

KIRÁLY HAJNAL

# EGY IRONIKUS HUMANISTA

## Hiány és túlzás Aki Kaurismäki filmjeiben

**K**aurismäki *Ariel* (1988) című filmjének egyik emblematikus jelenetében a börtönbe vonuló Taisto lakonikusan választogat az ingóságait (köztük egy üres pénztárcát és az apjától örökölt órát) leltárba vevő őr kérdéseire: „Lakhelye? Nincs. Munkahelye? Nincs. Vallása? Nincs. Családi állapota? Nőtlen. Foglalkozása? Bányász.” A teljes hiány és depriváltság állapota a finn filmrendező filmjeinek alaphelyzete, a szereplőkkel már a filmbeli történet előtt vagy a kezdetén minden megtörtént: elvesztették állásukat, családjukat, (*Ariel*, *Gomolygó felhők/kauas pilvet karkaavat*, 1996, *Juha*, 1999), hazájukat (*Le Havre*, 2011, *A remény másik oldala/Toivon tuolla puolen*, 2017) és identitásukat (*A múlt nélküli ember/Mies vailla menneisyttä*, 2002). Az újrakezdés reményében útra kelnek, de az úton kiderül, hogy még mindig maradt veszítenivalójuk: gyakran megverik, kifosztják őket, és majdhogynem meztelenül, de mégis tiszta lappal érkeznek meg a nagyváros, Helsinkinek peremére. És ha már itt vannak, nem sietnek sehová: Kaurismäki filmjeinek szereplői szeretnek elidőzni a semmiben, sodródni, spontán módon kapcsolódni és mindent a véletlenre bízni, mígnem a történet lassan, szinte észrevétlenül kezd a remény innenső oldala felé alakulni. Ehhez azonban előbb a bibliai Józsefként, a kút legaljára kell kerülniük, hogy – általában bőséges alkoholfogyasztással előidézett – saját testi-lelki mocskukban való fetrengést követően elindulhassanak az újrakezdés



**Kaurismäki filmjeinek szereplői szeretnek elidőzni a semmiben, sodródni, spontán módon kapcsolódni és mindent a véletlenre bízni, mígnem a történet lassan, szinte észrevétlenül kezd a remény innenső oldala felé alakulni.**

útján. Ez a mintázat összekapcsolható azzal az önéletrajzi mozzanattal, amelyet maga Kaurismäki sokszor megosztott interjúiban: miután nem fejezte be a kötelező katonai szolgálatot, és nem sikerült a felvételi je a filmművészeti egyetemre, gyakorlatilag az utcán hanyódott többnyire alkoholos állapotban, míg nem filmrendező bátyja, Mika munkát adott saját filmjeiben (szövegkönyvírói, színészi megbízásokat kezdetben), ami aztán elindította filmrendezői karrierjét.



Fotó 1: Gomolygó felhők

Az önéletrajzi tapasztalaton túl a múlttal (transzgenerációs és saját démonokkal) való leszámolás, a megtisztulás-újrakezdés dinamikája egyaránt jellemzi Kaurismäki filmes nemzedékének programját és az ő egyéni, ellentmondásaiban is következetes poétikáját. Kaurismäki pályája egyszerre indul a dán Dogma 95 „fivérekével”, ő is a nyolcvanas években készíti első figyelemre méltó filmjeit, akárcsak Lars von Trier. Azonban míg a Dogma-manifestó látványosan, nagy port kavarva robban be abba a kritikai diskurzusba, amely az 1995-ös párizsi konferencián a mozi végét, a nagy szerzők eltűnését, és ezzel együtt a cinefília jelenségének megszűnését siratta, Kaurismäki egyszemélyes finn filmes mozgalomként, kevésbé hangosan, de következetesen hirdette interjúkban, fesztiválokon a nemzeti filmes piacokat meghódító, globalizálódó hollywoodi terrorral szembeni ellenállást, a saját „tisztasági fogadalmát”. Ez, a Dogma 95-tel ellentétben nem a technikai megoldások (fény- és hangtechnika, beállítások, képminőség, utómunkálatok) és ezzel együtt a szerzőség elutasítását jelentette, hanem egy újfajta, mondhatni „szelektív” minimalizmust: Kaurismäki a kiüresített, „megtisztított” képkeretet tölti fel kevés, de gondosan válogatott tartalommal, klasszikus hollywoodi és európai művészfilmes referenciákkal, tárgyakkal, színekkel, testekkel, arcokkal, gesztusokkal és nem utolsósorban zenével.

