

FILMSZEM 2020

Filmtudományi online folyóirat



X. évfolyam 3. szám

HOMMAGE Á

РОДЧЕНК



FILMSZEM X./3.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

X. évfolyam 3. szám - (2020) ŐSZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bárdos Judit: Róma filmképe	4-13
Koczó Olivér: Egy európai ember gondolatai az európai filmről	14-23
Farkas György: A régi és az új istenekről	24-39

Aldo **FABRIZI**
Anna **MAGNANI**



ROMA CITTA' APERTA

REGIA: **ROBERTO ROSSELLINI**

PRODUZIONE: **EXCELSA FILM**

Bárdos Judit

Róma filmképe

Egy Rossellini és egy Pasolini film záróképe

Rossellini

A *Róma nyílt város*¹ végén egy laktanya előtti füves síkságon Don Pietro, az ellenállókkal együttműködő pap kivégzését készítik elő. Az utolsó előtti jelenetben magát a kivégzést látjuk. A cinikus német tiszt adja le a lövést, mivel a gyilkosságra az olaszok parancsra sem vállalkoznak. A jelenetet, mely Don Pietro székre kötözött testét mutatja, váratlanul egy ellenbeállítás váltja fel: egy csapat gyerek tűnik fel, akik a szakadt kerítés mögül fütyüléssel akarják felhívni a pap figyelmét jelenlétükre és együttérzésükre. Többször látjuk beállítás–ellenbeállításban a papot és a kerítés mögött a gyerekeket. A lövés után, Don Pietro holttestét látva, a gyerekek szomorúan lehajtják fejüket, elmennek. A kamera hátulról követi őket, majd kitágul a horizont. Feltárul Róma képe, nagytotálban. A kamera most már ezt a képet hozza egyre közelebb, a gyerekcsapat háttereként. A gyerekek felemelik a fejüket, a nagyobbik a kisebbiknek a vállára teszi a kezét. Képük kistotállá szűkül, Róma épületegyüttese pedig egyre nagyobbá nőve perspektivikusan közeledik. Felismerjük a *Szent Péter* bazilika kupoláját. Ez a film záróképe. (Figyeljük meg, amit az eddigi elemzők nem emeltek ki: a papot *Pietrónak* hívják, s a kupola látványa éppúgy zárja le képileg a filmet, ahogyan a történet az ő halálával végződik. Másrészt, a *San Pietro* bazilikáról *szentség* vetül a mártíriumot szenvedett papra.)

Don Pietrót azért végzik ki, mert együttműködött az antifasiszta ellenállásban résztvevő kommunista mérnökkel és nyomdással. Társukká szegődött, mert élete utolsó napjaiban mindennél erősebb volt számára a szolidaritás parancsa. A gyerekek pedig mindenben a felnőtteket utánozzák. A film ezt sokszor humoros formában mutatja: például akkor, amikor csapatot alkotva bátor partizánakciókat hajtanak végre, de félnek a szülői pofonoktól. A szolidaritás példája beléjük ivódott, ahogyan az utolsó jelenetben is füttyszóval jelzik, hogy ott vannak a kerítés mögött, és kezüket egymás vállára téve vonulnak el.

A nácik ellen harcolók mellett (Manfredi mérnök; Francesco, a nyomdász; szerelme, Pina; Don Pietro) a film valódi főszereplője – ahogyan egy igazi neorealista filmhez illik – a nép: egy család tagjai (Pina szülei és húga),

¹ *Roma città aperta (Róma nyílt város)*, rendező: Roberto Rossellini, forgatókönyvíró: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, operatőr: Ubaldo Arata, szereplők: Anna Magnani (Gina), Aldo Fabrizi (Don Pietro), Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi), 1945.

a szomszédok, a ház lakói, asszonyok, öregek, gyerekek. A szó hagyományos értelmében vett főszereplője nincs a filmnek.

Tágabb értelemben azonban a film főszereplője: Róma városa. A nyitó-kép is Rómát ábrázolja. Nagytotállal kezdődik a film. Már a főcím alatt a távolban Róma ismert épületegyüttese, háztetői láthatók, középen a *Szent Péter* templom kupolája. A kamera lassan panorámázva, felső szemszögből hosszan elidőzik Róma látképén. Mivel a filmkép mindig a mozgókép része, nem elemezhető állóképként. A hangsúlyos helyen lévő képek – a nyitó- és záróképek – mégis rendkívül szuggesztíven szinte beleégnek a néző emlékezetébe, és a tér-és időalkotásban, valamint a gondolati általánosításban is fontos szerepet játszanak: mintegy kitágítják a látottakat az időben. A záróképhez közeledve lelassul a plánok váltakozásának sebessége, a néző érzékelése az állóképhez közelít. A nyitó- és a zárókép szerepe a narrációban is fontos: a nyitókép általánosságából (többnyire nagytotálban) ráközelítünk a konkrét helyszínre, ahol belépünk a történetbe, majd, elhagyva a szereplőket és a helyszínt, az általános, absztrakt (többnyire nagytotál) záró képen megint a környezetet látjuk, ahol a történet lejátszódott. Rossellininek ebben a filmjében ez a megoldás a szokottnál is hangsúlyosabb, ezért gondolom azt, hogy a film főszereplője maga Róma. Erre utal a cím is: „Roma città aperta”, vessző nélkül, azaz nem értelmezőként, nem politikai (pontosabban katonai) kategóriaként szerepel a címben a „nyílt város”. A hangsúly sokkal inkább arra esik, hogy „Róma városa”. (Érdekes, hogy a film címe az angol nyelvű szakirodalomban mégis csak „Open city”).

A neorealizmusban rendkívül fontos a táj, olyannyira, hogy a szereplőkével egyenrangú egzisztenciára tesz szert. S ezt a városi tájról éppúgy elmondhatjuk, mint a természetiről (elég itt az emlékezetes filmekből egy-egy kisvárosi utca vagy egy nagyvárosi helyszín képét felidézni). Funkciója korántsem merül ki abban, hogy – mint a skandináv némafilmben, a német expresszionista filmekben vagy éppen a háború előtti olasz filmtermésben látható – csak a szereplők hangulatát tükrözze vissza. Rossellini *Paisà*-jának emlékezetes jelenetében a Pó akkor is nyugodtan, lassan, közömbösen hömpölyög, ha éppen egy partizán holttestét sodorja a parton nyugtalanul álló, megfélemlített, megfenyegetett tömeg elé. Ebben „a csodálatos befejező epizódban”, írja Bazin, a Pó deltavidékének iszapos vize aktívan részt vesz a drámában. Azáltal, hogy a látóhatár mindig ugyanabban a szemmagasságban van, s így a film összes beállításában ugyanolyan arányban látszik a víz és az ég, különös hangsúlyt kap a táj egyik jellemző tulajdonsága. Amit látunk, pontosan megfelel az itt élő emberek szubjektív érzésének, „akiknek az élete attól függ, hogy bekövetkezik-e a jelentéktelen szögelfordulás a látóhatárhoz képest”.²

² André BAZIN: *A filmművészet realizmusa és az olasz iskola a felszabadulás után* (1948), ford. HOLLÓS Adrienne, in uő: *Mi a film?* szerk. ZALÁN Vince, Budapest, Osiris, 1995, 392.

A napégette síkság vagy a parti homok Visconti *Megszállottságában* is közömbös háttére, és nem kivetítése a szereplők szenvedélyének. A tájábrázolásnak és a világgépnek ezt az újfajta összefüggését Carlo Lizzani igen részletesen elemezte. Kimutatta, hogy míg a fasizmus idején készült filmek vertikális tagoltsága (a tömeg felnéz a vezérre) a fasiszta világgép hierarchikus jellegéről tanúskodik, addig a neorealista filmekben a horizontális sík dominál. (Ezt igazolja a Pó-síkság képe a *Megszállottságban* vagy a Pó képe a *Paisà* utolsó epizódjában.) S míg a fasizmus korának filmjei a festői, romantikus beállításokat, a szereplők lelkiállapotát tükröző természeti képeket kedvelik, például a háborgó tenger képét a rajta száguldó hatalmas hullámokkal, addig a neorealista műveket a tényleges észlelési helyzeteknek megfelelő beállítás, kameraállás, szemmagasság és világítás jellemzi. Vagyis egy olyan látószög, mely a környezetbe belesimuló, vagy az annak közömbös háttére előtt cselekvő embert mutatja, s mellyel a néző sokkal jobban tud azonosulni, mint a függőleges kameramozgások és daruzások által produkált látványossággal. A háttérben megfigyelhető képesemény megmarad önállóan, s nem oldódik fel az előtérben zajló eseményben.³

Visszatérve a *Róma nyílt város* záróképéhez, meg kell állapítanunk, hogy az – mint arra mások mellett Rossellini egyik monográfiája, Peter Brunett⁴ is rámutatott – feloldhatatlanul többértelmű. Vajon mi a jelentése annak, hogy Don Pietro kivégzésének jelenetében – miközben a pap még meghallja a fiúk füttyjelét, majd a fiúk egymást támogatva vánszorognak le a dombról a város központja felé – feltűnik a Szent Péter-bazilika kupolája? Mit jelent, hogy a kupola által uralt római látóhatár alkotja a film lezáró képsíkjának háttérét?

Mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy ebben a plánban a bazilika domináns volta az egyház domináns voltát jelzi: vagyis a jövődő Itália reménysége az egyházban van. Ugyanakkor határozottan látszik, hogy a bazilika mégiscsak része Róma összképének, tehát az egyház sem lehet több, mint az olasz társadalom egyik fontos alkotóeleme. Nehéz továbbá kivonnunk magunkat az alól a benyomás alól, hogy a film vége teljes pusztulást sugall, mint ahogy ennek az ellenkezője is felmerülhet bennünk, hiszen a fiúk Itália jövőjének a szimbólumai. Bénultak és deprimáltak ugyan, de támogatják egymást, jelezve, hogy ők az újrakezdés és az eljövendő szolidáris társadalom letéteményesei. Végül ki tudná elhárítani azt a gondolatot, hogy a filmben ábrázolt borzalmak a bazilika tövében történtek? A kupola súlyos jelenléte arra emlékeztet, hogy az egyház mennyire némán, távolról, kívülállóként és közönyösen tűrte emberek millióinak (köztük sok, a filmbeli Don Pietróhoz hasonló papnak) a mártíriumát.

Mindenesetre, akár így nézzük, akár úgy, a film Róma evokatív totálképével

³ Az olasz filmművészet antológiája. A neorealizmus története, dokumentumfilm. Szerk. Carlo Lizzani, rendező: Pietro Tartagni, Istituto Luce SpA, Italoneggio Cinematografico, Roma, é. n.

⁴ Peter BRUNETT: *Roberto Rossellini*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1987. 50.

végződik, ami felveti azt a korábban említett interpretációs lehetőséget, hogy valamiképpen Róma a film főszereplője, mely – szinekdochéként – Itália egészét is képviseli. Ezt szuggerálja magának a filmnek a címe és az a Brunett szerint is perdöntőnek tekintendő tény, hogy a város mint vizuális háttér mindvégig jelen van.

