

Jarmo Valkola

Árnyak a Kaurismäki-paradicsomban*

Gondolatok a finn filmművészetről

Az európai háttér

Több mint húsz éve, hogy a szakma és a nagyközönség figyelemmel kíséri a nemzetközileg ismert és elismert finn filmrendező, Aki Kaurismäki filmjeit. A finn táj, urbánus életérzés, idő, mozgás és nosztalgikus képek rendszere ötvöződik ezekben a filmekben. Kaurismäki filmjei a természet és a lélek tájainak festői és meditatív leképezései.

A filmtörténethez fűződő különleges kapcsolata okán a rendező művészete részben a finn, részben az európai filmművészetben gyökerezik, ugyanakkor a hollywoodi filmgyártás hatásai is felfedezhetőek benne. Az európai filmművészet esztétikai és kulturális szempontból mindig is relevánsnak minősült, noha a hagyományok szerint „magas művészet”-ként határozták meg, a hollywoodi elbeszélésmóddal ellentétben. Az általános elképzelés szerint az európai művészfilm lényegileg különbözik az iparközpontú és műfajilag kódolt hollywoodi filmkészítéstől. Amint azt Kaurismäki filmjei világosan jelzik, az európai filmművészet esztétikai szempontból természetszerűen innovatív, humanista és társadalmilag elkötelezett. Az európai filmművészethez fűződő témák kapcsán, filmelméleti megközelítésben fontos az ideológiai, esztétikai és stilisztikai kérdések felvetése.

1.

Elméletileg, a narratívák szintjén különbség van a hollywoodi és az európai filmes attitűd között. A hollywoodi elbeszélésmód általában lélektanilag meghatározott egyénekre összpontosít, akik pontosan meghatározott problémákat igyekeznek megoldani és/vagy pontosan meghatározott célokra törnek. A narráció az események és emberek között fennálló ok-okozati összefüggésekre összpontosít. Ezek a bizonyos képletek szerint felépülő alapelvek megtalálhatók a hollywoodi forgatókönyvíró-képzések oktatási anyagaiban.

2.

Az európai művészfilm és különösen Kaurismäki filmjei esetében a szerzőiség rendkívül fontos; az ilyenfajta filmek narratívája gyakran az irodalmi modernizmuson alapul. Az egyének szubjektív problémái komplex jelleggel bírnak, a narratíva szerkezete laza – gyakran egyfajta utazásszerű kóborlásra épül –, és az egzisztencialista problémafelvetés dominál. A kóborlás Kaurismäki filmjeinek egyik központi témája. Tehát különböző, némileg átfedésben levő narratív hagyományokról beszélhetünk.

3.

Ha az utóbbi néhány évtized finn filmművészetét vizsgáljuk, megállapítható, hogy egyfajta hullámszerű alakulásról van szó, amennyiben a filmművészet alakulása egy helyzettől a következőig, gyakran válságtól válságig követhető. Mégis, a finn filmművészetnek megvannak a maga nemzeti és nemzetközi sikerei, ugyanakkor sajátos részét képezi a nemzeti kultúrának és hagyománynak. Elmondható, hogy a finn filmművészetnek megvan a maga önértéke, amely különböző perspektívákból tanulmányozható.

A finn filmes örökség

A finn filmművészet története, a történelemhez hasonlóan, problémafelvetések és viták tárgya. Nagy általánosságban létezik bizonyos konszenzus, ami a néma- és hangosfilm határait, a stúdiókorszakot és a hatvanas évek úgynevezett újhullámát illeti, ezt követően azonban a filmes megközelítések nyitottabbak. A hatvanas évek eseményei mindenképpen világméretű áttörést eredményeztek az egész világ filmművészetében. A televízió már az ötvenes években veszélyeztette a film státusát, a nyolcvanas évektől kezdve megjelentek a hamarosan bekövetkező médiaforradalomra utaló első jelek. A nyolcvanas években a videó formájában új vetélytárs jelentkezett, amely nagy hatást gyakorolt a médiafogyasztásra.

