerakép a főhősnő fantáziáját vigye színre. Cuarón ehhez képest a „múzeumi teret” a wellési mélységélesség segítségével fedezi fel:⁵² a kiállított műalkotások nem Theónak szólnak, hanem a nézőnek. Cuarón egyazon képkivágatban szerepelteti Banksy *Kissing Coppers*-ét és Theo rendőri átvizsgálását vagy a falon függő *Guernicát* és az azelőtt kifinomultan étkező burzsoázia tagjait, a minisztert és fiát egy apokaliptikus helyzet kellős közepén. Ezek a képek egy beállításon belül képesek a gazdasági és politikai elit ironikus kritikáját adni. A vándorló kameratekintet és a wellési mélységélességű beállítások együttesen adják a fő küldetésnarratíva szociokulturális kontextusát, és fogalmazznak meg kritikát. A neorealizmus folytatásának kísérlete ez, mind etikai, mind pedig esztétikai szempontból.

Ironikus, ahogyan ezek mellé a szekvenciák mellé kerülnek a perceptuális realizmus *par excellence* jelenetei. A hosszú beállításos szekvenciák azt az utat jelölik ki, amelyek a posztmozi érájában egy új realizmus felé törnek. Bruce Isaacs ezt a törekvést a re-materializáció fogalma felől közelíti meg. Mivel a filmkép már képtelen egy anyagi valóságot rögzíteni, a filmelőttes környezet anyagiságát próbálja fokozni a nézőben⁵³ azáltal, hogy egy immerzív virtuális valóságot hoz létre. Ahogy Elsaesser és Hagener írja, a digitális filmképek „(újra)megtestesített manifesztációi minden láthatónak, taktilisnek, érzékinek”.⁵⁴ Ez a felfokozott anyagiság tehát csupán illúzióként jelentkezik, a látvány a digitálisban nem más, mint pusztán információ, amely megfelelő elrendezésben szimulálni képes az anyagiságot, hogy létrehozzon egy „virtuálisvalóság-hatást”⁵⁵ a nézőben. A valóságghatások a tér-idő érzékelésének újratemtésével jönnek létre. A film talán leginkább ismert jelenete, egy hét és fél perces beállítás a film vége felé, amelyben Theo az elrabolt babát és Kee-t próbálja megmenteni London ostroma közben. Hosszú beállításként hivatkoznak rá, miközben a teljes szekvencia három különböző helyszínen (köztük egy stúdióban) lett felvéve.⁵⁶ Egyrészt a terek újraalkotása szükséges a valóságghatás létrehozásához. A jelenet tere tulajdonképpen a kulesovi alkotó földrajz⁵⁷ segítségével válik kontinuussá. Hiába a rendkívül részletes tervezés, komponált koreográfia, az alkotó földrajz montázs eljárása, többször még számítógépes grafikai kiegészítést is igényelnek a képek.⁵⁸ Bazin felől nézve a jelenetet, furcsa dialektikát figyelhetünk meg. Cuarón képeit a wellési

52 Lásd Bazin: Orson Welles. Ford. Erdélyi Z. Ágnes. In uő: *Mi a film?* Szerk. Vince Zalán. Budapest, Osiris, 2002. 257-328.

53 Isaacs, Bruce: Reality Effects: The Ideology of the Long Take in the Cinema of Alfonso Cuarón. In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Szerk. Leyda, Julia - Denson, Shane Falmer, REFRAME Books, 2016. 492.

54 Elsaesser - Haegener: Digitális film és filmelmélet. A testi digitális. 13.

55 Uo. 12.

56 Udden, James: Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization. *Style*, 43. 2009/1. 31-32.

57 Kulesov, Lev: A montázs mint a filmművészet alapja Ford. Terbe Teréz. In *Mozgókép kultúra és médiaismeret. Szöveggyűjtemény*, 88. URL: <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>

58 Desowitz, Bill: Framestore CFC Delivers Children of Men. *VFXWorld Magazine*, 2006. október 16. URL: <https://www.awn.com/news/framestore-cfc-delivers-children-men> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.20.)

