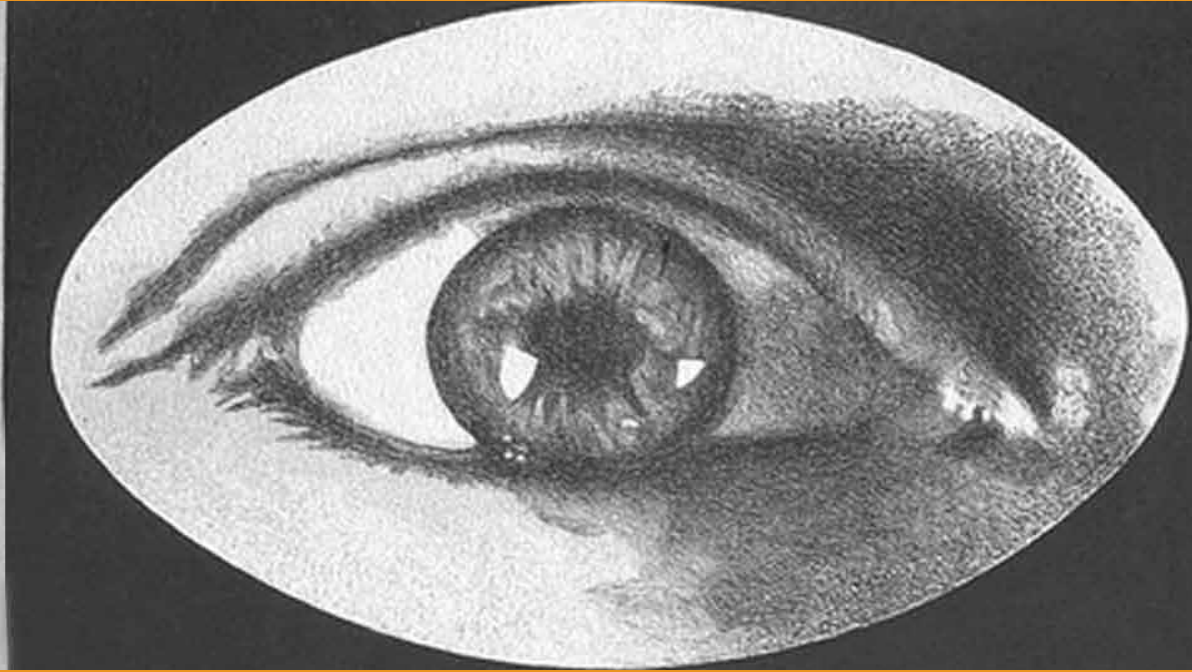


FILMSZEM

2018

Filmtudományi online folyóirat - VIII. évfolyam 2. szám



A szimbolikus-retorikus film



FILMSZEM VIII./2.

A szimbolikus-retorikus film



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VIII. évfolyam 2. szám - (2018) NYÁR

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Szerkesztői bevezető	4-5
Major Hajnalka: A mozgókép retorikája - Szerzői filmek retorikai elemzésének tanulságai (Deák-Sárosi László könyvének recenziója)	6-13
Interjú Deák-Sárosi Lászlóval, <i>A szimbolikus-retorikus film</i> c. könyv szerzőjével	14-19
Deák-Sárosi László: A szörny megtermékenyítő érintése	20-35
Interjú Wéber Katával és Mundruczó Kornéllal	36-55
Benke Attila: Boszorkány-szimbolika - Dario Argento és Luca Guadagnino <i>Sóhajok</i> című filmjeinek szimbolikája	56-105

Szerkesztői bevezető

A Filmszem lapszámainak témáját sokféle szempont befolyásolja általában. Akár az, hogy éppen milyen aktuális kérdések merülnek fel a film világában, akár az, hogy egy adott témáról éppen születnek-e izgalmas írások, stb-stb. Az biztos, hogy egyetlen komoly szűrője van csak a témaválasztásnak, ez pedig nem más, mint hogy az adott téma valóban érdekes és a filmtudományhoz kapcsolódó legyen. Így esett a választás Deák-Sárosi Lászlónak a szimbolikus-retorikus filmet taglaló elméletére, kötetére is. Leginkább azért, mert egy olyan kötetéről van szó, aminek megállapításaival ugyan nem kötelező egyetérteni, de az egyet nem értés esetén mindenképpen szükséges vele vitába szállni.

Hogy mindez miért kívánkozik ide? Legfőképpen azért, mert miközben a kötet kapcsán készültek a különféle anyagok ebbe a lapszámba, olyan események is történtek, amik óhatatlanul is kihatnak ennek a lapszámnak a megítélésére. Másrészt, mert olyan mértékben átpolitizált ebben az országban minden, hogy lehetetlenség elvárni azt, hogy bárki is csak arra koncentráljon, ami a középpontban van. Így a lapszám kapcsán bár azt várnánk, hogy minden olvasó arra figyeljen, hogy Deák-Sárosi László elmélete miről szól, az hogyan működik, hogyan kapcsolható a kortárs filmekhez, mégsem feltételezhetjük azt, hogy senki nem kapcsolna személye miatt más témákkal is össze ezt.

A 2018-as év végének egyik negatív szenzációja volt a nem hivatalosan kikerült „Hunyadi-film” forgatókönyvének munkaverziója, melynek kapcsán elsősorban Deák-Sárosi László hívta fel a figyelmet többek között arra, hogy nem biztos, hogy ilyen ideológiájú filmeket kellene az államnak támogatnia. Mivel nem témánk ennek a kérdésnek a taglalása, itt nem tudjuk kifejteni ennek különféle vetületeit. Lapszámunk témája a szimbolikus-retorikus film elmélete, amelyet Deák-Sárosi László kötetében mutatott be. Ehhez az elméletéhez kapcsolódnak az egyes írások, anyagok, felhívva az olvasó közönség és egyben a kollégák figyelmét is arra, hogy van itt valami érdekes, ami talán eddig elkerülte a figyelmüket. Éppen ezért nem kapcsolódik a szerző más filmes témájú írásaihoz, ahogy nem reflektál a verseire, sem más alkotásaira sem. Mert nem ez a témája.

A fentiek viszont nem jelentenek teljes körű elhatárolódást sem - még mielőtt a kizárólag két egymással ellentétes vélemény, pólus, oldal, stb. létezését feltételezők ezt gondolnák - mivel a megnyilatkozások bizonyos szempontjai kétségkívül vitathatatlanok. Más részei viszont olyan kijelentések, amikről azt kellene megállapítanunk, hogy nincs helye a filmtudományi gondolkodásban.

De fontos kihangsúlyoznom, hogy jelen lapszámnak nem témája sem a Hunyadi-forgatókönyv, sem a történelmi film készítésének kérdése, sem az, hogy lehet-e politikai ideológiák mentén filmekről értekezni, vagy értékítéletet mondani, illetve, hogy van-e értelme.

Amennyiben a szerzők részéről lesz ezirányú érdeklődés, és egymásután születnek az olyan írások, amik komoly értelmező és elemző aparátus felvonultatásával aprólékosan feldolgozzák ezeket a kétségkívül aktuális kérdéseket, akkor akár lehet ilyen lapszám is, de ez most nem az. Nehéz természetesen a történetek után elvonatkoztatni attól, amit a szerző ezekben a nyilatkozatokban, írásokban megfogalmazott, és nem az arra adott válaszuk (véleményünk) szemüvegén keresztül nézni korábban felállított elméletének részleteit, érvényességét.

Reményeim szerint még mindig van az a közönség, van az a szakmai közösség, aki képes ideológiáktól függetlenül, előítéletektől mentesen arra nézni, ami valójában lényeges, és képes a valódi tudományos vitára, ami alatt továbbra is azt értjük, hogy az adott tudományterület keretein belül érvényes szempontok szerint érvekkel alátámasztott állításokat ütköztetünk.

Farkas György
főszerkesztő





Dr. Major Hajnalka*

A mozgókép retorikája

Szerzői filmek retorikai elemzésének tanulságai

Amikor sok évvel ezelőtt először olvastam Petronius *Satyricon*ját, mindjárt az elején elgondolkodtatott ez a rész: „S mialatt e tüzes vitatkozás közepette a kertben sétálgattam, a tanítványok hatalmas tömege gyűlt össze a csarnokban, akik - ahogy kivehettem - egy illetőnek Agamemnon rögtönzését cáfoló rögtönzött szónoklatáról érkeztek. [...] az ifjak az érvelésen derültek, s az egész beszéd felépítéséről megvető szavakat szóltak” (VI., Horváth István Károly fordítása). Milyen *kompetencia* birtokában voltak ezek az ifjak, hogy azonnal elemezni, vitatni tudták a hallottakat? Mennyire örülne velem együtt sok középiskolai (magyar)tanár, ha a diákok azon túl, hogy *miről* szól a szöveg (film), a *hogyanról* is tudatosan választott szempontok segítségével, könnyedén beszélgetnének! Véleményem szerint nagy szükség van arra a „sokrétű, retorikai alapú kritikai attitűd”-re, melynek fontossága mellett a szerző is érvel (19. oldal).

Deák-Sárosi László munkája kettős célt tűzött ki: egyrészt a kép-szöveg mibenlétének megragadását az 1998 és 2011 közötti korszak (szerzői) filmjeiben, másrészt a retorikai alakzatok és a szóképek alap-eszköztárának bemutatását, valamint ezeknek mint a hatás eszközeinek megjelenését a fenti korszak filmjeiben. Feltételezése az, hogy az általa szimbolikus-retorikus filmnek nevezett típus elveti a hagyományos narratív formákat és a dramaturgiai eszközök helyett szimbólumokat használ, hamis tényeket mutat fel, illetve a tényeket hamis logika alapján tálalja. Így a *logosz* mellett az *éthosz* hitelesítő és a *pathosz* hangulatkeltő erejével is visszaél. A modernizmus-elméleteket destruktívnak tartja, amelyek az ellentétükbe fordított retorikai eszközökkel társadalmi értékeket bontanak le, mert bár a közönségtől eltávolodtak, hatásuk közvetve érvényesül. Kérdőíves felmérése azt a hipotézist kívánja igazolni, hogy a szimbolikus-retorikus film a modernizmus-elméletektől nem befolyásolt középiskolás korosztály körében nem sikeres.

A retorikát Deák-Sárosi olyan elméleti keretként használja, melynek az ókortól kezdve megmaradtak a stabil alapjai. Ebben az értelemben beszélhetünk médiaretorikáról és médiaérvelésről; a médiatermékek is élnek a meggyőzés három módjával (*logosz*, *éthosz*, *pathosz*). Ellenvetésként felvethető, hogy az ókori retorika elsősorban szövegekkel foglalkozott, de az is irodalom mindig is

* Dr Major Hajnalka a bajai Magyarországi Németek Általános Művelődési Központja Gimnáziumának munkatársa. Kutatási területe az alkalmazott retorika.
E-mail: major.hajnalka@mnamk.hu

képiségre törekedett, a képhez fogalmi jelentések kapcsolódnak, a kép olvasata pedig szöveggként jelenik meg. A mozgókép képi absztrakt jelentések változásainak hordozója, ezért használhatja a szerző Knape 15 pontját a *Bildrhetorik* kötetből.

A szerző Deleuze felosztását egy új korszakkal egészíti ki, a mozgás-kép és az idő-kép mellé javasol egy harmadikat, amelyet a szimbólum-kép korszakának nevez; a korszakot reprezentáló alkotásokat pedig szimbolikus-retorikus filmnek. Előzményként a modernizmus két példája, az *Emberek a havason* mint a tradicionális értékek őrzője és a *Szindbád* mint a fabula elbizonytalanodásának és a világharmónia megbomlásának a képviselője szerepel. A szimbolikus-retorikus film és a posztmodern stílus találkozását Jancsó Miklós következő filmjeiben elemzi: a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten*, az *Anyád! a szúnyogok* és az *Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél* mint a büntetőnarratíva-mintázat példái jelennek meg, az *Oda az igazság* elemzésébe pedig egy kérdőíves vizsgálatot épített bele a szerző. A Jancsó-tanítványok közül Mundruczó Kornél *Szelíd teremtés – a Frankenstein-terv* c. alkotását mint a történethez való visszatérést és a történet antitézisét elemzi. Tarr Béla *A torinói ló* c. filmje mint ellen-teremtéstörténet, „a tagadás végpontja és a közöny poétikája” szerepel külön fejezetben. Egy korszak vége és a túlélés módjai című zárófejezete többek között Mundruczó *A fehér isten* című filmjét is elemzi.

A kilenc választott filmet a szerző a retorikai elemzés szempontrendszerre segítségével elemzi:

1. retorikai szituáció,
2. műfaj,
3. szerkezet,
4. érvelés a nagyszerkezetben / logikai vagy érzelmi haladás,
5. érvelés a középső szerkezetben / toposzok,
6. érvelés a kisszerkezetben / stílus,
7. előadásmód,
8. a hallgatóra tett hatás,
9. a rendező *éthosza*,
10. összegzés.

A szempontok mindegyikét a szakirodalom alapján definiálja a 97–116. oldalon. Ez a következetesség lehetővé teszi a felvázolt ív végigkövetését. Az egyes elemzések önmagukban is megállják helyüket, mintát adnak a filmek retorikai elemzéséhez, ugyanakkor folyamatosan olvasva rutinra is szert tehetünk az elemzésben. A szakirodalmi bázis impozáns, de a közel 350 tételes bibliográfia tartalmazza a filmes és a retorikai szakirodalom fontos alapműveit, az érdeklődőket további utánaolvasásra készítheti.

A függelékben megtalálható az *Oda az igazság* című filmhez készült kérdőíves mérés anyaga. Érdekes és szintén további kutatásra ösztönözhet ez az anyag, a hozzá kapcsolódó tartalomelemzéssel együtt. A tartalomelemzés a diákok válaszai alapján kialakított fogalomköröket szemlélteti, tükrözve azt, mely motívumok gyakoroltak nagy hatást rájuk. Deák-Sárosi könyvéből megismerhetjük az archiválás módszertanát is: az elemzés 333 pillanatkép és további 5 képi illusztráció alapján készült. Az archiválás másik technikájának példáját, a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* szöveges átiratát szintén a függelékben olvashatjuk.

A könyv kulcsfogalma a *szimbolikus-retorikus film*, amely a szerző meghatározása szerint „elveti, vagy inkább háttérbe szorítja a hagyományos narratív formákat, és a dramaturgiai eszközök: epizódok és fordulatok helyett szimbólumokat emel ki és épít fel.” (19. oldal) A szimbólumteremtést és -kiemelést a retorika eszközeivel éli el, ezért találó az elnevezés. A legfőbb eszközök:

- a helyi érték (első és utolsó kép);
- a retorikai-stiliztikai alakzatok (pl. túlzás, kihagyás, ellentét);
- a szóképek (metafora, metonímia, szinekdoché);
- a közvetlen rámutatás (deixis);
- a kiszólás rezonőr révén;
- az önmagukat alakító kevésbé híres és híres emberek (cameók);
- a reflexió és az önreflexió;
- a mikroelbeszélés,
- a cím jelentéssűrítő lehetőségei

Deák-Sárosi célja „ezeknek az eljárásoknak az azonosítása, elemzése, példák révén történő szemléltetése.” (19. oldal) Az illőség fogalmát is összefüggésbe hozza a szimbolikus-retorikus film fogalmával: „Tágabb értelemben mindenfajta kommunikációt a közösségi érdekek közössé tételéből létrejött nyelvi reprezentáció határoz meg” (23. oldal), valamint „A képi kommunikáció akkor érvényes, ha grammatikailag helyes, és ha retorikailag illő” (34. oldal). Mivel a recenzió terjedelmét meghaladná az összes fenti szempont végigkövetése, ezért a következőkben kiemelek négy kulcsfontosságú elemet: a helyi értéket (elrendezés), az alakzatokat és szóképeket, valamint a kiszólást (a retorikában *apostrophé*). Remélhetőleg ez a rövid metszet betekintést enged az elemzés módszertanába.

Az elrendezést sorrend értelemben a *Szindbád* kapcsán tárgyalja a szerző, mely film az időrend és az ok-okozati összefüggések helyett szubjektív időt és szabad asszociációt használ (145. oldal). Quintilianus *Szónoklattaná*-ban az elrendezéssel kapcsolatban írja: „az elrendezést magát megváltoztatja a célszerűség, minden szónoknak mással előnyösebb kezdeni a tájékoztatást”

(2009: 452; 7, 1, 3). Ha a rendezőt tekintjük szónoknak, akkor ez a döntés indokolja Deák-Sárosi következtetését a film témájával kapcsolatban: „Első megközelítésben a téma a *napi teendők* problematikája, a szerelmi és kulináris mértéktelenség ellentmondásaié; azonban egy *strukturális témát* is magában foglal, amely a társadalom egyik alappillérét, a házasság intézményét kérdőjelezi meg, illetve bontja le a címszereplő világnézetén és életmódján keresztül. A *Szindbád* mind tematikailag, mind strukturálisan – és egymással összefüggésben – megvalósítja az átmenetiséget: egy értékvilág és egy elbeszélői struktúra felbomlását” (149. oldal, a szerző kiemelései).

Az alakzatokat Quintilianus szóalakzatokra és gondolatalakzatokra osztja. Mozgókép elemzésénél természetesen az utóbbi fontosabb. A *Szónoklattan* többféleképpen is definiálja az alakzatot: „eltérnek a szokásos beszéd módtól” (2009: 573; 9, 2, 1), „a beszédnek bizonyos alakja, amely eltér a közönséges, az elsőként adódó beszéd módtól” (2009: 567; 9, 1, 11), „a beszédnek valamely műfogással megújított formája” (2009: 567; 9, 1, 14); de mindig kiemeli, hogy indokolt esetben használva közvetlenül hatnak, indulatokat szítanak fel, gyönyörűséget keltenek (2009: 567; 9, 2, 3–4). Például az *Oda az igazság* című film elemzésében Konradin, a fojtogató képe és szerepe alakzatként, méghozzá sejtetésként jelenik meg (*susplicatio*), azt sugallva, hogy: „a keresztény trónkövetelők és királyok gyilkosok és fojtogatók” (288. oldal). Quintilianus megállapítását igazolja a diákok által kitöltött kérdőívek tartalom-elemzése: a fojtogató (fojtogató ember vagy férfi), a gyilkos / gyilkolás kiemelkedően gyakran (csak a fojtogató 20 esetben) fordul elő a válaszokban, tehát benyomást keltett, indulatokat szított fel bennük.

A szóképek valamely szónak vagy kifejezésnek saját jelentéséből egy másikba való művészi átvitele, „átviszünk egy névszót vagy igét a saját helyéről, ahol tulajdonképpen, arra a helyre, amelyen vagy nincs tulajdonképpen szó, vagy az átvitt jobb a tulajdonképpeninél. Azért alkalmazzuk, mert vagy szükséges, vagy mert kifejezőbb, vagy pedig – ahogyan már mondtam – mert illőbb” (2009: 547; 8, 6, 6). Az illősséggel kapcsolatban fentebb már idéztem a szerző véleményét. A mozgóképre is igaz lehet így Quintilianus szóképekre vonatkozó tanácsa: „Ahogyan mértéktartó és megfelelő használatuk ékesíti, úgy gyakori használatuk homályossá és visszatetszővé teszi a beszédet, folytonos használatuk pedig allegóriát és talányt eredményez” (2009: 549; 8, 6, 14). A 80. oldalon Jancsó szimólumalkotásáról Deák-Sárosi a következőt állapítja meg: „Jancsó Miklós *Utolsó vacsora az Arabs szürkénél* (1999) című filmjében a két bohóc főszereplő, Kapa (Mucsi Zoltán) és Pepe (Scherer Péter) a *Hősök terén* található *Millenniumi emlékműről* leugorva egyenesen a Duna vizébe esnek. Ennek a kis epizódnak az a jelentése a film egészének és a sorozatnak a kontextusában, hogy a főszereplők a *Háború allegorikus szobráról* Emese őszanya álma szerint a magyar hatalom jelképének számító Duna vizébe esnek.

Az epizód még pontosabban a magyar nemzeti öntudat és virtus veszélyére utal, ami háborúhoz és halálhoz, illetve a még meglévő (kevés) hatalom összeomlásához vezethet” (A szerző kiemelései). A szimbólum alkalmazását ez a szándék / szükséglet indokolja, ha a néző nem végzi el megfejtéséhez a megfelelő gondolkodási műveletet, az homályhoz, értelmezési problémához vezethet.

Az *aposztrophé* jelenségének vizsgálata a filmekben különösen érdekes. Eredetileg a bírótól elforduló beszédet értették alatta, melynek az ellenfél támadása vagy a megszólítás lehetett a célja, esetleg a szóban forgó kérdéstől akarta elterelni a hallgatóságot (Quintilianus 2009: 581; 9, 2, 38). Deák-Sárosi először az *Ember a havason* kapcsán említi; a részletet hosszabban idézem, mert nagyon jól mutatja, hogyan válik a filmnyelvi konvenció az *éthosz* eszközzé:

„[...] a kamerába tekintés nem része a hagyományos elbeszélői filmnyelvi konvenciónak. Ennek a konvenciónak a „megsértése” erős érzelmi és jelentésképző elem. A filmben háromszor tekintenek a kamerába. Első alkalommal akkor, amikor a kalauz (Maklár János) a vonaton felfedezi, hogy Anna nem él. Gyanúsán megnézi közelebbről, és elgondolkodik azon, hogy lekezelje-e a jegyét mint élőét. A dilemmát segít feloldani a vagon utazóközönsége, akik Gergelyekkel vállalnak szolidaritást. Számonkérően, szinte vádlón néznek szembe a kamerával, hogy a jegykezelő érvényesítse a jegyet, és ezzel fogadja el a helyzetet. Az utasok a kalauz szemébe néznek ilyen szúrósan, de azért, hogy ez ugyanakkor a kamerába tekintés is, más jelentést is kap. Az utasok tehát a néző szemébe is beletekintenek. A néző így érzetileg azonosul a kalauzzal, aki viszont a társadalmi rendnek az őrzője, egyben jelképe. Az utasok így közvetlenül a nézőn kérik számon az erkölcsi dilemmát. A nézőnek másodpercek alatt le kell folytatnia azt a vitát, hogy engedélyezhető-e halott szállítása élők között. Van tétje a döntésnek, hiszen a halott fertőzést okozhat. Ugyanakkor meg kell érteni Gergelyt is, aki teljesíteni akarja felelőssége utolsó kívánságát, hogy odahaza temesse el őt. Az együttérzés szól a közösségi kockázattal szemben. A kalauz a nézők és a társadalom nevében is lekezeli a jegyet. A jelenet és a filmnyelvi megoldás, ez a kamerába tekintés az együttérzést és a társadalmi együttműködésbe vetett hitet erősíti (akár kockázatok árán is)” (134. oldal).

Ehhez az *éthosz*hoz járul a rezonőr (Üdö Márton) szerepeltetése és a narrátor hangja, melyek a film értékrendjét közvetítik. „A nézők és a kritikusok értették az üzenetet és a megoldást (együttérzés, remény), kevés kivétellel pozitív visszajelzést adtak. A történet alapjául szolgáló értékrend legfontosabb jellemzői: keresztény, magyar, egyetemes, filmszerű” (141. oldal).

Jancsó már „gyakran és erősen él a kamerába tekintéssel, a kiszólásokkal,

hogy Stóhr Lóránt ezért ezt a film műfaját „filmbeszéd”-nek nevezi. [...] A nézőnek kiszóló beszédből is kiemelkedik a *szentenciák* műfaja.” A Kapa-Pepe sorozatban „egyre több és egyre elviselhetetlenebb kiszólás van. Kapa, a fő rezonőr mindinkább dühösebb és elkeseredettebb. Meg is kérdezi a nézőket, bírják-e? Ha nem, „lehet kimenni”. Erre viszont nem lehet más felelet, mint az, hogy ha már valaki egy filmre jegyet váltott, nem azért tette, hogy a félnél kimenjen” (280. oldal). Ugyanaz a filmes eszköz ugyanúgy a rendezői *éthosz* eszköze lesz, de a második esetben a rezonőr maga veti fel, hogy a film nem „illő”.

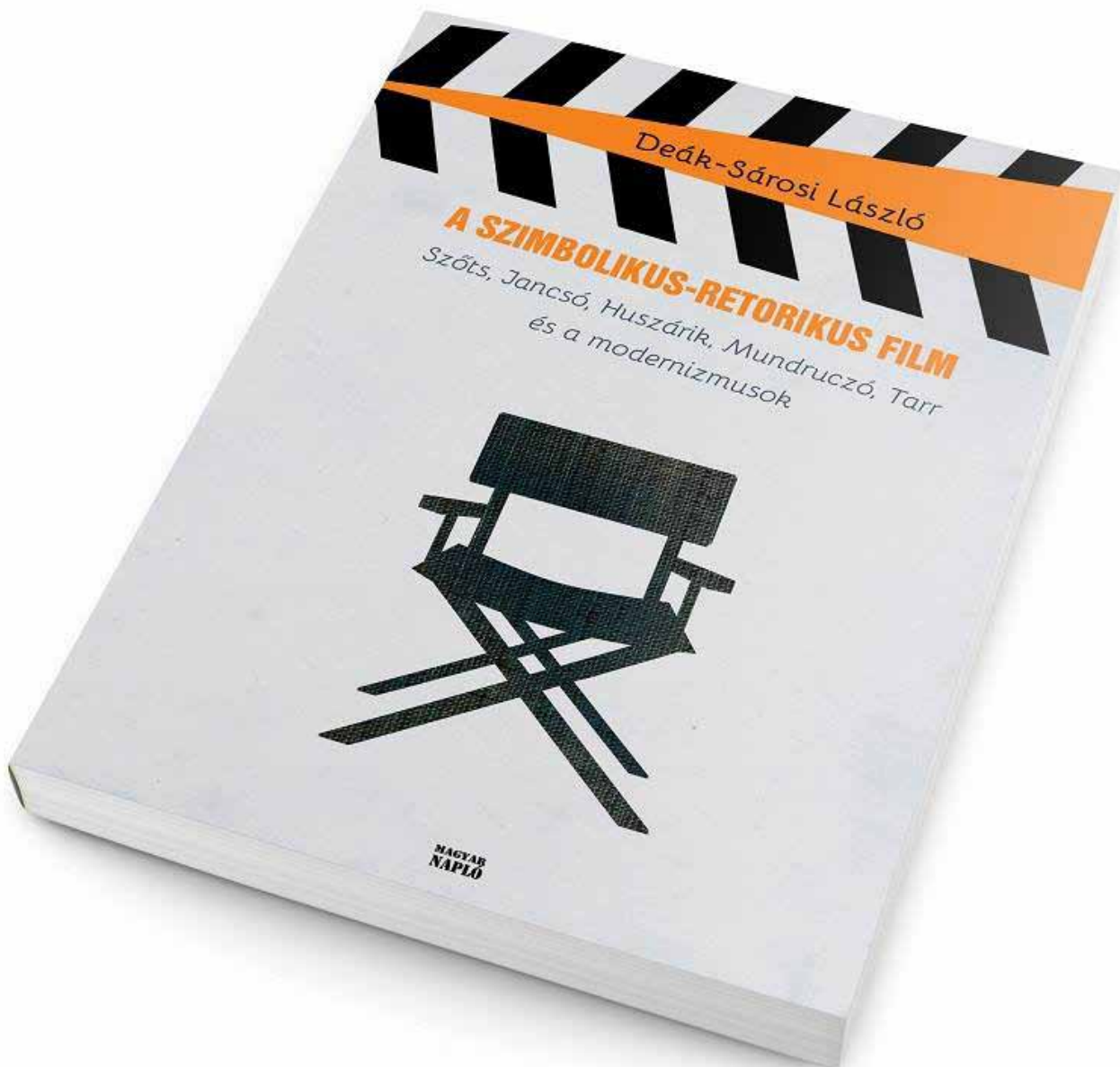
A bevezetőben említettem, hogy a célkitűzést aktuálisnak és fontosnak tartom. Egyrészt amiatt, mert nehéz objektív eszköztárat találni a manipuláció megragadására. Az egyes művészeti ágak „termékeit”, gyakran magukat a művészeket is ideológiák, politikai vagy gazdasági érdekek befolyásolják, a vitát, az objektív megközelítést érzelmek és indulatok nehezítik. A párbeszéd azonban csak a szerző által is bemutatott fogódzók segítségével indulhatna meg, hiszen ha ezeket tudományosan igazoljuk, nem lehet „legyinteni” erre az eredményre. Akciót kell kiváltania, még ha cáfolatot is, és megindulhat a párbeszéd, a vita az elemzésekben használt bármely szempont kapcsán.

A kötet másik nagy eredményét abban látom, hogy a médiaoktatás feladatát és felelősségét új megközelítésbe helyezi. A kötelező olvasmányok állandóan keresztútban állnak, az iskolában bemutatott filmekről kevesebb szó esik. Minden tanár tudja, hogy a filmnézés az órán biztos siker, de ha nem kíséri megbeszélés, veszélyes is lehet. Hiszen, mint a szerző is bemutatta, az iskola, a tanár vagy a tankönyv *éthosza* hitelesíti a filmet, az általa képviselt értékrendet, ami szavak nélkül is hat az érzelmekre, beépül a diákok tudatába. Ezért lenne fontos a vita, szavakat adni az érzéseknek, objektív, közös eszköztár, egyfajta kód, közös nyelv segítségével megbeszélni, „kibeszélni” ezeket a benyomásokat. Természetesen az ízlés formálásáról mint célról nem mondhat le a médiaoktatás sem, de úgy gondolom, az út e célhoz is a képi hatások iránti figyelmen, érzékenységen és elemzőkészségen át vezet.

A szerző célkitűzései összhangban vannak a mozgóképkultúra és médiismeret kerettantervével: az ott említett erkölcsi nevelés, demokráciára, önismeretre, társas kultúrára, testi és lelki egészségre nevelés, valamint a médiatudatosság (mozgóképi írás- és olvasástudás, önálló és kritikus attitűd kialakítása) segíthető a Deák-Sárosi által bemutatott módszer következetes alkalmazásával. A mozgókép retorikai elemzése más kerettantervi célokat is szolgálhat (például a „képi hangulat tudatosítása elemző megállapítások révén”), erre épülhet a „mozgóképi látványszervezés gyakorlatokkal”, valamint a „következtetések megfogalmazása szóban és írásban”. A könyv által vizsgált szerzők közül Huszárik, Jancsó és Tarr szerepel a középiskolai kerettantervben, célként a „szerzői kultúra és a tömegkultúra mint eltérő beszédmódok” megismerése fogalmazódik meg, ezekről „elemző és értékelő megfigyelések

megfogalmazása (pl. vita keretében)”. Míg a médiaórákon gyakran elemzett reklám célzatossága magától értetődő, a rendező szándékosságára fel kell hívni a figyelmet.

Szükség van tehát retorikai eszköztárra a filmelemzéshez, de ez eszköztár (és az elemzési kompetencia) nemcsak a mozgóképes elbeszélés, hanem a hagyományos költői képek megértését, alkotását is segítheti. Az alakzatok vizsgálata mellett a dolgozat nem hanyagolja el az *éthoszt* és a *logoszt* sem. Felveti a díjazás és az *éthosz* kapcsolatát, a rendező *éthoszá*nak, a médiaoktatás felelősségének kérdését. A vizsgálat megerősíti, hogy retorikai eszköztárra ma is szükség van, a fogalmak mély, pontos ismerete lehet a kiegyensúlyozott vita alapja. A *logosz-éthosz-pathosz* kiegyensúlyozott arányban, következetes szempontok alapján történő vizsgálata eredményezhet tartalmas retorikai (film)elemzéseket.



Deák-Sárosi László

A SZIMBOLIKUS-RETORIKUS FILM

*Szóts, Jancsó, Huszárik, Mundruczó, Tarr
és a modernizmusok*



Interjú Deák-Sárosi Lászlóval

A Szimbolikus-retorikus film c. könyv szerzőjével



Farkas György: Mivel az elemzés metodikája nagymértékben retorikai (nyelvészeti) rendszerekre támaszkodik, mit gondolsz, ezt mennyire könnyen sajátíthatja el egy olyan filmes területen elemző szakember, akinek nincs nyelvészeti „előélete”. Illetve mennyire akadályozhatja ez a tény az elméleted elterjedését?

