

FILMSZEM 2020

Filmtudományi online folyóirat



X. évfolyam 1. szám

HOMMAGE Á

РОДЧЕНКО



FILMSZEM X./1.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

X. évfolyam 1. szám - (2020) TAVASZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Horányi Péter: Jim Jarmusch filmjei és a posztmodern	4-31
Bárdos Judit: <i>A Hruscsov-korszak az orosz-szovjet filmben</i>	32-45
Deák-Sárosi László: <i>A Sátán fattya filmen is</i>	46-55



STRANGER THAN PARADISE

A NEW AMERICAN FILM

"An enchanting film...made with heart and wit. It doesn't feel quite like any other movie you've seen before."

Roger Ebert, Chicago Sun-Times



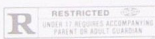
BEST FIRST FILM
CANNES FILM FESTIVAL 1984

THE SAMUEL GOLDWYN COMPANY PRESENTS A FILM BY JIM JARMUSCH

WITH JOHN LURIE ESZTER BALINT RICHARD EDSON

EXECUTIVE PRODUCER/OTTO GROKNERBERGER PRODUCER/SARA DRIVER

MUSIC/JOHN LURIE WRITER-DIRECTOR/JIM JARMUSCH



Samuel Goldwyn

Horányi Péter

Jim Jarmusch filmjei és a posztmodern

Jim Jarmusch fogadtatása és első alkotói korszaka

Jim Jarmusch az 1980-években formálódó *amerikai független film* meghatározó rendezője, akinek korai alkotásai emblematikus mérföldkövek a hollywoodi nagystúdióktól távolságot tartó, alacsonyabb költségvetésből készült filmek vonulatában. David Bordwell a rendező pályafutásának kezdetét a „*független filmezés új korába*” helyezi, abba a nyolcvanas évektől aktivizálódó amerikai társadalmi közegbe, amelyben a periférikus filmesek számára kedvező új támogatási rendszerek alakultak ki. Ezek lehetőséget teremtettek olyan projektek elkészülésére is, amelyekre a régi stúdiószisztémában nem lett volna esély, valamint új fórumok és fesztiválok nyíltak, alkalmat adva a filmek terjesztésére.¹

Jarmusch az 1980-ban készített vizsgafilmjével, a *Permanens vakáció*-val megjelent az európai fesztiválokon, az áttörést azonban az 1984-ben bemutatott, eredetileg kisfilmből nagyjátékfilmmé terebélyesedett *Florida, a paradicsom* hozta, amely mind Cannes-ban, mind az amerikai Sundance Fesztiválon díjat nyert, és országszerte a kritikusok kedvencévé vált.² A *Florida, a paradicsom* nemcsak a rendkívül alacsony költségvetés sokszorosát hozta vissza, hanem az indie-filmesek egy új vonulatának nyitott utat, olyanoknak, mint Spike Lee, Richard Linklater, Kevin Smith és Gus van Sandt.³ A függetlenek új generációját eklektikusságuk miatt többféle módszer szerint lehet osztályozni, Bordwell például eltérő vonulatokat különböztet meg, Jarmuscht az úgy nevezett „*művészi függetlenek*” kategóriájába sorolva,⁴ R. Barton Palmer pedig egy Coen-fivérek-ről írt tanulmányában, Jarmuscht is ide sorolva, a populáris kultúra iránti érzékenységet tartja a legfelismerhetőbb közös vonásnak a Hollywoodtól távolságot tartó rendezők között.⁵

Jarmusch korai filmstílusa több forrásból táplálkozik. A Cassavetes-féle hatvanas évekbeli amerikai független film mellett az európai művészfilm hagyománya is felismerhető a tónusában. A lassú ritmus, a letisztult szerkezet,

¹ BORDWELL 732-733.

² VARGA 2013: 205.

³ A Jarmusch által inspirált rendezők egy része később Hollywood felé fordult és ott is sikeres lett, ő viszont ott megmaradt periférikus pozícióban, miközben az európai fesztiválok és kritikusok kedvelt figurájaként tevékenykedik.

⁴ BORDWELL 733.

⁵ PALMER 24.

a hosszúbeállítások és kocsizások használata többnyire modernista hatásra vezethető vissza: a *Florida, a paradicsom* minimalista kompozícióit Bresson vagy Ozu munkáihoz lehet hasonlítani,⁶ töredezett, epizodikus szerkezete pedig francia új-hullámos érzetű, ami a *Florida, a paradicsom*ot követő film, a *Törvénytől sújtva* (Down by Law, 1986) is örököl.⁷ A *Permanens vakációtól* kezdve jelen lévő, számos későbbi filmjében feltűnő alapmotívum, a kiüresedett nagyvárosban örökké bolyongó hős pedig az Antonioni- vagy Wenders-filmeket idézheti.

Jarmusch munkásságának forrásai összességében rendkívül sokszínűek: az európai és amerikai művészfilm ismerete mellett a New York-i szubkultúrából is táplálkozik, ezért ennek a társadalmi térnek az ismerete releváns, ha a filmek mivoltát közelebbről érteni akarjuk.⁸ Otthona, New York kulturális olvasztótégely, amelyben egy olyan újhullámos művészeti közeg teremődött a nyolcvanas évekre, ahol a művészeti irányzatok keverékében sok alkotó maga is „ingázó” volt, hol zenéket készítettek, hol filmekben közreműködtek. Az egyik legfontosabb alternatív kulturális intézménye a kornak a Bálint István és Halász Péter által alapított, 1976-ban Budapestről emigrált Squat Theater volt. A műhelyben olyan zenészek léptek fel, mint John Lurie, a Jarmusch-filmek többször visszatérő szereplője és zeneszerzője, de innen jött Bálint Eszter is, a *Florida, a paradicsom* Magyarországról érkező lánya. Elmondható tehát, hogy korai filmjeiben rendszerint barátai, zenésztársai szerepelnek: következő nagyjátékfilmjében, a *Törvénytől sújtva* címűben (1986) John Lurie mellett Tom Waits is főszerepet kap, majd Iggy Poppal jelenik meg újra a *Kávé és cigaretta* egyik epizódjában. Screamin’ Jay Hawkins pedig, aki a *Florida, a paradicsom* alatt többször felzendülő „I put a spell on you” című dal előadója, szállodaportásként, rikító piros öltönyben üdvözli a hotelbe tévedő idegeneket a *Mystery Train*ben (1989).

Jarmusch alkotásainak eredete erre a sokszínű, kulturális találkozásokban gazdag közegre vezethető vissza, ezt az élettapasztalatot pedig filmjeiben visszatérő motívumok alapjaként használja.⁹ Alkotásai karakterközpontúak, a lényeg a szereplők rövid és alkalomszerű találkozásai teszik ki, nem a cselekményvezetés.¹⁰ Fontos sajátága a korai filmeknek, hogy nincs egyértelmű főszereplőjük, hanem inkább egyes társaságok, csoportok útját követik. A társaság-„motívum” a *Kávé és cigaretta* epizódjaiban és az *Éjszaka a Földön*-ben válik a legerősebbé, ahol a kávézás és a taxizás köré szerveződő tevékenységek alkalmi barátságokat teremtenek.

A korai alkotásoknak tehát ez a jellegzetes koncepciója: karaktervezérelt utazások, amelyekben a hangsúly sokkal inkább a szereplők egymással

⁶ BORDWELL 733.

⁷ KOVÁCS András Bálint 1989. (online)

⁸ BORDWELL 733., VARGA 206-207.

⁹ VARGA 2013: 207.

¹⁰ VARGA 2013: 209.

és a környezetükkel folytatott interakcióin van, semmint a történet előrehaladásán. Véleményem szerint ezért van az, hogy a narratíva nem is igényli a hagyományosabb építkezésű filmekről megszokott fordulatok túlzott használatát, hanem az egyes részek akár független epizódokként is felfoghatóak. A *Mystery Train* már nem is egy, hanem három különböző csoportra fókuszál. Egyidőben történő eseményeket mutat be, amelyek Memphisben, Elvis Presley szülővárosában zajlanak, szereplői pedig egy japán kamaszpár, egy megözvegyült olasz nő, majd alkalmi társa, valamint egy brit zenész és haverjai. Ez a narratív megoldás a nem lineáris elbeszélőmódú független filmek egyik előképének tekinthető.¹¹ A három társaság útjai néha összeérnek, illetve bizonyos apró motívumokban rímelve egymásra, de a nézői várakozással ellentétben, ahogy azt a nem-lineáris filmekből megszokhattuk, közvetlenül sosem hatnak egymásra, nem fonódnak össze. Ugyanakkor mindhárom társaság eltérő módon él meg hasonló környezeti impulzusokat, legyen szó a hotelben leláncolt rádióról vagy az éjjel megjelenő Elvis-szellemről. Tehát meglátásom szerint nem arról van szó, hogy a filmben ne működne kohézió, hanem csak arról, hogy a lineáris történet helyett a megjelenő motívumok egymásutánja teremti meg a folyamatosságot, poétikus hangulatot festve. Jarmusch epizódokra felosztó stílusa az *Éjszaka a Földön*ben (1991) teljesedik ki,¹² ugyanis ebben a filmben az epizódok már semmilyen felszínen látható kapcsolatot nem mutatnak egymással, azt a lényegi elemet leszámítva, hogy mind az ötben taxizást láthatunk a világ eltérő pontjain. Jarmusch tehát a kilencvenes évek elejére már elvitte a végletekig az ő verzióját a nem-lineáris elbeszélésre.¹³

Juan A. Suárez 2007-ben angol nyelven megjelent, Jim Jarmuschról írt könyve az első átfogó monográfia a rendező addigi munkásságáról. A könyv rendkívül részletes összegzését adja nemcsak a rendező addigi életművének, hanem általános fogadtatásának is. Újfajta megközelítést adja a rendező környezeti hátterének olyan szempontból, hogy szemben az eddig inkább deskriptív jellegű tanulmányokkal, Suárez részletesen elemzi Jarmusch nem filmes inspirációit is, úgymint a New York-i avantgárd kultúra, a beat költészet, a rock 'n' roll, a hip-hop zene stb.

Suárez Jarmusch munkásságát két alkotói korszakra bontja: A korai korszakra, amely a *Permanens vakáció* és az *Éjszaka a Földön* közötti időszakot öleli fel, illetve egy második alkotói korszakra, amely a *Halott emberrel* (1995) kezdődik és tart egészen a könyv megjelenésének idejében is, ezzel a *Hervadó virágok* című filmig tárgyalva az időszakot.

¹¹ VARGA 2013: 211.

¹² Kovács András Bálint 1992. (online)

¹³ Az ehhez hasonlatos narrációs fogások közel sem újak, már az európai modernista művészfilmekben is előfordultak. Népszerűvé válásuk a kortárs filmekben viszont arra utal, hogy a régebben csak a szélsőséges modernista stílust jellemző elbeszélői bizonytalanság az idők során a populáris filmekbe is elkezdett beszivárogni (Kovács András Bálint: 2005. p. 85. Felhívja rá a figyelmet Varga 2012. 6. p. is.), sőt védjeggyüké tették olyanok, mint Tarantino, Nolan vagy Iñárritu.

E felosztást két tényezővel támasztja alá a szerző. Az egyik tényező gazdasági: a nyolcvanas évek végére a függetleneket segítő amerikai támogatási rendszerek, párhuzamosan azzal, hogy a függetlenek „újhullámának” népszerűsége hanyatlani kezdett, recesszió mentek keresztül.¹⁴ Jarmusch a kilencvenes évekre egyre gyakrabban támaszkodott Amerikán kívüli szponzorokra, az 1995-ben bemutatott *Halott Ember* német, az 1999-es *Szellemkutya* pedig japán támogatással készülhetett el, köszönhetően Jarmusch ottani népszerűségének.

A másik tényező, amiért Suárez két korszakot különböztet meg, Jarmusch elbeszélőmódjának és stílusának változásaiból ered. Ahogy könyvében kifejti: „A piaci változások mellett a kilencvenes évek közepe új esztétikai korszakot is nyitott Jarmusch karrierjében.”¹⁵

A Jim Jarmuschról készült könyv megjelenése óta a rendező öt új filmet készített el. Tanulmányomban a suárezi felosztásra támaszkodom, mert meggyőzően érvel mellette, ám a részletek tekintetében igyekszem árnyalni a képet. A következőkben elsődlegesen Jarmusch második alkotói korszakát fogom elemezni, hogy annak az értelmezési keretén belül később megvizsgálhassam: a legújabb három film milyen tekintetben emelkedik el vagy marad hű a suárezi felosztáshoz.

A második alkotói korszak

Jarmusch *Halott emberrel* kezdődő második alkotói korszaka megannyi új elbeszélésmódbeli, stilisztikai és formanyelvi változást hozott a rendező életművében. Ilyenek a narratív megoldásokban történő változások. Itt egyfajta klasszicizálódás figyelhető meg: a korábban meghatározó epizodikus, töredezett elbeszélőmód helyett konvencionálisabb, lineáris elbeszélés jelenik meg, illetve a történet csoportok helyett tipikusan egy-egy magányos hősre kezd fókuszálni. További alapvető változás, hogy a képi minimalizmus is eltűnik, helyette egy vizuálisan gazdag, sokszor stilizált montázsszekvenciákat használó látványvilág kap teret.

Úgy vélem, az epizodikusságból való átmenet a klasszikusabb elbeszélésmód felé valójában folyamatos jelenség, nem előzmények nélküli, hirtelen ugrás a *Halott embertől* kezdve; a változás megfigyelhető a korai korszakban is. Példaként felhozható, hogy míg a *Florida, a paradicsom* még egyáltalán nem használ folyamatos vágást, hanem minden „epizód” egy megszakításmentes snittet képez, valamint a jelenetek több másodperces szünetekkel vannak elválasztva, addig a *Törvénytől sújtva* már jellemzően egy-két beállítást

¹⁴ SUÁREZ 97.

¹⁵ „Aside from the new market conditions, the mid-1990s opened a new aesthetic phase in Jarmusch’s career.” SUÁREZ 97. A Suárez-idézeteket a saját fordításomban adom.

is használ jelenetenként. A *Mystery Train* és az *Éjszaka a Földön* már vegyíti a kocsizást a dialógusokhoz használt klasszikus snitt-ellensnitt plánozással.

Mindamellett a második korszakban egyértelmű újdonságnak tekinthető a műfaji elemek használata, illetve azok gyakran kiforgatott, revizionista módszerekkel történő megjelenítése. Nem utolsó sorban pedig átható szerepet játszik a korai filmekben is nagy jelentőségű kulturális keveredések motívuma. A következőkben Suárez álláspontját ismertetem a változások tekintetében.

A filmek felépítése kapcsán Suárez kifejti, hogy amíg Jarmusch korai filmjei, a *Törvénytől sújtva* kivételével, tulajdonképpen független epizódokból vagy – Suárez megfogalmazása szerint – „zárt szegmensekből” állnak (aminek legradikálisabb kulminációja az *Éjszaka a Földön*ben van), addig a *Halott ember* és a *Szellemkutya* már hagyományosabb narratív építkezést, illetve átfogó és „folyamatos” történetet használ.¹⁶ A *Halott ember* története szerint a halálos találatot szenvedett William Blake a Machine nevű városból menekülve, indián műzsája kíséretében, aki a híres amerikai költőnek hiszi őt, révületszerű, földöntúli utazást tesz a rideg Amerikán keresztül. A *Szellemkutya* egy modernkori New York-i szamurájt mutat be, aki gengsztereknek dolgozik, majd egy parancsot megtagadva szembeszáll velük. A *Hervadó virágok* pedig a hajdani szeretőit felkereső középkorú férfi utazását követi. Láthatjuk, hogy mindhárom lineáris módon, hagyományos történetvezetéssel mesélődik el, egy meghatározott protagonistát kiszemelve, ahelyett, hogy két-három ember útját követnénk, mint azt a korábbi filmekben láttuk. Suárez mindehhez hozzáfűzi, hogy ezek a figurák már aktívabbak is, mint a korai filmek csellenző, motiválatlan alakjai, mert jellemzően valamilyen küldetést végeznek el, feladatuk van. Pszichologizálást azonban nem enged meg Jarmusch, ezek a hősök csupán gesztusaik és beszédmódjuk révén adnak információt lelkivilágukról, és összességében épp oly távolságtartóan vannak bemutatva, mint a korai filmek passzív szereplői.¹⁷

További változás, hogy ezeket a szerepeket nem amatőrök, zenésztársak játsszák el, ahogyan ez korábban jellemző volt, hanem profi színészek.¹⁸ A *Halott ember* főhősét a már akkor is elég híres Johnny Depp, a *Szellemkutya* magányos modernkori szamuráját Forest Whitaker alakítja. A *Hervadó virágokban* pedig az egyik *Kávés és cigaretta*-epizódban már feltűnt Bill Murray szerepel. Jarmusch korábban is próbálkozott profi színészek alkalmazásával, mint Steve Buscemi vagy Gena Rowlands, másfelől a zenésztársak szerepeltetése sem szűnik meg – RZA például ismét feltűnik a *Szellemkutya*ban, Iggy Popra pedig az egyik antagonistá szerepe jutott a *Halott emberben* –, de a profi színészek és azok gyakori visszatérése lesz a domináns innentől

¹⁶ SUÁREZ 98.

¹⁷ SUÁREZ 98.

¹⁸ SUÁREZ 99.

kezdve.¹⁹

A korai filmekben megszokott minimalista és letisztult kompozíciók helyett az új korszak vizuálisan gazdag látványvilágot teremt, amiben az alkotó nem hosszúbeállításokkal, hanem hagyományosabb plánozással dolgozik, a kitartott snittek helyett montázsszekvenciáknak adva a hangsúlyt. A *Halott ember* és a *Szellemkutya* teremti meg azokat a montázsszekvenciákat, amiket Jarmusch innentől kezdve gyakran használ. Előbbiben a vonatból elsuhanó tájat látjuk a főhős perspektíváján keresztül, a másodikban egy városon keresztülhaladó autó útját követjük, amelyet a hős vezet. Suárez részletesen elemzi, ahogy a *Szellemkutya* nyitásában a hős vezeti az autót, át az éjszakai külvároson, olyan áttűnésekkel vannak megvágva a képek, hogy egyszerre látjuk az autót szemközti és hátsó nézetből, valamint „áttűnve” a sofőr arcán. Ez az expresszív megoldás meglepően stilizált, gazdag látványt hoz létre, s a különös montázstechnika hatására valóságtól elrugaszkodott, költői élményben van részünk.²⁰ Mindezt a markáns zenehasználat tovább erősíti, szinte videoklipszerű hatást adva a nyitó jelenetsornak. (Itt is jut szerep a rapper RZA-nak: az ő hip-hop számai szólnak a jelenet alatt, illetve a film legtöbb részében). A stilizált montázsképek tehát először igazán erősen itt ütnek fel a fejüket, de a következő fejezetekben elemezni fogom, hogy később domináns részévé válnak Jarmusch legújabb filmjeinek, aminek a betetőzése *Az irányítás határai* (2009) lesz.

