

KULTMOZI: FEHÉR ÉJSZAKÁK

# Végső állomás: Hårga

VARGA ZOLTÁN

**ARI ASTER MÁSODIK FILMJÉNEK STÍLUSBRAVÚRJÁBAN ÉS VÉGLETES HANGNEMKEVERÉSÉBEN FOLK-HORROR ÉS SLASHER OLVAD EGYBE.**

Király Jenő fogalmazott így utolsó interjújában (*Filmvilág* 2013/12): „Az elnyárspolgárisodó társadalom számára emészthetetlené válik a bátorság és kezdeményezés. A szellem azonban kipusztíthatatlan, és ha nem is virágkorban élünk, virágok vannak, melyek annál szúrósabbak, minél mérgezetesebb, sivatagosabb, mostohább a kor. (...) A fontos film vetítőterméből egyikünk percek után kirohan, a másik kényszeresen visszajár a moziba.” Nem tudom eldönteni, vajon a Mester ilyen „szúrós virágként” méltatná-e a *Fehér éjszakákat* (*Midsommar*, 2019), az viszont bizonyos, hogy Ari Aster alkotása a kortárs film egyik legmegosztóbb – alaposabb szemrevételezésre már ezért is méltó – darabja.

A *Fehér éjszakák* elveti a szabványos horrorkliséket, miközben ihletetlen fordul számos műfaji előzményhez is. A zsánerhagyományok újraértelmezése mellett a műfajjátékot támogató, de attól függetlenül is működő stílusbravúrija és a végtelenségig vitt hangnemkeverés miatt is megkülönböztetett figyelmet érdemel. A műfaji és a stilisztikai réteg együtt eredményezik a kortárs film egyik legkülönösebb tételét, amely – talán nem is olyan kicsit – „a miénk is”: az amerikai-svéd koprodukcióban készült művet Magyarországon forgatták, a stáb döntő hányada hazai közreműködőkből állt. (Az alábbi – spoilerekkel teli – sorok a film eredeti, 148 perces moziváltozatára vonatkoznak, nem a közel háromórás rendezői verzióra.)

## BOLDOG NYÁRI NAPFORDULÓT!

A *Fehér éjszakák* a 2018-as *Örökség* depresszív és fojtogató családi rémdrámájával nagy feltűnést keltő Ari

Aster második nagyjátékfilmje, amely továbbviszi a debütáló moziból a gyász témáját és a szekták iránti érdeklődést, a természetfeletti elemekről viszont teljesen lemond. A *Fehér éjszakákban* nincs boszorkány-praktika, kísértetjárás vagy más érzékfeletti rémség: szituációja, helyszíne és a rituálék sora a szörnyűségekbe torkolló (nép)szokásokra és szertartásokra épülő folk-horrorra idézi, egyes elemei és szerkesztésmódjának némely vonása az öncélú mészárlásokra kihegyezett slasherfilm emlékeit hívják elő. Főhősünk, a fiatal Dani (Florence Pugh) elveszíti a családját, amikor egy téli estén lelkibeteg nővére elgázósítja önmagát és a szüleit. Hónapokkal később a gyászoló lány a barátjával és annak antropológiát tanuló szaktársaival Svédországba utazik, hogy egy isten háta mögötti, idilli kistelepülésen részt vegyen a nyári napforduló kilencnapos ünnepségén. Hårga kezdetben barátságosnak mutatkozó közege fokozatosan felfedi valódi arcát, de mire a jövevények ráébrednek arra, hogy mi vár rájuk, már késő.

A történet nagyvonalakban a folk-horror csúcsművét, az 1973-as *The Wicker Man* idézi (magyarul *A fűzfaember*, illetve *A vesszőből font ember* címen ismeretes): Robin Hardy filmjében a skót szigetre érkező angol rendőr egy pogány kultusznak hódoló kisközösségben eltűnt lánygyermeket próbál megtalálni, s nem ismeri fel, hogy csapdába csalták: őt szánják a termékenységi rítus emberáldozatának. (A kollektív ünnepség keretében levezényelt emberáldozat témája még korábbi előképre is visszautal: Herschell Gordon Lewis *2000 Maniacs!* [*2000 mániákus!*] című 1964-es produkciójában a déli