Deák-Sárosi László: Nem hinném, hogy bármi akadálya lenne a retorikai szempontok erősítésének a filmelemzésben, hiszen a megközelítésben fontos szerepet játszik a stilisztika, ami az ékesszólás

tudományának és művészetének része már a kezdetek óta. A stíluseszközöket, mint az alakzatok (párhuzam, fokozás, ellentét stb.), a szóképek (megszemélyesítés, metafora, szimbólum, metonímia stb.) már a közoktatásban is használják a diákok az irodalmi elemzésekben. Ezeket csak alkalmazni kell az audiovizuális szöveg elemeinek értelmezése során, és azonosítani lehet segítségükkel a különböző mintázatokat.

FGy: Milyen fontos összetevői vannak még a retorikai elemzésnek?

DSL: Nagyon hasznos az érvelés forrásainak az azonosítása. A nyelvi és logikai érveket (logosz) többnyire eddig is figyelembe vették, de a pathoszt és az éthoszt már kevésbé. Az előbbi olyan hatáselemek azonosítását jelenti, amelyek a néző biztonságérzetére hatnak (pl. a félelemre a sérülésektől és a haláltól), illetve az értékrendjére, mint az együttérzés és a hazaszeretet. Az utóbbi pedig a beszélő (a rendező és alteregói, szócsövei) személyes hitelességére épít. A retorikai elemzés részét képezheti még a bizonyítási modellek alkalmazása, de aki ebben nem kíván elmélyedni, az elboldogul a formális logika elemeivel is.

Ami viszont nélkülözhetetlen régi-új szempont, az az etikai. A filmet mint nyilvános kommunikációt én a közbeszéd részének tartom, és ehhez remek kiindulópontot ad Martha Cooper könyve, az *Analyzing public discourse* (A közbeszéd elemzése, 1989), illetve Perelman, Burke és Weaver munkái.

FGy: Vannak a képi és multimediális szövegek elemzésének az említetteknél újabb szakirodalmi eredményei?

DSL: Természetesen. A vizuális és képi retorika kialakulását és elterjedését az 1960-as évektől számítják. Fontos mérföldkő a 2007-ben német nyelven megjelent *Bildrhetorik* (Képi retorika). Magyarországon pedig 2010-ben látott napvilágot az *Enigma* folyóirat 64., Vizuális retorika különszáma, illetve egy szöveggyűjtemény *Vizuális kommunikáció* címmel.

FGy: Mi az új a te rendszeredben, ha ilyen jelentős előzményeket lehet felsorolni?

DSL: A *Bildrhetorik* alapjait és iránymutatásait folytatva a képi retorikai elemzést kiterjesztem és alkalmazom a mozgóképre, a filmekre és a játékfilmekre is, természetesen a filmes formanyelvi elemek és a retorikai eszközök elméleti és gyakorlati összebékítésével. Ugyanakkor nem állok meg a stilisztikai/formanyelvi eszközöknél, mint a közvetlen elődök, hanem a szempontrendszerrel kiegészítem a már említett érveléssel és az etikai összetevőkkel, ami még egy komoly eszmetörténeti és művészetelméleti alapozást is szükségessé tett.

FGy: Tudtommal A szimbolikus-retorikus film címmel megjelent PhD-értekezésed, az első monografikus mű a mozgóképek, filmek retorikájáról. Nálad a nyelvészeti érdeklődés vagy a filmes orientáció volt előbb? Melyiktől haladtál melyik felé?

DSL: Abban már az elején biztos voltam, hogy a filmek elméletével és elemzési módszertanával fogok foglalkozni. A retorikai összetevő közben társult hozzá, de nagyon adta magát. Kellett egy régi-új (társ)diszciplína, amivel ki lehet kerülni a divatos film- és művészetelméletek elhajlásait, amelyek inkább segítik a filmes manipulációt, mint leleplezik.

FGy: Első publikációid a filmszemiotika tárgykörében születtek, ez is közrejátszott az elméleti irányultságánál?

DSL: Igen, a filmelméletet és a nyelvészetet eleve összekapcsolja a filmszemiotika. A szemiotikai megközelítés nálam megmaradt a mai napig, és része a retorikai/stilisztikai szempontrendszernek is.

FGy: Jancsó filmjeiről szólva azt a megállapítást teszed, hogy már a korai filmjeinél is, de a Kapa-Pepe sorozatban egyértelműen a nemzeti szimbólumokat tudatosan dekonstruálja Jancsó. Kifejezetten a Kapa-Pepe sorozat darabjaira vonatkozóan nem lehetséges az az értelmezés, hogy ezeknek a nemzeti szimbólumoknak a cinikus bemutatása azt a célt szolgálja, hogy a rendszerváltást követően már kiüresített szimbólumokról adjon látteleletet?

DSL: A holdudvar véleményformálói ezzel próbálják mentegeni a valójában provokatív és romboló kommunikációt. Egy művészeti alkotás azonban sohasem gépies és semleges tükrözés. Az alkotók értékválasztása mindig tetten érhető, kielemezhető. A szarkasztikus gúny ezen filmek esetén egyértelműsíti az attitűdöt, ami a nemzeti szimbólumok kiüresítéséből, sőt durva beszennyezéséből áll, maguk a filmek által is. Indoklásom a könyvben olvasható részletes elemzésekben található.

FGy: Értem. Hasonló kérdés az előzőhöz: Mundruczó: Szelíd teremtés – Frankenstein-terv: mennyire egyértelmű, hogy Mundruczó szándéka az ellen-megváltás történet felépítése és nem csupán annak artikulálása, hogy a kortárs európai gondolkodásban/művészetben már nincs lehetőség egy „megváltás-történet” megalkotására?

DSL: Egy filmnek az értelmezése sosem tetszőleges, ha alapos elemzésről van szó. A többrétű retorikai elemzés ki tudja mutatni, hogy mi a film tényleges jelentése, illetve hogy mi az alkotó kommunikációs szándéka az adott művel. A többrételműség alapvetően a művészfilmnek sem a sajátja, hiszen a többrételműség szembe megy a világosság stíluserényével. A félreértésre a felületes értelmezés adhat okot, és ez egyaránt lehet a befogadó vagy a szerző hibája. A befogadó, néző akkor érti félre az adott művet, ha nem átgondolt benyomásai alapján ítél; az elemző pedig, ha csupán impresszionisztikus kritikát ír. A szerző akkor vétkes a dologban, ha nem nyílt és nem közérhető elbeszélői struktúrákban beszél, tehát túl sok erőfeszítést várna el a mű következetes értelmezéséhez. Ezzel akaratlanul is manipulál, gyakran akarva is.

Jó a kérdés a Mundruczó-filmmel kapcsolatban. Az európai gondolkodásban valóban megfigyelhető egy eltávolodás a keresztény, közösségi és nemzeti értékektől, azonban én sokáig azt hittem, hogy a művészet és a tudomány sohase válhat romboló ideológiák eszközévé, főleg megvalósítójává, legfeljebb egy-egy megrendelt propagandaanyaggal, árulás gyanánt. Ma azonban a nem demokratikusan megválasztott gazdasági háttérhatalomnak az az érdeke, hogy gyengítse a közösségi értékeket, ezért azokat az alkotókat és a filmeket támogatja, akik ezt elvégzik. A pénzosztó hatalom mindig talál olyan alkotókat, akik a kivetítik a világra saját szorongásaikat.

FGy: Valóban erről lenne szó? Inkább érzem ezt egy összeesküvés-elméletnek.

DSL: Mindennek nagyvonalakban eszmetörténeti és gyakorlati okai vannak. Nézzük először az eszmetörténetit. A felvilágosodás racionalizációja megdöntötte a hit elsődlegességét, majd érvényességét. Helyette, kicsit később, a romantikában – és azóta is – a művészet próbált a helyére kerülni. A művész lett a filozófiai-vallási kérdésekben az igazságosztó, a véleményvezér. A romantika fő tétele Hölderlin és a többi elméleti irányokat megfogalmazó szerző alapján az egyén és a közösség sorsának kölcsönös összeolvadása és egymással való magyarázata. A művész a saját világnézetéből, érzéseiből és példájából általánosít. Azonban nem minden személy van szinkronban a társadalmi mozgásokkal alkati, műveltségi, életkori és egyéb szempontok miatt, ezért festhet például túl sötét képet a világról.

A gyakorlati ok az, hogy nem minden művész tartozik szervesen ahhoz a közösséghez, amelyben él. Neki és néhány társának lehetnek a közösség érdekeivel ellentétes érdekeik, amelyeket művészeti kommunikációkon keresztül érvényesítenek, a gazdasági háttérhatalom pedig őket támogatja. A közösséggel nyelvi, származási, kulturális és egyéb, identitással összefüggő okok miatt azonosulni képtelen művészek maguk előtt tolnak mintaként szélsőséges eseteket, hogy azzal tágítsák a körülöttük élők tűkőképesség-határát, és így leplezzék a maguk kisebbnek vélt másságát. Ezért szól annyi film (illetve regény, képzőművészeti alkotás stb.) együttérzéssel bemutatott bűnözőkről, homoszexuálisokról, mentális zavarral élő személyekről, idegekről, szörnyekről, korábbi vagy aktuális ellenségről stb. Csak ezzel a magatartással a művészek nem az elfogadást erősítik a többségi és normális(abb) társadalomban, hanem az ellenérzést.

FGy: A torinói ló (2011) kapcsán megjelent írások között akadt olyan, amely szerint a film a maga áttételes eszközeivel bejelentette a kép és a film halálát. Te mit gondolsz erről?

DSL: Ahogy a könyvben is kifejtem, csak egy stílustörténeti korszak ért véget, illetve a modernizmus elméletének és az intézményesített fesztiválfilm együtt haladásának lehetősége. Az eszmei és az esztétikai elemek tovább élnek, csak külön-külön. A deviáns másság kiemelése benne van már a szórakoztató és közönségfilmben is, sőt már fel sem tűnik az emberek többségének, mert az újságírás, a telekommunikáció és az internet is ugyanezt nyomatja. Az esztétizálás se kötődik már csak a művészfilmekhez, vagy szemléletesebb nevén a szerzői filmekhez, de még az intézményesített fesztiválfilmekhez sem. Mindenki a gazdasági hatalom kezében van, ezért kiszólni is nehéz a kalodából, szinte vakmerőség.

FGy: Követve a fenti gondolatmenetet, te milyen motivációkat látsz a könyvedben is elemzett filmek által megfogalmazott negatív üzenetekben?

DSL: Ebben szerepet játszik egy megalománia is. Mint már említettem, a romantika elmélete súlyos terhet rakott a művészek vállára, és ők emiatt szükségét érzik, hogy maguk vegyék kezükbe a világ irányítását. A romantika eme fő tétele hivatalosan még nem dőlt meg, a modernizmusok, beleértve a posztmodernt és a poszt-posztmodernt is, ezen belüli variációkként értelmezhetők. Tehát a felfokozott öntudatú alkotók, esetünkben filmrendezők filmekkel akarják megváltoztatni maguk körül a világot, ezért is nyúlnak egyre radikálisabb kifejezési eszközökhöz és témákhoz. Ha nem sikerül a filmjeikkel művészeti és társadalmi forradalmat kirobbantaniuk, márpedig ez ezidáig senkinek sem sikerült, akkor még elkeseredettebbek, még radikálisabbak lesznek, és közülük egyesek eljuthatnak a mindent tagadásig, akár a filozófiai teremtésmegvonás téziséig, mint Tarr Béla.

FGy: Ahogy megfogalmaztad ezeket, azt érzem, te valami más irányt látsz a film jövőjének.

DSL: A szélsőségekbe jutott művészfilm maga is megfogalmazta a saját halálát, az elemzések pedig megmutatták az egész „fejlődési” irány ellentmondásosságát. A minták, témák és magatartások tovább élnek külön-külön, de én reménykedem abban, hogy az elemző kritika és a társadalmi visszacsatolás utat nyit majd akár csak egy mellékszálon egy következetes, a társadalmat nem manipulálni és lebontani, hanem inkább építeni akaró filmművészet (újja) születéséje.

FGy: A szimbolikus-retorikus film után milyen főbb filmes írásaid születtek, és milyeneket tervezel?

Azóta is elő szoktam adni konferenciákon, amelyekből általában publikáció is lesz konferenciakötetben vagy folyóiratban. Írtam egy-egy hosszabb tanulmányt a rendszerváltás után Magyarországon forgatott generációs és történelmi filmekről. Eddigi írásaimból egy bő válogatást is tervezünk megjelentetni a Magyar napló Kiadónál A jel újbóli helyreállítása címmel.

FGy: Köszönöm a beszélgetést!

DSL: Én köszönöm a lehetőséget!

(Az interjú 2018. november 13-án készült.)



TORONTO
GYÖZTES
BFI LONDON

GUILLELMO DEL TORO rendezte

A VÍZ ÉRINTÉSE

GUILLELMO DEL TORO
GUILLELMO DEL TORO & VANESSA TAYLOR
GUILLELMO DEL TORO

Tizenhat éven aluliak számára nem ajánlott

16

Deák-Sárosi László

A szörny megtermékenyítő, bizarr érintése

A víz érintése című Oscar-díjas filmről

Ritkán kezdem a filmelemzést egy alapérzés megfogalmazásával, pedig ez a legindokoltabb megközelítés, hiszen a filmnek lényegileg egyetlen összetett érzéssé kell összeállnia a megtekintés során, után. A megtekintéshez és első értelmezéshez pedig alapvetően elegendőnek kell lennie egy általános, érettségi szintű műveltségnek, illetve a film és a művészet iránti érdeklődésnek. Nyilván, a filmélmény után érdemes belegondolni a részletekbe és utánajárni az összefüggéseknek, hogy a benyomást véleménnyé bővítsük, illetve megerősítsük, vagy cáfoljuk. Ez általában így történik, csak a vélemény az elemző szövegben az okfejtés, a bizonyítás után kerül megfogalmazásra. A bizonyítás azonban most sem fog elmaradni.

Számomra ez az alapérzés *A víz érintése* (2017) esetén a „bizarr”. A szó a francia és spanyol nyelvekben, ahonnan az átvételt a szótárak eredeztetik, nem terhelt annyi negatív többletjelentéssel, mint amennyit magyarul beleértünk, de szerintem épp ez az átvett szó fejezi ki azt a különöst, ami érdekfeszítő, vonzó, ugyanakkor torz, groteszk és ijesztő is. Lehet ugyanis valami vonzó és egyben félelmetes, veszélyes is: egy magas szikla, egy mély és sötét barlang, egy felderítetlen sziget vagy bolygó, egy boszorkány vagy épp egy vízi szörny. Kisgyerekkoromban egy forró kályha keretvasát fogtam meg, mert ellenállhatatlanul vonzott a tűz pattogása, a vaskályha tekintélyt és égető hőt sugárzó tömege. Ott is maradt a bal tenyerem bőre ezen, a szinte izzó keretvason. Egy szomszéd ember, egy felnőtt férfi mesélte később, hogy őt a cirkula (körfűrész) megbabonázó félelmetessége vonzotta annyira, hogy egy forgó körfűrész tetejét meg kellett simogatnia.

A víz érintése tehát bizarr, különös és groteszk, félelmetes. de vonzó. Vannak, akik „a másság elfogadásáról szóló tanmesének” tartják (Stöckert 2018; Csiger 2018), mások „az egyik legjobb szörnyfilm”-nek (RaulReal, 2018), de van olyan kritikus, aki pozitív véleményét részletesebben is kifejti, és nem spórol a dicsérő jelzőkkel sem: „*A víz érintése* egy kincs, egy olyan darab, amit szeretettel, irigylésre méltó tudással és tehetséggel hoztak létre, aminek lelke van, és ami egyszerűen csodaszép.” (Vízer 2018)

Az összes értékelésben van igazság, valójában együtt érvényesek. Guillermo del Toro filmje tételesen kimutathatóan ideologikus tanmese, ugyanakkor ellenállhatatlan atmoszférateremtő erővel bír, amely magába szippantja a nézőt, és vonzóvá teszi a csúnyát, az idegent, a titokzatost, a félelmetest. A film a legtöbb olyan kelléket felsorakoztatja, amelyek politikai korrektség

ürügyn, a globális gazdasági-politikai háttérhatalom közvetett vagy közvetlen kiszolgálójaként mindent a feje tetejére fordít. A látszólagos együttérzés és elfogadás jegyében van benne fekete bőrű (afroamerikai) takarítónő, fogyatékkal élő főszereplő (a néma lány), segítőkész homoszexuális művész (a plakáttervező idősebb férfi), rokonszenves idegen lény (a vízi szörny), gonosz fehér férfi (a katonai laboratórium biztonsági főnöke), beépült szovjet ügynök stb. A film megszolgált tehát a nemzetközi elismeréseket, különösen úgy, hogy tizenhárom Oscar-jelölésből négyet be is váltott, köztük a legjobb film, a rendezés, a zene és a látványtervezés díját. Mindez aligha lehet véletlen, és a sok elismerés nyilván szól a tanmese ideológiai üzenetének is.

Mi is ez az üzenet konkrétan, ami az absztrakció elvégzése után „a más-ság elfogadásaként” értelmezhető? A kritikák nem igazán bizonyítják az állításukat, mert a fent felsorolt kliséket részben meg lehet magyarázni a véletlennel, a művészi szabadsággal, illetve a műfajok rugalmasságával. Az egyik szerző a címben fogalmazza meg a történet lényegét: *„A csúnyácska lány és a halfiú egymásra talál”* (Vízer 2018). Ennél pontosabb egy másik cím: *„Fajok közti egészséges erotika”* (Szabó 2018). Az utóbbi utal a lényegre, hogy fajok közti szexuális kapcsolatról van szó, de a cikk szerzője a következtetéseit nem vonja le, hogy ez miben áll, mi a dolog perspektívája, és nem magyarázza meg azt sem, hogy miért „egészséges” vagy legalább miért egészségesnek tűnő a fajok közti szexuális kapcsolat. Talán azért nem magyarázkodik, mert nem vonta le a következtetést, hogy ez a típusú kapcsolat valójában nem egészséges, csak legfeljebb esztétikailag vonzó. Miért is vonzó? Azért, mert ezt sugallja/állítja a film, erről győzik meg a nézőt az alkotói.

Műfaj

Ezzel eljutunk ahhoz a kérdéshez, hogy milyen műfajban lehet azt meggyőzően állítani, hogy az élőlények különböző, távolabbi fajai képesek egymást vonzani, sőt mi több, egymással szexuális kapcsolatot létesíteni, és keveredni. A filmet az IMDB a következő műfajokkal jelöli: kaland, dráma, fantasy, horror, románc, thriller. A fantasy és a horror talán megenged annyi rugalmasságot, hogy egy ilyen képtelen kapcsolatról meséljen, de azért a fiktív állításoknak is kell, legyen valami lényegi relevanciája a valóságra nézve. Minden viccnek és mesének a fele igaz, és a legtöbb kritika nem törődve a hivatalos műfaji megjelölésekkel, egyszerűen meseként emlegeti ezt a filmet. Ám a mesében is kell, legyen valami lényegi igazság, ami azonban hiányzik *A víz érintéséből*.

Mielőtt megkapnám a fajvédő bélyeget, ki szeretném hangsúlyozni, hogy fajok (és nem a rasszok) keveredése a valóságban biológiailag nem lehetséges, mert a távolabbi fajok közös utódai életképtelenek lesznek, ha egyáltalán a világra jönnek, vagy csak egy generációig élnek, mint a lóé és a szamáré,

az öszvér. Ilyen keveredésről a mesék sem szólnak. Igaz, egyes mitologikus történetek beszélnek részleges vagy teljes totemállatoktól való származásról, de ez is a hatalom önlegitimációs, ideologikus kommunikációjának része. Létezik két ismertebb fantasztikus, képtelen ember-állat keverék, a kentaur és a sellő, de a más faj és a csúnya (vízi szörny) egymáshoz vonzódása és szexuális egymásra találása még mesei kontextusban is „bizarr”. A film érintésében nem pusztán érzelmi vonzalomról van szó, hanem szexuális egymásra találásról. A film egészen konkrétan utal rá. Elisa, a néma lány szexuális partnerre vágyik, hiszen ő otthon, a kádban már a film elején önkielégít, tehát még mielőtt meglátja, megismeri a szörnyet. Később Elisa a másik takarító-nőnek jelbeszéddel elmeséli, hogy a pikkelyes halemberrel szexuálisan együtt voltak, és van a szörnynek nemi szerve, csak jól el képes azt rejteni. Még később a film mutat is Elisa és a szörny közti szexuális együttléteiket feldolgozó jeleneteket.

Ám, ha a meseszerű műfajok lehetővé is tennék a fajok ilyen bizarr keveredését, e konkrét történet belső logikája ezt ellehetetleníti. A vonzalom a történet szerint kölcsönös a lány és a vízi szörny között, de csak egyikük karaktere van kidolgozva. A szörnyről nagyon keveset lehet tudni. Állítólag Dél-Amerika őserdei vizeiből hozták, ahol csodás lényként tisztelték a helyi indiánok. Ettől még lehet jó is, rossz is, segítő is, ártalmas is. A nővel szelídnek tűnik, de azért a lakásában felfal egy macskát. Csodás gyógyításra képes: kéz- (vagy inkább uszony)rátétellel visszanyeríti a plakáttervező haját, és begyógyítja Elisa és a maga életveszélyes sebeit; de például az emberi, nyelvi vagy jelnyelvi kommunikációra képtelen, kivéve a szexet. Azt tudni még, hogy szereti a főtt tojást. A főtt tojás pedig a halott, megölt élet jelképe, és ez is eléggé bizarr. Ha van is néhány tulajdonsága, azok egymással ellentétesek, egymást kioltók. A szörnyet így gyakorlatilag Elisa, a néma (fogyatékos) lány szexuális vágya tárgyaként ismerjük meg, és értékeljük. A film erős atmoszférateremtő hatása még így is elfogadtatja őt a nézővel, de azért a végső jó megoldás ellenére megmarad a bizarr érzés.

Szerkezet

A film szerkezete a történetmesélés és a filmes dramaturgia klasszikus szabályait követi. Ezeket nem részletezem, bár a szerkezetre az alábbiakban, a lineáris kohéziónál még röviden kitérek. Sokkal fontosabb kissé alaposabban megnézni a művet a közbeszéd részeként, mint retorikai megnyilatkozást, azon belül a fő állítást és annak bizonyítását. A fő állítás az, hogy kölcsönös szexuális és szerelmi vonzalom alapján az emberi faj és más, idegen faj keveredhet. Legyen bár ez a faj állati, szörnyszerű, csúnya és félelmetes. A közvetett, a filmtől elvonatkoztatott, továbbgondolt absztrakt állítás pedig az, hogy

a másság, az idegenség elfogadható, sőt jó.

Ez, ilyen túlzó, végletes formában nyilvánvalóan nem igaz. Az ismeretlen, az idegen lehet vonzó is, de veszélyeket is rejthet. Gondoljunk bele, milyen lenne találkozni idegen, de nem barátságos földön kívüli lényekkel. A veszélyt több irodalmi mű és film is feldolgozta. A túlzás értelmezhető egyszerű retorikai alakzatként is, de ha nincs meg a kiegyenlítő kontextus, akkor a végletes példa rossz mintaként beleragadhat a tudatba és a tudattalanba. A másság elfogadása témában a túlzások azért is alakultak ki, mert azok, akik enyhébb mértékben különböznek a többségtől, azok könnyen abba a hibába esnek, hogy a szélsőségekkel akarják tágítani az átlag, a többség tűrőképességét. Ezért van az, hogy akik kisebb, talán még áthidalható kulturális különbséggel bírnak a többséghez képest, azok tolják maguk előtt a bűnözőket, a nemi devianciában szenvedőket, a teljesen más kultúra radikálisait, akikhez képest az ő különbözőségük aprónak, elenyészőnek tűnhet. Ezért készítenek például ideologikus filmeket a baloldali és liberális művészek rokonszenvesnek mutatott bűnözőkről, elítéltekről, homoszexuálisokról, muszlimokról, migránsokról, illetve idegen lényekről. Ennek a hatása azonban könnyen megfordulhat, mert a többségi, a normalitás alapján élő személyek ezen provokáció hatására még inkább elutasítók lehetnek.

A bizonyítás tehát ebben a filmben egy fiktív történet elmesélése, egy kitalált példa felmutatása, amelyben egy emberi lény, egy lány és egy ember-szabású, kétéltű állati vízi szörny egymásba szeretnek, egymáséi lesznek szexuálisan is. Csakhogy fiktív történet lévén, a hivatkozott tényeknek nincs bizonyító, csak sugalmazó erejük. A bizonyítás feladatát átveszi a dramaturgia, a karakterábrázolás és a vonzó esztétikai megformálás, a stílus. A dramaturgia a maga feszültségteremtő lehetőségeivel kínál azonosulási lehetőségeket, amelynek alapján a néző beleélheti magát a pozitívként bemutatott szereplők helyzetébe, a negatívak ellenében. Nyilván, a néma lány és a szelíd szörny, illetve a segítők vannak bemutatva rokonszenvesnek, és mindenki más ellen-szenves az ellenkarakter biztonsági főnöktől a tábornokon át az szovjet-orosz merénylőig. Ez már át is ível a karakterológia területére.

Arra már utaltam, hogy ez a módszer azért hiányos, mert a vízi szörnyről túl keveset tudunk. A legmeggyőzőbb vagy inkább a legerősebb hatás ebbe a filmben természetesen a vonzó stílus. Nem véletlenül kapott a látványterv is Oscar-díjat. Ebben az az „érvelési” csúsztatás, hogy nem a tárgy (itt a vízi szörny, mint idegen fajú lény) a szép, a vonzó, a jó, hanem az a mód, ahogyan a film mutatja. Annak ellenére, hogy objektíve csúf, hiszen hullőszerű, pikkelyes ragadozó állathoz hasonlít. A rokonszenvet alapvetően a hátrányos helyzet váltja ki, mert a főszereplők hátrányos helyzetűek, és ezért a néző megsajnálja őket. A lány kicsit csúnyácska, csak takarítónői szintig jutott a karrierjében, és nem tud beszélni se. A vízi szörnyet a katonai laboratóriumban fogva tartják, kísérleteznek vele, és az élve boncolását tervezik, a szovjetek

pedig titkon a megölését. A néma lány három fő segítőtje is rokonszenves, és elsősorban szintén a hátrányos helyzetük miatt. A takarítónő munkatárs feketé (afrikai amerikai), súlyproblémái vannak és rossz házasságban él egy lusta férj mellett. A néma lány szomszédja idős, homoszexuális, és munkáit visszautasítják, mint kiderül, nem is minőségi, szakmai alapon. A harmadik segítő is rokonszenves, mert bár ő orosz kém, és szovjet társaik őt bízzák meg a szörny megölésével, de ő a tudós alkatából adódóan, illetve sajnálatból nem öli meg a szörnyet, hanem inkább segít a megszüktetésében.

A másság elfogadásának ilyen túlhangsúlyozása a művészeti kommunikációban, ráadásul ilyen alap- és didaktikus tételek alapján nem korrekt hozzáállás korunkban, amikor ezzel az üzenettel a gazdasági és politikai hatalom visszaél. A művészetnek mindig a tényleges hatalom és az agresszió ellenében kellene állást foglalnia. Persze, a művészet és különösen a film nincs könnyű helyzetben, mert a finanszírozás a gazdasági háttérhatalomtól függ, ahogy a forgalmazás és a díjazás is. Az üzenet nem aktuálisan érvényes a soha nem látott méretű nemzetközi migráció miatt sem. Sőt, a film épp azt a gazdasági érdeket szolgálja ki, amelyik migráltatással akarja megoldani elsősorban európai országokban a munkaerőhiányt, a kislefogyasztói piac növelését és a népességszaporulat hiányosságait.

Migráció

Itt egy rövid kitérőt tennem kell a nemzetközi tömeges migráció megszervezésének vélt jogossága és hasznossága ellenében. Azért, mert nagyon ide tartozik, a film kapcsán. A szegényebb, főleg afrikai és közel-keleti országokból érkező tömegeket az együttérzés, a sajnálat miatt javasolja befogadni a gazdasági háttérhatalom véleményformáló gépezete. A valódi célokat: a munkaerőhiány pótlását, a népességszám kiegyenlítését többnyire elhallgatják vagy tagadják – bár egyes célokat nyíltan is felvállalnak bizonyos érdekelt gazdasági szereplők. A kulturális kevertségből és a megosztásból adódó zavar-, illetve káosz-keltés szintén a célok között szerepel a jelek szerint, de ezt már valóban nem vállalja fel nyíltan senki. A kevert kultúrájú vagy kultúrájukat vesztett embereket könnyebb irányítani és konzum idiótákká formálni, mint akiknek erős a nemzeti, a vallási és általában a kulturális azonosság-tudatuk. A kommunizmusnak is célja volt a tömegek elgyökértelenítése, ezt kezdte el Ceaușescu is a falurombolási programjával. A nyugat-európai, a kommunizmust megúszó országoknak is voltak és vannak falurombolási projektjeik, csak más a módszerük, a kivitelezési technikájuk, mint a Kárpátok Géniuszának.

Na, de mi van a tényleges empátiával és segítségnyújtással, hiszen ezek általános emberi értékek, de legalábbis fontos elemei a keresztény vallási

tanításoknak. A segítségnyújtást nem lehet és nem szabad se megkerülni, se megtagadni, azonban ennek mikéntjére is van mód, illetve válasz: lehetőleg ott kell segíteni mindenkin, ahol született, és ahol él. Minden felelősséget nem vállalhat át egyik kultúra a másiktól, egyik népcsoport vagy ország a másiktól. Ugyanis nem minden probléma gazdasági eredetű, de a gazdasági problémák is visszavezethetők vallási, nyelvi, kulturális, tehát szellemi gyökerekre. Minden nagyobb vagy kisebb helyi kultúrának megvan az a felelőssége, hogy elvégezze az önszabályozást. Ha egy helyi kultúra, pl. egy ország, régió, földrész kultúrájában nincsenek meg azok az elvi alapvető védekező mechanizmusok, amelyek egyensúlyban képesek tartani a társadalmi, gazdasági és környezeti tényezőket, az az egység halálra van ítéelve. Egy adott országnak vagy régiónak például a muszlim közösségnek a saját maga iránt való felelőssége, hogy például korlátok között tartsa a népesedését. Ha túlnépesedik, akkor feléli a helyi erőforrásokat, és éhezés miatt a közösség elpusztul. Az önszabályozás hiánya vezetett például a kutatók szerint (Bahn–Flenley 2006) a Húsvét-sziget lakosságának és civilizációjának elpusztulásához, igaz, ott nem a túlnépesedéssel, hanem más módon tették tönkre az élet alapjait biztosító feltételeket. Több teória is létezik az e sziget civilizációjának pusztulásáról, de a legvalószínűbbnek az ott élő emberi közösség önszabályozó mechanizmusának valamilyen módon való meggyengülését tartják. Léteznek másfajta kutatások is, amelyek a polinéziai szigetvilág zárt társadalmait kutatták. Vannak olyanok, amelyek évszázadok óta fennállnak. Egy adott kultúra fejlettségének valódi fokmérője az, ha annak közössége képes fenntartani és reprodukálni önmagát. Északon, az eszkimóknál és az inuitoknál is meg lehet figyelni nagyon régóta fennálló, önmagukat reprodukálni képes társadalmakat. Az önfenntartás biztosításába bele tartozik a túlnépesedés elleni védekezés is. Bármennyi eszkimónak közmondásosan nem jut fóka. Hogy pontosan melyek ezek az önszabályozó technikák, azokért érdemes elolvasni az óceániai szigetvilág kultúráit leíró kutatók könyvei mellett például a félig dán, félig inuit író, Rasmussen könyvét is: *Thulei utazás – Kutyaszánon az eszkimók földjén* (1965). Ha egy társadalom nem képes önmagát fenntartani és reprodukálni, az hosszabb távon nem képes megoldani a problémát extenzív módon, a terjeszkedéssel sem. A Föld területei és erőforrásai is végesek. Ha az iszlám által meghatározott országok túlnépesednek, akkor romba döntik saját országukat. Ezen túlmenően, ha megszállják Európát és a világ más részeit, ott folytatódik a megkezdett, kontroll nélküli gyarapodásuk, és nemcsak magukat, de a befogadó vagy elfoglalt kultúrát is magukkal rántják a pusztulásba. Ha Európa egy mentőcsónak, és erre a mentőcsónakra túl sokan szállnak fel, akkor mindannyian a tengerbe vesznek: a megmentők és az ideiglenesen megmentettek is. Azért kell tehát a bajban lévő, akár túlnépesedő országok lakosain helyben segíteni, hogy ők maguk saját életükben mérjék fel a túlnépesedés és a saját kultúrájuk öngyilkos voltának veszélyét. Itt azért annyit

meg kell említenem, hogy ma már nincsenek gazdaságilag és kulturálisan teljesen önálló és elszigetelt országok, mert globálisan mindent összeköt a gazdaság és a kommunikáció. Az 1970-es és 1980-as években még volt a világon 7 (hét) teljes önellátásra képes ország, de ma már egy sincs. Van tehát globális felelősség, ami mindenkit és minden országot érint, de azt nem úgy kell értelmezni, hogy Európa vegye be a fuldoklók tömegét a saját mentőcsónakjába, és süllyedjen el velük együtt. A gyarmatosító országoknak nagy felelősségük, hogy enyhítsenek a gazdasági egyenlőtlenségből következő, a kizsákmányolásból adódó problémákon, de egy ország, egy társadalom, egy kultúra önszabályozását az adott, országnyi és régiónyi kisebb közösségnek kell megoldania. A megoldás elsősorban szellemi: vallási, filozófia, és kulturális; ezeknek csak következménye a gazdasági is.