A nyitó jelenet hasonlóan elemezhető. A várost átfogó totálkép után a kamera azonnal bevisz minket a régi városrészbe, a történelmi negyedbe, és míg a németek elől a háztetőre menekülő Manfredit normál gépállásból, addig az őt üldöző németeket felső gépállásból, madártávlatból látjuk, mert betolakodók. Azután, belsőben egy térképet mutat a kamera, majd hátrakocsizik, és meglátjuk irodájában Bergmann, a Róma térképét tanulmányozó náci tisztet. Másutt Bergmann római lakosokról készült fényképeket tanulmányoz. Német lévén, el van szakítva a város szerves életétől. Irodájából ki sem mozdulva csak másodlagos, művi, térképeken és fényképeken keresztüli absztrakt viszonyt alakíthat ki a várossal. Róma örök, a náci vannak benne ideiglenesen. Erre fut ki Brunett interpretációja.

A gyerekcsapat szolidaritása és ennek fontossága egyértelmű. Az viszont végül is eldönthetetlen, hogy a *Szent Péter* bazilika Rómát vagy egész Olaszországot, vagy elsősorban az egyházat idézi-e fel. Vajon lényeges szimbolikus utalásról vagy egyszerű ténybeli adottságról van-e szó? Hiszen Rómában valóban mindenhol látszik a kupola. A filmvég tehát alapvetően nyitott, néhány kérdés mindenképpen eldönthetetlen marad. Brunett értelmezése azt hangsúlyozza, hogy „Róma örök, a náci uralom múlandó.” Ennek a hipotézisnek az elfogadhatóságát alátámasztja Rossellininek egy későbbi, 1960-ban készült filmje, a *Rómában éjszaka volt*, mely szintén a német megszállás alatt játszódik, és az utcákat, a történelmi negyedet mutató külsőkön kívül végig jelen vannak benne a Róma összképét mutató nagytotálók is.

Másrészt nem hagyható figyelmen kívül, hogy a fiúk a lepusztult, sivár, romos külvárosból a város központja felé indulnak, karöltve, egymást támogatva. A kép a jövőre való nyitottságot és a reményt sugallja, mint általában is a gyermekek jelenléte filmek záró jeleneteiben. Esetünkben különösen erős ez a jelentés, hiszen nem lehet mellékes, hogy vezérüket, a sánta fiút Romolettónak, azaz kis Romulusnak hívják, akire ezért úgy is tekinthetünk, mint Róma jövődjéé újjalapítójára. Nem sántasága, nyomoréksága, nem a fiúk elcsigázottsága tehát a fontos, hanem az újrakezdés reménye és az átélt élmények hatására bennük létrejövő szolidaritás-érzés. Ez az interpretáció annál is inkább adódik, mert a neorealizmusnak köztudottan a szolidaritás az alapeszméje.

Hasonló álláspontot képvisel Rossellini másik monográfusa, Peter Bondanella is. A film – hangsúlyozza Bondanella – borotvaélen táncol a komikum és a tragikum között.⁵ Például humoros az, hogy Don Pietro konspirációs

⁵ BONDANELLA: *i.m.* 56.

célből egy kis erőszak alkalmazására kényszerül, hogy elhallgattasson egy öregembert (fejbe kell vágnia egy palacsintasütővel, hogy csendben maradjon és így hitelesen játssza el a haldoklót). Ez azonban csak egy perccel előzi meg azt az epizódot, melyben Pinát – kislát, Marcello szemé láttára – lelövik. (Az utóbbi a film leghíresebb, „Anna Magnani futásaként” emlegetett, legendás jelenete, melyben a németek elviszik Francescót, és Pina – Anna Magnani – kétségbesetten fut a teherautó után, hogy aztán golyótól találva holtan essék össze.) A gyerekcsapat a felnőtt ellenálló csoport komikus tükrére. Romoletto például komikus, amikor olyan marxista szlogeneket ismétel, melyeket maga sem ért. Mivel a film végig ingadozott a humor és a tragikum között, és ezzel hatott a nézők érzelmeire, ebben a keretben értelmezendő a záró képsor is. A megkínzott és megölt Manfredi testének képe ikonográfiailag a keresztire feszített Krisztust idézi fel, és így az utolsó szekvencia is a keresztény feltámadással és újjászületéssel asszociálódik. Romoletto, Marcello és a többi gyerek figyeli Don Pietro kivégzését (felnőtt tanú nincs jelen), és amint elhagyják a színt, a kamera Itália jövőjét követi, a gyerekeket a *Szent Péter* bazilika háttérére elé helyezve. Ezzel ível át az alkotó a tragikus elkeseredéstől a „tavasz Itáliában” ígéretéig (ezt Francesco mondta korábban). A rendező ezzel a gyerekeket mutató szimbolikus záróképpel reményt villant fel, mint sok más neorealista klasszikus is.

Rossellini neorealista filmjeiben nem jelenik meg közvetlenül a szakrális. Későbbi munkáival ellentétben nincs ezekben semmi transzcendentális, semmi természetfölötti vagy isteni. A szakrális és a spirituális az európai kultúra romjain és az emberek és kultúrák közötti találkozásokon elmélkedve olyan filmjeiben fogja felfedezni, mint az *Utazás Itáliába* vagy a *Stromboli*.

Pasolini

Pasolini korai filmjeiben (*Csóró* (1961), *Mamma Róma* 1962, *A túró* 1963) nagyobb az ellentmondás. Az ábrázolt világ (a lumpenproletárok és a római külvárosok világa) hangsúlyosan durva és közönséges, ám hősei erőteljes zenei és képzőművészeti utalások révén felmagasztosulnak, s bekapcsolódnak az európai kultúra fő áramába. A *Máté evangéliumában* (1964) pedig már közvetlenül megjelenik a szakrális. Jól jellemzi ezt a változást Csantavéri Júlia: „A csóró, a *Mamma Róma*, vagy *A túró* [...] a hatvanas évek Olaszországának konkrét, kézzelfogható világát idézik, s csak a lírai és képi deformáció révén válnak egyben szakrális-metaforikus jelentések hordozóivá is”. A *Máté Evangéliumától* kezdve viszont „a filmek helyszíne elvontabb, szimbolikusabb, már eleve jelentéssel telített, 'belső' tájakra tevődik át”.

Erről a folyamatról árulkodik a *Helyszíneresés Palesztinában* című filmnapló-szerű alkotás, mely aközben született, hogy a költő-rendező Krisztus

életének helyszíneit kereste a tervezett film számára. Tudjuk, végül egy kopár dél-olasz tájra esett a választása, s lemondott a Szentföldön való forgatásról. Mégis – mint Csantavéri hangsúlyozza – Pasolini „ezen az úton, a kereszténység előtti világ nyomait kutatva fedezi fel a tágas, nyitott terek megmutatásában rejlő szimbolikus lehetőségeket, a nagy, vízszintesen kitáruló panorámaképek kifejezőerejét. Csak egyetlen olyan helyszínt talál itt, amelyet méltónak érez a Megváltó történetéhez, a Holt-tengert övező sivatagot”.

A hatvanas évek elejétől fogva Pasolini verseiben is megjelenik a sivatag motívuma, mint a nagyság, az erő, a múltó pillanattal és a hétköznapi nyüzsgéssel szembeálló ősi, örök nyugalomnak a kifejeződése. Sőt, a motívum, különböző jelentéseket hordozva, filmjeit is áthatja a kezdetektől fogva, bár a korai művek mindennapokhoz kötött világában képileg nem volt megfogalmazható. Jelenlétét minden esetre jól mutatják – ismét Csantavéri szavaira hivatkozva – „a külvárosok szélén elheverő napégette rétek, a szétterülő, fémes szürkén fénylő szeméthalmok, vagy a *Csóró* álomjelenetében elének táruló temető”. A szerelem és a halál helyszínei ezek, „az isteni attribútumaitól megfosztott, megalázott ember utolsó menedékei”. A modern világ poklát személyes pokolként is megélő költőnek ez egyben „a halál helye” is: a halál békéjéé, ahogyan erről a *Töredék a halálhoz* című, 1961-ben írt verse tanúsodik. „Pasolini sivataga ezért mindig vonzó és félelmetes, felszabadító és megkötöző egyszerre.”⁶

Ebből a szempontból jó okkal gondolhatunk arra, hogy az 1962-ben készült *Mamma Róma* a *Maté evangéliumának* előzménye. Metaforikusan jelen van benne a sivatag, melyről később Pasolini azt írja, hogy az egyetlen méltó helyszín Krisztus életének elbeszéléséhez. A filmben elbeszélte történet pedig megváltás-történet. Persze bukással végződő megváltás-történet, hiszen az anya harca, aki messianisztikus tulajdonságokkal ruházta fel fiát, s önmagát is megpróbálja egy másik ember felemelésével felemelni, külső és belső okok következtében szélmalomharcnak bizonyul.

Lássuk tehát a *Mamma Rómát*⁷, azt a filmet, mely a *Róma nyílt várossal* több szempontból is összehasonlítható. Ebben az írásban csak a Rómáról alkotott két filmkép összehasonlítására szorítkozom.

Már a film címe is valami önmagánál többre utal, vagyis Rómára, holott „*Mamma Róma*” nem más, mint a főszereplő neve. Akárcsak Rossellini filmjében, itt is Anna Magnani a női főszereplő. Ki akar törni prostituált múltjából, s magához veszi a fiát. A nyitó jelenet groteszk: az asszony három disznót terel be eddigi stricijé, Carmine esküvőjére, majd az esküvőn résztvevő emberek olyan alakzatban rendeződnek el, mint Paolo Veronese *Utolsó vacsorájának*

⁶ CSANTAVÉRI Julia: „Szélfúttá sivatagok képei (A sivatag képe és képzele Pier Paolo Pasolini műveiben)”, *Pannonhalmi Szemle*, 1999/3, 85. www.hi.zpok.hu/filmtext/Egyeb/Sivatag.pdf

⁷ *Mamma Roma (Mamma Róma)*, rendező: Pier Paolo Pasolini, forgatókönyvíró: Pier Paolo Pasolini, operatőr: Tonino Delli Colli, szereplők: Anna Magnani (*Mamma Roma*), Ettore Garofolo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Arco film (Roma), 1962.

alakjai. Az asszony békés kispolgári életre vágyik, zöldséges standot nyit, és lakást vesz egy lakótelepen. A film külső felvételei (a piaci jelenetek, egy-egy utcakép és az életutat jelképező, az éjszakai sötétben kétszer ismétlődő hosszú kocsizás kivételével) többnyire Róma szélén készültek. A jelenetek egy réten, egy csöppet sem nagyvárosi környezetben játszódnak, ahol a háttérben modern, szinte a semmiből kinövő, jellegtelen toronyházak látszanak, és néha egy római vízvezeték romjai is feltűnnek. Róma perifériáján vagyunk, ahogyan Pasolini 1959-ben írott regénye, az *Egy erőszakos élet* is a Róma körüli külvárosokban, a „*borgatában*”, Pietralatában és a Garbatellán játszódik, ahol fiatal hősei nyomorúságos viskókban nőnek fel, s majd, ha szerencsésük van, beköltözhetnek egy toronyházba. Oda, ahol „a lakótelep teljes pompájában ragyogott a szemét és a sár közepén”⁸. A regény hősei csak ritkán, a film szereplői pedig soha nem jutnak be a nagyváros történelmi központjába vagy modern negyedeibe.