4.

Természetesen a digitalizáció is komoly következményekkel járt a filmgyártásra nézve.

A finn filmművészetben belül az áttörési szakaszok követni látszanak a médiaiparban bekövetkezett változásokat. Például a hatvanas-hetvenes években erőteljes nemzeti filmgyártásról beszélhetünk Finnországban, melyet tartalmaz, úttörő, ugyanakkor kritikus hangvételű munkák fémjeleztek. Ebben az időszakban olyan rendezők léptek színre, mint Mikko Niskanen, Risto Jarva vagy Matti Kassila, akik jelentős hazai elismertségre tettek szert.

Mára a helyzet természetesen megváltozott. A támogatási rendszer módosulása nyilvánvalóan fontos szerepet játszott az említett változás tekintetében. A videó, a televízió és különösen a műholdas televíziózás ugyanakkor biztosította a változás folyamatának folytonosságát.

Nemzeti dramaturgia és médiagalaxis

A nemzeti filmművészet lényegében nem más, mint a történetmesélésnek és a drámai témáknak egy bizonyos kategóriája. A jelzett kategória feltehetően narratív hagyományokra épül, és különböző módszereket tartalmaz, melyek útján a filmek egyéb kulturális gyakorlatokhoz kapcsolódhatnak. A kategória ugyanakkor tartalmazza azokat a módszereket is, melyek által a filmművészet forrásanyagként működő kulturális diskurzust eredményezhet, mely forrásanyag általános konvenciók alapját képezheti. A nemzeti filmművészet fogalma gyakran inkább azt fedi, amilyenek a nemzeti filmművészetnek lennie kellene, mint azt, ami valójában.

5.

Ha például a finn filmművészet kulturális identitását vizsgáljuk, tartalmi szempontból a filmek egy sajátos corpusára kell összpontosítanunk, továbbá figyelembe kell vennünk a domináns narratív diskurzusokat és drámai témákat, a narratív hagyományokat és egyéb forrásanyagokat. Ugyanakkor azt is vizsgálnunk kell, hogyan kapcsolódik a filmművészet az egyéb kulturális gyakorlatokhoz, illetve hogyan alkalmazza a kulturális diskurzusokat bizonyos általános konvenciók felépítése céljából. Fontosnak minősül továbbá a finn filmekben kifejezésre kerülő világnézet is.

Nem hanyagolhatjuk el a stílus kérdését sem, amely a reprezentáció formális rendszereit létrehozza. Továbbá vizsgálnunk kell a szubjektivitás ábrázolását és felépítését a finn filmekben.

6.

A finn nemzeti filmművészet tehát tartalmazza a filmek által ábrázolt világ képét is. Ugyanakkor a stílus kérdése is felmerül, a dolgok, modellek, konvenciók formális bemutatása, illetve a szubjektivitás megkonstruálása.

Az utóbbi néhány évtized finn filmművészetének helyzetét befolyásoló tényezők egyike a médiatechnológia és -ipar gyors fejlődése. Akár egyfajta kommunikációs forradalomról is beszélhetünk, ha azokra a jelenségekre gondolunk, amelyek az 1990-es évektől kezdve az információs technológia, multimédia és digitalizáció terén végbementek. Olyan világról van szó, amely gyakorlatilag szanaszét hullott: a számítógépek, televízió-képernyők és mobiltelefonok posztmodern világáról.

7.

Ilyen körülmények között elképzelhető, hogy az emberben ismét felébred a vágy a finn filmművészet igazi otthona, a sötét mozi, a kollektív élmény és a „nagy ívű narratívák” után.

A művészettörténet és az audiovizuális média fejlődése nem zajlik nyomtalanul, értsd, különböző szinteket hagy maga mögött, amelyek tovább élnek, és folyamatosan befolyásolják a nézőt. A fotográfia feltalálását követően megkérdőjeleződött a festészet jövője. A film és a hangosfilm színre léptek aggályok merültek fel a színház és az irodalom sorsával kapcsolatban. A televízió, videó és digitális média fejlődése során olyan kijelentések is elhangzottak, miszerint a mozi halálra ítéltetett.

