

ARDAMICA ZORÁN

## Az illúzió mint maszk

## Vázlat egy interszemiotikai fordítás karakteréről

Tapasztalataim feltételezni engedik: a művészetekben a tudatos illúziókeltés és az illúzió – adott esetben többszólamú illúzió – tudatos fenntartása módszerként tulajdonképpen legkevesebb kétféleképpen értelmezhető. Lehet szimpla maszkolás. És lehet – a maszk lényegére rájátszva – olyan technika, amely a maszk és a maszkolt hasonlóságát is hasznosítja (amennyiben nem a teljes elfedés a cél), azaz bizonyos, a hasonlóságra építő elemek mentén mossa össze, illetve módosítja, mossa és/vagy fedi el a maszkolt „eredeti” jellegét, természetét, jelentéseit.

Mindnyájan láttunk már zöldségekből készült képeket, zöldséget-gyümölcsöt, állatokat, tárgyakat ábrázoló, de egyéb figurákat, arcokat rejtő, maszkoló festményeket (pl. Giuseppe Arcimboldo, 1527–1593); zenei produkcióknak álcázott happeningeket (pl. Stúdió érté: Concert for Concrete, 1990), kollázs technikával készített, új jelentést adó, de egyben rejtő alkotásokat.

Találkozhatunk tehát jelentések, sőt akár műfajok, művészeti ágak elfedésére, maszkolására, adaptálására vagy intermediálissá, interszemiotikussá tételére irányuló alkotásokkal.

\* \* \*

Az alábbiakban egy olyan film szövegével foglalkozom, amelyben az illúziókeltés és -fenntartás a sokrétegű maszkolás módszere.

Tán nem lenne teljesen a realitástól elrugaskodott dolog azzal a gondolattal is eljátszani (majd egyszer), hogy maga az adaptálásnak, jelen

esetben az interszemiotikai fordításnak a gesztusa, folyamata, eredménye és legfőképpen célja szintén valamiféle maszkolás, elfedés, újarc-teremtés, az eredeti átprogramozása, másmilyennek láttatása, újabb, a pretextustól különböző jelentések generálása. Noha ennek a felvetésnek a bizonyítása túlmutatna e vázlaton, a továbbiakban maradjon játékban, s olvassuk hozzá ezt a lehetőséget mindahhoz, amiről alább szó esik.

A „független filmes”-ként kanonizálódott Hajdu Szabolcs *Délibáb* (külföldön *Mirage*) című 2014-es filmje<sup>1</sup> elnevezésébe emeli a metaforát, hiszen egy délibáb a filmszöveg tárgyaként maga is illúzió, s itt az illúziókeltés filmes eszközeként: maszk. Olyan, amely mögé látni nem akarunk, mert akkor a remény is elszáll – ez a minimalizmus ugyanúgy a képi/szövegi megfogalmazások sajátja, mint a cselekményé és a színészi játéké. A kiindulási alapként számon tartott Tar-novella – annak magját kivéve – teljesen átalakul, maszkot kap, csupán sejtések maradnak arra nézve, hogy a két alkotás (már ha valaki korábban ismerte meg Tar szövegét Hajdu filmszövegénél) némely vonása hasonló.

De illúziót tápláló maszk a metaforikus, allegorikus eszköztár is, hiszen e képek legtöbbje a filmbéli karakterek és a nézők számára egyaránt kiüresedik a film végére. A kiüresedés itt nem negatív minősítés, hanem annak a folyamatnak az eredménye, amely az illúziókeltés bizonyára előre tervezett „sikertelenségéből” fakad. A rendező és a forgatókönyvíró tehát megfosztja a nézőket (egyébiránt a film szereplőit szintúgy) minden illúziótól, azoktól is, amelyeket az alkotók látni hagytak, teremtettek. Le kell lőni a poént: az illúziókeltés is maszkolás, a remény táplálása, hogy aztán az illúziók elvesztése még tragikusabb lehessen.

E filmben maszk a – főként gyönyörű fényképezésnek köszönhető – líraiság. Ez a líraiság inkább csak elfedi a minimális történetet és a karakterek fejlődésképtelenségét és/vagy kidolgozatlanságát, valamint a megszokott, feszült drámaiság, a kontrasztok, törések, küszöbhelyzetek, konfliktusok hiányát.