Az elmúlt 25 évben jelentősen átalakult a Kaurismäki-filmek kritikai recepciója, a 2000-es évektől elindult diadalmenete az európai A kategóriás fesztiválokon (főként Berlinben, Velencében) a róla írt szakirodalmat is alaposan felduz-

zasztotta. Izgalmas megfigyelni, ahogy a tétovaság, ami a kritikai megközelítését kezdetben jellemezte, sokrétű, esztétikai, fenomenológiai, társadalmi, sőt politikai diskurzusok szövevényévé alakult. Számomra is kisebb kaland saját 20 évvel korábbi cikkeimet olvasni róla, az a felismerés, hogy azzal a kevés fogódzóval, ami akkor rendelkezésünkre állt, elsősorban a minimalizmust mint a hiány esztétikáját, a hollywoodi minták dekonstrukcióját hangsúlyoztam, ehhez kerestem filmtörténeti előképeket, Buster Keatontól Theodor Dryeren keresztül Robert Bressonig és Douglas Sirkig.<sup>1</sup> Miközben a Kaurismäki-filmek történetei, stílusa alig változott, körülöttük a világ és a kritikai diskurzus drasztikusan átalakult, ami újabbnál újabb jelentésekkel, értelmezésekkel tölti fel ezeket a filmeket. A hiány alakzatai mellett fókuszba kerülnek a túlzás alakzatai, illetve a kettőt összehangoló ironia és abszurd, ami a Kaurismäki-filmek egyedi hatását meghatározza és egyre növekvő cinefil közönségét is kialakítja.

## A hiány alakzatai

■ A képerket Kaurismäki filmjeiben látszólag zárt, belső vagy külső tereket hoz létre, amelyek azonban a legváratlanabb pillanatokban nyílnak meg, amint be- vagy kisétál rajtuk valamelyik szereplő, akár a korai némafilmekben. A némafilm hasonlat a csend mint hiányalakzat dramaturgiai (és drámai) szerepét is kiemeli, ugyanis a beszéd hiánya, a ki nem mondott, olykor életmentő szavak elmaradása óhatatlanul a vizuális stílus egyéb rétegeire helyezi át az érzelmek, gondolatok kifejezését. Kaurismäki monográfusa, Andrew Nestingen szerint az életmű négy kardinális aspektusból értelmezhető, amelyek közül az egyik, a szerzőség, a bohémság és a nosztalgia mellett az úgynevezett „finnség”, azaz olyan kulturális karakterbeli, viselkedésbeli vonások, mint a hallgatás (Brechtet idézi, aki szerint a finnek egyszerre két nyelven is tudnak hallgatni), a gesztus-talanság és minimális mimika jelenléte társas kapcsolatokban.<sup>2</sup> Ezekben a filmekben azonban ez a kínálkozó párhuzam (amiről maga a rendező ellentmondásos módon nyilatkozott) filmtörténeti referenciákkal gazdagodik, a már említett némafilm, keatoni minta mellett Bresson filmjeit is idézi. A csend mint hiányalakzat pedig kiélesíti az érzékeinket a legapróbb gesztusokra, az arc legkisebb rezdüléseire, az apró tárgyi és művészeti utalásokra. A hiányosan berendezett belső terek szintén a szegénység, a depriváció helyei, „osztályspecifikus helyek”, vagy még pontosabban, társadalmi osztályon kívül rekedtek helyei: hajléktalanszállók, munkásszállóvá alakított vagonok, olcsó panziók, lakássá rendezett raktárok vagy konténerek.<sup>3</sup> Kaurismäki és produkciós csapata, a dizájnerek szándékosan választanak ki olyan belső és külső helyeket, névtelen bárókat, külvárosi utcákat, egyéb liminális tereket, amelyek foucaulti heterotópiákként olyan ellen-helyszínekként működnek, amelyekben a reális helyek egyszerre vannak reprezentálva, megkérdőjelezve és megfordítva.<sup>4</sup> Az ezeket a tereket belakó karakterek osztály alattiak, osztályon kívüliek, identitásuk, énképük és önrzetük is ebből a hiányból fakad. Megverik, kirabolják, ártatlanul börtönbe zárják őket (*Ariel, Külvárosi fények/Laitakaupungin valot*, 2006, *A múlt nélküli ember*), ők pedig nem tiltakoznak vagy küzdenek a jogaikért. Kaszton kívüliek, érinthetetlenek maradnak mindaddig, amíg valaki, általában egy nő fel nem karolja őket, és a kapcsolat, a szerelem ígérete ki nem lendíti őket az önfelszámolás állapotából: a segélyszervezetnél dolgozó Irma, aki maga is olcsó motelban tengődik, felfigyel M-re, és segíti identitáskeresésében a *Múlt nélküli ember*-ben,

az *Ariel*-ben a több munkahellyel zsonglórködő egyedülálló anyja segíti Taistót megszökni a börtönből, a *Külvárosi fények*-ben pedig a jelentéktelen külsejű mobilbűfés lány kíséri végig a tárgyaláson és a börtönben töltött években levelekkel Koistinent, ő is menti meg a film végén az újabb brutális verés után.