A hagyományosabb típusú történetmesélés, amint látjuk a *Halott ember* és a *Szellemkutya* példáján, a műfaji elemek megjelenését is eredményezi. Elengedhetetlen annak a megállapítása, hogy Jarmusch a második alkotói korszakában műfajfilmes megoldásokat, többek közt westernből, bűnügyi filmekből gyakran ismerős elemeket kezd el használni.²¹ A *Halott ember*, azáltal, hogy a 19. századi Vadnyugaton játszódik, evidensen magával hoz sok westernfilmes motívumot, legyen szó a hatlövétű pisztolyokról, a gőzmozdonyról vagy akár az indiánokról. A *Szellemkutya* a gengszterfilm és a krimi ötvöze, de megannyi pillanata merít klasszikus westernfilmekből: Utolsó képében direkt módon a klasszikus westernekből jól ismert pisztolypárbajt látjuk megidéződni (amit az egyébként sokkal inkább „western” műfajú *Halott ember* nem tartalmazott), ám éppen a fegyver hirtelen előrántásának eseménye hiányzik, ezáltal a tematika esszenciáját megvonva a jelenetből.²² A Suárez által utolsó filmként elemzett *Hervadó virágok* pedig a romantikus komédia és a road movie tág tematikáiból építkezik.

A műfaji elemek megjelenését észlelve egy kérdés merülhet fel: Látjuk, hogy Jarmusch elhelyez különböző műfajokból, úgymint klasszikus

¹⁹ Jarmusch sok független filmeshez hasonlóan előszeretettel szerepelteti újra és újra több színészét is, így Bill Murray-t, Tilda Swintont vagy a 2017-ben elhunyt John Hurtöt.

²⁰ SUÁREZ 98.

²¹ SUÁREZ 95-102.

²² SUÁREZ 127.

westernekből, bűnügyi filmekből ismerős pillanatokat e korszakban készült alkotásaiban, de vajon emiatt nevezhetőek-e ezek műfajfilmeknek? A későbbi fejezetekben elemzésre kerülő filmek tekintetében határozottan az fog körvonalazódni, hogy Jarmusch nemcsak beemeli, hanem adott esetben megvonja vagy nem a hagyományos módon használja a műfaji sémákat, vagyis egy tudatos alkotói játékot folytat velük. Ezen okból fogva ezeket az alkotásokat sokkal inkább nevezhetjük műfaji sémákat tudatosan kezelő szerzői filmeknek, mintsem hogy a hagyományos műfajfilmek közé kategorizáljuk őket. (Ez a sajátos műfaji revizionizmus nem páratlan a korszakban, beilleszthető a kortárs amerikai független film által képviselt irányba, olyan rendezők közé, mint a Coen-fivérek vagy Tarantino.²³ Jarmusch második korszakában a műfaji elemek használata szerzőiségének új arculatát mutatja, ez viszont nem jár azzal, hogy elvesztette volna a régi szerzői jegyeit.²⁴ A következőkben azokra a második alkotói korszakban jelenlévő elemekre és megoldásokra térek rá, amelyek tulajdonképpen inkább a rendező átfogó szerzőiségeként foghatóak fel, mert több évtizednyi pályafutása során olykor eltérő formákban, de mindig felismerhetőek voltak valamilyen módon.

Életművön átívelő stílusjegyek

Az előző fejezetben felhozott klasszicizálódás és műfajosodás nem szorították háttérbe Jarmusch könnyen felismerhető stílusát. Habár az első egy-két filmből ismert, módfelett letisztult szűzsé később már nem tűnik fel, a „jarmuschos” hangulat egyértelműen felismerhető az életmű további részében is. Varga Balázs *Társkeresés – Jim Jarmusch* című írásának felhasználásával a következőkben olyan elemeket fogok megállapítani, amelyek az életmű mindkét alkotói korszakában megtalálhatók.

Jarmusch alkotásainak egyik leggyakoribb visszatérő eleme az első korszaktól kezdve a mai filmeket érintően is az utazás motívuma, illetve az azon keresztül megfogalmazódó idegenséگیélmény.²⁵ Hőseit rendszerint az otthonuktól távoli, kulturálisan idegen környezetben látjuk. A legtöbb filmre igaz, hogy a hősök merőben más társadalmi közegeből származnak, mint amilyen környezetben a film során látjuk őket. Jarmusch szerzői jegye ezen motívum mentén ott domborodik ki igazán, hogy ezek a filmek a környezetet mindig az idegen perspektívájából láttatják. Elmondható, hogy az alkotó nem akar „grandiózus történetmesélésbe” bocsátkozni, inkább regionális mikro-jelenségeket filmesít meg, vagyis nem az objektivitásra, nem a valóság teljes, érdeki feltárására törekszik.

²³ Lásd: VARGA 2012: 218.

²⁴ VARGA 2013: 218.

²⁵ VARGA 2013: 219.

Ebből adódóan Jarmuschnál alig találunk klasszikus környezeti expozícióra épülő sablonokat: ritkán látunk olyan képeket a helyszínekről, ahol nem járt a hős, vagy amely független lenne a hős élményétől. A szubjektum egyéni, relativizált élményét Jarmusch egészen új filmjei fogják legjobban példázni, különösen *Az irányítás határai* és a *Paterson*, amelyekben már soha nem járunk olyan terekben, amelyek függetlenek a hős útjától. Ezáltal a környezetnek a néző tudatában kialakuló lenyomata csupán a főszereplők tapasztalatain keresztül tud kirajzolódni, így hát az idegenség perspektívája egyfajta exkluzív élményteret ad a néző számára, hiszen a néző maga is idegen.

Annak ellenére, hogy a későbbi filmekben, ahogyan Suárez kifejti, inkább lineáris lesz az elbeszélésmód, fontos észrevenni, hogy a második korszak egyik legjellemzőbb vonása továbbra is a drámai ív mellőzése. Az újabb filmek számos alkalommal a történetmesélésből felszabadulva, a narratív konvenciók szerint jelentéktelen dolgokra helyeznek hangsúlyt. A műfaji elemek revizionált használata ezen a ponton válik szembetűnővé, ahogy nem az akción vagy a fordulatokon nyugszik a film dinamikai felépítése, hanem a passzázsokon, amelyek egy klasszikus műfajfilm esetében maximum átkötő képként szerepelhetnének.

A későbbi filmekben a narratíva felfüggesztése még nyomatékosabbá válik, a sztori csupán laza vezérfonálként jelenik meg. Mindez jól illusztrálható a *Hervadó virágok* példájával, aminek hőse azért indul felkeresni régi barátait, hogy valamilyen tanulságra jusson múlt életének viszonylatában (ki a fia), de a kutatás eredményével nem lesz gazdagabb, csak magával az utazás megfoghatatlan élményével. A film jelentős hányadát az autóból kinéző, a táj elhaladását szemlélő snittek képezik, maga az utazás adja tehát a cselekmény lényegi elemét, nem a köré fűződő motivációs szál. Mintha megfeledkezne a film, miért is indult el Don karaktere (Bill Murray) az útnak, elkalandozik a táj ábrázolásában, elmerül a részletek taglalásában, míg a történet „ennek kárára” teljesen nyitott marad a végére – ez az elbeszélésmód pontosan mutat rá Jarmusch hétköznapi attitűdjének lényegére, amely a valóságot bármiféle történeti motiváció nélkül egyszerűen csak mutatja.

Mindazonáltal ez a jarmuschi ábrázolási mód nem teszi szürkévé, prózaivá filmjei világát, hanem éppenséggel egyfajta poétikus miliőt teremt, amelyben a kép- és zenahasználat románcával és az utazássnittek hosszú kitartásával alakul ki valami különös, elemelkedett hangulat. A hangsúlyt a hagyományos filmekben átkötő, illetve vágóképként funkcionáló snittek kapják, amikor a hős átbandukol egyik helyről a másikra, vagy éppen közlekedik valahova. Egy *Paterson*-ról írt kritika remekül érzékelteti ezt:

„a költészet drámaiatlan illékonyságát a legjobban éppen a narratív struktúrák lényegét jelentő dráma kiiktatásával lehet megteremteni. (...) Jarmusch számomra akkor igazán jarmuschos, amikor a történet menetéből kilépve

*elidőzhetünk és belemerülhetünk az egyszerű részletekbe.”*²⁶

Suárez bemutatta, hogy az újabb filmek aktívabb magányos hősökre fókuszálnak egyenrangú, sodródó csoportok helyett. Ez valóban szembetűnő, hiszen se a *Halott ember*, se a *Szellemkutya* vagy a *Hervadó virágok* nem enged más perspektívát, mint amelyben a film kezdetén felbukkanó hős van. Az eltérő kultúrák találkozásának ábrázolása ennek ellenére továbbra is erőteljesen megfigyelhető. A *Szellemkutya*ban a gettóban élő fekete samuráj a távol-keleti tanításoknak szenteli az életét, miközben az utcán afroamerikai rapperekkel fut össze, a *Hervadó virágok*ban már az egyszeri találkozások helyett egy élet visszatekintéseként teremődik meg hasonló állapot.²⁷ Don magányos utazásának állomásai, ahogy a kivénhedt nőcsábász felkeresi régi szeretőit, lényegileg mindig különböző osztályok találkozásának egy-egy variációját jelenítik meg. Dont útja során unatkozó, újjgazdag háziasszonytól kezdve állatorvoson át alsóosztálybeli ex-szeretőig mindenkivel összehozza a sors, minden nő eltérő, ám tipikus amerikai státuszt képvisel, ennek okán válik a film bizonyos amerikai-kulturális kollázssá.

Suárez könyve a *Hervadó virágok*ig követi Jarmuscht, aki azóta három új játékfilmet, *Az irányítás határait* (The Limits of Control), a *Halhatatlan szereplőket* (Only Lovers Left Alive) és a *Paterson*ot készítette el. A következő fejezetekben azt fogom bemutatni, hogy a suárezi szempontok szerint leírt második alkotói korszak filmjeihez képest milyen tekintetben bír újdonságokkal vagy egyezik meg azokkal Jarmusch azóta készült három játékfilmje, valamint hogy milyen mértékben örökítik tovább a rendező életművén átívelő stílusjegyeket.

A három új játékfilm elemzése

Az irányítás határai (2009)

Az irányítás határai tovább folytatja a *Hervadó virágok*ban látott nyitott elbeszélésmódot, szinte teljesen elszakadva az összefüggő cselekményvezetéstől. A film a második alkotói korszak értelmezési keretéből több tekintetben kilóg. Habár a *Halott emberre* jellemző montázsszekvenciák és a vizuálisan gazdag látványvilág óriási szerepet kap itt is (kitöltve a játékidő zömét), valamint erősen működnek a műfajfilmes elemek, illetve azok dekonstrukciója, a karakterábrázolás és a dialógusok tekintetében ez a mű egészen rendhagyó a korábbiakhoz képest. Az átfogó történettel nem rendelkező, variációkra épülő struktúrája a *Kávés és Cigaretta* epizódok és az *Éjszaka a Földön* stílusát idézhetik.

²⁶ LICHTER Péter, Prizma 2017

²⁷ VARGA 2013: 217.

A történet egy hallgató, fekete bérnyílkos utazását (Isaac De Bankolé) követi Spanyolországon keresztül. Útja során különböző figurákkal találkozik, akik gyufásdobozokba rejtett apró információkkal vezetik előre a küldetésében, aminek pontos körülményei tisztázatlanok maradnak. A nyitóképek a repülőtéren indulnak, ám amint azt elhagyja a hős, a nézői elvárással szemben azonnal megszakad a történet előrehaladása. A Madrid belvárosába tartó taxizás hosszan mutatott montázsszekvenciában van megjelenítve, amelyet az aláfestő zene (a *Boris* nevű japán avantgárd rock együttestől) tovább erősít, valóságtól elemelkedett, álomszerű képsorokat idézve elő. A jelenet a *Szellemkutya* nyitányát idézi, még hivalkodóbb formában. A történetmentes szekvencia több mint három percig zajlik, inadekvát módon sokkal tovább, mint hogy a helyszín expozíciójaként szolgáljon. Ehhez adódik hozzá az, hogy a képek nem információgazdagok, hanem szürke, hétköznapi autópályákat és fakó épületeket láttatnak, nem a közhelyes, sematikus ábrázolásokból ismert spanyol tájat. A stílust nem a képeken megjelenő tartalom, hanem a különleges vágás, „kifehéredések”, egyéb képi effektusok, valamint a zenére illesztett ritmizálás adja, ettől válik markánssá.

Az elvonatkoztatott ábrázolásmód, amely a *Szellemkutya*ban és a *Halott emberben* csak időnként tűnt fel, *Az irányítás határaiban* folyamatos dominanciát élvez. A leírt nyitótaxizáshoz hasonló képsorok váltják sorra egymást, ahogy a karakter Andalúzia városai felé utazik tovább, akár vonaton vagy gyalog folytatva az utat. Olykor a táj vizuálisan is manipulálva van, a vonatból kinéző hős vízióján keresztül azt szemléljük, ahogy az ég vörössé, a föld kékké színeződik. Nincs magyarázata a hallucinációnak, és nem is diegetikus elem. A stilizáció mondhatni közvetlenül a nézőhöz nyúl ki, s így a film, mint egész, sokkal inkább egy kompakt élményként értelmeződik.

A nyitány után a főszereplő megérkezik egy hotelbe, ezt követően a film első harmadának nagy részében azt látjuk, amint múzeumokba látogat, furcsa idegenekkel kávézik, illetve sétálgat a spanyol városban. A főszereplő ellentmondásos a Jarmusch filmek szokásos hőseihez képest, egyrészt karakterében az idegenség etalonja képződik meg, ilyen tekintetben a jarmuschi karaktertípusnak esszenciális megvalósulása, másrészt viszont, lévén, hogy alig mutat emberi megnyilvánulásokat, teljesen eltér a tipikusan bonyolult érzelmi viszonyokban álló, sokat kommunikáló Jarmusch szereplőktől. Magas, szinte teljesen néma fekete férfi, aki gépies módon járja az országot, egyetlen szokása, hogy mindig két espresso kávé rendel és időnként taicsizik. Kontrasztban áll a film szerkezetének könnyed, asszociatív sodródásával is ez az irányítottan tűnő, robotszerű főszereplő. Ezáltal nem is normális értelemben vett lakója a filmnek, hanem szinte csak egy apparátus, amelyen keresztül a néző ezt a filmformát befogadja. Mondhatni ő maga a jármű, ami a korábbi filmekben a hősöket végigvitte az utakon. Utazónak pedig ez a film magát a nézőt jelöli ki.

Hosszas példákon keresztül lehetne taglalni a film montázsokon alapuló megoldásait, a költői atmoszférát azonban nemcsak a képi tartalom teremti meg, hanem a dialógusok is. A bérnyilkos találkozásai során bizarr, nem konformista karakterekkel találkozik, akiknek szövegeiből hiányzik a korábbi filmek hétköznapi tónusa. Dialógusaik elvont gondolatok, filmes reflexiók, filozofálások kavalkádját adják, amelyek Jarmusch ironikus önkomentárjaiként értelmezhetőek.²⁸ Filmes utalások tekintetében a korábbi művek is gazdagok voltak,²⁹ de ilyen közvetlenül a dialógusok szférájára ez az eszköz még nem terjedt ki. A Tilda Swinton által eljátszott karakter egy fejében lévő képet ír le a hőssel való találkozója során, amiről nem tudja eldönteni, hogy álmodta vagy egy filmben látta. A szemfülesek észrevehetik, hogy Tarkovszkij *Stalker* című filmjének egyik jelenetét írja le, tehát filmben látta, noha ennek a felismerése semmilyen funkcióval nem bír, csak egy kellemes geg a néző felé. Máskor humorosan önreflexív lejtésű lesz a szövege: Swinton karaktere elmondja, hogy azokat a filmeket szereti, amiben a szereplők csak üldögélnek egymás mellett és nem mondanak semmit.

A *Film Society of Lincoln Center* Jarmusch-sal készült 2009-es beszélgetése révén³⁰ jobban beleláthatunk a rendező szándékaiba, amelyek a film készítésében vezérelték. A film eltérő kultúrák egyfajta keverékét mutatja be, ezek valamilyen formában, akár csak intertextuális szinten is, de megjelennek a filmcselekményben. Andalúzia, illetve Sevilla városa a rendező elmondása szerint a multikulturális keveredés (arab, zsidó, keresztény), a gazdag nemzeti történelem lenyomatainak sokasága miatt vonzotta. A kietlen andalúziai tájat helyszín gyanánt pedig azért választotta, mert az híres volt az itt forgatott olasz westernekről. Mindamellet még a zenehasználat is egyfajta szintézisként értelmezhető: egyfelől a japán kortárs underground zenéből (*Boris* zenekar) jön, másfelől keveredik a spanyol flamenco hagyománnyal. A hős flamenco előadásra megy, máskor múzeumokban időzik: az elit keveredik az utcaival. Jarmusch filmje nem kategorizál, nem minősít, csak megfigyel. A cselekmény magja ezekre a jelenetekre van felfűzve, nincsen a képi tartalom mögött mélyebb mondanivaló, pusztán a művészet előtti tisztelgés. Egyfajta kulturális kollázst látunk tehát. Ezt a hatást Jarmusch New York-i újhullámos, posztmodern környezetére vezethetjük vissza.

A film narratív építkezése sok szempontból nagyon hasonló a korábbiakhoz, kirakós-szerű epizodikus szerkezetét akár a *Permanens vakáció*val is párhuzamba lehet állítani.³¹ Az idegen megérkezik egy közegbe, amelyet bejárva elér egy pontra, ahol találkozik valakivel. A találkozások variációkat rejtenek magukban: „Nem beszélsz spanyolul, igaz?” – kérdezik tőle újra és újra.³²

²⁸ VARGA 2013: 217-218.

²⁹ Lásd a *Szellemkutyáról*: SUÁREZ 127.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=v62aGp0v64k&t=240s>

³¹ VARGA 2013: 217.

³² VARGA 2013: 222-223.

A szerkezet ilyen tekintetben határozottan a korai filmek belső ritmikáját és passzázsokra (átkötő jelenetekre) helyezett hangsúlyait idézi, amelyek epizódjait egy-két motívum (pl. kávézás, taxi, Elvis Presley szelleme) kötötte össze. Azaz annak ellenére, hogy Jarmusch a filmnyelvi előadásmód tekintetében feltűnően extravagáns irányt vesz, filmjeinek gerincét mégis a hasonló pontok, érintkezések, variációk adják, csakúgy, mint korábban.

