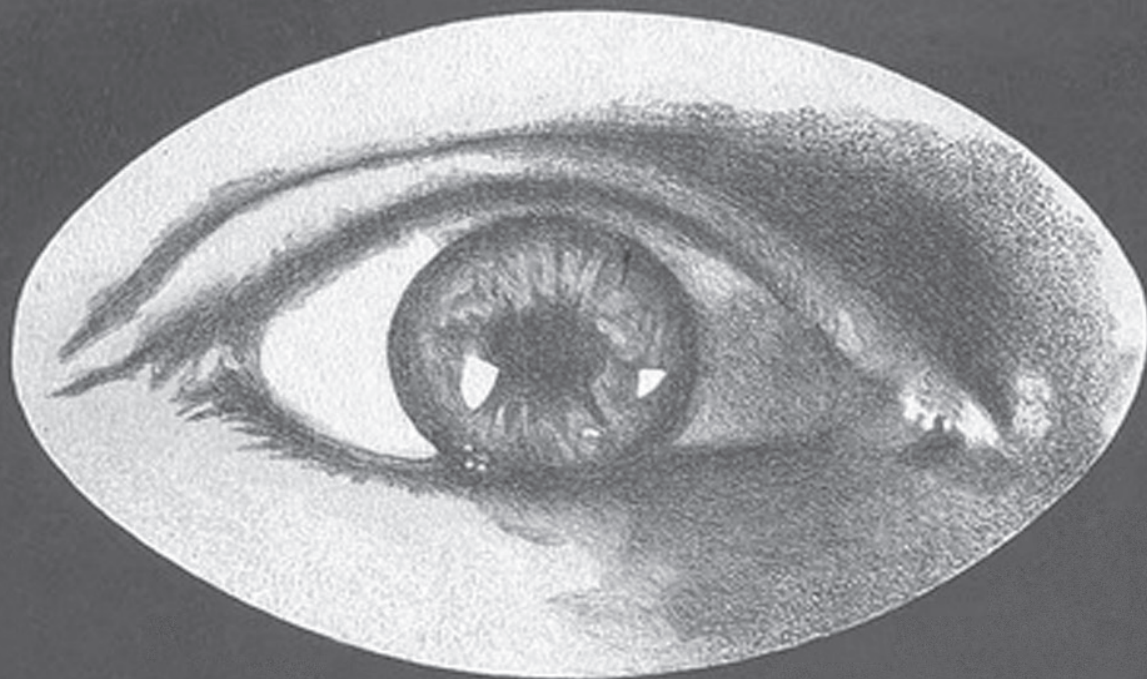


FILMSZEM

2013

Filmtudományi online folyóirat - III. évfolyam 4. szám



Apokalipszis! Most? ~ R. W. Fassinder



FILMSZEM III./4.

APOKALIPSZIS! Most?

~

R. W. Fassbinder



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

III. évfolyam 4. szám - TÉL
(Online: 2013. DECEMBER 7.)

Felelős kiadó: Farkas György

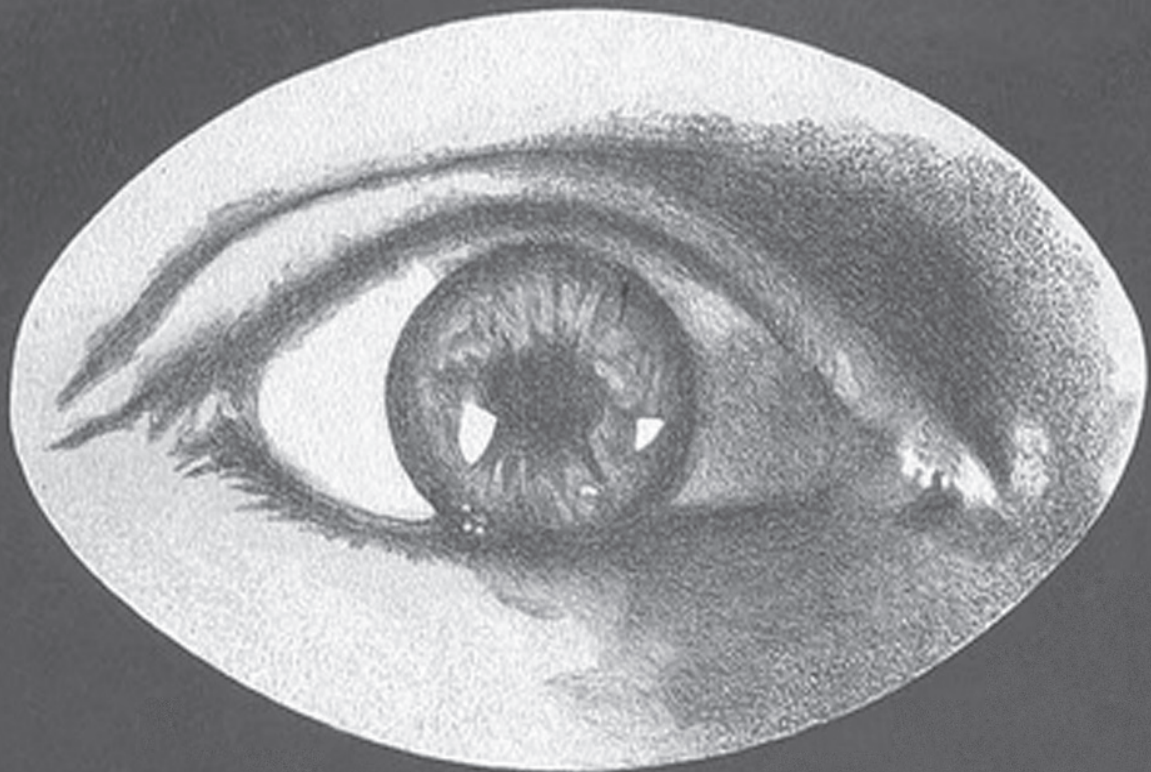
Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	5
APOKALIPSZIS	
Bátori Anna: Fess nekem apokalipszist! - Az ecset birtokosa: Ulrich Seidl	6-16
Lajtos Mónika: Belső apokalipszis - a mentális kiüresedés minimalizmusa	17-28
Czövek Tamás: Apokalipszis, vagy amit elképzelték	29-40
FASSBINDER	
Stóhr Lóránt: A lassúság gyönyöre - <i>Petra von Kant keserű könnyei</i>	41-48
KÖNYVTÁR	
Farkas György: Eltérítő - Japán kapcsolatok a <i>Metropolis</i> új számában	49-51

FILMSZEM



2014-re tervezett témáink:

- Irodalom a vásznon
 - Globális Ázsia
- Kortárs román film
- Az orosz film új útjai

Jövő évi lapszámainkhoz további szerzők jelentkezését várjuk!

Bevezető

Jelen lapszámunk fő témája a filmekben megjelenő apokalipszis, különböző megközelítésekben. Nyitó tanulmányunkban Bátor Anna Ulrich Seidl filmjeit vizsgálja elsősorban a rendező által a legutóbbi trilógiájában megfestett világvége közeli képet mutató társadalmi láttelelen keresztül. Majd Lajtos Mónika az apokaliptikus filmekben a főszereplők mentális kiüresedését elemzi, ezáltal egyfajta belső apokalipszis meglétét feltárva. Végül Czövek Tamás az elmúlt évek hollywoodi filmjei közül válogatva az apokalipszis tematikát boncolgatja annak eredeti jelentése és forrásai fényében.

A kötet második felében kicsit visszakacsintunk egy korábbi számunk témájához, és Stóhr Lóránt írását olvasva ismét Fassbinder munkásságán gondolkodhatunk el.

Végül Könyvtár rovatunkban Farkas György ajánlja alapos olvasásra a *Metropolis* legújabb számát, mely a japán filmkultúra világába kalauzolja olvasóit.

szerkesztőség

Bátori Anna

Fess nekem apokalipszist!

Az ecset birtokosa: Ulrich Seidl

A kortárs osztrák filmiparról alighanem mindenkinek Michael Haneke sokkoló alkotásai ugranak be elsőként, annak ellenére, hogy az ország számos más tehetséges rendezőt nevelt ki, akik egymás után gyűjtik be a rangos filmfesztiválok trófeáit. Közéjük tartozik például a legjobb külföldi film Oscar-díját elnyerő *Pénzhamisítók* (*Die Fälscher*, 2007) rendezője, Stefan Ruzowitzky; az ugyanazon kategóriában két évvel később jelöltként induló *Revans* (*Revanche*, 2009) alkotója, Götz Spielmann, vagy Barbara Alerts, akinek *Northern Skirts* (2000) című drámájának megtekintése után a nemzetközi kritika egyöntetűen jelentette ki: Ausztria hivatalosan is a világ legdepresszívebb filmművészetét képviseli.

A szomszédos ország celluloid-termésének új címkéje a „*kortárs Fassbinder*”-ként emlegetett – és a filmes szakma által érthetetlen okokból teljesen elhanyagolt – Ulrich Seidl alkotásaira is felragasztható, akinek nem csupán kínos témái, hanem stílusának sokszínűsége is fordulópontot jelent a kortárs filmes korpuszban. Seidl mellőzésének oka alighanem alkotásainak erőteljes társadalomkritikai attitűdjében keresendő, amely nem kíméli a nézőt, amikor felgyorsult világunk beteges szokásairól fest portrét. E méltatlanul elfeledett kópiákat a híres honfitárs, Haneke például a szagos zoknikhoz hasonlította, amikor kifejtette: a Seidl-filmek fesztiválszereplésének mellőzése annak tudható be, hogy a rendezvények csillogó világa egyszerűen nem akar korunk bűzös valóságával szembesülni, és saját lábára húzni e ruhadarabot. Szagos zokni ide, vagy oda, a *Kánikula* velencei sikere után 2007-ben az *Import/Export* bekerült a cannes-i fesztiválprogramba, ahol a nézőközönség Haneke monogramja mellé rögtön bevészte Seidl nevét az osztrák filmesek nagykönyvébe, ami azóta kitörölhetetlenül villog a lap hasábjain.

Honfitársra filmjeinek promóciójakor persze nem véletlen, hogy Haneke mester lett a szószóló: a két rendező filmjeinek tematikai hasonlósága, azaz a mikroszkóp alá vett társadalom vizsgálata és az analízis hervasztó eredményeinek naturalista bemutatása alkotják mindkét alkotó univerzumának alappilléreit. Bizarr szexuális szokások, blaszfémia, és prostitúció: Haneke és Seidl szeretettel boncolgatnak olyan tabukat a vásznon, amelyeket csak kevés rendező mer analizálni a kortárs európai filmes korpuszban. Az osztrák alkotók elmondása szerint filmjeiknek célja az, hogy a néző észrevegye a vásznonba belevarrt tükröt, azaz szembesüljön saját korának beteges szokásaival,

és elidegenedett világunk láttán ráébredjen önnön életének valós értékeire. A megrökönyödéshez, avagy e megvilágosodáshoz vezető utat a két mester eltérő stílusú filmkockákkal kövezi ki: míg Haneke nagy sztárokkal forgató vérbeli nagyjátékfilmese, addig Seidl filmjeinek már a műfaji meghatározása is nehézkes. A fix kamera-pozíciók, a kérdező felvevőgép, a direct cinema-módszer mind a dokumentumfilm zsánerét erősítik, jóllehet, Seidl csupán stílusként használja a műfaj eszközeit. Az osztrák rendező olyannyira ragaszkodik a valósághű reprezentációhoz, hogy – bár színészeket szerepeltet – forgatókönyvében nincsenek előre megírt dialógusok, csak valós élethelyzetek, amelyekben az egyes szereplők improvizálni kényszerülnek. Az így elkészült jelenetekben látható dialógusok kuszasága, az egymás szavába vágás és a szereplők őszintén meglepett arca mind valóságos, tovább erősítve az alkotások dokumentum-jellegét. Seidl alkotói módszere tehát egy olyan kísérletként fogható fel, amelyben a rendező meghökkentő szituációkba keveri szereplőit, amelyekből sem ő, sem a színészek nem tudják, milyen eredménnyel keverednek majd ki. Az osztrák filmes emellett ragaszkodik ahhoz, hogy jeleneteit eredeti helyszínen, kronológiai sorrendben forgassa le, ez által is hozzásegítve színészeit a szereppel való teljes azonosuláshoz, hogy azok hitelesen alakíthassák a megtört, sebzett, és a társadalmon egységéből valamiért kiszorult ember karakterét.

A Seidl-filmek narratív univerzuma ugyanis a szereplők cselekvéseinek eltúlzására építkezik: az alkotások exszesszív jellege nem azok esztétikájában, hanem karaktereiben mutatkozik meg, akik szélsőségeiben értelmezik és élik az őket körülvevő világot. A *Házi kedvencek* (1995) szereplői például nem csupán szeretik, és kényesztetik házi kedvenceiket – mint ahogyan az a társadalom elvárásainak határain belül elfogadhatónak lenne tekinthető – hanem az extrémítás útjára lépve megszemélyesítik, és bizarr szexuális szerepjátékokba vonják be azokat. A kutyából így lesz férj, csecsemő és feleség, a társadalom e sérült rétegéből pedig szánni való, és mentálisan sebzett embercsoport, akik saját fajuk helyett a házi kedvencekben látják jövőjük, boldogságuk, és orgazmusuk kulcsát.

A film jól példázza az évről-évre egyre karakteresebbé váló Seidl-módszert: a *Házi kedvencek* nem használ narrációt, vagy kommentátort, és teljesen objektíven, egy fix kamera, és pár párhuzamosan futó életút megörökítésével fest kíméletlen képet arról, hogy miként vagyunk képesek szerepekkel felruházni a körülöttünk élő emlősöket. A mű nincs híján a meztelenségnek, és a bizarr jeleneteknek, így nem csoda, hogy a nézőközönség elborzadva fogadta az alkotást. Seidl később azt is megmutatta, hogy kamera az emberi test kényelmetlen pozíciókba való helyezése nélkül is képes arra, hogy lefagyassza a néző idegrendszerét: A *Tudod, hogy van ez Jézus* (2003) című alkotásával elvetette magjait annak a termésnek, amely a rendező egész eddigi életművében újra, meg újra kinyílik: a vallás kritikája, azaz

a katolicizmus szélsőséges gyakorlásának portréja vált azóta Seidl egyik legkarakteresebb szerzői jegyév. A Jézus segítségét kérő, és bűnbocsánatért esedező hívek számára Isten fia családtag, akit minden nap meglátogatnak a templomban, hogy ott hangosan kiönthessék lelküket a mindenhatónak. Az extrémítás jelen esetben a vallás fontosságában keresendő, amely minden egyéb, hétköznapi cselekedetet felülír a hívők életében. Az egyik Krisztushoz fohászkozó fiatalember számára például a mise nagyobb jelentőséggel bír, mint bármilyen más cselekedet az életében: a vallás olyannyira eluralkodik a mindennapjain, hogy a Biblia egyes jeleneteit szexuális fantáziáival díszíti fel, amelyeket később rendszerint meggyón. Hiba lenne azonban azt gondolni, hogy a *Tudod, hogy van ez Jézus* teljes egészében a katolicizmus extrémításáról szólna. Seidl alkotói pályájának egy későbbi állomásán, a *Paradicsom-trilógiában* jut majd csak el arra a pontra, ahol a hit radikális felfogását boncolgatja, és a hangsúlyt teljes egészében a vallásra helyezi. Ezen korábbi alkotásában Jézus még nem szerető, csupán apa, férj, és legjobb barát, aki meghallgatja a templomba betévedő, vagy azt rendszeresen látogató hívek panaszait. Az így kibontakozó, párhuzamos vallomások végül külön történeteket írnak, amelyekben egyaránt találkozhatunk a férjét hűtlensége miatt megmérgezni kívánó feleséggel, gyermekkori bántalmazást átélt időskorú férfival, és az eltérő vallások miatt összezördülő házaspárral is. A *Tudod, hogy van ez Jézus* tehát nem csupán vallási, hanem mentális, társadalomkritikai tablóként is funkcionál, amelyben Jézus veszi át a pszichológus szerepét, a hívek pedig őszinte páciensekké válnak.

A szerepjáték problematikussága éppen annak illúziórikus voltában rejlik: a szereplők csupán a templom falain belül képesek őszintén kommunikálni, avagy vallani, és a társadalommal érintkezvén rögvest hallgatásba burkolóznak.



Export import

A társas interakciók, és a kommunikáció lehetetlenségét fokozza Seidl a már említett *Import/Export* című filmjében, ahol a szereplők előtt már nem csupán saját, antiszociális személyiségük áll az érintkezés útjában, hanem nyelvi akadályok is nehezítik boldogulásukat. A cannes-i fesztiválon debütáló film egy újabb tabutémához nyúl, és ezúttal a kelet-európai munkavállalók nehézségeit vizsgálja, miközben a kontinens két fele között tátongó szakadékon próbál átkelni. A próbálkozás sikerességét mutatja, hogy Seidl nem csupán a poszt-kommunista térségből nyugatra érkező migránsok sanyarú helyzetét analizálja, hanem – az érem másik oldalát is megmutatva – a keleti térséget kizsákmányoló osztrákokról is szól, akik a nyomort kihasználva építenek maguknak nyereséges vállalkozásokat. Az *Import/Export* az elnyomottak pozíciójából beszél, és a néző akaratlanul is az európai társadalom e teljesen kiszolgáltatott embercsoportjával azonosul: Seidl filmjének ukrán főhősnője például képtelen arra, hogy ápolónői fizetéséből nevelje gyermekét, ezért Ausztriában vállal munkát, ahol származása miatt sorozatos atrocitások érik őt.