Visszatérve *A víz érintése* című, elemzett filmhez, nem időszerű se didaktikusan, se művészi magasságokban a másság elfogadását globális kommunikációs szintre emelni, és ezen a szinten sulykolni díjakkal, a forgalmazással, amikor a Föld egyik részcivilizációja elveszítve önkontrollját, mint rákos sejtek tömege elburjánzik, és felemészti önmagát, illetve azt a másik rész-kultúrát, amelyre rátelepszik.

Érvelés a nagyszerkezetben

A néző alapvetően célszerkezettel találkozik a film eseményeit követve. Az alapdramaturgia hagyományos, klasszikus. Felvázolásra kerülnek célok és fordulópontok. Az exozíció egy néma, kicsit előnytelen külsejű lányt mutat be, akit a mesélő (mert a filmnek mesélője is van), királylányként vagy hercegnőként említ, ahogy a szerelmesét is ilyen magasságokba emeli. Nyomban az exozícióban kiderül, hogy a lány magányos, nincs férje, élettársa, feltehetőleg azért, mert néma. Ő azonban nem adja fel, vágyakozik férfiak, hímnemű lények után, mert a kádban reggelente önkielégít, és tetszeni is akar az ellenkező nemnek, mert egy szép, piros cipőt nézett ki magának egy kirakattában. A vágyakozása tényét hangsúlyozza az a körülmény, hogy a lakása egy mozi, egy álomgyár fölött található. Ezek az első kis képsorok meghatározzák az első célt, hogy Elisa találjon magának valakit, akivel szexuális kapcsolatot létesíthet. A néző az ő szemszögével azonosul, neki drukkol, hogy sikerüljön.

Amikor Elisa a laboratóriumban felfedezi a számára vonzónak tűnő szörnyet (ügyes dramaturgiai késleltetések után), azt követően a történetben az a cél jelenik meg, hogy képes-e őt megszelídíteni. A következő cél, a halfiúra leselkedő veszély miatt is az, hogy képes lesz-e megszőktetni. Amikor megszőkteti, akkor az a nézői várakozás alakul ki, hogy sikerül-e vele szexuális kapcsolatba lépni, illetve meg tudja-e őt óvni a rá vadászó biztonsági főnöktől, a katonai erőktől és a szovjetektől. Amikor már menekülniük kell,

az lesz a várakozás, hogy a történetben lesz-e valamilyen megoldás, feloldás. A várakozást és a feszültséget a film viszonylag egyszerű céljai ellenére képes fenntartani.

Érvelés a középső szerkezetben

A középső szintű szerkezeti elemek közül egy jelenetet és három epizódot emelek ki, hogy azokban röviden azonosítsam az érvelést. Az egyik jelenet vagy inkább jelenetsor a szökés, ami alap-történetszöveg, és ha jól van elkészítve dramaturgiailag, akkor meggyőző erővel bír. A néző képes azonosulni a szökésben részt vevő szereplőkkel. A szökésben lévők a gyengék, a kiszolgáltatottak, tehát velük könnyebb az azonosulás, és ezáltal rokonszenvesebbé is válnak.

Ugyancsak az együttérzést, az azonosulást segíti az az epizód, amelyben a vízi szörny visszavonul Elisa szomszédjának, az idős, homoszexuális plakáattervezőnek a haját. Ez mindkettejüket rokonszenvesebbé teszi. Különös módon, ennek az epizódnak van egy ellentétpárja, és nem sokkal a hajnövesztés előtt vagy után. A szörny kegyetlenül felfal egy macskát Elisa lakásában. Ez eltávolítja a vízi szörnyet a nézőtől, kissé relativizálja az ő megítélését. Jelzi azt, hogy nem csupán csodás képességekkel bíró, isteni lény, hanem állati jellegű, ösztönös hús-vér teremtmény, ráadásul ragadozó. Adott megközelítésben ez a rokonszenv pozitív értelemben vett árnyalásához tartozik, mert egy tökéletes, természetfeletti képességekkel bíró lényel nehezebb azonosulni, mint aki ugyan támadó (ragadozó), de egyben üldözött (áldozattá is válhat), tehát egy szinten említhető a halandó földi emberekkel, akik közé a nézők is tartoznak.

A film egyik legszebb epizódja egy dalbetét. Elisa képzeletben dalra fakad, és énekelve-táncolva vall szerelmet a vízi szörnynek. Ennek a dalbetétnek az a funkciója, hogy Elisa jellemét árnyalja, gazdagítsa, fényesítse. Ő ezek után már nem csupán egy szexuális éhségét vegetatív szinten kielégíteni vágyó nőnemű emberi lény, hanem egy érző, érzékeny szerelmes, aki minden figyelmet, elismerést és azonosulást megérdemel a néző részéről. Nagy a kontraszt a néma, megszólalni képtelen lány és azon éneklő szerelmes tündér közt, akivé képzeletben, pár percre átváltozik. Az a néző, aki eddig nem hitte el, hogy bele lehet szeretni ebbe a néma lányba, az a jelenet után elhiszi.

A táncoló cipők jelenetét azért említem, mert ezzel kapcsolatban a rendezőt plágiummal vádolják. Jean-Pierre Jeunet neves francia rendező azzal vádolja Guillermo del Torót, hogy ezt az ő *Delicatessen* (1991) című filmjéből lopta (Port 2018). A két kis epizódot megtekintve meg lehet állapítani, hogy átfogó és egyben részletekbe menő hasonlóságról van szó. A rendezőt még más plágiumvádak is érték e filmje kapcsán, és egyiket még ki kell emelnem,

mert az egy lényeges kontextuális jelentésre utal. A fent idézett híradásban arról is beszámol a műsorújság, hogy a mexikói, de Kaliforniában élő rendező az egész történet alapját ellopta egy nem is ismeretlen szerző, nem kevésbé elfelejtett színművéből. Ebből már plágiumper is lett, mert a két történetben mintegy 60 (hatvan) egyezést tudtak felsorolni, ami nem lehet véletlen. Nem apró mozzanatokról van szó, hanem olyanokról, minthogy egy takarító lány egy laboratóriumban szerelembe esik egy halemberrel. Paul Zindel *Let Me Hear Your Whisper* (Hadd halljam a suttogásod) című, 1969-ben írt színműve fontos viszonyítási alap is. 1969-ben és egy színműben egészen mást jelentett egy fajok közti szerelem, amikor még volt mit bírálni a hagyományos világrend maradványain, azok esetleges megjavításának céljával. Azonban 2018-ban, a migránsválság fokozott, globális problematikájának során a fajok keveredésének széppé trükközött meséjét tenni Oscar-díjjal a világ egyik kiemelt közbeszéd-témájává, még inkább kellőképpen reflektálhatatlan mintájává, az nagyfokú felelőtlenségre utal mind az alkotók, mind a szponzorok, mind a szakmai díjazók részéről.

Nem mellékes azért az sem, hogy a vízi szörny vagy halember figuráját sem maga találta ki a rendező-forgatókönyvíró, hanem hivatkozás nélkül átvette olyanokból, mint *A fekete lagúna szörnye* (1954) és *A kétéltű ember* (1963). Igaz, az első del Toro elismeri minta gyanánt, és az ő korábbi filmjeiben is szerepeltetett halembert, például a *Pokolfajzat II*-ben (2008). Természetesen nem minden érték az ötlet eredetiségében rejlik, hanem a feldolgozás minőségben és az időzítésben. A mesélés minőségét illetően *A víz érintése* rendezője szerintem jól vizsgázott, de a témaválasztásban és az időzítésben már nem.

Évelés a kisszerkezetben (stílus)

A stíluselemek meggyőzésben való alkalmazását már említettem, de itt annyiban érdemes még kitérni kicsit erre, mert a fényképezés, a ritmus, a szimbólika jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a film szépnek, de legalábbis vonzónak mutassa azt, ami valójában groteszk, idegen, ismeretlen és félelmetes. A világítás, a keretezés, a látvány a hatás pozitív érzületét erősítik. A többnyire sötét és sejtelmesen világított helyszíneken rögzített jelenetek az adott tárgyak, személyek valószínű plaszticitását, azzal együtt mágikus átszellemítését érik el. A fények, a tévé (rég, 1960-as évekbeli) és a mozi a csordultig telt vágyak és remények telítődése érzését közvetítik. Ide tartozik, hogy nem feltétlenül az a szép, amit a film mutat, hanem az a szép, ahogyan mutatja, és ami szép, nem feltétlenül szép, hanem akár titokzatosan, félelmetesen vonzó, bizarr.

A kisszerkezeti látvány- és stíluselemek közé sorolható az 1960-as évek

elejének atmoszférateremtő hangulata is. Ügyes fogás volt, hogy a vízi szörny-nyel megesett románcot a film a hidegháborús 1960-as évek Amerikájába helyezi. Ezzel az alkotók kissé távol tartatják maguktól azt a vádat, hogy a jelenleg uralkodó politikai ideológia és a politikailag korrekt beszéd elvárásainak megfelelően beszélnek. Már említettem, hogy más lehetett és más volt egy vízi szörnybe beleszeretni 1960-ban vagy 1969-ben, és már 2018-ban. Más volt öt évtizede egy homoszexuális ember helyzete is, aki akkor nem ideológiai-politikai támogatást kapott, hanem adott esetben a törvény büntető hatásával kellett szembenéznie. Az ilyen toposzok ismétlődésük és a jelenlegi, a film bemutatásának idejéhez viszonyulva szimbólumokká erősödnek, merevednek.

Előadasmód, színészi játék

A kritikák többnyire elismerően írtak a színészi teljesítményről a főbb szerepeket játszó színészekkel kapcsolatban. A színészi teljesítmények valóban kiemelkedőek, és az egyik legemlékezetesebb alakítás a fő gonoszé, a karrierista biztonsági főnöké (Michael Shannon). A sejtelmes és feszült hangulatokat csupán a látvánnyal és a dramaturgiával nem lehetett volna elérni, kellett hozzá a színészek is.

A színészi játék kiegészítője, párja a szereplőválogatás, a casting. A karakterek jellegét del Toro nagyon jól használja, és ez a leginkább a két pozitívnak mutatott főszereplő esetén érdekes. Az egyik a „csúnyácska” lány karakterének és imázsának a felépítése. Kérdés, hogy a néma lányt alakító színésznő (Sally Hawkins) valóban eleve csúnyácska-e? Nem egyértelmű, és nem is határeset, hanem inkább nézőpont kérdése. A film a nem kifejezetten előnytelen külsejű nőt kicsit csúnyácskának mutatja az öltözködés, a környezet, a gesztusok, a fényképezés (pl. az arcél, az orr-kiemelés) által, majd onnan szépíti vissza. Ez részben szintén a fényképezésnek és a jelmezeknek (pl. piros cipőnek) köszönhető, de jellemábrázoló és más dramaturgiai fogásoknak is. Mindkettőre említek példát: az egyik a lány vonzalma-szerelme, illetve az elszántsága a szöktetés megtervezésében-lebonyolításában; a másik pedig egy dramaturgiai fogás, egy epizód, amely őt emeli ki. Történik ugyanis, hogy a rossz ember, a gonosz férfi, a laboratórium biztonsági őre, aki élvezzi az amerikai rendszer előnyeit, hiszen van neki lakása, szép, szőke, fiatal felesége, két gyereke, és egy luxusautót is meg tud magának vásárolni, de ő mégis titkon a néma takarítólány iránt érez szexuális vonzalmat. Van egy jelenet, amikor a feleségével szeretkezik, és abban néhány jel arra utal, hogy közben a néma takarítólányra gondol, rá vágyik. Például ráförmed a feleségére szex közben, hogy ne beszéljen, maradjon csendben.

A vízi szörny vagy a halember külseje esztétikailag részletesen és hatásosan

ki van dogozva. Fontos látványeleme a rendező fiktív világának, amelyek rokonítják egyes filmjeit is egymással. A szörnyet és jelmezét maga de Toro tervezte, ami bonyolult sminkelést kíván. Nem egyszerű számítógépes dizájnról van szó, hanem olyan valódi jelmezről és sminkről, amelyet felvinni se könnyű a színészre, és játszani sem könnyű benne. Ezt a Magyarországon forgatott *Pokolfajzat II* (2008) című filmje kapcsán, amelyben szintén szerepel egy halember, személyes beszámolókból is tudom, hogy nem kevésbé bonyolult jelmezt-sminket igényelt. Érdekesség, hogy ezt a halembert ugyanaz a színész alakítja, mint itt a vízi szörnyet: Doug Jones.

Pathosz, a nézőre tett hatás

A nézőre tett hatás elsősorban ezen személyek értékrendjének és biztonságérzetének a megszólítása, elsősorban az elemi szükségleteire való hivatkozással, párhuzammal. A film egyes értékrenddel kapcsolatos elemeket felhasznál, és segítségükkel másokat áthangol, akár ellentétes előjelűvé. Az egyik érték az együttérzés, az empátia, amellyel többnyire meg lehet mozgatni a néző érzéseit, hiszen bárki együtt tud érezni egy nála rosszabb helyzetbe került személlyel, mert az nyilván belegondol, hogy ő is könnyen ilyen vagy hasonló rossz helyzetbe kerül, és reméli, hogy vele is együtt éreznek majd valakik, rajta is segíteni fognak. Ez adott a film esetén, hiszen a főszereplők, a főkarakter és a halember/vízi szörny jelentős hátrányban vannak az átlagos állampolgárhoz képest, és veszélybe is kerülnek.

A másik értékrendre hivatkozás az esztétikum, a szépség és a tálalás szépsége vagy legalább annak vonzó jellege. A világítást, a keretezést, a kiemelést, a szimbólumokat már említettem, de itt azért fontosak, mert megfordítást nyernek. Ha nem is minden, azért maga a központi elem, a halfiú, a pikkelyes vízi szörny száznyolcvan fokos értékelésű áthangolást kat. Azzal, hogy a film fokozatosan és minden eszközzel elfogadtatja a lány szexuális és szerelmi vonzódását egy másik fajhoz tartozó, csodás, de állati, ijesztő külsejű, ugyanakkor szépnek talált, szépnek mutatott lényhez; azzal a másságot helyezi az átlagos, a többségi, a normális fölé. A rossz, a negatív karakter a társadalom és az állam rendszerének emblematisztikus képviselője, a (fehér, férfi) ember, mert ő az, aki kegyetlen, opportunista végrehajtó, és még a szexualitása is minden pozitív feltétel, adottság ellenére perverz. Ezzel szemben az idegen, a különös, a Dél-Amerikában kihalászott pikkelyes szörny a normális, a jó, a szép.

A film e „kritikájának” az a hátulütője, hogy nem csak egyes, jól behatárolt hibákat bírál, és így önkritikára, megjavulásra vegye rá a többségit, a „normálist”, hanem azt teljességgel elutasítja. Ami a többségi szempontjából különös, idegen, abnormális, ijesztő, azt mutatja be pozitív mintaként.

Ez az eljárás egy olyan filozófiai és társadalomfilozófiai gyakorlatban gyökerezik, ami ezt a megfordítást elvégezte elméletben és a társadalmi valóságban többször is a felvilágosodás, a francia forradalom óta. Rousseau és követői állították, nem jól működnek a társadalmi intézmények, azért meg kell szüntetni azokat. Fel se merült bennük, hogy nem a lényegükkel van baj, mert ha annyira rosszak lettek volna, akkor ki se alakultak volna, és elég lenne át gondoltan javítani azokat.

Az ilyen és hasonló filozófiáknak az eredménye, hogy mindent megfordítanak, azt remélve, hogy ami álló helyzetben nem volt jó, az a feje tetejére állítva már jó lesz. Egyes szélsőséges irányzatok addig elmentek, hogy ezt a megfordítást elméleti-filozófiai alaptézissé emelték: „egy hagyományos filozófiai oppozícióban nem szemben álló elemek békés együtt létezését látjuk, hanem egy erőszakos hierarchiát. Az egyik elem (axiológiailag, logikailag stb.) uralja a másikat, parancsoló pozíciót foglal el. Az oppozíció dekonstruálása egy adott pillanatban mindenekelőtt a hierarchia megfordítása” – Derridát idézi Culler (Culler 1997: 117–118 – Derrida: *Positions* 56–57). Egyszerűbben mondva egy kisebbségi elem kerül felül, ami ugyanúgy erőszakos, hierarchikus, mint a többségi, csak még marginális, akár negatív is. Ennek az elvnek, megfordításnak a tipikus példája a kommunizmus, ami ugyanolyan erőszakos és hierarchikus rendszer lett, mint az azt megelőző, sőt még durvább, erőszakosabb. Egy szűk kisebbségi új „elit” a társadalmi hierarchiája alján lévőket tett meg a vezető pozíciókba, akik még durvább rendszert hoztak létre, mint a korábbi rendszer, annak kritikája ürügyén. A tanult, és esetenként keménykezű arisztokraták helyett tanulatlan és még erőszakosabb szabómesterek, munkások, parasztok működtettek egy korábbiaknál is brutálisabb önkényuralmi rendszert.

Ami ennek a filmnek a hibája, hogy az esztétikai hatás okán, ürügyén, annak hatásával megfordít alapvető etikai, filozófiai, de esztétikai értékeket is. Ami én vagyok (mint ember), az a rossz, és az idegen (a vízi szörny) a szép, a jó, az elfogadható. Lehet, hogy ezt a megfordítást az alkotók nem szánják állandónak, kizárólagosnak és végelegesnek, de a filmek a támogatott és a díjazott filmek többsége ezt a megfordítást alkalmazza. A filmes, a „művészi” kommunikációban ez lesz az elfogadott, a többségi, az általános, és máris a feje tetejére állt a világ. Maguk az alkotók, a kritikusok és a zsűri ítései talán észre sem veszik, hogy egy feje tetejére állított értékrendet támogatnak, de valójában ezt teszik. Közben a gazdasági háttérhatalom örül ennek, mert neki ez a megfordítás megfelel a rövid- esetleg középtávú érdekeinek. Azt hiszik, hogy mindez nagyon új és kreatív, miközben számalmasan egysíkú és kiszámítható. Minden lényegesnek, fontosnak, etikusnak, esztétikusnak az ellenkezőjét teszik.

Az alkotók éthosza

A fentiekkel kapcsolatban az merül fel, hogy miért hajlandók az alkotók egy ilyen etikailag és esztétikailag negatív, de legalábbis kétséges játékba belemenni. A legegyszerűbb válasz az, hogy van az a pénz. Igen, ilyen motiváció is létezik. Akadnak egyébként tehetséges alkotók, akik kimondott vagy ki nem mondott, de elvárt ideológiai megrendeléseket képesek teljesíteni, ha lehetőséget kapnak például filmet készíteni, és még jól meg is fizetik őket ezért.

Ennél kissé árnyaltabb magyarázat, hogy az adott alkotók még hisznek is abban, amit képviselnek. Nem minden forgatókönyvíró, rendező bír olyan történelmi, társadalmi, filozófia és egyáltalán kulturális kontextuális látással, ami biztosítaná az ő önkontrollját. Mindenkinek vannak olyan, a családból, a környezetéből, kisded- és gyermekkorából hozott mintái, amelyeket jónak, rossznak, érvényesnek és elutasítandónak tartanak, bármit tapasztalnak is későbbi életük során. Ez nem csupán világnézeti, hanem egyszerűbb dolgokra is érvényes. Például Tolkient, a híres író gyerekkorában megcsípte egy mérges pók, és később a pókok lettek a legfélelmetesebb szörnyetegek a regényeiben. De mi van, ha valakit nem megcsípett egy pók, hanem más, külsőre ijesztő állatokat szelídnek és érdekesnek tapasztalt? Mi van, ha A víz érintése rendezője esetleg nem kibelezte a patak partján a rusnya varangy békákat, mint ahogy például Kosztolányi Dezső megírta A szegény kisgyermek panaszaiban, hanem ezzel ellenkezőleg, lehet, hogy a varangyok, a hüllők, illetve más pikkelyesek kedvenc, simogatott állatai voltak a kertjében vagy a terráriumában? Ebben az esetben valószínű, hogy az ijesztő, pikkelyes szörnyeket szerethető, kedves lényekként jeleníti meg a filmjeiben. Neki lehet, hogy van egy elementáris vonzalma az ilyen állatok esztétikája iránt, de nem gondol bele abba, hogy ezek a vonzalmak általánosítva, kinagyítva, agyondíjazva és agyonforgalmazva, ország-világon keresztül szétkürtölt szimbólumként egészen mást jelentenek, mint az ő kis belső világában, a kertjében, a terráriumában, a műtermében-rajzoló szobájában.

Tehát a furcsa, különös, groteszk, félelmetes dolgok iránt vonzódó emberek és alkotók mindig vannak és lesznek. Ők művészileg megalkotják a saját félelmeik és vágyaik kivetülését, de az, hogy a műalkotásukból mennyire széleskörű hatással bíró esztétikai és etikai jellegű közösségi kommunikáció lesz, az a teljes gazdasági-társadalmi-politikai-kulturális rendszertől függ. Az ilyen rendszerek többségét pedig rossz, mohó (gazdasági) filozófiák irányítják. Ők választják ki a nekik megfelelő alkotót, aki elkészíti nekik az ő támogatásukkal, de egyébként őszintén, önként és dalolva azt a művet, ami megfelel az ő érdekeiknek. Ha kell, akkor találnak olyan környezetvédelmi „szakértőt”, aki a metróvonalak helyett a felszíni közlekedést javasolja; olyan (többedik) szakértőt, aki nagymarosi vízlépcsőt ökológiailag hasznosnak tartja; olyan (volt) Greenpeace-aktivistát, aki az erdők kiirtásában látja a természet megújulásának

lehetőségét; olyan pápát, aki támogatja a nemzetközi migráltatást, mert, ugye, az ő apja vagy nagyapja szintén „migráns”-ként vándorolt ki Argentínába. A gazdasági háttérhatalom mindig talál olyan filmrendezőket is, akiknek a csúnya a szép, a rossz a jó, és ezt tehetséggel, magas esztétikai színvonalon meg tudják jeleníteni, el tudják mesélni. Feje tetejére állítják a világot, mert nekik olyan volt a kertjük, a terráriumok vagy a műtermük-dolgozószobájuk.

A művészek azért tehetnek meg mindent etikailag felelősség nélkül és büntetlenül, mert a művészet jelenlegi uralkodó esztétikája és filozófiája lehetővé teszi számukra. Szintén a már idézett felvilágosodással és a francia forradalommal, Rousseau és társai elméleteivel jelent meg a romantikának az a rossz fordulata, ami a művészt helyezi a megkérdőjelezhetetlen értékítéletű pozíciójába a szakrális vezetők helyébe. A művész pedig bármit megtehet, ha esztétikailag magas teljesítményt nyújt. Ez onnan ered, hogy az „objektum és szubjektum szétválaszthatatlan egységét” (Weiss idézi Hölderlint: 2000, 30–31) tették meg a romantika fő tételévé. Ez azt jelenti, hogy a művész szubjektumnak át kell szűrnie magán, az ő személyén és sorsán keresztül a közösségi sorsot, és a maga példájával, érzületével igazolnia azt. Csak itt van egy-két buktató. Az egyén nincs mindig szinkronban az érzületét, a sorsát tekintve a közösségével, amelybe tartozik, és amelynek közösségi kommunikációban ő hangadóként, véleményformálóként megszólal. Mi van, ha valaki például túlságosan pesszimista? Miközben a közösségének vannak reálisan pozitív előrelépési lehetőségei? Mi van, ha épp ellenkezőleg, a művész alkatiilag túlságosan derűlátó, és nem vesz észre a közösségre nézve komoly veszélyeket, mert érzelmileg dönt? Vannak, aki úgy vélik, hogy Vörösmarty Mihály és Arany János pesszimizmusa nem volt teljes körűen indokolt kora egyébként nehéz helyzete, az elbukott szabadságharc ellenére sem. Ugyanúgy nem indokolható Ady Endre magabiztosság sem, aki egyes versei és írásai, illetve élete példája alapján úgy vélte, hogy mindenkinek jár egy Léda Párizsban, és alkalmanként egy-egy ezres (több mint egy éves tanítói fizetés volt akkor), ha csak úgy csettint a szponzorának a vendéglőben. Ha ez megvalósulhatna, ez lenne a tökéletes kommunizmus.

Tehát nem minden művész van szinkronban a saját korával, és nem mindenki képes teljes közösségekre érvényes, még inkább világviszonylatban érvényes etikai, filozófiai, társadalmi, gazdasági kérdéseket adekvát módon felvetni és magyarázni saját művészi beállítódása, illetve saját esztétikai-etikai vonzalmi alapján.

Összegzés

Összefoglaló helyett, de összegzés gyanánt határozottan állíthatom, hogy A víz érintésében megfordult az esztétikai érték és az etikai érték. A más,

a különös, az idegen, a félelmetes lett a szép, de legalábbis a vonzó. E mese meggyőző, áthangoló esztétikuma szerint lehetséges, sőt kívánatosan szép a fajok közti keveredés, akár egy emberi lány és egy állati-csodás vízi szörny között. Ahogy a halember szexuálisan magáévá teszi, tehát feltehetőleg megtermékenyíti a csúnyácska módon szépnek mutatott néma lányt, úgy a film is megtermékenyíti a néző esztétikai és etikai világát. Engem is nézőként sikerült a filmnek a végére a szerelmespár oldalára állítania, és elégedetten drukoltam a főszereplők bonyolult, nehéz és csúnya-szép egymásra találásának, csak a végén mégis maradt bennem egy bizarr érzés és egy bizonyosság, hogy engem is a fejem tetejére állítottak, becsaptak.

Irodalom

- Az Amélie rendezője lopással vádolja Guillermo Del Torót, PORT.hu 2018. február 7.

<https://port.hu/cikk/mozi/az-amelie-rendezoje-lopassal-vadolja-guillermo-del-torot/article-50531>

- Bahn, Paul – Flenley, John, *A Húsvét-sziget rejtélye*, Budapest, General Press Kiadó, 2006.

- Rasmussen, Knud, *Thulei utazás – Kutyaszánon az eszkimók földjén*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1965.

- Culler, Jonathan, *Dekonstrukció*, Budapest. Osiris Kiadó, 1997.

- RaulReal, *A víz érintése kritika: A néma takarítónő és a kételtű szörny meseje*, 2018. február 25.

<http://galaktika.hu/a-viz-erintese-kritika-a-nema-takaritono-es-a-keteltu-szorny-meseje/>

- Stöckert Gábor, *A szépség és a békaszörnyeteg – Kritika A víz érintése című filmről*, 2018. február 23.

https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/02/23/a_viz_erintese_kritika_guillermo_del_toro_shape_of_water_kritika/

- Szabó Kristóf, *Fajok közti egészséges erotika – A víz érintése*, 2018. február 5.

<https://www.filmtekercs.hu/devede/a-viz-erintese-kritika>

- Vízér Balázs, *A csúnyácska lány és a halfiú egymásra talál – A víz érintése*, 2018. február 21.

<https://port.hu/cikk/mozi/a-csunnyacska-lany-es-a-halfiu-egymasra-talal-a-viz-erintese/article-50761>

- Wiss János, *Mi a romantika? Jelenkor*, 2000, 30–31.



Interjú Wéber Katával és Mundruczó Kornéllal

Az interjút Benke Attila és Farkas György készítette

Farkas György: Az a tervünk, hogy a beszélgetés során kicsit patchwork-szerűen álljon össze a kérdések-válaszok alapján egy kép, ami egyfajta impresszióként jelenhetne meg az olvasók számára. Ezért az első kérdésem a *Jég*-gel kapcsolatos. Nemrég azt olvastam, hogy sikerült megszereznetek a regény megfilmesítésének jogait. A tervek szerint lesz valamilyen koncepcionális kapcsolat a készülő film és a már sokat játszott színpadi feldolgozás között?

Mundruczó Kornél: A dolgok jelenlegi állása szerint úgy néz ki, hogy nem csak a *Jég* adaptációjáról beszélünk, hanem Szorokin teljes trilógiájáról és a feldolgozás formája tv-sorozat lenne. Most abban gondolkodunk, hogy egy 6-8 részes sorozatban dolgoznánk fel a trilógiát, ami elsősorban a *Bro útjá*-ra és a *Jég*-re koncentrálna, de a végén a *23000*-hez is kapcsolódna. Alapvetően onnan jött az ötlet, hogy a *Jég* színpadi előadása is önmagában három óra, így ha egy játékfilm idejébe sűríténénk bele a teljes könyvet, az nem működne, vagy nagyon leegyszerűsítő lenne. A regény annyira gazdag, annyira izgalmas, ráadásul, ahogy a most futó *Handmaid's Tale* ez is egy elképzelt science-fiction világban játszódik, amire Szorokin még provokatívabb, még meggyőzőbb választ ad, hogy ez a forma lenne hozzá a legmegfelelőbb. Most ott tartunk, hogy megvan a produceri csapat, és most van fejlesztés alatt az anyag. Még keressük az anyag angol íróját és remélem, hogy Kata is benne marad majd íróként. Nagyon nagy kaland számomra, ha tv-sorozatot készíthetnénk, ezért örülök ennek a produceri döntésnek.

Benke Attila: És melyik tv-csatorna vállalta?

MK: Nagyon hamar eldőlt, hogy nem gondolkozhatunk hazai csatorna produkciójában, mivel annyira globális Szorokin világa, nyelve, hogy egy eleve magyar nyelvű produkció hiteltelen lenne. Ez a színházban nem jön ki ennyire, ráadásul a színházban eleve a közönség is magyar. Egy globális tv-film piacon megjelenni egy orosz alapú magyar anyaggal, az teljesen elképzelhetetlen lenne. Egyelőre még nem tudjuk, hogy melyik csatorna lesz, de ez a tv-filmek esetében úgy működik, hogy először kitalálod az anyag szerkezetét az anyagnak, meg egy pilot-ot és akkor kezded el árulni a potenciális tv-csatornáknak, remélve, hogy megveszik. És reméljük, hogy megveszi majd valaki, mert nagyon olyan, mint amiről azt gondoljuk, hogy majd érdekli a közönséget.

BA: Színdarab csak a *Jég*-ből készült. Tervezed, hogy a másik két kötetet is színpadra állítsd esetleg?