mélységelesség határozza meg ebben a jelenetben is, amely egy aktívabb, cselekvő nézőt kíván meg, eközben viszont a hosszú beállítás kontinuitását tulajdonképpen az analitikus montázs teremti meg a filmben.⁵⁹ A néző aktív, de a kamera mozgása szinte szó szerint „kézen fogva”⁶⁰ vezeti őt és a figyelmét. Azok a mise-en-scène-ek, amikor a nézőnek egyszerre tisztában kell lennie Theo és a rá fenyegetést jelentő elemek pozíciójával egyazon képen belül, nem egy „intellektuálisabb”⁶¹ viszonyt hoznak létre kép és nézője közt, hanem sokkal inkább a percepció felől teremődik meg az aktív-reaktív viszony, amelyet a nézőnek az akciószekvencia során át kell élnie. A percepció a „világhoz való cselekvésorientált viszony alapja”,⁶² egy olyan ösztönszerű viselkedés, amely az emberi túlélés alapvető eszköze. A film hosszú beállításai „beszippantják egy elvarázsolt önfeladásba és immerzív jelenlét-élménybe”⁶³ nézőjüket. A Bazin számára oly fontos mélységelesség használata kettős alakot ölt Cuarónnál. Egyszer kritikai távolságra szólít fel, máskor reflektálatlan közelséget, fiziológiai aktivitást provokál ki a nézőből.



Az ember gyermeke (Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006)

59 „1. a képmező mélysége a nézőt közelebbi kapcsolatba hozza a képpel, mint amilyenben a valóságban állott; joggal mondhatjuk tehát, hogy a kép jellege, szerkezete, a tartalomtól függetlenül is, valóságosabb; 2. ennek következtében sokkal aktívabb magatartást, sőt a rendezéshez való tevékeny hozzájárulást is követel a nézőtől, míg ugyanis az analitikus montázs esetében a nézőnek csak engednie kellett, hogy kézen fogva vezessék, és figyelmét csak a rendező által számára kiválasztott képek irányában engedhette el.” Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. Ford. Baróti Dezső. *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1995. 39.

60 Uo. 39.

61 A képmező mélysége kapcsán Bazin egy intellektuális viszonyt képzel el néző és kép között. Uo. 39.

62 Tarnay László: *A digitális mozgókép szomatosenzorikus fordulata*. 17.

63 Elsaesser - Haegener: *Digitális film és filmelmélet. A testi digitális*. 12.

Cuarón és Lubezki különböző térrészleteket és különböző időfragmentumokat állít össze kontinuus téridővé, egy hosszú beállítássá, amelyet nézve egy valós tér és egy valós idő egységének a szimulációja élhető át. A realitás trükké és effektussá válik. Olyan realizmusról beszélhetünk itt, amely nem a filmelőtteszhez való hűségéből, az indexikus természetéből vezeti le kapcsolatát a valósághoz, hanem egy fenomenológiai, kognitív viszonyból. „A valós az, ami olyan, mint a valós” - írja ironikusan Rodowick.⁶⁴ A valós az, amit valósnak érzékelünk - mondhatnánk mi, megmutatva a szimuláció realizmusának lehetőségét. A kérdés a realizmus kapcsán itt az, hogy ontológiai vagy fenomenológiai kérdések felől közelítünk hozzá. Cuarón bár ontológiai kérdésként is tekint rá – emellett tanúskodik az analóg technikához fűződő nosztalgikus viszonya –, és használja is a bazini realizmust lehetővé tevő eszközöket, mégis, a hosszú beállítás egy új esztétikáját fedezi fel a digitális technológia által megteremtett perceptuális realizmus segítségével. A klasszikus megoldások kiegészülve az immerzív akciójelenetekkel egy olyan filmélményt hoznak létre, amely a jelenetek többségének „békeidejében” intellektuális befogadást kíván meg nézőjétől, az akciószekvenciák során pedig a néző testi ösztöneire, perceptuális reflexeire rájátszva teremti meg a szimulációt. Másképpen mondva, a baziniánus film ontológiájának nosztalgiája a valóság iránt egyszerre van jelen a digitális film testeket és érzékeket bombázó „újfajta hajlékonyságával”.⁶⁵

Virtuális terek

Eddig elért eredményeikre alapozva, Cuarón és Lubezki 2013-ban egy űrben játszódó sci-fi-t készítettek. A *Gravitáció* nagy költségvetésű stúdióprodukció, amelynek marketingkampányát elsősorban a film látványosságára, a hosszú beállítások technikai bravúrjaira és az ehhez méltó forgalmazási módok, a digitális 3D, IMAX 3D élményszerűségére alapozták.⁶⁶ Radikálisnak tűnő váltás Cuarón és Lubezki részéről egy olyan film készítése, amelyben szinte az egyetlen valóban fotografikus elem a színészek arca. Azonban, ha *Az ember gyermeke* akciójeleneteinek perceptuális realizmusa felől nézzük, azt látjuk, hogy organikus módon következik a *Gravitáció* ezen az alkotói úton.