Lara Perski a Kaurismäki-filmekbeli látható-láthatatlan dialektikáról és az ezzel összefüggő kereten belüli, illetve kívüli ábrázolásról értekezve felhívja a figyelmet a legfőbb hiányra, ami a filmek karaktereinek végtelen magányát meghatározza: a láthatatlanságukra.<sup>5</sup> Kaurismäki ezt a láthatatlanságot esztétikai és reprezentációs (egyértelműen Hollywoodellenes) problémává alakítja, amikor ezeket a szereplőket csúnyáknak nevezi, ugyanakkor felteszi a kérdést: egyáltalán, ki tekinthető szépnek? Szerinte ugyanis némely hollywoodi sztár egyértelműen csúnya.<sup>6</sup> A *Külvárosi fények*-ben (amelynek címe egyértelmű utalás Chaplin *Nagyvárosi fények* című 1931-es filmjére, annak alaphelyzetére, a karakterek csavargó mivoltára) Koistinen, a főhős biztonsági őr nevét a kollégái még mindig nem tudják (vagy úgy tesznek, mintha nem tudnák), noha már évek óta ott dolgozik, és úgy járnak-kelnek körülötte, mintha láthatatlan lenne. Nem köszönnek neki, nem hívják sörözni, levegőnek nézik. Hasonlóképpen *A gyufagyári lány*-ban a női főszereplőt senki sem veszi észre, elvegyül a tömegben, a szórakozóhelyen egyetlen férfinak sem kelti fel az érdeklődését. Amint Lara Perski is rámutat, láthatatlanságát maga a kameramozgás is hangsúlyozza: gyakran figyelmen kívül hagyja, elmegy mellette, vagy a képkereten kívülre szorítja.<sup>7</sup> Ezért is váratlan végső, önmagát is felszámoló lépése: meggyilkolja közömbös szüleit és a felelőtlen, őt kihasználó férfit is. Noha *A gyufagyári lány* a kritikusok által „proletár trilógiának” nevezett sorozat része, e filmek szereplői nem rendelkeznek a proletár osztályöntudatával, sokkal inkább a prekariátust képviselik. Ezt a fogalmat maga Kaurismäki úgy definiálta, mint egy fokkal a proletariátus alatt létezőt, olyan emberekről van szó ugyanis, akik nem elég öntudatosak ahhoz, hogy a munkásosztályhoz tartozzanak. Elmennek a szakszervezetbe, ha valaki elhívja őket, de tulajdonképpen fogalmuk sincs az egészről, tehát sokkal inkább lúzerek (ezért nevezte át a trilógiát Lúzer-trilógiának), semmint proletárok.<sup>8</sup>

Az „osztályalattiságot” megjelenítő, sivár, személyes, identitásképző tárgyak nélküli belső filmes terek mellett a külső terek is e karakterek liminális léthelyzetének, létbe vetettségének, gyökértelenségének alakzatai. A végtelen, téli finn táj, amelyet Taisto (*Ariel*) átszel északról délre igyekezve a valószerűtlenül drága, nyitott luxusautóban (apai örökségében), sehol sem nyújt menedéket. Nem is utazik, inkább zuhan a végzete, a nagyváros felé, ahol mindenét el kell veszítenie ahhoz, hogy újraépüljön benne a remény az új párkapcsolat és család lehetőségével. A film elején bezárt bánya szintén egy lezárult korszak hiányalakzata, akár a fővárosi ipari telepek, kikötők és dokkok, ahol Európa csavargói és a rajta kívülről érkező menekültek is megfordulnak (róluk szól a tervezett Kikötő-trilógia, amelyből eddig kettő, a *Le Havre* és *A remény másik oldala*, 2017, készült el). A redukált, tompított színvilág, a szürkés-kék dominanciája elidegenítő, az utcai fények pedig még gépiesebbé, embertelenebbé teszik ezt a környezetet, amely gyakran az emberi szenvedés vagy épp halál szentelen tanúja lesz. Az *Árnyak a paradicsomban* kukásautó-vezetője itt hal meg, a *Külvárosi fények* Koistinenjét is egy szeméttelenen hagyják, miután alaposan összeverték, akár csak M-et, *A múlt nélküli ember* szereplőjét. Míg azonban üres, jellegtelen terek, helyek vagy épp cselekvések megjelennek a filmen, van néhány lényeges esemény, ami mindig kereten kívül marad: a halál, az erőszak és a szerelmi vágy