Mindezek ellenére a hagyományos művészeti kifejezési formák, köztük a hetedik művészet, fennmaradtak, mi több, megőrizték frissességüket az idők során. A film fennmaradása annak tudható be, hogy a kezdetektől fogva amalgámművészet volt, a különböző művészi kifejezési formák és technikák egyfajta konglomerátuma, amely képes volt átvenni a legváltozatosabb elemeket és technikai megoldásokat. Noha a filmművészet jövője kétségtelenül a masszív digitalizáció felé mutat, ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy alapvető változás áll be státusában és

alkalmazásában.

A kérdés tehát a következő: hol a filmművészet helye az egyre inkább egyesült Európában, illetve a globális médiagalaxisban? A nemzeti filmművészet iránti érdeklődés talán annak a jele, hogy ellentmondásokkal tele világunkban fellépett a nemzeti gyökerekhez való visszanyulás iránti igény. Ez a kijelentés részigazság csupán, ugyanis a jövővel kapcsolatos becslések mindig kérdésesek. Egyetlen film sem született a semmiből. Sokuk láthatólag, sokuk láthatatlanul, de kapcsolódik a társadalomhoz, kulturális közegehez, tájhoz, nemzeti örökséghez és nemzetközi hagyományokhoz.

Kaurismäki filmjei emlékeket generálnak, ugyanakkor Finnország történelmének részét képezik, miközben maguk is történelmet írnak. Nem kell valakinek gyógyíthatatlan nosztalgiában szenvednie, hogy belássa, eaz emlékek és múlt nélküli ember olyan, mintha nem lenne identitása. (Lásd Aki Kaurismäki *A múlt nélküli ember*– 2002 című filmjét.) Elképzelhető, hogy a valóság az emlékekben ölt formát, és létrejön egy bonyolult kapcsolatrendszer múlt és jelen között. A vázolt folyamat remélhetőleg a finn filmművészetben is végbemegy, mert a film által mi is részesei lehetünk ennek a változásnak, a történelem leplének egy darabjaként, amely elmond valamit valakiről, aki létezett, és most is létezik.

A Kaurismäki-stílus

A Kaurismäki fivérek, Aki és Mika az utóbbi húsz év legbefolyásosabb filmkészítői Finnországban. Különösen Aki Kaurismäki vált ismertté, mint egyik legjelentősebb kortárs filmrendező, mind Finnországban, mind pedig világszerte. *A múlt nélküli ember* című filmje (2002) meghozta neki a Cannes-i Filmfesztivál nagydíját, amellyel a világ elismerte művészetét.

Kaurismäki filmjei általában sok kérdéskörhöz kapcsolódnak. Például egy adott táj érzékelésének ideiglenességét tovább bonyolítja a tájban mozgó test jelenléte. Ez a módszer jellemző Kaurismäki filmjeire. Egy adott táj terében való mozgás során nemcsak külső forrásokból származó észleletek dinamikus folyama van jelen, de a test konkrét (izomzat és idegek irányította) mozgása is, térben és időben.

8.

Ez a jelenség kapcsolódik a filmes gondolkodáshoz. Kaurismäki a különböző plánok, különösen az „alakok tájban”-típusúak virtuóza. Ebben az értelemben a „táj” utcákat, belsöket, egyáltalán bármely mérettel jellemezhető teret jelöl.

Kaurismäki kamerája a követőfelvételek és „szabad” mozgások, a végletek (tájkép távoli alakokkal) és a klasszikus félközeleli (térdtől fejig) között mozog, melyek esetén a modern nagy látószögű lencsék bőséges teret nyitnak az emberalakok fölött, körül és között. Ez a módszer az európai *piktorializmus* és montázskonceptió egyik példája, ahol az emberalakoknak bőséges idő áll rendelkezésükre, hogy belépjenek a képbe, majd végighaladjanak a helyszínen,

miközben a kamera követi őket. Sok esetben azonban a rendező nagyközeli plánokkal indítja a jelenetet. Például a *Shadows in Paradise* (Árnyak a Paradicsomban – 1986) című film a két főszereplő, Iona (Kati Outinen) és Nikander (Matti Pellonpää) számos nagyközeli plánját tartalmazza. A *Shadows in Paradise* képi világa egybeállítós jelenetekből építkezik, és a film központjában a karakterek viselkedése és mozgásai állnak. Valójában arról van szó, hogyan mozognak a figurák a képeken belül, illetve a képek között.