A film végén Mamma Roma fia, Ettore haldoklik a börtönben. Ekkor észrevétlenül bekövetkezik a felemelkedés a szakrálisba. A kamera az ágyhoz kötött fiút hosszan, Mantegna *Halott Krisztus*ára emlékeztetve perspektivikus rövidülésben ábrázolja, közben Vivaldi zenéje szól. Párhuzamos montázs mutatja a keresztfán szenvedő Krisztust (az Ettore-t tetőtől talpig mutató lassú kameramozgás az ágyat keresztté változtatja), majd az anyát, aki mint ha áldozna: kenyérdarabokat szór a tejbe. Ezután megint Krisztust látjuk a kereszten, majd ismét a szenvedő Madonnát, aki fiáért aggódik, miközben a zöldséggel teli kézikocsit húzza a piacra. A párhuzamos montázs három képsorból áll: az ágyhoz kötött fiún először a lázadás görcsös, vonagló mozdulatait vesszük észre, azután kétségbeesését érzékeljük, ahogyan anyját hívja, végül pedig a halál mozdulatlanságába dermedt teste tűnik fel a vásznon. Ezzel a képsorral az anya magányának és fájdalmának képei váltakoznak. Amikor az anya megtudja, hogy fia meghalt, rohan haza, olyan kétségbeesetten, mint ugyanő – Anna Magnani – a *Róma nyílt városban*. Hazarohan, ki akar ugrani az ablakon, miközben a többiek visszatartják. Kinéz az ablakon, de onnan nem Róma történelmi negyede látszik, a *Szent Péter* bazilika kupolájával, hanem az a sivár, egyforma házakkal teli periféria, egy egyszerű, modern templom kupolájával, melyet eddig is láttunk végig a filmben. Csak Mamma Roma szemében tükröződik valami több.

Mamma Roma tekintete ugyanaz a tekintet, melyet halálának pillanatában a *Róma nyílt város* Pinája vet a világra.⁹ Az utolsó kép, melyet Pina magával visz a sötétségbe, elfogott vőlegényének, Francescónak a képe. Bár Mamma Roma nem hal meg szó szerint, az ő története is egy hasonló „utolsó” tekintetben zárul le. Ő, amikor fia halálát megtudva, ki akarja vetni magát az

⁸ Pier Paolo PASOLINI: *Egy erőszakos élet*, ford. De Martin Eszter, Kalligram, Pozsony, 2011, 201.

⁹ Maurizio de BENEDETTIS: *Da Paisà a Salò e oltre, parabole del grande cinema italiano*, Avagliano Editore, Roma, 2010. 400.

ablakon, a betontemplom kupoláját látja. A Szent Péter kupolája és a külváros betonkupolája: Róma két különböző képe. Az előbbi az a kupola, mely a keresztény hagyomány szerint az anya terhes méhe. Önként adódik, hogy Rossellininél a jövő szimbólumát lássuk benne. Az utóbbi a kupola-méhek uralta városban a vég jelképe. A város ebben a Pasolini által mutatott perspektívában az Ettorek, a „kurafik” városa, akik mind arra vannak ítélve, hogy keresztre feszítsék őket, amíg az anyák eleméztik magukat a tengernyi fájdalomtól.

Mamma Róma tekintete az átélt anyai fájdalmat, az örök emberi szenvedést sugározza. Vele szemben nem az európai kultúra folyamatosságát őrző „örök város” és nem a kereszténység központját jelentő *Szent Péter* bazilika kupolája, hanem „a lakótelep rózsaszín pokla”, a modern élet sivataga helyezkedik el. Ahogyan a film forgatókönyvében olvassuk: „az ablakból Rómára látni, a bérházak és a hőségtől remegő rétek rengetegére, amint hatalmasan, közömbösen elterül a fényben.”¹⁰ Nincsen remény. Krisztus keresztalála nem hozott megváltást.

Egyébként már a *Róma nyílt város* záróképét is, melyet sokan nyitott végként elemeztek, Pasolini saját filmjének záróképével rokonítva, ennek a pesszimizmusnak a szellemében értelmezte. Egy 1961-ben írott versében úgy idézte, mint a neorealista táj és a reményvesztettség emblémáját:

*„[...] a túlélők arra mennek:-
srácok a távoli bérházak felé,
a pirkadat keserves fájdalmában.
Látom, amint eltűnnek: és egész világos
az, hogy – mert kamaszok – még a remény
útján indulnak el, a fényben felsejlő
romok között – ez szinte már
nemi élet és nyomorún is szent még.
És amint eltűnnek a fényben,
már nincs kedvem zokogni sem.
Miért? Mert nem volt reménysugaruk
a jövőhöz. Az egész annyi volt csak:
kába visszahullás, ez a homály [...]”¹¹*

¹⁰ Pier Paolo PASOLINI, *Mamma Róma*, forgatókönyvek I., Ford: Lukácsi Margit, Pozsony, Kalligram, 2010, 7-129, 129.

¹¹ A vers itt idézett részlete magyarul Szabó László Sándor fordításában: *Filmkultúra* 1990/1. 36. (cím nélkül). A teljes mű: - Continuazione della serata a San Michele /Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano/ Proiezione al „Nuovo” di „Roma città aperta”, in uó: Poesie, Edizione Mondolibri, Milano, 1999, 70-73.



ANNA
MAGNANI in
**Mamma
Roma**

UN FILM SCRITTO E DIRETTO DA
PIER PAOLO
PASOLINI

FilmArtGallery



con
ETTORE GAROFOLO • FRANCO CITTI
SILVANA CORSINI • LUISA LOIANO • PAOLO VOLPONI
LUCIANO GONINI • VITTORIO LA PAGLIA • PIERO MORGIA

UN FILM PRODOTTO DA ALFREDO BINI PER ARCO FILM - CINERIZ



Koczó Olivér

Egy európai ember gondolatai az európai filmről

Ahogy a film meghódította a világot, társadalmi, kulturális, történelmi, gazdasági és sok egyéb tényező játszott közre abban, hogy a kialakulóban lévő új művészet országoként és kontinensenként sajátos formát, arculatot öntsön. Az „amerikai” és az „európai film” mind esztétikailag, mind a gyártási folyamatban két nagy bástyája a filmművészetnek. Jelenleg egymással szemben álló erődök. Az amerikai szórakoztató ipar, az erős gazdasági háttérének köszönhetően megállás nélkül termeli a mozifilmeket, melyek elkészítésénél elsődleges szempont az eladhatóság. A mai, fiatal generáció elsődlegesen ilyen filmekben szocializálódik. Az európai országok sokkal kisebb büdzből gazdálkodhatnak és nagy problémát jelent, hogy az elkészült film visszahozza a befektetett összeget. Ehhez elengedhetetlen, hogy a moziba járó közönség a hazai alkotásokra is befizessen, illetve jelenlétével támogassa a környező európai országok filmjeit is.

Az európai nemzetek közös erővel igyekeznek talpon maradni az amerikai filmáradattal szemben. A nemzeti támogatás (pl.: Filmalap) mellett közös szervezetek (pl.: Eurimages) segítik az alkotókat. Gyakori a koprodukciós filmkészítés, az „europuding” filmek. Ez sok esetben a nemzeti jellegek csorbulásával jár. Az „európai film” általános jellemzői közé sorolhatjuk az esztétikai, művészi minőség fontosságát, a kísérletezésre való nyitottságot, a rendező nagyfokú szabadságát a filmkészítés során, a nem szokványos narratíva és filmes eszközök használatát. A közvéleményben elterjedt általánosítás, hogy a műfaji film amerikai, míg a művészfilm európai, – ám ez korántsem ilyen fekete-fehér – gondoljunk csak a skandináv krimikre, a francia vígjátékokra. Összességében elmondhatjuk, hogy az európai filmeket kettősség jellemzi. Egyfelől ragaszkodnak saját nemzeti identitásukhoz, az adott kultúra és társadalom jellegzetességeihez, másfelől kialakítottak egy közös európai identitást.

A következőkben ezt a közös identitást kísérlem meg feltárni és elemezni. Írásomban ki kívánok térni továbbá az európai fesztiválok rövid történetére, az Európai Filmakadémia létrejöttére, majd végezetül az Európai Egyetemi Filmdíj kapcsán az új európai filmstratégia lehetséges pozitívumait szándékozom részletesebben feltárni.

Ahhoz, hogy a közös európai filmes identitás megfogalmazhatóvá váljon, megkerülhetetlenek, az úgy nevezett A-kategóriás filmfesztiválok,

s azok keletkezési körülményei, illetve évtizedes formálódásuk. Ahogy Thomas Elsaesser írja „Az évente megrendezésre kerülő nemzetközi filmfesztivál nagyon is európai intézmény. Közvetlenül a II. világháború előtt vezették be, bár csak az 1940-es és 1950-es években vált kulturális szempontból gyümölcsözővé, gazdaságilag kiforrottá és politikailag éretté.”¹ Ezek, a mára már méltán világhírű fesztiválok – mint Velence, Cannes és Berlin – kezdetben erősen átpolitizált rendezvények voltak. Ennek ellenére a szakma előterébe kerülhettek olyan alkotók, mint Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni. És az már talán kevésbé ismert tény, hogy gyakorlatilag az összes európai új hullám is a filmfesztiváloknak köszönhetette létét. A különböző politikai-diplomáciai kényszerhelyzeteknek köszönhetően, a fesztiválok első korszakában, ami a hatvanas évek végéig tartott, az auteur kevésbé válhatott egy nemzet képviselőjévé. Ám a '60-as évek forradalmainak és főleg François Truffaut és Jean-Luc Godard hathatós közbenjárásának köszönhetően, elsőként Cannes-ban, majd a francia fesztivál példáját követve valamennyi európai fesztiválon, a válogatási folyamatok a nemzeti hivatalnokok kezéből átkerültek a fesztiváligazgatók hatáskörébe. Ennek a folyamatnak köszönhetően alakult ki a fesztiválok egyik legfontosabb szerepe, nevezetesen, hogy szelektálják az éves filmtermést, és az adott fesztivál tematikájának megfelelően támogatassák a szerzőket, ünneplést és elismerést nyújtsanak számukra. Sőt mára már az egykor három-négy napos fesztiválok nem ritkán egy-két hetesre is duzzadhatnak, a szekciók sokszínűségének és a versenyző filmek mennyiségének arányában. „A verseny- és a versenyen kívüli szekciók kínálatának bővítésével a fesztiválok nem csupán demokratizálják a bejutást. Új hatalmi struktúrák jelennek meg, és másfajta differenciáló tényezők lépnek működésbe: ha például bizonyos szekciók összeállítását kritikusokra vagy más testületekre bízzák, az elkerülhetetlenül a bekerülés és a kimaradás új formáit, illetve mindenekfölött új típusú hierarchiákat hoz létre, melyek talán rejtettek maradnak a nézők számára, de nagyon is érződnek a producerek és a filmkészítők köreiben.”² Ahogy Elsaesser is megállapítja, a fesztiválokön való szereplés filmes körökben új típusú hierarchiát hoz létre, ami egyben azt is eredményezi, hogy egy olyan film, ami nem bírt széles körű jelenléttel a fesztiválok éves sorában, kevésbé számíthat mozis forgalmazásra, vagy bármilyen egyéb reklámtámogatásra.