gesztusai. Az *Ariel* emlékezetes jelenetében a bánya bezárását követően Taisto és apja a helyi kocsmában ül, az apa pedig, miután lakonikusan végrendelkezik, kezében egy pisztollyal a férfimосdóba vonul. Taisto még a lövés hangja után sem reagál azonnal (ez a fajta passzivitás, apátia végigvonul a filmen), majd a mosdóhoz lépve nyugtázza, kifejezéstelen arccal apja öngyilkosságát. Maga a kép láthatatlan marad, a kereten kívül, akárcsak a kegyetlen verések jelenetei a *Külvárosi fényekben* vagy *A múlt nélküli emberben*. Hasonlóképpen láthatatlannak maradnak a szerelmi jelenetek: az *Ariel*ben például, miután Taisto és Irmeli gépiesen, egymásra sem nézve darálja a flört sztereotipikus dialógusát a nyitott, fehér amerikai luxusautóban, a következő jelenetben már együtt ébredni látjuk őket anélkül, hogy előtte bárcsak egy érintésnek is tanúi lettünk volna. Gyakran azonban ezek a műfaji, túlzott affektív hatás elkerülését célzó ellipszisek épp a hiány által hatnak, amennyiben a jelenet intimitását a kamera tőle eltávolodva, helyette egy-egy szimbolikus tárgyra, vagy épp testrészre, egy gesztusra, leggyakrabban kezekre közelítve érzékelteti.

A családi háttér és múlt nélküli emberek (*A gyufagyári lány* kivételével nem jelennek meg szülők, ott is épp Iris láthatatlanságát hangsúlyozzák apátiájukkal) hiánytörténete egy másik emberrel, illetve a saját, osztályon kívüliek közösségével létrehozott őszinte, érdek nélküli, szolidáris kapcsolattal fordul meg és kezd értelemmel, reménnyel telítődni. Azokban a filmekben, amelyekben ez a kapcsolódás nem sikerül (*A gyufagyári lány*, *Juha*), a magányos hős óhatatlanul elbukik, halálra van ítélve. Már a *Gomolygó felhőkben*, de különösen a 2000-es évektől Kaurismäki filmjeiben a „megalázottak és megszorítottak” szolidáris, alulról építkező közössége az a védőháló, amely végül megtartja a peremre szorult egyént. Ezt az átmenetet a magányból a kapcsolatba és a közösségbe a stílus különböző rétegei is megjelenítik a sivár keretekben, terekben megjelenő színekkel, tárgyakkal, apró gesztusokkal és sok-sok nosztalgiazenével.

## A túlzás alakzatai

■ Mint fentebb már volt szó róla, ez a közösségalkotás és szolidaritás sosem alakul át politikai állásfoglalássá, az apró anarchikus megnyilvánulások, az autoritást kijátszó üzelmek, hevenyészett megoldások inkább a punkéthoszt képviselik (akárcsak a Kaurismäki barátaiból alakult Eppu Normaali zenekar, amelynek dalai több filmben felhangzanak), annak minden intézmény-, hivatalos kultúra- és esztétikaellenességével, morális konzervativizmusával és naivan érzékeny humanizmusával.<sup>9</sup> Az enteriőrök minimalista díszlete látszólag elidegenítő csak, ugyanis a minőségükben, stílusukban eklektikus tárgyak és a hozzájuk fűződő cselekvések, valamint a kamera kiemelt figyelme által a hiánnyal együtt megjelenik a túlzás: *A múlt nélküli emberben* a hajléktalan konténerben egy jukebox, a *Le Havre* utcai cipőtisztító szegényes lakásában az exkluzív lemezgyűjtemény vagy a híres piros dívány, Kaurismäki saját bútordarabja, amely több filmben is megjelenik (a *Külvárosi fényekben* például, de legutóbb a *Hulló falevelekben*). Nem egyszerűen egy minimalista díszlet részei tehát ezek a tárgyak, hanem oda nem illő, hivalkodóan túlzó jelenlétükkel magukon túlmutató jelentést, gyakran affektust, nosztalgikus emlékezést vagy épp a fogyasztói társadalom kritikáját képviselik azáltal, hogy a mindig újabb termékhalmazás helyett a „lassú fogyasztást”, azaz a tárgyak újrashasznosítását szorgalmazzák.<sup>10</sup> Hasonlóképpen, a sivár, minimalista, szürkés-kék alaptónusú környezetekben feltűnő