A Kaurismäki-filmekben a kameramozgás a jeleneteket szolgálja, alárendelve ennek bármely kalligrafikus vagy kameratudatos mellékhatást. A kamera kevésbé összpontosít a részletekre, inkább a jelenet *aspektusait* és általános konfigurációját módosítja vagy variálja. Az „aspektus” kifejezés itt eredeti, vizuális jelentéstartalmát hordozza: a tárgy éppen látott oldalát jelenti. A festői látásmód számára ez éppoly kulcsfontosságú, mint *az, amit* látunk. Megszabja a kameraszöveget, és nem fordítva. (Noha a filmelméletben, tévesen, általában az aspektusból származtatott jelentéstartalmakkal találkozni a kameraszög vonatkozásában.) A snitteléshez képest a mozgó kamera fokozatos szögváltozása megalapozottabb, szilárdabb jelenetezést tesz lehetővé. Kaurismäki az ember-a-környezetben témával szilárdítja meg univerzumait. Ezt a módszert a kamera és karakterek lassú koreográfiája, illetve a figurák többé-kevésbé rejtett gondolatainak hangsúlyozása teszi lehetővé. A magányosság képei gyakran feltűnnek Kaurismäki filmjeiben.

Kaurismäki figurái gyakran anélkül kóborolnak ide-oda, hogy tudnák, merre forduljanak. Úgy tűnik, a rendező elutasítja a montázst (vagy belső montázst használ) mint a valóság vagy lényeg adott pillanatban, adott helyszínen való rögzítésére használt, túlzott mértékben manipulatív technikát. Filmjeinek lassú ritmusa és a montázs hiánya által a környezet jelenlétének hangsúlyozott *tudatosítására* kényszeríti a nézőt, legyen az a környezet épített vagy természetes. 1999-es *Juha* című filmjének elején Kaurismäki az „alakok tájban”-típusú megközelítéssel adja meg a történet hangulatát. A finn táj ott lélegzik Juha (Sakari Kuosmanen), Marja (Kati Outinen) és Shemeikka (André Wilms) körül és mögött. A Marja és Juha közti felhőtlen viszonyra árnyék borul, mihelyst Shemeikka megérkezik Sierck nevű autóján. Az autó neve (Sierck) tisztelgés Douglas Sirk (eredetileg Detlef Sierck), az 1950-es évek hollywoodi melodrámák nagymesterének emléke előtt.

Az építészetre emlékeztető szigorú táj és a festőien kis mozgásokat végző távoli alakok az erőteljesen statikus formákra való vágásnak kedveznek. Ezek az elemek a tematikus **montázselvnek** oly kedves festői kollíziót erősítik. (A hollywoodi filmgyártás ezért részesítette előnyben a mozgásra vágást, amely ezáltal háttérben marad.) Walter Benjamin felismerte, hogy a tájból és architekturális térből származtatott jelentés befogadása „egy, a figyelemelvonás állapotában levő közösség” által történik, amely a „habitualis elsajátítás” vagy

megszokott használat és cselekvés útján, fokozatosan méri fel szimbolikus környezetét.

9.

Kaurismäki új kapcsolatrendszerteremt a kamera és a jelenet között. Inkább a kamerán belüli montázsról és belső montázsról van szó, amely, úgy tűnik, a kifejezésnek sokkal inkább „normális” módjává válik, a megszokott montázskonceptióval ellentétben.