Nézőként zavarba jövünk, nem tudunk támaszkodni a megszokott narratív konvenciókra, mivel homályos a hős küldetése, tisztázatlan, minek van relevanciája, hol kéne fordulathoz érünk, stb. Azáltal, hogy a narratív szerkezetből Jarmusch teljesen megvonja a motivációt, a dramaturgia áttetsző logikáját, ebből adódóan nézői azonosulásra nincs mód, nem beszélhetünk fordulatokról, sem drámai ívről az elbeszélés során. A fordulatok elhagyása egy másik érdekes aspektusára világít rá a filmnek: éppenséggel az akciófilm elemek behozatalára, illetve azoknak a rendhagyó működtetésére. Az *irányítás határai* története (már amennyi van neki) akciófilm szüzsét implikál. A bérgyilkosnak feltételezhetően le kell számolnia valakivel – mindösszesen ennyi információval rendelkezünk, de ez már elegendő, hogy számítsunk bizonyos sémák kirajzolódására az eseményekben. Ám azzal, hogy Jarmusch az átkötő jeleneteknél időzik el hosszasan, az akciófilmek lényegtelen vágóképeire helyezi a hangsúlyt.³³ Ezzel megfosztja a filmet a műfajtól elvárt dinamikától. Ugyanakkor több jelenetben ott lapulnak „indikátorok”, amelyek életben tartják a bizakodást, hogy hamarosan akciófilm dolgok fognak történni, vagyis megkapjuk a műfajtól elvárt lövöldözéseket, robbanásokat – de ezek soha nem kulminálódnak, mert Jarmusch egy idő után egyszerűen abbahagyja őket, és visszatér az elvont poétikus ringatózáshoz. Ilyen a rendre feltűnő harci helikopterek példája: ezek az ellenség közelségét volnának hivatva éreztetni, és ezzel együtt közelgő összecsapást várna a néző. A helikopterek azonban következmény nélkül eltűnnek, és a film sodródik tovább. Egy jelenetben pedig azt látjuk, hogy a hős egyik korábbi beszélgetőpartnerét elrabolják, ám ez a szál soha többé nem jön elő újra, hiába lenne alkalmas egy hagyományos akciófilm fordulataként működni. Ezt az aktív alkotói belenyúlást a film végén lévő jelenetsor példázza a leginkább, amikor a hős megérkezik ellenségének főhadiszállására. A kamera hosszasan pásztázni kezdi a falakon sorakozó fegyveres őröket, a harci helikoptert, majd a főhős elszánt tekintetére megy rá. Az implikáció ott van: Azt fogjuk látni, ahogy megküzd ezekkel az emberekkel. Ám akció helyett a film egy éles vágást vesz, és a következő snitten a hős már a kanapén ülve várja a csapdába csalt főgonosz megérkezését. A műfajfilm elemek e sajátos alkalmazása tehát valójában Jarmusch szerzőiségének egy formája. Nem kötik őt a konvenciók, hanem kénye-kedve szerint manipulálhatja, megidézheti és elvetheti őket.³⁴

³³ VARGA 2013: 221.

³⁴ VARGA 2013: 218.

Halhatatlan szeretők (2013)

Jarmusch következő projektje a vámpírfilmek műfaját célozta meg. A *Halhatatlan szeretők* összeegyeztethető a suárezi felosztás értelmében vett második alkotói korszakban tárgyalt főbb ismérvekkel: A film konvencionálisabb és lineáris narratívát használ, műfaji elemeket tartalmaz és a kulturális keveredés motívuma is jelentős benne. Az utóbbi különösen nagy hangsúlyt kap a filmben, Jarmusch talán a legszínesebb alkotását hozta itt össze. Ilyen tekintetben mindenképp messzebb merészkedik, mint *Az irányítás határai*, viszont legalább annyira önreflektált, mint az említett előző alkotás. Másik megfigyelhető eltérés az előző filmez képest, hogy a karakterábrázolása nem rideg és elidegenítő. A rendező vámpíros filmje tehát, habár emberfeletti teremtményekről szól, könnyedén közelébe férközhet a nézői szívnek.

A *Halhatatlan szeretők* egy vámpírpárról szól, a visszavonultan élő underground zenész Adamról (Tom Hiddleston) és az őt egy napon meglátogató, több száz éve vele házasságban élő Eve-ről (Tilda Swinton). *Az irányítás határai*hoz hasonlóan rendkívül kevés érdembeli cselekményt tartalmaz a film. Meditatív, lassan adagolt ritmusában, gyakran kilépve a történet előrehaladásából, időnként zenei montázsokat követhetünk, mint amikor Adam éppen a zenéjét szerzi városszéli otthonában.

A film esszenciája a vámpírtematika felhasználásában rejlik, de inkább hasznára fordítja a műfaj sémáit, mint utánozza azokat. Azzal, hogy két olyan szereplőről szól, akik sok száz évesek, s az emberiség történelme során egyfolytában jelen voltak, ez egy különös megjelenését eredményezi a korábbi filmekből is ismerős kulturális mixnek. Mindez a vámpíros szüzsé ironikus kezeléséből következik: A film során számtalan humoros, groteszk beszélgetés zajlik le a két vámpír között, ami az emberiség kulturális múltját állítja a feje tetejére. Kiderül például, hogy Adam Schubertnek segített zenét írni, George Byron költővel sakkozott a 19. században, illetve „ízletesnek találta” Mary Wollstonecraft 18. századi angol írónőt. Eve számtalan különböző nyelven írt antik könyvet pakol el bőröndjébe, mielőtt látjuk útra kelni a film elején, és látszólag a természettudományok összes valaha felhalmozott tudásának birtokában van. Ma azonban visszavonult nosztalgiával tengetik a napjaikat, töltik az örökké tartó idejüket, ebből a megpihent állapotból tekintenek vissza a múltra. A vámpírok halhatatlansága mondhatni Jarmusch ürügye, apropója arra, hogy kedvére bármilyen történelmi figurát, költőket, írókat, híres személyeket megidézzen a beszélgetések során. A vámpírfilmek egyébként meglehetősen szűk tengelyét tehát frappánsan úgy képes forgatni, hogy alkotói szabadságot nyer belőle.

Szórakoztató megtapasztalni ebben a filmben, hogy a második alkotói korszaktól érzékelhető műfajiság milyen mértékben válik tudatos eszközévé a szerzői kifejezőmód fejlesztésének. A kultúrák találkozása többé nem

az alkalmi találkozásokon keresztül manifesztálódik, hanem egy történelmi léptékű visszatekintéseként. Adam és Eve csendes rezonőrei az emberiség történetének. Halk megfigyelők, akik mindenütt ott voltak, beavatkoztak, formálták a kultúránkat, zenéket szereztek, költészetet írtak, felfedeztek, hajtották a tudományt. A film nem riad vissza az abszurditásig merészkedni fontosságukat illetően (lásd akár a nevüket), de azért ússza meg csöpögős vagy erőltetett allűrök nélkül, mert az egész tematika kifejezett könnyedséggel és humorral van kezelve. Midőn a rendező a műfajból csak azt a kevés elemet használja fel, amivel még önfeledten tudja saját szerzőiségét kibontakoztatni, s a cél nem a komoly vagy akár horrorisztikus atmoszféra elérése, mint a műfaj prototípusaiban, a koncepció működőképessé válik. Itt a műfaji játék révén a kultúraszintézis megkötések nélküli szabad folyása korlátlanul kiélvezhető. Ezt legjobban az Adam falán lógó képek mintázzák, amelyek egy óriási kulturális tablót alkotnak, köztük olyan alkotókkal, mint Edgar Allan Poe, Bach, RZA, Neil Young, Iggy Pop, Screaming Jay Hawkins stb. Rengeteg kép van a vámpír falára akasztva, nem kevés figyelmet igényelne mindegyik felismerése, de szembetűnő, mennyire eltérő művészeti ágakból, közegekből és korokból származnak. Mind az elit, mind az alsó osztályok hősei képviseltetik magukat, a közös pont, hogy szemlátomást mind Jarmusch számára inspiráló személyek. Ez nem meglepő, hiszen többekről tudjuk, hogy közreműködtek korábbi filmjeiben, tehát a kollázs a falon egy önreflexív gesztusként is értelmezhető az életmű felé. Adam háza voltaképpen Jarmusch önnön tükre, ebből látszik, mennyire mélyen beleágyazódik a filmbe a szerzőiség.

A film tartalmaz számos ironikus gesztust, ami a műfajt humoros, más-kor ötletes párhuzamba helyezi a világunkkal. A vámpír *ódon kastélya* egy lepusztult viktoriánus kori villa – ezzel szellemesen reflektál a detroiti csődre, amikor az ötvenes években az ipar hanyatlása után a város lakóinak jelentős része elköltözött, és családi házak ezrei néptelenedtek el. Megdöbbentő, hogy Detroit jelentős része mára egy kietlen szellemváros – ez a valóság –, de a film felhasználja a realitást és mítoszelemet farag belőle. A vámpírok vért isznak, ez kihagyhatatlan elem a műfajban, de, amint látjuk később, a vér akár flaskából is iható, az ősi kupa csak formalitás. Sőt, nem az áldozataik nyakából szívják ki jellemzően, hanem kórházakból szerzik meg. A vér drogszerű hatással van rájuk, a heroinistákéhoz hasonló eufóriába kerülnek tőle, de nem függ az életük a fogyasztásától. Vérszívó fogaik azért csak kivillannak az örömteli fogyasztás pillanatában. Ilyen módszerekkel írja újra adott esetben Jarmusch az ismert horrorisztikus tematikát.

Detroit realiztikus lepusztultságának keresztezése a vámpírmítosszal érdekes, nem hétköznapi hibridet alkot, Detroit kietlenségének szinte dokumentaristának ható ábrázolása és a természetfeletti koncepció közötti szakadék látszólagosan áthidalódik. Adam és Eve gyakran kocsikáznak az üres, zord és lepusztult ipari város lakatlan utcáiban. Hiába tudjuk, hogy a mai Detroit

pontosan így néz ki, s rekonstruálja a film azt olykor hosszasan kitartott snittekben, mégsem a valóságot érezzük megjelenni az autó körül elsuhanó tájban, hanem az extravagáns karakterek belső világának projekcióját. Detroit nagy múlttal bíró, de történelmi szerepétől megfosztódott üres héj, amely passzivitása ellenére ott hordja magában múltjának emlékeit, a lepusztult operaházat, a kietlen, egykor pompázatos kastélyokat. A vámpírok identitása megegyezik ezzel a történelmen túli téren. Adam ma olyan kiábrándultsággal figyeli a „zombik”, vagyis az emberek tudatlan cselekedeteit, ahogy Detroit magára hagyottan tátong egy valaha virágzó kor után. Adam és Eve autókázásai a városban hosszú montázsszekvenciákban vannak megvágva, több snitt egymásra tűnésével, pontosan ugyanabban a stílusban, ahogy a rendező az előző pár filmjét, különösen *Az irányítás határait* rakta össze. Ahogy Adam arcán áttűnik a vágástechnika hatására ez a szörnyen lepusztult táj, a külső és belső világ párhuzama valami egészen elvont, hangulati szinten fejeződik ki. A vámpírok útja ugyanakkor mégis visszakanyarodik a mi valóságunkba, amikor Eve megmutatja, hogy éppen Jack White, a The White Stripes zenekar frontemberének (aki az egyik *Kávészünet* és *Cigarettes & Sex* epizódban is megjelent) gyermekkori háza mellett autóztak el. Jarmusch valóságábrázolása ebben a furcsa keverékben érvényesül: a realitást nem választja el a szubjektum belső világától, hanem egyenrangúként kezeli a kettőt. A világ, amit látunk, tulajdonképpen Adam és Eve belső univerzuma, de ha magunk is elmennénk ebbe a városba, feltételezhetően ugyanezeket a helyeket látnánk, hiszen helyszínei valóban létező, látogatható helyek, azaz a fikció és a realitás itt összeölelkezve találkozik.

A detroiti utazgatások után, a film második felében Eve húgának megérkezésével kialakul némi viszály a karakterek közt, de a történet hasonlóan cselekményszegény marad. Az utolsó részekben Adam és Eve Tangerbe való utazását követjük, ahol a film végül bármilyen különösebb drámai ív nélkül véget ér. Az utolsó képben azt látjuk, amint a kiéhezett vámpírok rászánják magukat, hogy egy önfeledetten csókolózó pár vérének kiszívják. Metszőfogaik kivillannak, túlvilági fényű szemeik felragyognak, mielőtt a snitt hitelen elsötétedik és megjelenik a stáblista. Ezzel a gesztussal végső soron Jarmusch mintha mégis rehabilitálná a mítoszt, amit korábban oly könnyű kézzel alakított át.

Paterson (2016)

Az először 2016-ban bemutatott *Paterson* két okból is izgalmas folytatás, egyrészt sok szempontból Jarmusch alkotói munkásságának összefoglaló darabjaként tekinthető, erőteljes szerzői önreflexiója miatt, másrészt pedig elhagyja a második alkotói korszakban népszerű, illetve az előző két filmben különösen

hangsúlyos műfaji tematikák használatát. Látni fogjuk, hogy a film hét napra felosztott epizodikus szerkezete, a hagyományos narratív drámai ív hiánya, bizonyos megközelítésben Jarmusch egészen korai filmjeit idézhetik. A stilizált és látványban gazdag montázsszekvenciák, valamint az egy szereplőre helyezett fókusz viszont inkább a *Halott ember* utáni korszakra emlékeztetnek. A *Halhatatlan szeretők*ben látott történelmi visszatekintés helyett a kulturális keveredés motívuma itt ismét az alkalmi találkozások koncepciójában valósul meg.

A történet szerint egy Paterson nevű buszsofőr (Adam Driver) hetét követjük egy Paterson nevű New Jersey-i városban. A sofőr korán reggel kel, reggelizik, munkába indul, buszt vezet, verset ír, este pedig kutyát sétáltat és a kocsmában időzik. Napjai autonóm felvonások módjára követik egymást, a film lényegileg egyáltalán nem használ fordulatokat vagy bármiféle olyan kontinuitásjelzőt, amitől ezek az epizódok mélyebb kapcsolatba fűződnenek egymással, azt leszámítva, hogy egymást követő napokat mutatnak be. Az elbeszélőmód illeszkedik a sofőr egyszerű életéhez, rutinszerű zárt világához, a maga drámaiatlanságában mégis képes egy saját, relatív, hétköznapi drámai ívet kifeszíteni, amely részesévé tesz ennek a mikrovilágnak: mondhatni, magunk is felvesszük Paterson életének lassú, szemlélődő ritmusát, s így az ő érzéseit. Így például amikor a kutyája széttépi a verseit, legalább akkora súllyal éljük meg, mint egy hagyományos filmben a sokkal grandiózusabb dolgokat. A *Paterson*nal Jarmusch a hétköznapi, emberközeli tematikához fordul, ellentétben *Az irányítás határaival*, amelyben a főszereplőhöz nem férközhetünk közel, vagy a *Halhatatlan szeretők*kel, annak mindentudó, emberfeletti figuráival.

A *Paterson* az első filmje Jarmuschnak a *Halott ember* óta, amiben műfajfilmes elemek egyáltalán nem találhatók meg. Ez tulajdonítható annak, hogy a film erősen a főszereplő szubjektív benyomásaira épít, nem enged meg semmi külsődleges formát. A járművet vezetve Patersonnak alkalma adódik megfigyelni az élet mindennapos jelenségeit: látja az embereket átkelni a zebrán, a buszokon utazó fura szerzeteket, hallgatja a rövid, alkalom szülte párbeszédet. Figyelmes lesz az élet apró rímeire és összefüggéseire, legyen az a gyufásdoboz a reggelizőasztalon, vagy a korsó sör a kocsmában. Ezekből a pici tapasztalatokból, benyomásokból és hangulatokból írja költészetét. Versei épp annyira egyszerűek, mint az élete, semmilyen drámai vagy érzelmi hatásra nem vadászik, egyszerűen csak leírja a tapasztalatait, alapvető gondolatait. (Részlet egyik művéből: „Befejezem a munkát / Megiszok egy sört a bárban / Lenézek a pohárra és elégedett vagyok.” Ha formailag nem is, de egyszerűségében mégis a japán haiku műfaját idézi. Tekinthető ez is egy finom interkulturális asszociációnak.)

Jarmusch stílusának némelyik tipikus jegye remekül tükröződik a filmben. A sofőr hétköznapi élete szerzői önreflexióként fogható fel. A város

is a buszsofőr személyes állapotaként jelenik meg inkább, a környezetből szigorúan csak annyit látunk, amennyit a főszereplő felfedez belőle, a valós táj tehát soha nem választódik el az egyéni élménytől. Ez egy hasonló megoldás, mint amit a *Halhatatlan szeretők* belsővilág-koncepciója kapcsán taglaltam. Nem véletlen a játék a város és főszereplő nevével: A várost a sofőr szemlélődésének tükrében látjuk, vagyis amit megismerünk Patersonból, az végső soron az, amit a sofőr Paterson kiszemel belőle. Amit a környezetéből felfog, számára az a város, az a világ. Amit lát, hall, szagol, csupa benső érzet, kép, rezgés, élmény. Így amikor ezeket átéli, tudatosítja, visszatekintve felidézi, tulajdonképpen önmagát szemléli, az önnön magában tükröződő várost. Verseiben is ezek a személyes tapasztalatok öltönek nyelvi formát. A költői alany nem mozdul ki ebből az önmagának összehordott élményvilágból. Ezért hívják a filmet is Patersonnak, hiszen az egész film róla szól, erről a szubjektumba ágyazott világról. Egyúttal tanúi leszünk annak a folyamatnak, ahogyan alkotássá válik a személyes tapasztalat: láthatjuk, csupa kis semmiség hogyan teremt „szöveget”, belső narratívát, s hogyan rajzolódik ki belőlük az alkotó lírai önarcképe.

Jarmusch filmjeiben korábban is láthattuk, hogy olyan perspektívát nyújt a nézőnek, amiben a hősök a saját nézőpontjukon keresztül látják és értelmezik a körülöttük lévő környezetet, legyen az New York, Memphis vagy akár a 19. századi Vadnyugat. Rendszerint maguk is idegenek, távolról jött népek, ezért képesek az amerikai tájakat független szemmel látni. A *Paterson* a jarmuschi karakterábrázolásban nagy fordulatnak nevezhető olyan tekintetben, hogy hőse ez alkalommal otthon van, sőt, környezetét komforttal lakja be, ám azzal, hogy buszt vezet, ellentmondásos pozícióba kerül: egyszerre van periférián, lévén, hogy egy üvegfallal elválasztott gépben ül a napja nagy részében, ezért csak csendes, külső megfigyelője az eseményeknek – másrészt viszont mindenre rálátása van a maga természetességében. Vagyis az embereket úgy látja, amint magukról elfeledkezve jönnek-mennek, tevékenykednek, egymással beszélgetnek. Ha az idegenség perspektívája az, ami Jarmuschnál újra és újra visszatérő fogalom, akkor a *Paterson* sofőrköltőjének izgalmas pozíciója a tökéletes kifejeződése ennek a látásmódnak, egyfajta *ars poetica*.

Mindazonáltal Paterson buszán alkalmi találkozásoknak lehetünk szemtanúi – ez érdekes variációjaként fogható fel a korábbi alkotásokban látott találkozásoknak, illetve az is látszik, hogy a nagy történelmi visszatekintések után (á la *Halhatatlan szeretők*) ismét a hétköznapi, egyszeri találkozások térnek vissza. A buszra felszálló emberek beszélgetései akár az *Éjszaka a Földön* taxizós szerkezetével is párhuzamba állíthatóak. Az újdonság a korábbiakhoz képest a *Paterson* esetében megint csak a szubjektum beemelésében keresendő: ezek a beszélgetések többé nem „omnipotens” rálátások a világ véletlen eseményeire, hanem a sofőr világába belekavarodó történetek.