erős, már-már pop-artos színfoltok, a piros, a sárga, a zöld és a kék nem egyszerűen narratív szereppel bírnak, amennyiben kiemelnek bizonyos tárgyakat, részleteket, hanem a filmes diegézisen túlmutató referenciák is egyben: a piros teáskanna Ozut, a piros sportautó a hollywoodi filmeket, de Godard *Bolond Pierrot*-ját is, a már giccsebe hajló kék-zöld kombináció pedig Douglas Sirk melodramáinak színvilágát vagy Edward Hopper festményeit idézik.<sup>11</sup> A különböző színekkel megjelölt szereplők is tárgyasulnak, gyakran a tárgyak mellett a díszlettel egyneművé válnak, már csak gesztustalanságuk, kifejezéstelenségük miatt is. Épp a mozgás hiánya miatt azonban minden apró, váratlan gesztus felértékelődik, kielésedik és óriási affektív hatással bír, legyen ez egy érintés vagy egy szerény vacsora felszolgálása (lásd a *Le Havre*-ban). A gesztusok hiánya mellett az ismétlődő, mechanikus gesztusok szintén olyan stílusbeli többletet képviselnek, amely a komikus hatáson túl szintén bekapcsolja ezeket a filmeket egy történeti keringésbe. Panos Kompatsiaris a testet kulturális és tudatosan vagy tudattalanul bevésődött társadalmi cselekvések tárházának tekinti, rámutatva arra, hogy a Kaurismäki-hősök, így például az *Árnyak a paradicsomban* című film kukásautó-vezetője vagy a *Külvárosi fények* biztonsági őre gyakran a munkából hozott mechanikus mozgást ismétli újra és újra, a munkán kívül is. A munka mint tárgyasító mozgássor tételesen is megjelenik *A gyufagyári lány* esetében, ahol Iris teste szó szerint a mechanikus szalagmunka része, akárcsak korábban Fassbinder vagy még korábban Chaplin filmjeiben, főként a *Modern időkben* (*Modern Times*, 1936).<sup>12</sup> Innen már csak egy lépés, hogy a filmekbeli mechanikus, ismétlődő mozgást, Walter Benjamin nyomán, az emberi testet tárgyként kezelő, mechanizáló moziapparátus alakzataként is tekintsük.<sup>13</sup> Van azonban két másik, mechanikusan ismétlődő mozgássor, amely, bár kényes finn társadalmi témákat érint – a cigarettázás és főleg az alkoholfogyasztás – nem korlátozódik magának a jelenségnek a megmutatására, hanem, akárcsak Bresson filmjeiben, inkább azok okára irányítja a figyelmet.<sup>14</sup> A mértéktelen alkoholfogyasztás és cigarettázás a tehetetlenség jeleneteiben a sikertelen kommunikációt és kapcsolódást, a proaktív cselekvést pótolja.