Kaurismäki megbirkózik az európai és hollywoodi módszerekkel. Például a *Shadows in Paradise* című filmben a nagyközeli plánok jelenléte meghatározó. A film tele van hagyományosan vágott nagyközeli plánokkal, miáltal a karakterek szubjektív érzelmei mindvégig intenzíven jelen vannak. A nagyközeli-módszer olyan összefüggéseket teremt, amelyek kitágítják a karakterekhez fűződő perspektívákat, a narratíván belül. A karakterek mozgásai, különösen a tekintetük, sajátos filmes koreográfiát teremtenek, amely lényeges a Kaurismäki-filmek megértése szempontjából. A gyakran fotografikusan kezelt nagyközeli plánok sajátos alkalmazása által a rendező megpróbálja megjeleníteni a karakterek indulatait és érzelmeit. A tekintetek „megfagyasztása” a narratíva drámai fordulópontjaiban expresszionista és álomszerű hatásokat eredményez. Ez a fajta stilizálás kiemeli a karakterek belső világát, az egyén indulataira és érzelmeire való összpontosítást.

Az orosz montázselmélet azon a gondolaton alapult, hogy a snitt egyfajta egység, amely alig változik. Amikor hosszú követőfelvételekről vagy panorámafelvelelekről van szó, a snitt immár nem nevezhető egységnek. Több (25, 50 stb.) egységgé válik, amelyek nem terelik a néző figyelmét a snitt mint egész irányába. A figyelem bizonyos fokig irányítás alatt áll, hiszen a jelenet előrehaladása során a néző elveszíti kapcsolatát a látott helyekkel, elfelejti a dolgok valós viszonyrendszerét. Általában, amikor valamit észlelünk, pontosan tudjuk, hol található a testünk, és ehhez a tudáshoz viszonyítunk mindent, amit látunk. Ez a tény nagyon fontos az emberi látás szempontjából, mert amikor valamire összpontosítunk, nem különítjük el összpontosításunk tárgyát annak környezetétől. Amikor a kamera körbeforgó egy adott helyszínen, az egésznek csupán bizonyos részeit mutatja, melynek következtében, 60 másodpercnyi kameramozgást követően a néző elfelejti a dolgok helyét, ami a vágás szempontjából nagyon fontos. A filmek szerkezete nagymértékben függ a néző világról való tudásától, illetve azon elvárásaitól, hogy mit fog látni, vagy mit kell látnia. Stefan Sharff *lassú kitakarásról* beszél, amely a festői információk fokozatos bevezetését jelenti egy vagy több snitten belül.

10.

Mindez módszerként alkalmazható egy jelenet, de az egész narratíva esetében is. Tulajdonképpen arról van szó, hogyan lehet elkerülni az információ leegyszerűsített és túlmagyarázó jellegű áramlását. E módszer ismerete szintén hasznos lehet a Kaurismäki-filmek stílusának vizsgálata során.

A *Vigyázz a kendődre, Tatjana* (1992) című Kaurismäki-film esetében a festői információ fokozatos közlése különböző képsorokban történik. Amikor az egyik karakter, a kávéfüggő Valto (Mato Valtonen) belép a képbe, sétál a finn tájban, amely ez esetben bárókból, régi autókból és egyéb tárgyakkól áll, illetve olyan helyekből, ahol emberek összegyűlnek, és zenét hallgatnak. A snittek követik a karaktereket, amint sétálnak, majd találkoznak egymással. A kamera lépést tart a karakterek *feltételezett* sétájával, szüneteivel, illetve az elszigeteltség és magány érzésével. A figurák saját világukon belül léteznek, vajmi kevéssé igyekezően egymással kommunikálni.