Cuarón és Lubezki tulajdonképpen ugyanazt a stílust alkalmazzák, mint korábbi filmjeikben. A kamera számára legalább ugyanolyan fontos a környezet realitása, mint a fő narratívát alkotó színészeké. Hosszú beállítások a film terét a kontinuitásában teremtik meg. Ez a látásmód, sajátos esztétika itt éri el csúcspontját, a totalitásra való törekvés elrugaszkodik a földtől, hogy az egész bolygót vegye birtokba. Lubezki kamerája már nem a mexikói utakon vagy a disztópikus London utcáin járja el keringőjét, hanem virtuális Földkörüli pályára áll, hogy az embert történelmi, szociális viszonyai helyett az egész bolygó (vagy talán pont a virtualitás) kontextusában helyezze el. Ahogy Lubezki az *Anyádat is* során alkalmazott dokumentarista kézikameráját egy totalizálóbb, testre rögzíthető Steadicam váltotta *Az ember gyermekében*,⁶⁷ a *Gravitáció* során a kameramozgásnak már egy másik szféra fizikai törvényeinek kell engedelmessé válnia, hogy elérje a realitás hatását. Maga a kameramozgás is szimulációvá válik: egy olyan fizikai környezetben való létezést kell mímelnie, amely a néző számára teljesen ismeretlen. A filmkép pedig Cuarón és

64 Rodowick: *Fejezetek A film virtuális életéből*.

65 Elsaesser - Haegener: *Digitális film és filmelmélet. A testi digitális*. 13.

66 Purse, Lisa: *Working Space: Gravity (Alfonso Cuarón, 2013) and the Digital Long Take*. 221.

67 Isaacs: *Reality Effects: The Ideology of the Long Take in the Cinema of Alfonso Cuarón*. 476.

Lubezki realizmusának minden kapaszkodóját elveszíti: se tér, se idő, se anyagság nem létezik, minden (re)konstrukcióra szorul. Az óriási digitális apparátust igénylő CGI képek hozzák létre a NASA űrállomásának virtuális tereit és a Földet mint digitális látványosságot. A tér és az idő fogalmai digitális szimulációvá válnak, már semmilyen fotografikus, földi rögzítettség nem köti őket: mint ilyenek mindennél szabadabban manipulálhatók. A teret csupán az animáció perspektívája, az időt pedig ennek a perspektívának a mozgatása határozza meg, a színészek arcáról készült valós felvételek csupán kiegészítései a már előre megtervezett és meganimált jeleneteknek. A digitális film - Manovich metaforájával - mint festmények sorozata válik láthatóvá.⁶⁸ Azonban a festmény szó félrevezető lehet, Cuarón és Lubezki a lehető legfotorealisztikusabb képek megalkotására vállalkoznak. Egy olyan hiperrealista ábrázolásmód felé indulnak el, amelynek képei „arra törekednek, hogy a térbeli hasonlóság és a téri információk telítettségének tekintetében megelőzzék még magát a fényképet is”⁶⁹. A CGI művészeket 3 hónapig tréningezték az űrbéli fizika elsajátítására. Lubezki kollégái segítségével felfedezte az úgynevezett „LED light boxot”, amely az előre animált digitális film fényviszonyait a lehető legreálisabban vetíti a színészek arcára,⁷⁰ hogy elkerüljék az „uncanny valley”⁷¹ hatását. Amikor Lubezki erről a megoldásról beszél, hangsúlyozza, hogy a rotoszkópos eljáráshoz - amikor a színészek arcának felvételei és az animációk kompozitálásra kerülnek - elengedhetetlen a „LED light box” használata. A *Gravitációban* ugyanis nem a színészek mozognak a film terében, hanem maga a tér, vagyis ez a virtuális űr forog körülöttük. Ez ugyanúgy érthető a technikai megvalósítás praktikus leírása felől, mint a *Gravitáció* központi metaforájaként.