városka lakói egy titokzatos jubileum alkalmából középkori kivégzésformákat követve öldöklük a vendégül látott északi átutazókat.) A *The Wicker Man*ben éppúgy előre megtervezett – megtevesztésre és manipulációra alapozott – intrika veszejt el a főhőst, mint a *Fehér éjszakák* amerikai egyetemistáit; Hardy és Aster hangnemkeverés iránti vonzalma is párhuzamba állítható, nem beszélve a sötét humorú mozzanatok alkalmazásáról. Meghatározó közös jegy az erotika is – nem mellékes, hogy éppen az erotikus feszültség kispórolása az egyik alapvető hibája a *The Wicker Man* 2006-os remake-jének, a *Rejtélyek szigetének*. A Hardy-filmben a Britt Ekland által megformált Willow erotikus kísértést jelent a rendőrtisztnek, ám a férfi ellenáll a csábításnak, Asternél viszont Christian (Dani barátját) sikerrel hálózza be a kommuna ifjú hölgytagja, az idősek áldásával „párosodásra érett” Maja. (Christian és Maja rituális közönsülésének kiugróan bizarr jelenete az ugyancsak szekta-központi *Rosemary gyermeke* izlésborzoló képsoraira rímel.)

A *Fehér éjszakák* mégsem csupán sajátos *The Wicker Man*-parafrázis, több annál: variáció hasonló témára, amelybe máshonnan ismerős mozzanatok is beépülnek. Aster a Hardy-film kiátkozott remake-jéből is merít: ott a Nicolas Cage által játszott nyomozó maga ölt medvejelmezt, hogy elvegyüljön a felvonulásban, itt az eleven lélegetésre szánt Christian vendéglátói gyömszölik bele medvebundába a szertartás végén. Fontosabb közös vonás, hogy a remake és a *Fehér éjszakák* prologusában egyaránt traumatizálódik a főhős, aki aztán nem is tud elmenekülni belső démonai elől. Cage karaktere közlekedési rendőrként véletlenül egy anya és kislánya halálos balesetét okozza, s ez is motiválja, hogy a szigeten megtalálja az eltűnt gyermeket (utóbb már arra gyanakszik, a tragikus incidens is az ördögi terv része volt, hogy a szigetre csalják). Hasonlóképpen, Dani hárgai élményei sem értelmezhetők az őt ért trauma nélkül: a családi tragédiára utal vissza az öregek szertartásos öngyilkossága éppúgy, mint a finálé tűzgyújtással végzett emberáldozása – de míg előbbinek Dani csupán passzív szemlélője, addig utóbbiban maga is közreműködik, ő küldi máglyára Christiant.

Hardy eredetijében és Neil LaBute remake-jében az áldozatnak szánt ember egymaga bolyong a megtévesztések labirintusában, Asternél kis csapat jelenik meg a világtól elzárt helyszínen az ünnepi időszakban – ez pedig a slasherfilmek tipikus kiindulópontjára emlékeztet. A kommuna változatos, de roppant kegyetlen kivégzési módzatai *A texasi láncfűrészés megszárítás* borzalmait juttatják eszünkbe – legkivált az ősi viking kizsigerelei forma, az úgynevezett *vérsas* alakjában, szárnyként kiterített tüdőkkal (!) fellógatott fiatalembert látva. A kistelepülés a táborig közegben játszódó slasherok milliójének feleltethető meg (*A halál anyyala*, vagyis a hírhedt *Sleepaway Camp* egy ellenfényben álló alak hátborzongató képével direkt is megidéződik), a szereplők eltűnése (elhullása) egyenként pedig a slasher védjegyszerű szerkesztésmódját követi. Még a szereplők – sokak számára – érthetetlen viselkedése is magyarázható a slasherhagyományok követésével: Hårga vendégei nem hajlandók felismerni, hogy veszélyben az életük, vagy ha sejtik is, jobbára nem kísérelnek meg menekülni. Hasonlóan figyelmetlenek

tehát, mint a slasherek óvatlan és léha fiataljai – nem véletlen, hogy Markot, a csapat élvhajász tagját a közösség szó szerint a „Bolond” archetipikus figurájával azonosítja, maradványaira csörgőspikát is raknak.