Valóságon és képzeleten túl

A Kaurismäki-filmekben valóság és képzelet összefonódik, ugyanakkor *egy-mást tükrözik*. Ez az összefonódás és tükrözés sajátos minőséget hordoz, amely ösztönző különbségeket generál. A filmek szerteágazó utazások. Az emberek általában elhagyják mindennapjaik környezetét és viszonyrendszert alakítanak ki egymás között, tehát a valószínű utazás vízióként, meditációként működik, illetve az emberek életmódjának a külvilághoz viszonyított elemzéseként. A narratív szerkezet és a vizuális megoldások egyszerűsége több Kaurismäki-film esetében meghatározott jelentéstartalommal bír. Kaurismäki számos, a drámaiság minimalizálását célzó taktikát alkalmaz. Különösen az általa teremtett, különleges Finnország-kép érdekli. Kaurismäki kamerája saját kíváncsiságától vezetve vizsgálja a jelene-teket, kevés mozgással veszi számba a képek tartalmát, hogy utána a megfelelő irányba mozduljon el. Kaurismäki modernista, abban az értelemben, hogy felismerhető, öntudatos stílust teremt, amely végigvonul életművén. Filmjeiben a közeli felvételek és kameramozgások dialektikus kapcsolatot teremtenek a snitt különböző elemei között. Kaurismäki arra használja fel a film technikáját, hogy az emberre szabott képi világ feláldozása nélkül mutassa be a finom részleteket. Az esztétikai és kulturális minőség nem állhat oppozícióban. Egy film esztétikai dimenziója nem létezhet a koncepciótól és recepciótól függetlenül.

Kaurismäki vizuális stílusa szorosan összefonódik filmjeinek karaktereivel, történéseivel és témáival. Emberi módon tár rendkívül komplex helyzeteket a néző elé. Apró igazságokat beszél el a karakterekről, illetve az őket érintő problémákról. Kaurismäki stílusa sokkal bonyolultabb kapcsolatban áll a filmek cselekményével, tárgyával, karaktereivel, helyszíneivel és eseményeivel, semhogy egyszerű reflexiója legyen a néző megszokott viszonyulásainak. Ebben az értelemben Kaurismäki stílusa rendkívül bonyolult tudatállapotokat hoz létre a nézőben, amelyeket nem lehet egy adott témával vagy a formális elidegenedés egyszerű észleleti törésével jelölni.

Az első általánosítás Kaurismäki stílusával kapcsolatban az, hogy erősíti az idő tudatát a nézőben. A vágási és interaktív ritmusok késleltetése és az elziók lehetőség szerinti kerülése következtében az idő hangsúlyozottan tudatosul a nézőben. Másodszor (és részben az időre gyakorolt hatások eredményeképpen)

Kaurismäki stílusának lényeges jellemzője, hogy folyamatosan emlékezteti a nézőt a jelentés előadott (értsd: színházi alakításként eljátszott – a ford.) voltára. A jelentés nem témák és eszmék absztrakt rendszeréhez rendelt minőség, sem többé-kevésbé meghatározott logikai, észleleti vagy reprezentációs normákhoz rendelt, többé-kevésbé meghatározott viszonyulás. A jelentés egy bizonyos tevékenység, előadás következménye, változó döntések sorozatának eredménye.

A stilisztikai tényállás alapján több fontos következtetést vonhatunk le, ami Kaurismäki filmjeit illeti. Mindenekelőtt, az említett stílusjegyek kézzelfoghatóvá teszik a szerző jelenlétét a filmben. A szerző viszonya az alkotáshoz nem hűvösen ironikus, sem távolságtartó. Olyannyira nem, hogy a néző érzi, Kaurismäki stilisztikai döntései előadás és folyamatos felülvizsgálat tárgyai. A szerző hangsúlyosan jelen van a filmben, mozog benne, korrigálva a viszonyokat, összehasonlítva az álláspontokat, mérlegelve, megkülönböztetve és ítélkezve.

Jelentések keresése

A szerző emberileg értékelhető jelentéstartalmakat teremt, snittről snittre, pillanatról pillanatra, folyamatosan igazított és újraigazított intellektuális aktusok útján. Azáltal, hogy ily módon teremt jelentéstartalmakat és konstruál viszonyrendszereket, a szerző megalkotja a néző számára a filmbeli karakterek által eljátszott jelentésalkotások modelljét.