Olga nem csupán hazáját, nyelvét és családját adja fel egy gazdagabb jövő reményében, hanem önnön magát is, amikor takarítóként helyezkedik el egy kórházban, ahol eredeti hivatását tekintve könnyedén dolgozhatna ápolónőként. A személyiség feladása sok esetben a test kiárusításával jár: míg Olga csupán távolról, az interneten keresztül nyújt kielégülést a nyugati felhasználók számára, addig honfitársai a közhelyessé érett kelet-európai szexipar igazi igáslovaivá válnak. Ezen kétségbeesett réteget aknázza ki az az osztrák duó, akik Szlovákiába érkezvén rögtön nők után kezdenek el koslatni, hogy aztán embertelenebbnél embertelenebb szituációkba kényszerítsék a lányokat.

Az *Import/Export* keményen bírálja a keleti munkavállalókkal szemben éreztetett felsőbbrendűségi érzést, miközben az osztrák társadalomban szunyadó, égbekiáltó problémákra irányítja a reflektort. Az alkotás érinti ugyan a Seidl-filmek alapmotívumait, mint a vallás, a szexualitás és a házi kedvencek túlimádása, ám nagyobb hangsúlyt fektet arra, hogy olyan témákat is körüljárjon, mint a munkanélküliség, és a hatalom megszerzését célzó emberi játszmák. Az osztrák rendező érzékeny kamerájának hála, lehull a lepel a nyugati társadalom tökéletesnek hitt gépezetéről, és tanúi lehetünk egy réteg beteges önbizalomhiányának, amely a keleti országok kizsákmányolásán és a nők szexuális eltiprásán keresztül érzi magát nyertesnek.

Az *Import/Export* sikere után Seidl élete vállalkozásába kezdett, amikor úgy döntött, a társadalom mocskos kis dolgaival megrakott tarsolya még bőven rejteget filmezni való meglepetéseket, és elvonult öt évre, hogy filmet készítsen az életünket meghatározó erkölcsi-etikai alappillérekről. A vállalkozás szellemi és fizikai nagyságát mutatja, hogy a kilencven órás nyersanyag láttán az osztrák rendező végül úgy határozott, három részre osztja a grandiózus opuszt, és a teológiai erények után nevezi el azokat. Az így létrejött epizódok a szeretet (*Paradise: Love – Szerelmet a feketepiacról*, 2012), a hit

(A *Hit paradicsoma*, 2012), és a remény (*Paradies: Hoffnung*, 2013) isteni alapköveihez kapcsolódnak, és alkotják a Seidl-trilógiaként emlegetett meseter-szériát. A *Paradicsom-sorozat* a rendező egész életművének és szerzői jegyeinek kincsestárát felvonultatja, kezdve olyan bejáratott témákkal, mint a vallás, az elesettek kizsákmányolása, vagy éppen a szexualitás, miközben kamerájával egyre távolabb kerül alanyaitól, és csendéletszerű, álló kompozícióinak egységétől is. Ezen utóbbi szerkesztői elv ugyanúgy meghagyja a társadalmi tablót, csak éppen kiszélesíti annyira, hogy a nagyító alá vett egyén elidegenedettségét és kiszolgáltatottságát sokkalta hitelesebben tudja visszaadni.



Paradies: Love

A *Paradicsom-trilógia* az elérhetetlen, és beteljesületlen vágyak sorozata: Seidl filmje ezúttal egy család nőtagjainak vizsgálatán keresztül térképezi fel a modern társadalom romlottságát: a *Szeretet* főhőse, Teresa Kenyában változtatja fekete ágyasait, akik az összetartozás illúzióját nyújtják számára, mindezt persze vaskos euró-kötegekért cserébe. A *Remény* epizódjában Teresa lánya, a tizenhárom éves Melanie a nyári fogyítáborban folytatná az ellenkező nem meghódítását, ám orvosához fűződő érzelmei nem léphetik át a doktor-pacienst viszonyt, így e lamúr is kudarcba fullad. A *Hit* erénye után elnevezett középső részben pedig Teresa testvére, a megrögzött katolikus Anna Maria esik a szerelem vermébe, ő azonban hús-vér ember helyett egy transzcendentális figurával, Jézussal köt életre szóló viszonyt. A trilógia bizarr szexuális interakciói tehát az áhított boldogság szolgálatában állnak, noha a paradicsomi beteljesülés

csupán illúziórikus, és annak csak bénított mását birtokolhatják a szereplők.

A *Paradicsom-filmek* összegzik a Seidl-univerzum társadalomról alkotott sötét álláspontját, ugyanakkor még mélyebbre ásnak a rendező bejáratott, és kedvelt tabu-témáiban. A trilógia első darabjában, a *Paradise: Love – Szerelmet a feketepiacról* című részben felelevenedik minden, amit a rendező már az *Import/Export* kapcsán érintett: tanúi lehetünk annak, hogy a nyugat hogyan élvezkedik egy elnyomott rétegen, hogyan használja ki azt szexuálisan, és miképpen csinál bohócot a helyi lakosokból. A *Szerelmet a feketepiacról* azonban sokkal komplexebb alkotás, mint amilyennek elsőre tűnik: míg az *Import/Export* egy lokális, európai jelenséget vizsgált, addig a szeretet epizódja egy globális térképpé bővül. Első látásra úgy tűnik, hogy ebben a világban az anyagi javakkal rendelkező nyugati turisták bármit megtehetnek a helyi, fekete lakossággal, ám Seidl világa sokkalta árnyaltabb annál, hogy egy ilyen egyszerű képet fessen az út körülvevő, poszt-kolonialista világról. A túlsúlyos Teresa ugyanis valóban megvásárolja fekete ágyasait, azonban hisz abban, hogy azok szerelme valós, és a férfiak tényleg szerelmet adnak neki. Miután ráébred arra, hogy szeretőjének, Mungának családja van, és ő csupán a férfi szeretteit támogató pénzeszsák szerepét tölti be, csak egy pillanatra inog meg, és dührohama után egy újabb ágyassal vigasztalja magát, aki persze ismételten csak a nő pénztárcájára hajt. Teresa azonban elfogadja a szerepjátékot, ahol látszólag ő, mint fehér, nyugati, gazdag polgár irányítja a játszmát, jóllehet, a felállítás éppen hogy fordított, és e játékok során ő az, aki leginkább sérül. A középkorú asszonynak ugyanis azzal kell szembesülnie, hogy testét csak pénzért képes szeretni az ellenkező nem, azaz számára a prostitúció az egyetlen lehetséges szerelmi opció. Teresa így válik egyre magányosabbá, és egyre szánivalóbbá is, mígnem beletörődve helyzetébe, megpróbálja annak minden előnyét a saját malmára hajtani.

A nő a film végén látható tömeges orgia-jelenetben fogadja el egyszerre alá-, és fölrendelt pozícióját: a születésnapjára rendelt fekete táncost az összes túlsúlyos, középkorú nő körberengi, fizetnek neki a szexért, ám a férfi képtelen az erekcióra. Hiába tehát a pénz, a móka, és az ellenkező nem játékbábuként való kezelése: a nők kerülnek ki vesztesként e játszmából. Teresa ennek ellenére csak később szembesül önnön megalázottságával, és alárendelt helyzetével, amikor a hotel bárpultosának visszautasítása után végleg egyedül marad a kenyai éjszakában. A nő teljes magányossága ekkor tetőzik, és ekkor ébred rá arra is, hogy nyaralása során maradék büszkeségét is sikerült elvesztenie.

Az által, hogy Seidl egy poszt-kolonialista környezetbe helyezte történetét, és a női prostitúció helyett a férfiak szexuális alárendeltségét vette górcső alá, kitágította az *Import/Export* képkockáin megjelenő, a nyugat és kelet között meghúzódó szakadékot, és globálissá téve mondanivalóját, rámutatott a modern, jóléti társadalom elmagányosodott voltára, amely a mindenkori

szegényebb, elmaradottabb rétegen élők ködve kaparintja meg a boldogság illúzióját. Markáns különbség azonban, hogy míg az *Import/Export* kelet-európában tobzódó osztrák főhősei nem szembesültek cselekedeteik szánalmaságával, addig a *Paradise: Love – Szerelmet a feketepiacról* Teresája belenéz saját magányának és kétségbeesésének tükrebe, és ráébred arra, hogy egész nyaralása során a szerelem illúzióját hajszolta. A Seidl-karakterek tehát – noha nem tesznek semmit sorsuk megváltoztatása ellen – mindenképpen fejlődést mutatnak, hiszen van mersük ahhoz, hogy – ha csak egy pillantra is, de – szembenézzenek saját cselekedeteik hervasztó eredményeivel. Ez a *Paradicsom-trilógia* esszenciája, amely nem csupán a *Paradise: Love* Teresájára érvényes, hanem a trilógia következő darabjának főhősére is, aki végül szembe szegül szerelmével, Jézussal, és saját testének ostromozása helyett imádott szobrát kezdi el verni.



Paradise: Faith

A *Hit paradicsomának* alapszituációja sokban vonható párhuzamot a *Jézus, tudod, hogy van ez* című Seidl-művel: az iszlám és a katolicizmus tanainak egymásnak feszülése már a rendező korábbi filmjében is megjelent, nem beszélve a vallás extrémításokban való percepcionalizálásáról. Anna-Maria egy Mária-szoborral járja a várost, otthon rendszeresen ostromozza magát, mártírként imádkozik, és hitgyülekezeti társaival együtt állandóan Jézust élteti. Az imádás végül ijesztő méreteket ölt, amelyet a nő tolószékbe kényszerült férje, a muszlim Nabil sem képes megakadályozni, noha minden eszközt bevet, hogy visszakapja nejét és ágyasát. Seidl a végletekig feszíti a páros konfliktusát, olyannyira, hogy a férjet már-már sátáni színezetben tünteti fel, aki összetöri a Jézus-portrékat, meg akarja erőszakolni feleségét, és nem mellékesen magából kikelve ordít, amikor Anna-Maria lelocsolja őt szentelt vízzel. Noha a

nő eleinte isteni próbának tekinti Nabil kezelését, és emelt fővel viseli a megpróbáltatásokat, később feladni látszik a harcot, és úgy fest, hite is meginog, amikor végül szerelmét, Jézust bántalmazza.

Az által, hogy Anna-Maria Krisztus képével alszik, és az ágya felett lógó óriási kereszttel maszturbál, Seidl nem csupán a tárgyfetisizmus kérdését járja körbe, hanem szó szerint más dimenzióba helyezi a szerelem és imádás fogalmait. Annát ugyanis a normális, hétköznapi kerékvágásból is a szerelem mindenható érzése billentette ki, hiszen képtelen volt feldolgozni férje balesetét, és a vallásban találta meg kérdéseinek látszólagos mertjeit. A nő legalábbis ezzel magyarázza pálfordulását, és elszántan hisz abban, hogy Nabil balesete egy jel volt, amellyel Jézus a jó útra térítette őt. *A Hit paradicsomának* extrém tematikájában egy olyannyira szélsőséges, vak hit születik meg, amelyet már maga a hívő, Anna-Maria sem képes kontrollálni: Krisztus már nem csupán apa, és legjobb barát, hanem szerető és férj is egy személyben, akinek portréja ott díszel a falakon, és akinek feszülete a nő örömforrásaként szolgál.

Seidl e filmben használta leginkább az impovizációt eszközt, és nem csupán a tabu-témát feszítette a végletekig, hanem a mű dokumentum-értékét is hasonlóan extrém módon emelte, amikor az Annát alakító színésznőt, Maria Hofstättert téríteni küldte Bécsben. Az osztrák alkotó filmjének kvintesszenciája, azaz hitelessége pontosan ebben a rendezői fogásban rejlik: míg a nő imádkozik, és a lakásokat szenteli, addig a néző szemtanúja lehet annak, hogy hogyan is élnek azok az osztrák emberek, akik beengedik a térítőt a lakásukba. A film alapján alkotott kép pedig igencsak kiábrándító, és sok helyütt groteszk képet nyújt: a Mr. Rupnik szemétdomb-lakásának közepén álló Maria szobor, és a férfi csaknem meztelenül vonagló, elhízott, imádkozó testének látványa keserű mosolyt csal a befogadó arcára, míg az alkoholista szexmunkás agresszív dühkitörése sokkolja a nézőt. A bécsi apartmanokban forgatott jelenetek nem csupán sokszínűek, hanem veszélyesek is, hiszen Seidl színésze könnyen áldozhatott volna testi épségével a filmért, amikor a keleti bevándorló késsel követelve italadagját. Az osztrák valóság tehát valóban meghökkentő, amely elől Anna-Maria nem az alkoholba, vagy a drogba, hanem egy másik – hasonlóan hallucinékony – függőségbe menekül: Jézus feltétel nélküli imádatába.

Nagynénjéhez hasonlóan, a trilógia záró darabjának főhőse, Melanie is a feltétel nélküli szerelemben látja boldogságának kulcsát, noha az alkoholista, idősödő orvos személyében nem is találhatott volna erre alkalmatlanabb alanyt. *A Remény paradicsoma* című epizódban nem csupán az imádat tárgya, és így maga a kapcsolat válik groteszkké, hanem a film tematikája, a fogytábor működése, illetve maga a helyszín megválasztása is. Az igazi osztrák, vadregényes tájban meghúzódó kampusz épületei leginkább egy foucault-i világot idéznek meg és egy börtönre hasonlítanak, amelynek steril színeit elnézve a szerelem lenne az utolsó érzés, amelyre az ember egy ilyen

térben asszociál. A szűz Melanie számára azonban a nyár pontosan arról a fellángolásról szól, amelyet egy fiatal kamasz először tapasztal meg, és mint ilyen, e szituáció rögtön empatikussá válik a néző számára, hiszen ki nem élte volna át az ifjúkori szerelem perzselő érzését. A tizenhárom éves túlsúlyos lány a maximumot próbálja kihozni a bezártságából, és mivel látszólag teljesen érdektelen a kilók leadását illetően, a doktor iránti rajongásában, az éjszakai nasikban és szobatársának szaftos történeteinek hallgatásán keresztül teszi élvezhetővé rákényszerített nyaralását.



Paradise: Hope

Seidl számára Melanie valóban a remény megtestesítője, és nem véletlen, hogy a rendező az ő történetével zárja a trilógiát: nagynénjével, és anyjával ellentétben a lány a jövő fiataljainak generációját reprezentálja, és bár e réteg – felmenőikhez hasonlóan – mentálisan sérült, érzéseik igenis reálisak. Melanie fellángolása, és a doktorral való viszonya teljesen valóságos, mint ahogy a tinik lázadása is a szabályok betartása ellen. Az ezen generációba vetett remény tehát – akárcsak a fiatalok megnyilatkozásai – nem illúziórikus, se sem irónikus, hanem valóságos hit. A trilógia végkicsengése így akár optimistának is lenne tekinthető, ha Seidl pozitív véleménnyel lenne a modern társadalomról, mivel azonban teljességgel elítéli annak működését, sőt, a fogytábort e gépezet miniatúr másaként mutatja be, ezért a nézőre marad a feladat, hogy eldöntse: a fiatal generációt felnevelő Teresák, Anna-Mariák, megszállott dietetikusok, és groteszk edzők szárnyai alatt vajon milyen nemzedék cseperedik.

Bár a dokumentarista stílus több kamerás felvételt kívánna, Seidl e trilógiában is ragaszkodik az egyetlen felvevőgép által megörökített valósághoz: a már jól ismert, fix pozíciókból felvett csendélet-portrék az utolsó epizód felé haladva egyre szélesebb vásznat kívánnak, amelyben a rendező

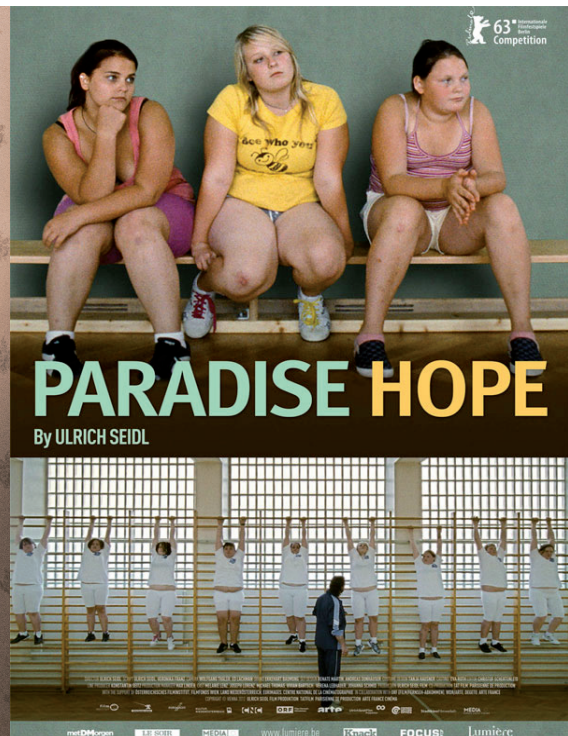
nagytotálban komponálja az egyes jeleneteket. Ennek oka alighanem az, hogy Seidl egyszerre szeretne volna érzékeltetni a karakterek bezártságát, és magányát, amely e tablók használatával tökéletesen sikerült is neki. A *Szeretet*-epizód fényképezése érzékelteti a leginkább az individuum magára maradottságát: Teresa és utastársai hatalmas, fehér sonkáikon keresztül bámulják az előttük felsorakozó fekete választékot, amely egyszerre tragikus és röhejes látvány. A színek kontrasztja és a távolról fényképezett jelenet tökéletesen kiemeli a két világ közötti szakadékot, amelyben a nyugati, jóléti társadalom vadai a helyi férfiak szerelmére vadásznak.