Láthatjuk tehát, hogy a *Paterson* a szubjektivitás eszközeivel új szintet visz a rendező korábban használt elemeinek palettájára, közelebbről az idegen-ség perspektívájába és az alkalomszerű találkozások motívumaiba, azonban a második alkotói korszakot jellemző műfajfilmes kísérletezgetéseket elhagyja. Ha a második alkotói korszak Suárez által taglalt további főbb jellemzőire visszatekintünk (lásd: második fejezet), akkor alapvetően két fő jegyet ismerhetünk fel, amelyet a *Paterson* is tartalmaz.

Az egyik továbbemelt tulajdonság az expresszív montázsszekvenciák használata: A *Szellemkutya* nyitányához hasonlatos képi stilizáció kedvelt eszköze Jarmuschnak Paterson buszozásainak követésére. A képi kompozíció, miközben Paterson buszából nézzük a tájat, olykor három-négy snitt folyamatos áttűnésével van megvágva, a lényeg pedig érezhetően nem az, hogy érzékeltetve legyen, Paterson pontosan merre halad, hanem hogy a látvány segítségével a sofőr versei – amiket a főszereplő, Adam Driver felolvas a nézőnek – egy költőies, eltávolított érzetet tudjanak létrehozni. Leginkább az ilyen pillanatok emelik ki a narratíva fogságából a filmet – ezt a tendenciát láthattuk különösen erősen az utóbbi két alkotásban.

A másik továbbemelt tulajdonság a második alkotói korszakból az előző két filmben is kimutatott kulturális keveredés motívuma. A *Paterson*ban a költészet megjelenését és a hétköznapi világba való beszivárgását nemcsak a hős versein keresztül érzékelhetjük, hanem ott lapul a film minden pillanatában. A sofőr felolvasásában gyakran hallhatjuk idegen költők verseit, egyik napja során egy amatőr költő kislánnyal találkozik, máskor egy fekete rapper sorait hallgatja ki. Jarmuschnak e sajátos kultúrakoktélja a részletekben lapuló ízekből bontakozik ki. Megfigyelhető, hogy semmiféle hierarchiát nem állít fel a szépirodalom és az „utcai költészet”, a rap között. A nem véletlenül New Yorkban szocializálódott rendező számára (lásd: első fejezet) nem léteznek külön kategóriák a művészetben. Az alkotót körülvevő világ egyfajta olvasztótégelyként működik, s a szintézisteremtés egyszerre táplálkozik a történelmi percepcióból és a kortárs alternatív művészek kesze-kusza irányzataiból vagy akár magányos akcióiból. Amikor Method Man felbukkan a filmben, annak se több, se kevesebb tiszteletet nem ad a rendező, mint amikor a nagy költők lesznek emlegetve, mert a kategóriaalkotás egyszerűen nincs jelen. Összességében olyasfajta módon jelenik meg kultúraszintézis a *Paterson*ban, mint a *Halhatatlan szeretők*ben az Adam házában lógó tablók. Az utcai össze van mosva az elittel, nem találunk hierarchikus elrendezéseket.

A posztmodern

Írásomban az eddigiek során hosszasan elemeztem Jim Jarmusch szerzőiségének alakulását, illetve annak *Az irányítás határain*, a *Halhatatlan szeretőkön*

és a *Patersonon* keresztüli fejlődését, ám a rendezői stílusának tágabb filmes értelmezési lehetőségeiről nem ejtettem szót.

A következőkben annak bemutatására vállalkozom, hogy a három film elemzése során ismertetett tulajdonságokat a posztmodernnel való hatáskapcsolaton keresztül mutassam be. A posztmodern film alaptézisét lényegében John Hill *Film and postmodernism* című írása alapján vázolom, olykor egyéb szakirodalmi forrásanyagot is felhasználva. A posztmodern film rövid meghatározása után azokat az elemeket fogom kiemelni, amelyek a három műben valamilyen formában visszaköszönni látszanak, a dolgozat utolsó fejezetében ezeket foglalom össze.

A posztmodern filmes korszakot a késő 70-es, 80-as évekre datálja a filmtörténet. Az irányzat jellegzetes attribútumai az univerzális elbeszélés és egységes reprezentálhatóság iránti bizalmatlanság, a reprezentálhatóság hiánya és az ebből következő stilisztikai eklektika; a klasszikus műfaji formák játékos és ironikus újraírása; a társművészetek és eltérő kultúrák keveredése és szabad használata, illetve a regionális jelentőségek felértékelődése.

John Hill a posztmodern sokszínű kontextusaiból a posztmodern filozófiai megközelítéséhez Jean-François Lyotard *A posztmodern állapot* című 1979-es alapművét hozza fel, amely a posztmodern úgy határozza meg, mint a felvilágosodásból eredő modern gondolkodással ellentétes szemléletmódot, amelyet áthat a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság.³⁵ A posztmodern kifejezőmód elveti a világ egységes leírásának lehetőségét, amelynek értelmében az emberi lét lényege univerzálisan rekonstruálható lehetne. A narratíva szempontjából a posztmodern már nem hisz a homogenitásban, a modernnt jellemző nagy kánonokban, hanem hierarchia mentes mellérendelő viszonyokat jelentet meg. Magyarán a posztmodern alkotó már nem hisz abban, hogy a valóságot az egyéni benyomástól függetlenül le tudná írni, ebből a hiányból keletkezően sokkal inkább szubjektív, személyes történeteket preferál. Nem véletlen, hogy az ide sorolt művekben gyakori a regionális jelleg hangsúlyozása, vagyis annak a jelentősége, hogy egy adott történet, egy cselekmény, egy ember vizsgálata során nem elválasztható az alany attól a kulturális és társadalmi környezettől, amelybe beleszületett.

A posztmodern bizalmatlan a nagy elbeszéléseket jellemző ábrázolásokkal szemben, mint az archaikus jó és rossz megjelenítése. A narratíva relativisztikus, Lyotard megfogalmazásában „elveszíti nagy állításait, a nagy hőst, a nagy kalandot, a nagy utazást, a nagy célt.”³⁶ Következésképpen hiányzik a posztmodernből az hangulat, hogy a világ egyoldalúan, valamely kitüntetett szempontból érvényesen reprezentálható volna, hogy a valóság önmagában, szubjektumfüggetlen módon ábrázolható lenne. Ahogy Francesco Casetti rámutat:

³⁵ HILL 96.

³⁶ Saját fordítás, LYOTARD XXIV.

„A hetvenes években a reprezentáció domináns formáit, illetve magát a reprezentáció fogalmát is heves kritika éri. (...) A vásznon megjelenő ábrázolás család: azt állítja, hogy úgy adja vissza a dolgokat, amint azok a valóságban vannak, noha a reprodukció mindig transzformáció...”³⁷

A posztmodern filmben Hill szerint olyan elbeszélőmódok kerülnek előtérbe, amelyek gyakran öntudatos filmtörténeti utalásokat és reflexiókat használnak. Mindamellett egyaránt merítenek az alacsony és a magas kultúrából, ezáltal kulturális keveredéseket létrehozva. Gyakran műfaji elemeket használnak fel, de azokat a klasszikus tematikákhoz képest ironikus, kiforgatott, önreflektált módszerekkel mutatják be.³⁸

A műfaji keveredések vizsgálatakor felmerül a „paródia” és a „pastiche” fogalma. Utóbbi egy 17. századtól ismert képzőművészeti kategória, olyan alkotások megnevezése, amelyek tudatosan imitálnak, kevernek különböző műfajokat, illetve különböző alkotók stílusjegyeit, ezzel lebontva a merev kulturális kánonokat. A pastiche lényege az adott művészi megoldás kifordított, átértelmezett reprodukciójában áll. Frederic Jameson szerint abban az aspektusában különül el a paródiától, hogy a pastiche „semleges mimikri”, vagyis mentes a szatirikus indíttatástól. Linda Hutcheon a paródia fogalmát elemelve megállapítja, hogy az távolságtartás és azonosulás egyidejű játékával teremt perspektívát a múlt és a jelen viszonylatában.³⁹

Virginás Andreának a posztmodern műfajfilmekről írt cikke, *A modern(izmus) lenyomatai posztmodern műfajfilmekben* segített közelebb kerülni a posztmodern film műfajhasználatának megértéséhez: Virginiás a cikkben alapvetően a modern filmeket idéző, de a modern elemeken túllépő és azokat kijátszó filmeket vizsgálja. Értelmezésében posztmodern filmnek azok a filmek nevezhetők, amik magukban hordoznak modern filmes megoldásokat, de lebontják azokat. A cikkben kritika alá veti azt, hogy a posztmodernizmus filmes vonatkozásainak tárgyalása általában kimerül annyiban, hogy a szerzők beazonosítják a filmek tipikus posztmodern vonásait. A komoly tanulmányok nem ragadnak meg azon a szinten, hogy egy adott alkotás csak azért nevezhető posztmodernnek, mert magában hordoz modernistaként definiálható vonásokat is. A szerző *A posztmodernizmus és a Szárnyas fejvadász* című írást hozza fel példának, amelyben Bruno a posztmodernizmust úgy próbálja bemutatni, hogy a Lyotard által alkotott modelleken keresztül vizsgálja a Ridley Scott-filmet. Tehát a művészettörténeti korszakok közötti összehasonlítás-alapú kapcsolatteremtést preferálja egyszerű stilisztikai fejtegetések helyett, a korszakok közötti kölcsönös relációt keresi, mert szerinte csak így érthető meg egy korszak, önmagában nem.

³⁷ CASSETTI 220.

³⁸ HILL 99-101.

³⁹ Virginás Andrea részben Ingeborg Hoesterey-re támaszkodva összegzi ezeket az álláspontokat.

<http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2005/articles/essays/posztmoderndetektiv.hu.html>.

Virginás kiinduló gondolatának értelmében, miszerint a posztmodern kölcsönös relációban van a modernnel, ha a műfaji sémákat tudatosan szimbólumként kezdi kezelni egy film, akkor ez lehetőséget ad arra, hogy „*modernista effektusokat generálva*”, azokon túllépve váljon posztmodernné. Tehát, ha van egy film, ami tudatosan felhasznál modern műfaji sémákat és kulturális kódokat, de azokat kiforgatja, kijátssza, mert tegyük fel, parodisztikusan illeszti be saját szövegébe, ezzel túllép a modernségen, s végtére így válik posztmodernné. Hogy az olvasó könnyebben megértse, Virginás olyan filmekkel példázza a jelenséget, amelyek a *film noir* tematikáit tudatosan használják, például annak jellegzetes képi világát idézik fel vagy egy esetben a karakterek maguk egy *film noir*-ról beszélnek.

Posztmodern hatáskapcsolatok Jarmusch új filmjeiben

Jarmusch filmjeinek posztmodern kontextusban történő értelmezésével a korábbiakban is foglalkoztak. A *Halott embert* például klasszikus western tematikáinak revizionista tendenciája miatt gyakran a találó „post-western” jelzővel illetik, amiért újraértelmezi a műfaj alapműveiben látott elemeket, hogy megújult kontextusban szerepeltesse őket.⁴⁰ Egy *Szellemkutya*-ról írt 2001-es tanulmány pedig kiemeli az alkotás intertextuális filmes, zenei és műfaji keveredéseinek hangsúlyát, jellegzetes nagy elbeszélésekkel („metanarratívákkal”) szembeni játékos stilizálásait – olyan megoldásait, amiktől a néző benyomása nem az lesz, hogy a valóságot látja, hanem megmarad a fikció síkján. Mindazonáltal kiemeli a cikk a *Szellemkutya* műfajhasználatát, amennyiben a film tudatos utalásokat tesz az alapszánerekre, amelyekből merít, ám közben újraformálja azokat és új kontextust teremt nekik.⁴¹

A posztmodernt idéző effektusok nem csupán e két film sajátosságai, hanem megannyi ponton megfigyelhetők Jarmusch életművén keresztül. Ez visszavezethető a már említett New York-i kulturális olvasztótégelyre, annak minden „posztmodernes” vonásával egyetemben. Meglátásom szerint ennek a közegnek a hatása megkerülhetetlenül jelen van a rendező művészetében.

Az *irányítás határaiban*, a *Halhatatlan szeretőkben* és a *Patersonban* a posztmodern szemléletmód következő aspektusait fedezem fel: 1. a kulturális keveredések motívuma; 2. a műfaji tematikák felhasználása és átformálása; 3. az univerzális elbeszélőmód és az egységes reprezentálhatóság hiánya, illetve 4. az ebből eredő szubjektivitás megerősödése; 5. a lokális-regionális környezet hangsúlyossága. A korábbiakban hangsúlyosan ezeket a tulajdonságait bontottam ki az elemzett filmeknek, most nézzük meg ezeket újra, a posztmodern értelmezési keretre figyelemmel!

⁴⁰ HEVER 4-5.

⁴¹ TANDT 6.

A kulturális keveredések motívuma rendkívül tisztán figyelhető meg a három filmben. Az *irányítás határainál* az andalúziai zene, építészet és festészet ötvözeit kapjuk meg egy átfogó és stilizált élménytér hatásaként. Az egész filmről elmondható, hogy az eltérő művészeti ágak és azokra való reflektálások keveredésén komoly hangsúly van. A film jelentékeny részét múzeumi látogatások, zene előtti tisztelgések és a helyi közösségek felfedezése teszi ki, míg a hagyományos értelemben vett cselekményvezetés alig található meg. A *Halhatatlan szeretők*ben a kultúrák felsorakozása a halhatatlan lények visszaemlékezésein és a falukra akasztott képeken keresztül nyer egy izgalmas, színes tablót – nem véletlenül neveztem a jarmuschi kulturális keveredések etalonjának Adam képgyűjteményét, ahol egyaránt megtalálhatóak az elit művészet képviselői, az underground prominens alakjai és az egészen alternatív figurák. A *Paterson*ban az utcai költészet és rapzene vegyül a klasszikus költők munkáival egy hétköznapi buszsofőr életén keresztül, de mindez semmiféle hierarchikus viszonylatot nem teremt, egyszerűen egymással keveredve, egyenlő értékben tűnnek fel.

A műfaji tematikák használata, amint láttuk, *Az irányítás határaiban* és a *Halhatatlan szeretők*ben könnyen megfigyelhető.⁴² Jarmusch vámpírfilmjére különösen ráilleszthető a Virginás-cikknél felhozott értelmezés, miszerint a műfaji sémák tudatos szimbólumként való kezelésével dolgozik a posztmodern műfajfilm. A *Halhatatlan szeretők* felhasználja a műfaj klasszikus elemeit – gondolhatunk itt elsősorban magukra a vérszívó halhatatlanokra és jellegzetes szokásaikra –, ám ironizáló hangnemben arra használja, hogy a kulturális-történelmi perspektívát érzékeltesse vele. Ahelyett, hogy elmenne a tematikától megszokott horrorfilmes irányba – mindezzel túllép a műfajon, vagyis tudatosan imitálja, újrahasznosítja, s véleményem szerint így válik „poszt-vámpírfilmmé”. A filmben nem egyértelműen megállapítható, hogy a vámpírelemek alkalmazása mennyire nevezhető paródiának és mennyire *pastiche*-nak. A Virginás-szöveg olvasása után inkább a *pastiche* kategória tűnik relevánsnak, mert a filmben nem érződik szatirikus indíttatás. Az utolsó kép, ahogy azt elemeztem, tisztelgésként is értelmezhető a mítosz előtt.

Az irányítás határaiban más módszerekkel jelennek meg műfaji játékok. Ebben a filmben az illúzió van a hangsúly: a nézőt olyan érzésbe ringatja, hogy az akciófilmekben megszokott mederben fog haladni a film, mivel elhelyez pár elemet, amelyek ilyen következményeket implicálnak, ám mégis megszakítja őket, ezzel kijátszva a nézői elvárást és a műfaj alaptematikáját.

Az univerzális elbeszélőmódot nélkülöző, szubjektív benyomásokra épülő stílus mindhárom filmben a karakterek környezetükkel kapcsolatos megélésbeli viszonyában fedezhető fel. *Az irányítás határaiban* a szubjektum tapasztalásának szerepe az expresszív passzázsokon keresztül nyer érvényt.

⁴² A *Paterson*ban már nincs műfaj mimikri, ilyen szempontból mindenképp új fejezetet nyitott a rendező.

Jellegzetes spanyol tájakon járunk, de a képek mégsem tipikus spanyol teret mutatnak, hanem sokkal inkább egyfajta szubjektív élménytér felidézését célozzák. Amikor a repülőtérrel elindulunk taxival, a kamera hosszasan tartja ki az utazás hétköznapi értelemben vett eseménytelen képsorait, nem adja meg tehát azt, hogy a környezet létét, független valóságát objektivitásra törekvő, onnipotens perspektívából létrehozott benyomással támassza alá. Az *irányítás határainak* expresszív, stilizált, elvonatkoztatott képsorai véleményem szerint egy bizonytalansági felhívást fogalmaznak meg a világ egységes, szemlélőtől és szemléletmódtól független átláthatóságával kapcsolatban. Az egyik alkalmi találkozás során kibontakozó tűnődés akár szerzői kommentárként is felfogható: *„Minden megváltozik, ha más színű üvegen keresztül nézed... Számomra néha a tükörkép sokkal valódibb, mint a tárgy, ami tükröződik.”* A *Halhatatlan szeretők*ben a szubjektivitás kitüntetett szerepe az időn kívül élő vámpírok Detroit történelmen túli terére való rálátásában érvényesül. Amit Detroitból látunk a filmben, az nem a valódi amerikai város, hanem a vámpírok belső világa, környezetükhöz való viszonya. Szubjektum nélküli teret egyáltalán nem alkalmaz a film. A belsővilág-aspektus a *Paterson*ban a legérdekesebb, ahol a város és a hős lényegileg összeolvad, azáltal, hogy Paterson városból a néző csupán a sofőr személyes benyomásait és az abból írt költészetet tapasztalja meg. Nem találhatóak meg az objektív tájokozódási pontok, csak a művész perspektívája. Azzal, ahogy a rendező olyan filmet készít, amelyben nem látunk olyan nézőpontot, ami független lenne a főszereplőtől, vagyis a környezet elválaszthatatlanul függ belső állapotától, értelmezhető egy állásfoglalásként a Lyotard-féle „nagy elbeszélések hiánya” eszme mellett.