Kaurismäki legfontosabb figurái szurrogátumokká válnak a rendezői jelentésalkotás során. *A múlt nélküli ember* névtelen figurája (Markku Peltola) csupán egyike azon nyilvánvaló példának, ahol a figura élete, identitása jelentéstartalmának kutatására irányuló próbálkozásai tükrözik a filmkészítőét. A Kaurismäki-filmek nézője is a folyamat részesévé válik, közreműködik benne. A Kaurismäki-filmek fokozott figyelmet követelnek a nézőtől, amelynek egyik oka, hogy az ideális néző részt vesz a kutatásban és a jelentéstartalmak teremtésében.

Kaurismäki filmjei sajátos értelmezését adják a jelentésnek, illetve jelentésalkotásnak. Ez az értelmezés különbözik a legtöbb film által adottól, ugyanakkor fontos következményekkel bír a néző filmszínházon kívül, illetve a Kaurismäki-filmek nézőjeként élt életében betöltött funkciókra nézve. A Kaurismäki-filmek esetében a jelentéstartalmak a sajátos előadásmód termékei. A jelentésalkotás lassan és nehezen megy végbe, ugyanakkor a folyamat során alkotott jelentéstartalmak állandó felülvizsgálat, kiegészítés, tágitás és korrekció tárgyát képezik. Ebből a szempontból *A múlt nélküli ember* a jelentésalkotás folyamatának iskolapéldája.

Filmjeinek világában Kaurismäki szándékosan mellőzi a központi figurák múltját, hogy ily módon a karakterek közötti viszonyrendszer lassan, fokozatosan alakulhasson ki. A problémákat meg kell oldani, a jelentéseket meg kell alkotni. A kamera előadja a Kaurismäki stílusára jellemző folyamatot. Kaurismäki stílusa a folyamatra vonatkozó dokumentum, ugyanis a filmkészítő irányítása alatt áll, a filmben szereplő figurák pedig eljátszzák. Egy sor fantáziadús lelemény doku-

mentuma, az odafigyelés és felismerések sorozatának története.

A stílus e folytonosan megújuló és változó munkafolyamat nyoma. A filmes stílus e koncepciója nem korlátozza a stílust valamely kijelentő funkcióra. A kreativitás gyakran igényli a negatív energiák alkalmazásának lehetőségét is. Ez azt jelenti, hogy Kaurismäki stílusa igyekszik módosítani arra vonatkozó koncepciókat, hogy egy adott jelenetnek vagy karakternek milyennek kellett volna lennie. Kaurismäki stílusa gyakran az egyszerű helyzetek bonyolítására irányul, igyekszik megelőzni a reduktív ítéleteket, tágítani a szűk látókörű nézeteket és perspektívákat. Kaurismäki stílusa gyakran késlelteti vagy bonyolítja a könnyen megalkotott tematikus értelmezéseket. Igyekszik lelassítani a nézőt, a szemantikai folyamatok lezárásának késleltetését célozza meg. Ezt nemcsak a filmbeli események ritmusának lelassításával éri el, hanem, ami még fontosabb, az egyes karakterekhez, cselekvésekhez, jelenetekhez rendelhető értelmezési lehetőségek számának növelése által.

Ez annyit jelent, hogy azokon a pontokon, ahol a néző elképzelhetően ítéletet akar hozni, vagy olvasatot szándékozik megalkotni egy adott jelentéstartalommal kapcsolatban, Kaurismäki stílusa újabb lehetőségeket tár fel, vagy bonyolítja a korábbiakat. Kaurismäki rendezési módszere újabb és újabb nézőpontokat teremt. Amikor a néző megalkotna egy időből és térből kiragadható értelmezést, Kaurismäki stílusa szándékosan lelassítja vagy alig érezhetően módosítja a néző tudását. Kaurismäki stílusa ugyanazt az óvatos, puhatolózó attitűdöt mozgósítja a nézőben a végleges jelentéstartalmakkal kapcsolatban, amelyet legérzékenyebb figurái filmjeiben demonstrálnak. Kaurismäki ideális nézője, csakúgy, mint ideális figurái, olyan világban él, ahol a jelentéstartalmaknak folyamatosan nyitottaknak kell maradniuk, hogy újra lehessen őket alkotni meghatározott idő és tér sajátosságai szerint.