Aster legprovokatívabb műfaji fogása az, hogy lemond a horror képi világának és jelképrendszerének alapvető eleméről: a sötétségről és az éjszakáról. Ez önmagában nem újdonság, a *The Wicker Man*-eredeti mellett számos horroralapmű jelentős része játszódik nappal, külső terekben vagy fényes enteriőrökben (a *Madaraktól az Ómenen át a Ragyogásig*), Aster viszont a nyitányt követően a film egészében mellőzi a sötétséget, dominánssá teszi a napfényes külsőket. A *Fehér éjszakák* a megmutatott borzalmakat is szűk marokkal méri, pontosabban rendkívül gondosan választja meg, hogy mit és milyen mértékben tár a néző elé. Az erőszakos események zöme képen kívül történik ugyan, ez viszont csak fokozza a látható rémségek erejét:

**„Valójában ki kiből hús hasznot”**

(Ari Aster:  
Fehér éjszakák –  
Florence Pugh)

sokkal több a lezuhanó testek széttrancsírozódása, vérfigasztóbb a tilosban járó Josh hátbatámadása. Hogy a film a verőfényes közeg és a rejtve hagyott borzalmak ellenére is

dermesztő, az egyúttal stilisztikai kifinomultságának is köszönhető, amely nemcsak a (kortárs) műfajfilmben, de a művészfilmben is párját ritkítja.

**VIRÁGOSZTŰM ÉS MEDVEBUNDA**

Kár, hogy Ari Aster nyilatkozata, miszerint számára a *Fehér éjszakák* mindenekelőtt a szakításról szóló mozi (break-up movie), túlságosan is rögzült a film fogadtatásában: lépten-nyomon találkozni ezzel az állítással a szaksajtótól az online fórumokig. Nem mintha nem lehetne így (is) értelmezni a *Fehér éjszakák*at, hiszen valóban kirajzolódik a törekeny párkapcsolat felbomlásának íve (a szakítást előbb a fiú pedzegeti, ám – a kommuna segedelmével – a lány hozza meg a végső döntést). Csakhogy a *Fehér éjszakák* sokkal több ennél. Danihez hangsúlyosabban társul a történetben a gyász terhe, mint a párkapcsolati válságé, míg Christian és szaktársainak antropológusi érdeklődése olyan kérdéseket vet fel, mint a kulturális idegenség, másság és főleg a meg nem értés dilemmái. A kívülről érkező csoport és a helybeliek viszonyának módosulásai pedig – hogy valójában ki kiből is hús hasznot – a manipuláció végzetes következményeire és a gátlástalan kizsákmányolás





fortélyaira figyelmeztet. A *Fehér éjszakák*at „szakításmoziként” aposztrófálni tehát elszegényítő, leegyszerűsítő értelmezés; sulykolása a film lehengerlő formatudatosságának méltatását is háttérbe szoríthatja.

Az *Örökség* is árulkodott Aster erős stílusérzékéről; különösen a cselekménytér „belső megkettőzése” – a valós házba helyezett babaházak ötlete – vezetett vizuális leleményekhez. Ám a *Fehér éjszakák* felől nézve az *Örökséget*, a rendező stílusművészi oldala még csak ígéret, a folytatást és irányváltást egyszerre jelentő második moziban azonban – úgyszólván – kiszabadult a szellem a palackból. A kamera (az operatőr ismét Paweł Pogorzelski) és a zene (a komponista ezúttal Bobby Krlic) éppen olyan fontos „szereplői” a *Fehér éjszakák*knak, mint Dani, Christian vagy a kommuna emblematis tagjai. Aster nem elsősorban a szavakra bízta a történetmesélést, hanem a vizualításra, amit – önironikus módon – már a legelső pillanatban megalapoz: a *Fehér éjszakák*at nyitó táblakép a teljes cselekményt (!) összefoglalja. A hárgai szállás falát díszítő rajzok ugyancsak konkrét jeleneteket vetítenek előre, a nagy táncról kezdve a megtermékenyítésen át az égő áldozatokig, egy rajzszorozat pedig pontról pontra részletezi Maja csábítási folyamatának stációit. Kulcsfontosságú vizuális jelzés, hogy a Hárgra felé tartó autótút során tótágast áll a világ, hőseink autóját és az előttük áramló-hömpölygő utat fejjel lefelé lát-

„Annál szúrósabbak, minél mostohább a kor”

(Ari Aster: *Fehér éjszakák*)

juk: mintha előrevetülne, hogy mindennek az ellenkezője lesz igaz, a mosolyok gyilkos szándékokat lepleznek, a vendégfogadás halotti torrá válik.