A sok fesztivált megjárt és rengeteg szakmai elismerést felhalmozott Ingmar Bergman fejéből pattant ki az ötlet, 1988-ban, hogy az Amerikai Filmakadémia mintájára, létre kellene hozni az öreg kontinensen is egy filmakadémiát, amelynek céljaul a független európai film védelmét tűzte ki. Ebből az ötletből valósult meg 1989-ben az Európai Filmakadémia – továbbiakban EFA.

¹ ELSAESSER, Thomas: *Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe*. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, 82–107. Magyarul: A Filmfesztiválok hálózata - A filmművészet új európai tipográfiája (ford. Fábics Natália) *Metropolis*, 2016 no. 3 <http://metropolis.org.hu/a-filmfesztivalok-halozata>

² ELSAESSER, Thomas: A Filmfesztiválok hálózata, *Metropolis*.

Az EFA egész évben végigkíséri az európai filmgyártást, és év végén adja át díjait. Az ünnepélyes díjátadásra Filmakadémia által szervezett díjátadó ünnepség keretében kerül sor, páratlan évben Berlinben, páros évben Európa valamely városában, jellemzően az év kulturális fővárosainak egyikében. Az elismeréssel az Akadémia célja az, hogy ráirányítsa a közönség figyelmét az európai filmre, népszerűsítse annak kulturális és művészi értékeit, és erősítse a közvélemény bizalmát ezen alkotások szórakoztató értékét illetően.³

A közvélemény bizalmát az amerikai film dömpinggel szemben viszont elég nehéz a nemzetállamoknak önállóan megnyerni, a piac tagoltságán kívül a közös nyelv hiánya, a kulturális sokszínűség miatt. Az egységes európai filmstratégiára is 2012-ig kellett várni. Ekkor született ugyanis meg az Európa Bizottság *„Új európai filmstratégia a kulturális sokféleség és a versenyképesség ösztönzésére a digitális korszakban”*⁴ címet viselő dokumentuma. 2008 és 2012 között az Európában gyártott filmek száma 1100-ról 1300-ra emelkedett, ennek ellenére a legtöbb művet csupán a belföldi piacon mutatták be. *„Az európai filmek nemzetközi forgalmazásának növelése nemcsak gazdasági szempontból, de a sokszínűség megőrzése tekintetében is igen lényeges”* – nyilatkozta Andrula Vasziliu, az oktatásügyért, a kultúráért, a többnyelvűségért és az ifjúságpolitikáért felelős uniós biztos.⁵ *„A Bizottság stratégiai dokumentumának javaslata szerint a filmekhez nyújtott közfinanszírozásnak erőteljesebben az európai filmek nézőtáborának szélesítésére kellene összpontosítania, és erőteljesebben támogatnia kellene az alkotások előkészítését, reklámját és nemzetközi forgalmazását. Jelenleg a nemzeti alapokból nyújtott támogatások közel 70%-át a filmgyártás kapja; a maximális közönségpotenciál kiaknázására jóval kevesebb eszközt fordítanak. Nagyobb rugalmasságra és új módszerek kialakítására van szükség továbbá abban a tekintetben, hogy a filmek milyen úton és mikor kerüljenek a közönség elé, hiszen az internetes filmletöltés és az igény szerint lekérhető video szolgáltatások (VOD) népszerűsége egyre nő.”*⁶

A megkésett központi intézkedések ellenére, az EFA önerőből és kreatívan is képes volt tenni a kontinensről származó filmek népszerűsítéséért. Előbb 2012-ben létrehozta a Fiatal Közönség Díjat az Európai Filmdíjon belül, ahol 12 és 16 év közötti fiatalok szavazhatnak, előzetesen az Akadémia szakemberei által kiválasztott három jelölt film valamelyikére. *„A budapesti résztvevők a vetítések között Madarász István forgatókönyvíró-rendezővel és Varró Attila egyetemi tanárral vitathatják meg és elemezhetik a látottakat a Tabán moziban. Az Európán átívelő eseményen a filmeket mozi teremben, széles vászonra vetítik eredeti nyelven, magyar felirattal. A program során a budapesti közönség többször kapcsolatba lép online a többi résztvevővel Európa-szerte.*

³ <https://www.europeanfilmacademy.org/History.42.0.html>

⁴ https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/hu/IP_14_560

⁵ https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/hu/IP_14_560

⁶ https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/hu/IP_14_560

A program célja, hogy minél több fiatal figyelmét felhívja a mozizásra, mint értékes közösségi élményre, elősegítve a filmszerető és filmértő közönség utánpótlását.”⁷

A következő lépés az EUFA megalapítása volt. A québeci egyetemisták és főiskolások filmdíját alapul véve 2016-ban a hamburgi filmfesztivál szervezőinek sikerült egy újabb filmes projekthez megnyerniük az EFA támogatását. Így jöhetett létre az EUFA, amelynek célja – olvasható az EFA honlapjáról – *„egy fiatalabb közönség bevonása az „európaiság” gondolatának terjesztésébe, az európai filmművészet szellemiségének eljuttatása az egyetemi diáksághoz, valamint a filmek, a filmes oktatás és a vitázás kultúrájának minél szélesebb körű terjesztése.”⁸* Az első alkalommal tizenhárom európai ország egy-egy egyeteme vett rész a szavazáson. A jelölt filmeket az idén már 24 egyetem kurzusai keretében vitatták meg. Izlandtól Izraelig terjed a résztvevő országok listája. Magyarországot a PPKE képviselte immár harmadik alkalommal. A filmeknek és azokat értékelő vitáknak egy egyetemi kurzus ad teret, a filmeket kizárólag a részt vevő 10-15 fős csoportok tekinthetik meg október és november folyamán. December elején valamennyi egyetem egy-egy főt delegál a Hamburgban tartott háromnapos workshopra, ahol vezetett viták keretében értékelik a filmeket, s amelynek végén szavazással döntenek a győztes alkotásról.

Az előző évek hazai gyakorlatától eltérően – amikor is a hallgatók tanórán kívüli projektként végezték, az EFA által előre kiválasztott, öt EUFA jelölt film értékelését – legutóbb már egy egyetemi kurzus keretein belül nézték meg, elemezték és értékelték a nominált műveket. A magyar delegációt Pócsik Andrea – egyetemi tanár, Pázmány Péter Katolikus Egyetem – *„Fesztiválkutatás és rendezvénytörténet”* c. kurzusának hallgatói választották ki maguk közül. A tanárnő oktatási szemléletéről érdemes megjegyezni, hogy több egyetemen kívüli projektbe igyekszik bevonni a hallgatókat, elég csak a KineDok dokumentumfilmklubra utalnom, de hasonló elhivatottság mentén vállalta el az Európai Egyetemi Filmdíj menedzselését. Tanítási módszerével a modern kor, s ez által a megváltozott hallgatói szokások, valamint a filmterjesztés hagyományos formáit ötvözve kívánja élénkíteni a társadalmi közbeszédet. A saját szavaival élve *„Ha Magyarországon sikerülne például létrehozni egy egyetemi filmklub hálózatot, amely együttműködésben szervezné a munkát a jogdíjak beszerzésétől kezdve a segédanyagok előállításán át az események szervezéséig és promotálásáig, ... hatékonyabban élénkíthetnénk a társadalmi közbeszédet: az akadémiai tudás szinte észrevétlenül áramlana addig elérhetetlen csatornáknak. Ha megalapítanánk a Magyar Egyetemi Filmdíjat és évente különböző intézményekben zsűriznék a hallgatók a kiválasztott friss magyar filmeket, újfajta interakciók jönnének létre film és közönség*

⁷<https://magyarnemzet.hu/kultura/budapesti-fiatalok-is-szavaznak-az-europai-filmakademia-fiatal-kozonseg-dij-nyerteserol-6890729/>

⁸<https://www.europeanfilmacademy.org/History.42.0.html>

között. Kialakulhatna egy olyan kritikai nemzettudat is, amely segít egyéni és társadalmi szinten formálni önazonosságunkat nem valamivel szemben, hanem valamiért, miközben képes ellensúlyozni azt az álkeresztény, ideológiailag terhelt, politikailag kisajátított magyarságképet, amellyel nap, mint nap szembe kell néznünk.”⁹ A fenti idézet továbbá válaszként is szolgálhat egyrészt arra a kérdésre, hogy miként kívánja az EUFA felfejteni az európaiság fogalmát, valamint egy lehetséges alternatívát kínál a fiatalok körében a magyar film jó értelemben vett propagálására.

De visszatérve az európai porondra, az EUFA célja, mint már ismertettem egy fiatalabb közönség bevonása az „európaiság” gondolatának terjesztésébe, vagyis egy nemzeteken átívelő diskurzus életre keltése. Ami nem csupán a filmről kell, hogy szóljon, hanem olyan, az adott filmekben boncolgatott sajátosan nemzeti vagy globálisan európai témákról, mint a szociális érzékenység, a politikai öntudat, vagy a női emancipáció. A tavalyi évben az egyetemünket, s ez által Magyarországot is képviselő Király Annától idézem „a mozi mindig is egy nagyobb diskurzus része a társadalmi és politikai valóságról, amelyben élünk. Ebből kiindulva mondhatjuk, hogy nem beszélhetünk úgy európai filmről, hogy azt kiragadnánk társadalmi, politikai kontextusából. A film, ahogy semelyik művészeti ág, nem képes anélkül létezni, hogy reflektálna az őt körülvevő világra. Egy művész, hiába törekszik rá, nem tud elzárkózni a saját valóságától olyan módon, hogy az ne tükröződne vissza alkotásaiban. Így amikor egy-egy európai filmfesztivál, vagy díjátadó kapcsán arról beszélünk, melyik film érdemli meg leginkább az elismerést, mindenképp szempont kell, hogy legyen az is, milyen módon és milyen mértékben reflektál Európára.”¹⁰ Ezt a reflexiót a továbbiakban két EUFA díjra jelölt alkotásról készült elemzés felhasználásával óhajtom bemutatni. Céline Sciamma *Portré a lángoló fiatal lányról/ Portrait of a Lady on Fire* (2019) című filmjéről – amit végül a hamburgi egyetemi zsűri a legjobbnak ítélte 2019-ben – Jászai Adél által készített kiváló és érzékeny elemzést vettem alapul. Nora Fingscheidt: *Kontroll nélkül/ System Crashert* (2019) című német drámájához pedig Király Anna dolgozatát használtam fel.