MK: Nem. A *Jég* színpadi feldolgozása az kész. Az egy kerek egész. Nehezebb is lenne a többivel mit kezdeni, hiszen az a nagy történelmi kitekintés, ami a *Bro útjában*-ban megjelenik, amiben a huszadik század elejétől kezdve, mint egy *Forrest Gump*-féle fake történelmi tabló kiteljesedik, az színházban nem működik. Ami pedig a *23000*-ben van, a jövőben játszódó rész, az végképp megoldhatatlan igazán hitelesen.

FGy: A következő kérdésemet már meg is előzte az idő. Mivel éppen azt szerettem volna tudni, hogy miért a *Jég*-ből akarsz filmet készíteni, miért nem inkább a *Bro útjában*-ból, ami sokkal inkább filmre kívánkozik – és igazából nem is értem, hogy miért nem készült még belőle film.

MK: Igen, ez tényleg így van. Ezért is örülök neki, hogy ebbe az irányba mentünk el, ami persze nem volt könnyű, hiszen így mindjárt három regénynek a jogait kell megvenni. Nekem ez egy régi történet, mármint a *Jég* és én, és az a kor, amit leír benne Szorokin, az egyre közelebb kerül a valóságunkhoz. A provokatív része, a kortárs része az csak erősödik benne, ami persze egyszerre félelmetes is. Tulajdonképpen egyre inkább az a kérdés, hogy hogy tudod úgy megcsinálni, amire a közönség reagál. Azt éreztük, hogy a kockázat, ami ebben van, annak a vállalása inkább a tv-kre jellemző.

FGy: Részben kapcsolódik ehhez a kérdés mennyire terveztek azzal, hogy pl. a *Bro útjában* található szibériai történelmi szálát valós helyszínen forgatnátok, vagy ezeket más módon oldanátok meg...

MK: Igen, a történelmi aspektus például egy játékfilm időbe szinte egyáltalán nem férne bele, legfeljebb valami montázs szinten. A tv-s formátumban így effektíve lennének részek, amik abban a történelmi időben játszódnak, a gulágon, a pártházakban, a II. Világháborúban, Németországban, Finnországban. Van például az a csodálatos rész, amikor az egész szervezet Finnországba menekül. Szóval ezeket a részeket, nem is egy flash-back szerű megoldásban, hanem ennél összetettebb jelenetekben nagyon jól be lehet mutatni ebben a tv-sorozat szerkezetben. Igazából ennek az epikus műnek nincs más valódi megfelelője filmen, mint a tv-sorozat. Korábban ennek volt megfeleltethető a film trilógia, de most már annyira nem kockáztatnak a filmiparban, hogy csak olyan atombiztos témáknál vállalják ezt be, mint a mondjuk a *Star Wars*. Ott ezek az új részek, amik inkább nevezhetők *reboot*-nak, igazán jó pénzügyi befektetések. Gyártás szempontjából kiválóak, a filmes részéről meg ne beszéljünk. Nem is tudom, mit lehetne csinálni, mert igazából minden elhülyül.

BA: Egyébként a *Jégben* téged mi fogott meg? Egyáltalán ebben az orosz közegben?

MK: Nekem, ami a legfontosabb volt, hogy a *Jég* kicsit olyan, mint egy prizma. Hogy bármikor megnézed, kicsit mindig mást jelent, mást mutat. Amit most jelent nekem, az sokkal erősebben szól a szektáról, mint az individuumból. Amikor a színdarabot rendeztem, az sokkal erősebben szólt az individuumból, mint a szektáról. Szorokin egy profetikus író valójában, és az a jövőkép, amit ő ír, akár a *Jégben* aztán *Az opricsnyik egy napjában*, az most már itt van, az megérkezett. És ez teljesen abszurd. Amikor a híreket nézem, a nagypolitika játszmáit figyelve gyakran az az érzésem, hogy a testvériség tényleg találkozott. És az a bizonyos 23000 ember mindenki mást kiszorítva fog kört alkotni. De tényleg mindig más oldalát mutatja ez a szöveg. Érdekes, hogy én pont Berlinben olvastam először ezt a regényt, 2001 környékén, és barnaszeműként, barnahajúként olvasni ezt a regényt Berlinben, abban volt valami rettenetesen érdekes. Hiszen a regény elképesztő provokatív és kirekesztő anyag, amikor kijelenti: a testvériség ideálja csak a szőkékre és kékszeműekre vonatkozik. A Szorokin egy igazi nagy rebellis. A nem-megfelelés a lételeme. Igazi nem-megfelelő író. Szerintem kevés olyan író van, aki nem a „leckét” mondja fel. Aki nem egy vélt vagy valós igazság mellett protestáló regényt alkot. De nagyon hiányzik, hogy legyen olyan, aki ennek ellenében azt mondja, hogy egy francokat, én mást mondok. És ezzel tulajdonképpen egy élő helyzetet teremt maga körül. És Szorokin ilyen. De az oroszok ezt mindig is tudták. Ez valahogy egy orosz tradíció.

FGy: Kata, neked mi a viszonyod Szorokinhoz, ha már te, mint író veszel részt ebben a produkcióban?

Wéber Kata: Elég sokat foglalkoztam ezzel az anyaggal, bár a színházi előadásban nem vettem részt, így később kerültem ebbe a világba. Úgy gondolom, hogy miközben nagyon sokrétű történetről van szó, valami olyan provokatív anyagról is, aminek a feldolgozása manapság nem kevés kockázatot rejt. Amikor azzal foglalkoztunk, hogyan lehetne megfilmesíteni egyre csak abba a falba ütköztünk, hogy túl sokrétű a mondanivaló ahhoz, hogy egy fő történetszálba össze lehessen sűríteni. Így jutottunk el oda, hogy ma már a tv-s közeget érezzük a legmegfelelőbbnek. Remélem, így meg tud majd valósulni. Szorokin szabadságfoka egyénként elemi erővel tükröződik az írásaiban. Ezért is van olyan nagy hatással rám is. Meg meri tenni, amit csak kevesek: igazából nem válaszokat ad, hanem kérdéseket tesz föl. Ezért is van szerintem, hogy Szorokinnal kapcsolatban nem tud az ember hideg maradni. Vagy imádja, vagy utálja. Azt is érdekes volt megértenem, hogy az ő könyveit a mi generációnk nagyon érti, de például az eggyel vagy kettővel felettünk lévő generáció eltartja magától...

MK: Olcsónak találja!

WK: ...igen, olcsónak találja, miközben pont az, amit mi élvezünk benne, hogy egyszerre szappanopera, meg sorozat, meg örület, meg horror, meg mindenféle, ponyva is, és mint ilyen távol is marad a klasszikus művészettől.

FGy: Szerintetek nincs ebben olyan réteg, ami szándékosan csak hatásvadász? Hogy csak azért teszi bele Szorokin, mert tudja, hogy az felháborodást kelt majd?

WK: De, persze biztosan, de ezt mi élvezzük...

MK: A Szorokin részéről? Persze, hogy van, de annak a tudása is van, hogy én ezt tudom magamról. Amennyire én megismertem őt – nem azt mondom, hogy mélyen, de azért talákoztunk párszor – ő minden lépésével tökéletesen tisztában van, nem egy artikulálatlan művész, akiről le kell rántani a leplet. Ő teljesen tudatosan építi ezeket a romokat, vagy építi ezeket újjá. És ezekből a romokból építi a saját konstrukcióit. Van az a pillanat, amikor a voyeur állatnak írok, van, amikor a Gorkij rajongónak, és ezek a rétegek egyenlők egymás mellett. És amennyire ezek a rétegek egyenlők és egyenlőségpártiak egymás mellett, abban rejlik a szabadságszintje. Miközben sok esetben, ilyen értelemben nekem van problémám az irodalmi művek bizonyos százalékával, hogy nem tud kiszabadulni a bölcsészettudomány falai közül, és tulajdonképpen azok a nagy művek, amik fennmaradtak, azok mind ki vannak szabadulva.

FGy: Mi a helyzet Pelevinrel?

WK: Én a *Generation P*-t olvastam tőle. Élveztem azt a könyvet is. De a Szorokin-féle reveláció elmaradt...

MK: Mindig ezt éreztem én is! Pelevin is nagyon jó, de Szorokin jobb. Mindazonáltal úgy érzem egy töről fakadnak. Eleve mindig volt az orosz irodalomnak egy fantasztikus ága. Talán Gogolhoz köthető ez, aztán tovább él Bulgakovnál, és elér Pelevinhez, Szorokinhoz is. Ezek a saját realitásukra reflektáló művek, amiknél nem azt mondom, hogy egy az egyben ilyen világ van most Moszkvában, de nem tűnik annyira távolinak, mint amikor innen olvassa az ember. Amikor Nyugat-Európában olvassa, akkor sokkal távolabbinak tűnik. De ugyan ez igaz a Bret Easton Ellis-re. Amikor Bret Easton Ellist olvas az ember, akkor azt gondolja, hogy nem ennyire redukáltan beszél két ember, ahogy nála, de ha kicsit megismered Amerikát belülről, akkor azt érzed, hogy ez realizmus. Én nagyon magas színvonalnak látom a Szorokint és minden alkalommal

azt ünneplem benne, hogy mennyire ritka már az ilyen típusú bátorság.

FGy: Igen, végül is lehet az is egy fokmérője az orosz irodalomnak, hogy ha valakinek már égetik a könyveit, az biztos, hogy csak jó lehet.

BA: Szóba került az orosz irodalom fantasztikus irányzata. Úgy érzem, hogy a filmjeid leginkább a *Fehér isten* óta mindenképpen hordoznak egy ilyen vonulatot.

MK: Igen, sőt, már a *Johannánál* is megtalálható ez. Ez valahogy a lelkem része is, engem nagyon megszólítottak ezek a művek, szóval, ha azt kell mondanom, hogy ki volt rám nagyobb hatással, a Tolsztoj vagy Bulgakov, akkor egyértelműen a Bulgakov. De ugyanez igaz a német irodalomban is: inkább az E.T.A. Hoffmann volt nagyobb hatással és nem a Thomas Mann. Ami nem jelenti azt, hogy Thomas Mann ne lenne rendkívüli író. Szorokin felforgatta az aktuális világot. És a Fehér Istennél, meg a Jupiter holdjánál is foglalkoztatott az, hogy hogyan lehet ilyen műfaji kollázsokat létrehozni, amelyeneket találunk Szorokinnál is, amivel reflektál a minket körülvevő realitásra.

Nekem nagyon gyanús a realizmus, például a moziban is. Amikor nézem több századik mindennapi valóságról szóló filmet, akkor rettentő gyanús, hogy az tényleg így van, vagy nem, vagy ez inkább újságírás. Az én fejemben van egy olyan halmaz, ami filmművészet és ebbe nehéz bekerülnie egy műnek. Mert van előtte egy szűrő, amin fennakadnak az olyan kategóriák, mint pénzgár, reflexió, zsurnalizmus, fontos téma, sok olyan kategória, ami alapvetően nem filmművészet. Aztán van egy pár olyan mű, ami áttör a filmművészetbe, és azoknak nagyon örülök, de ezek a legritkábban realista filmek. Amikor a filmtörténetet végig nézzük, az úgynevezett realizmussal, naturalizmussal leírt alkotóknak a műveit is ma újra nézve nagyon nehéz realizmusnak látni. Egy Mike Leigh filmet nézel, és látod, hogy úristen milyen szép ez a konstrukció, mennyire pontos dráma, ami „A” realizmusként volt a '90-es években titulálva. De nem érzem egyáltalán realizmusnak, ahogy a Dardenne-fivérek filmjeit sem. Inkább nagyon ravasz fikcióknak érzem ezeket.

FGy: A következő produkció, amire készültök a Bradley Cooperrel tervezett film. Mennyire jelent neked újdonságot, hogy egy kívülről érkező anyagon dolgozz? Értem ezalatt, hogy alapvetően mindig úgy dolgoztál, hogy az ötlet és a forgatókönyv is tőled, vagy a munkatársaidal közös körből jött, most viszont egy teljesen tőled független anyagból fogsz filmet rendezni.

MK: Ez a produkció végül nem fog létrejönni, különböző dolgok miatt esett kútba a forgatása és ez egyik sem én voltam. Ami nem jelenti azt, hogy ne gondolkodnék abban is, hogy egyszer más nyelven is forgassak.

De visszamegyek a gyökereihez: mind én, mind a Petrányi Viki, akivel együtt dolgozom régóta, azt éreztük, hogy ezekkel a magyar filmekkel, amiket csináltunk az elmúlt 20 évben, hogy helyre-közzel ennyit lehet velük csinálni. Ennyi helyre lehet eladni, ennyi és ezekre a fesztiválokra lehet eljutni. Ennek a fenntartása is kihívás, de azt éreztük, hogy kell új kihívás is. Ráadásul én egy kalandor típus vagyok. Bizonyos értelemben nagyon unalmas vagyok, de más értelemben pedig egy kalandor vagyok. Műfajok, formák között például könnyedén átkelek, és minden ilyenben új kihívásokat találok, ami engem borzolt, hogy Ja! megint egy helyzet, amiben teljesen amatőr vagyok. Megint egy helyzet, amiről nem tudok semmit. És ez megtörténik, amikor először rendez az ember operában, vagy készít egy video installációt. És egy picit ugyanez a filmnél ez a nyitás az angol nyelvre és a nem saját anyagra, hogy azzal mit lehet kezdeni, azzal mire tudok jutni. Természetesen olvasok számos forgatókönyvet és keresem, ami egyáltalán megszólít. Mivel Katával rendszeresen dolgozunk színházban és operában is, megszoktuk, hogy saját műveket is bemutatunk, de más műveket is feldolgozunk, így nekem nem okoz problémát a gondolat, hogy valaki más anyagán dolgozzak. Persze otthonosabb a saját anyag, de egy klasszikus operánál például tudni kell, hogy ott aztán semmihez nem lehet hozzányúlni, egy hanghoz sem, egy mondathoz sem, így a fejemben ez a dolog valahogy az operával került egy helyre. Tulajdonképpen a nagy hollywood-i stúdiók, olyanok, mint a nagy operaházak, amiben vannak a szent és sérthetetlen nagy művek, de hogy azt te hogyan interpretáld, vagy mi a te verziód, abban azért mégis csak meg van a te szabadságod. De miután ezt még nem próbáltam, ez teljesen fiktív, egyelőre csak feltevés.

BA: Ez a kísérletező attitűdöd eredményezte azt a nagy váltást – amit én legalábbis filmelméleti megközelítésben érzek a *Fehér isten* körül? Gyakorlatilag a korábbi művek főleg a magyar társadalmi jelenségekhez köthetők, illetve realista indíttatású művek voltak, leginkább a melodráma műfajában, ahogy ezt te is mondtad a filmjeidről egy korábbi interjúban. Míg a *Fehér isten* vagy a *Jupiter holdja* műfaji darabok, hiszen az előző egy akció- vagy katasztrófa-film, aminek az előképe lehet a *Majmok bolygója*, a másik pedig egy szuperhős film. Mi az oka ennek az éles váltásnak? A kísérletező kedv?

MK: Alapvetően igen, de voltak lelki okai is. Azt éreztem, hogy kész, elmondtam mindent. Az én fejemben a *Nincsen nekem vágyam semmitől a Frankenstein-tervig* az nagyjából egy film. Nagyon sok hasonlóság is van a történetekben. A *Johanna* valamennyire kilóg ezek közül, mert az már előre mutat. Nem vagyok én egy nagyon ragaszkodós típus sem. Hogy húú találtam egy formát, akkor életem végéig ezt fogom kalapálni, de közben meg nagyon becsülöm, hogy ha valaki mániákusan azt az egyet kalapálja. De én nem ilyen vagyok. Az teljesen egyértelmű volt a *Frankenstein* közben(!) már, hogy ez,

mint egy ábécé összefoglal valamit, és azt is gondolom, hogy ennek a kor-
szaknak az a legjobb filmje, de hogy a néző mit gondol róla, az egy másik ügy,
de nekem egy csomó olyan választ hozott, kameramozgásban, történetkeze-
lésben, szűkösségekben, nyitottságban, finomságban, hogy azt mondtam, hogy
én ezt kerestem ebben és eddig tudtam eljutni. És aztán belülről, akkor is,
ha utána valami gyengébb következik, tovább kell menni. A *Fehér isten* után
inkább színház, mint film. A színháznak a bátorsága, játékossága, színész-
központúsága, radikalizmusa egyszerűen izgalmasabb lett, és akkor abba az
irányba kerestünk. De ehhez történeteket kell találni, és azt a Kata látja
a legjobban, hogy ötven történetből egy marad, vagy százból egy, amire azt
mondjuk, hogy ez jó, ez tetszik. Eljutni ezekre a pontokra, hogy egy kutya
legyen a főszereplő, vagy repüljön a menekült, az nehéz.

WK: De ez valami vágyból is fakad, hogy másképp fogalmazzunk.

MK: Igen, mert nem lehet tovább így csinálni. Nem tudok erről többet mon-
dani.

WK: Ezeknél a történeteknél provokatívnak tartottuk azt, hogy máshonnan
nézzünk rá egy történetre. Ugyanazt a történetet – a kutya/kislányt például
– el lehet képzelni szép történetben, realizmusban, de akkor épp nem az tűnt
érdekesnek. És ugyanez igaz a színházi munkáinkra is, vagy épp legutóbb az
opera librettóra, amin dolgoztunk. Máshonnan ránézni, más perspektívát adni
alapvető kérdés.

FGy: Ahogy említetted ezt a nem lehet tovább csinálni témát, párhuzamot
érezek a filmed (*Frankenstein-terv*) és Tarnak a *Torinói ló* c. darabja között.

MK: Én még nem hagytam abba!

FGy: Igen, a filmezést semmiképp.

MK: Nagy kockázat van abban, hogy valaki abba hagyja, amiben sikeres,
ami bejön neki. Igazából az a helyzet, hogy dolgozunk színházban, operában
rengeteget, így nincs egy művön, egy filmen akkora súly. Rettentően értem
azokat a rendezőket, akik megbolondulnak azért a műért, és nagyon kínlód-
nak, hogy összejöjjen, de amikor ez egy sorban van, akkor az más. Akkor az
alkotás áthelyeződik egy másik területre és most már az sokkal fontosabb.

FGy: A *Frankenstein-terv*nek van egy alcíme, a *Szelíd teremtés*.

MK: Igen, ez azért volt, mert nem kaptuk meg a jogot.

FGy: De honnan jött?

WK: Egy orosz regénynek a címe.

FGy: Erre akartam célozni, mert Dosztojevszkijnek van egy ilyen kisregénye, a *Szelíd teremtés*.

MK: A szelíd teremtés a filmben az apa-fiú viszonyra reflektál, ami aztán belesüllyed a horrorba. Egyébként a filmem angol címe a *Tender Son*, aminek a magyar fordítása lett a szelíd teremtés, mivel az angol cím volt meg előbb, és itt ez a fiúra vonatkozik. Tulajdonképpen mindkét esetben a cím magyar fordítása az, ami egyező.

FGy: Megjelent tavaly egy könyv, Deák-Sárosi Lászlónak a *Szimbolikus-retorikus film*, ami viszonylag sokat foglalkozik a te filmjeiddel is (*Frankenstein-terv*, *Fehér isten*), ami azt mondja, hogy ezek a filmek alapvetően egy szimbolikus rendszerben gondolkoznak, működnek, mit gondolsz erről?

MK: Nincsen ellenemre, hogy azt mondjam, ezek szimbolikus filmek. Eleve a film befogadása egy furcsa dolog. Egyfelől mi vagyunk a nagy történetmesélők, és még mindig itt van az a tradíció, hogy nekünk a történetmesélés a felelősségünk. Szerintem ez nagyon kicsit van így. A történet csak egy dolog. Sokféle történet típus létezik, de egyre inkább azt érzem, hogy a tökéletes történet, a nagyon megszerkesztett történet el kezd kiüresedni, és egyre kevésbé érzem közel ahhoz, ahogy az élet történik. Legalábbis velem, vagy körülöttem. Nem filmekben élünk és nem filmszerűen élünk. Sokszor kirabolva érzem magam nézőként a jól megszerkesztett történetet nézve. És ebben az értelemben egyre inkább közelítem egy esemény logikájához a dolgokat, egy olyan esemény, mint egy heppening, vagy, ahogy a mítoszok működnek, vagy, ahogy a bacchanália működhetett. Ezek rítusok is, hogy egy film micsonda, és hogy ha megnézel egy filmet, mi marad utána, mit élsz át. Mint egy álomban: kikerülsz abból a valóságból, és ezáltal könnyebben jutsz el újra ahhoz a valósághoz, amiben élsz, és ezáltal egy lehetőséget kapsz a képtől, zenétől, filmtől. Ebben az értelemben a másik története a filmnek, ami nem a primer története, az izgalmasabb számomra. Izgalmasabb, hogy van-e benne az a három olyan kép, vagy mi az a forma, mi az a ritmus, mi az a zakatolás, amit egy film ad. Mi történik veled? Ez izgalmasabb, mint az, hogy mi történik a filmben. Mert tulajdonképpen valamit legyilkol. Még akkor is, ha olyan perfekt. A filmnek pont ebből a bizonyos meta részéből kigyilkol valamit. És amennyiben ez fontos, akkor ez nagyon károsan hat. Hiszen van egyfajta tradíció, egy hosszú és érdekes tradíció a filmművészetben, amit most így kukába dobtunk, az elmúlt x évben, és az nem igaz, hogy azok a kísérletek,

amik történtek a hatvanas-hetvenes években ennek az irányába, nagy életművek, azok feleslegesek lettek volna. Ezek a számomra egy nagyon fontos legalizációt is jelentenek. Hogy azért az, nem hülyeség, hogy a film az nem a történet. Mert a film igazából a te történeted! És hogy ezt hogy éred el. Hogy igenis van egy absztrakt felülete, és az az absztrakció legalább annyira fontos, mint hogy az a történet mennyire logikus, tökéletes. Sőt, manapság egyre inkább ünnepezzük, hogy ha a moziban egy történet nem annyira tökéletes, ha nem az az unalomig ismert.

BA: A könyv is foglalkozik vele, de amit mondasz, az alapján mindenképpen idekíváncsozik a kérdés, hogy mi a viszonyod a Jancsó-életműhöz?

MK: Élő. Egyrészt Jancsó Dáviddal vágok a *Delta* óta. De Miklóssal is nagyon jóban voltam. Az attitűd, ahonnan ő gondolkozott, dolgozott, amit megtapasztaltam vele, vagy rajta keresztül, meg a Bíró Yvette-l, az egy olyan komplex gondolkodás a filmről, ami minden csak nem up-to-date. Minden csak nem kortárs, és nem mai, és nem szexi. De nagyon fontos. Eleve az az álláspont ahonnan ő ezt csinálta, annak a szabadságfoka, bátorsága, közösségisége nem mindennapi. Abban az értelemben nincs közvetlen viszonyom vele, hogy nincs bennem az, hogy hú, ha egyszer csinálhatnék egy olyan filmet, mint például a *Szegénylegények*, stb. De ahogy gondolkodik, ahogy dolgozik, az nekem szuper szabad és előremutató, és nagyon nem „product-elvű”. Ez viszont nagyon mai kérdés, hiszen a magyar film is éppen rákanyarodik a „product-elvűsésre”. Ami egyébként bizonyos értelemben jó is, hiszen a szakmaiság, illetve az, hogy a szakmának vannak bizonyos sztenderdjei, amik sokszor hiányoztak magyar filmgyártásból, ez fontos. De azért ott van a fenyegetettség is, hogy ez a termék-központúság igazából a nézői agyat durván legyalulja.

BA: Ha már szóba került a magyar filmgyártás, akkor szeretném mindkettőtől kérdezni, hogy egyébként mi a véleményetek a mai filmfinanszírozási rendszerről, hiszen ti is pályáztatok a filmalaphoz.

MK: Szerintem egész normálisan működik, ami nem jelenti azt, hogy ne lehetne kritizálni.

WK: Mondjuk úgy, hogy nekünk nem volt negatív tapasztalatunk. Úgy gondolom annak, aki nem annyira ismert név, mint Kornél, lehet problémája. Az, hogy ez egy állami intézmény, az teljesen logikus, ebbe nem lehet beleszólni. Minden, ami azzal kapcsolatos, hogy hogyan jött létre, vagy hogyan dönt, azt már nyilván lehet kritizálni és ezt sokan meg is teszik.

MK: Filmgyártás szempontjából pozitív, filmművészet szempontjából természetesen negatív. Persze az is lehet, hogy ez nem a magyar filmalap hibája, hanem ez a kor. Egy ilyen korban élünk. Lassan oda érünk el, hogy egy mai fiatalnak lövése nem lesz, hogy miről szól egy hetvenes évekbeli film. Nem lesz hozzá kapcsolódási képessége. Ahogy kikerül az oktatásból a film, arról sem lesz tudása, hogy ilyen egyáltalán van. Olyan lesz, mint a kortárs zene. És olyan helyeken fog megjelenni, mint a kortárs zene. A hetvenes-nyolcvanas években – amit én nem éltem át – szexi volt a filmművészet, de a kilencvenes években szexi volt radikálisnak lenni, olvasói, nézői szempontból. Hogy veszed a magazinokat, olvasod a kortárs írásokat, nézet a Triert, a Wong Kar-wai-t, stb.

WK: A mi hőseink azok rebellisek voltak. Számunkra a művészet azt jelenti, hogy odamondani, provokálni, másnak lenni. Rengeteg olyan érték, ami a művészetet mostanság kevésbé jellemzi.

MK: Ezt a változást legjobban a queer filmekben lehet lemérni. Ha megnézed Fassbinder *Querelle*-jét és aztán a *120 szívdobbanás* c. filmet, akkor látod, hogy honnan hova jutottunk.

WK: Megváltozott, hogy a világ mit tart a művészetről, mit vár a művészettől. Talán most inkább a megnyugtatást várja. Hogy minden rendben lesz. Nem provokációra vágyik.

FGy: Visszatérve Jancsóhoz: Az *Ede megevé ebédem*-ben van az a jelenet, ahol te Jancsót „el teszed az útból” mint az idős császárt kivégző Brutus. A szimbolikánál maradva, ez számodra mennyire jelenti a staféta erőszakos átvételét, vagy trónkövetelést, stb. egyáltalán mit jelentett neked?

MK: Sokat jelentett nekem, de a Miklósnál igazából az jelentette a legtöbbet, ahonnan ő dolgozott. Ezt nem tudom másképp mondani. Azt fenntartani, hogy az ember ne kiszolgáló legyen, magához legyen őszinte, közösséget próbáljon teremteni a gondolataival, vállalja a kockázatot, ez a jancsói-tradíció. És ennek az elfeledése nem feltétlen jó irányba viszi a tradíciót. Amik ma megjelennek filmek, azok a magyar filmnek a tv-filmes tradícióját követik, ami a Várkonyi-féle szép filmekre épül. Számomra egyértelműen a jancsói-tradíció a fontos. Ő – mint Gogol is – valamit nagyon jól összegzett, előremutatóan, az akkori új hullám részeként, ahogy elindult, aztán a sikereiben is, az újításai-ban. Aztán ahol abbahagyta, ami tulajdonképpen arra a silányságra reflektál, amiben ezek létrejöttek, abban is azt az attitűdöt próbálta továbbörökíteni, ami kellene, hogy jellemezze a magyar filmet. És ha arra vonatkozik a kérdés, hogy ebben van-e felelőssége az embernek, akkor igen, egyértelműen van.

FGy: Az említett kötetben van egy felmérés, ami azt mutatja, hogy ezeket a Jancsó filmeket, mennyire értik a mai középiskolások, és az eredmény gyakorlatilag nulla.

MK: Nulla, igen, ebben a Miklós-nak is van része, nagyon áttételesen. Egyrészt reflektál a történelmi korra is, meg egy idő után tényleg befelé forduló is, ami nem baj, addig, amíg van mögötte nagy közösség. Az egyébként nem igaz, hogy az első 8-10 filmjét ne lehetne megérteni ma is. Az, hogy az *Allegro Barbaróval* mit kezd valaki, az nagy kérdés. De az nem csak a középiskolásoknak kemény dolog, nekünk is. Lehet, hogy nem érted, de mégis van benne valami vonzerő, valami erő. De egyébként az is egy jó kérdés, hogy honnan értené ezeket egy fiatal? Hogy tanulna meg írni, ha nem adsz a kezébe ceruzát, nem? Honnan értené a filmeket, ha az ehhez való képességet nincs hol elsajátítani? Ezek a dolgok egyre inkább vissza szorulnak a család körébe. Egyre inkább ott fognak ezek kialakulni. Ha ez nem biztosított társadalmi szinten. Ezért családi szinten kell megvalósulnia. Ez egy korábbi forma. Nagyon elitista és burzsuj forma. Ez olyan, hogy a palotákban tudták, hogy mi a művészet, azon kívül nem. Azon kívül le voltak hülyítve. Pont, mint ma. Ugyan ma nem kell földet túrni, vagy nem úgy. De remélhetőleg megmarad az a néhány „palota”, ahol még tudni fogják, hogy mi a művészet, hogy ki az a Jancsó, vagy Sosztakovics.

FGy: Jancsóról még egy kérdés. Szerinted lehet párhuzamot vonni a Jancsó utolsó filmjeiben megjelenő provokáció és Szorokin művei között?

MK: Szerintem igen. Nagyon fontos, hogy a Miklós rettenetesen tisztában volt azzal, hogy hol él, hogy miben él. Szorokinnál nincs ez a silányság, Oroszországra jellemző módon a szemét mértéke is grandiózus, ahogy az ország is, meg a szépsége is. Itt tényleg van ez a silányság, amihez a Miklós az utolsó filmjeiben egy nagyon vicces formát talált. Az egész olyan, mintha az anekdotának, az operettnek, meg a bugyutaságnak valami keveréke. Kicsit olyan, mint a Pintér Béla darabjai, hogy a szappanopera, mint forma adja vissza a társadalmi működést. Németország például nem leírható ilyen formában.

FGy: A *Jupiter holdjával* kapcsolatban nekem fontos téma a film konstruált tere. Ha budapestiként nézek egy olyan filmet, amit Budapesten forgattak, az egészen más, mintha egy olyan filmet nézek, amit Amerikában forgattak, olyan helyszíneken, amiket nem ismerek. Viszont itt nekem kérdés, hogy mennyire konstruált térben játszódik ez a film? Mennyire egy konstruált Budapest ez?

MK: Ez egy belső Budapest, ami a legjobban szolgálja a filmet. A *Fehér istenben* egy sokkal turistásabb, sokkal naivabb Budapest kép jelenik meg. Ez, ami a *Jupiterben* látható, egy olyan Budapest, ami nem Budapest. Ez egy olyan Budapest, ami ezt az érzést, ezt a nyomást, ami maga a válság, vagy ez a kor, ez a hisztéria, ez a káosz, vagy ez a polifón világ a legjobban szolgálja.

FGy: A *Jupiter holdjában* érdekes kontrasztként jelenik meg a Cserhalmi nyomozó figurája és az összes többi nyomozó karaktere között. Ez egy szándékos leszámolás valójában a magyar krimi tradicionális nyomozó figurájával?

MK: Nem tudom. Eleve van a Gyuriban egy huszáros érzés. De az, amit ő hordoz, az inkább egy egzisztencializmus.

FGy: Arra gondolok, hogy Cserhalmi figurája, mint ha itt maradt volna egy húsz évvel ezelőtti milióból.

MK: Igen, persze! De hát ez is a része, hiszen ő is egy ilyen nem idevaló karakter. Aki kilóg a sorból.

WK: Az volt a szándékunk, hogy két világlátás találkozzon az orvos meg az ő karaktere révén, de a kontraszt mégse legyen sarkos, fekete-fehér. Ne politikai irányvonalak mentén működjenek. A nyomozó kirekesztésében épp annyi hidegség van, mint az orvos liberalizmusában. Sokkal komplexebb mindkét figura, mint ahogy az várható lenne. Amennyire elvtelen az iszákos orvos, annyira elvhű a kirekesztő nyomozó. Nincsenek annyira messze egymástól.