Illúzió a szereplők élete és sorsa, mert ők csak élővé maszkírozott, álcázott, elnagyolt, sematikus díszletei egy megsemmisülő emberi civilizációnak, morálnak, kultúrának. Nem megismerhetők, nem vívódnak, nincsenek körülhatárolható vágyaik és céljaik, de még a beletörődés sem érzékelhető, ezért szenvedésük is részben hiteltelennek mutatkozik. A néhai gazdasszony, akiből rabszolga lett,<sup>2</sup> mint az egyik leglázázóbb – elméletben a legtöbb feszültséget hordozó, leginkább drámai sorsú – figura a filmben nagyjából szintén passzív. A helyi Döbrögi ugyan paranoid, s ráadásul maga sem él jobb körülmények között, mint elnyomottjai – itt még a hatalom is vagy illúzió, vagy pedig sikeresen maszkolt tény! – , ám így is csak egy kétpólusú jellemet ad ki: amolyan negatív képregényfigura „összetettséggel” rendelkezik.

A *Délibábn*ban maszk a balladai homály és elhallgatás, hiszen a tragédia mélysége nem bomlik ki. A homály és az elhallgatás csupán a fogalmazás, stilizálás módja, amely szándékoltnak (?) felületes, minimalista, szűkszavú. Nem a nagy sorskérdésekről szól, következésképpen azokat nem is bontja ki, nem elemzi, hagyja lávaként rotyogni a felszín alatt, hanem kellemetlen, de nem előzmények nélküli és nem megismételhetetlen epizódok sorozatáról tesz említéseket egy tragikus, de kiüresedő folyamatban: a szereplők életében, melyet ők nem megélnak, hanem elszenvednek. Számukra tehát az élet és az élet legkisebb mértékű autonómiája is maga a délibáb, a szemfényvesztő, elengedett remény. Nem csupán jövőjük nincs, de múltjuk sem. A hatalom elvette tőlük az előbbit, a rendező minimalizmusa megfosztotta őket életük korábbi részétől. Emiatt szinte teljesen megismerhetetlenek, a múltjuk csupán apró foszlányokban, félelmeikben jelenhet meg. Sejtéseként. (Annyira túlzón élőhalottként ábrázolt alakok ők, hogy a moziban ülő néző csak üres porhüvelyeket lát, nincs is alkalma érzelmileg kötődni hozzájuk, s így befogadói együttérzésre sincs sok remény. Még a sokszor egyértelműen parabolikus fogalmazásra törekvő Jancsó Miklós sem csupaszítja le ennyire alakjait, nem rabolja el arcukat, teljes karakterüket és múltbéli tetteiket, lélektanukat, amelyek az egyes epizódok / jelenetek motiváló erejét is adják.<sup>3</sup> A szereplők nemhogy nem hősök, de nem is személyiségek, nem sorsok, hanem elkopó, de pótolható fogaskerekűek egy mozgó, megállíthatatlannak mutakozó gépezetben.)

A messziről jött ember mint remény, mint megváltó is illúzió, hiszen a megszerzett vagyont nem osztja meg, mindenkit magára hagy. Nem képes, nem akar, és nem tud pozitív szereplővé nőni, a szerzők nem engedik meg, hogy a nézők egy szemernyi reményt is hazavigyenek a moziból. Emiatt a szerelem szintén illúzió, nincs, nem lehet kifutása, ahogyan a bosszúnak sem. Megmarad egyetlen momentumnak egy majdnem véletlenszerű eseménysorban. Megjegyzendő, hogy a vélhetően csak jelzésszerű célt kitévő szerzői szándék ellenére is meglehetősen sutára, erőltetettre és főleg kidolgozatlanra sikerült a „szerelmi szál”.

A pusztaság szépsége maszk a tájon. A(z) ábrázolásban inkább móríci) pusztaság jelképes, petőfieszen romantikus szabadsága nem különben – hiszen a pusztaság maga a kerítések és rácsok nélküli rabszolgatelep, a romlás helyszíne, ahonnan – bár senki sincs bezárva, lehetetlen a szökés, amit épp a pusztaság szabadságot evokáló végtelenségének a lényege akadályoz meg.