Gravitáció (Gravity. Alfonso Cuarón, 2006)

68 Manovich: *Mi a film?*

69 Rodowick: *Fejezetek A film virtuális életéből.*

70 Thompson, Kristin: *GRAVITY, Part 2: Thinking inside the Box.* URL:<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/11/12/gravity-part-2-thinking-inside-the-box/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.09.)

71 „A természetellenesség völgye”, mely egy hasonlósági függvényben jelentkezik, ha arra vagyunk kíváncsiak, milyen hatást vált ki a nézőben a valósághű ábrázolás. Az elfogadhatóság egészen addig emelkedik, ameddig az ábrázolás szinte kísértetiesen nem hasonlít a valóságra. Ott azonban hirtelen megzuhan.” Tarnay: *A digitális mozgóképek szomatosenzorikus fordulata.* 21.

Tulajdonképpen a film 17 perces nyitójelenete megmutat minden vizuális eszközt, amit Cuarón és Lubezki a filmhez megalkotott. Bár Cuarón továbbra is igyekszik kihasználni a mélységélesség Bazin felől elgondolt intellektuális, tehát kritikai távolságot igénylő reflektált nézői pozícióját, néhány esettől eltekintve ez lehetetlenné válik. A Kowalski sisakjában megcsillanó Föld látványa szembesíti a befogadót saját nézői helyzetével, illetve a távolodó és egyre zsugorodó Stone térben elfoglalt helye is metaforizálódik. Azonban mindezeket a beállításokat a perceptuális realizmus immerzív élménye saját uralma alá hajtja. A testi reakció intenzívitasában szinte felszámolódik az intellektuálisan elemző, szelektáló néző. Amikor a kamera megközelíti Stone sisakját, majd abba behatolva átveszi a virtuális tekintet szerepét egy nézőponti beállításban, a megmutatott képek a Földről egy célt szolgálnak: egyfajta horgonyt képeznek, amelyhez képest a szédülés szomatoszenzorikus⁷² élményt, egyfajta megtestesülést okozhat a nézőben. Ugyanígy működik Lubezki súlytalan kamerája, amellyel együtt mozgunk: szimulálódik az űrbéli fizika a nézői testben is. Itt a néző testi érzékleteiben jön létre a par excellence digitális film. Az a digitális film, amely Elsaesser és Haegener leírásában „többé nem »ablakot« nyit a világra, nem »interfészként« működik a valóság felé, hanem magát a valóság arcát fogja jelenteni filmi »realizmusról« alkotott hagyományos definícióinkkal, mert a virtuális valóság »valósága« többé nem indexként, nyomként, egy »máshol« referenciájaként értendő, hanem egy (önmagában) teljes környezetként”.⁷³ Másképpen (Baudrillard felől) mondhatnánk úgy is, hogy hiperreálissá válnak. Egy olyan realizmust hoznak létre, amelyben a modell megelőzi a valóst, a „térkép megelőzi a területet”.⁷⁴ Mindezt úgy, hogy a valós és a szimuláció – a fotografikus felvétel és az animáció - közösen, egy „radikálisan eldönthetetlen hipervalós rendben áll össze”.⁷⁵ A valóságnak ebből az eredet nélküli modelljéből új paradigmák nyílhatnak, miközben klasszikus valóságértésünk egyre problematikusabbá válik.

Stone és Kowalski azon a Hubble űrteleszkópon végeznek szervízmunkát, amely távoli galaxisok fotografikus reprodukcióit állítja elő, a Földre pedig műholdjaink perspektívájából látnak rá. Ezek az eszközök Bazin totális moziját teljesíthetnék be, hiszen minden eddiginél totálisabb képet képesek rögzíteni. Jól látszik viszont, hogy a totalitás naiv elgondolás, a perspektíva tágítása nem képes nagyobb érvényű igazságot megmutatni számunkra sem a Földről, sem a világúrról. A hozzáférésünk ezekhez továbbra is mediálisan és technológiailag korlátozott: teleszkópjaink mindössze újfajta látványosságokat teremtenek, rendkívül részletes információtömegre konvertálódnak.