Az egyéni megélés érzékeltetésével párhuzamban születik a filmek lokális-regionális jellege. Ez szintén egy olyan aspektus, amely a rendező egész életművében megfigyelhető, s a három elemzett film esetében ugyancsak hangsúlyos. A táj és az ország, illetve általános értelemben az adott környezet kiemelt fontosságú Jarmusch filmjeiben, nem fosztható le róluk, hanem akár egy önálló karakter, elválaszthatatlan része a szüzsének. Lévén, hogy cselekményvezetést az elemzett három film alig tartalmaz, megnő a környezet ábrázolásának jelentősége. A hely, a kor, az emberek – ezek a mozgatórugói a filmeknek, éppen ezért nem is választható el a lokális jelleg a kulturális kollázstól sem. Ebben tükröződik Jarmuschnál talán a legszebben a New York-i kulturális hatás. Filmjeinek helyszínei kulturális metszéspontok, számos eltérő kultúra összefolyásai, ám épp a diverzitásuk okán válnak egységessé, egyedivé és örökké térfüggővé. Jarmusch városai jellemzően ilyen mágnesként funkcionáló helyek, történetei nem kiemelhetők az adott közegből, mert ezeknek a sztoriknak az a lényege, hogy éppen az adott helyeken játszódnak.

Összegzés

A három filmet az életmű kontextusában vizsgálva megválaszolható az a kérdés, hogy összességében mennyire hasonlóak az életmű korábbi alkotásaihoz képest, illetve mennyiben hoznak újdonságot, továbbá hogy tágabb filmtörténeti összefüggésben milyen posztmodernnek tekinthető elemek mutathatók ki bennük.

Az irányítás határai, a *Halhatatlan szeretők* és a *Paterson* magukon viselik a suárezi értelemben vett második alkotói korszak jellemző stílusjegyeit, miszerint lineárisabb elbeszélésmódot használnak, minimalizmus helyett montázssekvenciás, gazdag filmnyelvet használnak, csoportok helyett jellemzően egy-egy karakterről szólnak, valamint, a *Paterson* kivételével a két film erősen használ műfaji tematikákat. A rendező szerzőiségének könnyen felismerhető jegyei, amelyek az idők során, amint láttuk, átmentek változásokon, de alapjaiban az egész életművön keresztül megmaradtak és kimutathatóak az eddig elkészült utolsó három filmjében is. *Az irányítás határai* akciófilmes elemekből, a *Halhatatlan szeretők* a vámpírfilmekből merít, de a műfajfilmes elemek inkább tekinthetőek a szerzőiség új arculataként, mintsem hagyományos elbeszélői formaként. Ez a *Halhatatlan szeretők*ben látszik a legtisztábban, ahol a „halhatatlan vámpírok” mítosza arra szolgál, hogy Jarmusch tetszése szerinti kultúrtörténeti kapcsolatokat felidézhessen. Láthattuk, hogy a műfajiság a rendezőnél csupán a sémahasználat szintjén keletkezik: Felhasznál olyan elemeket, amelyek a szokványos tematikákat idézik, de ténylegesen másra használja őket, mint ami a műfajhívő elvárásai között szerepelne.

A három elemzett filmnek egyes aspektusai posztmodern hatásokkal hozhatóak összefüggésbe. Ilyenek: a kulturális keveredések motívuma; a műfaji tematikák lebontása, átformálása; az univerzális elbeszélőmód és az egységes reprezentálhatóság hiánya; a szubjektivitás megerősödése; a lokális környezet hangsúlyossága. Jarmusch alkotásait az utolsó három filmjére összpontosítva abból a szempontból nézve, hogy munkássága felfogható-e a posztmodern „érzet”, azaz világfelfogás, művészeti eredmény kifejeződéseként, azt látjuk, hogy a rendező ezen alkotásaiban határozottan vannak posztmodern vonások. Ugyanakkor nem állítom, hogy Jarmuschnak ezek a művei minden tekintetben tipikus posztmodern filmek lennének. A „posztmodern film” mint történeti kategória eleve időben lehatárolt, de Jarmusch alkotásai más tekintetben is szétfeszítik a hagyományos értelemben vett posztmodern film fogalmi kereteit. Úgy vélem, további vizsgálódást igényel annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy a hagyományosan posztmodernnek tekintett filmekről (mint amilyen például a *Szárnyas fejvadász*, *A rajzoló szerződése* stb.) miben tér el határozottan a jarmuschi életmű. Összességében arra kívántam rámutatni, hogy Jarmusch erős, karakteres stílusa a posztmodern film értelmezési keretében rendkívül termékenyen vizsgálható.

Filmográfia

Permanens vakáció (Permanent Vacation; 1980)
 Florida, a paradicsom (Stranger than Paradise; 1984)
 Törvénytől sújtva (Down by Law; 1986)
 Mystery Train (Mystery Train; 1989)
 Éjszaka a Földön (Night on Earth; 1991)
 Halott ember (Dead Man; 1995)
 Szellemkutya (Ghost dog; 1999)
 Kávé és cigaretta (Coffee and Cigarettes; 2003)
 Hervadó virágok (Broken Flowers; 2005)
 Az irányítás határai (The Limits of Control; 2009)
 Halhatatlan szeretők (Only Lovers Left Alive; 2013)
 Paterson (Paterson; 2016)

Felhasznált irodalom

Casetti, Francesco: Szöveg, elme, társadalom. In: Filmelméletek 1945-1990. (trans. Dobolán Katalin) Budapest: Oziris, 1998. pp. 220-241.

Hever, Tamas, „Nobody speaking his native language:” The Problem of the Post-Western in Contemporary American Cinema” (2016). CMC Senior Theses. 1430.

http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/1430

Hill, John: „Film and postmodernism”. In: The Oxford Guide to Film Studies. 1998. February. pp. 96-105.

http://qmplus.qmul.ac.uk/pluginfile.php/13143/mod_resource/content/1/john%20hill,%20film%20and%20postmodernism.pdf

Kovács András Bálint: „A törvény csele – Jim Jarmuschról”. Filmvilág 1989/06. pp. 36-41.

http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?&ev=2000&mod=tartalom

Kovács András Bálint: „Taxis típusú találkozások”. Filmvilág 1992/03 pp. 56-57.

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=439

Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980. Budapest: Palatinus, 2005.

Lichter Péter: A költészet óvatos lepárlása – Jim Jarmusch: Paterson In: Prizma, 2017.02.17.
<http://prizmafolyoirat.com/2017/02/17/a-kolteszet-ovatos-leparlasi-jim-jarmusch-paterson/>

Lyotard, Jean-François: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. (Theory and History of Literature, Volume 10.) Manchester University Press, 1979.

[https://www.abdn.ac.uk/idav/documents/Lyotard - Postmodern Condition.pdf](https://www.abdn.ac.uk/idav/documents/Lyotard_-_Postmodern_Condition.pdf)

(Magyarul: Lyotard, Jean-François (1993): A posztmodern állapot. (ford. Bujalos István – Orosz László) In: Habermas, Jürgen – Lyotard, J.-F. – Rorty, R.: A posztmodern állapot. Századvég, Budapest, 7–146.)

Palmer, R. Barton: A Coen fivérek: posztmodern filmkészítők. In: Metropolis: Joel és Ethan Coen. 2011/1. pp. 20-35.

Suárez, Juan Antonio: Jim Jarmusch. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2007.

Varga Balázs: Társkeresés – Jim Jarmusch. In: Szerk.: Pápai Zsolt – Varga Balázs: Korszakalkotók: Kortárs amerikai filmrendezők. Budapest: Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány (Prizma Könyvek; 1.), 2013. pp. 205-224.

Varga Balázs: Egység és kétség. Bevezető a Narratív komplexitás összeállításához. In: Metropolis 16. (2012) /1. 6. p.

Virginás Andrea: „A modern(izmus) lenyomatai posztmodern műfajfilmekben”. In: Filmkultúra 2005. (online)

<http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2005/articles/essays/posztmoderndetektiv.hu.html>

Tandt, Christophe Den: Iconicity, Indexicality and Postmodern Realism in Jim Jarmusch's Ghost Dog. Université Libre de Bruxelles, 2001. pp. 1-17.

https://www.academia.edu/4770439/Iconicity_Indexicality_and_Postmodern_Realism_in_Jim_Jarmuschs_Ghost_Dog

Thompson, Kristin – Bordwell, David: Az amerikai film és a szórakoztatóipar az 1980-as években és azt követően. In: Thompson – Bordwell (eds.): A film története. Budapest: Palatinus, 2007. pp. 715-742.

Interjú:

Film Society of Lincoln Center. „Archival Talks: Jim Jarmusch, „The Limits of Control” 2009

ADAM
DRIVER

GOLSHIFTEH
FARAHANI

**"SPLENDID AND PROFOUND.
A MASTERPIECE."**

DEADLINE

"WISE AND MOVING."

VANITY FAIR

**"ADAM DRIVER IS ONE OF
THE FINEST ACTORS OF THE MOMENT."**

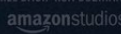
TIME

If you ever left me
I'd tear my heart out
and never put it back.

A film by Jim Jarmusch

PATERSON

AMAZON STUDIOS AND K5 INTERNATIONAL PRESENT IN ASSOCIATION WITH LE PACTE AN INKJET PRODUCTION A FILM BY JIM JARMUSCH ADAM DRIVER GOLSHIFTEH FARAHANI "PATERSON"
BARRY SHABAKA HENLEY CLIFF SMITH CHASTEN HARMON WILLIAM JACKSON HARPER AND MASATOSHI NAGASE CASTING ELLEN LEWIS & MEGHAN RAFFERTY PROPS RON PADGETT MUSIC SOÛL
COSTUME DESIGNER CATHERINE GEORGE EDITOR AFFONSO GONCALVES, A.C.E. EXECUTIVE PRODUCERS MARK FRIEDBERG DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY FREDERICK ELMES, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS OLIVER SIMON DANIEL BAUR RON BOZMAN JEAN LABADIE
PRODUCED BY JOSHUA ASTRACHAN CARTER LOGAN WRITTEN AND DIRECTED BY JIM JARMUSCH K5 amazonstudios



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

КОМИССАР



ПО МОТИВАМ РАССКАЗА ВАСИЛИЯ ГРОССМАНА «В ГОРОДЕ БЕРДИЧЕВЕ»

МАТЕРИАЛЫ ЭТОГО ФИЛЬМА, СНЯТОГО В 1967 ГОДУ, БЫЛИ СОХРАНЕНЫ СОТРУДНИКАМИ ГОСФИЛЬМОФОНДА СССР
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР АСКОЛЬДОВ, КОМПОЗИТОР А. ШИШКОВ, ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР В. СИНДОВ

Bárdos Judit

A Hruscsov-korszak az orosz-szovjet filmben

A Hruscsov-korszak nyitást jelentett a kulturális életben. Nagy érdeklődés kísérté az új műveket. Ki ne emlékeznék a költők új nemzedékére (Jevtusenko, Vinokurov, Voznyeszenszkij, Rozsgyesztvenszkij, Ahmadulina), Szolzsenyicin kisregényére (*Ivan Gyenyisovics egy napja*, 1962). Bár ez a korszak, ez a nyitás sem volt mentes a vitáktól, a botrányoktól (Paszternak át nem vett Nobel-díja, 1958; Jevtusenko: *Babij Jar* című poémája, 1962, ennek Sosztakovics általi megzenésítése, *13. szimfóniája*, szintén 1962-ben, melyet betiltottak).

A filmművészetben nem pontosan 1953-ban, Hruscsov hatalomra kerülésével kezdődött el egy új korszak, hanem 1956-57-ben, a nyugati új hullám kialakulásával is párhuzamosan. Az „olvasás” korának nevezzük, Ilja Ehrenburg regényének címével¹ élve, ezt a korszakot, mely az ideológiai-művészeti-irodalmi élet széles körének változásaival, megújulásával járt. Természetesen ez az új hullám a XX. kongresszus által elindított szellemi folyamatok következménye is. Közismert, hogy a film a húszas évek közepe óta a figyelem előterében állt (Lenin: „számunkra minden művészet közül legfontosabb a film”.). Másrészt a film mint igen drága és központosított művészi kifejezésforma szigorú és több lépcsős állami ellenőrzésnek van kitéve, mind a gyártás, mind a forgalmazás szintjén (ez utóbbi, másodlagos kontrollról annyit, hogy ha a forgatókönyvet jóváhagyják, és a filmet leforgatják, akkor még mindig lehetséges, hogy nem mutatják be; vagy bemutatják, de csak szűk körben forgalmazzák; vagy csak jóval később mutatják be. Szélsőséges példa erre Alekszandr Aszkoldov: *A komisszár* című filmje, ami 1967-ben készült, de csak 1988-ban mutatták be, akkor is jobbára csak a moszkvai filmfesztiválon történteknek, a külföldi színészeknek és újságíróknak a nyomására). Ám ez a gyakorlat kedvező hatással is lehet a filmgyártásra: létrejön az a felelősség-érzet az alkotókban, az a hivatástudat, az a társadalmi elkötelezettség, amely annyira jellemző a kelet-európai szocialista országok filmjeire, különösen a szovjetre, a lengyelre, a magyarra, és a cseh rendezők egy részére is, talán a jugoszlávokra kevésbé.² Filmrendezőnek lenni - morális kihívás. Szembe kell nézni a történelemmel, a nemzeti sorskérdésekkel, a forradalom dilemmáival, az értelmiség felelősségével és a mindennapi élet erkölcsi kérdéseivel is.

¹ Ilja EHRENBURG: *Ottepel*. Znamja 1954/5. Magyarul: *Olvasás*. Fordította Wessely László. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest 1955.

² Mira LIEHM - Antonín J. LIEHM: *The most important art. East-European film after 1945*. University of Kalifornia Press Berkeley – Los Angeles – London 1977.
(Az orosz filmről: 199-219.; 306-336.)

Ez a felfogás rokon az irodalomban is ismert kelet-európai felfogással: a költő, az író elkötelezett, vátesz (van, aki ezt „romantikus” felfogásnak nevezi), de a filmben még nagyobb a felelősség súlya amiatt, hogy a filmgyártás államosított, nagy létszámú stábot foglalkoztat, sokba kerül (a vershez csak papír, ceruza kell, és a vers maradhat az íróasztalfiókban.) Ezért a film megújítása egyúttal azt is jelentette, hogy a sematikus korszak után vissza lehet adni a film méltóságát. A *Negyvenegyedik* (Grigorij Csuhraj, 1956, Cannes-i különdíj 1957-ben), a *Szállnak a darvak* (Mihail Kalatozov 1957, cannes-i nagydíj), a *Ballada a katonáról* (Csuhraj 1959), az *Emberi sors* (Szergej Bondarcsuk 1959), a *Tiszta égbolt* (Csuhraj, 1961, moszkvai fődíj) világsikere azt jelentette, hogy a szovjet-orosz film ismét szinkronba került a világ vezető filmművészeti törekvéseivel, ahogyan ott volt a húszas években, a némafilm korszakában is. Szergej Eisenstein, Dziga Vertov, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzsenko művei az európai filmművészet reprezentatív fővonalába tartoztak. Valami hasonló történt Lengyelországban: a *Csatorna*, 1957 és a *Hamu és gyémánt* 1958 (Andrzej Wajda művei) révén a lengyel film azonnal az európai filmszakma figyelmének előterébe került, akkor először.³ A magyar és a cseh filmben mindez egy kicsivel később következett be, bár ez alól is van kivétel: Fábri Zoltán: *Körhinta* 1955). És abban az értelemben is volt súlya a filmművészetnek, hogy volt közönsége is, hogy saját országának az értelmisége érdeklődött iránta, megnézte a filmeket, beszélt és írt róluk, nagy közönségviták zajlottak. Filmet készíteni politikai felelősséggel járt, azaz volt súlya, tétje. És mindez egy időben zajlott a francia új hullám megszületésével. Ezek a filmek készültek éppen akkor: François Truffaut: *Négyszáz csapás* 1959, Jean-Luc Godard: *Kifulladásig* 1959, az olasz filmben Federico Fellini: *Országúton* 1954, Michelangelo Antonioni: *A kiáltás* 1957, *A kaland* 1960, a brit Free Cinema alkotásai közül például: Tony Richardson: *Dühöngő ifjúság* 1959, Karel Reisz: *Szombat este, vasárnap reggel* 1960. Meg kell említenem azt a tényt is, hogy ha valamit szem előtt tartottak, ha valamit mintának tekintettek az orosz rendezők, akkor az nem az amerikai film volt, hanem az európai művészfilm. Egy időben alakult ki Nyugat- és Kelet-Európában az emberi belső világ megmutatására is alkalmas hajlékony filmnyelv, a „töltőtollam a kamera” elvnek megfelelően, az újfajta narráció, egy új dramaturgia, az eddigtől eltérő cselekményvezetés és jellemábrázolás. A filmművészet nyelve megújult. Megszületett az úgynevezett „szerzői film”. Ezt a korszakot a mai filmtudomány „modernizmusnak” nevezi.

A keleti és a nyugati film közötti közvetlen hatásról nem beszélhetünk, hiszen a megújulási folyamat egy időben zajlott. Közvetett hatásokról igen:

³ Mira LIEHM - Antonín J. LIEHM: *The most important art. East-European film after 1945*. University of Kalifornia Press Berkeley – Los Angeles – London 1977. (A lengyel filmről: 174-198.)

Lásd még: BIKÁCSY Gergely: *Andrzej Wajda*. Gondolat, Bp.1975. és Kovács István: *Robogás a nyárba*. Rejtjel Kiadó, Budapest 1998.

például a klasszikus orosz némafilm tömegábrázolása hatott az olasz neorealizmusra, az olasz neorealizmus hatása pedig felismerhető pl. a *Ballada a katonáról* és az *Emberi sors, a Tiszta égbolt* gyermek- és tömegábrázolásában, vagy Kulidzsanov-Szegel: *Múló évek* 1957 című filmjében (a szereplők közötti dramaturgia összekötő kapocs csak az, hogy egy házban laknak).

Az orosz-szovjet modernizmus jellemzői. A polgárháborús filmek.

Többféle vonulat továbbél az adott időszakban: készülnek prózai, mindennapi témájú filmek, irodalmi adaptációk és vígjátékok is. Itt csak a kiemelkedő, eredeti, modern filmekre térünk ki, azon belül a polgárháborús, a háborús és a prózai filmek csoportjára. A filmtörténetírás a hruscsovi időszakot nem egy, hanem két korszaknak tekinti. Az első, az olvadás 1956-57-től 1962-ig tart, a második korszak pedig, a további enyhülésé, egy új felívelésé 1962-től 1967-68-ig. A második fázisban olyan remekművek készülnek el, mint pl. *Andrej Rubljov* (1965), és Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij *Az első tanító* (1961), és *Aszja Kljacsina története, aki szeretett, de sohasem ment férjhez* című filmjei (1966), Larissza Sepityko *Forrósága* (1962), *Szárnyak-ja* (1966) majd *Kálváriája* (1968), Kira Muratova *Rövid találkozások-ja* (1968), Rezo Csheidze *A katonája* (1964.) című filmje.