A tabló-jelleg a *Hit paradicsomában* a legkiemelkedőbb, ahol Seidl rendszerint hátulról fotózza Anna-Mariát, aki vagy Krisztushoz fohászkodik, vagy a szintetizátoron pötyögi Jézusnak írt dallamait. Az osztrák rendező kamerájának hála, a nő helyzetéből tapasztalhatjuk meg annak mindennapjait, kivéve akkor, amikor Anna és katolikus társai Krisztushoz imádkoznak. Az összejöveteleknek Jézus pozíciójából lehetünk szemtanúi, amely végül egy rendkívül groteszk beállítást eredményez, ahonnan hosszan méricskélhetjük az éneklő-fohászkodó, túlsúlyos háziasszonyok seregét. A krisztusi szemszöveget rendszerint Nabil megjelenése töri meg, aki nem csupán az ima-estet, hanem a képkivágatot is megváltoztatja: Seidl a muszlim férfi megjelenésekor mintegy kinyitja a képet, és nagytotálban veszi fel a férj, és feleség konfliktusát, majd azt is, ahogyan azok egyre távolabb kerülve egymástól, szinte kiesnek a képből.

Az osztrák rendező elszigetelt helyszíneinek mini-társadalma tehát döbbenetes, már-már groteszk képsorokat vonultat fel, amelyeket előszeretettel párosít a meztelen, túlsúlyos női testtel. A tinik hömpölygő zsírtömegének hiperrealisztikus filmre vitele, Teresa meztelen, hullámozó kebleinek megörökítése mind a jólét hipermodern társadalmának képeit közvetítik. Ebben a világban a nők elváltak, egyedül nevelik gyermeküket, és idő hiányában, vagy egyszerű lustaságból gyorséttermek produktumaival etetik ivadékaikat, és saját magukat is. A nőiesség maradék csíráinak eltűnése után végül arra eszmélnek, hogy mindannyian túlsúlyosak, ezért gyermekeiket fogyitáborba küldik, ők pedig Kenyába mennek szexturistának, hogy – ha rövid időre is, de – nőnek érezhessék magukat. Seidl filmjei azt sugallják, hogy a modern társadalom képtelen megragadni az áhított paradicsomi létet, noha az illúziórikus állapot elérése során közel kerülhet hozzá, amelyhez nem kell más, mint az imádat tárgyának megtalálása és a hazug érzelemhez való görcsös ragaszkodás. Seidl a trilógia befejező darabjában azonban hagy némi reményt arra, hogy van kiút a sötétségből, jóllehet, az alagút végén lévő fény csak nagyon halványan pislákol.

Noha a vásznon látott dokumentációk után örökre megkérdőjeleződik a befogadóban az európai társadalom mentális állapotának épsége, korai lenne azt állítani, hogy Seidl a huszonegyedik századi társadalom összes tabuját felfedte volna. A rendező tarsolya még bőven rejt filmezni való meglepetéseket, és bár a *Paradicsom-trilógia* óriási pecsétet ejtett az osztrák berendezkedés

becsületén, a társadalomkritikai sorozat korántsem zárult még le. Seidl jelenleg a szomszédos ország pincéiről, és a férfiak e helyiségekhez való ragaszkodásáról forgat, miközben szó szerint mélyre ás a tabuk világában. A világ legdepresszívebb filmművészete tehát tovább gyártja sötét kópiáit, amelyekre érdemes odafigyelni, még akkor is, ha egy-egy alkotás megtekintése után a moziból keserű szájjal, letargikusan távozunk.



Lajtos Mónika

Belső apokalipszis

A mentális kiüresedés minimalizmusa

Lelki végítélet

A vég, a mindenség eltűnése és a lét megszűnése az apokalipszis megjelenítésénél nem csak a külsőségekre korlátozódik, hiszen ezt a globális traumát leginkább pszichológiai alapon éljük át, tapasztaljuk meg. Az elme próbálkozása a valóság eltorzítására. A filozófusok és a pszichológusok is sokat foglalkoztak már a kiüresedéssel, a halál közeli élményekkel és az eziránt való vágyódás mértjeivel, de a filmek képesek arra, hogy ezeket a lelki terheket a fizikai világra is kivetítsék, így reprezentálódik előttünk mindaz, amit legbelül érzünk.

Három stílusban teljesen eltérő, témájukban mégis nagyon is azonos alkotáson keresztül demonstrálom az apokalipszis csendes eljövételét, ami a *Melankólia* esetében egy idegen bolygó, a *Take Shelter*-nél egy pusztító eső, *A torinói lónál* pedig az orkán erejű szél és a láthatatlan elmúlás képében testesül meg. A látható természeti erők azonban csak szimbólumai a valós jelenségeknek, hiszen a visszafogott érzelmek és a szorongás mindegyik film esetében a magányos elmúlást ábrázolják. Annak ellenére is, hogy a szereplők körül ott vannak szeretteik, akik szintén megtapasztalják a hamarosan elérkező ismeretlent, a Semmit.

A Semmi tökéletesen determinálja a fennálló állapotokat, erről már Kierkegaard és Sartre is értekezett. Kierkegaard szerint a szorongáshoz kapcsolódik és a szubjektum szabadságának kísérőjelensége. Ez a fajta elfojtás a kiteljesedéstől való félelemben testesül meg, attól a megnyílástól, ami az univerzum megszűnésével válik elérhetővé számunkra. Az én szabad lesz, nem lesz jelen a megszokott biztonság, a kezeinkkel letapogatható fizikai valóság, az ismert dolgok, amik körülvesznek minket a hétköznapi életben. A Semmi valószínűségi lesz és a sartre-i értelmezésben egy megfoghatatlan dologgá válik. Ő pozitív értelemben definiálta a Semmit, az elemzett filmek bár depresszív és erősen pszichikus vetülettel bírnak, mégis szintén egy végső Jóhoz vezetnek el bennünket: a fájdalomnak véget vető Semmihez. Ez magának az emberi kapcsolatoknak és az ember világgal való kapcsolatának a kulcsfogalma, benne van minden, mi közöttük létrejöhet. Az emberi intencionalitás, azaz a szándékosságnak a terméke, a lét korlátlan tartalma. Meghatározhatatlan

és elképzelhetetlen, akárcsak az űr végtelensége. A lét ezáltal nem nyer értelmet, tulajdonképpen azért vagyunk, hogy felkészüljünk a végső eltávozásra. A léttel együtt van jelen, egy helyen és egy időben vele, magának az életnek az alapja, melyhez szorosan hozzátartozik a halál is. A várakozás, az emlék és a csalódás egyik formája. Várakozni az elmúlásra, emlékezni a létre és csalódnai az életben. A jelen egy köztes állapot, a múlt és a jövő között a Semmi van, ide bármit betehetünk, ez a túlzott szabadság nyomasztó bizonytalansága. A filmben ábrázolt jelenek a fokozatos leépülés státuszait diagnosztizálják, hogy hogyan jutnak el a szereplők a harmóniától a Semmi uralta káoszra, a belső lélekvesztésig, így az egész folyamat a Semmi elől való menekülés dokumentációja.¹

A filmek művészeti ábrázolásban gazdagok, eszképzimusuk kifinomult, a modern művészet mozgó festményei, ahol a Semmit, mint az említett képzőművészeti irányzatban is, egy fenséges erőként ábrázolják. Gigantikus istenszerű látomás, egy megállíthatatlan erő, melyet mindhárom film szereplői tétlenül, kiszolgáltatottan és a gyönyörtől dermedten tudnak csak szemlélni, önmagukba menekülnek a Semmi elől. Mindhárom film egy igen belsőséges szubjektív nézőpontot fest meg, ahol csupán egyes személyek látják a végítélet eljövételét. A végén minden szubjektum megszűnik létezni és egybeolvad az objektív szemlélettel, a nihilizmus kiteljesedik a világra, a kicsiny lelki világok rávetülnek az egész földi létre és bekebelezik azt, a szubjektum ezáltal feloldódik és önmaga válik a Semmivé. A lét és a Semmi között csak az ember tud különbséget tenni értékhierarchia szempontjából, esetünkben azok a „kiválasztottak”, akik a kezdetektől érzik a megszűnés közeledtét.

A filmek a posztmodern és a modernizmus határmezsgyéjén mozognak, ugyanis míg a modernizmusban a Semmivel néztek szembe, addig a posztmodernizmusban ragaszkodtak hozzá. Mindhárom alkotás között van egy-egy (olykor több) olyan személy is, aki(k) mindkét tézist képviseli(k), de legvégül mindig a posztmodern eszme nyer, azaz a Semmihez való ragaszkodás beteljesülése. A filmeket igyekszem egy meghatározott koncepció alapján elemezni, így elsőként a *Take Shelter*rel foglalkozom, ahol a világvége egy álmokon keresztül érkező képzelgésnek jelenik meg, egy pusztító, az emberek személyiségét csapdába ejtő esővel, melynek furcsa állaga és eszményi felhőképződményei a végítélet óráit sejtetik. A világvége nincs kimondva, de az ábrázolt kétségbeesés ezt sugallja, valamint a menedék iránti túlzott elköteleződés. A következő a *Melankólia* festői érzékisége és az elmúlással kapcsolatos lelki és testi kinyilatkoztatása. A *Take Shelter*hez képest már egy mélyebb végítéletet ábrázol, ahol a Föld egy másik bolygóval ütközik, így a teljes és visszafordíthatatlan megszűnést egyértelműen végigvezeti, majd meg is mutatja. A *Melankólia* köztes, hiszen míg az előző film inkább a fizikai valóságban mutatja meg a mentális szenvedéseket, addig a harmadik film,

¹ Kovács András Bálint, *A Semmi eltűnése*. = K.A.B., *A film szerint a világ*. Bp., Palatinus, 2002, 92–131.

A *torinói ló* egy jelképes, transzcendens dimenziót ábrázol, ahol az apokalipszis a rendező, Tarr Béla elméjében játszódik le, a művészet és alkotói korszakának végét szimbolizálja. A *Melankólia* mind a belső, mind az ép, a külső reakciók kiteljesítője, azonban mindháromra jellemző, hogy nem csupán a szereplők, de maga a rendező is részt vesz a felállított viszonyokra vonatkozó reflexiókban. Képeikkel és jellemzéseikkel alakítják ki a saját értékhierarchiájukat, prezentálva mindezt a mindenség határértékeivel a közönség felé. Ezáltal a belső apokalipszisek a fizikai valóságba reprezentálódnak, a mentális betegségek pedig nem valósak, pusztán egy eddig ismeretlen állapot vészjelzői...és eme vészjelzők az emberi elme apokalipszisének interpretációi. Ezeket az értelmezéseket fogom most elemezni három remek műalkotáson keresztül.

Vihar előtti csend

A család fontos alkotóeleme mindhárom műnek, mégis legintenzívebben és „leghagyományosabb” formájában a *Take Shelter* esetében rajzolódik ki a megfelelésvágy iránti szüntelen küzdelem és annak láttelele. Curtis (Michael Shannon) családapa, aki egy homokbányában végez fizikai munkát és egy kertvárosi házban él feleségével, Samanthával (Jessica Chastain) és süketnéma lányukkal. A pénz elengedhetetlen számukra a megélhetés és ezen felül a lányuknak szükséges műtét miatt. A szorongás és a belső kín több szerepben is megfelelési kényszert ró Curtisre: feleljen meg, mint apa, férj, dolgozó és családfenntartó. Mindehhez hozzájön édesanyja skizofrén betegsége, aminek révén nem tud szabadulni attól a gondolattól, hogy képzelgése, furcsa álmai az öröklött betegség megnyilvánulásai. A filmben szereplő magyarázat nélküli ábrázolásmód és a természet közeli helyszínek nem adnak kielégítő választ a film miértjeire és nem is kell, hogy választ adjanak. A világvége egy személyiségválság kiteljesülése, az individuum összeomlásának végső fázisa, ahol Curtis az intim és elszigetelt környezet ellenére is egyedül marad érzéseivel. A visszafogott emocionális kiteljesülés így nem lehengerlő eposzi drámában mutatkozik meg, hanem egy epikus viharban, ahol a fáradt olaj állagú eső megváltoztatja az élőlények személyiségét és minden ellene fordul, amiről eddig azt hitte, hogy állandó kapcsolati táptalajként van jelen az életében. A félelem a kialakított biztonságos lét elmúlásától reális pszichikus katarzis, hiszen ezzel véget érhet minden, amiről eddig azt hitte, hogy maga az élet.

A sztoikus és idegenként rátekintő kívülállók nem hajlandóak őt meghallgatni, észlelni a vész miatti aggodalmat, így nem saját létbizonytalanságuk iránt éreznek ellenszenvet, hanem a férfi iránt, aki megtestesíti azt. Curtis minden pénzét a régen használt menedékének felújítására költi, mellyel senki sem ért egyet. Senki sem hajlandó elismerni, hogy az ő életük is egyszer

elérkezik ehhez a szakaszhoz, csak legfeljebb nem ilyen drasztikus és látványos formában. Az ököcentrizmus és a csodálatosan lefestett természeti nagytotálók mind a kiszolgáltatottságot hangsúlyozzák: megakadályozni lehetetlenség a vihar érkezését, csak elbújni lehet előle, de az sem lehetséges az örökkévalóságig. A vizualitást így a világvége szolgálatába állítja, ahol nem a valóságos emberiséget fenyegető vég miatt kell rettegnünk, hanem önnön megsemmisülésünkötől. A film képi ábrázolásmódjában igaz Terrence Malickre, témájában pedig M. Night Shyamalanra hajaz, mégis a tömegfilmes eszközök és a popkultúrában bevált elemeknek használata ellenére (horrorfilmbe illő paranormális tevékenységek, lásd. kislány az úton, alak az ablakban, lebegő bútorok) nem mondja ki egyértelműen, hogy a főszereplő mentálisan sérült lenne, így szabad értelmezési keretet ad a vihar jelentésének, hiszen eljövetele a film végén megállíthatatlanul bekövetkezik.²

A feltételezett betegség, a paranoid skizofrénia jeleinek kivetülése ez a film. A valóságtól való elrugaszkodás, a hétköznapi élettől való idegenkedés, a képzelt üldöztetés jellemzi Curtis mentális tudatállapotát, mégis ezt nem a valóságra kivetítve, hanem álmokképekbe konstruálva. A hallucinációk nem torzítják el nappali, ébren töltött óráit, azonban éjszaka megjelenő realiztikus „jövendölései” kihatnak a fizikai valóságra is: az álmában megjelenő fájdalmas sebek ébredés után érzékelhetőek maradnak.³ A nagyon mély pszichikus beéledés, a gyötrő valóságghúség és a pánik szerű félelem az eljövendőtől inkább jóssá, mint sem beteggé teszük Curtist. Az álmok egyre durvább béklyókat rónak rá, hiszen mindentől meg kell szabadulnia, ami bántalmazhatja őt élete folyamán: a kutyájától, a legjobb barátjától, a családjától. A család azonban az, mely őt élteni, így ellenszenves álmai a feleségével kapcsolatban már egy belső vívódásként reprezentálódik, ahol a jövőkép konfliktusba keveredik a jelennel, ahol a felesége a legnagyobb segítsége és ösztönző ereje, ő jelenti számára a biztonságot, tehát a reális talajt a még létező fizikai valóságban.

A legmeghatározóbb elem ezen alkotásoknál, így ennél a filmnél is a természetnek való kiszolgáltatottság,⁴ ami többféleképpen jelenik meg. A kislány süketnéma betegsége egy olyan elesett lényé teszi őt, aki a segítők létezése nélkül már rég halott lenne ebben a világban. A természet kiszolgáltatatta őt a többi ember (a szülei) számára, így az ő pusztulásuk saját pusztulását is jelenti. Samantha ki van szolgáltatva a kapitalista és pénzalapú társadalom számára, hiszen családanyaként ő teszi le az életben maradáshoz szükséges ételt az asztalra, a család összetartó ereje. A lányuk számára szükséges

² MEGYERI Dániel, *Jeff Nichols, a haladó határvidék hírmondója*, Prizma folyóirat, <http://prizmafolyoirat.com/2012/02/01/megyeri-daniel-jeff-nichols-a-halodo-hatarvidek-hirmondoja-fegyverek-es-emberek-take-shelter/> (utolsó letöltés: 2013.10.01.)

³ MELISSA ANDERSON, *Apocalypse Now: Financial and Mental Meltdown in Take Shelter*, Village Voice, <http://www.villagevoice.com/2011-09-28/film/apocalypse-now-financial-and-mental-meltdown-in-take-shelter/full/> (utolsó letöltés: 2013.11.14.)

⁴ HUBER Zoltán, *Take Shelter*, http://filmvilag.blog.hu/2012/05/28/take_shelter (utolsó letöltés: 2013.18.17)

műtét intézésében ő az elsődleges mozgatóerő, melyre rengeteg pénzre lenne szükségük, ha nem lenne a férj munkahelyi biztosítása, aminek megszűnésével a teljes kiszolgáltatottság és kétségbeesés lesz úrrá a feleségen. Mindez mutatja azt is, hogy a családi nyaralásra külön, varrónői munkával próbálja meg összegyűjteni a pénzt. Curtis pedig saját elméjének kiszolgáltatott anyja. Mindent a fenyegetettségnek vet alá: munkáját, emberi kapcsolatait, a család anyagi biztonságát. Ő a valós veszélyek legpredesztináltabb szimbóluma, hiszen a legnagyobb bizonytalanság az ő tevékenységeinek hatására alakulnak ki. Bizonytalanság azzal kapcsolatosan, hogy kik vagyunk, kikkel vesszük magunkat körül, miért választottuk magunknak ezt az életet, mennyire védtelenek és kiszolgáltatottak vagyunk a világgal szemben. Az utolsó állítást a már említett természeti képekben veti elénk a rendező, Jeff Nichols, aki minimalizmusával és a környezetünkre tett hatások reflexiójával szívesen foglalkozott előző filmjében is.