„Az EUFA filmválogatásában számos olyan alkotással találkoztunk, mely erősen foglalkozott társadalmi problémákkal, a társadalom kirekesztett, elnyomott, kisebbségi rétegeivel. A *Portré a lángoló fiatal lányról* egy rendkívül kifinomult munka, mely hitelesen festi meg egy leszbikus pár szerelmi történetét.”¹¹ Míg Sciamma, alkotásában a feszegetett problémákat egy időben és térben is távoli helyen boncolgatja, addig Nora Fingscheidt filmjét a jelenkorba,

⁹ PÓCSIK Andrea: A hazai filmtudomány és oktatás kritikai utópisztikus megközelítése. *Apertúra*, 2018. ősz. <http://uj.apertura.hu/2018/osz/pocsik-a-hazai-filmtudomany-es-oktatas-kritikai-utopisztikus-megkozelitese/>

¹⁰ Skadi LOIST: Teaching European Cinema: The European University Film Award (EUFA) Project – Dossier <http://www.alphavillejournal.com/Issue14/Dossier.pdf>

¹¹ JÁSZAI Adél: Az európaiság jelenléte a filmben (szemináriumi dolgozat)

s szűkebb pátriájába helyezi. A *Kontroll nélkül* témája, ahogy erre Király Anna is utal, társadalmi és szociális kérdéseket egyaránt érint. „A film főszereplője egy kislány, Benny, aki egyáltalán nem illik a rendszerbe. Az anyja nem tud mit kezdeni vele, a többi gyerek fél tőle, a nevelők nem találnak neki helyet. Jobb híján benyugtatózzák és igyekeznek elszeparálni a többiektől, de ez hosszú távon nem lehet megoldás – egy nyugodt, szeretettel és bizalommal teli környezetre lenne szüksége, ahol van valaki, akire biztos pontként tekinthet, de ezt nem tudják megadni neki. Ilyen helyzetek minden országban megfigyelhetőek, nem feltétlenül csak Európában, de mindenképpen egy olyan probléma, amely Európát is erősen érinti.”¹² Mindkét film témaválasztását és formai megoldásait illetően is abszolút érezhetően európai film. Vagy ha úgy tetszik, művészfilm, bár ez kissé elitista felhangot kölcsönöz a műveknek. Az európaiság ugyanakkor itt azt is jelentheti, hogy valamiben eltér más földrészek filmművészetétől az alkotás. Mindenesetre a *Kontroll nélkülre* éppúgy, mint a *Portréra...* jellemző a fikciót átszövő dokumentarista jelleg, ami, legalábbis a kommerszebb, hollywoodi filmekről mindenképp megkülönbözteti. Céline Sciamma rendező filmjében teljességgel női sorsokat látunk, női utak keresztezik egymást. „Az, hogy most éppen Franciaországban vagyunk apró fénytörés a prizmán. Ugyanez a történet játszódhatna bármelyik európai országban, Itáliában vagy éppen Magyarországon is. Nem domborodnak ki francia nemzeti sajátosságok. Nem ismerjük meg mélyebbről a francia társadalom és kultúra egyedi vonásait. Első ránézésre egy általános korképet kapunk a nők helyzetéről Európában.”¹³ De ahogy erre a dolgozatában Adél is kitér, korántsem a XVIII. századi, nőképek azok, amiket a színészek a vászonra visznek, ezek a portrék a „klasszikusnak” mondott és a „modern” nőképek ütköztetései, keresztezései. Ezt a film, lassú sodrása ellenére is, érdekesítően és érzékenyen érzékelteti. „A számos szubjektív kameraállásnak köszönhetően, a festőnő szemén keresztül egészen varázslatos módon fedezzük fel Héloïse vonásait, miközben őt magát is folyamatosan fejtegetnünk kell. A bensőséges, intim légkörben fojtottan érződik a társadalom által támasztott normák, elvárások és szerepek fenyegető jelenléte. Az ebből adódó feszültséget segíti, hogy mindez csak minimálisan kerül kimondásra. A jelenetek nincsenek túlbeszélve, sokkal inkább a metakommunikáción van a hangsúly. Mindez olyan finomságot és életszerűséget ad a filmnek, amitől a „porté” szinte lélegzik. A két főszereplő közti viszonyrendszer alakulását a rendező gondos aprólékoskossággal mutatja be, így mind a kapcsolat fejlődése, mind a karakterfejlődés szép ívet tud leírni.”¹⁴ Ezt a megkomponáltságot és képi érzékiséget ellenpontozza véleményem szerint a *Kontroll nélkül*, ami sokkal mélyebb együttérzést képes a nézőkben ébreszteni. És „nem csak a témaválasztásával,” – amelynek fontosságát Király Anna eképpen értelmezi – „de az ahhoz való hozzáállásával

¹² KIRÁLY Anna: *System Crasher* (szemináriumi dolgozat)

¹³ JÁSZAI Adél, uo.

¹⁴ JÁSZAI Adél, uo.

is. Nagyon ritka ugyanis, hogy egy ennyire szociálisan érzékeny témának az objektív megmutatására törekedjenek az alkotók, ítékezés nélkül. Ez a film pont azért tud széles rálátást adni egy társadalmi problémára, hogy a játékfilm eszközöket a dokumentumfilm távolságtartással és tényszerűséggel vegyíti.”¹⁵ A francia rendező filmje szinte egyöntetűen pozitív kritikai visszhangot kapott, a nézői vélemények is arról árulkodnak, hogy Sciammanak és csapatának egy szerethető, és nem utolsó sorban értékes filmet sikerült készíteniük, mely határozottan, de nem tolakodóan beszél olyan fontos társadalmi kérdésekről, mint a nők helyzete, az azonos neműek szerelme és az alapvető emberi szabadság. Ugyanígy Németország Oscar nominált filmje is csak pozitív kritikákat kapott. A film realizmusán túl, több kritikus is méltatta a rendezőt a dührohamok bravúros filmnyelvi ábrázolása miatt, ahogy a montázs segítségével, jóval mélyebb módon ragadja meg a harag feltörő érzését, mintha szavakkal tenné.

A kurzus keretében minden hallgatónak – a közös tanórai vitákon felül – egy filmet kellett kiválasztania részletes elemzésre. A fentiekben érintett filmek voltak a többség választásai, erről a két filmről érkezett valamennyi dolgozat, amik közül is a leginkább, a már említett két csoporttárs munkáját találtam érdemesnek kiemelni. Így a zárszó felé közeledve még feltétlenül fontosnak tartom személyes véleményüket is idecitolni, hogy értelmezhetőek legyenek a filmes élmények, illetve, hogy az EUFA létjogát árnyaltabban tudja az olvasó megítélni.

„Az EUFA melynek keretein belül találkoztam az elemzett filmmel, azt gondolom egy rendkívül jó kezdeményezés. Nagyon fontosnak tartom, hogy a fiatal generáció, a szakmába készülő diákokat összefogja, lehetőséget biztosít szakmai tapasztalok szerzésére és nemzetközi kapcsolatok kialakítására.”¹⁶ „Sokfelől megközelíthető volna a film fontossága, az én egyik legfontosabb szempontom azonban ez esetben az volt, hogy milyen társadalmi változást tud előidézni, illetve elindítani az adott film. Véleményem szerint a System Crasher hatását lényegében a fent leírtak határozzák meg – röviden összefoglalva a társadalmi érzékenység, pontos, ítéletmentes helyzet- és karakterábrázolások, komoly technikai tudással kiegészülve. Bár a társadalmi változások nem egyik pillanatról a másikra indulnak el, abban biztos vagyok, hogy ez a film hosszú távon hozzájárul majd a rendszer inkluzívabbá formálásához és ahhoz, hogy a társadalom általánosságban is nagyobb megértéssel és segíteni akarással forduljon a mentális problémákkal küzdők felé.”¹⁷

Mindent összevéve, az Európai Egyetemi Filmdíj lehetősége egy remek kezdeményezés, ami élénkítheti a hallgatók érdeklődését a közös európai filmművészet iránt, segítheti a kapcsolat építési technikák kezelését, s nem utolsó sorban, ahogy azt a szervezők is remélték, elindíthat egy demokratikus

¹⁵ KIRÁLY Anna, uo.

¹⁶ JÁSZAI Adél, uo.

¹⁷ KIRÁLY Anna, uo.

vitakultúrát a filmes oktatásban. Fontosnak tartom kihangsúlyozni viszont, ahhoz, hogy az EFA megtarthassa klasszikus európai értékeit nem szabad hagynia, sem a filmeseknek, sem pedig a zsűriknek – ide értve ez alatt, az egyetemistákat, akik az EUFA zsűriét adják –, hogy a fesztivál köré szerveződő showbusiness amerikai képre formálja az eseményt. A nemzeti filmkultúra ápolásában pedig megfelelő perspektívának tartanám a Magyar Egyetemi Filmdíj ötletét, kiszélesítve nem csupán a filmes szakok hallgatói előtt, mert úgy gondolom, modern társadalmunkban a vizuális élmények mentén bármilyen témáról könnyebbe, szélesebb társadalmi lefedettség alatt lehet vitát, vagy párbeszédet generálni.

Felhasznált irodalom

ELSAESSER, Thomas: *Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe*. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, 82–107. Magyarul: A Filmfesztiválok hálózata - A filmművészet új európai tipográfiája (ford. FÁBICS Natália) *Metropolis* 2016, no. 3 <http://metropolis.org.hu/a-filmfesztivalok-halozata>

JÁSZAI Adél: *Az európaiság jelenléte a filmben* (szemináriumi dolgozat)

KIRÁLY Anna: *System Crasher* (szemináriumi dolgozat)

PÓCSIK Andrea: A hazai filmtudomány és -oktatás kritikai utópisztikus megközelítése. *Apertúra*, 2018. ősz. <http://uj.apertura.hu/2018/osz/pocsik-a-hazai-filmtudomany-es-oktatas-kritikai-utopisztikus-megkozelitese/>

Skadi LOIST: Teaching European Cinema: The European University Film Award (EUFA) Project – Dossier
<http://www.alphavillejournal.com/Issue14/Dossier.pdf>

<https://magyarnemzet.hu/kultura/budapesti-fiatalok-is-szavaznak-az-europai-filmakademia-fiatal-kozonseg-dij-nyerteserol-6890729/>

https://hu.wikipedia.org/wiki/Eur%C3%B3pai_Egyetemi_Filmd%C3%ADj

https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/hu/IP_14_560

<https://www.europeanfilmacademy.org/History.42.0.html>



Farkas György

A régi és az új istenekről

Vallási hiedelmek és lét-kérdések a Trónok harca tv-sorozatban

Bevezetés

Vallástudományi tanulmány és a *Trónok harca* tv-sorozat? Úgy néz ki, mindent fel kell használni, hogy egy kis érdeklődést keltsünk a tudományos gondolatok iránt. Természetesen nem erről van szó. Inkább arról, hogy bár a sorozat rengeteg aspektusát vizsgáltak már különböző mélységű írásokban, a vallási vonatkozásait inkább csak az érdekesség szintjén sikerült megemlíteni egy-egy rövid internetes megnyilvánulásban – annak ellenére, hogy a könyv- és tv-sorozat körül kialakult világméretű és milliós számú rajongói körben tulajdonképpen minden ezzel a témával kapcsolatos hírmorzsa és blog-bejegyzés is jelentős érdeklődésre számíthat.