1967-68 pedig azért korszakhatár, mert utána a pangás időszaka jön, az úgynevezett „Brezsnyev-barokk”⁴. 1967 és 1970 között betiltják a következő filmeket: Alekszandr Aszkoldov: *A komisszár*, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij: *Aszja Kljacsina története, aki szeretett, de sohasem ment férjhez*, Kira Muratova: *Rövid találkozások*, Alekszej German: *Ellenőrzés az utakon*. A hruscsovi korszakban még elkészülhettek ezek a filmek, de a brezsnyevi „ellenreformáció” korában már nem mutatták be őket. Csak a véletlen mentette meg ettől a sorstól Andrej Tarkovszkij *Andrej Rubljovját* (1966). Nemcsak az az érdekes ebben, hogy az egyes filmekkel mi lehetett a baj, hanem az is, hogy a hétköznapiság poézise, e filmek új hangja, felszabadító jellege egészében kihívás volt a totalitárius kultúra 1967-es restaurálói számára, egy újra megcsontosodó államművészet ideáljának szempontjából.⁵

Ezután a rendezők egy csoportja visszafordul a forradalom előtti, az orosz, keresztény kultúrához mint ősforráshoz, nemcsak Tarkovszkij, hanem Vaszilij Suksin, Elem Klimov, Larissza Sepityko is. Mások (Aszkoldov, Muratova, German) más utat választanak: egyfajta hétköznapiságot jelenítenek meg, „kozmodopolita” módon. Azaz: a polgárháború és a háború mellett előtérbe

⁴ Erről a korszakról: Daniel J. GOULDING edited: *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Indiana University Press 1989. (Az orosz filmről: 1-26.)

⁵ Kovács András Bálint – SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere*. Helikon Kiadó, 1997. A monográfiának a 17-40. oldalig terjedő bevezető fejezete általános összképet ad az orosz film itt jellemzett korszakáról, így arról is, miért 1967/1968 a korszakhatár.

kerülnek a mindennapi élet és az etika kérdései. Hogyan éljünk? Milyen erkölcsi normák szerint? E filmek többsége laza, oldott hangulatú, könnyedén beszéli az új hullám nyelvét.

Melyek a hruscsovi korszak orosz-szovjet filmjének lényeges jellemzői? Amivel szembefordul, amit tagad, amihez képest meghatározza magát mint ellentétet, az a „szocialista realizmus”, a sematizmus, a konfliktusnélküliség, az illusztrativitás, a didaxis, és a szóközpontúság, a verbalizmus, a „vasforgatókönyv” túl nagy szerepe. A „visszaadni a film méltóságát” ezt is jelenti: a húszas évek orosz filmjének magával ragadó, szuggesztív képi világát, a kép és a zene méltó helyre kerülését a filmművészetben. A polgárháborút az 1934-ben készült *Csapajev* (Georgij és Szergej Vasziljev) úgy ábrázolja, mint a vörös szuperhős mítoszát, egységes háttér előtt, míg a szovjet új hullám első nagy műve, a *Negyvenegyedik* éles konfliktust mutat fel a vörösök és a fehérek között. Grigorij Cuhraj mestere, Mihail Romm így védte meg egy vitában: „Miért ne szerethetnénk bele az ellenségbe? Csak aztán lőjük le, amikor kell.”⁶ Lehetséges-e nagyobb konfliktus annál, mint az, hogy a film végén a vörös katonanő lelövi szerelmét, a fehér tisztet? Hatalmas fordulat ez a konfliktusmentességhez képest. Konfliktust ábrázol a polgárháborúban, annak már a győzelme után Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij *Az első tanító* című filmje is: a voluntarista forradalmár néptanító és a forradalmian új iskolát sehogyan sem akaró konzervatív kirgiz falusi lakosság konfliktusát (Ajtmatov kisregényének adaptációja, 1965.)

A *Negyvenegyedik* a polgárháborúban játszódik, ami jellemző téma nem ebben a korszakban lesz, hanem az 1967-68 utániban, amikor a baloldali remények megghiúsulása után sok rendező úgy nyúlik vissza ehhez a hagyományhoz, mint tiszta forráshoz.⁷ Amikor még nem lehetett tudni, hogy a forradalomból zsarnokság, önkény, személyi kultusz lesz. (Alekszandr Aszkoldov: *A komisszár*⁸ 1967, Gleb Panfilov: *A tűzön nincs átkelés* 1968, Alekszandr Mita: *Ragyogj, ragyogj, csillagom* 1969). A polgárháború – autentikus szovjet tradíció. A *Negyvenegyedik* példája jól megvilágítja a szovjet-orosz film még egy sajátosságát: a nemzedékek szoros együttműködését.⁹ Irodalmi mű adaptációjáról van szó (Borisz Lavrenyev novellájáról), amelyet egyszer 1926-ban már (néma)filmre vittek (Jakov Protazanov), az 1956-ban készült film a húszas évekre utaló filmnyelven szól (expresszív montázsok, szuggesztív vizualitás, fényjátékok, villódzások a vízen). S az a Cuhraj készítette, aki Romm közvetlen tanítványa. Egy másik példa a nemzedékek közötti kapcsolatra maga az olvadás képi metaforája, ahogyan én látom. A *Tiszta égbolt*ban hangsúlyos: ezzel nemcsak Ehrenburg kifejezésére utal a film, hanem Pudovkin *Any*

⁶ Idézi VERESS József: *Grigorij Cuhraj* című könyvében. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum é.n.

⁷ Kovács András Bálint – SZILÁGYI Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere, i.m.*

⁸ SZILÁGYI Ákos: Az áldozat tekintete (A komisszárról). *Filmvilág* 1989/02.

⁹ MARGÓCSY István: A negyvenegyedik és a többiek. Az Olvadás filmjei. *Filmvilág* 1987/6.

(Gorkij regényéből) című filmjének jégzajlás-képsorára, ahol Pavel börtönből való menekülésének helyszíne a zajló jég.

Mihail Romm mindannyiuk mestere, tanára a moszkvai főiskolán, Grigorij Csuhrájé is, Andrej Tarkovszkijé, Elem Klimové, Alekszandr Mittáé, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkijé is. Mind az ő köpenyéből bújtak ki, ahogyan Dosztojevszkij nemzedéke Gogoléból. Romm készített filmet már a némafilm-korszakban is (*Sivatagi tizenhármak* 1937).¹⁰ Mit tekintettek folytatható, vállalható hagyománynak? A húszas évek nagy orosz filmjét, Szergej Eisenstein, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzszenko, Dziga Vertov, Mihail Romm akkori filmjeinek hatását fontos kiemelni. Az avantgárd, kísérletező kedvű, újító filmművészetet – ezt mutatták fel a száraz, didaktikus, túlságosan verbális „szocialista realistával” szemben. Ez az expresszív montázs és az erőteljes vizuális hatások, pl. a fekete és a fehér, a fény és az árnyék markáns kontrasztjának a kedvelésében nyilvánul meg. Ez az expresszív stílus nagyon jellemző az orosz új hullámra, sőt a tárgyalt korszak elején, Csuhráj és Kalatozov filmjeiben ez a legjellemzőbb, miként Andrej Wajda ekkor készült lengyel filmjeiben is. Az európai új hullám egészében ez az egyik stílus, de éppoly gyakori a minimalista, redukált stílus is, amit egyébként például az „idős mester” Mihail Romm képvisel, az *Egy év kilenc napjában*, (1962, Karlovy Vary fődíj), a lengyeleknél pedig Jerzy Kawalerowicz (*Éjszakai vonat* 1959). Az expresszív stílus, egyfajta ornamentális stílus jellemzi viszont Szergej Paradzsanov *Elfelejtett ősök árnyai* (1964) című filmjét, a grúz-örmény származású rendezőnek az ukrainai stúdióban készült művét, ami ezért ukrán filmnek számít, és az ukrán Jurij Iljenko filmjét (*Fekete tollú fehér madár* 1971) is – (más, „csehes” stílussal tűnik fel a grúz Ioszeliani: *Volt egyszer egy énekes rigó* 1970) – a szovjet film nemcsak az orosz filmet jelenti. A modernizmus nem egységes stílus, több irányzat létezik ezen belül. A kelet-európaiban (különösen a korszak elején, az orosz és a lengyel filmekben) erősebben jelen van az expresszív stílus, mint a nyugat-európai új hullámban.¹²

Szerintem a vállalható, sőt inspiráló hagyományok közé tartozott a húszas évek avantgárd irodalma (Lavrenyev kisregénye például, a *Negyvenegyedik*) és orosz filmje mellett a klasszikus, a „szent” orosz irodalom is. Eleinte inkább a tolsztoji, dosztojevszkiji tradíció: maga az elkötelezettség, a művésznak a történelem, a társadalom és az erkölcs lényeges dolgaihoz kell kapcsolódnia, később, a „próza” irányzat inkább a csehovi vonalat követi. Lehet-e nem gondolni a tolsztoji inspirációra Mihail Kalatozov *Szállnak a darvak*-ját nézve (1957)? A nőalak ábrázolásában például, aki – bár hűtlen lesz, mint Natasa Rosztova, ennek következtében boldog nem lehet, de a rendező mégsem ítéli el, hanem a hősnő katarzison megy keresztül, és a tömegben,

¹⁰ VERESS József: *Mihail Romm*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum é.n.

¹¹ Paradzsanovról: GERÉB Anna: *A filmkollázs elátkozott zsenije*. in: ZALÁN Vince szerk. *Filmrendezőportrék*, Osiris kiadó, Budapest, 2003.

¹² Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus 2005.

a népben feloldódva, egy gyereket örökbe fogadva végül megnyugvást talál. Vagy a főhős, Borisz halálának jelenetét nézve, aki sebesülten elesik, a sárba zuhan, fölötte összehajolnak a fák ágai - lehet nem gondolni arra, ahogyan az austerlitz-i ég borult Andrej Bolkonszkij fölé, sebesülésekor? Nagyon erősnek érzem az orosz irodalom nyújtotta inspirációt. Nyilván ez is hozzájárult a modernista filmek hazájukban aratott sikeréhez.

A háborús filmek

A második világháború, szovjet szempontból „a Nagy Honvédő Háború” ábrázolása igen fontos politikai, morális és esztétikai kérdés. Minden családnak hatalmasak a veszteségei, az ötvenes években a háború még nagyon közel van, időben is. Ábrázolása megkerülhetetlen. Elem Klimov, aki sokkal később készíti el monumentális háborús filmjét, a *Jöjj és lásd!*-ot, az ennek forgatása körüli időben így nyilatkozik: „Meggyőződése, hogy az én hazámban minden filmrendezőnek kötelessége megcsinálnia saját háborús filmjét”.¹³ Belső, morális, nem külső parancs volt ez. Ezért a filmeknek erre a csoportjára külön is ki kell térnünk. E csoportban a legnagyobb a különbség a hagyományos és az új típusú filmek között. (Készülnek hagyományos, monumentális, a nagy csatákat és a győzelmet ábrázoló filmek is, pl. Ozerov: *Felszabadítás* 1975.)

A háború gyökeresen más helyzetet teremtett, mint az addigi időszak, a személyi kultusz, a nagy perek és a terror kora. Nem az osztályharc és ideológiai kérdések, hanem az állam létének, a nemzet túlélésének a lehetősége forgott kockán. Sztálin megszólította a társadalmat és a segítségét kérte, amikor „1941. július 3-án, a náci invázió után két héttel megjelent a nép előtt, és nem az ideológiailag átítatott ’elvtársak’, hanem a vérköteléket feltételező ’fivérem és nővérem’ megszólítást használta alattvalóival szemben” – írja David Gillespie.¹⁴ A Nagy Honvédő Háború az a hagyomány, ami egyértelműen vállalható. Ez volt (és még a közelmúltban történt), a „morálisan jó idő”, amikor a társadalom és az állam ugyanazt követelte az embertől: az erkölcsi helytállást nehéz körülmények között, amikor egyértelműen jó ügyért, a haza, a Szovjetunió védelméért kellett harcolni, a rátámadó közös ellenség, a németek ellen. Ez felszabadító érzés volt a hazugság, az önkény, a terror, a félelem kora után, amelyben az állam uralkodott a társadalom felett. Borisz Paszternák szerint „a háború csapásait és áldozatait jobban el lehetett viselni, mint az embertelen hazugságot”.¹⁵ Most mindenki a társadalom tagjaként,

¹³ Idézi SZILÁGYI Ákos az orosz háborús filmről szóló írásában: Félistenek alkonya (A szovjet háborús film régen és ma), *Filmvilág* 1986/8. 10-15. (Az orosz háborús filmről ezen a tanulmányon kívül lásd még BENKE Attila: A hősök olvadása. A második világháború reprezentációja a szovjet és orosz háborús filmben. In: *FILMSZEM* - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat, Az orosz film útjai, IV. évfolyam 4. szám – TÉL, 6-31.

¹⁴ David GILLESPIE: *Russian Cinema*, New York – London, 2002, 128.

¹⁵ SZILÁGYI Ákos: *Félistenek alkonya i.m.*

a nép részeként harcolhatott. A háború az állam és a társadalom közötti „társadalmi szerződés újrakötésének időszaka”, és erkölcsi megújulást hoz.

Az addigi háborús filmek a harcoló csapatokat, a győzelmet mutatták (Vlagyimir Petrov: *Sztálingrádi csata 1-2. 1949-1950?*), és a hadvezérek cselekedeteit. Mihail Csiaureli *Berlin eleste* (1-2. rész, 1949.) című filmjében a szocialista-realista idillt, Sztálin patriarchális gondoskodásáét népéről megzavarja az arctalan vadállatként ábrázolt ellenség betörése. A Vörös Hadsereg szégyenteljes vereséget mér a nácikra, Sztálin istenként leszáll egy repülőgépről, az égből Berlinben, és kitűzi a szovjet zászlót a Reichstagra.

Az új típusú filmek nem Sztálint, és nem az egyes hadseregek vezetőit ábrázolták, és nem a győzelmet. A deheroizáló háborús filmek azt mutatták meg, hogy nem lehet nem győzni, de a győzelem nem igazolja az áldozatokat, az emberek szenvedését és halálát, a családok széthullását. Nem a nagy csatákat, nem a frontot mutatták meg, hanem a hátszínre, a kisember küzdelmét a fizikai és főleg a morális túlélésért. Inkább etikai problémát, mintsem gyakorlatit: szenvedéstörténetet, jellemfejlődést, azt a folyamatot, melynek során a hős hőssé válik, nem pedig eleve az. A *Ballada a katonáról*-ban (Csuhráj, 1959) a főszereplő félelmében, mintegy véletlenül lő ki két tankot. Nem támad, hanem menekül, fél, egyedül van. A film jó része azonban nem erről szól, mindössze ennyit látunk a csatából, és ez csak a prologusa a filmnek. Ez a szituáció dramaturgiai szempontból is nagyon új: az anya tekintetéből és szavaiból az első percben megtudjuk, hogy a fia később meghalt, nem élte túl a háborút. Nem azért izgul a néző, hogy túléli-e, hanem a szellemi-érzelmi élményekre és Aljosa jellemfejlődésére lesz kíváncsi. Arról szól a film, hogy kamasz hőst milyen élmények érik a hátszínre, szabadságra hazafelé menet és egy izolált helyzetben: a vonaton megélt szerelmi idill során, és ismerősei hozzátartozóit meglátogatva a hátszínre.

A főszereplő közkatona ugyanúgy, fáradságosan vonszolódik a sárban, és húz maga után egy tankot a győzelem után, mint előtte évekig, nem lépett előre, nem lett diadalittas, győztes parancsnok (German: *Ellenőrzés az utakon* 1970). És ugyanígy állnak helyt Tarkovszkij egy későbbi filmjében a közkatónak, a mocsárban vonszolódva (*Tükör* 1974). Tarkovszkij háborús filmjében pedig (*Iván gyermekkorá*, 1962) annak vagyunk tanúi, hogy egy gyermek átéli a világ kegyetlenségét, azonosul vele, ám teremt magának egy ezzel szemben álló másik világot, a belsőt, az álmokét, emlékekét. Gyakori, hogy egy gyerek, vagy egy kamasz látószögéből figyeljük az eseményeket, ezáltal is más perspektívába kerülnek. A gyermek áldozattá, vagy szörnyeteggé válik a háború során (*Iván gyermekkorá*, *Jöjj és lásd!*) .

Bondarcsuk *Emberi sors*-a a gyermeket örökbefogadó férfi, Szokolov szempontjából ábrázolja a történetet, de a gyerek léte, ennek perspektívája mégis nagyon fontos. Szokolov nem hős, legfeljebb passzív ellenállást folytathat egy bizonyos szituációban, egy náci tiszttel szembekerülve.

Végigsodródik a háborún, hadifogságba esik, lágerbe kerül, szenved, túlél. Hazakerülve hiába keresi a családját, felesége és egyik fia elpusztult. Ez a veszteség fontosabb számára és széttartó csoportot képező társai számára, mint a közben kivívott győzelem. Örökbe fogad egy árva gyereket, ezzel a maga számára is újra családot teremt.

A *Tiszta égbolt* főhőse egy megalázott hadifogoly, nem egy győztes csatában részt vett katona. A *Szállnak a darvak*ban a férfiak csak elszáguldanak előttünk, egységes tömegként, a vonaton; az igazi hősök, az élet fenntartói az asszonyok, akik dolgoznak, önkéntes munkát végeznek, szenvednek, és várják haza férjüket, fiukat, apjukat a frontról. A pályaudvaron hiába várják a találkozást, a vonat nem áll meg. Tovább kell küzdeni, dolgozni, beteget ápolni.

A kisemberről van mondanivalója ezeknek a filmeknek. A háborút meg kell nyerni, de az integritást, az emberi méltóságot is meg kell őrizni, és ez utóbbi már-már jobban foglalkoztatja a későbbi filmek hőseit, mint a csatában való helytállás kényszere. És a kamaszoknak fel kell nőniük, fontos téma ez a jellemfejlődés a tapasztalatok hatására. Ellensematizmusnak is nevezhetnénk ezt a tendenciát.

A másik, ezzel párhuzamos tendencia az, hogy a fekete-fehér sematikus ábrázolás helyét egy bonyolultabb látásmód veszi át. A szovjet ember sem rettenthetetlen hős, inkább csak ember, aki úgy áll helyt, hogy néha fél közben. Az ellenség sem vérszomjas fenevad, arctalan agresszor, hanem ember. És ahogyan előfordul a későbbiekben, hogy a szovjet emberek között is lesznek kollaboránsok, vagy árulók, úgy a németek között is előfordulnak ellentmondásos figurák. A későbbi korszak háborús filmjei már így árnyalják a képet, például Larisza Sepityko *Kálváriája* (1974), German: *Ellenőrzés az utakon* (1970), és *Húsz nap háború nélkül* (1976) című filmjei így ábrázolják hőseiket. Az egyén belső világa, morális krízise a téma, nem a háború valamelyik eseménye, fordulata. Szikár képi világ, modern filmnyelv jellemzi ezeket a filmeket, mialatt készülnek még hagyományos, monumentális, a nagy csatákat és a győzelmet ábrázoló filmek is, (pl. Ozerov: *Felszabadítás 1-2.* 1969-1972). A háborús film azután további változásokon megy át. A *Jöjj és lásd!* (Klimov filmje, 1985) már az ez után következő korszakba, a még modernebb, amerikai típusú monumentális háborús film műfajába tartozik.