Ez a látszólagos minimalizmust számos filmtörténeti referenciával „dúsító” szerzői program a mozi hatásának ismétlődő tematizálását is magában foglalja. Az újdonsült párok gyakran a moziban vagy a mozi előtt randiznak, a mozijelenetekben nem tudjuk, mit is néznek, ugyanis a férfi (az *Ariel*ben, a *Külvárosi fényekben*, a *Hulló falevelekben*) általában a nőt nézi a vászon helyett. Ébredező szerelem és mozirajongás ekképp összemósódik, és a cinefília Kaurismäki-féle értelmezését sűríti egyetlen képben. Az érzelmek közvetlen, verbális, mimikai kifejezés híján más, referenciális, áttételes szinteken jelennek meg, és érintik meg – affektusként – a nézőt. Ezek lehetnek tablószerű beállítások, amelyekben a szereplők egy kitartott gesztussal, pózzal jelenítik meg érzéseiket (mint a szerelmes férfiak a fent említett mozijelenetben), vagy pedig ismert művészeti alkotásokra való utalásokkal idéződik fel az érzés. Austin például Hugo Simberg *Sebzett angyal* című, 1903-as festményét fedezi fel *A múlt nélküli ember* egyik jelenetében,<sup>15</sup> engem pedig személyesen a *Külvárosi fények* újranezésekora a Taisto végtelen magányát kifejező beállításokban a halálraítélt fiatal férfi fotójának felidézése érintett meg, amellyel Barthes a *punctum* (azaz a nézőre gyakorolt személyes hatás) mechanizmusát szemlélteti *Világoskamra* című könyvében.<sup>16</sup> Izgalmas továbbá, ahogyan épp ez a generalizált érzelmi visszafogottság, látszólagos egykedvűség teszi lehetővé azt, hogy a legkisebb rezdülés óriási affektushullámot szabadítson fel a nézőben: Kaurismäki női szereplőinek gyakori alakítója, Kati Outinen maszkoszerű, már-már csúnya arca egy villanásnyi időre valósággal megszépül, amikor *A múlt nélküli ember*ben először megpillantja M-et a Megmentő Hadsereg nevű karitatív szolgálat egyik akcióján. Ezt az affektív hatást gyakran a fényhasználat is erősíti, ezekben a jelenetekben egyszerre mintha az egész kép megvilágosodna. Külön tanulmány értekezik arról, hogyan erősítik fel ezeket a röpke affektív pillanatokot a Kaurismäki-filmek kutyaszereplői (egy részük név szerint is szerepel a szereposztásban, leghíresebb közülük a Laika kutya). Michael Lawrence érvelése szerint ezeknek kutyáknak semmiféle narratív funkciójuk sincs, inkább reflektálják vagy komikus módon ellenpontoszák a szereplők reakcióit, miközben azok periférikus társadalmi státuszának (kivert kutyák, alárendelt kutyák, angolul „underdog”) metaforái is egyben.<sup>17</sup> Nem véletlen, hogy Koistinen (*Külváros fények*) azután veszi magához a kocsmá elé kikötött kutyát, miután a „nehézfű” jól ellátja a baját, illetve M-hez is beköltözik a konténer tulajdonosának kutyája, miután nem hajlandó őt megugatni, mintegy szolidaritásból, az immár mindenét elvesztett férfit. Khaledet, a fiatal szíriai menekültet (*A remény másik oldala*) is egy kutya kíséri utolsó útján.

A díszlet tárgyainak, művészeti referenciáinak és a kutyaszereplőknek affektív többlethatását a zene sokrétű funkciója teljesíti be Kaurismäki filmjeiben. Kimondottan zenés filmjein kívül (amelyek közül a legismertebbek a *Leningrad Cowboys*-filmek), a nem diegetikus és diegetikus zene, ez utóbbin belül pedig az élő koncertek, az egyéni és a közösségi érzelmek, de főként vágyak sokaságát képviselik, gyakran ironikus feszültséget teremtve a képi egyszerűség, szereplői passzivitás és a rock'n'roll (angol és finn) dalszövegek vallomásossága, érzelmessége között. Andrew Nestingen szerint ez egy kettős látásmódot eredményez, amennyiben a musical műfajára emlékeztető módon a dalok, dalszövegek által a szereplőknek egy alternatív, vágyott története is megjelenik. Nestingen „zenés pillanatoknak” nevezi azokat a jeleneteket, Amy Herzog nyomán, amelyek szerepe megfordítani a történet elsődlegességét és a zenét előtérbe helyezve intenzív, jelentésteli, affektív mozzanatokot létrehozni.<sup>18</sup> Az *Ariel*ben például az im-