Az ember öntudatra ébredése a múlandóság felé és behatárolhatatlan érzéseinek kivetülése a közelgő időjárásra globális emberi problémaként érthető, hiszen az évszakhoz köthető őszi, téli depresszió, a szürke hétköznapok során megjelenő melankólia, a viharok láttán érzett földöntúli vonzalom az öröklét és egyben a pusztulás felé általános emberi érzelmek, mindenkiben ott vannak. A film a belső meghasonlást, a belső létbizonytalanságot és ezt a fajta érzelmi kiszolgáltatottságot veszi alapul, elsőként azzal, hogy magányos jelenségként definiálja, ugyanis Curtisen kívül senki másnak nincsenek hasonló látomásai. Így a film beteljesíti azt a filozófiai aspektust, mely minden földi emberre igaz helyzetétől, nemétől, korától és eddigi életétől függetlenül: minden ember magányosan hal meg.

A fény az alagút végén

A *Melankólia* csodálatos absztrakt rajza, festménye, művészeti kompozíciója a letargikus vég leképzésének, melyet elsősorban intenzíven összeállított képeivel és szimbolista színeivel tükröz. A lélek kiüresedését, majd annak a pusztulásban történő megváltását egy fizikai valóságban létrejövő világvégével konstatálja a rendező, Lars von Trier, kinek köztudottan depresszív jelleme szerzői kiteljesedést és áttétes reprezentálódást sejtet megmutatni a végletekig nyomasztónak szánt filmjében.⁵ A költői táj és az elbeszélésmód, valamint a közeledő bolygó epikus nagysága azonban magasztos eszmével ruházza fel a történet atmoszféráját, így kifordítja az értelmezési keretből mindazt, amit eddig feltételeztünk. Az eddigi feltételezéseink pedig a racionalitás és a depresszió közti határmezsgyét rajzolta fel egy „normális” világban. Az alkotás két részből áll. Az első fejezet a dán dogma szabályzatokat követve

⁵ CSOMA Emőke, *Imbolygó haláltánc*, <http://www.filmtett.ro/cikk/2903/lars-von-trier-melancholia-melankolia> (utolsó letöltés: 2013.08.24.)

Vinterberg *Születésnap* című alkotását idézi, ahol Justine (Kirsten Dunst) épp lakodalmát üli népes családjával, kollégáival és barátaival, de kamaradrámáját csak ő éli át. A társaság semmit sem érez Justine abnormális viselkedéséből, amit természetesen igyekszik leplezni, hiszen betegsége kikökkentené a látszatéletéből, amit az elvárásokkal teli családja miatt épített fel. Emiatt ment férjhez, emiatt vállalta az esküvő rituáléját, hogy normálisnak tűnjön. Maga az emberiség is ezen a vonalon halad a vég felé, csak elfojtott közönyösséggel és a kognitív illúziók fenntartásával. Gadamer állítása szerint a rituális hagyományoknak és az életünkbe vitt ünnepeknek az időhöz van köze: *„segítségükkel nem teszünk mást, mint az időt, azaz saját életünket tagoljuk, osztjuk értelmes(nek tűnő) szakaszokra. Vagyis rítusaink életünk elemzéséhez, megértéséhez járulnak hozzá, általuk a velünk történeteket egy elfogadott, értelmezhető rendszerben tudjuk elhelyezni, el tudjuk hinni, hogy kilátástalanul egyforma mindennapjaink ellenére haladunk valahonnan valahova”*.⁶ Justine depressziója azonban ezt az illúziót nem fogadja el. Betegsége olthatatlan tökéletességvágygal kínozza, melynek elérése lehetetlen. Vágyai - amiket valójában meg sem tud fogalmazni - teljesíthetetlenek, emiatt állandó kételyek gyötrik. Ez az állandó bizonytalanság megghiúsít minden olyan esélyt az életben, ami által sikeres lehetett volna, így Justine lehetősége a normális életre megvalósíthatatlan küldetésnek bizonyul. A lelkesedés hiánya, a kollégájával való érzéketlen félrelépés, a közöny terhe mind ott lebegnek az esküvő dísztermének magasztos pompájában, de mindezt csak Justine érzékeli. Az emberiséget nem tartja érdemesnek az életre, kiteszítettnek érzi magát, így a bolygó becsapódása előtt meg is fogalmazza őszinte véleményét: *„a Föld gonosz hely, amit nem kell gyászolni”*.

A második fejezet Claire (Charlotte Gainsbourg), a racionális nővér tökéletes életet mutatja be, melybe Justine, mint a harmóniát megtörő elem kerül bele. Claire együtt él gazdag férjével (Kiefer Sutherland) és kisfiúkkal egy hatalmas házban, aminek elhelyezkedése szintén a naturalizmushoz való vonzalmat erősíti meg. Itt is hangsúlyos szerepet kap az erdő (ahogy korábbi filmjében, az *Antikrisztusban* is), mely a lélek kivetülésének és a természetfeletti jelenségek birodalmát jeleneti. Itt az érzelmek felerősödnek, a láthatatlan dolgok láthatóvá válnak, az elképzelt fantáziák megvalósulnak. A félelemmel vegyes szentség bölcsője az erdő és a ház épp egy ilyen erdő mellett van. A szinestézia kézzel tapintható a zöld és a kék szín hangsúlyeltolódásai során, a zöld a földi létben való elmerülést, a természet bekebelező erejét hangsúlyozza (lásd. a tavon fekvő menyasszony, a tó parton fekvő meztelen Justine), míg a kék az ezt megváltó és ebből a világból kiszakító isteni kézjegy szimbóluma (bolygó színe, az elektromos kisülések égbemenetele, a kékség dinamikussága).

⁶ GYENGE Zsolt, *A depresszió felkent papja*, http://revizoronline.com/hu/cikk/3305/lars-von-trier-melancholia-cannes-i-filmfesztival-2011/?cat_id=4&first=0 (utolsó letöltés: 2013.09.24).

Claire reális döntéseket tud hozni, épp ezért hihetetlen számára, mikor a Föld elpusztulása valós tényvé válik. Justine viszont beteg, a világot reménytelennek látja. A kognitív pszichológia három tényezővel magyarázza Justine betegségét, a depressziót: a világról, önmagunkról és a jövőről való realistább elképzelés, ami az átlagemberre, tehát Claire-re is jellemző, az a depressziós embernél nincs meg. Magának az illúzióknak a hiánya, ami segít minket abban, hogy ne roppanjunk össze a jelenlévő bizonytalanságban nem létezik a depressziós ember számára. Ezt a három tényezőt nevezik kognitív illúzióknak, ami megvédi az ént a valóságtól.⁷ Justine számára ezek fényében a Föld pusztulása megváltás lesz, hiszen eddigi életét szenvedéssel töltötte, a kényszerű megfelelés alól az élet megszűnésével felszabadul, és ez megnyugvással tölti el. Még akkor is, ha ezzel az eszménnyel neki is meg kell halnia. A Semmi, ami a Föld helyett lesz így a megváltást fogja jelenteni. A kierkegaard-i értelmezésnek megfelelően a végső Jó, a szorongástól való felszabadulás jelképe lesz a megfoghatatlan sötétség. Mindez természetesen csak Justine életében, aki a többiekkel ellentétben fordított irányban, a véghez való közeledés hatására válik felszabadulttá és boldoggá. Claire és férje eddigi magabiztos élete kártyavárként omlik össze, biztos egzisztenciájuk hiábavalósága és a gyermekük iránt érzett sajnálat, hogy nem láthatják őt felnőni, személyiségüket millió apró darabra töri össze egy perc alatt. A végkimenetel ábrázolásában egy sajátos biblikus párhuzamot is találhatunk. A férj mivel képtelen elviselni a pusztulás látványát és az addig tartó megállíthatatlan várakozást, ezért öngyilkos lesz. A nőiség, az anyaság ereje és a világ megszűnésébe való beletörődés mártíri tökéletessége így nem a férfiban, hanem a nőben testesül meg. Isten a teremtéskor először a férfit alkotta meg, a végítéletkor pedig utoljára a nőt pusztítja el. Justine eddigi viselkedése új értelmet nyer és a világ pusztulásával való felemelkedése saját emberi mivoltának átértékelődését jelenti. Egy poszt humán alkat, egy erdei teremtmény, kit a valóság nyersesége megsebzett és csak a szentség látható megváltása adhat újra életerőt neki. Emiatt képes megnyugvással és naiv beletörődéssel elhíttetni a kisfiúval és talán Claire-rel is, hogy az általuk épített búvóhely megvédi őket a pusztulástól és emiatt válik ő a Semmi prófétájává.

Claire így saját illúziójának áldozatává válik, mivel eddig foggal-körömmel ragaszkodott a normális életéhez, ami most egy pillanat alatt szertefoszlik. Justine kiüresedése védőhálóként szolgál a végítélet óráiban, tehát mindazt, amit eddig feltételeztünk, fordított értelmezést kap: Claire lesz az áldozat és Justine a „megmentő”. A Semmi utat tör magának és felborítja a világ rendjét, átértelmezi az emberi lét fogalmát és kizökkent a mindennapok biztos talajáról. A természet, a lét, a vég egyé válik a kiüresedett lélekkel, együtt pusztulnak el, együtt válnak a Semmi örökkön tartó megfoghatatlan részévé.

⁷ PINTÉR Judit Nóra, *A magányos bolygó*, Filmvilág 2011/10, 28-29.

A láthatatlan elmúlás

A semmibe veszés és a belső kiüresedés legminimalistább megjelenítése egy magyar alkotó kezei közül került ki. Tarr Béla egyébként is „rajong” a hétköznapi ember filozófiai megkonstruálásáért és a fizikai világban megjelenő mocsokból kiemelkedő individuumok mélységességéért. *A torinói ló* egy Anti-genezis történet, amely a világ elpusztulását ábrázolja hat napban, hiszen az Úr ugyanennyi idő alatt teremtette meg a világot. A hetedik napon megpihent. Itt is megpihen az alkotó, csak itt ezen filmek teremtőjéről beszélünk, aki maga Tarr Béla.

A történet lassú lefolyása és szinte a halálközeli állapothoz hasonlítható észrevétlen lélegzetvétele fokozatokban ábrázolja a világ elmúlását, az emberi kapcsolatok eltűnését. Annyiban másabb, mit a fent említett két mű, hogy a lélek már rég nem ad intenciót az életben maradáshoz, a kapcsolatok pedig megszokássá, egymáshoz kötődéssé, egymásra támaszkodássá váltak, így érzelmi síkon már rég eltűnt mindaz, ami valaha jelen lehetett. A fokozatok a tragikumok súlyosságával nőnek egyenes arányban, így a tomboló szélvihartól a világ megszűnéséig jutunk el úgy, hogy ezen vész megvalósulása nem egy katartikus és látványos katasztrófával valósul meg, hanem az elemek és elvont fiziológiai jelenségek egyenként való eltűnésével a világból. A szúk nem rágnak már többé, a ló nem eszik, a kút elapad, a láng kialszik, a parázs nem parázslík, csak a tomboló szél állandó, amely a végén szintén néma csöndbe burkolózik. A sejtelmes csend, a természeti jelenségek gigászi nagyságának az apró emberi életeken való lecsapódása csak a kiszolgáltatottság traumáját erősíti. Apa (Derzsi János) és lánya (Bók Erika) megpróbálnak elmenni otthonukból, de visszafordulnak, mivel a menekülés reménytelen, mindenhol sivárság és pusztulás van. A test és a lélek egyaránt feladta a küzdelmet, várja a végső kinyilatkoztatást, a szavak nélküli vég bekövetkezését, melyről fogalmuk sincs együgyű és tudatlan mivoltuknak „köszönhetően”.

A torinói ló története Krasznahorkai László *Legkésőbb Torinóban* című rövid esszéjére épül, melyet az író a híres német filozófus, Friedrich Nietzsche elméjének összeomlásának történetéből merítette. 1889-ben Torinó utcáin találtak rá, aki egy ló nyakába kapaszkodva zokogott. Az állatot állítólag a gazdája brutálisan megverte, a védelme érdekében ugrott Nietzsche a nyakába, aki ezután 1900-ban bekövetkezett haláláig már nem épült fel súlyos elmebajából. Az esszében ez szerepelt a ló további sorsával kapcsolatosan: „Hogy mi lett a lóval, nem tudjuk.” Az alkotás azonban nem történetileg interpretálja a művet, hanem csak a ló sorsát és az érzelmi megjelenítést veszi alapul, azt az összetett értelmezési tartományt, ami alapján eme történetet mentálisan és szimbolikusan meg tudjuk fogalmazni, tovább tudjuk vinni.⁸

⁸ Kovács András Bálint, *Az utolsó Tarr-film*, Filmvilág 2011/03, 4-9.

Ezt a fajta továbbvitelt pedig Tarr Béla öncélúan és saját életművének kerek lezárása érdekében úgy alkotta meg, hogy a világ születéséhez hasonlóan egy ugyanolyan protokollszerű folyamattal elmeséli a Föld végének, saját alkotói munkásságának befejezését, mellyel az élet örök körforgását lezárja.

A nihilizmus és a Semmi öntörvényesen uralkodó elemmé válik az alkotásban, hiszen Nietzsche filozófiája a teljes megszűnés létállapotát hangsúlyozza: *„A nihilizmus egyfelől olyan probléma, amely transzcendálja a teret és az időt, és az emberi lét lényegében gyökerezik. Olyan egzisztenciális probléma tehát, amelyben az én léte mint valami végtelenül mély tárul fel az én számára. Másfelől történelmi és társadalmi jelenség, a történelem tanulmányozásának tárgya. A nihilizmus jelensége azt mutatja, hogy történelmi életünk elvesztette alapját mint objektív szellemet, hogy az értékrendszer, mely fenntartja ezt az életet, összeomlott, és hogy a társadalmi és történelmi élet egysége eloldódott a fundamentumaitól. Külsőleg a nihilizmus a társadalmi rend összeomlásának, belsőleg pedig a szellemi romlásnak a jele és mint ilyen, a nagy felfordulás korát jelzi. Ebből a szempontból azt mondhatjuk, hogy egy olyan jelenség, mely időről időre előfordul a történelem folyamán.”*⁹ Az újbóli eljövetele pedig kivetíthető a jelenlegi magyar társadalmi helyzetre is, mely szorosan összefügg az egzisztencia válságával, a kiteljesedés lehetetlenségével, a munkanélküliség bénító jelenvalóságával és az alkotói szabadság semmibe vételével. A nihilizmus elégedetlenséget, az én kétségbeesését és a törvényeknek való kiszolgáltatottságot jelzi. A filmben szereplő egyetlen filozófiai monológ is egy céltalan kinyilatkoztatás, mely egyáltalán nem illik a kontextusba. A végről és a hibákról beszél, valamint a megszűnésről, de érthetetlen, bonyolult és elvont gondolatmenete csak azt a rendszert prezentálja, amiben most is benne élünk. A kisember nem értheti meg, amit feljebbvalói döntenek, ráadásul az ő sorsával kapcsolatban, de annyi bizonyos, hogy ez pusztító hatású. A természet sem magyaráz vagy mentegetőzik a világ elpusztítását megelőzően, csak cselekszik önkéntelenül és saját céljainak megfelelően.

A film mindennapi életünk láttelepe, ahol a kiszolgáltatottság, az apró dolgok eltűnése, a lassú folyamat a világ elpusztulásának végső bekövetkezésével igaz nem hat nap alatt, de hat évtized vagy hat évszázad múlva akár be is következhet. A mentális egyesülés az ürességgel a redundáns jeleneteknél figyelhető meg, ahol apa és lánya a mindennapi rutinjukat végzik egymásra támaszkodva. Felkelnek, fél kezére béna apját a lány segíti felöltöztetni, pálinkát isznak, krumplit esznek, a lóval az apa megpróbál bemenni a városba, de az megszűnik szolgálatkész lenni és nem eszik már többé. A rutin megszakad, az élet kizökken a megszokott kerékvágásból, mely harmónia visszaállítására már nincs lehetőség. A rendező minimalista hasonlataival állít párhuzamot az egzisztenciális lét megszűnése és az adott társadalmi problémák súlyossága között.

⁹ Nishitani KEIJI, *A nihilizmus felülmúlása*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi043/Keiji.html> (utolsó letöltés: 2013.10.15.)

A süvítő erejű szél csak port és szürkéséget hoz az egyébként is kiszáradt, üres, élettelen környezetre, amit olykor hosszú percekig néz vagy az apa, vagy a lánya az ablak előtt ülve. Azonosulnak mindazzal a Semmivel, ami kint van és ami a lelküket uralja. Ez a fajta kiszolgáltatottság nagyobb, mint eddig valaha. Alá vannak rendelve saját énüknek, az elemeknek (melyek megszűnnek), az időjárásnak (mely nem javul), egymásnak (mely már nem lesz tele soha érzelemmel). Itt mindenki ösztönlény, azért születünk, hogy meghaljunk. Csupán két emberi megnyilvánulást találhatunk a majd két és fél órás filmben. Egyik a már említett elmenekülés. Mindenüket összekapcsolva megpróbálnak elmenni a házból, hosszú percekig csak a horizont felé tartó, majd ott eltűnő alakokat látjuk, viszont kis idő után újra felbukkannak. Nincs magyarázat visszatérésük okára, de nem is szükséges, hiszen úgyis tudjuk: mindenhol ez van, sehol sincs Semmi. A másik pedig a lány szaggatott olvasása a cigányoktól kapott Bibliából. A világ és a teremtés megértésén fáradozik a világ elpusztulásának küszöbén. Naiv vágy a végölébe temetkezve, melynek atyja nem isten, hanem az ember, Tarr Béla.