A jelentéstartalmak mozgásban vannak, és Kaurismäki igénye szerint a nézőnek, illetve filmjei központi figuráinak az ő stílusához hasonlóan szemantikailag mozgékonyakká kell válniuk. Mivel a jelentéstartalmak és viszonyrendszerek nem tételezhetők létezőkként, akár metaforikusan vagy absztrakt módon, hanem lassan alakulnak ki, idő és tér sajátosságainak megfelelően, soha nem nevezhetők véglegesnek. Nem haladják meg a kísérleti és időszakos jelleget. Ha a jelentéstartalmak mozgásban vannak, a stílus ilyen értelmű adekvát megértése feltételezi a karakterek között, illetve a karakterek és környezetük között létrejött, folyamatosan málló viszonyrendszerek megalkotásának, fenntartásának és újraalkotásának befogadását.

A Kaurismäki stílusa és narratívái között fennálló kapcsolatrendszer egyik leghangsúlyosabb eleme az a mód, ahogy a szerző kifejezésre juttatja a tudatosság drámai helyzetekre vagy a karakterek közötti szociális interakcióra való alkalmazhatóságát. A stílus egyfajta képzeletgazdag és szenvedélyes utóérzetet hivatott kifejezni. Kaurismäki erőteljes csendekre vagy magányos meditációkra emlékeztet.

tető állapotokat hoz létre filmjeiben. Kaurismäki stílusa egy jeleneten belül sajátos módon minimalizálja a naturalisztikus, ökonomikus és praktikus vonatkozásokat, hogy az érzelmi, szellemi és intellektuális vonatkozások kiemelkedhessenek. Kaurismäki megszüntet bizonyos társadalmi és fizikai reprezentációkat, hogy megvalósíthassa az elme és a vágy moccanásait, illanó érzéseket és impulzusokat, amelyek másképpen elvesznének vagy láthatatlanok maradnának a jelenetben. A dialógusok tompítása, a cselekmény pillanatnyi megállítása, a jelenetek ritmusának lelassítása Kaurismäki esetében a néző és a film között fennálló sajátos, narratív szempontból minden elfojtást mellőző, gondolatébresztő viszonyrendszert szolgálja.

Kaurismäki audiovizuális stílusa több, mint művészeti eszköz: megélhető és kifejezhető viszonyrendszerek értelmére és értékére vonatkozó kinyilatkoztatás. Stílusán keresztül Kaurismäki hitet tesz amellett, hogy az aktív lélek (a filmkészítőé, a figuráé vagy a nézőé) képes elkerülni egyes kényszerítő erők csapdáit. Nem más ez, mint a filmművészet nyelvének erejébe vetett hit tétele.

Szántai János fordítása

JEGYZETEK

1. Lásd például Forbes, Jill & Street, Sarah: *European Cinema: An Introduction*. Palgrave. London, 2000.
2. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Methuen, London, 1985.
Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
3. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York, 1992.
4. Brady, Leo: *The World in a Frame: What We See in Films*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1976.
5. Valkola, Jarmo: *Interpretation of the Images. A Cognitive and Media Cultural Perspective on the Theory and Aesthetics of Audiovisual Narration*. Politechnic Institute, Jyväskylä, 2003. 10–12.
6. Lásd például Everett, Wendy (ed.): *European Identity and Cinema*. Intellect Books, Exeter, 1996.
7. Higson, Andrew: 'The Concept of National Cinema'. *Screen*, 1989. 30, 4, 38–42.
8. Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. BFI, London, 2001.
9. Gibson, J. J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton-Mifflin, Boston, 1979.
10. Benjamin, Walter: *Illuminations*. Szerk. Hannah Arendt. Schocken Books, New York, 1969. 239.
11. Sharff, Stefan: *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*. Columbia University Press, New York, 1982. 6.

* A kolozsvári Korunk folyóirat honlapjáról