pozáns fehér kabrió hátsó piros bőrülésén helyet foglaló táskarádió, amely a főszereplő Taistóval együtt utazik délre egy jobb élet reményében, a férfi saját belső zenéjének jelölője, ami extradiegetikusan kíséri e sajátos road movie képeit, miközben a dalszöveg nyugtázza élethelyzetét, és megfogalmazza kimondatlan (és kimondhatatlan) vágyait. A táskarádió és a zene által jön létre a kapcsolat is Taisto és a többi munkanélküli-hajléktalan között, akik rövid, ivós-táncos mulatóságokat rögtönöznek az ipari telepen, a következő megbízatásra várva. A „hivatalos” táncos-zenés mulatóhelyek ritkán válnak a jelentős találkozások helyévé, pedig a szereplők gyakran próbálkoznak itt ismerkedéssel. Kaurismäki tézise, hogy a kapcsolódás csak a saját, „osztályon kívüliek” közösségében lehetséges, ezt példázza az eddig utolsó filmje, a *Hulló falevelek* is, amelyben a pár egy, alkalmi munkából élő nőt és férfiakat befogadó karaokebárban találkozik, ott hangzik el a film címadó dala is. A zenés pillanatok túlcsonduló érzelmi töltetét a zenehallgatás módja, valamint a zene műfaja, szövegének nyelve is meghatározza: a magányos zenehallgatás melankóliáját a finnül felhangzó tangók, balladák hangsúlyozzák, míg a közösségépítő zenehallgatás a nemzetközi (francia, angol) repertoárból származó slágerek, rockdalok a nosztalgia által erősítik az összetartozás érzését. Különböző együttesek koncertfellépései pedig különösen a közösségi szolidaritás jelképes pillanatai: Tuomari Nurmio előadásai a *Remény másik oldalán* vagy Little Bob jótekonysági koncertje a *Le Havre*-ban, amelyet az emigráns kisfiú, Idrissa, Angliába, az anyjához való szökéséhez szükséges pénz gyűjtésére szerveznek a periférián élő közösség tagjai.<sup>19</sup> Idrissa szökése nehezen, de sikerül (miután az utána nyomozó felügyelő maga is átáll a másik oldalra), az *Ariel*-ben azonban a börtönből megszökött Taisto és újdonsült kis családja eljutása a vágyott Mexikóba már kétséges: az óceánjáró hajóhoz közelítő csónakban látjuk őket utoljára, miközben a finnül felhangzó *Over the Rainbow* (A szívárványon túl, az *Oz, a csodák csodája* filmből, Fictor Fleming, 1939) a válalkozás naivan gyerekes, csodaváró voltára reflektál ironikusan.

## Az ironikus humanista

■ A kíméletlen valóság és a gyermeki őszinteség, nyitottság egymás mellé helyezése csak egy a sok, valószerűtlen párosítás közül, amelyek a filmek narratív és formai rétegeiben, sőt azok között átjárva megjelennek és Kaurismäki elemzői szerint az irónia és az abszurd forrásaiként az úgynevezett „furaság-hatást” („quirky effect”) eredményezik. James MacDowell egyenesen a furaság esztétikájáról beszél a kifinomult műviség és a túlzott, gyerekes egyszerűség következetes összekapcsolásának hatásáról értekezve.<sup>20</sup> Valóban, Kaurismäki mozijának egyedi hatása a fentebb részletesebben elemzett hiányalakzatok és túlzásalakzatok egyidejűségéből fakad: a luxusautóval közlekedő nincstelen, a sivár tereket és elidegenedett kapcsolatokat bemutató jelenetekben felhangzó örömszene, a számkivetetteket megmentő étterem projektek, a haldokló arcát nyaldosó kiskutyája képe, a hétköznapi arcokat megszépítő fény- és színhasználat mind-mind olyan valószerűtlen párosítások, amelyek a finn rendező emberképét meghatározzák. Az ismerősből az ismeretlenbe, a várhatóból és a kiszámíthatóból a váratlanba átcsapó jelenetekben az elidegenítő irónia az empátiával, a melankólia a viccessel váltakozik, akárcsak Chaplin filmjeiben. Természetes reakciók, gesztusok elmaradnak, míg más, nem anticipált lépések megtörténnek: a külvárosi fényekben például a magányos biztonsági őr csupasz kézzel kiáll három megter-