A kiszolgáltatottság misztikuma

Érdekes tényező, hogy mindhárom film a 2011-es évben került a mozikba. Az misztikus együttállás oltárán áldozva felvetődhet a kérdés, hogy vajon miért? A legvalószínűbb az, hogy a téma sokszínűsége és az értelmezési keretek tág mivolta rengeteg művészeti lehetőséget rejtettek magukban, így a maják közelgő jóslatai és az annak idején rettegést keltő Y2K pánik beteljesületlen jövendölései egy belső szorongást váltottak ki a köztudatban, amik mind a mai napig jelen vannak.

A filmek annak ellenére, hogy hollywoodi körülmények között, vagy adott esetben itthon egy külföldön is elismert rendező által készültek, szerzői filmes vonásaik vannak. Jeff Nichols alkotásaiban a természet, mint totálisan érintetlen környezet áll filmjeinek középpontjában. Trier, dán származása, a dogma rendszer egyik elkötelezett híve és a művészi látásmód elvont képviselője újabban szívesen dolgozik együtt hollywoodi sztárokkal, mégis nála is jelen van a természet, azonban mint az emberi szenvedés kivetülése, az erdő, mint egy megfoghatatlan lény van jelen, valamint a szinesztézia kihangsúlyozza ezeket a jelentésrétegeket. Tarr pedig hosszú beállításaival, az emberi lét kiüresedését tematizáló elbeszélésformájával a Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon elnyerte a zsűri tetszését, így közönségfilmnek nehezen nevezhető alkotásával mégis beférközött a köztudatba. A popkultúra felkarolta ezen alkotásokat és rávezette az embereket az interpretáció szükségességére. A szerzők kiteljesedése és abszolút megértésük még messze van a tökéletestől, azonban köztudatba való bekerülésük és közízlést formáló tevékenységük

biztatóan hat az akciókba fulladó, felszínes katasztrófafilmek világában.

A történetek és a fent említett elméleti magyarázatok a Semmi megjelenésével és a család fontosságával állnak kapcsolatban. A Semmi mindenhol ott van és a küzdelem ellenére ragaszkodnak hozzá. Curtis tudja, hogy csak ő látja a közelgő véget és fel is készül rá, azonban belebetegedne, ha az nem valósulna meg, hiszen megrendülne a hite saját magában és mindenben, ami mellett elkötelezte magát. Justine és Claire egyszerre testesíti meg a Semmi utáni vágyat és az előle való elmenekülést, melyek érzelmi intenzitása szituációktól függően változik. Az első fejezetben Justine menekült előle, a másodikban már várta. A *torinói lóban* pedig már nem beszélhetünk érzelmekről, sem észlelésről, itt pusztán megtörténik a természet akarata és eljön a Semmi a sötétséget elhozva ezzel a világra.

A legfontosabb összetartó erőt, a családot hangsúlyozza mindegyik alkotás. A magány ugyan elkerülhetetlen a vég eljövételével, addig mégis van remény azáltal, hogy utolsó óráinkat, a vágyott megmenekülést vagy esetleg a vágyott pusztulást szeretteinkkel éljük át. Curtis mindent a családjának rendel alá, nekik épít menedéket, miattuk próbálja elkerülni a Semmit, mégis nekik köszönheti mindazt a kint, amit ennek a tudatával él át, hiszen édesanyja mentálisan beteg. A család Curtis számára a megmentő és a veszély egyaránt. Claire és Justine testvérek, csak egymás segítségével élhetik túl a Melankólia becsapódását, nem testileg, hanem szellemileg. Az első fejezetben Justine Claire segítségével jut el a mélypontig, mert eljut, de nem drasztikusan, hanem fokozatos leépüléssel. A második fejezetben a végletekig felfokozott félelemben Clairet Justine segíti át békével a túlvilágra. A lány és az apja pedig a „gondatlan tudatlanság” tükrében csak érzékelik a körülöttük zajló eseményeket, de nem tudják, hogy ez a véget jelenti. Az elmúlást együtt élik át, együtt tapasztalják meg a Semmit, pont úgy, ahogy egész életükben éltek...együtt. A család ilyen mértékű szerepe a halállal mutat rokonságot, hiszen mindhárom film szerves része. Akárcsak a kezdet és a vég. A család és a természet pedig az egyik legsúlyosabb emberi létállapotot képes generálni, a kiszolgáltatottságot. Ha az anya csecsemőjét eldobja, kiszolgáltatottá válik, ha a család nem segít a legnagyobb bajban, az ember védtelen lesz a világ kegyetlenségeivel szemben. Ha az embert kitalasztja az anyatermészet, többé nincs helye a világban és ha a természet erői ellenünk fordulnak, nincs semmi, mit tehetnénk az elpusztulás ellen. Az pedig bizonyos, hogy a halál elérkezik, de nem tudni mikor. Nincs még egy olyan érzés, amely vetekedhetne a halálfélelemmel, melyről tudjuk, hogy biztosan bekövetkezik. Mindhárom alkotás ábrázolása a sorsról, a kiüresedésről és a családról összefut valami magasztosabb egészbe, melynek kivetülése a halálvágy és az életösztön egy paradox kettőssége.

*„Úgy ismernélek, Ismeretlen!
Téged, mélyen lelkembe nyúlva,
életem, mint viharzás, összedúlva,
Megfoghatatlan, Rokonom benn!
Úgy ismernélek, szolga lényed.”*

(Friedrich Nietzsche)



Czövek Tamás

Apokalipszis, vagy amit elképzelték

Az elmúlt néhány év gazdagon ontotta az apokaliptikus témájú filmeket. Általában markáns, sötét színekkel, olykor fekete-fehérben vagy szépiában fotózva, így is kiemelve az apokalipszis utáni világ nyomorúságát, sivárságát. Az alábbiakban öt filmet fogok megvizsgálni (*2012, Éli könyve, Az út, Légió, A pap*) annak fényében, hogyan jelennek meg ezekben a filmekben az apokalipszissel összefüggő elemek, és azok mennyiben tükrözik a Bibliában található idevonatkozó ismereteinket. De mindenekelőtt: Mi is az apokaliptika?

Apokaliptika

Az apokaliptika ókori teológiai irodalmi műfaj, melynek bölcsője a babiloni fogság (Kr.e. 586-39) utáni zsidóság, és amely a Krisztus születése előtti és utáni két évszázadban virágzott a zsidóság és kereszténység körében. A műfaj és az apokaliptikus művek teológiai hangsúlyai nélkül lehetetlen megérteni ezeket az írásokat. Hadd foglaljam össze tehát röviden, amit tudnunk kell az apokaliptikáról, hogy megértsünk olyan apokalipsziseket, mint amelyeket a filmalkotások szép számmal ábrázolnak.

Az apokaliptika műfaja próféciákat és látomásokat használ üzenete megfogalmazásához. Az Ószövetségben Dániel könyve tekinthető apokaliptikus műnek, bár vannak benne hosszabb elbeszélő szakaszok is. Ugyanakkor Ézsaiás, Ezékiel, Zakariás és Jóel könyvében is találunk apokaliptikus szakaszokat. Az Újszövetségben a Jelenések könyve tiszta apokaliptika. A könyv így kezdődik: *„Ez Jézus Krisztus kinyilatkoztatása, amelyet Isten adott neki, hogy közölje szolgálóival mindazt, aminek hamarosan meg kell történnie, és amelyet angyalával elküldve kijelentett szolgájának, Jánosnak.”* A görög szövegben szereplő szó az apokalüpszisz, jelentése *„kinyilatkoztatás, leleplezés”*.

Az apokaliptikában egy mennyei lény által a szerzőnek közvetített kijelentést elbeszélés fogja közre, melyből a kijelentés, apokalipszis körülményei, a címzettek mint feltételezett olvasótábor tudhatók meg. A kijelentés tartalma a transzcendens valóság, amely időbeli (az eszkatologikus, azaz végidőben bekövetkező megváltást mutatja be) és térbeli (egy másik, természetfeletti világot ír le). A természetfeletti világ eseményei határozzák meg e világ történéseit.

Az apokaliptika döntő jellegzetessége egy sajátos eszkatológia: Isten szuverén módon irányítja a történelem eseményeit annak beteljesedése felé; hívei különböző megpróbáltatásokkal, elsősorban üdözéssel kell, hogy számoljanak, de Isten igazolni fogja őket a legvégén, amikor mindent megújít és igazságot szolgáltat. Az apokaliptika képi világa mitikus, jelképes és gyakran erőszakos; szerzője a földi események színpalái mögé nyer betekintést, így a valós történelmi események csak közvetve érdeklik. Látása szerint a történelem eseményeit a természetfeletti események determinálják. Az apokaliptika pesszimista történelem-szemlélete az eljövendő, megújított világba vetett reménységgel párosul. E reménységnek az ószövetségi Isten jóságába és megbízhatóságába vetett hit az alapja. Az apokaliptikus mű egy válságban levő csoportnak íródott, akit az isteni kijelentéssel (kitartásra) buzdítani és vigasztalni igyekszik, így végső soron a birodalommal szembeni ellenállásra bátorít. Mivel az apokalipszis eredete, eszköztára és célja is teológiai, e teológiai motívumokra, témákra és tartalommal tekintettel, a felvetődő teológiai és etikai szempontok szerint fogom elemezni az apokalipsziseket. A bibliai műfaj miatt a bibliai utalások elkerülhetetlenek.

A filmek elemzéséhez előzetesen néhány sorban érdemes összefoglalni azok történetét.

2012 (2009)

A *2012* szokványos amerikai katasztrófafilm: a földet soha nem látott méretű csapás, helyesebben csapássorozat fenyegeti, amikor a földkéreg hirtelen elvékonyodik, a legtöbb szárazföldet tűzhányók és óceánok nyelik el, a szerencsés túlélőket pedig szökőárok fenyegetik. Csak a kevés kiválasztottnak (tudósok, művészek, az emberiség java) és a leggazdagabbaknak van esélyük a túlélésre a néhány bárka egyikén, melyet a világ nagyhatalmai – tudva a fenyegető veszélyről – évekkel korábban építtetni kezdtek a Himalája egyik völgyében. A film gyakorlatilag egyetlen érdekes (és számos film által már többször körbejárt) erkölcsi kérdése: Kik kerülhetnek fel a bárkákra? Ki dönti ezt el? Nem veszélyezteti-e a túlélést, ha több embert vesz fel a bárka a tervezettnél? Mi a helyes döntés ilyen dilemma esetében: minél többeket megmenteni, vagy a biztonságra törekedni?

A film a dilemmát az erkölcsiség mentén oldja meg: parázs vita után végül felveszik a bejáratnál toporgó közönséges halandókat is, ám közben az önző orosz milliárdos, Jurij balesetnek álcázott rendezői tisztogatás áldozataként elpatkol. Hasonló módon kerül kiiktatásra a cselekményből Gordon, Kate élettársa is. Így Kate és volt férje, a főszereplő Jackson boldogsága útjában immár semmi sem állhat a szép új világban valahol Afrikában, merthogy ez az egyetlen földrész maradt meg a kataklizma után.



Az út (2009)

A film egy apa és fia útját követi egy apokaliptikus utáni Amerikában, akik a tengerpartra igyekeznek eljutni. Ám életüket élelemhiány, garázdálkodó bandák és magukat védelmező és mindenre lövő életben maradtak veszélyeztetik. Ha ez nem lenne elég, az emberek után a természet is ellenük fordul: nemcsak portyázó martalóchordáktól kell menekülniük, hanem minden ok nélkül rájuk dőlő fáktól is. Istenről jobbra kiábrándult vagy cinikus kijelentések hangoznak el, ami némileg érthető egy világégés után.

Éli könyve (2010)

Az atomháború utáni sivár Amerikában Éli küldetése az egyetlen megmaradt Bibliát nyugatra vinni, kerül, amibe kerül. Útja kietlen tájakon és emberek holttestein át vezet: a film néhány napos cselekményében mintegy két tucat embert tesz hidegre (és mi lenne, ha még látna is!). Ahogy a film végén megtudjuk, a megmentett kulturális emlékekkel, mint amilyen a Biblia, az új társadalmat igyekeznek megalapozni az elpusztult romjain. Küldetését teljesítve Éli békésen szenderül örök álmra.



The Road



Book of Eli

Légió (2010)

A földet veszély fenyegeti, most nem az emberek felől, hanem a mennyből: Istennek elege van az emberiségből, és úgy döntött, megsemmisíti. A végítéletet csak a napokban megszülető Messiás akadályozhatja meg, ezért mindekelőtt őt kell elpusztítani. Evégett Isten fenevadszerű embereket mozgósít, akik mind nagyobb tömegben támadnak a vendéglőre, ahol a Messiás anyja, Charlie és társai meghúzódtak. Csak Mihály (Paul Bettany) érkezése adhat okot reménységre a kilátástalannak tűnő harcban és mézárásban, akiről kiderül, hogy bukott angyal. Mint mondja: *„Kaptam egy olyan parancsot, amiben nem hittem.”* S hogy miért állt át az emberiség/a Messiás oldalára? *„Ő [Isten] vesztette el a hitét, nem én.”* Ám amikor volt angyaltársa, Gábriel megjelenik, küzdelmük egyenlőtlennek bizonyul. Egyetlen eredménye a párbajnak, hogy közben a túlélők a Messiással el tudnak menekülni, így egérutat nyernek.



A pap (2011)

Paul Bettany ezúttal nem bukott angyalként, hanem címszereplőként tér vissza *A pap* című filmben, hogy megmentse a világot, amit most a vámpírok fenyegetnek. A papok harcos rendjéhez tartozik, ám mivel a háborút a vámpírok

ellen megnyerték, a rendet feloszlatták, ő paptársaival együtt fölösleges az új világrendben. A megmaradt vámpírok rezervátumokban élnek, ám újraserveződnek és támadásba indulnak az emberiség ellen. Csak a Pap mentheti meg őket, akit azonban köt esküje az egyházhoz. Ez alól még akkor sem hajlandó az egyházvezetés feloldozni, amikor a Pap öccsét és családját vámpírtámadás éri, és unokahúgát elrabolják, ő pedig a lány felkutatására indulna. Egyházi jóváhagyás híján a Pap partizánakcióra kényszerül a vámpírok ellen, ám két társa segítségével végül győz a túlerővel szemben.



Elemzés

1. Erőszak

A Légió elején a bűnözésre, közbiztonság hiányára utalva a rendőrzárőr Nerót idézve meg ezt mondja társának: *„Isten verte állatok. Ilyen estéken legszívesebben felgyújtanám a várost és végignézném, ahogy ezek a rohadékok elégnek. [...] Új kezdet. Ez kell ennek a helynek.”* Az apokaliptika-filmek új kezdetről beszélnek. Hogy az itt beköszöntő új világ mennyiben szép, arra alább fogok röviden kitérni. Tény azonban, hogy a 2012-t leszámítva filmjeinket áthatja az erőszak: a régi világ pusztulása és/vagy a főhős küldetésének sikere emberi erőszak nélkül elképzelhetetlen. Rendőrzárőrünk az új kezdetet meg is kapja, méghozzá díszcsomagolásban, bár ezt már nincs alkalma megköszönni.

A filmben a Messiás-csapatra támadók természetesen erőszakosak, amin nem lehet csodálkozni. Ugyanakkor a Messiást védelmező, mennyből pottyant Mihály is erőszakos: ruhát erőszakkal szerez, fegyvert fog a dolgát végző rendőrré és minden ok nélkül Bobbyra, a fogadósra. Bettany *A papban* sem bújik ki bőréből, minden alkalmat megragad, hogy bizonyítsa harcművészeti képességeit. Jelszava: Először lőj, utána kérdezz! Ennek jegyében az őt felkereső jó szándékú seriffet – biztos, ami biztos – bemutatkozásként egy dzsúdófogással harc- és mozgásképtelenné teszi.

A bibliai, keresztény jelképek és motívumok olykor önkényes, máskor felszínes használata szembetűnő: a gyónások, szertartások és keresztény jelképek a *Légióban*, ahogy Mihály kereszt alakú kijáratot robbant ki a fegyverraktárból. A Pap kedvenc fegyvere a kereszt: ezzel öli meg a vámpírokat, és tőre is keresztbe van rejtve. Az útjába kerülő fél- és egész vámpírokat bámulatos gyorsasággal és szakértelemmel küldi az örök vadászmezőkre, úgyhogy a hozzá társult seriff, Hicks találóan jellemzi: „*Látnivaló, hogy szeretsz gyilkolni.*”

Itt érdemes megállni egy pillanatra. A kereszt egyetemes jelképpé fejlődött az elmúlt két évezred során, és jórészt elveszítette eredeti jelentését. Ehhez maga a kereszténység nem csekély mértékben járult hozzá. Keresztény papok kereszttel a kezükben hitelesítettek igazolhatatlan politikai tetteket, a kereszt megtalálható nemzeti lobogókon, címerekben és Jézus működésével összeegyeztethetetlen politikai programok és szervezetek eszköztárában. Ám az I. században a kereszt a római államhatalom szégyenletes kivégzési eszköze volt, melyen főként a Róma ellen lázadókat végezték ki elrettentésül. Így ironikus, hogy az első Krisztus-követők ezt választották identitásuk kifejezésére. E jelképválasztás azonban egyúttal hitvallás is volt: a názáreti Jézus követői lemondanak az erőszakról, és Megváltójukhoz hasonlóan készek azt inkább elszenvedni, semmint erőszakot okozni. *A papban* és a *Légióban* a kereszt az erőszak jelképe, de nem az elszenvedett, hanem a tervezett-okozott erőszaké.