Írásomban kifejezetten csak a tv-sorozattal és az abban megtalálható vallástudományi vonatkozású részletekkel foglalkozom. Ennek magyarázata elsősorban az, hogy hogy a jelenkori kultúra vizualitás központúsága miatt jóval jelentősebb és meghatározóbb minden, ami képi formában jut el az emberekhez, másrészt mivel a könyvsorozat sikere valójában „elsikkad” amellet, amilyen érdeklődést kiváltott ez a kitalált világ, amióta tv-sorozat készült belőle. Talán elsőre nehéz elhinni, hogy a *Tűz és jég dala* könyvciklus, amelynek szinte minden kötete megtalálható a *New York Times* bestseller listáján, az a számokat tekintve mégis alulmarad a tv-sorozattal szemben. Ezért, hogy érzékeltessem a könyv illetve a tv-sorozat iránti érdeklődés különbségét, álljon itt néhány statisztikai adat.

George R. R. Martin eredetileg trilógiaként tervezett regényciklusából eddig öt kötet jelent meg. Az első 1996-ban, a legutóbbi 2011-ben. A szerző nyilatkozatai szerint további két kötetben fogja lezárni a történetet. A könyvek eladási számait tekintve különböző adatok állnak rendelkezésünkre, tekintettel arra, hogy az észak-amerikai megjelenést követően már az első kötetet is húsz nyelvre fordították le, míg a legutóbbi kötetet már eleve negyven különböző nyelven jelentették meg. Az ötödik kötet megjelenése előtt (2011 áprilisát megelőzően) világviszonylatban 15 millió kötetet adtak el.¹ Ami természetesen nem csak az évek múlásával növekedett, de a tv-sorozat, a 2011-es indulását követően biztosan rengeteg olyan rajongót szerzett, akik később olvasói (vásárlói) is lettek a könyv változatnak. Erre jó példa Brazília, ahol

¹ <http://www.newyorker.com/magazine/2011/04/11/just-write-it>

a tv-sorozat sikerének köszönhetően jelentek meg a könyvek. Azonban a milliós számok mellett érdemes megnézni a sorozat nézőszámait is.

A tv-sorozat sugárzását 2011-ben kezdte meg az HBO, és azóta minden évben egy évaddal lettünk gazdagabbak. Lényeges információ, hogy míg az első öt évad a már megjelent könyv köteteket adaptálta, addig a hatodik évadtól kezdődően a sorozat már megelőzte az írókat, és úgy mutatja be az eseményeket, hogy azokat még nem olvashattuk könyvben. Ennek technikai megoldása az volt, hogy Martin a következő kötetek fő cselekményszálait megadta a forgatókönyvíróknak, de azok kifejtését már rájuk bízta, miközben ő a saját változatát írja jelenleg is.

A sorozat első részeinek hivatalos nézőszáma 2,2 milliótól indult², ami csak azokat a nézőket tartalmazza, akik legális HBO előfizetéssel rendelkezve az egyes részeket az első sugárzási időpontban nézték meg. Ez a szám az ötödik évadra már 8 millióra ugrott, majd a hatodik évad utolsó epizódjának közel 9 millió nézője volt. De ezek a számok nem tartalmazzák azokat a nézőket, akiknek adott esetben még tévéjük sincs. A sorozat már a kezdetektől előkelő helyet foglalt el az illegálisan megosztott tartalmak között. Olyannyira, hogy az HBO az ötödik évadot 170 országban azonos időben sugározta, hogy minél inkább csökkentse a fájlmeosztás indokait. Ennek ellenére az ötödik évad első négy epizódját 32 milliószor töltötték le, az ötödik évad nyitó epizódja egyedül 13 milliós, míg a záró epizód nyolc óra alatt másfél millió letöltést ért el. Összehasonlítva azt a tényt, hogy a könyvekből az elmúlt huszon év alatt értékesítettek 90 milliót (1996-2019), azzal, hogy a tv-sorozat egyetlen epizódját 13 millióan töltik le, azt hiszem, jól mutatja a jelentőségét ezeknek az audiovizuális anyagoknak.³

A tv-sorozat nézőközönségének mérete miatt már nem csak érdekességképpen érdemes vizsgálni, hogy milyen gondolatok fogalmazódnak meg akár a hatalom, akár a nemi szerepek kapcsán a filmbéli karakterek szájába adva. Így a kitalált vallások és vallási vonatkozású gondolatok, nézőpontok, elméletek felvonultatása sem csak vallástudományi csemege, hanem pontosan tükrözi napjaink vallási vagy éppen szekuláris eszméktől nem kevésbé zsibongó világát.

A Trónok harca világa

Mielőtt belevágnánk a vallási hiedelmek tárgyalásába, szükséges megismerünk a Martin által kitalált világ alapvető részleteit. Martin Tolkienhez hasonlóan, bár nem olyan mélységben, de részletesen kidolgozta az általa megálmodott

² A nézettségi adatokat a tvseriesfinale.com oldal információi alapján közlöm, akik legtöbb esetben a The Nielsen Company felméréseire hivatkoznak.

³ A hatodik évad részeit 10-12 millióan látták, a hetedik évad részeit 12-15 millióan, míg a záró nyolcadik évad esetében részenként 16 millió nézővel számolt a hivatalos statisztika.

világ földrajzi, történelmi, társadalmi, stb. vonatkozásait is. Ezeket röviden összefoglalva a következőket kell tudnunk:

A *Tűz és Jég dala* világa a valóságos világhoz hasonlóan több kontinensből áll, amelyek közül a cselekmények legnagyobb része Westeroson, a nyugati kontinensen játszódik. Itt találjuk meg a történet főszereplőit, akik különböző nemesi családok (házak) leszármazottai. Az egyes házak a kontinens különböző területei felett rendelkeznek és a történet kezdetekor mindannyian a teljes területet birtokló király uralma alá tartoznak. A történet fontos eseményei zajlanak a Westerostól keletre található másik kontinensen is. Hiszen Essos távoli vidékéről indul el az egyik ősi család utolsó leszármazottja, hogy visszavegye az őt illető Westerosi trónt. Westeros északi területén találjuk a falat, ami elzárja a hét királyságban élőket az északi, jeges vidéken élő vadak és az emberi nemhez nem tartozó Mások világától.

Alapvető sajátossága ennek a világnak, hogy az évszakok nem hónapokig, hanem évekig tartanak és nem látható előre egy-egy évszak kezdete, vagy vége. Ennek ismeretében a már a történet elején elhangzó *közeleg a tél* kijelentés egészen más értelmet kap. A sorozatban látható történet kezdetéhez képest évszázadokkal korábban egyesítette a westerosi hét királyságot a Targaryen dinasztia első uralkodója, akinek utolsó leszármazottját a történet kezdetét megelőzően 15 évvel ölte meg Robert Baratheon, ezzel megszerezve a Vastrónt és a hét királyság feletti uralmat.

A történet fókuszában elsősorban a különböző házaknak a trónért folytatott küzdelme és hatalmi játszmái állnak, valamint ezek hatása az egyes főszereplők életére. A *Tűz és Jég dala* világa leginkább a valós történelemből ismert középkorhoz hasonlítható. Ennek megfelelő a technikai fejlettség, ami főként a rendelkezésre álló fegyverekben és az életkörülményekben érhető tetten. Ugyanígy a fizikai, biológiai stb. realitás szerint működnek ott is a dolgok, eltekintve néhány paranormális részlettől. A történet alakításában Martint inkább foglalkoztatták a történelem alakulásának mozgatórugói, a hatalmi törekvések és a történelmi folyamatok kihatása az egyes emberek életére, legyen szó a tömeget alkotó névtelen emberekről vagy éppen a történet főszereplőiről. De ezzel együtt nem tudta megtagadni korábbi fantasy írói mi-voltát sem, ezért egészültek ki a hatalmi játszmák történései olyan lényekkel és eseményekkel, amiket csak egy fantasy történetben találhatunk meg, s amiről később még részletesebben lesz szó.

Regény versus mozgókép

Függetlenül a filmadaptációról szóló elméletektől a hagyományos történetmesélés szerint megalkotott szövegek médium-specifikus sajátosságai miatt is különböző stratégiát alkalmaznak, mint egy mozgóképi anyag, nem is beszélve

a tv-sorozatok eltérő dramaturgiai szerkesztéséről. Mindezeket még tetézi, hogy Martin sajátos narratív technikát alkalmaz a regényekben, amikor minden egyes könyvben meghatározott szereplők (egy-egy szám harmadik személyben) elmondott narratíváján keresztül adja elénk a történeteket. Ezeket együttesen szemlélve egyértelművé válik, hogy a tv-sorozat információközlése egészen másképpen kell, hogy működjön.

Az első évad első epizódjától kezdve alapvető vonása a sorozatnak, hogy egyfajta mozgóképi *patchwork* szerkesztést alkalmazva tudja csak befogadható és érdekesítő módon elénk tárni a Martin megálmodta világot és történeteit. Ennek oka egyrészt a számos helyszín és mellék cselekményszál – amiből rengeteg bele sem került a sorozatba –, másrészt a nagymennyiségű (a könyvben rendelkezésre álló) háttér információ, ami sok esetben értelmezi, magyarázza a szereplők döntéseit, lehetőségeit.

Világok kibontakozása

Követve a korábban említett *patchwork* megoldást, a világ transzcendens síkja illetve a paranormális lények és cselekmények apránként kerülnek a szemünk elé, bár rögtön az első évad első epizódjának első jelenetében mindkettőre találunk példát. Ha a könyvbéli ismeretektől mentes néző szemével tekintünk erre a jelenetre – márpedig mindvégig ez a célom – akkor még inkább erős indításnak érezhetjük, a látottakat.