Maszk a magyar tájban való lokalizálás: ez egy nyelvben is hibrid (magyar, román, francia, angol, német), kultúrák külső jegyeivel nem operáló, a helyet Közép-Európa bármely marginális térségével azonosíthatóvá tevő, általánosító allegória: a lényeg, hogy pusztaság, s benne lepusztultság legyen. Akár magyar, akár más ugar, általános környezeti és erkölcsi romlás, az apokalipszis előtti utolsó idő tere ez. Tehát a magyarnak álcázott tér és az

idő is fikció tulajdonképpen, nem konkrét valóság. Legalábbis ezt az illúziót keltik a film alkotói, de a nézők ebben a délibábbbban már ne bízzanak, elég ehhez a naptárra tekinteni... Mert a mese (értelemszerűen a Lúdas Matyi modern kori, torz verziója<sup>4</sup>) is illúzió. Döbrögi legyőzése nem szociális vagy igazságkereső kifutású, hanem gyarló, akár a társadalom mai, torz verziója.

Illúzió a művészfilm zsánere, mert a vizualításában megerősített, szűkszavúan, homályt teremtően mágikussá poetizált (ál)realizmus megakad, nincs kibontva. A mágikus / mitikus realistának tűnő ábrázolás maszkot teremt és nyilván szándékolt módon erőltetetten allegorizál: a nagyon konkrét képek ellenére semmi sem az, aminek látszik.

A magyar<sup>5</sup> és a szlovák<sup>6</sup> sajtó is westernként, vagyis amolyan easternként emlegeti<sup>7</sup> a *Délibábot*. Ám a westernként beharangozott alkotás „akciófilm” híre is maszk. Ez a marketingstratégia vélhetően befolyásolni volt hivatott a befogadást. A western mint zsáner viszont elsősorban a kliséknek köszönhetően ötlük fel. Ez a keleti western hasonló klisékkel operál, mint nyugati társai: kocsmajtón belépés szűkszavúban, svenk rosszarcú kocsmatöltelésekről, naplementében lovaglás, verekedés (Szomjasnál – lásd alább – önparódiába hajló), látványos lovas jelenetek, párbaj, társzekereken utazók megtámadása, ló- és jószáglopás, árulás, akasztás stb. Szinte minden, ami egy cowboy-történethez kell. Látszólag.

A *Délibáb* olyannyira maszk, hogy még a filmművészeti intertextuális utalások is csupán illúziókat keltenek. Viszont az illúziók által kirajzolnak egy értelmezési kontextust. Elsősorban Szomjas György<sup>8</sup> *Talpuk alatt fütyül a szép*<sup>9</sup> és Jancsó Miklós<sup>10</sup> *Szegénylegények*<sup>11</sup> című alkotásaira asszociálhat a néző.<sup>12</sup>

A *Délibáb* a *Szegénylegények* groteszk kifordítása. Itt nem a nép által szabadságharcosoknak tekintett alföldi betyárokat tartja fogva a reguláris hatalom, hanem fordítva, a szabadságot másoktól megvonó, bűnöző „betyárok” uralkodnak az alföld összes, filmben látható társadalmi kasztja fölött, beleértve a korrumpált vagy legyilkolt rendőröket (azaz a reguláris hatalom képviselőit).

A film vizuális nyelve rengeteget tanult Jancsótól. A *Szegénylegényekre* utalnak a statikus természeti képek és az azokban mozgó, (Jancsónál szinte már öncélúan, amolyan dinamikus festményként) koreografált alakok, a lassú kameramozgás, a precíz beállítások, kompozíciók, a nagyotlások. Igaz, itt valamivel kevesebb a premier plán és szuper plán – kevesebb tér nyílik tehát az ezt kihasználó, aprólékos színészi arcjátékra. A kevés beszéd szintén evidensen utal az 1965-ös filmre, mintha valamiféle folytatása kívánna készülni 2014-ben.

Míg Jancsó filmje a polgári jólét eszményének idejébe helyezi a cselekményt, addig Hajdué az általános válságéba.