A prózai filmek

Az orosz filmről beszélve ugyanabban az értelemben használják a „prózai” kifejezést, mint az irodalomban a „büt” „bitovoje” szavakat: „mindennapi erkölcs és szokások” értelemben. Előtérbe kerülnek a mindennapi élet és az etika kérdései. Hogyan éljünk? Milyen erkölcsi normák szerint? Milyen értékeket

válasszunk?

A korszak két legjellemzőbb filmje a *Mi, húszévesek* és a *Hurrá, nyaralunk!* 1964. Az utóbbi rendezője, Elem Klimov minden műfajban igen jelentős alkotó.¹⁶ (A későbbiekben elkészítette az *Agónia* című történelmi filmet és a legmonumentálisabb orosz háborús filmet, a *Jöjj és lásd!*-ot is). A *Hurrá, nyaralunk!* filmszatíra. Egy úttörőtábor mindennapjait mutatja be, megmerevedett, megújulásra képtelen rendszerként, és merev, kényszeresen alkalmazkodni, beilleszkedni vágyó jellemeket. Ugyanakkor nem úgy allegória, ahogyan azt megszoktuk a magyar film egy bizonyos korszakában, Jancsó életművének ebben a szakaszában, és nem úgy derűs, vagy ironikus vígjáték, mint az ismert cseh filmek egy része. Szatíra a javából! A vége engem Vittorio De Sica *Csoda Milánóban*-jának (1951) a végére emlékeztet: a főszereplő gyerek és nagyanyja, nyomukban a többi gyerek egyszerűen átrepül a folyó túlsó partjára. A nyomasztó valóságon csak a szürreália által lehet fölülelemelkedni.

Hucijev nagyon nagy vitákat váltott ki a *Mi húszévesek* című filmjével. E film 1962 és 65 között készült el, és még a Hruscsov-időszakban is betiltás lett az osztályrésze, majd meg kellett vágni. A Geraszimov által megvágott kópiát 1962-ben mutatták be. (A teljeset csak 1965-ben, Hruscsov bukása után. Ekkor lett a címe *Mnye dvadcaty let, Mi húszévesek. Velencei különdíj.*) Mai szemmel nézve ez a film mutatja be legjobban a Hruscsov-korszak mindennapjait. Eredeti címe *Zasztava Iljicsa* – *Iljics-negyed*, egy új lakótelep építésének vagyunk tanúi, 1961 tavaszán, tehát az „olvadás”-t látjuk. A film témája az, hogy „három fiatalember erkölcsi normát keres” – azaz éli az életét, zajlanak a szerelmi egymásra találások és szakítások. Valami boldogtalanság, üresség érzése az uralkodó hangulat a filmben. Amikor a három barát találkozik, és laza kézi kamerázással kísérve csatangol Moszkva utcáin, könnyedén társalog a fociról és a nőkről -- ugyanazt a filmstílust látjuk, ugyanolyan narrációval elbeszélve, amit Truffaut és Godard korai filmjeiben. És ilyesmiről társalognak, nem nagy eszmékről, a Szovjetunió (például az űrkutatásban elért) nagy sikereiről, holott az 1961. május 1-i felvonulást a cinema verité eszközével bemutató jelenet tele van Gagarin-képekkel. Zajlik a mindennapi élet, elmennek például megnézni egy modern képzőművészeti kiállítást, ahol egy pillanatra megjelenik egy kopasz fej, akinek ez nagyon nem tetszik... (Hruscsov állítólag azt mondta a modern festészetről: „az efféle mázolimányokat a számár farkával is meg lehetne festeni”).¹⁷

Mi váltott ki akkora ellenállást? Egyrészt a költői estek bemutatása. Rendkívül népszerű műfaj volt (a húszas évek óta) a Szovjetunióban a költői est: a költők járták az országot és gitárjukat pengetve előadták verseiket. Ebben a filmben Jevtusenko, Voznyeszenszkij, Okudzsava estjeinek felvétele látható és hallható, ahogyan a költők verseiket mondják.

¹⁶ TÓTH Klára: *Elem Klimov*. Múzsák, é.n.

¹⁷ BIKÁCSY Gergely: Pasztellfilm –számár farkával festve. *Filmvilág* 1998/05.

Másrészt: a találkozás az apa szellemével egy ilyen, csaknem realista, prózai stílusú filmben botrányosnak tűnt (és maga az új hullámosság, a „cselekménytelenység” is). „Komolyan veszem a forradalmat, az Internacionálé himnuszát, a 37-es esztendőt, háborút és a katonáit, és azt, hogy szinte mindannyian apa nélkül nőttünk fel, és komolyan veszem a krumplit, amely az éhínséges időkben az életet jelentette”. És amikor ez a mondat elhangzik, és valaki gúnyolódni mer rajta („és a répa?”), akkor azt a társaság egyik tagja, egy nő megpofozza. Ez, a háborúra emlékező epizód teljesen a háborúviselt nemzedék iránti, eddig megszokott tisztelet szellemében fogant. Igen, de a film túllép ezen, az által, hogy megmutatja, amint az apja szelleme meglátogatja az eddigi főhőst, aki már nem tud tanácsot adni. Ő 21 éves korában halt meg, a fia most 23 éves. Látszik, hogy az új nemzedék nemcsak apátlan, hanem erkölcsi iránytű nélküli nemzedék is. Az apák szelleme hajnalban eltűnik a szellemvilágban, a fiúk itt maradnak, tanácstalanul, a realitás világában. Mihez kezdenek majd? Az apátlanság, az elhagyatottság alapélménye volt a kornak, a filmrendezőknek (Tarkovszkij *Tükör*-ének egyik vezérmotívuma is ez), életrajzilag, és ebből következően világnézetileg, szellemileg, érzelmileg is. Ennek kimondását, megmutatását nem tudta elviselni az aktuális kultúrpolitika. Szerintem Szabó István *Apa* 1964 című filmjén erősen érezhető ennek a filmnek a hatása.

Kitekintés

Vitathatatlan, hogy a kelet-európai szocialista országok filmművészetében, különösen eleinte, hasonló tendenciák érvényesülnek, mint a szovjet filmgyártásban, és gyakran közvetlen hatásról is beszélhetünk. A politikai, kultúrpolitikai tényezők befolyásolják a filmművészet lehetőségeit, de ugyanakkor a filmben más tényezők is szerepet játszanak, például a saját irodalmi hagyomány. Az első fordulóponthoz mindenütt a desztalinizáció kezdete, 1956, a következő, minden kelet-európai országban, 1968. Az 1954-55-56-os nyitás és 1968 (67-68-69) mindenhol korszakhatár, ezen belül vannak alkorszakok és eltérések az egyes országok között. A lengyel filmben ugyanazok a korszakok figyelhetők meg, mint a szovjet filmben. Andrzej Wajda *A mi nemzedékünk*-kel (1956) tűnik fel, majd sikert arat a *Csatornával* (1957, Cannes-i különdíj), és a *Hamu és gyémánt*-tal (1958, velencei nagydíj). A lengyel történelem, a múlttal való szembenézés foglalkoztatja, eleinte a patetikus és a deheroizáló mozzanatok keverednek szemléletében, a lengyel „felesleges hősiesség” ábrázolásában (*Lotna* 1959), később egyre inkább a deheroizáló tendencia kerül előtérbe. Vele egy időben kezdi pályáját Andrzej Munk, aki *Eroica* (1957) című filmjében sokkal kritikusabban, illúziók nélkül ábrázolja a lengyel tisztek magatartásának anakronizmusát, fölösleges hősiességét. Ugyanakkor

az 1954-55-ben kezdődő lengyel filmiskolában van lélektani-egzisztencialista, modernista irányzat is (Jerzy Kawalerowicz: *Éjszakai vonat* 1958, Roman Polański: *Kés a vízben* 1962). A hatvanas években tovább alkot Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Jerzy Skolimowski, elkezdte pályáját Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland. Újabb fellendülés a hetvenes évek végén következik be, a "morális nyugtalanság" irányzatának jelentkezésével.¹⁸

A cseh filmben egy kicsit később, 1963-ban született meg az új hullám: Miloš Forman groteszk realizmusa, Jiří Menzel írája, Zbyněk Brynych, Karel Kachyňa, Věra Chytilová, Evald Schorm filmjei, a modellalkotó filmek (Pavel Juráček, Jan Němec, Masa), valamint a szlovák Jaromil Jireš és Juraj Jakubisko művei.¹⁹ És létrejött a magyar és a jugoszláv új hullám is, az adott keretek között, kis időbeli eltérésekkel, különböző stílusú, hangvételi filmek születtek. Később, már részben a nyugati modernizmus, a különféle új hullámok hatására is kegyetlen őszinteséggel, pátosztól mentesen néz szembe a közelmúlttal, a háborúval a szerb Mladomir Purisa Djordjevic *Reggel* 1967 és, *Dél* 1968 című filmje.²⁰

Melyek a kelet-európai új hullámok közös vonásai? Jellemző a filmművészet nagy tekintélye: önálló művészetnek tartják, melynek elhivatottan kell ábrázolnia a nemzeti sorskérdéseket, és kötelessége a történelmi hagyományok és a nemzeti kultúra ápolása (Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Fábri Zoltán, Jancsó Miklós, Mészáros Márta).

Jellemző továbbá a rendkívül nagy érdeklődés a - katasztrófákat is hozó - nemzeti történelem iránt (magyar, lengyel, cseh), másoknál ironikus távolságtartás, irónia, fekete humor ugyanez iránt (Andrzej Munk, Jiří Menzel). Készülnek „látszólag ártatlan” filmek, melyekben a békés élet, a társadalom egy szelete az egész modelljeként van ábrázolva, például egy úttörőtábor Elem Klimov: *Hurrá, nyaralunk!* Wojciech Marczewski: *Hidegtelek*, Krzysztof Zanussi: *Közjáték* című filmjeiben, más helyszínek pedig például Miloš Forman, Evald Schorm, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović filmjeiben). A metafora, a szimbólum, az utalás, a mögöttes jelentés, a kódolt beszéd kiemelkedő szerepe általánosabban is jellemző (Jancsó Miklós, Gaál István, Makk Károly, Krzysztof Kieślowski). Gyakori a dokumentarizmus mint a valósághoz ragaszkodás eszköze (Jancsó, Munk, Kieślowski, Forman). A nemzeti irodalom magas szintű adaptációja is fontos szerepet tölt be. (Wajda, Konwicki, Makk).

¹⁸ A kelet-európai filmről az 1. lábjegyzetben említett monográfia nyújt áttekintést. A lengyel filmről lásd a 2. lábjegyzetet.

¹⁹ A cseh és a szlovák filmről lásd:

A csehszlovák „új film”. *Filmkultúra*, 1967/3. [összeállítás]

ZALÁN Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között. A cseh és szlovák film antológiája*. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990.

GELENCSÉR Gábor: *Más világok*. Palatinus, Budapest, 2005.

²⁰ A jugoszláv film történetéről összefoglalás itt olvasható:

FORGÁCS Iván: Dušan Makavejev hullámlavaglása. *Filmkultúra*, 1990/2. 9–17.

SZÍJÁRTÓ Imre: D. M. - A düh misztériuma. Portré Dušan Makavejevről. *Filmkultúra* 2005.

<http://www.filmkultura.hu/2005/articles/essays/makavejev.hu.html>

A kelet-európai filmekben akkor is a történelmi sorsfordulók, különösen a második világháború áll a filmművészet középpontjában, ha néhol már eltávolodás, fekete humor, groteszk hangsúlyok is előfordulnak az ábrázolásában (a nyugati filmekben ez a téma nem ennyire hangsúlyos az egész modern filmen belül, a háborús film inkább önálló műfaj). És a hruscsovi korszakban még akkor is központi téma ez, ha már a háború utáni korszak erkölcsi kérdései, a nemzedékek közti viszony, a „hogyan éljünk”, képezik a film tárgyát, nem maguk a háborús évek, mint a *Mi, húszévesek* esetében láttuk.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ



МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

ZSIGMOND DEZSŐ ÚJ JÁTEKFILMJE

TARPAI VIKTÓRIA

FŐSZEREPLÉSÉVEL



A Sátán fattya

A TÖRTÉNET A II. VILÁGHÁBORÚ VÉGÉN, EGY KÁRPÁTALJAI KIS FALUBAN JÁTSZÓDIK.

SZEREPLŐK: TRILL ZSOLT, SZÜCS NELLI, KRISTÁN ATTILA, KOVÁCS S. JÓZSEF, PREGITZER FRUZZSINA, GYÖRGYI ANNA, MELNYICSUK EMILIA, SZILÁGYI ISTVÁN;
FORGATÓVÁNY: BALOGH GEZA, ZSIGMOND DEZSŐ; ÍRÁS: NAGY ZOLTÁN, MIHALY REGENYE ALAPJÁN; DRAMATURG: JASZTER BEÁTA; RENDEZŐASSZISTENS: MOHÁROS ATTILA, MAG ISTVÁN;
DÍSZLET: VEER KAROLY; JELMEZ: BRECKL JÁNOS; ZENEKERESZŐ: DARVAS FERENC; FANG: BELOVARI TIBOR, KAPCSÓS VINCE;
GYÁRTÁSVÉZETŐ: SZEDERKENYI MIKLÓS, SARUDI GÁBOR; VÁGÓ: KONCZ GABRIELLA HSE; FÉNYVÉSZET: HALASZ GÁBOR HSE;
RENDEZŐ: ZSIGMOND DEZSŐ; PRODUCER: BUGLYA SÁNDOR, ZSIGMOND DEZSŐ; GYÁRTÓ: DUNATAJ ALAPITVÁNY; STÚDIÓVEZETŐ: PETERFFY ANDRÁS

Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12



Deák-Sárosi László

A Sátán fattya *filmen is*

A tapasztaltak alapján ahhoz, hogy fel lehessen dolgozni játékfilmben és ebben a műfajban kellő alapossággal a tragikus történelmi eseményeket, ki kell várni legalább a történelmi időtávlatot, amit a szakértők huszonöt-harminc évre becsülnek. Ez az idő hosszabb is lehet, mivel például a kommunista pártállam negyven-negyvenöt évig halogatta a múlt feltárását, és a végén, 1990-ben a filmművészetben mintha újból kezdődött volna a visszaszámlálás, hiszen az első gulág-játékfilm, az *Örök tél* (rendezte: Szász Attila) 2018-ban készült el, az is tévéfilmként, ami szintén jelzi a fékeket és ellensúlyokat. Az eredménnyel a kedvező fogadtatás, a rangos, nemzetközi díjak ellenére még így sem lehetünk elégedettek.

A rendszerváltás körül az irodalomban megjelentek a szovjet munkatáborokba hurcolt hazánkfiaiak történeteit feldolgozó munkák, de olyan kevés volt, amely mind tényanyagában mind esztétikailag kiérdemelte az olvasók figyelmét. A legértékesebb visszaemlékezéseket nem is írók vetették papírra, ami nyilván nem von le az adott művek értékéből. Rózsás János, több könyv szerzője könyvelő volt, Böröcz Sándor, a *Kiáltás a mélyben* írója pedig evangélikus lelkész. Az első jelentős és mindmáig a legismertebb gulág-regény, *A Sátán fattya* 1991-ben jelent meg. A kárpátaljai Nagy Zoltán Mihály nem saját emlékeit írta meg, hiszen ő 1949-ben született, de erős, szemléletes nyelvi stílusa miatt az irodalmi kánon az ő regényét emelte ki. Nagy sem az irodalom felől érkezett, bár később a pályája e hivatás irányban módosult.

A Sátán fattya került másodikként filmvászonra, 2019-ben, ez már Zsigmond Dezső rendezésében, és alapvetően pontos adaptációról, igényes műről van szó. Egy tizenhat éves lány kálváriáját mutatja be, aki több falubeli nővel együtt élelmiszert visz málenkij robotra „ideiglenesen, három napra” elhurcolt apjának és vőlegényének, de őt szovjet katona megerőszakolja őt. A lány, Tóth Eszter teherbe esik, megszüli a gyermekét, és ez a döntése megkeseríti az életét, de a családjáét és a környezetét is. A regény egyes szám első személyben, a főszereplő lány szavaival meséli el a történeteket és az ő megrázó érzéseit. A film kissé szikárabbnak tűnik, mert a feldolgozásnak nincs mesélője, de a fényképezés, a jelmezek, a díszletek és a színészi játék hozzáadnak egy kevés személyességet az adaptációhoz.

A történet, a regény és a film egyaránt rendkívül szemléletesen idézi meg a kárpátaljai falu lakóinak életét a mindennapokban és a nehéz történelmi helyzetben. A mű egyben a kárpátaljai kisebbségi sors szemléletes tükrö.

Egyértelműen érzékelhető, hogy a leírt vagy megmutatott közeget az író jól ismeri, nem egy-két újságcikkből vagy felületes szociológiai riport alapján dolgozott. Nekem azonban mint befogadónak egy dramaturgiai fordulat és két jellemábrázoló epizód-mozzanat nem illeszkedett valahogy ebbe a közegbe, de magába a történetbe se. A film nagyon pontosan követi a regény cselekményét, tehát közös jelenségről van szó.

A vőlegény, Székely Pista, hazatérve értesül a menyasszonyán tett erőszakról és a megszült nem kívánt gyerekről, a Sátán fattyáról, ezért hosszú vívódás után, de még inkább az anyja harcias tiltásának következtében nem veszi el feleségül Esztert. Ez még hihető és az is, hogy egy anya nagyon fél a falu szájától, az indokolatlan szégyentől, és ellenzi a frigyet. Még azt is hihető, hogy Eszter apja első indulatában meg akarta ölni a még csak terhes lányát. Az azonban már nem állt össze nekem szerves fordulattá, hogy Pista másodszorra önként elmegy a szovjetekhez „málenkij robotra”. Az ember nem racionális lény, és még talán egy ilyen ellenreakció is elképzelhető, de az már egyenesen valószínűtlen, hogy a szovjetek által közvetve megalázott férfi a munkatáborban orosz nőkkel szűrte össze a levet. A regény nagyon pontosan fogalmaz, és a film is átvette ezt a két dramaturgiai fordulatot: „akkor ütött szíven a döbbenet, mikor meghallottam, Pista önként jelentkezett a Donbászra induló fiúk közé, mondták (133. oldal, a Magyar Napló kiadása, 2012).” Kálmán, a dadogós férfi, aki megszökött a második transzportból elmeséli Eszternek: „ha a-annyira akarod tu-tudni, Pi-Pistának eszébe sincs a hazajövetel, együtt voltam ve-vele, hí-hív-tam, őtet is, de csak káromkodott egyet, az o-ottani orosz nőkkel ba-barátkozgat, mé-még a szá-szállásukra is be-bejáratos, merthogy va-vannak ott nő-nők is (155. oldal).”