MK: Igen, szerettünk volna ellentmondásos figurákat csinálni, és ez nagyon magyar. Én nem látok itt tiszta karaktereket. Rettentő ellentmondásos karakterek vannak, és a hőseink csak az ellentmondásban igazak. Ezt nem könnyű olvasni, de én nagyon naivnak látom a tiszta, magyar hőst.

BA: Se a filmjeidben, se a színpadi művekben nincsenek klasszikus hősök. Inkább a negatív karakterek jönnek fel főszerepbe is. Sőt, te is, amikor színészként megjelenysz a saját filmjeidben, akkor azok negatív figurák. Miért vonzódsz, vonzódtok ezekhez a negatív karakterekhez?

MK: A hősökre kicsit válaszol az, hogy csak ellentmondásokat látok. Ez a magyar hős, ez egy nehéz ügy. A magyar attitűdben a történelemhamisítás egy nagyon erős vonal. Egyáltalán a valósághamisítás egy nagyon erős jellemvonás. Ahogy a szabadságvágy is. Egy tisztán pozitív hőshöz sosem jutottam el. De igazából ezek a hősök a maguk módján, animális igazságaikban nagyon pozitívak. Például a *Fehér istenben* a kislány figurája a szenvedély szintjén teljesen

pozitív. De a felnőtteknél az a kérdés, hogy az ellentmondásaikat hogy tudod megmutatni. A *Jupiterben* az orvos figurájának komplexitása, amiben lehet, hogy igazán senki nem ismer magára, de egy kicsit mindenki bántva érzi magát benne, de még mindig ezt látom igaznak, hogy ilyen az életünk, ilyenek vagyunk, ezek a meggyőződéseink.

BA: És ha Hollywoodba mennétek, és ezt mégis meg kellene változtatni, az működne?

MK: Azért mindig izgalmas anyagokat keresünk, és amire most utaltál, amin dolgozunk, dolgoztunk – meglátjuk, hogy mi lesz a sorsa – az egy rettentően komplex karakter. Rettentő mennyiségű bűnnel a saját múltjában, szóval azért az nem egyszerű. De igen, már Németországban, ahol dolgozom színházban, nem ennyire komplexek a hősök. Nincs ennyi rétege.

WK: Nekem van erre egy nagyon jó példám. Svájcban dolgoztunk és volt egy fordítói kérdés. Az egyik monológban, amit leadtunk, volt az a mondat, hogy ritka, mint a fehér holló. És azt mondta a fordító, hogy ezt nem lehet lefordítani, hogy fehér holló, mert a holló az fekete. Azt hiszem, hogy ez sok mindent elmond arról, hogy van nyugati művészet, meg keleti művészet meg nemzeti művészet is. Hogy a kultúránkban és a nyelvünkben élünk és nem minden átváltható. Nekünk van sok nem jó, jó emberünk. Ezek az igazságaink. Mint az is, hogy sírva vigadni. Azt nem lehet mondani németül, mert azt gondolják, hogy vagy vigadsz, vagy sírsz. A magyar ember azt gondolja, hogy valaminek az a *non plus ultrája*, hogy valami ilyen sok egyszerre, ilyen komplex.

MK: Igen, ezt teljesen így van. Ezért is a nagyon valós magyar művészetet nagyon nehezen kódolják kint. Amerikára visszatérve, az egy nagyon új és naiv társadalom. Bizonyos értelemben megvannak ezek a hőseik. Kívülről viszont te azt kérdezed, hogy úristen, te ezt tényleg elhiszed? De ezek létező karakterek, tehát nem feltétlenül kezdesz el hazudni. Itthon azt érzem, hogy hazudsz azzal, hogy nagyon naiv vagy.

WK: Sok esetben kiderül, ha egy angol dialógust lefordítanánk magyarra és megcsinálnánk két színésszel, akkor az röhejes lenne. Úgy röhejes, mint egy komikus rajzfilm.

MK: Igen, egy magyar sorozat inkább a külföldi mintának az átvétele. Azokhoz képest a finn vagy román sorozatok sokkal közelebb vannak az ő valóságukhoz. Ha nézed a magyar sorozatot, tudod, hogy nincs ilyen.

WK: De szerintem pont azért is nézed.

FGy: Ha már a jó-jó emberről, a pozitív hősről beszélünk. Nem tudsz elképzelni például egy olyan történetet, ahol egy ilyen teljesen jó ember lehetne a főszereplő? Például egy katolikus pap Auschwitzban, aki rengeteg embert megment, miközben magát feláldozza. Hogy az ő teljes jóságát megmutatni? Persze itt is lehet a fantáziával egy olyan előtörténetet felépíteni, ahol ezek a rétegek, amiről beszéltél megjelennek.

MK: Vannak ilyen nagy gesztusok persze. Nem tudom, hogy én szeretnék-e ilyet csinálni. Vagy, hogy ezt nekem kellene. Annyi ember csinálja ezt. Nem tudom egyébként, hogy ezek a nagy történelmi hősök, hogy történelmi. Nagyon gyanakvó vagyok, főleg a saját történelmünkkel szemben. Elképzelem, hogy a mai kornak is lesz majd valami „történelmi hőse” mondjuk százötven év múlva, akit te most ismersz, látsz. Elképzelem, hogy én azt látom, hogy százötven év múlva ez, hogy jelenik meg. Ennek a leszüremkedése. A magyar történelem egyébként is felvet sok kérdést, hiszen nem annyira vagyunk konzekvensek a saját történelmünkkel szemben, vagy az igazság felé. Ha egyáltalán beszélhetünk olyanról, hogy történelmi igazság. Ez a következő nagy kérdés, hogy van-e olyan egyáltalán. De amennyiben van ilyen, mi még akkor is inkább az mellé megyünk. De egyáltalán, nagyon nehéz igazán történelmi filmet csinálni. Egy második világháborús történetben sokkal izgalmasabb Szorokin *fake* történelmi meséje, mint a „valóság”. Amit jól megmutatnak az amerikai, vagy kortárs orosz történelmi filmek, vagy a szovjet filmek, a szocialista realizmus termékei, amelyekben jó pozitív hősök és gonosz negatív ellenfelek vannak. Amit nem feltétlenül gondolom, hogy így lenne, vagy ha így is lett volna, a művészetnek nem az a dolga, hogy ezt elismételje. De egyébként nem is érzek magamban készletet erre.

BA: Korábban már szóba került, hogy több filmetek is kapcsolódik egy-egy műfajhoz, zsánerhez. Milyen műfajban próbálnátok ki magatokat még szívesen?

MK: Igazából abban, amiben valami megfog. Amennyiben csinálnék olyat, ami teljesen zsáner film lenne, az nem magyar lenne. Nem tudom elképzelni a magyar zsáner filmet. Egyébként szívesen csinálnék tisztán zsáner filmet, ha a zsánerek kialakulásának az az ősi helyzete fennállna, hogy amit el akarunk mondani, arra a zsáner, mint keret a legmegfelelőbb. A műfaj önmagában egy félreértés, de az a félreértés, ami megtart egy filmet. Az igazság az, hogy 100-ból 99-szer üres, de van az az egy, amiért megérted a műfajt. De őszintén nem ezek a gyökereim.

BA: Szerinted a magyaroknak egyébként milyen műfajokban lenne érdemes próbálkozniuk? A vígjátékon kívül... Mert ma van egy nagyon erős tendencia...

MK: Ez egy forszírozott tendencia. Be is visz embert a moziba! De én szerintem leginkább arra kellene, hogy megmaradjon a magyar film, hogy kockázatot vállal, és auteur-cinema marad. Valójában az a tradíciója. Az a valós tradíciója! Mind a sikereit, mind a valós értékeit ebben határozta meg.

FGy: Ugorjunk vissza egy kicsit az időben. A *Nincsen nékem vágyam* semmi-nél volt olyan filmes hatás, előkép, ami ott nagyon dominált?

MK: Igen, Wong Kar-Wai és Fassbinder.

FGy: Igen én is Fassbinderre meg még Warholra gondoltam.

MK: Persze az is, ami akkoriban nem nagyon volt trendi.

FGy: Illetve, ha azt nézzük, hogy annak a filmnek a férfi szereplői a későbbiekben tipikusan milyen szerepeket kapnak, az egy másik véglete a történetnek.

MK: Egyébként az annyira egy amatőr film, egy nem-film, amin akkoriban kezdtem megtanulni a szakmát. Amiben leginkább az hajtott, hogy csinálhassam. Hogy mit, az kevésbé volt fontos, mint hogy egyáltalán csinálhassam. Ma a mit kérdése legalább annyira fontos, ha nem fontosabb, mint az, hogy csinálhassam.

FGy: A ti közös munkálkodásotok az az *Aftával* kezdődött?

MK: Még megelőzte egy tv-s vizsgafilm, de egyébként igen, a Katával az *Afta* óta dolgozunk, aztán a *Szép napokban*, majd színházban dolgoztunk sokat, és utána jött, hogy elkezdett a színházban írni, és így jött, hogy filmet is írt. És most itt tartunk. Egy nagy utat járt be ez a történet. És van az a dolog, hogy én éppen kinek a történetét csinálom meg. Először a Zsótér történeteit csináltam. A Petrányi Viki, az mindig egy nagyon állandó dolog. Én és a Petrányi Viki, az egy nagy barátság és világnézeti dolog is. Ketten határozunk mindig, mindenről. Szóval a Zsótérral írtam a *Nincsen nékem vágyam*.. meg a *Szép napokat*, aztán a Térey volt a *Johannánál* egy nagy inspiráció, aztán a Bíró Yvette, akivel a *Deltát* meg a *Frankensteint* csináltuk, és aztán a *Fehér istentől* meg a Katával. Persze színházba sokkal többet dolgoztunk együtt, már 2007 óta minden darabon. Itthon a *Szégyentől* kezdve, de külföldön előtte is sokat dolgoztunk együtt, olyanokon, ami itt nem volt látható.

WK: Igen, valójában a külföldi színházi és opera-produkciók nagyobb részt is tesznek ki a közös munkából. Darabszámra és évek számára nézve is.

És az is igaz, hogy régebben dramaturg szerepben voltam, most pedig sok helyre már íróként hívnak.

BA: És milyen volt az, amikor Kata te színészként dolgoztál és Kornél rendezett téged? Milyen volt ez a színész-rendező „szereposztás”?

WK: Nehéz erre válaszolni. 20 éve ismerjük egymást, tehát nagyon sok formációban dolgoztunk együtt. Mindketten olyan alkatúak vagyunk, hogy ezeknek nincsenek olyan nagyon erős határai. Ráadásul a Kornállal a színészek eleve úgy dolgoznak, hogy hoznak is magukkal szövegeket, illetve improvizálunk, tehát mindenki íróvá is válik tulajdonképpen. Az elejétől kezdve közösek az alkotások. Belülről nézve ez a két szerep nem annyira más. A közös szellemiség a meghatározó, a közös gondolkodás. Kívülről nézve persze sokszor kaptam meg a kérdést, hogy akkor én most igazából ki vagyok.

BA: Ez a szabadság akkor jellemző volt a többi darabra és filmre is?

MK: Igen alapvetően, bár a *Látszatélet* az egy sokkal konstruáltabb dolog, mint a *Nehéz istennek lenni*, aminél az volt, hogy négy hétig azt se tudtuk, hogy mi lesz, aztán beindult és kialakult. Néha hiányzik, őszintén szólva, ez a nagyon elengedős működés, de filmen ezt ma már lehetetlen is megcsinálni. Akkora pénzek vannak benne, hogy lehetetlen ezt a szabadsággal dolgozni.

WK: És még így is nagyon nagy különbség van az európai és a hollywood-i filmkészítés között. Az amerikai filmeknél még annyi mozgástered nincs.

FGy: Szeretném, ha mondanál olyan 2000 utáni nem magyar filmeket, amik számodra nagyon meghatározók voltak, vagy csak nagyon tetszettek!

MK: Elég sokféle dolgot szeretek, de például Johnathan Glazer *Under the skin*-je nagyon tetszett, elég eszelősen volt megcsinálva. Egyáltalán ahogyan a képről gondolkodik, az nagyon közel áll hozzám. Ulrich Seidl-t szeretem, a mániáját szeretem, amennyire mániákusan csinálja. Sokkal közelebb áll hozzám, mint például Haneke. Humánusabb, mint Haneke. Őt inkább érzem egy ilyen presbiternek, aki elmondja az igazságot nekünk. Persze jó minőségű a Haneke, ez nem kérdés, tőle a *Szerelem* című filmet szeretem nagyon. Távol-keleti filmeket szeretem, Naomi Kawase-t, Brillante Mendozát, Apichatpong-ot, Johnnie To-t. Ritka, hogy annak is örülhet az ember, hogy valami másmilyen logikájú, másmilyen ritmusú, effektíve máshogy gondolkodik, máshogy épül fel egy távol-keleti film. A 2000-es évek filmjeit kérdezed, de nekem nyilvánvalóan a kilencvenes évek filmjei a meghatározóbbak. A korai Trier filmek, korai Wong Kar-wai. Persze minden évben voltak nagyon jó filmek.

FGy: Carlos Reygadas?

MK: Reygadastól a *Japón*-t szeretem nagyon. Mi együtt indultunk tulajdonképpen, és ugyanabban a francia cégben volt, inkább a barátomnak gondolom, mint hogy felnéznék rá. Szeretem őt, bár van benne valami „nagyzó”. De az Amat Escalante filmjei közelebb állnak hozzám, ő többet jelent. De egyáltalán a dél-amerikai filmnek ez az időszak nagyon érdekes. Lucretia Martel is, vagy Lisandro Alonso-nak a *Jauja* című filmje a Viggo Mortensennel, az is egy nagyon szép film. Meg korábban még a *La libertad*-ja is. Egyáltalán a mexikói film... Érdekes, hogy például a *Fehér isten* a legnagyobb sikert Mexikóban és Törökországban érte el. Amiből arra következtettem, hogy valami kapcsolat lehet ebben. Aztán Justin Kurzelnek a *Snowtown*-ja, egyébként az öccsével dolgoztam a *Jupiter holdjában*, ő volt a zeneszerzőnk! Steve McQueen első filmje tetszett nagyon, a *Hunger*, a többit nem szerettem, de ez nagyon jó volt. A *Shame* nagyon nem jött be, akkor már inkább a *12 év rabszolgaság*. Az sem érzem jónak, de Amerikának egy nagyon fontos film.

WK: Én Paul Thomas Andersont nagyon szeretem, tőle mindent. Azt hiszem, hogy hozzám ő áll a legközelebb Amerikából. Az új filmjét is szeretem, de a *There will be blood* az zseniális. Ahogy például az történelmet láttat, csinál, reflektál, abban egyszerre van egy nagyon privát történetmesélés, másrészt meg azt mondod, hogy erre épült fel Amerika, erre az óriás manipulációra. És ebben a kettőségben is van valami szép és igaz. De Kathryn Bigelow, az is nagyon jó, főleg a *Zero dark thirty*.

MK: Az új filmjét a *Detroit*-ot még nem láttam, de a korábbi két filmjét nagyon szerettem, a *Zero Dark thirty*-t meg a *The Hurt Locker*-t. Azt néztem, hogy az nagyon okos, éles és közben ketyeg, húz valami olyan, amit szeretek a moziban, amikor nem tudom, hogy mi történik velem. Megfog valami és megforgat. Vagy a Cristi Puiu! A *Sierranevada* is nagyon jó, de a *Lazarescu* az egy óriás film. Igazi óriás film! Az egész román új hullámban nekem ő a filozófus. Az *Aurorát* is szerettem, az is nagyon rendben van, de a *Lazarescu* a csúcs.

FGy: Az előbb mondtad ezt a kifejezést, hogy „privát történelem”. Erről jutott eszembe, hogy mi a viszonyod Bódy Gáborhoz?

MK: Nem eléggé szeretem. Nem tudom, valahogy fura. Nem tudom, hogy miért, egyszerűen azt érzem, hogy annyira agresszív, ráadásul annyira fölülről agresszív, hogy nagyon taszít. Nagyon nehezen is nézem, de a korai filmjei közül a *Hat bagatell*ben lévő darabja az nagyon jól leírja azt a kettőséget, amiben ő volt. De a késői filmjeit egyáltalán nem tudom nézni.

De egyébként sokan szeretik. Például Tarnak igazi hőse Bódy.

BA: Bódyról szólva, azt mindenképpen mondhatjuk, hogy a formai radikalizmus rá egyértelműen jellemző. A színdarabok esetén nálad is megjelenik egy ilyen formákkal való kísérletezés. Több darabba is behozod a kamerát, a filmvásznat. Mi ennek az oka?

MK: Eleve, hogy kollázsszerű legyen, hogy ne csak egy történetet nézzél, másrészt, hogy a színházban is eljussál addig az intimitásig, közelségig, ami az emberi arc, amit a közelik jelentenek. Hogy egy olyan kevercs legyen, ami már nem a színdarabnak a menete, hanem olyan, mint egy „objekt”. Ami összeáll a színész, a kamera, a narratíva, a díszlet révén és mind ugyanazt a cél szolgálja, hogy legyen egy élmény. Például, mint a *Winterreise*-ben, ami már nagyon más, mint egy hagyományos színpadi előadás.

FGy: Bruno Dumont?

MK: A *La vie Jesus* az tetszett. A *Humanité*-ben tetszett a női főszereplő. Van benn valami jegecesen hideg. Ami nagyon nehezen vehető. Ami például az *Amat Escalanté*-ban nincs meg. A *Reygadas*ban pedig annyira nincs, hogy ő már sweet néha, hogy ő már popzene. Harmony Korine az tetszik. Még azok a nagyon őrült filmjei is. Az a *Herzognak* a továbbvitele, meg a *Watersnek* és nagyon amerikai, de közben indie is.

BA: Yorgos Lanthimos?

MK: Nincs nagy belső viszonyom vele. Szellemesek a filmjei. De nem rajongok érte. Az *Alpok* az nem volt rossz. De például a *Sorrentinót* nagyon nem szeretem. Olyan, mint egy divat olasz étterem.

FGy: És az oroszok?

MK: Alekszej Germant imádom. A *Barátom Ivan Lapsin* az egy fantasztikus film. De a fiától is szeretem a *Paper soldier*-t, az egy nagyon szép film. Az idősebb German viszont ahová effektíve eljut, az apokalipszisig, az nagyon kemény. Az úgy következetes, hogy mi mind elbújhatunk. Már a *Hrusztaljov*-ban is, de a *Nehéz istennek lenni*-ben végképp. Valami nagyon kiderül ezekben, hogy mit jelent orosznak lenni. Nagyon nagy hatással volt rám. Még azt is mondanám, hogy számomra igazabb orosz, mint a Tarkovszkij. Tarkovszkij inkább olyan „nyugati” orosz. Zvjagincev is jó, de annyira realizmus, ami engem kevésbé érint meg. Ilya Khrzhanovskij-nak van a 4 című filmje. Azt ismered? Az nagyon érdekes volt.

FGy: Talán pont azért, mert annak a forgatókönyvét Szorokin írta!

MK: Igen, az nagyon tetszett! Meg a Loznicának a *My joy*-ja. A *Ködben* az már nem annyira.

BA: Visszatérve egy kicsit a te történetedhez. A pályatársaid, akikkel indultál, velük milyen kapcsolatban vagy?

MK: Jó, de nincs. Jóban vagyok mindenkivel, de alapvetően nincs napi kapcsolatom senkivel. Művészi értelemben nincsenek filmes kapcsolatok, inkább emberi kapcsolataim vannak, de az is főleg színházi körökben.

BA: A fiatalabb generáció filmjeit mennyire nézed?

MK: A Protonban nagyon sok első-második filmet készítünk. Reisz Gábor filmjei, a *Van valami*, a *Rossz versek* Proton produkcióban jöttek létre, ahogy a Császi Ádámnak a *Viharsarok* c. filmje is, de csináljuk a Kárpáti Gyuri új filmjét is.

BA: Bodzsár Márk?

MK: Tehetséges alkotó. Mondjuk az *Isteni műszak*ban nagyon nehéz elhinni a Zsótért, mint maffiózót. De lehet, hogy túl közelről ismerem.

BA: ZomborácZ Virág?

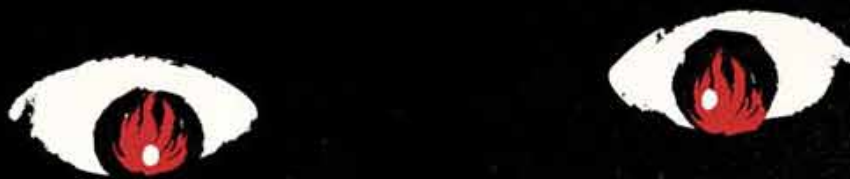
MK: Nem ismerem még eléggé. Kíváncsi vagyok rá.

BA: Antal Nimród?

MK: Hát ő a haverom valamennyire, de hát ő amerikai. Magyar, de nyilván nem az, hiszen Amerikában nőtt fel. Ilyen tekintetben tehát ő nagyon más módon. A *Kontroll* örök kedvenc.

WK: Amikor a *Viszkist* néztük, felmerült bennem, hogy ő tulajdonképpen amerikai fejjel csinál hőst. És ebből a szempontból, amiről beszéltünk is, ez nagyon érdekes. Hogy létrejönnek fúziók, aminek a létjogosultságát a nézők igazolhatják.

BA&FGy: Köszönjük az interjút!



DARIO ARGENTO'S

SUSPIRIA



BEYOND FEST in Association with
AMITY and DEATH WALTZ RECORDING COMPANY Presents "SUSPIRIA"
JESSICA HARPER STEFANIA CASINI FLAVIO BUCCI MIGUEL BOSE
BARBARA MAGNOLFI SUSANNA JAVICOLI EVA AXEN RUDOLF SCHUNDLER UDO KIER
with ALIDA VALLI as "Tanner" and with JOAN BENNETT
Director of Photography LUCIANO TOVOLI
Music by "GOBLIN" with the collaboration of DARIO ARGENTO
Produced by CLAUDIO ARGENTO
Directed by DARIO ARGENTO

MONDAY OCTOBER 21st EGYPTIAN THEATRE HOLLYWOOD, CA

Benke Attila

Boszorkány-szimbolika

Dario Argento és Luca Guadagnino Sóhajok című filmjeinek szimbolikája

„Számomra a Sóhajok (Suspiria, 1977) [2018-as] feldolgozása nem tűnik egy jól megvalósított projektnek. Hiányzik belőle a félelem, a zene, a feszültség és a képi kreativitás. Az olyan filmek, mint a Tűnj el! (Get Out, 2017) vagy az Örökség (Hereditary, 2018) megfogtak a gyönyörű fényképezésükkel, a cselekményükkel és a produkciójukkal.” – nyilatkozta Dario Argento Luca Guadagnino Sóhajok (Suspiria, 2018) című filmjéről.¹ Argento már korábban is kifejezte nemtetszését, nem támogatta a Sóhajok remake-jének ötletét. „A filmnek van egy sajátos hangulata. Teljesen mindegy, hogy pontosan ugyanúgy megcsinálod – ez esetben nem is remake-ről, hanem másolásról beszélünk, aminek semmi értelme –, vagy megváltoztatsz dolgokat, és készítesz egy másik filmet. Ebben az esetben azonban felmerül a kérdés, hogy miért hívjuk ezt Sóhajoknak?” – fejtette ki Argento az Indie Wire interjújában.² Jóllehet Luca Guadagnino egészen másképp viszonyul az olasz rendezőhöz: Guadagnino gyerekkora óta rajong a Sóhajokért és Dario Argentóért, már kamaszkorában tervezgette a saját változatát. Az alkotó bevallása szerint jó kapcsolatot ápol Argentóval, jóllehet arról nem nyilatkozott a *The Hollywood Reporter*nek, hogy konkrétan mit mondott neki „mestere” a 2018-as remake megtekintése után.³ Valószínűleg azt, amit nyilvánosan is: ennek a feldolgozásnak nem, illetve nem így kellett volna elkészülnie.

Az tény, hogy a két Sóhajok sok tekintetben különbözik egymástól. Az 1977-es változat élénk színvilággal, a Dario Argento filmjeinek zenéjét készítő Goblin számaival, végtelenül egyszerű történetével és karaktereivel, brutális és gyomorforgató gyilkosságaival vált a kritikusok között hírhedtté, a mozipénztáraknál hatalmas sikerré korában és kultuszfilmmé az évtizedek során. A 2018-as verzió épp ellenkezőleg: lecsupaszította a képi világot,

¹ Christopher BOLLEN, Dario Argento on turning a lifetime of blood, blades and pulp into high art, *Interview Magazine* (2019), <https://www.interviewmagazine.com/film/interview-dario-argento-suspiria> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 7.) [saját fordítás]

² Eric KOHN, Dario Argento Says the Remake of 'Suspiria' Shouldn't Happen & His Iggy Pop Movie Is Delayed, *Indie Wire* (2016), <https://www.indiewire.com/2016/08/dario-argento-interview-suspira-remake-2016-locarno-film-festival-1201714247/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 7.) [saját fordítás]

³ Ariston ANDERSON, 'Suspiria' Director Luca Guadagnino Hopes Horror Remake „Comes Across as Relentless”, *The Hollywood Reporter* (2018), <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/suspiria-director-luca-guadagnino-hopes-horror-remake-is-relentless-1136332> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 7.)

amelyet Thom Yorke minimalista zenéje gazdagított többletjelentéssel, és Luca Guadagnino inkább a tánckoreográfiák előtérbe tolásával, valamint a film történelmi háttérének kidolgozásával próbálta aktualizálni Argento horrorját. Guadagnino műve vegyes kritikákat kapott, és a pénztáraknál sem szerepelt jól. Ám mindkét film kritikusai kiemelték, hogy a *Sóhajok* képi világa izgalmas. Bár Argento művét a korabeli ítések túlstilizáltnak tartották. *„Impozáns első filmje, a Kristálytollú madár után az egykori kritikus, Argento elkezdte tagadni a történetet és a karakterépítést a stílusbravúrok és morbid sokkeffektusok javára.”* – írta a *The Los Angeles Times* kritikus.⁴ Amit a *The New York Times* cikkírója, Janet Maslin kifejezetten pozitívumnak tartott, szerinte a film szürreális atmoszférája, a szokatlan kameraállások, az „őrült világítási effektusok” sokkal emlékezetesebbek, mint maga a vérontás.⁵

Ugyanígy Luca Guadagnino művét is sokak szerint a képi világ és a montázstechnika mentette meg. A 2018-as *Sóhajok*at pont amiatt kritizálták, hogy Dario Argento egyszerű alaptörténetét Guadagnino túlterhelte az 1977-es berlini „német ősz” eseményeivel, a filmbei pszichológus, Dr. Josef Klemperer szálában a Holokauszt és a német kollektív bűntudat témájával, valamint a hősnő családi múltjának „zavaros és felületes” bemutatásával. Tóth Csaba így írt a *Sóhajokról* kritikájában: *„Guadagnino hihetetlen érzékkel teremt hangulatot (aki látta a Szólíts a nevedent, annak ezt nem kell hosszan magyarázni): filmje az első pillanattól kezdve beszippan magába, és lenyűgöz a történet sokszínűségével, valamint a mellékszálak sokaságával. Amiről azonban kezdetben azt hittem, hogy ígéretes és izgalmas, arról a film játékidejének második felében kiderül, hogy nem több egy jópofa blöffnél: végül sem a korszak terrorizmusát, sem a holokausztot nem sikerül szervesen beleépíteni a történetbe, a film végére idegen testként lógnak le a Sóhajok lényegi részéről, a hororról.”*⁶ A *The New Yorker* kritikus pedig így marasztalta el Luca Guadagninót: *„Guadagnino arra koncentrált, amikor rendezte a filmet, hogy az absztraktja legyen a nőknek, a táncnak, a terrorizmusnak, a Holokauszt-nak, Berlinnek és Németországnak, ám közben elvétette az embereket, a helyeket, a karaktereket, akiket lefilmezett. A kamerája semmit sem lát.”*⁷

Tehát mindkét filmmel az volt a „baj”, hogy az emlékezetes filmforma (legyen bár szó élénk színhasználatról vagy bravúros montázstechnikáról) nem párosult jól összerakott történettel és karakterekkel. L. Andrew Cooper

⁴ Kevin THOMAS, 'Suspiria': Highly Stylized Horror, *The Los Angeles Times* (1977), 23. [saját fordítás]

⁵ Janet Maslin, 'Suspiria,' a Specialty Movie, Drips with Gore, *The New York Times* (1977), <https://www.nytimes.com/1977/08/13/archives/suspiria-a-specialty-movie-drips-with-gore.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 7.)

⁶ Tóth Csaba, *Sóhajok*, *VoxMozimagazin* (2018), <http://www.vox.hu/newvox/?review=sohajok> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 7.)

⁷ Richard BRODY, Luca Guadagnino's *Suspiria* is the Cinematic Equivalent of a Designer Che T-Shirt, *The New Yorker* (2018), <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-luca-guadagninos-suspiria-is-the-cinematic-equivalent-of-a-designer-che-t-shirt> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 7.) [saját fordítás]

azonban azzal védi meg a *Sóhajokat*, pontosabban csak Dario Argento filmjét, hogy bár maga a hagyományos történetmesélés és karakterépítés háttérbe szorul az 1977-es alkotásban, azonban Argento műve éppen a különleges kompozíciókkal, szerkesztésmóddal és képi szimbólumokkal készíti arra a nézőt, hogy összerakjon egy értelmes történetet. Cooper szerint az eredeti *Sóhajok* „retrospektív gondolkodást” követel meg a nézőtől. Azaz a látszólag illogikus módon egymás mellé helyezett képekből, utalásokból utólag összerakható, hogy a befogadó mit látott a vásznon/képernyőn.⁸ Ugyanígy Luca Guadagnino remake-jében is sokkal fontosabb a stílus, a képi kompozíció és a képek ritmusa, mint a dialógusok vagy a cselekmény fordulatai. Dario Argento műve azért végtelenül egyszerű, mert Argentót soha sem a történet, hanem annak megvalósítása, a kameramunka, a jelenetezés és a kompozíciók érdekelték, ezek segítségével dolgozott fel egy-egy pszichológiailag motivált problémát horrorfilmjeiben (*Mélyvörös* [*Profondo Rosso*, 1975], *Tenebre* [1982], *Jelenség* [*Phenomena*, 1985], *Opera* [1987]), illetve az úgynevezett „Három anyatrilógiában” (*Sóhajok*, *Pokol* [*Inferno*, 1980], *Könnek anyja* [*La terza madre*, 2007]). A trilógiában kifejezetten a nőiség és a nő-anyja kapcsolat kérdéskörét elemezte a „boszorkány metaforákon” keresztül. Luca Guadagnino sok mindenben eltért mesterétől és az eredetitől, de ebben a tekintetben hű maradt hozzájuk: tézisfilmjében a történelmi kollektív büntudatot, a terrorakciókat, a boszorkányokat és a női felszabadulás témaköreit kapcsolja össze a táncon, a ritmuson és a képi szimbólumokon keresztül.

A továbbiakban a két filmet fogom egymás mellé állítani, és arra a fő kérdésre keresem a választ, hogy konkrétan miben hasonlít és miben különbözik a két film szimbólumait és ezzel összefüggésben fő témáját tekintve. Azaz állításom az, hogy nem is annyira az a fontos különbség Argento és Guadagnino művei között, hogy előbbi csak metaforikusan utal a történelemre, míg utóbbi közvetlenül megidézi azt, hanem a nőiséget, illetve a női szerepeket mutatják be különböző módon, különböző filmformával. Másodsorban ez a tanulmány egy reflexió Deák-Sárosi László izgalmas könyvére, *A szimbolikus-retorikus filmre*, amelyben a szerző érdekes és tartalmas elemzése kizárólag (magyar) művészfilmekkel, az „innovatív fősodorral” foglalkozik.⁹ Habár elemzésemben nem kíséreltem meg szorosán követni Deák-Sárosi módszertanát, azonban a továbbiakban amellet fogok érvelni a szerző főbb állításaira alapozva, hogy a szimbolikus-retorikus filmek közül nem érdemes kizárni a műfaji filmeket sem. Főleg, hogy az ezredforduló környékén és azután szép számmal készültek „art-horrorok” (*Kör* [*Ringu*, 1998], *Meghallgatás* [*Ôdishon*, 1999], *A vámpír árnyéka* [*Shadow of the Vampire*, 2000], *Két nővér* [*Janghwa*, *Hongryeon*, 2003], *A faun labirintusa* [*El laberinto del fauno*, 2006], *Engedj be!*

⁸ L. Andrew COOPER, *Dario Argento. Contemporary Film Directors*, Urbana, Chicago, Springfield, University of Illinois Press, 2012, 73–127.