Jancsónál a rabok a *Fel, fel vitézeket* fütyülik, Hajdunál a főszereplő a

*Marseillaise*-t. Vesztesként. Jancsónál több kis történetből áll a cselekmény, Hajdu minimálisra fogta vissza, ám szintén egy-egy szereplőhöz kapcsolhatók a szinte privát epizódok. Hajdu viszont – a fentiek miatt egyre inkább megalapozott a feltételezés, hogy szándékosan – sem lelki, sem szociális mélységekbe le nem ás, nincsenek szenvedéstörténetek, sorstragédiák. Ellentétben a *Szegénylegényekkel*. Az idők ugyanabban a térben változnak. Fordulnak a nyíltan megtorló, hatalom, de legalább reguláris hatalom által manipulált börtöntől is a legrosszabb, a kaotikusosságában kiszámíthatatlan és reménytelenül rosszabb felé.

A Szomjas-film szintén allegorizál, szimbolizál: a betyár az elején pipája paraszával meggyújt egy útszéli akasztófát, mérgekgígyó találtatik a boroshordóban, a szereplő tükre az önmaga sorsával való szembenézésre való. Sok benne a nagyotól a tájról, s az abban mozgásról. Motívumok ismétlődnek, ilyen például a csapdába szorult állat. Szomjasnál birka a veremben, Hajdunál szarvasmarha a mocsárban. Szomjas főszereplője Hajduéhoz hasonlóan kváziszabadságát éli meg, sorsuk azonban elrendeltetett, a pusztá, s egyben a társadalmi pusztaság foglyai és kiszolgálói ők.

Hajdu lírai zsánerfilmmé<sup>13</sup> maszkolja a naturalista jelenkor társadalmi valóságát. Móricz 1931-es *Barbárokjának* kaszttéli kegyetlenségét terjeszti ki az egész (magyar és nem magyar világra). Míg Móriczot a társadalmi struktúra egy adott szeletének emberei és embersége érdekelte elsősorban (miáltal kiradírozta elmémből a pusztá petőfiesen idilli jellegét), Hajdu már-már történelmi parabolát állít fel. (A parabolához szükséges távlatot épp a western műfaj másik valósága, a fekete bőrű „főszereplő” idegensége, ha úgy tetszik, „példája”, „példázata” adja, a westernnek, a másságnak a mi történelmi időnkön kívülisége. Hiszen vizuálisan a parabolának nem túlzottan kedvező jelen és a jelen reáliái töltik be a teret. Amely tér csupán a városi embernek lesz távoli és idegen, mert ez a tér mind a magyar és közép-kelet-európai vidéki valóságnak, mind pedig a nyugatinak – sajnos – igenis része. Ez a civilizálatlanság, az erkölcsi kategóriák érvénytelensége nem a civilizáción kívül található, hanem benne – ami a film egyik tanulsága.) Érvelhetne persze valaki amellett, hogy minden parabola felfogható egyfajta elrejtésként, maszkként, csakhogy akkor az ábrázolt (valóság) és az ábrázoló (mű és módszere) viszonyának sokszor önmagába visszazáródó elemezetését kellene felvállalnunk... Gelencsér Gábor írja épp a fentebb előzményként említett Jancsóval kapcsolatban: „a parabola »végső jelöltje« nem a fogalmilag megragadhatatlan határtapasztalat megközelítésére, hanem a fogalmilag nagyon is megragadható politikai tapasztalat *elrejtésére*<sup>14</sup> irányul. Az így felépülő parabolikus elbeszélésmód és metaforikus folyamat ugyanakkor nem pusztán az elrejtendő jelentést helyettesíti, hanem mint parabolikus forma önmagában is jelentéssel telítődik, s immár a rejtett

tartalom fogalmiságán is túltekint a „kimondhatatlan”, pontosabban a »megmutathatatlan« felé.”<sup>15</sup>

A *Bibliothèque Pascal*ban Hajdu az elrabolt, rabszolgává tett, gyermekétől megfosztott főhős által megpróbálta kimondani, elmesélni a szenvedést és a leírhatatlan kilátástalanságot, valamint annak csak a személyes mesében lehetséges feloldását, de a hivatal – a „rendszer” jelképeként – ezt nem fogadja el tőle. Hazudnia kell az élet értelmének érdekében. Az igazság és őszinteség, s az azt megértő együttérzés csupán illúzió, maszk. Csupán délibáb.