Kíváncsi lennék, hogy Nagy valós történetet dolgozott-e fel, és ezt a dramaturgiai fordulatot is a valóság ihlette-e. Ám ha így is történt, akkor az merül fel, hogy miért nem olyan esetet választott, amelyben volt tartásuk a lelki megpróbáltatásokat elszenvedőknek. Az önmagában kevés egy irodalmi műben és egy filmben, hogy a szerző a végleteket, a szörnyűségeket csak úgy felmutatja. Ám ha meg is írják az ilyen, lényegében értelmezhetetlenül meghasonlott embereknek az esetét, akkor hol vannak azoknak a példázatai, akiket nem tudott megtörni az idegen erőszak? Az elején azért említettem Böröcz Sándor nevét és a könyvét, mert abban olyan végtelenül erős hitet és humánusmot érzek, ami minden mozzanatában hiteles, és ami mindenki számára példaértékű lehet. Szerintem a *Kiáltás a mélyből* című visszaemlékezését ki kellene emelni, újra megjelentetni, és belőle filmet forgatni. Az erőszak, a romlás és a gyengeség megtalálása és világgá kürtölkése önmagában nem elég, az írónak és a filmrendezőnek pozitív példát is fel kell mutatnia, ami művészi etikai kötelesség. Az esztétikainál ugyanis erősebb az etikai érték. Böröcz könyve pedig még stílusában is kiemelkedő, és az irodalmi, illetve a szélesebb olvasóközönség által nem ismert, annak ellenére, hogy öt kiadást ért meg.

Ugyancsak esetlen, zavaros, dramaturgiailag nem átgondolt a regény és a film végén a főszereplő lány kifakadása: „juhé. szép vagyok, a legszebb én vagyok, hozzám jönnek a katonák, engedjétek be őket, hé, hé, öten voltak, én csak egy gyermeket szültem, hol van még négy, adjátok elő a többit, hallod anyám, hallod édesapám (168-169. oldal).” Ilyen következtelen vagy rosszízű ideológiai agitációkra emlékeztető következtetés nem vezethető le a józan paraszti ész alapján. Nem tudom elhinni, hogy valaki a maga kárára épp ellentétes következtetést vonjon le a maga szörnyű esetéből. Ám ha így történt, a példa nem biztos, hogy reprezentatív, vagyis így viselkedne egy nő az esetek többségében. Végül pedig ha így viselkedne, akkor se biztos, hogy a szerzőnek őt kellene kiemelnie.

Minden műnek és részletének más a kontextusa. Rossz érzést keltő ez a befejezés ma 2020-ban, amikor globális mértékben gyártják ellenünk a más-ság elfogatásának öncélú, sőt káros ideológiájú áfiumát. Talán másképp hatna ez a csattanó más korban, más helyszínen. A regény 1991-ben jelent meg először Kárpátalján. Ott és akkor talán nem volt olyan erős a másság iránti érzékenyítés agymosása, legalábbis annak a mai változata. A helyi változata azonban biztosan élt és virult, hiszen a szovjet internacionalizmus, majd az ukrán ultranacionalizmus mindig is igyekezett bedarálni a nemzetiségeket, és ennek kiváló ideológiai alapja az, hogy szeresd a mást, még ha neked szermély szerint rossz is. Hogy nem volt egyértelműen pozitív a könyv és a csattanójának a fogadtatása, azt az is jelzi, hogy a regény, majd színpadra alkalmazott változata kapcsán felmerültek kritikák a befejezéssel kapcsolatban. Természetesen, Tóth Eszter monológját meg lehet magyarázni az örülettel, de az örületnek nincs irányultsága, előjele, egyértelmű etikai tartalma. Lehet, hogy a monológgal az író valami nagyon erőset akart mondani, és bizonyára a legjobb szándékkal, de mégis sikerült valami többértelműt, erőtlent állítania.

Várom tehát azt a gulág-filmet, amelyik nem maszatol, nem relativizál, vagy nem akar túl nagyot mondani; amelyik egyszerűen egyenes, hiteles, és egy erős hitű, jó magyar embert mutat be, akit nem tudtak megtörni a munkatáborok, a börtönök, a szibériai szénbányák, az idő és a fogvatartói aljasságai. Nem olyat, amelyben cigarettát sodornak a Biblia lapjaiból akár a túlélés céljával (*Örök tél*); és semmiképp sem olyat, amelyben a vétlen, ártatlan főszereplők önmagukat büntetik azzal, hogy kérnek még egy vagy több adagot az ellenség rajtuk elkövetett szörnyű erőszakjából, (*A Sátán fattya*); hanem olyat, amelyben a főszereplő minden körülmények között megmarad magyarnak, kereszténynek, lelkesnek, jó embernek (*Kiáltás a mélyből*). Jézusnak tizenegy igaz tanítványa volt, valóban gyenge csak egy, és ez legyen számunkra örök példa.

Kiegészítés

A filmet újra megnézve, a regényt újra elolvasva valami szélesebb eszméletörténeti fontosságú jelenség rajzolódik ki előttem. Elgondolkodtató, hogy a filmben és a regényben semmiféle pozitív etikai gesztus nem érhető tetten, és ennek az alkotók személyes hozzáállásán túl is van valamilyen oka. A történetben mindenki megbukott, elégtelenre vizsgázott. A fő ellenség a szovjet diktatórikus állam és vele a kis országok és kisemberek fölött összezsúpoló birodalmak. Megbukott azonban a főszereplő és a fő mellékszereplő is. Az utóbbi, a munkatáborból hazatérő vőlegény nem bírja elviselni, hogy a menyasszonyát megerőszakolták, inkább visszamegy a szovjet munkatáborba, és ott orosz nőkkel szűri össze a levelet. A nő már az örület jeleit mutatva keresi az őt megerőszakoló többi négy szovjet katona gyerekeit. Rajtuk kívül megbukott a falu közössége is. Ők azok, akik nem tudják elfogadni, hogy egy nő nem volt képes az erőszakkal beléje ültetett életet elvetetni. Hol van ennek a falunak a keresztény tanításban és a hagyományos szokásokban gyökerező értékrendje, ami megakadályozná őket, hogy a szerencsétlen nőn álljanak bosszút idegenek és egy ellenséges hatalom bűnéért?

Az ember józan paraszti ésszel erre mondhatja, hogy ilyen nincs. Ha minden és mindenki rossz, akkor hol a kapaszkodó, hol van mégis egy pozitív személy és magatartás? Igen, a falu a huszadik század során felbomlott, szétfoszlott a hagyományos értékrendje. Az 1945-öt követő években azonban még nem, és főleg nem egy eldugott kis, kárpátaljai faluban. Ez később következett be, 20, 30, 40 év múlva, ahogy fokozatosan megpróbálták elvenni az emberektől mindazt, amibe kapaszkodhattak: földet, vallást, nyelvet, keresztény értékalapú nevelést. Ez a falu azonban a háború közvetlen befejezése után sem működik közösségként, legalábbis a regény szerint. Ez egyrészt számomra nem hihető, más példák alapján sem, de most inkább egy másik oldaláról közelítem meg a kérdést. Itt, a regényben (és a filmben) egyéni hibák vannak. Adott személyek nem tudják elfogadni a helyzetet rövid vagy hosszabb távon. Így a regény néhány egyén hibája miatt egy teljes közösséget ítél meg és ítél el. Hogy ez mennyire így van, azt a regény folytatása is megerősíti. A további két részben az erőszak által fogant gyerek felnő, sikeres futballista lesz, és még kevésbé fogadják el őt. Itt már a kritika szinte teljesen rávetül a kisközösségre, a falura és még tágabb környezetre. Az író ezt az egyébként közösséget ostromozza, egyre inkább fölöslegesen és értelmetlenül.

Most kell tehát visszakanyarodni oda, hogy kellene lennie egy pozitív emberi gesztusnak ebben az egészben. Próbálom keresni, de nem találok. Ha mindenki rossz és mindenki megbukott, akkor hol a kapaszkodó vagy legalább a drámai pusztulás katartikus, megtisztító ereje? Egy hagyományos dramaturgiában ha már a negatívumok kerülnek a középpontba, akkor vagy csak az ügy vész el, vagy csak a hős. A kettő sok lenne egyszerre. Van, amikor

az ügy elvész örökre vagy egy időre, mint 1956-ban, és akár a hős meg is hal, de az erkölcsi győzelem megmaradhat a közösség és az egyén szintjén is. Vagy ha egy bukott hőssel állunk szemben, például egy árulóval, amire tudnánk példát a történelemből és az irodalomból, akkor az ügynek kell győznie, vagy legalább a közösség becsületének. *A Sátán fattya* regényben egyik pozitívum és kapaszkodó sincs meg. Ha így van, akkor ennek kellene lennie az abszolút végpontnak, a világ végének. Nincs azonban világ vége a regény végén, és nem csupán azért, mert a történet folytatódik.

Ha úgymond világ vége lenne, annak is van egy eszmetörténeti vonatkozása, ami összefügg a modernizmusok leépítő, megtagadó, mindent ellentétbe fordító, egyre nagyobbát mondani akaró törekvésével. A filmtörténetben és a filmesztétikában ez pontosan tetten érhető, mivel a fősodorba tartozó művészfilmes irányzat legjelentősebb alkotójának tartott Tarr Béla 2010-ben ötvenöt évesen kijelentette, hogy készít még egy filmet a világvégéről, és utána abbahagyja a filmkészítést. Ez meg is történt, *A torinói ló* (2011) mind-ezidáig az utolsó filmje, és semmi sem utal arra, hogy az elméleti következtességét meg kívánja törni. Ebbe az eszmetörténeti irányzatba simul bele *A Sátán fattya*, még akkor is, ha nincs közvetlen tanítványi és ideológiai kapcsolat az elmélet felkent papjai és a kárpátaljai kis faluban, kisebbségi sorsban, remetei elszigeteltségben élő magyar író között. Az ideológiák és az eszmetörténeti hatások olyan átfogóak és erősek, hogy nem könnyű őket kikerülni. Elég, ha például a minden áron való újat mondás és a nagyot mondás csírája el van ültetve egy szerző gondolataiban, érzésvilágában, akár rejtetten, nem kimondva is. Így például egy nagyvilági, urbánus közegtől a lehető legtávolabb álló és élő szerző is juthat hasonló poétikai elvekhez, mint a művészi fősodor nemzetközileg díjazott sztárjai.

Nagy Zoltán Mihály regényével kapcsolatban megfogalmazódott már másban is, hogy bizony, bemutatja a végletes roncsolódást, ami egyaránt eléri az egyéneket és a közösségeket. Lehet és van ilyen, de akkor hol az utolsó reménysugár? Erre mondják azt a szélsőségesen liberális eszmetörténészek és kritikusok, hogy az alkotás maga. Vagyis, ha egy író már eljut oda, hogy megírja a végső pusztulást és reménytelenséget, akkor az írás tényében – legyen az bármennyire kilátástalan perspektívájú –, van remény, mert megtörtént egy konkrét próbálkozás. Ez azonban sem elméletileg, se gyakorlatilag nem állja meg a helyét, mert a következetes művészi hitvallásokból azt olvasom ki, hogy az alkotás sohasem állhat meg a pusztá visszatükrözés szintjén. Mindig kell valami utolsó emberi gesztus, tartás, pusztán az alkotás tényén kívül, amitöbb és jobb és előremutatóbb annál, hogy a művész megvillantja a semleges vagy akár az elborzasztó visszatükrözését, hogy ezek vagytok ti.

Létezik, természetesen a műalkotásnak egy olyan szintje is, amikor valami mégis kiemeli a művet mint reflexiót a „minden elbukott” reménytelenségéből. Ez lenne epikus mű esetén az elbeszélő személye, hangja, a bírálás

mellett valamilyen pozitív jellegű szemlélete. Az író maga is részesévé válhat ez elbeszélésnek közvetlenül vagy közvetve. A közvetlen változat az, amikor az író is benne van a cselekményben, és saját magát is elhelyezi a viszonyrendszerben. A másik lehetőség, hogy kívülálló, nem része a cselekménynek, de az elbeszélésbe emberi magatartást visz az elbeszélői stílus által. Mert, mint köztudott, a stílus maga az ember. Nagy Zoltán Mihály azonban egyik lehetőséggel sem él. A Státán fattyának van ugyan mesélője, de azt a főszereplővel azonosítja. Nagy tehát kivonja magát a közösségből, és a csekély tudással, tapasztalattal rendelkező főszereplő, áldozat mögé bújik. Így kikerüli azt, hogy az egész történetet időben és térben tágabb kontextusba helyezze. Egy 18 éves, a jelek szerint tanulatlan falusi lánytól, akit idegen katonák meg-erőszakoltak, nem várja el az olvasó, hogy kívülről értékelje magát, a maga helyzetét, és rálásson a világra, az eszméletörténeti folyamatokra. Pedig egy írónak rá kell látnia, még akkor is, ha ezt közvetlenül nem jelzi a művében, hanem csak úgy általában, a stílusával, a magatartásával, de legalább az elbeszélői szerkezet felépítésével. Mivel a szerző, a regényíró elbújik a főszereplő lány személyisége és szavai mögé, a mű egészét és végkicsengését a lány érzéseivel és szavaival adja át, ami nem más, mint az örület, hiszen az, hogy kellene neki a többi négy, erőszakkal nemzett gyerek, az csak az örülettel magyarázható.

Az író, esetünkben Nagy Zoltán Mihály arról feledkezik meg, hogy vég-ső soron az író maga is része annak a közösségnek, amelyet megidéz szűkebb vagy tágabb értelemben. Ez így van még akkor is, ha Nagy egy ügyes elbeszéléstechnikai fogással kivonta magát ezen felelősség alól. Az olvasó, természetesen belehelyezkedik a lány szemszögébe, és végigolvassa a regényt az ő szomorú helyzetével azonosulva. Két kérdés azonban felmerülhet szó szerint vagy legalábbis megérzés formájában. Az olvasó jó érzi-e magát a bőrén, amikor az a személy, akivel néhány száz oldalon keresztül azonosult, eljut az örületig, és keresi a képtelenségben azt a bizonyos négy Sátángyereket? Illetve az olvasó találkozik azzal az egyszerű ténnyel, hogy egy konkrét könyvet olvas, amelyet valaki, valahol, valamikor írt, és megjelent valamely kiadó(k)nál. A könyv borítójára azonban nem az van írva szerzőként, hogy Tóth Eszter (a történet főszereplője és a fiktív mesélője), hanem Nagy Zoltán Mihály, aki a kárpátaljai Nagymuzsalyon született 1949-ben. Nem sokat segítene a helyzeten, de az sincs ráírva a regény hátoldalára vagy a kolofónoldalára, hogy „megtörtént eset” vagy „valós történet alapján” vagy „fiktív történet valós események alapján”. Van egyszerűen egy könyv, egy hihetetlen és hiteltelen lélektani helyzettel, egy önmagára reflektálni képtelen mesélővel-főszereplővel-áldozattal, és egy szerzővel, aki ezt a könyvet kiadta a kezéből, mások pedig megjelentették.

Ott van a jogilag szerzőnek minősülő személyben és természetesen részben a kiadóban is az a rettenetesen nagy felelősség, hogy egy ilyen bizonytalan,

a levegőben lógó szöveges anyagot az olvasó elé tár, aki – állíthatom –, nem fog tudni vele mit kezdeni. Erre a nagy felelősségre, a fentiek alapján, úgy vélem, a szerző nincs felkészülve. A regény minden lehetséges valós vagy autentikus forrása ellenére súlyos többértelműségben és etikai bizonytalanságban, sőt hibában kerül az olvasó elé. Megvalósít minden olyan eszmetörténeti, irodalomtörténeti és irodalomelméleti hibás eltévelyedést, ami a művészeteket a posztmodernizmus zsákutcájába vezette. Az se mentség, hogy az író egyes, későbbi művei, eléggé képtelen módon, de a még ki nem múlt posztmodern poétikával egybevágvá, néhol önmaga kritikáját is megfogalmazza, önkéntelenül akár. A versesregény-trilógiájában (*Messze még az alkonyat*, 2008; *Fogyó fényben*, 2010; *A fényeken túl*, 2012) olvasni egy ilyen, érvényes, szentenciának minősülő szakaszt: „vezér nélkül pedig / kény és kedv szerint / bárhová terelhető / barmokká züllik a nyáj, / érvénybe lép az önveszejtés / ostoba ideológiája”. Így van, és ha már nincs megfelelő tartású vezér a más közéleti személyiségek között, ennek a műnek a tanulságából az derül ki, már az író se vállalja, hogy ő az legyen. Meg se próbálja, csak a közösségen kívülre helyezve magát, más személyiség mögé bújva bekiabáltat a céltalanul és durva szabálytalanságokkal zajló futballmérkőzésre, hogy „szemüveget a bírónak!” vagy inkább „szemüveget a hazai csapatnak!”

Aki úgy véli, hogy ezt a zűrzavart nem lehet fokozni, az téved. Az elemzésemben a filmből indultam ki, ami a könyv alapján készült. A film alkotói, a forgatókönyvet jegyző Balogh Géza és Zsigmond Dezső, utóbbi az adaptáció rendezőjeként is egy eleve céltalan, hibás poétikájú művet ültettek át filmvászonra. A film a művészeti ág kifejezőeszközeinek jellegéből adódóan még mélyíti is az ellentmondásokat. Az alkotók a regényt szó szerint és szellemiségében is átültették a mozgóképek közegébe, de nem a mozgókép nyelvére. Amíg a regényben legalább volt az elbeszélőnek egy látszólagos mentsége az elbeszélői és kritikai perspektíva leszűkítésének azzal, hogy a főszereplő és egyben áldozat lány maga meséli el a saját történetét, a maga szenvedéseit, ennek a személyességnek és szubjektivitásnak a döntő hányada feloldódik a semleges, mesélő nélküli stílusban. Amit a regény egy fiktív elbeszélői szerkezet alapján csak egy önmagára és egy szűk, saját kis világra rálátó áldozat mesél el, azt a filmvászonon tárgyilagos, megkérdőjelezhetetlen kinyilatkozásként kapja meg a néző. A megidézett személyeken és közösségeken kívül közösség papjainak és vezéreinek szerepében fellépő művészek is megbuktak.

Innen, bizony, nehéz lesz tovább lépni. Hacsak nem azonosítjuk és el nem vetjük azokat az érvényesnek vélt, hamis szentenciákat, amelyeket évtizedek során szivárogtattak belénk, az emberek lelkébe az iskolában, a műalkotásokban, a műelemzésekben, hogy például mindig, minden áron valami újabbat, erősebbet, jobbat, másabbat kell mondani ahhoz, hogy az elfogadott, érvényes és igaz legyen. Épp ellenkezőleg, le kell rázni az eszmetörténet, az irodalom, az irodalomelmélet elhajlásának számos gátló tényezőjét,

hogy etikus emberek módján valós, igaz és építő jelleggel beszélhessünk saját életünkről és azon közösségekről, amelyeknek részei vagyunk. Ha pozitív példa kell, akkor ott van a fentiekben már emlegetett Böröcz Sándor *Kiáltás a mélyből* című könyve, amelyen a keresztény hit még megadja az elbeszélőnek azt az emberi és művészi tartást, amellyel egy ember másoknak felelősséggel elmesélhet valamit.