Az *Éli* könyvében a címszereplő egyetlen emberséges tette, amikor kísértőjét, Solarát megmentendő átadja a Bibliát. Később jobb belátásra térve így vall küldetéséről a lánynak: „*Annyira az vált hangsúlyossá, hogy megvéd, hogy elfelejtettem, amit tanultam belőle: Tégy másokért többet, mind magadért.*” Ám a „megtérés” kérészéletű és hatás nélküli. Ez abból is látható, hogy Solara is hamar elfelejti a Biblia lényegét: a film zárókockáin a régi-új küldetésre induló felfegyverzett lányt láthatjuk.

Érdekes továbbá a filmben, hogy a film végén a kinyomtatott Biblia a héber Biblia (Tanak) és a Korán közt kap helyet a könyvtár polcán. Ez illő metafora: az előző világ pusztulását a vallások közti feszültségek, vallásháború okozta. Az új világnak a különböző vallások és világnézetek békés egymás mellett élésén kell nyugodnia. Amit minden józan ember csak helyeselhet.

Ám miután magányos apokaliptikus hősként Éli előtte lekaratézta a Közép-Nyugatot, a Sziklás-hegységet, végül a nyugati partot, a film álmodta békés egymás mellett élés annyira hiteles, mint Steven Seagal humanitárius megmozdulásai.

Summa summarum, mindenki tisztában van vele Leibnizet leszámítva (és ő is már csaknem 300 éve halott), ez a világ nem a lehető világok legjobbika. De biztos, hogy hollywoodi forgatókönyvvel lehet a legmegfelelőbb új világot teremteni? Akik nem velünk tartanak, a gonoszoknak az elpusztításával, az amerikaiak hőn szeretett, alkotmányos eszközével, „törvényes” erőszakkal?

2. A szép új világ

Bár a filmek elsődleges érdeklődése a régi világ pusztulása és korlátozott mértékben az új kibontakozása, némi benyomást kaphatunk arról, milyen új világot festenek meg. A *Légióban* Mihály Charliet a szülés előtt azzal biztatja, hogy a születendő gyermek az emberiség egyetlen reménysége a túlélésre. Utána pedig: „*Meg kell tanítanod neki, hogyan vezesse ki a világot a sötétségből.*” Ám hogy a sötétség illetve a reménység miben áll, nem tudjuk meg. Így a kijelentések a levegőben lógnak. A film végén Jeep megkérdezi a távozó Mihályt: „*Találkozunk még?*” A válasz: „*Legyen hited.*” Ám a hit tartalmára sem korábban, sem később nem derül fény, így ez banális. Végül a záró képsoron Charlie és Jeep a kis Messiással elhajt egy kocsival, melynek csomagtartója dugig van rakva fegyverrel. Úgy tűnik, minden ott folytatódik, ahol abbamaradt.

A 2012-ben az erkölcsi dilemmát, hogy ti. a biztonságukat veszélyeztetve felvegyenek-e a bárkára újabb embereket, a döntéshozók azzal a megfontolással döntenek el erkölcsösen, hogy az új világ ne önzésen alapuljon. Erkölcsileg alighanem ez a legpozitívabb motívum a filmekben. Noha kétségtelenül vannak felemelő részek (pl. hősiesség, önfeláldozás), a filmek festette új világtól nem sok jót várhatunk (kivéve a 2012-t). Talán bennem vannak túl magas elvárások, de tény, hogy a filmek mondanivalója (ha van ilyen) vagy annak kifejtése a banalitást súrolja. És talán épp a banalitás foglalja össze legtalálébban az elénk táruló szép új világot.

A régi romlottságáról, ítéletre érettségéről természetesen sokkal könnyebb beszélni, mint egy új, működőképes társadalmat megálmodni. Ezt forradalmak és választási illetve kormányprogramok fényesen bizonyítják. De ha az ember valóban sokkal jobban ért a régi elpusztításához, mint az új megalakításához, nem kellene külső segítséget kérnünk?

3. Etika és Isten

„*Mi még mindig a jók vagyunk?*” – teszi fel a kérdést több erkölcsileg vitatható döntés után *Az útban* a fiú. Akár szentel e kérdésnek explicit figyelmet, akár nem, a filmek egyik döntő kérdése ez. Míg az ókori apokaliptikának az érdeklődését alapvetően a teodicea kérdése, tehát Isten igazságossága és ehhez kapcsolódóan a választott nép és a világ sorsa határozza meg, az elemzett filmekét inkább az olyan etikai-teológiai kérdések, mint hogyan lehet emberiségnek maradni az embertelenségben; hogyan élhetnek együtt a különböző fajok és vallások; hogyan engedhette egy jó Isten idáig fajulni a dolgokat.

A legetikusabb a filmek közül kétségtelenül *Az út* és a *2012*. Az előbbiben az apa rendíthetetlen és könyörtelen küldetéstudatát fokozódó mértékben elensúlyozza és helyesbíti fia emberségessége. Ez az emberség dicsérni való, ahogy az apa-fiú kapcsolat szétszakíthatatlanságát kiemeli. Egyúttal azonban Isten nélküli is. „*Ha a fiú nem Isten szava, akkor Isten soha nem beszélt*” – mondja fiáról egy vándornak az apa, amire az: „*Ha van odafönt Isten, rég háttat fordított nekünk. [...] És akárki is teremtette, itt nem találna emberiséget.*” És amikor egy család által elrejtett élelemre bukkannak, a fiú így imádkozik: „*Köszönjük, ... emberek.*”

A *2012*-ben számos önző tett után végül az emberi jóság kerekedik felül: tanúi lehetünk önfeláldozásnak és önzetlen hősiességnek, és a bárkát megnyitják a kint rekedtek előtt. Bár az új világ megteremtésének már nem lehetünk tanúi, reménykedve állunk fel két és fél óra után: ha nem is csak jó emberek menekültek meg, az új világot sikerült megfelelő alapokra helyezni.

A *Légiót* a műfajhoz híven sötét színek uralják. A sötét színekhez nemcsak sötét témák, hanem sötét istenkép is tartozik. Mihály így magyarázza az eseményeket: „*Legutoljára, amikor Istennek megrendült a bizalma az emberiségben, özönvizet bocsátott rájuk. Most pedig őket, akik kint várnak.*” S a kérdésre, „*Ez az apokalipszis (=világvége)?*”, a válasz: „*Ez kiirtás.*” Mihály főnökénél is hívőbbnek bizonyul: „*Isten elvesztette a hitet, én nem.*”

A 2000 évvel ezelőtti zsidóság Messiás-váradalmáról röviden annyit érdemes tudni, hogy a Messiást általában dávidi származásúnak tekintették, aki isteni megbízatásként megszabadítja népét az elnyomóktól. Hogy a film ne unalmas bibliai sémákat kövessen, meglepő csavarként itt Isten akarja elpusztítani a Messiást. A Bibliában Istennek van néhány etikailag vitatható döntése és parancsa (pl. vízözön, kánaániak kiirtása). Ám a film cselekményében meghatározó szerepet játszó motívummal (hogy ti. Isten Messiása életére tör) talán nem is az Isten iránti megalapozatlan és ellentmondásos bizalmatlanság a fő baj, hanem hogy a film cselekményében érthetetlen. Akárki is a Messiás ugyanis, a Messiás-váradalom alapján eredete és/vagy küldetése isteni. Messiásról csak így van értelme beszélni. A filmben isteni eredetre semmi sem utal, küldetése viszont Mihály szerint kivezetni az emberiséget

a sötétségből. Hogy e küldetés mennyire származik Istentől, az a mostanra meglehetősen összezavart képzelőerőnkre van bízva.

Általánosságban elmondható tehát, hogy a filmek Isten iránt egyöntetű, az ember iránt pedig visszafogottabb bizalmatlanságot tükröznek. Tehát az ember- és istenképük a fordítottja a bibliainak. Ez némileg az apokalipszis mint műfaj természetéből is fakadhat, lévén Isten irányította csapás, végítélet. Ugyanakkor érthetetlen, ha észben tartjuk, hogy az eddigi legtöbb emberáldozatot követelő és legkegyetlenebb apokalipszisek (népirtások, háborúk) emberi eredetűek voltak az emberiség történetében. És még inkább magyarázatra szorul a filmek nyújtotta ellentmondásos megoldás, az erőszak. Beliállal kiűzni az ördögöt sosem célravezető.

A *Légiót* a következő bibliai idézet vezeti be: „*Jöjjetek, fiaim, hallgassatok rám, megtanítalak benneteket az ÚR félelmére*” (Zsoltárok 34,12). Megtanulhatunk félni Istentől, de *félni*, azaz tisztelni őt aligha. Márpedig az apokaliptika műfajának célja éppen ez volt: a híveket kitartásra buzdítani abban a tudatban, hogy a szenvedések ellenére is a teremtő Isten végső céljához kormányozza a világot. Ez a cél pedig jó, mert Isten igazságot szolgáltat és újjáteremti a romlott világot.

Ezzel függ össze a másik és talán legdöntőbb szempont: Isten jósága és az emberi viselkedés kapcsolata. A Biblia, mind az Ó-, mind az Újszövetség olyan Istenről beszél, aki szereti a világot. Szemben a korabeli mezopotámiai, egyiptomi, kánaáni vagy görög-római istenekkel a bibliai Isten törődik teremtett világával, célja van vele. Ezért háborodik fel, ha teremtményei nem úgy élnek, ahogy kellene, ha egymást elnyomják, a kiszolgáltatottról nem gondoskodnak, ha mohóság, önzés és erőszak uralkodik. A teremtményekkel való szolidaritás Jahvénak az Ószövetségben és Jézusnak az Újban egyaránt szívügye. Röviden: a jó Isten jó világot teremtett, s mivel a dolgok nem jó irányba fejlődtek, kész azt újjáteremteni, megváltani. Ha ennek a világnak ilyen Teremtője, Gondviselője és Megváltója van, milyen következményekkel van ez ránk, teremtményeire és megváltottjaira nézve? Hogyan kell élnünk, ha egy ilyen Istenhez méltók akarunk lenni? Hogyan képviselhetjük a megváltó Isten világ iránti szeretetét? Hogyan tehetjük nyilvánvalóvá a megváltott világ iránti és a megváltó Isten melletti elkötelezettségünket?

4. Küldetés

A filmek cselekményének talán legfontosabb mozgatórugója a főszereplők küldetéstudata. Éli, a Pap, Mihály, az apa éppúgy, mint Jackson és Adrian a 2012-ben tisztában van vele, hogy csak akkor van esélyük nekik és/vagy a világnak a túlélésre, a jónak a gonosz feletti győzelemre, ha a küldetést teljesíti.

Nem tudom, hogy kiemelhető-e önálló műfajként, de ezek a filmek küldetés-filmek is.

A két angyal végső, rövid összecsapásánál a *Légióban* a legyőzött Gábrriel így biztatja Mihályt, adja meg neki a kegyelemdőfést: „*Én nem lennék könnyörületes.*” Mire Mihály: „*Ezért hagytad Istent cserben.*” Valójában azonban Mihályt ezen egy esetet leszámítva soha nem látjuk könnyörületesnek vagy együtt érzőnek. Érzelmi élete végig féltve őrzött titka marad. Ezért joggal gondolhatjuk, hogy nem annyira a könnyörületesség indítja az árulásra, hanem az Isten természetében és szándékában felfedezett ellentmondás – Mihály igazságérzete sérült valójában. Ez készíti az árulásra. Így azonban elkerülhetetlen a következtetés, hogy az angyal okosabb Istennél, a beosztott a főnöknél.

Amikor azonban Audrey Kyle segítségére siet, majd veszélybe kerül, Mihály tántoríthatatlan, nem szabad kimerészkedni, mert az veszélyes. Milyen irgalom az, kérdezhetjük, amelyik nem vállal kockázatot? Amikor pedig végre kimegy Audreynak segíteni, nem tűnik túl megerőltetőnek, ahogy legéppuskázza a támadókat. Akkor meg mitől is félt valójában, miért nem sietett segíteni?

Ahogy Élinek (aki erőszakkal találkozáva ezt hajtogatja magában: „*Ez nem az én dolgom*”) és a Papnak (aki kész megölni lányát, ha vámpírrá változna), úgy Mihálynak is csak a feladat teljesítése lebeg szemei előtt. Angyaltársával összehasonlítva azonban nem mondhatjuk, hogy Gábrriel feladat-, míg Mihály kapcsolatközpontú. Mihály kapcsolatai jelentéktelenek, nem hatnak rá különösebben, semmilyen személyiségfejlődést nem eredményeznek. Ugyanaz a kimért macsó marad, mint amilyenként az égből lepottyant. Ha Isten ilyen kérlelhetetlenül céltudatos beosztottakkal van körülvéve, van okunk feltételezni, hogy kérlelhetetlenségüket nem bibliai vagy transzcendentális meditáció útján sajátították el, hanem a Főnöktől tanulták. De hogy ez mennyire a Biblia Istene, erős kétségeink lehetnek. Egy összehasonlítás még élesebben kiemelheti az ilyen küldetéstudat korlátait.

Az evangéliumokban azt látjuk, hogy Jézus hasonlóan erős küldetéstudattal rendelkezett. Küldetését ő maga így foglalta össze fellépésekor (Lukács 4,18-19): „*Az Úr Lelke van énrajtam, mivel felkent engem, hogy evangéliumot hirdessek a szegényeknek; azért küldött el, hogy a szabadulást hirdessek a foglyoknak, és a vakoknak szemük megnyílását; hogy szabadon bocsássam a megkínzottakat, és hirdessek az Úr kedves esztendejét.*” Jézus jó előre látta, hogy a hatalommal való ütközése kikerülhetetlenül a kereszthez vezet. Ám szilárd küldetéstudata nem rombolta, akadályozta kapcsolatait, az ember iránti elkötelezettségét. Küldetése nem személytelen volt, megbízatását nem tűzön-vízen, embereket kihasználva és hulláikon átlépkedve teljesítette. Éppen a kitaszítottak, a társadalom peremére szorultak, a gyengék iránti könnyörületessége és szolidaritása miatt ütközött a hatóságokkal, akik a fennálló társadalmi rend elleni fenyegetést látták benne – okkal.

A *Pap*ban maga az egyház még valahol a sötét középkorban vesztegel, azt a reformáció vagy reformok szele még csak meg sem legyintette: tekintélyelvű, hierarchikus, parancsuralmi intézmény – az egyházrendszer és az egypártrendszer között semmilyen lényeges különbség nem állapítható meg. Ebből következően mind az egyház, mind az általa képviselt teológia és istenkép igen negatív. (A film bizonyos változataiban Jézus szavait gátlástalanul idézik olyan összefüggésekben, amelyekben még az inkvizíció is visszariadt volna a Bibliára hivatkozni.) A Pap apokaliptikus Lutherként azonban fontosabbnak tartja szembeszállni az egész egyházzervevettel, mint a lelkiismeretét elnémitani. Az egyházi hierarchiától függetlenedett protestáns lelkiületét az utolsó kockák kitűnően adják vissza. Ahogy Orelas főpap lába elé hajtja a vámpírfejet, felér Luthernek a wormsi birodalmi gyűlésen (állítólag) elhangzott hitvallásával: „*Itt állok, másként nem tehetek.*” Ez a hozzáállás természetesen nagy tetszésre számíthat konzervatív protestáns körökben, melyek Rómában látják a fő ellenséget, és amelyek szerint a küldetéstudat az alfája és ómegája a keresztény hitnek, melynek oltárán bármi feláldozható: népek, teremtés, ember. Ám hogy ez a fajta küldetéstudat összhangban van-e egyáltalán az Isten világ felé forduló szeretetével és küldetésével, és azt bármilyen mértékben képviseli-e, abban nem vagyok biztos.

Befejezés

Végkövetkeztetésként két dolgot állapíthatunk meg. Először is, mindegyik filmnek valamilyen módon az értékrendjéhez tartozik egyfajta emberség, az emberiség melletti elkötelezettség. Ám ez a mondanivaló – és ez a második megállapítás – jó részükben, nevezetesen az *Éli* könyvében, a *Légióban* és *A papban* meglehetősen ellentmondásos eszközökkel és vitatható eredményességgel jut szóhoz. E filmek mondanivalója és hatása oly mértékben ellentmondásos és önromboló, hogy én magam baromi bárgyú, buta és botor bohóckodásnak éreztem őket, ha élhetek ilyen alliterációval. Amikor a *Légióban* a gyerek Charlie megkérdezi anyjától, miért változott meg Isten, ezt a választ kapja: „*Szerintem elege lett a sok hülyeségből.*” Ha a film készítői ezt csak egy kicsit is komolyan gondolják, úgy vélem, nem kellene újabb okot szolgáltatniuk a Mindenhatónak.

Stöhr Lóránt

A lassúság gyönyöre

Petra von Kant keserű könnyei (1972)

A 70-es évek ideológiakritikájának egyik jeles képviselője, Timothy Corrigan a következő bírálatot fogalmazza meg az új német filmről szóló monográfiájában: „Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy a *Petra von Kant* ideológiailag hibátlan film. Fassbinder számos filmje közül különösen ennek a hermetikusan zárt műnek gyűlik meg a baja saját politikai esztétikájával – nem kevésbé, ami a baloldali melankóliát illeti, mely Németországban könnyen csinál egy elméleti marxistából nemtörődöm, harmadik generációs terroristát. Ott van továbbá a bombasztikus esztéticizmus, amely, különösen ebben a filmben, jóllehet Fassbinder brechti manővernek szánta, olyan keresett és szövevényes szépséggé vált, hogy valószínűleg gyakran elveszett az értelme a hivalkodó pompa közepette.”¹ Az efféle értelmezések joggal keltenek gyanút az értelmezőnek a (film)szöveg öröme iránti fogékonyságával kapcsolatban.