A főcímet megelőző 7 perces egység a következőképpen épül fel. Három férfit látunk, akik téli időjárási körülmények között egy várból távoznak lovon, majd egy furcsa alagúton keresztül végül egy hatalmas jégfal másik felére jutnak, ahol semmi mást nem láthatunk, mint jeget. Nem sokkal később havas erdei tájon látjuk őket továbbhaladni. Nyomokat keresnek, s közben egyikük külön válik a másik kettőtől. Az, hogy egyedül folytatja útját, s a kamera őt követi, sejteti, hogy ő lesz a szerencsés, aki talál valamit. Hamarosan el is érkezik az erdőben egy hóbuckáktól elrejtett területhez, ahonnan füst száll fel. Főhősünk hason kúszva közelíti meg a füst forrását, majd elsőként csak a meglepett tekintetét látjuk, mielőtt a kamera nekünk is megmutatná, mit talált. A korábban vélhetően az erdőben tanyázó emberek szálláshelyeként használt területen a kialudt tűz füstöl – jelezve, hogy nem rég itt még élet volt, de a tűz hűlt helyét körülvevő hóban megtaláljuk a legyilkolt emberek darabjait. Pontosan a darabjait, mert akik ezeket az embereket legyilkolták, fel is darabolták és a testrészeket rituális módon, meghatározott elv szerint rendezték el. Ahogy a kamera kinyit és rálátunk a teljes területre, úgy áll össze a kép, amit a testrészek elrendezése képez. Mindeközben főhősünk már nyargal is vissza a többiekhez, hogy megossza velük a látottakat. Természetesen itt is érvényesül, a hiszem, ha látom elv, így a hármas vezetője nem

gondolja, hogy bármi különlegességet jelentene, amit társa látott. Így rövid eszmecserét követően hárman indulnak el, hogy a végére járjanak a különös esetnek. A furcsaságok folytatódnak, ugyanis az előző helyszínre visszatérve egyetlen elhagyott testrészt sem találnak a hóban. Míg a csapat vezetője és a társa bejárják a kicsiny területet, a korábban itt járt társukat elküldik, keressen nyomokat, merre távozhattak a hullák. Miközben egyikük némi belsőséget talál a hóban, a kapitánynak meglepődni sincs ideje és máris végez vele egy furcsa szerzet. Az ordításra megiramodnak a lovak, majd a nyomokat kereső főhősünk találkozik egy korábban holtan látott gyerekekkel, aki nem csak, hogy mozog, de különleges, szinte (vagy tényleg) világító kék tekintete semmi jóval nem kecsegtet. A még életben lévő két férfi menekül, különböző helyen és irányba, miközben mindkettő körül furcsa lényeket látunk nem egészen kivehető módon. Végül főhősünk és a társa néhány méter távolságban szembe találkozik, hogy a jelenet azzal záródjon, hogy hősünk szeme láttára az egyik ilyen világító kék tekintetű furcsán ráncos lény egy leginkább jégre emlékeztető karddal fejezze le társát és dobja elé a levágott fejet.

A főcím éppen annyi időt ad nekünk, hogy az első meglepetéstől felocsúdjunk, hogy aztán egészen más módon ismét meglepődhessünk. A főcím előtt részben megmenekülő férfit az északi tartományban (Winterfell) látjuk ismét, amikor elfogják. Mivel az Éjjeli Őrség tagjaként egész hátralévő életét a Fal védelmére szentelte, így a szökése dezertálás, vagyis kivégzés vár rá. Ezt Winterfell (magyar változatban Deres) ura, Ned Stark el is végzi rajta, de előtte még van annyi lehetősége, hogy beszámoljon két mondatban a Másokról. És itt következik az újabb meglepetésünk, mivel az itteni hallgatóság nem veszi komolyan a szavait, vagy legalábbis nem akar hinni neki.

A fenti dramaturgiai ív jól tükrözi a teljes sorozat szerkesztési elvét, már ami a realitás és az azon túli jelenségek közötti feszültség bemutatását illeti. Egyes kiválasztott szereplők szembesülnek olyan jelenségekkel, eseményekkel, identitásokkal, amelyek túl vannak a hétköznapi valóságon. De ha ezekről bárkinek beszámolnak, csak kétkedéssel és cinizmussal találkoznak. Mindeközben a néző mindkét valóság jelenségeit egyformán látja, és azt kell, hogy megállapítsa, minden jelenség jelentősége, de egyáltalán valósága (létezése!) is az azzal találkozó személy értelmezési keretétől függ. Ez jól tükrözi a hétköznapi realitásban megvalósuló folyamatokat, amelyben egy-egy valláson belül megnyilvánuló gondolkodásnak a világra vagy egyes jelenségekre vonatkozó értelmezését akár fanatizmusnak (jobb esetben csak bolondságnak) is minősítheti az ilyen fajta ideológia keretektől „mentes” hétköznapi gondolkodás. A nézőpontoknak, szemléleteknek ez a fajta szembeállítás, ami a vallásos és szkeptikus nézőpont között megnyilvánul természetesen nem csak a sorozatra, de a hétköznapi realitásunkra is jellemző. Ennek különböző fokozatait megtaláljuk a sorozatban az egymás iránti közömbösségtől egészen az erőszakos egyeduralomra törésig bezárólag, ahogy majd látni fogjuk a következő fejezetekben.

Vallási rendszerek bemutatása

A *Trónok harca* tv-sorozatban megjelenő vallási rendszerek ismertetése ismét csak a már korábban említett *patchwork* módszerrel valósítható meg, akár ha a valóságban találkozunk olyan emberekkel, közösségekkel, ahol egy számkra nem ismert ideológia határozza meg az életüket. Abban az esetben is a különböző jelenségek elszórt megjelenése fogja vezetni az ismereteink bővülését, kivéve, ha kifejezetten a vallási rendszer megismerésének motivációjával érkezünk és rendszeres teológiai képzésben részesülünk.

Ennek megfelelően sok „elszórt” részletből alakul ki bennünk a különböző vallásokról alkotott kép. A tv-sorozatban természetesen a *Trónok harca* világának összes vallási hiedelme nem kerül említésre csak a történet szempontjából legfontosabbak. Az első évadban a velük való ismerkedésünket a Westerosi kontinensen leginkább elterjedt – és a történet illetve a történelem szempontjából is legfontosabb két vallási rendszer bemutatásával kezdjük.

A régi istenek és az Erdő Gyermekei

A westerosi kontinens őslakosai az Erdő Gyermekeknek nevezett humanoid faj. Amikor az Első Emberek megjelentek, elkezdték kivágni a Szent Erdők fáit, hogy a termeléshez megfelelő területet alakítsanak ki. Ekkor kezdődött az első háború, amelyben az Erdő Gyermekei létrehozták a Másokat, hogy harcoljanak az Emberek ellen. Végül az Erdő Gyermekei és az Első Emberek békét kötöttek, amelynek értelmében az erdők az Erdő Gyermekeié, míg az azon kívüli területek az Embereké. Azonban később a Mások kiszabadultak az Erdő Gyermekeknek irányítása alól, s ekkor az egész kontinens összefogására volt szükség ahhoz, hogy a Másokat el tudják üldözni. Megépült északon a Fal, hogy védje az embereket a Másoktól. Az Erdő Gyermekeknek sorsát az Andalok inváziója döntötte el. Ennek során az Andalok (Essos kontinensének őslakosai) szinte az összes Szent ligetet kivágták, felégették és az Erdő Gyermekkeit kiirtották. Az Andal invázió egyedül az északi tartománnyal nem bírt, így a Stark-ház leszármazottai nem csak a régi istenek hitét, de Szent fákat is megőriztek. Az Erdő Gyermekeiről a történetünk idején már csak mítoszként beszélnek, ennek ellenére néhányuk megmenekült és a Falon túl barlangokban élnek, ahogy azt a negyedik évadban meg is tudjuk.

A régi istenek hite természetvallásként leírható, animisztikus hitvilág. A természeti világ minden jelenségének, elemének (növények, állatok, kövek, időjárás jelenségek) szellemi erőt tulajdonítanak, azokban szellemi jelenlétet feltételeznek. Ezek közül a varsafa ligetek (istenerdő) jelentik a legfontosabbat, amik közepén ún. szív-fa áll, amelynek törzsébe emberi arcot véstek. Hitük szerint az istenek (szellemek) hallják, amit az emberek mondanak

(így az imákat is) és az arccal rendelkező fákon keresztül látják is, ami történik. Ebből következik, hogy minél több szív-fa van, annál nagyobb az istenek hatalma. Ez ellen hat, hogy az Andal invázió során a legtöbbet kivágták, felégették.

A régi istenek hitének nincsenek se vallási szertartásai, se szent szövegei, vagy egyéb rendszerezett szerkezete. Szabályrendszere annyiban kimerül, hogy az élet fontos döntéseit (eskütétel és házasság) valamely isten-erdőben teszik meg. Fontos azonban megemlíteni, hogy ehhez a valláshoz kapcsolódik egy különleges képességgel rendelkező csoport, a warg-ok. A warg olyan személy, aki képes arra, hogy belépjen egy állat elméjébe és átvegye felette az irányítást. Ezzel ki tudja használni az állat képességeit, azonban ezalatt saját maga védtelen, mivel transzállapotban van. A történet fontos szála alapul erre. Egyrészt az Erdő Gyermekei vigyáznak a hatalmas szellemi képességekkel rendelkező Három szemű hollóra, aki wargként nem csak arra képes, hogy a három szemű holló alakját magára vegye, de a különböző idősíkok között is képes utazásokat tenni. A történetben Bran Starknak hozzá kell eljutnia, majd miután a Mások megtámadják az Erdő gyermekeit és megölik a Három szemű hollót (és a gyermekeket is), neki kell átvenni annak helyét is.

A régi istenek hitében az animizmus alapvető vonásait találjuk meg, amit a Szent Erdő (liget) elemével egészít ki Martin. Ezt az elemet jól ismerhetjük akár a kelta, akár a germán, vagy északi népek hiedelemvilágából, de Frazer vagy Eliade munkáiból is. Ezekhez társul még a testelhagyást lehetővé tevő szellemi képességek megléte, amiről a sámánizmus juthat eszünkbe.⁴

Az új istenek (a hét hite/a hetek)

Az új istenek az Andal invázióval érkeztek Westerosra. Valójában az új istenek megjelenése volt az invázió kiváltó oka. A legenda szerint a hét istene megjelent az andaloknak, kijelentette magát az embereknek, akik aztán a hit iránti buzgalomból elindultak Westerosra, hogy az ott élőkkel is megismertessék az új hitet. Ennek során az Erdő Gyermekének hiedelmeit és vallási cselekedeteit visszataszítónak és istenellenesnek látták, ezért igyekeztek őket kiirtani. Végül egész Westeroson az új hit terjedt el, kivéve északon. Történetünk idején a hét hite az uralkodó vallás, de a régi istenek hite is megtűrt vallásnak számít.

A hét hitének alapja, ahogy az elnevezése is utal rá, hogy az egy isten hét képben, aspektusban jelenik meg, az élet (létezés) különböző részeinek

⁴ Itt kell megjegyezni, hogy a vallástudományon belül mind az animizmussal, mind a sámánizmussal kapcsolatban vitatott, hogy lehet-e egy egységes vallási rendszerként beszélni ezekről, amiket csak a különböző kulturális sajátosságok módosítanak, vagy egy-egy vallási hiedelem esetén ezeket, mint jellemző vonásokat emelhetjük ki és mondhatjuk, hogy sámánizmus jellemzőit találjuk meg az adott hiedelemvilágban.

megfelelően.

A hét aspektus:

- az Apa – az isteni igazság és igazságszolgáltatás, ítélet megjelenítője;
- az Anya – a kegyelem, béke, termékenység, és a nők erejének megjelenítője;
- a Szűz – a tisztaság, ártatlanság, szépség és szeretet kifejezője;
- a Vénasszony – a bölcsesség és előrelátás megjelenítője;
- a Harcos – az erőt és bátorságot képviseli;
- a Kovács – az alkotás és a kézművesség megjelenítője;
- az Idegen – az ismeretlent és a halált jelképezi.