mett férfi ellen egy megkötött kutya miatt, de amikor letartóztatják ékszerrablásért (amiben kiharcolta egy femme fatale), egyetlen szóval sem védi magát. A jelenetek véget érnek, mielőtt vallomás vagy bármilyen érzelm kifejezése megtörténhetne, vagy a kamera eltávolodik, egy más, tárgyi részletre közelít, vagy épp egy váratlan gesztus, dallam átlendíti komikusba vagy ironikusba a hatást. Andrew Nestingen meggyőző érvelése szerint Kaurismäki ekképp tartja magát távol a szentimentalizmustól, attól, hogy a megváltás, önmegváltás, önfeláldozás és utopisztikus jövő témái ingatag érzelmi talajra vezessék filmjei hatását.<sup>21</sup> Humanizmusa, a lúzerek iránti elkötelezett szimpátiája ellentmondásos nyilatkozatai ellenére, leginkább e filmek összhatásában és mostanra már világossá vált programszerű elköteleződésében nyilvánul meg leginkább, amely az „osztály alatti” karaktereket filmjei állandó főszereplőivé teszi. Amint Austin rámutat, ez a létező műfaji sémák teljes átformálását is maga után vonja, ugyanis ezeket a szereplőket nem áldozatokként vagy hősiek önmegvalósítókként ábrázolja, hanem egyszerűen reprezentációra *méltókként* mutatja fel őket. Elhelyezi őket az újragondolt klasszikus műfajok, a melodráma, a road movie, a komédia, a társadalmi dráma keresztmetszetében és *láthatóvá* teszi őket. Ezáltal a filmtörténetben és a társadalomban is lokalizálja ezeket a karaktereket.<sup>22</sup> Az is megfigyelhető, hogy a legutóbbi filmjeiben egyre gyakrabban fordul az aktuális társadalmi-politikai diskurzusok középpontjába került osztályon kívüliek, a prekariátus, az emigránsok felé (lásd a Kikötő-trilógia elkészült darabjait). Miközben ezzel bekapcsolódik egy tágabb európai és skandináv filmes trendbe (a belga Dardenne fivérekkel és a Dogma 95 hagyományát követő rendezőkkel együtt), nem egyszerűen humanizálni akarja őket a tárgyiasító politikai diskurzussal szemben (hiszen ezzel emberségüket tagadná), hanem *rehumanizálni*, a kíméletlen rendszerek, intézmények nyomása alatt elvesztett méltóságukat visszaállítani.<sup>23</sup> Mindezt teszi úgy, hogy közben a nyugati bevándorláspolitikai úgynevezett „kegyetlen optimizmusának” mechanizmusait is leleplezi.

#### ■ JEGYZETEK

1. Lásd például Király Hajnal: *Aki és a mozi. A mese dekonstrukciója Aki Kaurismäki Juha (1999) című filmjében. Filmtett*, 2001/11.16–20 és Király Hajnal: *A búsképű lovagok esete a filmmel. A Keaton–Tati–Kaurismäki vonal. Lk.k.t.*, Kvár, 2002/3. 45–50.
2. Andrew Nestingen: *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*. Wallflower Press, London – New York, 2013.
3. Thomas Austin: *Temporality in Kaurismäki: Anachronism, Allusion, Tableau*. In: Thomas Austin (szerk.): *The Cinema of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018. 19.
4. Vö. Pietari Kääpä: *Displaced souls lost in Finland: The Kaurismäki's films as the cinema of the marginalised*. Wider Screen, 2006. web: [http://widerscreen.fi/2006/2/displaced\\_souls\\_lost\\_in\\_finland.htm](http://widerscreen.fi/2006/2/displaced_souls_lost_in_finland.htm) és Michel Foucault: *Of Other Spaces*. Diacritics, 16, no. 1, 1986. 24.
5. Lara Perski: *Beyond the Edges of the Frame. The Invisible in Aki Kaurismäki's films*. In: Thomas Austin (szerk.): *The Cinema of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018. 59.
6. Austin i. m. 21.
7. Perski i. m. 59–60.
8. Austin i. m. 21.
9. Panos Kompatsiaris: *Dreamers and Other Sentimental Fools. Money, Solidarity and Ambivalent Populism in the Films of Aki Kaurismäki*. In: Thomas Austin (szerk.): *The Cinema of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018. 101–115. 101.
10. Austin i. m. 22.
11. Lásd erről még Jaakko Seppälä: *On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki*. Projections 2015.9. 2. sz. 20–21.

12. Angelos Koutsourakis: *The Cultural Techniques of Gesture in Aki Kaurismäki's Proletarian Trilogy*. In: Thomas Austin (szerk.): *The Cinema of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018. 119.
13. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 301–334.
14. Koutsourakis i. m. 128.
15. Austin i. m. 26.
16. Roland Barthes: *Világoskamra*. Európa kiadó, Bp., 1985.
17. Michael Lawrence: *Deadpan Dogs. Aki Kaurismäki's Canine Comedies*. In: Thomas Austin (szerk.): *The Cinema of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018. 187–190.
18. Nestingen i. m. 137.
19. Nestingen i. m. 145.
20. Lásd Jaakko Seppälä: *The Camera's Ironic Point of View: Notes on Strange and Comic Elements in the Films of Aki Kaurismäki*. In: Thomas Austin (szerk.): *The Cinema of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018. 97. és James MacDowell: *Notes on Quirky*. *Movie: A Journal of Film Criticism*. 2010. 1. sz. 3.
21. Nestingen i. m. 144.
22. Austin i. m. 27.
23. Koutsourakis i. m. 112.