Ha a 70-es évek ideológiakritikusai által baloldali melankóliával² vádolt Fassbindernek a változás utópiája iránti szkepszist nem is sikerült maga mögött hagynia, az 1969-70-es évek filmjeit jellemző baloldali puritánságot sikeresen cserélte le egy, a film érzéki lehetőségeit messzemenően kiaknázó esztétikára. A puritanizmus és az esztéticizmus ellenkező módon közelíti meg a nézőt: míg az előbbi a néző aktivitásának, tudatosításának fokozására szándékosan elrontja a filmelbeszélésbe való beleélés, valamint a filmtest érzéki örömét, addig az utóbbi a szélsőséges érzelmi állapotokkal való erőteljes azonosulással, és a pazar látvány- és hangvilágban való belemerülés örömeivel szórakoztatja nézőjét. A baloldali ideológiakritika azt igyekezett igazolni, hogy a klasszikus hollywoodi melodramák érzéki élménye Fassbinder esetében a nézőnek tett engedmény, felesleges adalék, az elbeszélésre ráaggatott ruha, ami elfedi a néző elől az igazságot. A következőkben azt igyekszem megmutatni, hogy a hivalkodó stílus nem választható le a film elbeszéléséről, mert a melodráma gazdag jelölőrendszere az élmény, a tapasztalás igazságát nyújtja.

A német újbaloldal politikai irányvonalától, a kezdeti utópizmustól és a későbbi terrorizmustól egyaránt távol álló, de alapvetően baloldali gondolkodású

¹ Timothy CORRIGAN, *New German Cinema. The Displaced Image*. Revised Edition. Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 52.

² A kifejezést Walter Benjamin alkotta meg. Lásd Walter BENJAMIN, *Baloldali melankólia. Erich Kästner új verseskötetéről*. = W.B., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok* vál. RADNÓTI Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 635-642.

Fassbinder számára az amerikai zenék, az amerikai melodramák harsány színvilága (*A szabadság ököljoga*) vagy a film noirok kontrasztos világítása (*Veronika Voss vágyakozása*) nem a kritika tárgyát jelentették, hanem egy olyan formavilág kialakításához nyújtottak eszközöket, amely nem süllyed el a realista esztétikában és nem egyszerűsödik az ideológiai „igazság” kimondására. „Fassbinder filmjei >gyönyört okozók<. A zsigeri gyönyör számos formát ölt: a pop ikonográfia közvetlensége és taktilitása, az erőszak valamint a melodramai érzelem fizikai támadása. Fassbinder stílusának közvetlensége és intenzitása nem teszi lehetővé a néző számára, hogy elfogadja a filmek tartalmának közvetlenül adódó szomorúságát – azok úgynevezett baloldali melankóliáját. A fassbinderi forma erotikus testisége az ideológiai ellenőrzés filmekben leplezett csapdáit meghaladó másállapot álmáról árulkodik – a közvetlen és erotikus gyönyör állapotáról.”³ Shuttac Fassbinder filmjeinek utópikus vonását a stílusban és a nézővel való kommunikációban fedezi fel, miközben az elbeszélést átítatja a melankólia és a hősök szenvedésének fájdalma. Az alábbi elemzésben a stílusnak ezt a vonzó, utópikus vonását igyekszem részletesen kimutatni.

A film főhősnője ruhatervező, divatdiktátor, aki álmokat árul a látszatokon, a megjelenésen keresztül, ahogy Timothy Corrigan fogalmaz a filmről szóló tanulmányában.⁴ Petra foglalkozása a szüzsé szintjén magyarázatot szolgáltat a színjáték stílusára, azaz a címszereplőnő merőben exhibicionista viselkedésére, amivel kezdettől fogva foglyul ejti az erre fogékony nézőt. Petra színjátékot rendez barátainak, családtagjainak, üzletfeleinek, szeretőinek, s végső soron a nézőnek, tudatosan szembefordulva időről időre a kamerával, mintegy kikacsintva ránk, s azt üzenve, hogy lám ez csak egy színjáték, amit nekik és nektek rendezek. Amikor például anyjának telefonál, azt hazudja neki, hogy már régóta fent van, majd egy nagyközeli képen hátrafordul, egyenesen a kamera irányába, amivel jelzi a néző számára a hazugságot. A játék mesterkeltsége egyfelől Fassbinder kritikájának tárgya, a hazugságok és szép látszatok leleplezéséé, amivel Petra körbeveszi önmagát és fátylat von mások elé, másfelől viszont varázslatos, elbűvölő hatáselem, ami ambivalenssé teszi a néző viszonyát Petrával kapcsolatban. Petra mesterkeltsége egyszerre taszít és vonz, és ez pontosan rímel az elbeszélés által megteremtett ambivalenciára a főhősnő sorsa iránt, ami a nézői pozíció változásának függvényében hol szájalomra méltó bukásnak (amikor a melodráma erőteljes érzelmi azonosulást vált ki), hol pedig megérdemelt büntetésnek hat (amikor az elbeszélés a kritikai kívülállást erősíti fel).

A színdarabból adaptált film kulcsa Petra és a Petrát alakító Margit Carstensen lenyűgöző személyisége és bámulatos átváltozó képessége.

³ Jane SHUTTAC, *Television, Tabloid, and Tears. Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, 51.

⁴ CORRIGAN, i.m., 39.

Petra ruhái és parókái felvonásról felvonásra változnak, a találkozásokhoz és a kitalált szerepekhez igazodva. Petra hatalma a saját (és mások) identitásának megteremtésében rejlik. Az egész első felvonás azt követi nyomon, hogy ölti magára Petra a szerepét, hogy válik pihenő testből egy, a határozottságát és nőiességét egyszerre hangsúlyozó, sikeres, saját lábán megállni képes nő. Fassbinder azért részletezi egy egész felvonáson keresztül Petra öltözködését és szépítkezését, mert ezáltal az identitás kialakításának folyamatát, az identitás mesterségességét hangsúlyozza. A rendezés azonban nem egyszerűsíti le a mesterségesen teremtett identitást egy manöken képszerűségére, bábu-szerűségére (még Karin alakjában sem), hanem mozgásba hozza, feszültség alá helyezi a felszíni vonásokat. Petra nemcsak ruhát, festéket és parókát vesz magára, hanem egy hatalmi pozíciót tükröző arisztokratikus magatartást is, amit a „von” előtag előír számára. A színésznő teátrális karmozdulatai a 19. századi melodramák és a korai némafilmek színjátszási stílusának megfelelően messzire vezetnek a testtől.⁵ Lassú, kimért mozdulataival Carstensen játéka tökéletesen igazodik az egész film, de különösen az első felvonás lassú tempójához. Petra mozdulatainak fölényes eleganciája és mesterkeltsége a kultúra hatalmát demonstrálja a „természet” fölött. Petra képes megzabolázni testét és ösztönös impulzusait, hogy ezzel kerekedjen felül másokon. A test megzabolázására utal, hogy Petra a szertorna rajongója volt gyerekkorában, mert az fegyelmet igényel, míg „a természet gyermeke”, Karin a szabadtéri sportokat szerette az iskolában. A divattervezőnő önfegyelmét domborítja ki az a jelenet, amikor a Karstadt nevű áruház kollekciót rendel tőle, és ő győzelme tudatában meg meri várakoztatni az áruház képviselőit a megbeszéléssel és a telefonban hosszú másodpercekig úgy tesz, mintha a határidőnaplóját nézegetné. Carstensen a játék mesterségességével a néző felett is uralkodik: melodramatikus színészi játéka ellenállhatatlanná teszi őt a tekintet számára. Az önfegyelem, a test megzabolázása vezet a másokon való felülkerekedéshez, amit az első két felvonás mutat be. Petra kudarca az, hogy a kultúra mégsem győzi le a „természetet”: a Karin iránti reménytelen szerelemben tönkremegy az a magabiztos fellépés, ami addig jellemezte. Míg az első két felvonásban kimért hangon utasítgatja Marlenét, hogy mit csináljon, szétesésekor már hisztérikusan kiabál vele, hogy a felette megmaradt hatalmát demonstrálja, ami Karin fölött elillant.

A kultúra és természet közti ellentmondásos viszony tükröződik a falat beborító reprodukcióban. Petra teátrális mozdulatai a neoklasszikus Poussin-festmény férfialakjainak pátoszformuláira emlékeztetnek, akik látszólag fölényesen uralkodnak testükön. A Midász királyt ábrázoló kép története azonban ellentmond a mozdulatok fegyelmezettségének. Midász ugyanis Dionüszoszhoz könyörög a képen, hogy fordítsa vissza az általa kért varázslatot, aminek

⁵ Roberta E. PEARSON, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographs Films*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992, 38-43.

következtében minden és mindenki arannyá változik keze érintése nyomán. Midász mítosza azt allegorizálja, hogy a gazdagság megfoszt a szerelemtől, mert mindenki árucikké változik a pénzt a középpontba állító ember közelében. Midász, mint azt az előtérben fekvő, extázisban levő nő képileg is megjeleníti, a szerelemre, gyönyörré, szexualitásra vágyik, azt kéri vissza Dionüszosztól a minden életet maga körül megfagyasztó arany helyett.⁶ Petra a negyedik felvonásban bekövetkező összeomlásakor Midászhoz hasonlóan legszívesebben feláldozná a sikert és a gazdagságot a szerelméért, ám eközben mozdulatai éppolyan teátrálisak, mint az első felvonásban. Az identitás ugyanis nem vetkőzhető le könnyedén, mint egy ruha, még akkor sem foszlik le az emberről, ha az a kétségbeesés szakadékába zuhan.

Fassbinder Carstensen sajátos testalkatát változó kontextusba helyezve különböző testérzeteket sugall a néző számára. Carstensen szerint Fassbinder volt az első rendező, aki nem akarta kigyógyítani a színésznőt furcsaságaiból, hanem támogatta és táplálta azokat.⁷ A színésznő szembeötlő soványságával feszítő ellentmondásban áll erős állkapcsa, így ez a test egyszerre sugall el-esettséget, gyengeséget valamint erőt, akaratot. A soványságot hangsúlyozzák az ujjatlan, mélyen kivágott ruhák és széles ívű mozdulatai, amelyek egyszerre hívják fel a figyelmet a test soványságára és a személyiség erejére, s ezáltal hatalmi pozíciót biztosítanak számára. Carstensen gyakran mosolyog, ez azonban nem lágyítja, éppen hogy keményíti az arcát; ez egy ragadozó mosolya az áldozat feletti győzelmén, vagy a biztosnak látszó zsákmány látván. A színésznő vékony teste és mesterkélt viselkedése éles ellentétben áll az arcán csillogó izzadtsággal az első felvonásban, amit a világítás külön hangsúlyoz például azon a nagyközeleki képen, amikor anyjának azt hazudja, hogy már régóta fent van. A testábrázolás Petra személyiségének kettősségét tükrözi: egy önmagát átformálni akaró, önmagát tökéletesen megfegyverező test, melynek nem elfojtható a belső működése és természetes kiválasztódásai. Az igazi melodramai testfunkció természetesen a sírás. Petra arcán először akkor folyik végig a könny, amikor a harmadik felvonásban Karin részletesen elmeséli, hogy csalta meg. Petra itt ébred rá arra, hogy az életelvei kudarcot vallottak, hogy nem képes kizárólagos birtoktárgyává tenni Karint, ezért azt kéri tőle, hogy hazudjon neki szerelmet.

Fassbinder mérnöki módon megszerkesztett darabjában és rendezésében a belső rímek és ismétlődések, a kontrasztok és ellentétek világosan olvasható struktúrát alkotnak. Petrának kinézetre és viselkedésre két ellenpontja van: Karin és Marlene. Petrával szemben Karin maga a „proletár” elengedtség, lustaság, életélvezet, a szabados viselkedés. A Karint alakító színésznő, Hanna Schygulla kerek orcájával, hosszú, hullámos hajával, nagy szemével, puha bőrrel, kerekded alkatával, lágy hangjával a nőiesség hagyományosabb

⁶ Lásd: Lynne KIRBY, *Fassbinder's Debt to Poussin*, Camera Obscura 1985, 13-14. szám, 5-27.

⁷ *Chaos as Usual, Conversation about Rainer Werner Fassbinder* ed. Juliane LORENZ, New York-London, Applause, 1997, 63.

ideálját testesíti meg, ami elcsábítja a férfiszerepben tetszelgő Petrát. A nárcizmus azonban összeköti őket: Karin magát nézi a tükörben, amikor megérkezik a második felvonás elején Petra lakására, először a tükörben találkozik a tekintetük a randevún. Petra és Karin, a tükrök megszállottjai egyaránt egy külső ideálképnek próbálnak megfelelni, egy énídeált üldöznek és egy nőideált keresnek a másikban. Nem egy autentikus ént keresnek, inkább mindketten a társadalmi tekintet kívánalmainak próbálnak megfelelni. Karint a nárcizmusa felől kísérti meg Petra: rivaldafényt ígér neki a divatbemutatók kifutóin. Karint az eltávolodás periódusában már csak az hozza lázba, amikor Petrának köszönhetően saját fotóját csodálhatja az újságban, s végre a tömegek rajongó tekintete elé került. A Petrát és Karint jellemző lassú, élveteg mozdulatok is nárcizmus megnyilvánulásai. Fassbinder testcentrikus színészválasztását példázza a Marlenét alakító Irm Hermann is,⁸ akinek kerek babaarca zavarba ejtő kontrasztot alkot szűk szemével, metszően éles tekintetével és keményen összehúzott, keskeny ajkaival. A meztelen, kifacsart próbababák groteszk sége Irm Hermann torz babaszerűségében és némaságában köszön vissza. Irm Hermann tekintete egyszerre mutat alázatos rajongást uráért, parancsolójáért (Petra von Kantért illetve az *Effi Briest*ben báró Instettenért) és féltékeny gyűlölködést az ellen, aki elveheti őt tőle, aki megelőzheti őt (Karin és Sidonie ellen a *Petra von Kant*ban, Effi és Roswitha ellen az *Effi Briest*ben). A Hermann által alakított Marlene a két nárcisztikus női alakkal szemben a néma alázat megtestesítője, aki sohasem magát nézi a tükörben, hanem másokat figyel, és gyors, lényegretörő, időnként fojtott dühről árulkodó mozdulatokkal szolgálja ki urait. Marlene nem pompázik különféle divatos ruhákban, az öt felvonás alatt végig ugyanazt az egyszerű szabásában is ízléses, hosszú fekete ruhát viseli. Marlene néma alakja nagyrészt a tekinteteken keresztül kommunikál. A kamera gyakran időzik el Marlene tekinteténél, vagy egy tolakodóan gyors ráközelítéssel emeli ki a szolgáló megváltozott pillantását. Marlene tekintetének van egy identitást megerősítő funkciója, az ő rajongó szemei előtt csilloghat minden pillanatban Petra a sikeres, vonzó nő szerepében, ugyanakkor melodramai nyomatékositást is szolgál, ezzel húzza alá a rendezés az érzelmileg jelentős pillanatok. Amikor Petra első férje haláláról beszél, a gépelésből felnéző és Petrát együttérző tekintettel figyelő Marlene jelzi, hogy a baleset Petra életének egy fontos, ki nem beszélt, a „lelki személtládaként” használt mindenestül előtt is elrejtett, ám annál lényegesebb mozzanata.

A lassú mozgások a film egy-egy hangsúlyos pontján teljes mozdulatlan-

⁸ A teljesen amatőr, korábban titkárnőként dolgozó Irm Hermann már a legelső Fassbinder-rövidfilmekben is játszott, az antiteater produkcióiban is szerepelt, de első jelentős alakításai a melodramák korszakához kötődnek. Carstensenhez hasonlóan Hermann is arról beszélt visszaemlékezésében, hogy Fassbinder volt az első, aki elfogadta őt olyannak, amilyen. Fassbinder nyitottsága a másik ember iránt és vonzódása a nem tipikus szépségekhez egyaránt tetten érhető a két színésznő felfedezésében. Lásd: LORENZ, *i.m.*, 20. és 62.

ságba, élőképbe fagynak be. Az egyik élőkép a negyedik felvonás befejező képsora, amikor a földön fekvő Petra az öngyilkosságról mint megváltásról beszél, majd elhallgat, lecsukja szemét, miközben körülállják őt anyja, lánya és barátnője. Petra nagyjelenetében – amely természetesen rímel *A zöldségkereskedő* öngyilkossági jelenetére – a divattervező parazitáknak nevezi hozzátartozóit, akik pénzből éltek, egyesével leszámol velük, majd szavakban végrehajtja öngyilkosságát. A tableau vivant szerkezetileg is a halál helyett áll, ami természetes módon asszociálódik az élőképhez. A halál mellett van egy másik vonatkozása is az élőképnek: az erotika.