Aster és Pogorzelski a *Fehér éjszakák* öntörvényű vizuális logikáját alapvetően két képi stílus váltakozására építi. A nagyjából szemmagasságból vett mélységi felvételeket, a figurákat kis- vagy nagytotálban felvonultató beállításokat (ahol tehát a horizontális irányok dominálnak) rendre olyan képsorok váltják, amelyek felülnézetből tekintenek le az alakokra, olykor akár a talajra merőleges pozícióból – ez megfigyelhető mind a külső, mind a belső terekben, sziklacsúcson álló asszonyt és padlón közösülő párt egyaránt láthatunk felülnézetből. Míg az előbbi realiztikus hatású, az utóbbi „elemeli” a közeg láttatását a realitástól, s egyre inkább látomászerűvé teszi a képanyagot. Mindez tökéletes szintézist alkot a lassú, ráérős ritmus-szervezéssel: általuk a néző olyan világba helyeződik, ahol megállt az idő (látszólag mindig nappal van), a térélmény pedig ingadozik az organikus és reális, illetve a geometrikus és absztrakt ellentétei között. A képi stílus talán meglepő filmtörténeti párhuzamot is kínál. A hárgaiak stilizált kosztümjei, a táncjelenetek és más csoportmozgások révén a *Fehér éjszakák* a hetvenes évek európai művészfilmjének ornamentális irányzatához kerül közel, Paradzsanov vagy akár Jancsó egyes munkái juthatnak róla eszünkbe. Az utolsó harmad a

korábban is feltűnt hallucinációs látványokat halmozza: az elkábított Dani és Christian belső örvényléseit a külső teret átrajzoló hullámzások és fodorodások – lélegző virágok, szétmászoló húsok – érzékeltetik. Ez az LSD-hatást fürkésző filmek eljárásaira emlékeztet (lásd Varró Attila írását: *Filmvilág* 2010/7), s a *rossz utazás (bad trip)* balsikerű hallucinogén élményeinek megjelenítésével bővíti a filmet. Olyan lázálomszerű atmoszférát teremt ezeknek az eszközöknek az együttese, amely mintha futóhomokként ölelné körbe és borítaná be a nézőt, hogy azt érezze: nincs menekvés.

A *Fehér éjszakák* zárása tízperces jelenetsort szentel az ünnepség beteljesülésének. A hangsvót lassan áradó, egyszerre szomorúság és magasztos zene, a képépítkezést méltóságteljes kameramozgások sora uralja. Az emelkedettség éles ellentétben áll a szentélybe helyezett torzókollektív groteskségével és a még élő áldozatjelöltek feszélyező passzivitásával (Christian elkábították, a kommuna két önfeláldozást választó tagja némán várja a végzetet, míg testüket tűz nem égeti). A döbbenetes csúcsponton a hárgaiak kollektív őrjöngésbe kezdenek, amikor az övéiket is eléri a lángok. Dani is a kommuna tagja már, ő burkolódik a legstilizáltabb, csupa virágból kirakott kosztümbe, amely csak az arcát nem fedi – ily módon bizarr tükörképévé válik az elevenen eléggő Christiannak, akinek szintén csupán az arca látszik ki a medvebundából. Dani a záróképen előbb keserűen néz az összeomló sátor felé, majd egyre felszabadultabbá válik, végül mosolyra húzódik az ajka. Mosolya nem kevésbé hátborzongató, mint Norman Bates hatvan évvel ezelőtti filmzáró vigyora a *Psychóban*: mindkettő az önelvesztés és a téboly terméke.

Szinte hihetetlen, hogy ez a testi-lelki kínokkal és szörvénységekkel teli jelenetsor ne csak felzaklató és taszító, de egyben vonzó – lenyűgöző és delejtető – is legyen. Aster és alkotótársai a korábbi részletekben (a kettős öngyilkosság, még inkább a rituális közösülés jelenetében) is érvényesülő hangnemeket már-már újszerű végletekig vitték a fináléban. Hogy a *Fehér éjszakák* műfaj történeti jelentőségű mű, afelelő aligha lehet kétségünk; imént vázolt művészi bátorsága révén pedig – ha óvatosan is – filmtörténeti jelentőségű remeklésnek is mondhatjuk. •