⁹ DEÁK-SÁROSI László, *A szimbolikus-retorikus film. Szóts, Jancsó, Huszárik, Mundruczó, Tarr és a modernizmusok*, Budapest, Magyar Napló – FOKUSZ Egyesület, 2016.

[*Låt den rätte komma in*, 2008] *Valahol Angliában* [*A Field in England*, 2013], *Nyers* [*Grave*, 2016], *Tűnj el!*, *Örökség*), amelyek képileg is izgalmasak voltak. Ehhez a trendhez sorolható Luca Guadagnino *Sóhajokja* is, így tanulmányom remélhetőleg azt is demonstrálja, hogy egy horrorfilm is lehet formai értelemben kiemelkedő alkotás, amelyet nem túlzás Jancsó Miklós vagy Mundruczó Kornél szimbolikus-retorikus filmjeivel egy lapon említeni.

Mese szimbólumokkal

Deák-Sárosi László Gilles Deleuze elméletére alapoz, illetve azt egészíti ki. Deleuze kétfajta filmformát vagy képtípust különít el: a mozgás-képet és az idő-képet. Előbbi a klasszikus zsánerfilmekben és művészfilmekben (1903-1950) jellemző, amelyekben a mozgás és az idő folyamatossága (a kontinuitás) határozta meg a filmformát. Utóbbit a hatvanas-hetvenes évek modernista művészfilmjei alakították ki, és leegyszerűsítve az időrendfelbontás, az oksági kapcsolatok lazítása és a mentális folyamatok ábrázolása a főbb jellemzői.¹⁰ Deák-Sárosi ezekhez teszi hozzá saját fogalmát, a szimbólum-képet, ami néhány előzmény után (Szóts István: *Ember a havason* [1943], Huszárik Zoltán: *Szindbád* [1971], Jancsó Miklós: *Égi bárány* [1971]) az 1980-as évektől, azaz a filmes posztmodern korszak kezdetétől terjedt el az „innovatív fősodorban” (az újító szellemű filmek gyűjtőfogalma). Természetesen a mozgás-képet alkalmazó klasszikus filmek és az idő-képpel dolgozó modernista filmek sem tűntek el, hanem párhuzamosan léteznek a szimbolikus-retorikus filmekkel. És a szerző azt is leszögezi, hogy mind a tradicionális problémamegoldó elbeszélést használó filmek, mind a modern művészfilmek éltek és élnek képi szimbólumokkal, vizuális retorikai alakzatokkal, szóképekkel, kiszólásokkal és más retorikai eszközökkel. Azonban a szimbolikus-retorikus filmek még az idő-képpel operáló modern filmeknél is radikálisabban háttérbe szorítják a hagyományos narratív formákat, a hagyományos kauzális kapcsolatokat és általában a kontinuitást. A filmek cselekményét markánsan nem epizódok és fordulatok dinamikája szervezi, hanem képi szimbólumok. Persze a klasszikus filmekben is vannak képi szimbólumok, azonban ezek belesimulnak a cselekmény szövetébe, a történetmesélést szolgálják, illetve valószerűek, realiztikusan motiváltak. Ezzel szemben a szimbolikus-retorikus filmek absztrakt, filozófiai témákkal foglalkoznak, és kifejezetten nem realista módon dolgozzák fel témáikat. Huszárik, Jancsó, Mundruczó Kornél és Tarr Béla filmjeiben az alkotók általában egy-egy vezértémát (*Szindbád* – nosztalgia és a dzsentrivilág eltűnése; *Égi bárány* – politikai rendszerváltások; *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* [2010] – filmkészítés és apaság; *A torinói ló* [2011] – az emberiség elaljasodása) bontanak ki minimális dialógussal

¹⁰ Gilles DELEUZE, *A mozgás-kép. Film 1. és Az idő-kép. Film 2.* Budapest, Palatinus, 2008.

és szimbólumokban gazdag (de nem feltétlenül harsány, stilizált vagy ornamentális) képi kompozíciókkal és képmontázzsal.¹¹

Deák-Sárosi László elemzésében ideológiai szempontokat is érvényesít, és megállapítja, hogy ezek a szimbolikus-retorikus filmek nem népszerűek a nagyközönség körében. Ennek oka egyfelől az, hogy kifejezetten képekkel „mesélnek”, vagyis járják körbe vezértémájukat, erjesztve vagy lebontva a hagyományos történetmesélést. Másfelől ezek a filmek gyakran szembe mennek a tradicionális (patriarchális társadalmi, keresztény) értékrenddel, vagyis a vizuális retorika eszközeivel igyekeznek meggyőzni a befogadót „igazukról”. A szerző szerint ezek a filmek a normaszegés által fejtik ki hatásukat, a hatás-eszközök ürügyén fogadtatják el üzenetüket. A filmkép (amely képek sorozatából és hangokból tevődik össze) sokkal több információt tartalmaz, mint egy nyelvi egység, így Deák-Sárosi szerint ez a fajta képi meggyőzés különösen hatékony lehet. A szimbolikus-retorikus film szokatlan, normaszegő filmképei a tudattalanra is hatást gyakorolhatnak.¹² *„Egy műalkotásban általában és általánosan a fent említett kivételektől eltekintve minden szerzői szándékoságnak és szerzői kinyilatkoztatásnak tekintendő, még a képek látszólag semmilyen személyhez és nézőponthoz nem tartozó mutogatása is.”*¹³

Továbbá Deák-Sárosi László rámutat arra, hogy ehhez a meggyőzéshez a filmek felhasználhatják a retorika összes fontosabb alakzatát, legyen bár szó ellentétről, hasonlatról, metaforáról, paradoxonról, elidegenítésről, lehetetlen alakzatról vagy metonímiáról. Így például a *Szindbád*ban látszólag értelmetlen vágókép szakítja félbe a híres fogadói ebédjelenetet, hiszen a piros paprikával megszórt velő és a jeges vízből kihalászott vörös kendőnek elsődleges szinten nem sok köze van egymáshoz. Azonban a két kép egymás mellé állításából, illetve a pincér történetéből és a főhős reakciójából összeáll a jelentést: Szindbád úgy habzsolja az ételt, mint a nőket. Ez a habzsolás azonban – mint a történet végére kiderül – káros nemcsak a címszereplő egészségre, de „áldozataira” is.¹⁴

De még ezeknél az egyszerűbb vizuális retorikai alakzatoknál is fontosabbak a komplex szimbólumok, amelyek közmegegyezésen alapuló jelek, tehát a kollektív tudatba és tudattalanba rögzültek. Deák-Sárosi László rámutat arra, hogy a szimbolikus-retorikus filmek kifejezetten a társadalomban rögzült szimbólumokat forgatják fel, azaz dekonstruálják. *„A művészet, köztük a film szimbólumokat teremt vagy ír át annak megfelelően, hogy a szerző, rendező hogyan akarja átírni a valóságról alkotott képet.”* – írja a szerző.¹⁵ A szimbólum-képet használó filmekben a jelképek kapják a legfőbb szerepet, amelyek mintegy helyettesítik a hagyományos történetmesélést és dramaturgiát.

¹¹ DEÁK-SÁROSI, *A szimbolikus-retorikus film, im*, 11–21.

¹² *im*, 23–40.

¹³ *im*, 64.

¹⁴ *im*, 40–55.

¹⁵ *im*, 56.

A jelképeket pedig különféle retorikai alakzatokkal, szóképekkel (túlzás, ellentét, képtelen ellentét [oximoron], képtelen kép- és fogalomtársítás stb.) hangolják át a szimbolikus-retorikus film szerzői. Így például Jancsó Miklós előszeretettel alkalmaz nemzeti jelképeket (trikolor zászló, kokárda, díszmagyar, huszárfigurák stb.), amelyeket ironikusan átértelmez, sőt kigúnyol (például a Gellért-hegyi Citadellát a Lyuhász Lyácint Bt nevű punkzenekar direkt elrontott Szécsi Pál-dalfeldolgozásával az *Anyád!... a szűnyogokban* [2000]).¹⁶

A normaszegésről ugyan már volt szó, ám Deák-Sárosi László egy másik fejezetben külön foglalkozik azzal, hogy a szimbolikus-retorikus filmek kifejezetten baloldali, társadalom- és ideológiakritikus alkotások, ezért is hozhatók összefüggésbe ezek a filmek a marxizmus, nihilizmus és az egzisztencializmus filozófiájával, illetve a dekonstrukció elméletével. „*A dekonstrukció művelője a rendszer keretein belül mozog, ám célja, hogy rést üssön rajta*” – fogalmazza meg Deák-Sárosi egyszerűen a dekonstrukció lényegét.¹⁷ Amit a tradicionális értékrend (patriarchális család, nemi szerepek, hagyományos társadalmi osztályrendszer stb.) védelmezői veszélyes felforgató erőnek tartanak. A szerző szerint nem az a dekonstruktor célja, hogy kiegyenlítse a hatalmi viszonyokat, hanem hogy a korábban elnyomott, kisebbségi álláspontot juttassa érvényre, helyezze előtérbe.¹⁸ Amivel persze lehet vitatkozni, mivel például a nőket nem szerencsés és nem is lehet kisebbségnek nevezni, viszont a hatvanas-hetvenes évek feminista filmjei, mint Chantal Akerman *Jeanne Dielman* (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1976), Mészáros Márta *Kilenc hónapja* (1976) vagy éppen elemzésem főszereplői, a *Sóhajok*-filmek ugyanúgy a dekonstrukciót alkalmazták, hogy előtérbe helyezték a tradicionális női társadalmi-nemi szerepek ellentmondásait, azaz „hangot adjanak” a hagyományosan férficentrikus filmiparban a nőknek.

A szimbolikus-retorikus filmek tehát a jelképek kifigurázásával, elidegenítő effektusokkal, szokatlan képi társításokkal dekonstruálják a korábban vagy bizonyos kortárs filmekben természetesnek beállított ideológiai konstrukciókat. Ezért ezeknek a filmeknek a világi sokszor kifejezetten mester-ségesek, vagy ahogy Deák-Sárosi fogalmaz, bennük „ál-jelenválóság” érhető tetten. „*Az 1970-es és az 1980-as évektől a posztmodern stílus és a szimbolikus-retorikus film eszköztára alapján elkezdődik a felbomlás és egyben az ön-maga ellentétébe való fordulás. A formai és esztétikai újítás nem a megújulás, hanem a pusztulás, a leépülés szolgálatába áll, aminek végpontja az, hogy az egyik legelismertebb magyar rendező, Tarr Béla ötvenöt évesen elkészít egy filmet a világvégéről, és kijelenti, hogy ez az utolsó alkotása, mert nincs már értelme filmet készíteni*” – olvashatjuk a szerző ideológiai és esztétikai szempontból is vitatható okfejtését.¹⁹ Azonban az tény, hogy mindkét *Sóhajok*-film

¹⁶ *Im.* 55-59.

¹⁷ *Im.* 76.

¹⁸ *Im.* 73-79.

¹⁹ *Im.* 96.

központi témája a pusztulás, és mind Argento, mind Guadagnino horrorja apokaliptikus végjátékkal sokkolja nézőit. De vajon a pusztulás és a rombolás valóban nem lehetnek pozitív erők? Deák-Sárosi László állítására éppen az 1977-es, de még inkább a 2018-as *Sóhajok* cáfol rá, hiszen a szimbolikus kataklizma a főhősnők számára felszabadulást hoz. A kérdés már csak az, hogy ez a felszabadulás mit jelent, mivel jár és ennek mi lesz vagy lehet a következménye.

Színszimbolika és mozgásszimbolika

Sóhajok (1977)

„A boszorkányok mindig is érdekelték; nem hiszek az ördögben, ahogy a filmekben megjelenik, azon mindig csak nevetek. (...) A Sóhajokra nagyon erősen hatott a Hófehérke és a hét törpe (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937); a tervem egy korai szakaszában még az is megfordult a fejemben, hogy a cselekmény egy gyerekiskolában játszódik, ahol a tanárok boszorkányok, akik a gyerekeket kínozzák” – vallotta meg Dario Argento.²⁰ Argento bevallotta a klasszikus Disney-rajzfilm színvilágát szerette volna reprodukálni, amihez az ötvenes években széles körben használt Technicolor-technikát alkalmazott. Így a *Sóhajok*ban nagy a színek között a kontraszt, és a film kifejezetten az elsődleges színeket (vörös, kék, sárga) ütközteti, illetve kombinálja. Dario Argento „barokkos stílusa”²¹ nem pusztán hatásvadászat, hanem nagyon is következetes koncepcióból fakad. Mint azt Kömlődi Ferenc is megjegyzi, Argentóra általában jellemző, hogy túlbonyolítja a cselekményt vagy nem varr el szálakat, azonban képi kompozíciói, kameramunkája és motívumai, szimbólumai sokkal fontosabbak magánál a történetnél. „Valóság-e, amit átélünk, vagy az egész világ káprázat csupán? A képek bennünk kelnek életre, a rémálmaink vagyunk.” – így elemzi a *Sóhajok*at Kömlődi.²²

A korabeli kritikusokkal szemben Maitland McDonagh is megvédi Argento stilizált horrorfilmjét. McDonagh állítása szerint a rendező a film reptéri nyitójelenetétől kezdve következetesen építi fel a szürreális, pszichedelikus világot a színek és más szimbólumok segítségével. A szerző amellet érvel, hogy a vibráló színek kezdettől a boszorkányok „hisztérikus, hiperérzékeny világá”-ra utalnak, ha amúgy a játékidő kétharmadáig csak a Goblin dalszövegében van kimondva a „boszorkány” szó.²³ L. Andrew Cooper pedig McDonagh-val egyetértésben megállapítja, hogy a *Sóhajok*ban maga a történet végtelenül

²⁰ Maitland McDONAGH, *Broken Mirrors / Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. [E-könyv, nincs oldalszám, az idézet a „Suspiria and Inferno” című fejezetben szerepel. Saját fordítás]

²¹ KÖMLŐDI Ferenc, *Sóhajok, könnyek, sötétség. Dario Argento poklai, Filmvilág* 1997/8, 36–38.

²² KÖMLŐDI, *im*, 38.

²³ McDONAGH, *Broken Mirrors / Broken Minds, im*.

egyszerű, egyenes vonalú, viszont a hangulat és a vezértéma (vezértémák) képeken keresztül történő megjelenítése hatványozottan fontos. Cooper szerint nemcsak a színek, de a vágás, az extrém kameraszögek és a zene is a paranoia és az állandó megfigyeltség érzetét erősítik. És amit sokan „túlbonyolítás”-nak látnak (hogy például ki gyilkolja meg a táncakadémiáról menekülő Patriciát a film elején), az valójában a boszorkánysághoz és a mágiához kapcsolódó megmagyarázhatatlanság következetes ábrázolása.²⁴ Ezért is tartom fontosnak Deák-Sárosi László művének mintájára képről-képre megvizsgálni a filmet, illetve ahogy Deák-Sárosi nevezi, a film kisszerkezetét (a képeket, beállításokat).

A *Sóhajok* nyitójelenetében egy narrátor vázolja fel az alapszituációt, akár egy mesében: Suzy Bannion, a naiv és fiatal amerikai lány megérkezik Freiburgba, hogy a Tanz Akademie-n képezze magát. A nyitójelenet a reptéren játszódik, és ebben hangsúlyos a kijárat, az ajtó motívuma. Amikor Suzy szemszögéből elénk tárul a kijárat, felcsendül a Goblin főtémája, a kamera megindul az ajtó felé, és egy vörös ruhás nőt látunk rajta kimenni. Majd az ajtó felé haladva látunk különböző feliratokat és plakátokat, amelyek szintén beszédes szimbólumokként funkcionálnak. A jelenetben a kijárat felé haladva a reptér fakóbb, természetesebb színvilágát egyre intenzívebben felváltják a neonfények és plakátok domináns vörös, sárga, zöld, fekete / sötét tónusai. A kijárat melletti plakáton pedig egy nyomasztó, barna-fekete erdő látható „Fekete erdő” felirattal. Az erdőmotívum később is visszatér, amikor Suzy taxival a táncakadémiára utazik. Avagy Dario Argento műve mindezzel azt érzékelteti, hogy a főhős egy másik világba lép át, amit eluralnak a Technicolor-színek és a Goblin misztikus, gonosz szellemek jelenlétét érzékeltető főtémája. A plakáton látható erdő pedig az elveszettség szimbóluma, és feltűnik a *Hófehérkében* is, amelyben egyaránt jelent menedéket és kiszolgáltatottságot, hiszen a hét törpe védelme mellett a boszorkánykirálynő is az erdő mélyén talál rá a bányában dolgozó törpék távollétében magányos lányra. Tehát a kiszolgáltatottság és a gonosz Suzy-ra kivetett hálója már a *Sóhajok* nyitójelenetében érzékelhető a színekből, a képi szimbólumokból.





A kiszolgáltatottság és a megfigyeltség érzése pedig csak erősödhet a nézőben és a főhősnőben is, ahogy Suzy kilép a repülőtérről. Intenzív eső és vakító fények fogadják a lányt odakint, majd az őt szállító sárga taxi begördül a parkolóba. Kömlődi Ferenc helyesen megállapítja, hogy a vizet, az eső motívumát Dario Argento a nyugati kultúrkörben elterjedt jelentésével direkt ellentétes módon használja.²⁵ Azaz míg a víz és az eső általában egy pozitív, az egyént megtisztító, felszabadító erő (és a film végén tulajdonképpen az is lesz, miután helyre áll a „rend”), addig itt éppen ellenkezőleg: elszigeteli a lányt a külvilgától, és kiszolgáltatottá teszi a boszorkányoknak. Már csak azért is, mert betereli a taxiba, ami a táncakadémiáig viszi. A kocsiiban Suzy látszólag felszabadult és boldog, mert megmenekült a záporosőtől, azonban Argento a lány arcán cikázó vörös-kék-sárga-zöld színekkel és a visszapillantó tükör, illetve a lány arcát tükröző szélvédő paranoid és nyugtalanító beállításával ellenpontozza a főhősnő látszólagos nyugalmát. A Suzy arcát tükröző visszapillantó és szélvédő, valamint a nézőnek háttal ülő, így arctalan, a tükröt figyelő taxis az állandó megfigyeltség érzetét erősítik. De ha ez nem lenne elég, a befogadó még egy vágóképet kap egy, a zord időjárás miatt felkavart folyóról.





A *Sóhajok* a megérkezést követően még inkább nyomatékosítja, hogy Suzy nemcsak egy idegen országba, de egy másik világba, egy másik dimenzióba érkezett meg: a reptéren még plakáton látott erdő valóságossá válik. Ezen halad át a taxi, a lány ezen keresztül jut el a táncakadémiáig. Az eső megmarad, a vörös festésű, aranyszínű és fekete ornamentális motívumokkal díszített intézmény épülete a mindent eláztató esőn keresztül tárul a néző elé. A vörös és fekete az egész film alatt jellemezi a boszorkányokat: vörös és fekete folyosókon és ajtókon lehet eljutni Markosig, az akadémiát vezető és a tanulókon élősködő ősboszorkányig, és a cselekmény elején meggyilkolt Patricia arcára is vörös fény vetül, miközben a sötétből megtámadja egy ismeretlen erő. A nyugati kultúrkörben a vöröshöz a szenvedély, a tűz és a vér mellett a veszély (elég csak a közlekedésben használt „Tilos” és „Stop” táblákra gondolni) és a harag is társul. Ahogy a fekete mint mindent elnyelő „nem szín” a gyász, a gonosz és a halál „színe”.

A sötét-barna árnyalatú erdőn át tehát eljutottunk a vörös-feke-te táncakadémiáig: a nyugtalanító, vészjósló színek előrevetítik a *Sóhajok* borzalmait, így nemcsak a főhősben, de a nézőben is kialakulhat a szorongás érzése. Nem mellesleg ha megfigyeljük az épület ornamentális motívumait, akkor még inkább érezhetjük a gonosz közelségét. Az akadémia bejáratának boltívéből egyfelől kiolvashatunk egy „W”-t, ami utalhat az angol „witch” („boszorkány”) szóra, de Lucifer jelképére is (az alábbi képen látható). Ugyanakkor a díszben szerepel a háromszög is, ami a „Mindent látó szem” nevű, szintén okkult (és a szabadkőművesekhez is gyakran társított) szimbólumra utal, amit nemcsak Istenhez, hanem a Sátánhoz is társítanak, aki mindenütt jelen van, és szemmel tartja az embereket.



Lucifer szimbóluma és a „mindent látó szem”

De a táncakadémia szobrairól és vízköpőiről készült képek is beszédeseek. Ugyan ezeket Dario Argento csak a film végén mutatja meg közelképeken, amikor Suzy felfedezi a titkos ajtót, és eljut Markosig, azonban fontos részét képezik az épület szimbolikájának, és bizonyítják, hogy Argento nem véletlenül választotta ezt az objektumot a cselekmény fő helyszínéül (a stúdiófelvételek Rómában készültek, de a minta a freiburgi Haus zum Walfisch volt). A díszeken, szobrokon egy kivételtől eltekintve beazonosíthatatlan állatszerű szörnyfigurákat láthatunk. Az egyik azonban egy testesebb nőalakot ábrázol, ami akár a Willendorfi Vénuszt is eszünkbe juttathatja. Az őskori szobor bizonyos értelmezések szerint egy ősanját ábrázol. A *Sóhajok* hasonló épületdíszje is az ősanjára, a Sóhajok Anyjára (Mater Suspiriorum) utal, ami Argento műve mitológiájának alapja. Az Argento és Daria Nicolodi által írt forgatókönyvet egyrészt Thomas De Quincy 1845-ös esszéje, a *Suspiria de Profundis* ihlette, amelyben a szerző bemutatja a három ősanját (Mater Suspiriorum, Mater Tenebrarum [Sötétség Anyja], Mater Lachrymarum [Könnyek Anyja]), akik szerepet játszottak az emberek szenvedéseinek kialakulásában, és a világot uralták „isten és ördög” előtt.²⁶ Helena Markos, a táncakadémia alapítója

²⁶ A *Sóhajok* másik ihletforrása maga Daria Nicolodi. Ő eredetileg nemcsak íróként, és Markos hangjaként lett volna jelen a filmben, de ő játszotta volna Suzyt, a főszereplőt is. Amiatt, mert állítása szerint nagymamája egy német zeneakadémiára járt, amiről úgy tudták, hogy falai mögött titkos boszorkánygyűléseket tartanak.

a Sóhajok Anyjának egyik manifesztációja, aki a fiatal lányokon élőködik már a XIX. század óta, és külső megjelenésében hasonlít az épületen látható nőszoborra. Jóllehet, Markos bőre megkérgeződött, illetve rothadásnak indult, leginkább egy ördög vagy élőhalott benyomását kelti. Ezért is találó, hogy Dario Argento és Luciano Tovoli operatőr kamerája a játékidő alatt többször is megmutatja, végigpásztázza az épületet, mert az ősanyát és a szörnyfigurákat egymás mellé helyezve is érzékelhető, hogy az intézményt egy szörnyeteg, egy ősboszorkány tartja a markában.



Magát Markost a 2018-as remake-kel ellentétben a néző nem is láthatja a cselekmény végéig, és akkor is csak pár másodpercre, amikor a kétségbeesett Suzy félelmében ledöfi. Dario Argento a szimbólumok és színek mellett árnyjátékokkal és kameraszögekkel érzékelteti a természetfeletti és az ősboszorkány jelenlétét.



Egyfelől az ősboszorkány korrump hatalmát jelképezik a cselekmény során feltűnő férgek, amelyeket Miss Tanner és Madame Blanc, az iskola vezető tanárai persze a romlott étel jelenlétének tulajdonítanak. A férgek egyik este ellepik a lányok szobáját, Suzy a hajában és a fésűjében is rájuk talál.



A vonatkozó jelenetsorban hangsúlyos, hogy a férgek mindent elleptek, minden használati tárgyon, sőt még a lányok testrészein is ott vannak. Amikor az állítólagos romlott ételt tartalmazó doboz látható a tárolóhelységben, akkor a férgek pozíciójából kiolvasható egy „W” és egy „M” betű is, amelyek az angol „witch” szóra és Markosra utalhatnak. Vagyis a néző összerakhatja a fejében, hogy az állatok egyáltalán nem a romlott étel miatt tűntek fel, hanem ez is Markos egyik varázslata, illetve az ő gonosz hatalmának szimptomája. Sőt a lányok sorsát is előre vetíti a féreginvázió. A féргеket általában azért is tartjuk visszataszítónak, mert a romlott ételek mellett az elpusztult, bomlásnak indult élőlények, így a halott emberek testén jelennek meg. Azaz ha Suzy és társai nem leplezik le a boszorkányokat, hanem passzívan tűrik, hogy varázslatokkal és varázsitalokkal (a főhősnőnek egyik ájulása után az orvos vörösbort ír fel, amibe Madame Blanc és a boszorkányok valamit belekevernek) mérgezzék, manipulálják őket, akkor az ő testüket is férgek fogják rágni, azaz meghalnak vagy élőhalottakká válnak (akár Suzy barátnője, Sara).

A férgek bevezetése pedig azért is szükséges, hogy a főboszorkány közelebb tudjon kerülni a lányokhoz. A féreginvázió miatt mindenkit kiterelnek a hálószobájából egy nagy terembe, ahol ideiglenesen eltölthetik az éjszakát. A teremben a lányok ágyait hatalmas, fehér függönyös paravánokkal veszik körbe, és választják el a helyiség másik részétől, illetve egymástól. Éjszaka azonban, amikor Dario Argento vörössel világítja meg a termet és a függönyöket, egy árny tűnik fel az egyik függöny mögött, a szomszéd „szobában” helyet foglaló tanulók mellett. Ez az árny láthatóan fizikailag nem a szomszédos térben tartózkodik, viszont démoni formájában rátelepszik a lányokra. Eközben Sara azal győzködi Suzyt, hogy már ittléte óta érzi, hogy valaki figyeli őket, és emellett furcsa, kellemetlen, megmagyarázhatatlan érzések kerítik őt hatalmukba.



A jelenetben ismét az épületet domináló vörös-fekete kerül előtérbe, ami elnyomja, átszínezi a félhomályban a fehér lepedők és a lányok hálóingeinek fehér színét. A fehér a tisztaság és az egység szimbóluma, hiszen a fehér nem önálló szín, a fehér fény magában foglal minden színt, beleértve a vöröst is. Ha a fehér fényt megfelelő szűrővel megtörjük, akkor akár a vörös szín is „kinyerhető” belőle. A fehér hálóingben alvásra készülő lányokra rátelepedő vörös-fekete Markos-árny az ártatlanság elvesztésének, illetve veszélyeztettségének szimbóluma. A *Sóhajok* ezzel is azt nyomatékosítja, amit a film elején az erdővel, az intenzív esővel, a táncakadémia ornamentális díszével és a féreginvázióval: a megfigyeltséget, a kiszolgáltatottságot és a veszélyeztetettséget.

A *Sóhajok*ban a színek és fényjátékok mellett kitüntetett szerepet kaptak a tükörkompozíciók és a tükröződő felületek. Már említettem, hogy a nyitójelenetben, a taxiban is hangsúlyos a visszapillantó és a szélvédő szerepe, de később is láthatjuk vagy Suzy tükörképeit, vagy más karaktereket (például egyik jelenetben Miss Tannert vörös háttérrel) feltűnni a tükrökben. A tükör egyfelől az (ön)reflexió, a magunkba nézés, másfelől, természeténél fogva egy alternatív világ jelképe (hiszen önmagunk tükörképe hozzánk hasonló, de nem azonos velünk). Továbbá a tükör hasonló, mint a filmkamera: egyrészt visszatükrözi az objektív valóságot, másfelől el is torzíthatja azt. A tükörkompozíciók egy részében Suzy arca látható, és a lány jellemzően nem néz szembe önmaga tükörképével, hanem háttal áll annak vagy egy másik karakterre tekint. Ezeket a képeket kétféleképpen is értelmezhetjük. Egyfelől Suzy a játékidő kétharmadáig naivan nem vesz tudomást, illetve nem akar tudomást venni az iskola színpalái mögött zajló eseményekről, az ezekre utaló jelekről. Azaz nem akar szembenézni végzetével, inkább hátat fordít annak vagy elfordítja tekintetét.





Másfelől a tükör és a reflexív felületek – mint arra a nyitójelenet idézett visszapillantó tükrös beállítás is utal – a boszorkányokat és a természetfeletti erőt (vagyis az alternatív valóságot) is szimbolizálják. Hiszen az egyik jelenetben a bennfentes Miss Tanner jelenik meg egy tükörben. Patricia meggyilkolása és a gyilkos erő felbukkanása előtt saját magával néz szembe az ablaküvegben, amelyben ezután megjelenik egy fekete párducot idéző, világító szempár. Amikor pedig Suzy egy pszichológussal, Milius professzorral beszélget egy külső helyszínen, van egy beállítás, amelyben egy ablaküveg torzított képén látjuk a beszélgető partnereket, mintha valaki megfigyelné őket. Ráadásul a háttérben, a professzortól balra egy férfi képe is látható. Tehát a tükör egy másik, torzított világot, egy természetfeletti erőt is reprezentál, amivel Suzynak szembe kell néznie a fináléban.

Ez a természetfeletti erő direkten nem jelenik meg a játékidő nagy részében, vagyis a főboszorkányhoz hasonlóan magát a mágiát sem látjuk, csak az eredményét tapasztaljuk, illetve a gonosz szellemek, boszorkányok szubjektívjével azonosít minket Dario Argento.



Amikor Suzy búbáj hatása alatt, kábultan fekszik, és Sara kétségbeesetten próbálja felrázni, majd magára marad, a kamera az egyik villanykörte mögül, a plafonról figyeli a szereplőket. Az izzószálak „W” betűt formálnak, ami ismét egyértelművé teszi, hogy nem pusztán a kamera objektívjével, hanem a boszorkányokhoz társítható gonosz erő szubjektívjével azonosul a néző. Ez a gonosz erő pedig hamarosan ki is oltja a lámpákat, és méregzöld színbe borul a szoba, majd a vörössel és zölddel megvilágított ajtó üvegjében vakító fény jelenik meg. A méregzöld fény pedig látható, hogy Suzy arcát is beborítja. Ami ismét nyomatékosítja, hogy a lány nem önmaga, varázslat hatása alatt áll, és az épület titkos helyiségeibe induló Sara sem számíthat semmi jóra. Kompozíciók, extrém kameraszöveg és képkivágások jelzik a természetfeletti erők, illetve a boszorkányok jelenlétét az egyik kiemelt gyilkossági jelenetben is.





A jelenetben az akadémia vak zongoristáját, Danielt végzi ki a gonosz erő befolyása alá került vakvezető kutyája. A kamera óriástotálból, madártávlatból mutatja Danielt és a hatalmas, neoklasszicista épületekkel teli főteret (a jelenetet Münchenben vették fel), amelyen éjszaka áthalad a zongorista. A beállítás és a kameramozgás olyan, mintha egy láthatatlan entitás repkedne Daniel körül, akit alsó kameraállásból, szekond plánban is láthatunk. Majd az egyik épületen árnyak jelennek meg, amelyek arra utalnak, hogy valakik vagy valamik repülnek a tér felett. A gonosz erő jelenlétét még direktbben jelzi az egyik képkivágás, amelyen a tűmpanon tetején egy griffmadár szobra áll. Végül ismét madártávlatból látjuk, amint a kamera (vagyis a gonosz erő) Daniel felé suhan, akit nem sokkal ezután torkon harap a kutyája. Daniel „bűne” az volt, hogy a kutya megtámadta Madame Blanc unokaöccsét. Ezt nem mutatja be direkten a *Sóhajok*, csupán utal rá, illetve a felbőszült Miss Tanner vágja a zongorista fejéhez, hogy mi történt, és a férfit teszi felelőssé az esetért. Daniel meggyilkolásának jelenete Patricia halála után nyomatékossítja, hogy aki szembe szegül a táncakadémia, vagyis Markos akarataival, az meghal.