A *Gravitáció* bár egy testekkel kommunikáló realiztikus látványmozzi, eggyel hátrébb lépve azonban annak allegóriája. Az ember az új mediális környezetéből, a digitális szupermediumából, a technológiai eszközei révén próbál hozzáférni a valósághoz. Stone hajótöröttként lebeg az orbitális pályán ebben az idegen, még nem emberi világban, amelynek törvényei számunkra ismeretlenek. A földet érés már nem jelenthet hazatérést számára, a Föld valósága is a virtuálisban, a szimulációban ragad, ahol újra kell tanulni a járást, hogy elkezdődhessen a

72 „Az élményt a saját testünkben „visszhangozva” éljük át.” Tarnay: *A digitális mozgókép szomatoszenzorikus fordulata*. 21.

73 Elsaesser - Haegener: *Digitális film és filmelmélet. A testi digitális*. 12.

74 Írja Horváth Baudrillard filozófiájáról: Horváth, Márk: *A digitalitás paroxizmusa. Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája*. Szombathely, Savaria University Press, 2018. 132.

75 Uo. 132.

virtuális „Föld” kolonizációja. Stone következő feladata felfedezni új realitásviszonyainkat. Ahogy a modernitás is egy véletlen felfedezéssel kezdődött, korunk embere is ugyanígy került bele a digitálisba.



Gravitáció (Gravity) Alfonso Cuarón, 2006

Hol a valóság?

Mary Ann Doane a „Hol a film?”⁷⁶ kérdése köré szervezi a film megváltozó médiumának vizsgálatát a digitálisban. A filmtudomány érdeklődése, ahogy láttuk a tárgyalt filmek során, szétválaszthatatlanul összemosódik a „Hol a valóság?”⁷⁷ útkeresésével. A digitalizálódás által kiprovokált médiaelméleti problémák és a film valóságprezentációs vágya szorosan összefügg. Cuarón és Lubezki közös útja Hollywood egyre nagyobb stúdióiba arról ad számot, ahogyan a Bazin által értett, a film ontológiai alapjából kiinduló realista eszköztárat a digitális apparátus perceptuális realizmussá alakítja. A filmelőttes valóságának materiális feltételeit elveszítve, a realista film az érzékszerveket veszi célba, hogy a testi, érzéki reakciók nyomán hozzon létre egy új valóságkonceptiót a digitálisban. Az ontológiai kérdésfeltevésre egy fenomenológiai válasz születik Cuarón alkotói útja során.

A realizmus és a valóság koncepciói a technológiáink és médiumaink folyamatosan változó alakjaiban mindig újraértelmeződnek. Ezek a gondolkodásunk horizontjába újra és újra, makacsul visszatérő fogalmak⁷⁸ ugyanolyan mitikusak, mint Bazin „totális mozija”.⁷⁹ Jól látszik, hogy örökké

76 Doane: *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma*

77 Bódy, Gábor: Hol a „valóság”? A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz. In Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai, 2006. 105-110.

78 Sággy: *Makacs realizmus, avagy miféle fikció a (képi) valóság?*

79 Bazin, André: The Myth of Total Cinema. In *What is Cinema?1. kötet*. Szerk. Gray. Los Angeles – London, University of California Press, 2005. 17-22.

elérhetetlenek maradnak, de mégis a film (és persze más művészetek) feladata, hogy újabb és újabb kérdéseket fogalmazzanak meg felőlük.