A lassúság az egyik legfontosabb fassbinderi hatáselem, amely a testérzetek felerősödését hozza magával. A film első percei érzékletes példával szolgálnak erre. A kamera a főcím alatt hosszan időzik két macskán, amik a Petra lakásának bejáratához vezető kis lépcsőn, halk zörejek kíséretében nyugodtan falatoznak. A képsort a zene hiánya és a kamera statikussága jellemzi, megadva az alapszín a félhomályos, álom és ébrenlét közt lebegő reggeli hangulathoz. A főcím végén egy töredékesen látszó alak mozgása indítja el a kamera mozgását is, mely lassan siklik végig Petra szobáján, a falon levő festményreprodukcióból csak az extázisban heverő meztelen nő és egy kis puttó alakja látszik, aztán a kamera a redőnyök árnyékában, félhomályban az ágyban fekvő testen, a címszereplőnő testén állapodik meg. A mozgó alakot nem látjuk, pedig a kamera tulajdonképpen az ő mozgását előzi meg – ez a képenkívüliség jelzi előre a film néma szereplőjének, Marlene-nek az alárendelt szerepét: Marlene nem játékos a Petra által maga körül rendezett színdarabban, hanem csak néző, néma megfigyelő, míg az összes többi szereplő, így vagy úgy, de hajlandó elfoglalni egy szerepet, szerepként nyilvánítani ki magát. Az ölelő félhomályban, fehér, puha ágyneműben alvó test nyugodtságát a redőny felhúzásának gyors, éles zöreje és a fény előmlése ellenpontozza. Ahogy felmegy a „függöny”, Petra azonnal elkezdi szerepét: felemeli karjait és a fény ellen védekezésüképpen görcsös pózban maga fölé tartja, majd végtelen lassan, szinte szótagolva kiejti Marlene nevét. A lassú beszédben nemcsak az ébredő ember zsidbadtsága, ernyedtsége rejlik, hanem egy vészjósló figyelmeztetés, rendreutasítás, a másik feletti uralom kinyilvánítása, ami Petra jólneveltségének megfelelően udvarias kérdésnek álcázza magát. Petra bemutatása után következik Marlene első saját képe: egy egyszerű, de elegáns fekete ruhába öltözött karcsú nő, aki, miután egy újabb éles zöreje kíséretében, a Petrát körbevevő puha burkot ismét megsértve visszaeresztette a redőnyt, hosszan, tanácstalan tekintettel néz vissza Petrára, mintha utasítást várna tőle. A képek hossza, a vágás tempója igazodik a mozdulatok és a beszéd mód lassúságához. Petra mesterkéltén elnyújtva ejti ki a következő mondatait is, ami a hanghatások gyönyörűségét okozza. Vivian Sobchack tanulmányának mintájára, amit a film nézése közben átélt testi érzékelésről írt, a *Petra von Kant* e mozzanata kapcsán hasonló megállapítást tehetünk:

a befogadó⁹ maga is formálni kezdi a szavakat, szótagokat, betűket, fizikai módon átélve a beszéd élményét. Petra elhallgatása után a takarót kezdi simogatni, mely képsor az ágyneműnek a világítás által kiemelt puhaságánál valamint a tempó ráérősségénél fogva a tapintás élményét kelti fel a befogadóban.

Az ellenpontozás struktúrája, ami ritmust visz az alapvetően lassú tempójú filmbe, a következő pillanatában egy tempóváltást ír le: az addig szinte mozdulatlan Petra hirtelen felül az ágyon és a telefont követeli. A váratlan mozgással szemben egyúttal a mozdulatlanságnak újabb gócai keletkeznek: a kameramozgás első ízben mutatja meg a meztelen próbababákat egy pillanatra, amelyek karcsú mozdulatlanságát vizuális rímként Marlene fekete ruhás, Petrát állva figyelő alakja ismétli meg. A film kialakulóban levő stilisztikai konvencióihoz képest újabb váratlan váltás a nagyközeli Petra arcáról, amint anyjának a telefonba azt hazudja, hogy már régóta fent van, s közben visszafordítja fejét a kamera felé, mely mozdulatával szinte kinéz, kikacsint a film nézőjére. Az erős fényben csillogó izzadt arc, az erős, kissé szétálló fogak tovább gazdagítják a Petráról alkotott testképet. A határozott arcélű, sovány karjait, csontos testét széles, melodramai mozdulatokkal kihangsúlyozó nőt – ismét egyfajta ellenpontként – puha takarók és ruhák burkolják, vastag szőnyegek ölelik körbe. Fassbinder a testérzetek szintjén is megismétli a film elbeszélésének alapstruktúráját: egy zárt, puha, meleg színekben fürdő hangsúlyozottan feminin környezet (csak nők szerepelnek a filmben) vesz körbe egy szigorú, férfiasan uralkodó természetű nőt. Ebben a feminin környezetben hangsúlyos helyen, gyakran a kép centrumában szerepel a férfiaságot, – a pszichoanalízis tanítása szerint – a hatalmat szimbolizáló fallosz: a Poussin-festmény Dionüszosának péniszé.

Amikor hosszú várakozás után megszólal Petra, akkor nemcsak a hangja kelt meglepetést, hanem a mondatfűzése, fogalmazási stílusa is. A *Petra von Kant*-ban Fassbinder a paroxizmusig túlozza el a címszereplő finomkodó beszédstílusát, ami megfelel a klasszikus melodráma dagályos retorikájának. Petra nemcsak szavai választékosságát élvezi, hanem mindent, amit maga teremtett magának: a kényelmes környezetet és Marlene kiszolgálását is. Amikor anyjával folytatott beszélgetése közben mindenese meghozza a narancslevet, élvezettel ízleli meg az ínycsiklandozóra fotografált italt és hanyatlik hátra ágyára, majd hazudja azt, hogy a vonalban volt a hiba, azért nem hallotta anyja szavait. Ezután finomkodva rágyújt egy cigarettára, majd diktálni kezd egy Joseph Mankiewicznek¹⁰ címzett hivatalos levelet, melyben a következő fellengzős mondatot fogalmazza meg: „Vannak körülmények földön és égen... de kinek is mondom ezt?”. Az ágyból felkelve puha, fehér, prémmel

⁹ A szerző ehelyütt kénytelen személyes tapasztalatára hagyatkozni.

¹⁰ Utalás a *Mindent Éváról* amerikai rendezőjére és az *Aranypolgár* forgatókönyvírójára. Mindkét filmben felbukkan a másikat kiszolgáló segítő, a másiknak alárendelt feleség vagy szolgáló alakja.

szegélyezett köntösbe bújik, feltesz egy érzelmes számot a lemezjátszón, felveszi parókáját és egy kézitükörben nézegeti magát, majd rövid elgondolkodó álldogálás után megragadja Marlene kezét és lassan, andalítóan táncolni kezd vele. Amikor viszont Marlene kezdeményezi a gyengédséget, Petra szemébe néz, és lejjebb csúsztatja kezét Petra köntösének gallérján, akkor Petra eltolja magától a kezét és az álmodozásból hirtelen magához térő ember hangján élesen rászól cselédjére, hogy ideje munkához látni.

A film expozíciójában Fassbinder a legkülönfélébb testérzeteket felkeltve jellemzi főhősnőjét és annak otthonát. Petra minden gesztusa, mozdulata arról tanúskodik, hogy tökéletesen uralja saját testét és a másik vágyait. Nem a vagyon és a társadalmi pozíciójából eredő hatalom által biztosított testi gyönyöröket (a puha ágyat, a cigarettát, a lassú táncot alárendeltjével) élvezi, hanem magát a hatalmat, amit ezek a testi gyönyörök és viselkedésének, ruházkodásának excentrikussága reprezentálnak. Ahhoz azonban, hogy megmutatkozhasson ez a hatalom, nézőre van szüksége, aki folyamatosan csodálja őt: ez pedig Marlene, aki odaadóan vagy éppen féltékenyen figyeli Petra minden mozdulatát. A film során a későbbiekben Petra fogja ugyanilyen gyönyörködve, éhes pillantásokkal nézni a még nálánál is élvezetesebb és lustább, saját testét szépsége, kívánatossága tudatában még magabiztosabban uraló Karint. A nézés tehát nem a hatalom forrása, hanem a gyengeség, a tehetetlenség jele, a vágyakozó ember kiszolgáltatottságáé, akit megbűvöl a képzeletbeli színpadot elfoglaló másik exhibicionizmusa. A színész exhibicionizmusának első számú kifejezője pedig saját teste.

Fassbinder melodramáiban a színész és a kamera együttese a testérzetek sokaságát hívja elő, történeteinek karaktereivel testileg is azonosulunk. A felkeltett testérzetek döntő szerepet kapnak a karakterek iránti részvét, az érzelmi-affektív részvétel megteremtésében. A megmutatkozás, a „show” hatalmát (melo)dramatizáló *Petra von Kant keserű könnyei* a látás és hallás által elindított testérzetekkel (bűn)részessé teszi a nézőt a főhősnő bukásában. A film „teste” éppolyan elbűvölő hatást tesz nézőire, mint Karin Petrára: a morális megfontolásokat félretéve válik szinte mazochista módon egy látvány kiszolgáltatott élvezőjévé.

Farkas György

Eltérítő

Japán kapcsolatok a Metropolis új számában

Több okból is örömmel ragadtam magamhoz a *Metropolis* új számát és kezdtem bele az olvasásba. Egyrészt nem titkoltan kedvenc filmes országom Japán, így minden olyan írás, ami a japán filmes kérdésekkel, kultúrával kapcsolatos egyértelműen számíthat az érdeklődésemre. Másrészt két olyan szerzőnek is megtalálható az új *Metropolis* számban az írása, akiket az olvasók már a *Filmszem* lapjairól is ismerhetnek, és ez azért elégedettséggel tölt el szerkesztői minőségemben is. De haladjunk szép sorban.

A lapszám bevezetőjében a szerkesztők kifejezik, hogy lapszámukkal a *Metropolis* több hagyományát is folytatják. Egyfelől a távol-keleti filmkultúrák tárgyalását, amik közül önálló japán tematikájú számmal még nem jelentkeztek, másrészt azt a hagyományt, hogy próbálják a fiatal kutatókat, szerzőket is megjelenési lehetőséghez juttatni. Ez utóbbi esetében kifejezetten érdekes a szerzők összeválogatása, hiszen valóban olyan kutatókat, szerzőket ismerhetünk meg a *Metropolis* lapjain, akikkel még szinte nem is találkozhattunk.

A sort Benke Attila kezdi, aki korábban a *Filmszem* filmtörténeti pályázatát nyerte meg Oshimáról írt tanulmányával. *Felkelő Napok* című írásában a Politikai modernizmus szerepét vizsgálja a japán újhullámban (1960-1972), amivel tulajdonképpen az Oshimáról írt anyagának közegében marad, miközben a korszakot egy lényeges megközelítésben írja le. Ahogy a francia új hullámban meghatározó jelentőségű volt a politikai gondolkodás, úgy a japán újhullámban még inkább. Ráadásul igen fontos megállapítás, hogy a japán újhullám esetében – a nevéből függetlenül – nem a francia újhullám követése, „másolása”, hanem attól független, sőt, azt megelőző mozgalomról van szó! Benke alapos szakirodalmi tájékozottsága és még inkább filmismerete meggyőzi arról az olvasót, hogy következtetései megalapozottak, „tudja, miről beszél”. Igaz, doktori kutatása inkább a műfajokkal kapcsolatos kérdéseket feszeget, személy szerint sokkal szívesebben látnék tőle egy japán újhullámmal, vagy a tanulmány által is említett valamely japán filmrendező életművével kapcsolatos disszertációt.

A következő tanulmány szerzője Jurdi Leila, aki már csak azért is külön figyelemre érdemes, hiszen jelenleg „még csak” mesterszakos tanulmányait végzi. Ő is a japán újhullám filmjeit vizsgálja, azonban teljesen más megközelítésben,

az újhullám alkotásaiban az incesztus-motívum használatának megnövekedése szempontjából. A korszak sok jelentős filmjét megemlítő szövegben örömmel olvastam Akio Jissoji *This transient life* című kulcsfontosságú alkotásának említését is. Főleg azért, mert az inkább csak a kultikussá vált *Ultraman* sorozatról ismert rendező igazán jelentős, az ATG stúdiónál készített filmjeit elszomorítóan kevés tanulmányban idézik. Bár idézi Davis Dessernek a témában alapműnek számító könyvét az incesztus motívum eredetével kapcsolatban, az itt elhangzó utalást a japán eredetmondára érdemes lett volna még összekötni Jissoji filmjének említett jelenetével is, hiszen az pontosan erre a mitikus szövegre utal egészen konkrétan. Ettől függetlenül a tanulmány igen alaposan körbejárja témáját és mind a szakirodalom használatában, mind pedig a filmek ismeretében elismerést érdemel. Jurdi Leila esetében ugyan még a jövő kérdése, hogy milyen kutatási területet választ majd magának, azonban az biztos, hogy érdemes foglalkoznia filmtudománnyal.

A harmadik tanulmány olyan témát mutat be, amely talán ismerős lehet a japán filmkultúráért kevésbé rajongók számára is. A *Kortárs japán horrorfilmek amerikai remake-jei* címen tárgyalt területnek már a címe is kérdéseket vet fel, amiket természetesen a szerző is tárgyal. A japán horrorfilmek, mint zsáner is megmagyarázásra szorul, hiszen a Fábics Natália által is idézett David Kalat a J-Horror kategória alá sorolja még a japán horrorfilmek alapján készített amerikai remake-eket is. Ezzel szemben valóban érdekes kérdés – bár nem ennek a tanulmánynak a keretei között – hogy mennyire mondható akár az *Onibaba*, vagy a *Battle Royale* akár Miike vagy Kurosawa Kiyoshi filmjei a klasszikus műfaji értelemben vett horrorfilmeknek. Talán a problémát az okozza, hogy az említett filmek nem teljesítik a műfaji filmekre vonatkozó kritériumokat, inkább csak használják azoknak a lehetőségeit, de különösebb izgalom és gondolkodás nélkül hágják át azokat, ahol csak lehet. A tanulmány által is idézett Colette Bailman könyvében egészen odáig elmegy az alapvetésben, hogy Mark Jancovich *Horror: The Film Reader*-e alapján maga is felteszi a kérdést, egyáltalán mi határozza meg, hogy mit is nevezünk műfajnak.

Mivel a tanulmány konkrét határokat húz az általa tárgyalt filmek köré, így a japán horrorfilmhez kapcsolódó további kérdéseket, illetve a területhez közel álló rendezőket inkább csak a kikacsintás szintjén tudja tárgyalni. Az adaptációt mint olyat tekintve így is érdekes szempontokkal találkozhatunk, és remek összefoglalását adja a szerző ennek a témának, még akkor is, ha a vizsgálata tárgykörébe tartozó filmek sora (*Ringu*, *Ju-on*, *The Grudge*, *Dark Water*, *Chakushin ari*) már nem látszik tovább bővülni.

A kötetet záró tanulmány szerzője szintén nem ismeretlen a *Film szem* olvasói előtt, hiszen Pusztai Beáta a pont egy évvel ezelőtti Shakespeare-adaptációk lapszámunkban jelentkezett egy tanulmánnyal a *Romeo x Juliet* anime-sorozat kapcsán az interkulturális adaptáció kérdéseiről. Hozzá kell tenni, hogy talán a szerzők közül ilyen szempontból is kiemelkedik

Pusztai eddigi munkássága, hiszen konzekvensen nem foglalkozik mással, mint a japán animékkal, így azok világát és az azokhoz kapcsolódó határterületeket egészen pontosan ismeri, átlátja. Mostani tanulmányában az egészestés élőszereplős manga-feldolgozások narratívájának töredezettségét vizsgálja meg részletesen. A tanulmány az intermedialitás felől közelítve elemzi fokról-fokra a narratív töredezettség előzményeit, okait és megjelenési formáit. Kezdve a képregény magában foglalt töredezettségével, ami a filmfeldolgozásokban alapvető hozadékként jelenik meg a mozgóképre átírás eredményében, és mint mozgóképes töredezettség él tovább, majd a film szövetébe szervesen integrált filmszerű töredezettségen keresztül egészen az önreflexív töredezettség fogalmáig és ontológiai jelentőségéig.

Pusztai tanulmányának legizgalmasabb tulajdonsága, hogy az egyébként sokak számára inkább csak a tinédzsereknek (vagy az otakuknak) meghagyott japán manga-adaptációk elméleti vizsgálata során olyan filmelméleti jelentőségű megállapításokat és vonásokat fed fel, amik által teljesen új megvilágításban kell látnunk ezeket az intermediális átalakulásokat.

Miután a japán filmkultúra területén a hazai filmes szakírás még erős hiányokkal küzd, különösen is értékelendő a *Metropolis* legújabb lapszáma. Remélhetőleg a most megismert új szerzők nevével még sokszor találkozunk hasonlóan alapos tanulmányok íróiként a japán filmkultúra, filmtörténet további fehér foltjait kiszínesítendő.



A lapszám tartalma

Bevezető

Benke Attila: *Felkelő Napok – Politikai modernizmus a japán újhullámban*

Jurdi Leila: *Az incesztus motívuma a japán újhullám filmjeiben*

Fábics Natália: *Kortárs japán horrorfilmek amerikai remake-jei*

Pusztai Beáta: *Az egész estés élőszereplős mangafeldolgozások narratívájának töredezettsége*

Válogatott bibliográfia



“自然なんや……
こうなるのが
一番自然なんや”
果しない悦楽の淵に
のめりこむ姉と弟!

精神の墮落か、モラルの崩壊か
人間存在の根源をつく
衝撃のロマン

無常

監督・実相寺昭雄
脚本・石堂淑朗

**THIS
TRANSIENT
LIFE**

田村 信子
石川 美子

田中三津子
岡村春彦
花ノ本寿
山村弘三
河東けい
菅井きん
集三枝子
小林昭二
寺田 農
岡田英次

音楽 ■ 冬木 透 / 撮影 ■ 稲垣通三・中堀正夫
美術 ■ 池谷仙克 / 照明 ■ 佐野武治
スチール ■ 立木三朗 / 製作 ■ 淡 豊昭

株式会社 実相寺プロダクション + 日本ATG提携
日本ATG配給



映倫
70701