A fent említett példákból érzékelhető, hogy a *Sóhajok*ban a képek mintegy a cselekmény előtt járnak. Már a nyitójelenet értesíti a nézőt arról, hogy egy szürreális világba lép be Suzyval, és a tükörkompozíciók, reflexiók utalnak arra, hogy a főhősnek és a befogadónak is szembe kell néznie a borzalmakkal, amelyeket a karakterek ki sem mernek mondani, illetve amelyeket az intézmény

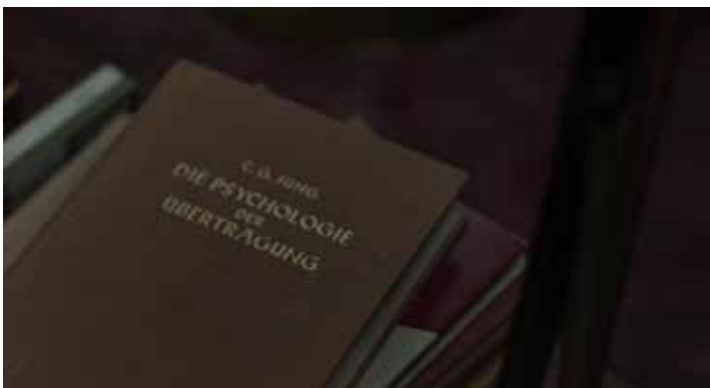
önmagukat tanárnak álcázó boszorkányai igyekeznek elhallgatni. Dario Argento műve így egy felnőtté (nővé) válási történettel egybekötött pokoljárásként értelmezhető, amelynek végkifejlete a felszabadulás. Suzy megölte Markost, az akadémia lángokban áll, helyre állt a világ rendje. A nyitójelenetben még ellenséges záporosó a lángoló épületből kilépve üdítő, felszabadító élmény a főhősnő számára. Avagy Argento horrorja a gonosz rendjétől a szabadság káosza felé, a mindent bekebelező ősanya uralmától a megedződött fiatal lány győzelme, aktív nővé válása felé tart.

Sóhajok (2018)

„Azt hiszem, minden filmben megpróbálsz metaforákat vagy történetmesélő eszközöket találni, hogy kifejezd azokat a dolgokat, amelyek a legközelebb állnak hozzád.” – nyilatkozta Luca Guadagnino a *Sóhajok* remake-je kapcsán, majd hozzátette: „Azt akarom, hogy a film úgy hasson mint a legfelkavaróbb élmény, amit ember átélhet”.²⁷ Guadagnino és David Kajganich író tulajdonképpen nem is remake-et készítettek, hanem parafrázist, azaz újraértelmezték Dario Argento művét. Míg Argento Thomas De Quincey Három anyja-történetét és a *Hófehérkét*, addig Guadagnino éppen ellenkezőleg, a valós történelmet tekintette referenciának. Persze a 2018-as *Sóhajok*ban is Susie a főszereplő, aki egy amerikai vidéki családból utazott Nyugat-Berlinbe 1977-ben, hogy a Markos Táncsoport (Markos Tanzgruppe) tagjaként tanuljon. Illetve tulajdonképpen Luca Guadagnino nem részletezi, hogy mik Susie motivációi, ami egy fontos narratív elem, hiszen a cselekmény során kiderül, hogy a néző, valamint a főhősnő csak hitték, hogy ismerik Susie-t, ám a lány valódi identitását a véres fináléban nyeri el. Ám a mágia, a boszorkányok és a Könnyek Anyja megjelenése ellenére a *Sóhajok* legalább annyira történelmi film, mint természetfeletti horror. Éppen ezért Dario Argento stilizált, barokkos stílusát Luca Guadagnino művében realista-minimalista képi világ és a földhöz ragadt cselekménybe ékelt szürreális álmjelenetek váltják. Guadagnino nem annyira a színszimbolikával, hanem a montázzsal és a mozgással (tánc-koreográfián keresztül) építi fel jelképrendszerét, jóllehet, a tükörmotívum és a jelentést hordozó képkompozíciók a 2018-as *Sóhajok*ban is kitüntetett szerepet kapnak.

Ebben a *Sóhajok*ban tulajdonképpen két érkezés szerepel, és nem Susie-é az első. A nyitójelenetben az 1977-es filmből ismerős, az akadémia boszorkányai elől menekülő Patricia tűnik fel, aki az 1977-es „német ősz” utcai zavargásai közepette indul Dr. Josef Klemperer pszichológushoz segítségért. Luca Guadagnino sokkal nagyobb hangsúlyt fektet Patricia karakterére, rajta keresztül direktén a befogadó tudtára adja, hogy a Markos Táncsoportot boszorkányok tartják a markukban.

²⁷ ANDERSON, „Suspiria’ Director Luca Guadagnino Hopes...”, im. [saját fordítás]



Guadagnino már a nyitószekvenciában szoros kapcsolatot alakít ki a horrortörténet és a valós történelem között. A külsőket és belsőket egyaránt a szürke és a fakó színek jellemzik, és az 1977-es filmhez hasonlóan ebben a *Sóhajokban* is szakad az eső, ami itt szintén a boszorkányokhoz köthető: ahogy átáztatja a félőrült Patricia ruháit és haját, úgy válik a lány egyre kiszolgáltatottabbá a gonosznak. Mint kiderül, Pat maga is szimpatizál a radikális Vörös Hadsereg Frakcióval (RAF), bár a film nyitójelenetében idegesen gázol át a rendőrsorfalon és a tüntetőkön. A történelem és a horrortörténet közötti párhuzamot erősíti Dr. Klemperer dolgozószobája is, ahol Jung pszichológiai könyve és egy, a szabadkőművesekről szóló könyv kerülnek egymás mellé. Ez utóbbi borítóján ott a mindent látó szem és a titkos társaság pseudo-pentagramma szimbóluma. Nem mellesleg láthatunk egy képet a fiatal Klempererről és a náci terror alatt eltűnt feleségéről, Ankeről (akit az a Jessica Harper alakít, aki Suzyt játszott a 1977-es filmben). Vagyis Guadagnino a szoba tárgyainak montázsával arra utal, hogy a *Sóhajokban* a személyes élettörténet, a történelem és a horror szoros kapcsolatban állnak egymással. Sőt maga a történelem lesz az igazán horrorisztikus a Holokauszt és a Vörös Hadsereg Frakció terrorakcióinak megidézése által.

Ez a párhuzam pedig később is hangsúlyos marad. Amikor Sara és Dr. Klemperer találkoznak egy kávézóban, akkor van egy kép, amelyen a történelem

eseményeit közvetítő rádió előtt egy napilap látható „Terror” felirattal a címlapján. A „terror” szó nyilvánvalóan értelmezhető elsődleges szinten is, hiszen a Vörös Hadsereg Frakció egy terrorszervezet, amely főszerepet vállalt a „német ősz” gyűjtőnevű 1977-es eseményekben (bombatámadások, túszejtések, repülőgép-eltérítés), és nem mellesleg jellemzően női vezetői voltak (Ulrike Meinhof, Brigitte Mohnhaupt). Akár a Markos Tánccsoportnak, ami szintén terrorban tartja azokat a diákokat (Patricia, Olga majd Sara), akik szembe szegültek a csoport ideológiájával, illetve az őszanya, Markos akaratával.



Hangsúlyosak a párhuzamok és az ellentétek is a két szervezet között. Mint már említettem, a 2018-as film cselekménye nem Freiburgban, hanem Nyugat-Berlinben játszódik, és a Markos Tánccsoport székhelye éppen a berlini fal mellett helyezkedik el. Ami a megosztottság, a német széttagoaltság szimbóluma. Ez a széttagoaltság pedig egyaránt jellemző a nyugatnémet aktuálpolitikai állapotokra (hiszen a RAF a neonácinak tartott kormány és a patriarchális társadalom ellen harcolt) és a Markos Tánccsoportra is.





Ugyanis a 2018-as filmben sokkal nagyobb szerepet kap Madame Blanc, az egyik vezető tanár. Az 1977-es eredetiben Blanc egy hagyományosabb mellék-antagonista volt, aki mérgezte és manipulálta Suzyt. A 2018-as remake-ben viszont Blanc Markos egyik legfőbb riválisa, sőt a tánciskola tanárai egyenesen „blancisták” és „markosisták” (ez is utalás a politikai pártok harcára, illetve az NSZK és az NDK ellentétre is). Így az iskola előtt és az iskola bejárata mögött is falak húzódnak: falak a blancisták és a markosisták, a művészpártolók és az okkultizmuspártiak között. Blanc ugyanis itt sokkal inkább magáért a táncért dolgozik, elsősorban Susie tánctudása, nem különleges ereje és származása nyugtázza le. Markos és hívei a táncot mágikus rítusként értelmezik, amelynek révén fenn tudják tartani a matróna uralmát, és röghöz tudják kötni a lányokat. A berlini fal tehát a *Sóhajok*ban művészet és politika ellentétét is szimbolizálja. Ahogy a történelem során az ideológia (legyen szó náci, kommunista vagy egyéb szélsőséges ideológiákról) megmérgezte a művészetet (és Dr. Klemperer Holokauszt-történet-szálában a szerelemet), úgy a boszorkányrituálék bemocskolják a tánc, a mozgás művészetének szépségét és tisztaságát.





Visszatérve a film bevezető részének megérkezéseire: Patricia Dr. Klemperer-nél tett látogatása után a *Sóhajok* elkezd követni a valódi főszereplőt, Susie-t. Ahogy az 1977-es filmben, úgy a 2018-asban is fontos az átjáró, a bejárat / kijárat motívuma. Azonban az 1977-es Suzy-val ellentétben a 2018-as Susie nem kifelé tart a reptérről, hanem alászáll a metróalagútba. Ezt pedig azután teszi, hogy a főcím alatt láthattuk egy amerikai vidéki házban szenvedni Susie beteg édesanyját, aki nem mellesleg pont úgy hörög, mint Markos az 1977-es filmben és a 2018-as *Sóhajok* végén. Luca Guadagnino az anya fájdalmas arcáról áttünéssel tér át a berlini metróra, így olyan, mintha egyfelől emléke elhalványulna, másfelől mintha rátelepedne Susie-ra. Mint azt később álmjelenetek sugallják, a vallásos anya szigorúan bánt Susie-val, mert bűnösnek érezte magát, amiért világra hozta őt (mint utólag kiderül, nem Markos, hanem Susie a *Sóhajok* Anyja, amiről feltehetőleg sejtett valamit már az eredeti édesanyja is). Tehát Susie első jelenetei azt sugallják, hogy a lány megszabadult egy „rossz anyá”-tól. Az „Ausgang” felirat „kijáratot” jelent, ahonnan a főhősnő érkezett, és a mozgólépcső felett látható „behajtani tilos” szimbólum arra utal, hogy nincs, nem is lehet visszaút. Susie útja a „Suspiria” feliratú oldalon folytatódik. És tekintve, hogy ő válik a *Sóhajok* Anyjává (Mater Suspiriorum), ez a felirat egy markáns előre utalás a film véres fináléjára, illetve Susie metamorfózisára.

Így a 2018-as filmben szakadó eső is csupán Patricia esetében telítődik negatív jelentéssel, Susie-nál viszont kétértelmű. Egyfelől a *Sóhajok* végki-jele ismeretének hiányában ebben az esetben is kelthet feszültséget, és jelentheti azt, hogy már megkezdődött Susie behálózása. Másfelől azonban utalhat arra is, hogy megkezdődött a lány felszabadulása: az eső mintegy lemossa múltját, régi identitását, és felkészíti arra, hogy ő váljon az intézmény vezetőjévé, a *Sóhajok* Anyjává, aki rendet teremt a káoszban, és véget vet a Markos által képviselt terrornak.



Az esőjelenetben az is hangsúlyos, hogy Susie egy híd alatt kel át, ami a fal felett áthalad. Ez a keresztkompozíció is értelmezhető előre utalásként. A megosztottság és a (hideg)háború szimbólumát átszelő híd párhuzamba állítható Susie-val mint az iskolán belüli pártokat átszelő „híddal”. Ha véres és kegyetlen mézszárlás formájában is, de a lány a Sóhajok Anyja identitását magára öltve megszünteti a kettéosztottságot, kiiktatja a tánccsoport tanulóinak szenvedését okozó Markost és híveit.

Míg tehát az 1977-es *Sóhajok* képi és zenei utalásai elsősorban arra vonatkoztak, hogy az iskolát boszorkányok tartják hatalmukban, addig a 2018-as remake ezt már Patricia prológusában tudatosítja a nézővel, és ehelyett arra utalgat, hogy Susie az eredeti film főhősnőjével ellentétben nem egyszerű vidéki lány, hanem maga is kapcsolatban áll a Sóhajok Anyjával. A metróba való leereszkedés, a beteg anyától történő elszakadás vagy a híd-fal metafora mellett erre vannak direkter képi utalások is, amelyeket a néző az első megtekintés alkalmával valószínűleg nem tud értelmezni. Az egyik ilyen az a jelenet, amelyben Susie első, zártkörű táncbemutatója előtt, a szintén szimbolikus tükörterem bejáratánál lelkiileg készül a megmérettetésre. Ekkor a lány a falnak dől, lehunyja szemét, és a szíve körül masszírozza mellkasát, mintha legalábbis szívbetegsége lenne. Ami egy jó kondícióban levő fiatal táncosnál nem annyira valószínű, és mint később látható, tökéletesen végrehajtja a táncfeladatot, majd a film összes táncos számát is tökéletesen kivitelezi. Azonban a nagy fináléban kiderül, hogy ennek a jelenetnek mi volt a funkciója. Hiszen a leszámolás során Susie ismét a szívéhez nyúl, és szó szerint feltárja mellkasát. A szív feltárása a nyugati kultúrkörben az őszinteség, az őszinte érzelemnyilvánítás szimbóluma. Tulajdonképpen ez történik meg az utolsó jelenetben is, csak véres, naturalisztikus formában. Az alábbi első képen látható a film eleji jelenet, amelyen a szívét masszírozó Susie mögött a falra fel van függesztve egy korábbi táncelőadás posztere, de sokkal érdekesebb a betűk stílusa, mint az írás tartalma. A „Tanzgruppe” és a többi felirat betűi is rendezetlen módon szerepelnek a plakáton. Ami utalhat arra, hogy Susie egy

megosztott tánciskolába érkezik, ahol csak látszólag uralkodik rend, valójából művészeti-ideológiai háború folyik. Amit csak ő, Susie, a Sóhajok Anyja tud rendezni, ha elfogadja identitását, vagyis feltárja szívét a táncsoport tagjai előtt.²⁸ Míg tehát Suzy esetében az volt a tét, hogy a Markos által képviselt totalitárius rendszert káoszba döntse, addig Susie-nak pont ellenkezőleg: egy új rend megteremtése a célja. Amire nem derül fény a film utolsó harmadáig, mivel maga Susie sincs tisztában a saját képességeivel. Ezért is ordítja egy rémálma után kétségbeesetten, hogy „Tudom, ki vagyok!”, mert valójában bizonytalan, illetve Madame Blanc varázslatai elbizonytalanították.



Apropó, Madame Blanc: a Blanc–Susie kapcsolat is tele van képi utalásokkal, amelyek a lány valódi identitása felé mutatnak. A *Sóhajok*ban a páros legelső találkozásától kezdve érezhető, hogy Susie és Blanc kölcsönösen látnak valami különlegest egymásban. Az iskola blancistái éppen azt gondolják, hogy a tanárnő maga a Sóhajok Anyja, és Markos csak egy imposztor. Ám esélyes, hogy Blanc nem csupán a táncstudása miatt figyel fel Susie-ra, hanem mert érzi a Mater Suspiriorum jelenlétét. Ez azonban mintegy csak a tanárnő privilégiuma, mivel az oktatók közül ő az egyetlen, aki tényleg komolyan veszi a táncot mint művészetet, és nemcsak a tanulók manipulálására használható eszközként kezeli.

Luca Guadagnino azzal hívja fel a figyelmet Blanc és Susie különleges kapcsolatára, hogy több jelenetben hangsúlyozza: a két nő figyeli egymást. Nem mindig kölcsönös a megfigyeltség, az alábbi képeken látható, hogy van, amikor csak az egyik vagy a másik fél mered a másikra, azonban sok esetben látjuk valamilyen formában a reakciót is. A tükröződő felületek használata, a tükörkompozíció vagy csak szimplán a beállítás-ellenbeállítás egymás mellé helyezése nyomatékosítja, hogy Susie és Blanc valamilyen módon együvé tartoznak. Guadagnino arra is figyelt, hogy nagyjából hasonló pozícióban, öltözetben vagy frizurával szerepeljenek a közös jeleneteikben, vagy az egymást követő jelenetekben. Ezzel pedig a *Sóhajok* a képek és a vágás segítségével kialakít egy mester-tanítványnál szorosabb kapcsolatot Blanc és Susie között: Blanc a lány számára mintegy anyaként funkcionál, ám a fináléban átfordul

²⁸ A megnyílásra egyébként az egyik próba során maga Blanc is utal, amikor azt mondja, hogy a zeneszám, amire a próbán táncolni fognak, a „Wieder öffnen”, vagyis „Újra megnyílni”.

ez a kapcsolat, és a főhősnő a Sóhajok Anyjaként „lányát”, Blancot karolja fel, akit Markos egy varázslattal korábban kiiktatott. Már a film első harmadában szereplő egyik beállítás (a következő oldal elején megtekinthető) is nyomatékosítja, hogy Blanc sem az igazi Mater Suspiriorum, nem az igazi anya, hanem csupán egy „tükörkép”, vagyis a Sóhajok Anyjának egyik lánya. Ezen a képen Blanc látható egy tükörben, míg a „valódi” Susie az előtérben foglal helyet.





Tehát Blanc és Susie mint anya / lánya kvázi egymás tükörképei. A tükrök és a reflexív felületek pedig általában véve nagyobb szerepet kapnak a 2018-as filmben. Mint korábban rámutattunk, Argento is használta a tükröket az 1977-es eredetiben, és abban a filmben ezek többek között a természetfeletti-vel történő szembenézést, illetve a gonosz erők jelenlétét, a megfigyeltséget szimbolizálták. A tükörterem hasonló funkcióval bír a 2018-as *Sóhajok*ban is. Jellemző, hogy ebben a helyiségben végzik ki a boszorkányok, illetve öntudatlan módon Susie az engedetlen Olgát, de Susie első fellépése is itt zajlik, és itt beszélget Blanc-kal is a táncról. Azonban ez a tükörterem olyan természetű, hogy ha az egyik szereplő a több tükörmodulból épített falra néz, akkor nem a normális tükörképét látja, illetve nem egyetlen képet lát, hanem több, torzított reflexiót. Olga meggyilkolásánál egy közelképen is láthatjuk, ahogy az eltört állkapcsú lány arca nekicsapódik a tükörnek, és tükörképét mintegy kettészelik a tükörmodulok. Ez a zárt, kevesek számára elérhető terem, ahol legfeljebb egy tanuló lehet jelen az oktatókon, a megfigyelőkön kívül, és ahol kivégzések is zajlanak (Sara is innen indul végzetes útjára): egyértelműen a gonosz erők tulajdona, és zsarnoki hatalmuk szimbóluma. Markos és csatlóssai úgy torzítják el a valóságot és a lányok identitását varázslataikkal, akár a tükörterem a falakra tekintő egyén képét. Vagyis a terem az abnormális, extrém állapot leképzése. Éles kontrasztban áll ezzel a fentebb idézett beállítás, amelyen Blanc normális, „megszakítatlan” tükörképe mellet ül Susie.

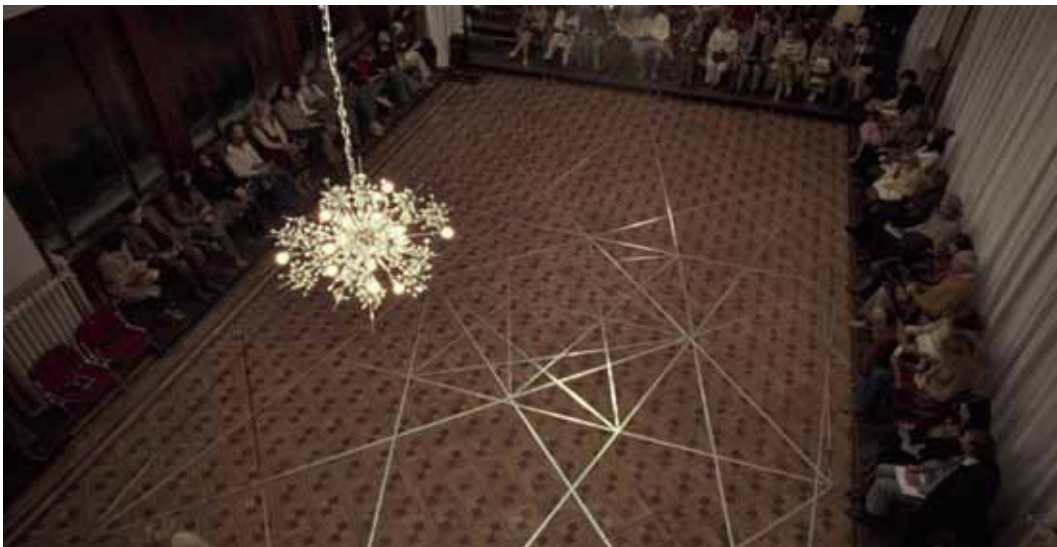
Az ő viszonyukban a tükörkép (legyen szó valódi tükrökről, ablakfelületekről vagy beállítás-ellenbeállításról) a legtöbb esetben egységes, klaszszikus kép, kivéve persze azt a jelenetet, amelyben maguk is a tükörteremben beszélgetnek. Sétájuk során a kamera a tükörmodulokból álló falat mutatja, így olyan, mintha mind Susie, mind Blanc megsokszorozódna, illetve félbe lenne vágva. Hogy ez a helyzet helyre álljon, ki kell lépniük a tükörteremből. Vagyis meg kell szabadulniuk a markosista boszorkányoktól, hogy kapcsolatuk tiszta maradjon, és kiteljesedhessen.



Mint már volt róla szó, Dario Argentóval ellentétben Luca Guadagnino nem helyezte előtérbe a színhasználatot, illetve a film szürreális jeleneteire tartogatta az élénk színeket (például a vörösbe borult fináléra). Az új *Sóhajok*ban sokkal fontosabb a tánc és a montázs. Már elemeztem, hogy a táncnak ellentmondásos szerepe van a filmben: egyfelől felszabadító művészet, másfelől gyilkos, okkult varázslat, ami a fekete mágiával kapcsolódik össze. Az egyik legbeszédesebb jelenet az, amelyben Susie először táncol a csoport előtt, és rögtön a Volk című, nyilvános előadásra kerülő darab főszerepét táncolja el Madame Blanc felkérésére. Luca Guadagnino ezzel párhuzamba állítja Olga haláltusáját. Guadagnino úgy szerkesztette meg a jelenetet, mintha Susie és Olga egymással táncolnának, ugyanakkor egyértelmű, hogy amit előbbi lány tesz a másik térben, annak hatása van a tükörteremben vonagló utóbbi lányra. Vagyis az egymás mellé állított történések egyszerre hasonlóak és ellentétei is egymásnak. Nem mellesleg ez a jelenet is utal arra, hogy Susie különleges személy, és valamilyen fontos szerepe lesz az iskola sorsának alakításában. Az ideges Olga egy korábbi jelenetben bejelentette, hogy elhagyja a tánccsoportot, mert elege lett, illetve ő is érzékelte a gonosz erők jelenlétét. Ezért elveszíti a kontrollját, és az önkéntelen sírás után a tükörteremben ragad, majd itt Susie táncán keresztül végeznek vele a boszorkányok. Ezzel szemben Susie végig higgadt, kontrollált, és úgy csinálja végig a Volk-számot, mintha mindig is ezzel foglalkozott volna. A higgadt, tudatos mozdulatokkal Olga marionett bábuként mozgatott, kifordított testmozgása áll szemben. Az egyik tanuló sikeres tánca a másik számára halálos mágia. A *Sóhajok* táncjelenetei, kiváltképp Olga meggyilkolásának jelenete jó példák arra, hogy mi történik a művészettel, ha megfertőzi az ideológia, azaz a politika szolgálatába áll. Ha gyilkolni nem is, de manipulálni lehet a különböző műalkotásokkal és performanszokkal, mint arra számos példát ismerünk a történelemből.



Az említett Volk című előadás is izgalmas és beszédes képi szimbólumait tekintve. A lányok jelmeze az új *Sóhajok* promóciójának, plakátjainak egyik fontos jelképévé vált. Susie arcára mintegy törzsi festésre emlékeztető maszkot kapott, és úgy néz ki benne, mint egy bosszúálló démon. A táncosok testét alig elfedő vörös szalagok pedig egyaránt emlékeztetnek a vérfolyamra és az álmjelentben, illetve a fináléban is feltűnő, kiontott belekre, valamint a vörös színekben előadott tánc a véres végjátékot és annak képi stílusát is előrevetíti. A vörös szalagok vagy fonatok miatt olyan, mintha a lányok véresek lennének, illetve belsőségek vennék körül őket. A vér és a belek is amellet, hogy taszító, horrorba illő dolgok, ugyanúgy a feltárulkozást szimbolizálják, mint a saját mellkasát felnyitó, szívét feltáró Susie képe. És ne feledjük, hogy a tánc mint művészet és kifejezési forma is egyfajta feltárulkozás, rituálé, amelynek során a táncos érzelmeket közvetít és bizonyos értelemben egy történetet is előad. A tánc rituáléjellegét erősíti a tanárok által a táncparketre rajzolt okkult szimbólum, geometriai forma, amelynek metszéspontjain és sarkain helyezkednek el a lányok. A Volk című darabban így ismét összeütközik, csatát vív a művészet és az ideológia, a tiszta, művészi önkifejezés és a rontó mágia.





Tehát amellett, hogy a 2018-as *Sóhajok*ban visszaköszön az 1977-es eredeti néhány szimbóluma (a határátlépés, a tükörkompozíciók, bizonyos jelenetekben a színtilizáció), Luca Guadagnino a tánc mint mágikus rituálé és mint a test-lelket felszabadító művészet motívumaival egészíti ki, és gazdagítja Dario Argento horrorklasszikusát. A táncnak ez az ellentmondásossága az utolsó

nagyjelenetben, a sokat emlegetett fináléban csúcsoadik ki. Itt a SÓhajok Anyját megidézõ, illetve Markos hatalmának beteljesülését elõkészítõ rituálé ugyanúgy pontosan megkomponált táncból áll, mint a Volk. Még a táncosok beállása is hasonló (az alábbi képeken látható), mint az elõadáson. Csak éppen itt a tánc egyértelmûen a rabság jelképe: a meztelenül vonagló lányokat egy gonosz erõ irányítja (ami meg is testesül a közepen álló, az egyik táncos kezét tartó, istentelen dalt éneklõ, eldönthetetlen nemû figurában), senki sem önmaga, és az élõhalott Patricia és Sara is a kompozíció részét képezik. Ezzel szemben a Volk elõadása közben mintegy Susie irányítja, és amikor a már elbûvölt, kvázi élõhalott Sara is csatlakozik a táncosokhoz, a fõhõsnõ kétségbeesetten próbálja bevonni egykori barátnõjét, hogy felszabadíthassa. Azonban erre majd csak a fináléban kerülhet sor, amikor a SÓhajok Anyjaként megidézi a Halált, és táncmozdulatokkal maga szabadítja fel Blanc híveit és az ártatlanokat, illetve végez a markosistákkal. Susie / a SÓhajok Anyja diadalában szintetizálódik a tánc mint felszabadító erõ és a tánc mint fekete, ártó mágia, és ezt a szintézist a fõhõsnõ a saját és a csoport javára fordítja.



Közelmúlt és női felszabadulás

Az előző fejezetben kimutattam, hogy a kisszerkezetben, a képek szintjén milyen szimbólumokból, alakzatokból, metaforákból stb. építkezik a két *Sóhajok*. Ezek után térhetünk át a Deák-Sárosi László által „nagyszerkezetnek” nevezett szintre, vagyis a filmek tulajdonképpeni jelentésére, értelmezésére (a Deák-Sárosi által „középső szerkezet”-nek nevezett formai egységgel, vagyis a jelenetek, epizódok szintjével külön nem foglalkozok).

Mindkét filmben fontos, hogy nők a történet főszereplői, nők az antagonisták, a boszorkányok is, és a főboszorkány (Markos) és a tanítványok között mintegy anya-lánya kapcsolat áll fenn. A férfiak egyik *Sóhajok*-változatban sem kapnak kitüntetett szerepet. Dario Argentónál azért még több férfi is feltűnik: a vak zongorista, Markos román származású komornyikja, egy fiatal fiú, aki szimpatizál Suzyval, valamint a két pszichológus, akiknek tanácsát kéri a főhősnő. Luca Guadagnino viszont tudatosan redukálta le Dr. Josef Klempererre a pszichológusokat is, és nem mellesleg Klemperert Tilda Swinton játssza.²⁹ Rajta kívül csupán két rendőr kap nagyobb figyelmet, de őket hamar leszerelik a boszorkányok, és bénító varázslat hatása alatt megalázzák őket. Tehát a 2018-as *Sóhajok* még hangsúlyosabban „női film”, mint az 1977-es.

„A horror gyakran elveszít engem, amikor elkezd elrugaszkodni a valódi világtól és emberektől. Így amikor Luca érdeklődött, hogy benne lennék-e ebben az egészben, azt mondtam neki, hogy 'Praktikus megközelítésből fogom feldolgozni a történetet, ha ez neked is megfelel. Tudni akarom, hogy egy ilyen dolog hogyan történhet meg, hogyan működhet, milyen lenne a gyülekezet hierarchiája, szóval tudod, ezek a praktikus kérdések, amelyek általában nem érdeklik a horrorfilmeket, legyen szó bármiről is'. És [Luca Guadagnino] benne volt. Ezért nagyon sok kutatást végeztem a boszorkányokkal és gyülekezeteikkel kapcsolatban, illetve elmerültem abban a korban, amiben a film játszódik, valamint hogy mivel foglalkozott akkoriban a feminista politika és művészet [...], és ez hogyan működne az okkultizmus kontextusában.” – ecsevelte David Kajganich forgatókönyvíró.³⁰ A rendező is kifejtette egy interjúban, hogy szándéka szerint többek között azt a folyamatot szerette volna megragadni, amit minden szülő-gyermek kapcsolatban átélnek a felek, illetve amit Luca Guadagnino maga is megtapasztalt / megfigyelt: amikor az „erőviszonyok” megfordulnak, és például a lány veszi át a gondoskodó anya szerepét.³¹ Továbbá Jessica Harper, az 1977-es film Suzyját és a 2018-as film idős

²⁹ Akit egy ideig álnéven, Lutz Ebersdorffként tüntettek fel a promóciós anyagokban, illetve a stáb tagjai így beszéltek róla interjúkban. Vagyis sokáig azt lehetett hinni, hogy Klemperert valóban egy idős férfiszínész alakítja.

³⁰ Nick CHEN, Luca Guadagnino on his visceral, 'slow burn' take on *Suspria*, *Bloody Disgusting* (2018), <https://bloody-disgusting.com/interviews/3524474/interview-actress-jessica-harper-writer-david-kajganich-cast-spells-suspria/> [saját fordítás]

³¹ ANDERSON, 'Suspria' Director..., im.

Ankáját, Klemperer eltűnt feleségét megformáló színésznő így nyilatkozott Guadagnino és Argento nőkhöz való viszonyáról: „*Dario, ahogy Luca is a filmjében, kifejezte hatalmas szeretetét és tiszteletét a nők és a hatalmuk iránt [a Sóhajokban]*”.³² De vajon mindkét filmben ugyanolyan minőségben tűnnek fel a nők?