Bibliográfia

- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985.
- Bazin, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok. Vál.*, szerk. Zalán Vince, ford. Ádám Péter és mások, Bp., Osiris, 2002.
- Bazin, André: The Myth of Total Cinema In *What is Cinema?* Szerk. Gray. 1. kötet. Los Angeles – London, University of California Press, 2005. 17-22.
- Belton, John: Digital Cinema: A False Revolution. *October*, 100, 2002. 99–114.
- Bolter, Jay David – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczy Katica. *Apertúra*, 2011 tavasz. URL: <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>
- Bódy, Gábor: Hol a „valóság”? A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz. In Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai, 2006, 105-110.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris, 2000.
- Denson, Shane – Leyda, Julia: Perspectives on Post-Cinema: An Introduction. In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Szerk. Leyda, Julia - Denson, Shane. Falmer, REFRAME Books, 2016. 1-3. URL: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.20.)
- Desowitz, Bill: Framestore CFC Delivers Children of Men. *VFXWorld Magazine*, 2006. október 16. URL: <https://www.awn.com/news/framestore-cfc-delivers-children-men> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.20.)
- Doane, Mary Ann: Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2012 tavasz. URL: <http://apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.18.)
- Elsaesser, Thomas - Hagener, Malte: Digitális film és filmelmélet. A testi digitális. *Metropolis* 21.1 (2017), 8–26.
- Elsaesser, Thomas: *Film History as Media Archeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
- Ferenzi, Aurélien: Interview with Eric Rohmer. *Senses of Cinema*, 2001. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rohmer-2/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.03.26.)
- Grønstad, Asbjørn: Back to Bazin? Filmicity in the Age of the Digital Image. *Popular Culture Review*, 13.2 (2002), 11-23.
- Horváth, Márk: *A digitalitás paroxizmusa. Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája*. Szombathely, Savaria University Press, 2018.
- Horváth Márk–Losoncz Márk–Lovász Ádám: *A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában*. Újvidék, Forum Kiadó, 2019.
- Isaacs, Bruce: Reality Effects: The Ideology of the Long Take in the Cinema of Alfonso Cuarón. In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Szerk. Leyda, Julia - Denson, Shane. Falmer, REFRAME Books, 2016. 474–513.
- Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Rácz Kiadó, 2005.
- Kulesov, Lev: A montázs mint a filmművészet alapja Ford. Terbe Teréz. In *Mozgóképkultúra és Médiaismeret Szöveggyűjtemény*. URL: <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>
- Lefebvre, Martin: The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic images. In *Photography Theory (The Art Seminar, II)*. Szerk. James Elkins. New York, Routledge. 2007.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press, 2001.
- Manovich, Lev: Mi a film? Ford. Gollowitzer Dóra Diána. *Apertúra*, 2009. őszi. URL: <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3>
- Manovich, Lev: *Software Takes Command*. London, Bloomsbury, 2013.
- Morgan, Daniel: *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*. *Critical Inquiry*, 32.3 (2006).
- Pieldner, Judit: A mozgókép indexikalitásának újragondolása Antonioni, Bódy és Haneke filmjeiben. *Szövegek között*, 17. Szeged, 2013. 168-183. URL: <http://acta.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/32138> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.13.)
- Prince, Stephen: True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. In Henderson, Brian – Martin, Ann (szerk.): *Film Quarterly: Forty Years – A Selection*. Berkeley, University of California Press, 1999. 392-411.
- Purse, Lisa: Working Space: *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) and the Digital Long Take. In *The Long Take: Critical Approaches*. Szerk. Gibbs, John - Douglas Pye. London, Palgrave Macmillan, 2017. 221-

235.

Rodowick, Norman: Fejezetek a film virtuális életéből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.18.)

Rombes, Nicholas: *10/40/70: Constraint As Liberation in the Era of Digital Film Theory*. Winchester, UK, Zero Books, 2014.

Rombes, Nicholas: *Cinema in the Digital Age*. London, Wallflower Press, 2009.

Sághy Miklós: Makacs realizmus, avagy miféle fikció a (képi) valóság? *Apertúra*, 2009. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2009/tavasz/saghy>

Shaviro, Steven: Post-Cinematic Affect In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Szerk. Leyda, Julia - Denson, Shane. Falmer, REFRAME Books, 2016. 126-145.

Tarnay, László: A digitális mozgókép szomatosenzorikus fordulata. *Metropolis*, 21.2 (2017).

Thompson, Kristin: *GRAVITY, Part 2: Thinking inside the Boks*. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/11/12/gravity-part-2-thinking-inside-the-box/> (utolsó letöltés dátuma: 2020.04.09.)

Thompson, Kristin: The Concept of Cinematic Excess. *Cine-Tracts*. 1.2 (1977. nyár), 54-64.

Udden, James: Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization. *Style*, 43.1 (2009), 31-32.

Filmográfia

A hölgy és a herceg (The Lady and the Duke. Eric Rohmer, 2001)

Anyádat is (Y Tu Mama Tambien. Alfonso Cuarón, 2006)

Az ember gyermeke (Children of Men. Alfonso Cuarón, 2006)

Az orosz bárka (Russian Ark. Aleksandr Sokurov, 2002)

Gravitáció (Gravity. Alfonso Cuarón, 2006)

Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)

Mary Poppins (Robert Stevenson, 1964)

Terminátor 2. - Az ítélet napja (Terminator 2: Judgement Day. David Cameron, 1991)

apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