Mindazt, amit tehát ezek után már nem lehet az audiovizuális művészetben sem „megmutatni”, mivel hiábavaló volna, mindazt az önmagukban is értelmezhető jelek, szimbólumok (a kettős jelentésű pusztaság, a vonat, az irány / iránytalanság, természet, nap, éj, fegyver, utazás, nő stb.) rendszerré összeálló maszkja mögé lehet halmozni, hogy aztán a befogadó döntse el, vajon a maszk értelmezése hordozza-e a film megfejthetőségét, vagy pedig a maszk mögé rejtett világ a maszkkal és az elrejtés momentumával együttesen kell ahhoz, hogy a *Délibábot* el lehessen érni, meg lehessen érinteni.

S hogy a *Délibáb* megérintse a befogadót.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Operatőr: Nagy András, a forgatókönyv Tar Sándor *Ház a térkép szélén* (Holmi, 2002. április, <http://www.holmi.org/2002/04/tar-sandor-haz-a-terkep-szelen>) című novellája alapján készült, pontosabban ez lehetett az ihletője a szöveg szüzséjének csupán alapvető momentumait és motívumait hasznosító filmnek.

<sup>2</sup> Hajdu korábbi, *Bibliothèque Pascal* című filmjében (ugyancsak Török-Illyés Orsolya szerepeltetésével) már foglalkozott a hatalom, szabadság, rabszolgaság fogalmaival és ezek összefüggéseivel.

<sup>3</sup> A *Szegénylegényekről* alább.

<sup>4</sup> Vö. KRISTON László, *Roncswestern*, Filmtett, 2014. szept. 10., <http://www.filmtett.ro/cikk/3721/hajdu-szabolcs-delibab>.

<sup>5</sup> BENKE Attila, *Gulyás Django a Hortobágyon*, Kortárs online, 2014. nov. 18., <http://www.kortaronline.hu/2014/11/film-gulyas-django-a-hortobagyon/24556>.

<sup>6</sup> A film készítésében számos szlovákiai alkotó vett részt, ez indokolja a szlovák kritikusok (egyébként nem eltűzött) figyelmét e magyar film iránt.

<sup>7</sup> BAČIKOVÁ Barbora, *Mirage*, Kinema.sk, 2015. 3. 23., <http://www.kinema.sk/recenzia/36995/mirage-delibab.htm>.

<sup>8</sup> *Talpok alatt fűtyül a szél*, 1976, Mafilm Hunnia, r. Szomjas György, op. Ragályi Elemér, [http://hu.wikipedia.org/wiki/Talpok\\_alatt\\_f%C3%B0ty%C3%BCl\\_a\\_sz%C3%A9l](http://hu.wikipedia.org/wiki/Talpok_alatt_f%C3%B0ty%C3%BCl_a_sz%C3%A9l), online nézhető: <https://www.youtube.com/watch?v=pEeGbwBv1KM>.

<sup>9</sup> Vö. BENKE Attila, i.m.

<sup>10</sup> *Szegénylegények*, 1965, Mafilm, r. Jancsó Miklós, op. Somló Tamás <http://hu.wikipedia.org/wiki/Szeg%C3%A9nyleg%C3%A9nyek>, online nézhető: <http://filmvilag.com/go/film/96120>.

<sup>11</sup> Bár több recenzió is említi a hasonlóságot, elsősorban Kriston László szolgál érdemi információkkal e párhuzamról, és érvel mellette a Jancsó-film külföldi befogadásának történetével. KRISTON László, *Roncswestern*, Filmtett, 2014. szept. 10., <http://www.filmtett.ro/cikk/3721/hajdu-szabolcs-delibab>.

<sup>12</sup> Klág Dávidnak viszont a *Volt egyszer egy vadnyugat* jut róla eszébe. Nem egészen alaptalanul, elsősorban a film eleje és a lassú képek, elnyújtott jelenetek idézik Sergio Leone technikáját. KLÁG Dávid, *Volt egyszer egy Békés megye*, Index, 2014. nov. 15., [http://index.hu/kultur/cinematrix/2014/11/15/volt\\_egyszer\\_egy\\_bekes\\_megye/](http://index.hu/kultur/cinematrix/2014/11/15/volt_egyszer_egy_bekes_megye/).

<sup>13</sup> Vita alapját képezheti, hogy ez a zsáner a „western” vagy a „művészfilm”.

<sup>14</sup> Kiemelés tőlem.

<sup>15</sup> GELENCSÉR Gábor, *Politikai poétika*, Metropolis, 2006. nov. 3., <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=99>.