Nemcsak a 2018-as, de az 1977-es filmnek is vannak motívumai, amelyeken keresztül a nőiség és az anyaság problémája közvetlenül vagy közvetetten kapcsolatba kerül a valós történelemmel. Ehhez azonban vegyünk hozzá egy műfajelméleti problémát is, azaz a nő szerepét a horrorban! A horrorfilmekben alapvetően háromféle szerepben tűnhet fel a nő: klasszikus áldozatként („damsel in distress”, *Drakula* [1931], *Frankenstein* [1994]), szörnyként (*Psycho* [1960], *Péntek 13* [Friday the 13th, 1980], *A bolygó neve: Halál* [Aliens, 1986]) vagy a főhős szerepét mintegy magához ragadó túlélőként (*A texasi láncfűrész mészárlás* [The Texas Chain Saw Massacre, 1974], *A nyolcadik utas: a Halál* [Alien, 1979], *Rémálom az Elm utcában* [Nightmare On Elm Street, 1984], *Mi* [Us, 2019]). Barbara Creed rámutat, hogy ha a nő negatív hősként, azaz monstrumként tűnik fel a horrorfilmekben, akkor általában nem annyira szörny-, hanem női mivolta miatt lesz félelmetes. Az „iszonytató nőiség” ezekben a horrorokban a borzalom elsődleges forrása, ami a nő „máság”-ából fakad, amit a patriarchális és „fallocentrikus” ideológiai rendszer teremtett meg, és táplál. Creed kétféle iszonytató nőtípust, illetve nőiséghez kapcsolódó fogalmat is említ: a „vagina dentatát” és a „fallikus anyát”.³³ A *Sóhajok*-elemzés szempontjából ez utóbbi lesz az érdekesebb, de előbbi is szorosán kapcsolódik Dario Argento, de még inkább Luca Guadagnino művéhez.

Barbara Creed pszichoanalitikus megközelítésű elemzésében Sigmund Freud elméletéből indul ki, és a nőiséget és az anyaságot mint a borzalom forrásait a kasztrációs komplexus felől közelítve, valamint a gyermek-szülő viszonyában elemzi. Freudnál a gyermek fejlődése szempontjából kulcsfontosságú az elszakadás, eltávolodás a szülőtől, és a saját identitás kialakítása. Vagyis kialakulnak bizonyos határok. A horrorfilm borzalma a tisztátalanságból és a határsértésekből következik: megszűnik például a határ az „én” és a „másik” között. Ilyen az abnormális anya-gyermek kapcsolat, amelyben többek között a gyermek törekszik az eltávolodásra, az önálló identitás kialakítására, de az anya nem ereszti, nem hajlandó elfogadni az elkülönülést, hanem az erőszakos szimbiózisra törekszik. Erre a gyerek a horrorfilmekben vad kitörésekkel reagál, és maga is monstrummá válik: a *Psycho* és a *Carrie* (1976) ennek szemléletes példái. És Creed rámutat arra is, hogy sokszor hiányzik az apa, amennyiben az anya női szörnyetegként jelenik meg.³⁴

³² CHEN, *Luca Guadagnino on his visceral...*, *im.*

³³ Barbara CREED, A horror és az iszonytató nőiség, ford. VAJDOVICH Györgyi és KIS Anna, *Metropolis* 2006/1, 88–108. (Online: <http://metropolis.org.hu/a-horror-es-az-iszonytato-n-337-iseg-1> – Utolsó letöltés dátuma: 2019. június 15.)

³⁴ CREED, *im.*

Mint a szerző rávilágít, a szörnyanya egyben ősanyaként is viselkedik, azaz beszennyezési rítusokkal kívánja rekonstruálni az ősállapotokat, amikor még anya és gyermeke szimbiózisban voltak, és nem szakadtak el egymástól. A beszennyezési rítusoknak részei lehetnek a vér, a menstruáció és más női testnedvek, amelyek a női szexualitás mint a tisztátalanság jelképeiként emlékeztetik a férfit a kasztráció, avagy a női hatalomátvétel rémére. A populáris horrorfilm legfőbb ideológiai feladata így a tisztátalan megtisztítása, kizárása, a határok (*status quo*) újrateremtése. Azaz az anyai hatalmat leválasztja a szimbolikus rendről, az apai törvénytől.³⁵

Barbara Creed még arra is rámutat, hogy a több kultúrkör mitológiájában is jelenlevő ősanyát a horror milyen módon alakítja át az élet forrásából negatív figurává. Az ősanya a horrorban leginkább olyan, mint az Alien-filmekben a xenomorf szörny: elpusztítja a gazdatestet, amelyet megtermékenyített, és gyermekeit is mintegy „elnyeli”, saját maga képére formálja. Azaz az ősanya tulajdonképpen egy „iszonytató méh”, egy „szörnyűséges vagina”, aki azzal fenyegeti szülőit, hogy újra elnyeli őket. *„Mind az archaikus anya, mind a halál az én iszonytató megsemmisítését jelöli, és mindkettő a démonihoz kapcsolódik.”* – írja Barbara Creed.³⁶ Azonban mint arra Creed rávilágít konklúziójában, a szörnyszerű anyafigurának és nőfigurának valójában semmi köze nincs a női vágyhoz, hanem tisztán a patriarchális diskurzus hozza létre, a férfi vágyait (hogy ő maga is közel maradjon az anyához) és félelmeit (kasztráció, határsértés, női hatalom) testesíti meg.³⁷

Barbara Creed elméletébe beilleszthető a két *Sóhajok*-film is, hiszen Markos éppen az a mindent és mindenkit bekebelező ősanya, akiről Creed ír. Ebből a szempontból tehát konvencionálisnak tekinthető a két horrorfilm. Ráadásul mint kiderül Argento filmjében, Markos nemcsak ősanya, hanem idegen is, mivel Görögországból érkezett. Jóllehet, a pozitív hős, Suzy is idegen, hiszen amerikai. Bár ezt az 1977-es film nem hangsúlyozza olyan mértékben, mint a 2018-as, amelyben visszautalások és álmjelenetek formájában is láthatja a néző a farmot, ahonnan Susie érkezett.

Markos nemcsak a horror mitológiája szempontjából abszolút negatív figura, hanem történelmi konnotációi miatt is. A boszorkányok gyülekezete az 1977-es és a 2018-as *Sóhajok*ban is radikális, szélsőséges csoport, ami a XX. század totalitárius diktatúráit idézi. Markos mindkét műben a fasiszta és a sztálinista gyakorlathoz hasonló személyi kultuszt épített ki maga köré, és boszorkány alattvalóitól is feltétlen engedelmességet vár el. Totalitárius diktatúrája pedig abban is megnyilvánul, hogy minden tanulót szemmel tart, sőt manipulál, és aki ellenszegül akarátának, vagy csak a legkisebb mértékű elhajlás jeleit is mutatja, azzal leszámol. És a tömegmanipuláció is nyilvánul mindkét filmben: Argentónál Sara tér vissza Markos akarátát feltétlenül

³⁵ CREED, *im.*

³⁶ CREED, *im.*

³⁷ CREED, *im.*

teljesítő élőhalottként, míg Guadagnino művének fináléjában Sara és Patricia is Markos borzalmas táncelőadásának és a kompozíció részét képezik. 1977-ben 30-40 évre volt a világ Hitler rémuralmától, illetve a sztálini tisztogatásoktól, amelyek szintén emberek millióinak halálát okozták. A Vörös Hadsereg Frakció is tulajdonképpen azért alakult meg Németországban, mert az 1968-as törekvések nem eredményeztek gyökeres változásokat, és a RAF azt állította, hogy a náciak visszatérnek, visszatértek a kormányzatba. Vagyis az újabb terrort a régi terrortól való félelem szülte.

Dario Argento azonban nem foglalkozik közvetlenül sem a német náci múlttal, sem pedig a Vörös Hadsereg Frakcióval, a „jelennel”. Luca Guadagnino filmjének többletjelentést kölcsönöz Dr. Klemperer és a Holokauszt szála mellett a RAF és az 1977-es „német ősz” bemutatása. A 2018-as *Sóhajok*ban a Vörös Hadsereg Frakció és a boszorkányok gyülekezete, pontosabban Markos híveinek csoportja hasonlít is és különbözik is. Hasonlítanak, mert mindkettő terrorral és erőszakkal éri el a céljait, és mindkettő kialakított egy ellenségképet, ami ellen harcol (blancisták és a „náciak”). Azonban míg a RAF egy terrorszervezet, addig a Markos Táncsoport sokkal inkább hasonlít egy „állam-az-államban” formációra, amelynek fasiszta / náci áthallásait erősíti az is, hogy a boszorkányok a film végén elfogják, meztelenre vetkőztetik és beviszik a szentségtelen rítusra a férfit. Tekintve, hogy Klemperer koncentrációs táborban meghalt feleségének történetén keresztül a *Sóhajok* behozza a Holokausztot a történetbe, a finálé ezen motívumát nem lehet nem a náci tömeggyilkosságokkal összekapcsolni. Hiszen a zsidókat értékeiktől és ruhájuktól megfosztva lökték be a gázkamrákba, majd égették el testüket. Markos istentelen táncrituáléján nemcsak Klemperer, de a Markos életben tartása és hatalmának növelése végett feláldozásra kerülő lányok csoportja is meztelen, indetítésétől és emberi mivoltától megfosztott, megsemmisítésre kijelölt embertömeget alkot.

Tehát Dario Argento és Luca Guadagnino is történelmi áthallások és párhuzamok révén nyomatékosítják, hogy az őszanya, Markos az abszolút gonosz. Azonban mint arra a képi szimbólumokat elemző fejezetben is már utaltam, az 1977-es és a 2018-as *Sóhajok* között vannak alapvető különbségek, amelyek miatt Luca Guadagnino művének nőábrázolása merőben eltér Argento nő-reprezentációjától. Amellett, hogy Guadagnino maga is beismeri, hogy részben David Kajganich forgatókönyvíróval a „borzalmas anya” koncepciójára alapozták a történetet, a rendező így vélekedett a *Sóhajok* boszorkányairól: *„Szerintem a boszorkányok gyülekezete a szolidaritás koncepciójára épül. Ha történelmi kontextusba helyezzük a boszorkányság fogalmát az inkvizíciótól a felvilágosodásig, akkor ez az egész arról szól, hogy a nők közötti kapcsolatot ezekben a történelmi időkben botrányosnak tartották, a társadalom nem tudta ezt elfogadni”*.³⁸ Dario Argento pedig ezt nyilatkozta

³⁸ ANDERSON, 'Suspiria' Director Luca Guadagnino hopes..., im. [saját fordítás]

a The New York Times-nak Luca Guadagnino remake-je bemutatása után az eredetiről: „*Ez egy teljesen női történet. El akartam merülni az ezotéria és a mágia világában, ami már nagyon fiatalon hatást gyakorolt rám, így írtam egy filmet a boszorkányok hatalmáról, illetve a befolyásukról, amit a mai társadalomra gyakorolnak*”.³⁹

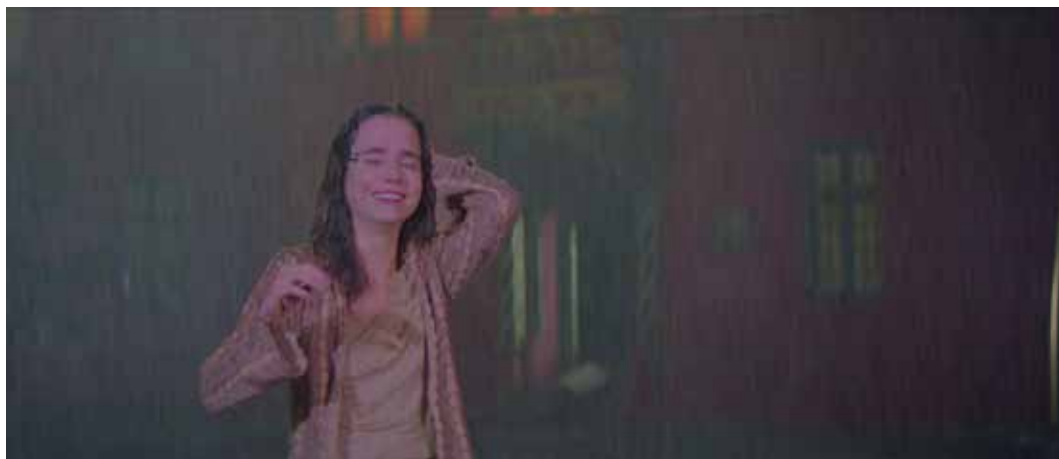
Argentót tehát sokkal inkább az érdekelte, hogy elmesélje azt, ahogy a boszorkányok (mint a terror, a félelem és a fasizmus képviselői) manipulálnak a huszadik században. Ezt tükrözi a film leegyszerűsített, egyenes vonalú története és képi világa is. Az 1977-es *Sóhajok* nyitójelenetében tudatosítja, hogy Suzy egy másik világba lép be, ahol a gonosz uralkodik, és mindent bekebelező ősanyaként kizsákmányolja, és megfosztja identitásuktól a fiatal lányokat (pontosabban fiatal testükbe akar költözni). Mint megmutattam, az iskola épülete már külső megjelenésében is a gonosz ősanya hatalmát tükrözi: vérvörös színe a véráldozatra, fekete boltíve a sátáni fekete mágiára utalnak, míg szobrai, szörnyfejes vízköpői a szörnyszerű Markos mindenhatóságát jelképezik. Ám Markos csak az iskolában mindenható, szinte egy az épülettel, és csak annyiban maradhat meg hatalma, amennyiben sikerül megmérgeznie, manipulálnia és felemésztenie a táncsoport tagjait. Tehát egy klasszikus ősanyáról van szó, akiről Barbara Creed is írt, és akivel együtt pusztul el az iskola.

A pusztulás jelenetéből ki is vágtam két képkockát, amelyek szintén szimbolikus erővel bírnak. Miután Suzy leszúrja Markost, földrengés rázza meg az épületet, majd amikor a lány kimenekül, az egész lángra lobban, és hallható, ahogy a még életben maradt boszorkányok élve elégnak odabent. Ez a film utolsó képe. Előtte azonban a boldog Suzy sétál ki a táncakadémiáról, miközben zuhog az eső. Mint már korábban utaltam rá, ez a kép éles kontrasztban áll a nyitójelenettel, ahol az eső még mintegy a gonosz szinekdochéjaként átáztatta, hatalmába kerítette Suzyt, aki láthatóan nagyon nem élvezte, hogy bőrig ázik. Akkor a taxiban talált menedéket, ami az iskolába szállította őt. A fináléban azonban a lány éppen attól boldog, hogy bőrig ázik, mert az eső mintegy megtisztította őt a mocsoktól és a méregtől, ami ráragadt és manipulálta az iskolában, amivel az ősanya beszennyezte a főhősnőt. Tűz és víz: mindkettő tisztító erővel bírnak, hiszen a világot ugyanúgy megtisztítja a tűz a boszorkányoktól, ahogyan Suzyt is az eső Markos rontásától.

Ebből is érzékelhető, hogy Dario Argento nagyon egyszerű történettel, egyértelmű morális-ideológiai rendszerrel dolgozott. Ugyan a főszereplők ebben a történetben is mind nők, így alaptalannak tűnhet a vád, hogy Argento *Sóhajokja* közvetlenül visszaállítja a patriarchális rendet, ami a boszorkányok hatalmával megsérült, bomlásnak indult. Ám valójában mégis ez történik meg, hiába arat győzelmet, és szabadul fel Suzy. Az 1977-es filmben a Madame

³⁹ Julie BLOOM, 'Suspiria' Then and Now: Finding Darkness in an All-Female World, *The New York Times* (2018), <https://www.nytimes.com/2018/10/26/movies/suspiria-remake-tilda-swinton-dakota-johnson.html> [saját fordítás]

Blanc háttérbe szorul, és egyszerűen csak Markos csatlósa, akit a Sóhajok Anyjával azonosítanak. Mint korábban kiderült, a Sóhajok Anyja és a másik két ősanya olyan ősi entitások, akik még a férfiak uralma előtt uralták a világot, és „meghaladták az istent és az ördögöt is” (ez utóbbi a 2018-as filmben hangzik el). A Három Anyához egyáltalán nem pozitív tulajdonságok kapcsolódnak az alapmitológia szerint, hiszen a Sóhajok, a Könnyek és a Sötétség Anyjáról van szó. A Sóhajok Anyja mint Markos Dario Argentónál egyértelműen a fasisztoid gonosszal azonos, és ebben a filmben fel sem merül annak a lehetősége, hogy meg lehetne reformálni az iskolát. Azaz az ősanyát, a nők hatalmát csak megdönteni lehet az eredeti *Sóhajok*ban. Suzynak nincs sem szándékában, sem hatalmában az, ami a 2018-as film Susie-jának, hogy átvegye az irányítást. Suzy inkább csak egy olyan „final girl”, akit a slasherekben (például *A texasi lánctűrészes mézszárlásban*) láthatunk: nem ura a helyzetnek, csak túlél. Suzy elfogadja a *status quót* vagy legalábbis nem kérdőjelezi meg azt. Számára a pusztán életben maradás az egyetlen cél, és fel sem merül benne, hogy a Markos Táncakadémiának voltak vagy lehetnek érdemei is. A tánc ebben a filmben amúgy sem fontos történetelem, csupán egyetlen, rövid táncpróba látható a cselekmény során.



Ha Luca Guadagnino túl is terhelte filmjét, ha sokat is markolt egyszerre, nagy erénye, hogy okosan tovább gondolta az eredetit, és felvetette azokat a kérdéseket, amelyeket Dario Argento műve legfeljebb csak sugallt. Mint az előző fejezetben kimutattam, a 2018-as *Sóhajok*ban tulajdonképpen két megérkezés szerepel: Patriciáé a prológusban és később Susie-é. Patricia „megérkezése” ugyanolyan negatív hangulatú, mint Suzyé az eredeti filmben. Ezzel szemben Susie esetében a 2018-as film azt hangsúlyozza, hogy elszakadt a beteg édesanyjától, aki mint később kiderül, kínozza, illetve istentelen gyermeknek tartotta őt, aki veszélyt jelent a világra. És Guadagnino művében nemcsak két, hanem három anyafigura is feltűnik: Markos, Susie édesanyja és Madame Blanc. Ezek az anyák tulajdonképpen azonosíthatók akár a Három Anyával is: Markos itt a Sötétség Anyjaként értelmezhető, Susie beteg édesanyja, aki miatt sokat sírt és szenvedett a lány, a Könnyek Anyja, míg Blancról azt terjesztik, hogy ő lehet a Sóhajok Anyja. Aki azért is „sóhajtozik”, mert nem nézi jó szemmel, hogy a táncot mint művészetet fekete mágiával párosítva Markos a lányok megszerzésére, hatalma növelésére használja.

Blanc az egyetlen a „három anya” közül, aki végső soron „jó anya”-ként viselkedik Susie-val szemben: támogatja őt, kihozza belőle a legjobbat a táncpróbák során, és a fináléban is próbálja őt megvédeni Markostól. Igaz, ő bocsátja rá Susie-ra a rémálmokat is, azonban ez csak látszólag rossz cselekedet, valójában ilyen módon vezeti rá a lányt a helyes útra: emlékezteti, hogy honnan indult, és előre vetíti, hogy hová tart. A rémálmok a film legszurreálisabb jelenetei, amelyek során Luca Guadagnino gyorsmontázsban a múltat, a jelent és a jövőt ábrázoló, felkavaró képsorokat helyezi egymás mellé. Ezek közül néhány fontosabb motívum az alábbi képeken látható (nem feltétlenül ebben a sorrendben jelennek meg a filmben).











Susie rémálmaiban többek között az otthon, a fanatikus édesanya, Markos, Blanc, a tánciskola, a vér, a menstruáció, a szexualitás és a szív kerülnek egymás mellé, egy montázs szekvenciába. Látható egy olyan kép is a rémálomban, amelyen Susie és Blanc együtt adnak elő valamilyen mágikus performanszt. Viszont sem Susie édesanyja, sem Markos nem szerepelnek egy képkivágásban a főhősnővel. Vagyis már maga a fekete mágia eredményeként Susie-ra törő álm tudatosítja a nézőkben és a lányban is, hogy ahonnan Susie jön (az amerikai vidéki otthonból) és ahová tart (Markos rituáléja) ott egyaránt rossz anyák uralkodnak. Mind Susie édesanyja, mind Markos esetében külsőleg is megnyilvánul a gonoszság és a fanatizmus: az édesanya halálos beteg, míg Markos testileg is torz szörnyeteg, ezért is van szüksége a fiatal lányok vérére és testére.

Tehát Susie-t mintegy a külvilágban sem várja, várná szabadság, az amerikai vidék családi házának rabságából menekült a táncsoporthoz. Argento Suzyjával ellentétben Luca Guadagnino főhősnője kifejezetten új otthonra és anyára lel a Markos Táncsoport formájában és Blanc személyében (illetve Sarában mint barát-testvérben). A Blanc és Susie között kialakult szoros kapcsolat miatt a főhősnőnek nem áll érdekében elpusztítani a táncakadémiát. A fináléban éppen ezért Susie a Sóhajok Anyjaként csupán Markost és híveit gyilkolja meg, Blancot és pártolóit életben hagyja, illetve Dr. Josef Klemperert is megszabadítja felesége elvesztése miatt érzett fájdalmától és bűntudatától.

Tehát a 2018-as film hősnője nemcsak pusztít, hanem fel is szabadít. Susie nem dönti meg a nőuralmat, hanem liberalizálja azt. Luca Guadagnino művében Argento horrorjával ellentétben a Sóhajok Anyja nem gonosz boszorkány, nem mindent felfaló ősanya, hanem egy igazságosabb vezető, aki valószínűleg nem fekete mágiaként fogja alkalmazni a táncot a jövőben.

A táncot, ami elindította őt a női felszabadulás útján. A 2018-as *Sóhajok*ban az anya és a lányok kapcsolata mintegy rendeződik, mivel Susie nem akarja elrabolni testüket. Igaz, a határok ebben a filmben is helyre állnak, azonban Luca Guadagnino nem helyezi hatályon kívül a női hatalmat, hanem

éppen ellenkezőleg: megerősíti azt. „Hiszünk a boszorkányok hatalmában és a nők képességében, hogy megtalálják az erőt az összefogásban, [...] és teljes mértékben elutasítsák, hogy áldozattá tegyék őket” – állította a rendező.⁴⁰ Azaz a 2018-as *Sóhajok*ban vannak rossz anyák és jó anyák, és a *Sóhajok* Anyja éppen ez utóbbi kategóriába tartozik, mivel „gyermeküket” megszabadítja a szenvedéstől, és megbünteti azokat, akik gyermekeinek fájdalmat okoztak. Így Guadagnino művében amellet, hogy a nők felszabadulnak a totalitárius elnyomást képviselő ósanya rémuralma alól, az 1977-es film Suzyjával ellentétben nem kell visszaintegrálódniuk a patriarchális társadalomba, hanem építhetik tovább a női közösséget mint működőképes, demokratikusabb alternatívát Susie vezetésével.

Finálé

Elemzésemben kimutattam, milyen kapcsolat áll fenn az 1977-es és a 2018-as *Sóhajok*ban a történelem, a nőiség és a horror borzalma között. Mindkét filmben közös, hogy ezt a kapcsolatot nem elsősorban dialógusokon keresztül fejtik ki, hanem képi szimbólumokkal. Egyik filmben sem az a fő cél, hogy eljussunk a nagy konfrontációig, amelynek keretében a történet csinos és tiszta lelkű főszereplője kiiktatja a gonosz boszorkányt. Mindkét mű esetében van egy-egy vezértéma, amelyeket az alkotók a képi szimbólumok formájában járnak körbe. Az anyaság és a női felszabadulás témája lehet egy-egy ilyen vezértéma, amelyek természetesen más témakörökhöz (történelem, terror, diktatúra) is kapcsolódnak. Mind az 1977-es, mind a 2018-as filmben a főboszorkány, Markos tulajdonképpen ugyanolyan totalitárius diktatúrát épített ki, mint Hitler vagy Sztálin, csak éppen ő nem patriarchális, hanem matriarchális rendszert hozott létre. Azonban Markos akár a patriarchális rendszer képviselője is lehetne, hiszen csupa fallikus szimbólum kötődik hozzá: az egyik ilyen például a fő motivációja, hogy új gazdatestbe költözzön saját aszott, beteg testéből. Behatolni a fiatal lányokba: ez Markos célja, és ez egy tradicionálisan maszkulin cél, amennyiben az erekció és a szexuális behatolás hagyományosan a férfihoz kötődik.⁴¹ Erre nagyon erősen utal Dario Argento filmjének színszimbolikája is, hiszen az iskola domináns vörös színei többek között a szenvedélyt és a szexuális vágyat is jelképezik a nyugati kultúrkörben, és nem mellesleg Markosnak férfi szolgálója van. Azonban a főboszorkány mégis alapvetően egy nő a *Sóhajok*ban, aki a fekete mágia által maszkulin hatalomra tett szert. Ezt a maszkulin nőfigurát Argento műve egyértelműen negatív erőként mutatja be, az iskola riasztó díszai (a szörnyfejű vízköpők) és nyomasztó színei (a vörös-feketén kívül ilyenek a méregzöld tónusok) is erre

⁴⁰ ANDERSON, 'Suspiria' Director Luca Guadagnino hopes..., im.

⁴¹ Erről lásd Pierre BOURDIEU elemzését: BOURDIEU, *Férfiuralom*, Budapest, Napvilág Kiadó, 2000, 13–59.

utalnak. Az 1977-es filmben a táncnak szinte semmilyen szimbolikus funkciója nincs, csupán egy eszköz arra, hogy a lányokat rabul ejtsék. Pedig a tánc érzelmkifejezés és bizonyos értelemben (a szűk, a lányok idomait láttatni engedő ruhák) szexuális töltete is van. Ezért amikor Suzy végez Markossal, és így az egész iskolát lángba borítja, elutasítja az abnormálisnak bemutatott állapotokat: nemcsak Markos mint maszkulin nő uralmát, hanem a táncakadémia teljes megsemmisítésével a táncot is mint a női szexualitás és felszabadulás szimbólumát.

Luca Guadagnino *Sóhajokja* azonban sokkal kevésbé abnormálisnak mutatja be a tánccsoportot. Mint azt az elemzett képeken is láthattuk, az iskola ebben a filmben nem üt el a környezettől, ugyanolyan szürke és átlagos épület kívülről, mint bármelyik másik Berlinben, beleértve a keleti és nyugati városrészt kettéosztó falat. Guadagnino Susie-ja így nem egy szürreális, természetfeletti világba lép át, amikor megérkezik a városba és a tánciskolába, hanem éppen ellenkezőleg: nagyon is 1977 realitásában marad, ahol a tánciskola inkább egy menedék, egy otthon a terroristák által szétdúlt Berlin városával szemben. Markos persze ebben a filmben is ugyanolyan, mint Argento eredetijében, azonban Blanc táncfelfogása és Susie „rossz édesanyja” árnyalják a képet, komplexebbé teszik a történetet. A tánc pedig ebben a filmben központi szerepet kap, így a színszimbolika helyett és az egyéb szimbólumok mellett sokkal fontosabb lesz a montázs. Erre a legjobb példák Olga meggyilkolásának jelenete és Susie rémálmai, amelyek összekapcsolják és szembe is állítják a táncot a mágiával, a boszorkányokkal és az anyákkal. Luca Guadagnino nem zárja ki, hogy egy nő kezében összpontosuljon a hatalom, sőt a tánc kétféle értelmezésének (művészet és mágia) ütköztetése által mutatja be, hogy van alternatíva az abnormális, az őszanya mohóságát kielégítő fasisztoid hatalmi berendezkedéssel szemben. Az egyik közös jelenetükben Blanc megkérdezi Susie-től, hogy milyen érzés számára a tánc, mire a lány azt feleli, hogy olyan, mint amilyen a szex lehet. Erre a tanár visszakérdez, hogy „mint egy férfivel?”. Mire Susie azt feleli, hogy „nem, inkább mint egy állattal”. Vagyis ebben a dialógusban Susie tulajdonképpen elutasítja azt az ideológiát, hogy egy nő csak a férfi viszonylatában definiálhatja önmagát és (szexuális) vágyait. Ezért is fontos, hogy Susie nem pusztítja el az egész iskolát, csak Markost, aki az abnormális, deviáns nőuralmat jelképezi. Ám Guadagnino művében nem azért abnormális a női hatalom, mert maszkulin, hanem azért, mert ugyanúgy félelemre és gyilkolásra alapozza azt, mint a nácik vagy éppenséggel a Vörös Hadsereg Frakció bombamerényletekkel és gépeltérítésekkel „harcoló” radikálisai.

Tehát a 2018-as remake sokkal radikálisabb jelentést hordoz, mint az 1977-es eredeti, azaz Luca Guadagnino hajtja végre a dekonstrukciót, míg Dario Argento mintegy szintetizálja a feminista ideológiát és patriarchális értékrendet. Ez a különbség abból is fakadhat, hogy Dario Argentót jobban

érdekelte maga a filmforma, mint a történet részletesebb kidolgozása. De abból is, hogy a hetvenes években, a feminizmus kibontakozása idején még az volt a fontos, hogy a nőt mint férfitól független, szabad egyént elfogadják, és felszabadítsák a patriarchális rendszer elsődleges elnyomó hatalmi mechanizmusai alól (például a nő mint háziasszony sztereotípiája, viselkedési és öltözködési normák, „női munkák”). Ma már a nők alapvető jogai biztosítottak, bárki vállalhat bármilyen munkát, ám egyfelől bérkülönbségek manapság érzékelhetők, másfelől a #MeeToo-mozgalom és a hollywoodi zaklatási botrányok kirobbanása idején újra és újra felmerül a probléma, hogy a nő a patriarchális rendszer keretein belül, megkötésekkel lehet szabad, így továbbra is kiszolgáltatott a rendszer erőinek. Avagy ma már nem pusztán a nők mint független emberi lények elismertetése a tét, hanem összetartása annak érdekében, hogy az elnyert jogok révén a bizonyos intézményekbe bejutott nők ne váljanak a patriarchális rendszerek képviselőinek (így például a „mindenható” hollywoodi producerek) kiszolgáltatottjaivá. Azaz ma már nem elpusztítani kell az ősboszorkány tánciskoláját, hanem megreformálni, mivel az a női szolidaritás és összefogás szimbóluma (lásd ehhez még *A boszorkány* [The Witch, 2015] című történelmi horrorfilmet is).

És hogy jogos-e Dario Argento és Luca Guadagnino műveit szimbolikus-retorikus filmeknek nevezni, és Jancsó, Mundruczó vagy Tarr filmjei mellé állítani? Egyrészt tény, hogy Guadagnino ezidáig nem műfajfilmes, hanem inkább szerzői filmes rendező volt (elég csak az Oscar-díjjal jutalmazott *Szólíts a neveden-re* [Call Me by your Name, 2018] gondolni), tehát ilyen alapon semmiképp sem zárható ki az innovatív fősodorból. De Argentót is jellemzően formai kreativitása miatt dicséri a szakirodalom, amelyet a *Sóhajok* kisszerkezetének részletes elemzésével demonstráltam is. És egyik film sem tekinthető konvencionális, klasszikus horrornak, amennyiben kortársaik mellé helyezzük őket. Argento és Guadagnino is egyedi filmformát alakítottak ki, ami szoros kapcsolatban áll az általuk közvetített „üzenettel”. Sőt mint kimutattuk, az 1977-es és a 2018-as *Sóhajok* is a dialógusok szintje helyett inkább a képek szintjén mesélnek vezértémáikról. A párbeszédék és a fordulatok szinte jelentéktelenek mindkét műben: nem véletlen, hogy a 2018-as filmben feltűnő, elemzett plakáton sem maga a szöveg, hanem a szöveg betűinek elrendezése, képe az érdekes és beszédes. Ezért mintegy javaslom, hogy vegyük fel a *Sóhajok*hoz hasonló műfaji filmeket a szimbolikus-retorikus filmek jegyzékébe!



THE VVITCH

A New-England Folktale

EVIL TAKES MANY FORMS



2016 THEWITCH-MOVIE.COM