A hét hitének jelképe a hét ágú csillag. Érdekessége a hetes felosztásnak, hogy a hét személy között három férfi és három nő található, míg az Idegen se nem férfi, se nem nő. A hét hite összetett vallási rendszer, ami rendelkezik szent szöveggel, szerzetesi rendszerrel, szertartásokkal (liturgia) és a társadalmi rendszerre is sokrétűen vonatkozó részletekkel. A hét hitének szent könyve a Hét ágú csillag, amelyben hét könyv található, a hét isteni megjelenési forma szerint megfogalmazott kijelentések.

Bár a hét hite folyamatosan jelen van a tv-sorozatban, mégis igazi jelentőségét az ötödik évadban nyeri el, amikor a hét hitére épülő mozgalom teret nyer a fővárosban. A Verebek a szegények és alsóbb néprétegek körében egyre nagyobb népszerűséget szerez elveivel, amelyek szerint nincs különbség gazdag és szegény, nemesi származású és alacsony származású között a hetek előtt. Ráadásul egyformán vonatkozik rájuk a hetek törvénye, az alól a hatalmasoknak sincs kibúvója. Mivel a Verebek egyszerű életmódot folytatnak, nem gyűjtenek vagyont, hanem megosztják, amijük van a rászorulókkal, így hamarosan nagy támogatottságra tesznek szert a fővárosban. Ezt tetézi, hogy az éppen hatalmon lévők játszójához látszólag jól jön, hogy titokban támogassa a Verebek megerősödését, így azok újjászervezik a Hit Harcosai rendet. A rendet évszázadokkal korábban betiltották pontosan fanatizmusa miatt. Ez a fanatizmus az újjászerveződést követően is rögvést előkerül, amit már a hatalom nem tud irányítása alatt tartani, így végül egy tömeggyilkosság segítségével szabadul meg a folyamatot eleinte támogató „játékos”⁵ a rendtől, a Verebektől és még számos útjában lévő szereplőtől.

Amennyiben szeretnénk megtalálni a hét hitének „evilági” forrásait, akkor a legjobb, ha a könyvvallásokból indulunk ki. Martin egy interjúban kifejtette, hogy a hét hitének alapkonceptióját (egy isten/hét aspektus) a keresztény szentháromságtanból vette, azt alakította át hetességgé. Ahogy a szent könyv is hasonlít a kereszténység szent könyvéhez, a bibliához,

⁵ Mivel a teljes történet elsősorban a hatalmi játszmákról szól, illetve a tv-sorozat eredeti címe *Game of Thrones* (azaz nem Trónok harca, hanem *játszmája*) így egyszerűbbnek láttam a játékos kifejezés használatát, mint az összetett szereplői összefüggések magyarázatával duzzasztani a szöveget.

már ami azt a tényt illeti, hogy maga az isteni kijelentés több különálló könyvben került megfogalmazásra. Az egyház felépítését nézve a középkori katolikus egyházi állapotokkal látunk hasonlóságot. Egyrészt a papság körében terjedő korrupció – aminek a filmben való megjelenéséről itt részletesen nem beszéltünk – másrészt a szegények körében illetve az egyházszervezet megújítására alakuló mozgalmak tekintetében találunk hasonlóságokat. (Lásd akár Assisi Szent Ferenc alapkoncepcióját, akár a valdens mozgalmat.)

A szélsőséges irányzatra mintát akár a katolikus egyházon belül felállított inkvizíció, de akár az iszlámon belül található radikalizmus is adhatta, amivel kapcsolatban természetesen alapvető kérdés az egyház és állam szétválaszthatóságának dilemmája, ami a sorozatban is megfogalmazásra kerül bizonyos mértékben. A hatalmon lévők ugyan támogatják a hit fontosságát, de magukat nem tartják annak alávetettnek, míg a hit képviselői egyértelműen azon a nézőponton vannak, hogy márpedig nincsenek kivételek.

A fény vallása (R'hllor a fény ura)

A második évad egyik legnagyobb fordulata és meglepetése a fény vallásának megjelenése, illetve az ehhez kapcsolódó történések és összefüggései. A fény vallása is a keleti kontinensről, Essosról származik. Azzal kerül hangsúlyos szerepbe a történeten belül, hogy az egyik papnője (Melissandre) a westerosi trónt magának követelő Stannis Baratheon-ban látja a fény urának kiválasztottját, így hitének megfelelően próbálja őt támogatni. Ezáltal a második évadtól kezdve végig szerepet játszva az események alakulásában.

A fény vallása alaptétele, hogy két istenség létezik, a fény, a szeretet és az öröm istene és a sötétség, a gonoszság és a félelem istene. R'hllor a fény ura, a tűz istene, aki a világ kezdete óta harcban áll a Nagy Másikkal, aki a sötétséget, halált és gonoszságot testesíti meg. A fény vallását követők bizonyos értelemben fanatikusnak is mondhatóak, hiszen számtalanszor kijelentik, hogy a fény ura az egyetlen igaz isten. Korábban láthattuk, hogy a régi istenek és az új istenek vallása tulajdonképpen jól megfértek egymással, toleranciával elfogadták egymás különböző hitét, sőt, a fontosabb esetekben (a hatalomhoz való különféle kapcsolatokban) még az eskük szövegét is úgy szerkesztették, hogy a régi és új istenekre esküdtek. Ehhez képest a fény vallása radikálisan elveti az összes többi vallást, vagyis minden más elképzelést egyszerű kitalációnak minősít.

Ezt tükrözi a második évad nyitó jelenete is, amiben Stannis Baratheon és udvartartása a fény vallására való áttérésének szimbólumaként a hét hitéhez kapcsolódó hét alakot ábrázoló szobrot gyűjtanak fel. De ennél is tovább mennek, hiszen a fény vallásának egy fontos próféciája a Megígért Herceg, Az Úr Választottja, aki a Fényhozó nevű lángoló karddal fogja megvívni a végső

csatát a sötétséggel. Ezt megjelenítendő a lángoló szobrok közül egy lángoló kardot húz ki Stannis, miközben a papnő bejelenti, hogy Ő az úr választotta, így ő fogja hatalma alá hajtani a világ többi részét. Hogy a tűz fontos szerepet játszik a fény vallásában az később többször is megnyilvánul, hiszen találkozhatunk még tűzben feláldozott emberekkel és a tűzben meglátott próféciákkal is a további részekben.

Mindent összevetve megállapíthatjuk, hogy a fény vallása kidolgozásához feltételezhetően két vallási rendszerből meríthetett Martin, mégpedig a manicheizmus, vagy a zoroasztrizmus elemeiből nyert ihletet R'hllor vallásának megalkotásához. Ha vallástörténeti szempontból nézzük ezeket a rendszereket, akkor mindkettő esetében megtaláljuk a gnózis említését is, vagy másképpen, hogy ezek a rendszerek gnosztikus gondolkodásról tanúskodnak. Azonban azt is megállapíthatjuk, hogy a gnoszticizmus önmagában nem jelent meg, hanem mindig egy már kialakult rendszerhez kapcsolódott, telepedett rá, és így formálódott újjá. A fény és a tűz fontossága, a dualista világkép, a megígért megmentő (megváltó), a spirituális és materiális ellentéte mind ezekről árulkodik.

További vallások megjelenése

A fent bemutatott három nagy vallási rendszeren kívül további kisebb vallások, vagy rituális cselekmények is bemutatásra kerülnek a tv-sorozatban, amik részletes bemutatása itt nem célom. Érdekességként érdemes megemlíteni, a dothraki népcsoport vallási gondolkodásának néhány részletét. Ez a nomád nép, amely harcból, fosztogatásból él, lovas nomád életmódot folytat, a vallási gondolkodásában a fő spirituális entitás a Nagy Csődör, amely egy végtelen mezőn vágat, s amellyel együtt a harcban elhunytak együtt vágthatnak. Ebben az esetben sokkal inkább érezhető, hogy a vallás megalkotásakor elsősorban nem a vallástudományi ismeretek, hanem inkább a szerzői koncepció befolyásolta a vallási gondolkodás kialakítását. Ha összehasonlítjuk létező nomád népek (pl. mongolok) hiedelemrendszerével, akkor egyrészt erőteljesen hiányzik a számunkra azoknak a szellemi hatalmaknak a megléte, amik a természeti világ elemeihez kapcsolódnak, másrészt azok, amelyek a fizikai térben található veszélyekkel kapcsolatosan alakulnak ki (pl. tibeti hiedelmek). A Nagy Csődör köré épített koncepció sokkal inkább a dothrakiak életmódjára utaló képzettársítások miatt jött létre, amelyben az explicit szexualitás és erőszak lettek alaptényezővé.

Hasonlóan érdekes színpont a tv-sorozat vallási térképén a Vas-szigetek hiedelmei. A szigeten élők hajós, harcos népcsoport, amelyek szintén a fosztogatásból élnek. Istenük a vízbe fúlt isten, imádságuk fő passzusa pedig „Ami meghalt soha nem halhat meg, de keményebben és erősebben újjá támad”.

Itt láthatunk egy királyavatási szertartást, amelynek során a pap a víz alá nyomja a felavatandó fejét, egészen addig, míg az lélegzik, majd a partra vonszolja. Amikor pedig magához tér a fenti imádság első sorát kell elmondania, amire a pap felel a második sorral. Természetesen az itt megtalálható vonások is ismerősek lehetnek más vallási rendszerekből. Főleg a víz alá merülés (meghalás) majd onnan „feltámadás”, ami rituáléként nem csak a kereszténységgel jelent meg, de más civilizációk és kultúrákban is megtaláljuk a tisztasági szertartásokon túl beavatási rítusoknál is.

Végül egy olyan vallási rendszert kell megemlítenem, ami átvezet a történet egy jelentőségteljes témájára, ami a hatalmi harcokhoz képest a háttérben húzódik meg, mégis folyamatosan jelen van és folyamatosan foglalkoztatja az összes szereplőt is, ahogyan minket is, ez pedig nem más, mint a halál kérdése.

A Sokarcú isten vallása ismét csak az essosi kontinensre vezet minket. Itt találjuk meg a tv-sorozat ötödik és hatodik évadának egyik fontos helyszínét a Fekete és fehér házát. Ebben a templomban megtalálható minden istenség szobra, mivel a Sokarcú isten, a halál istene és vallása szerint minden más isten csupán az ő arcai közül egy. A papjuk, az arcnélküli ember tulajdonképpen egy bérgyilkos, aki az emberek halálát adja az istennek áldozatul. Különlegessége, hogy az elhunytak arcát a Fekete és fehér házában gyűjtik, amelyeket egy-egy következő gyilkosságnál magára öltve tud használni.

A halál, mint a sorozat fő témája

Ahogy minden vallási rendszernek is kikerülhetetlen megválaszolandó kérdése a halál mibenléte, valamint a halál utáni állapotok meghatározása, úgy valójában a sorozat (és így a könyv) fő témája sem más, mint a halál kérdésének körüljárása. Nem vonom kétségbe, hogy lesz olyan rajongó, aki ezt az állításomat rögvest kétségbe vonja, de nézzük csak meg a következő részleteket!

Azt még természetesnek vehetjük, hogy a történetben a gyilkolás magától értetődő cselekmény, hiszen háború van, a történelem befolyásoló erői fegyverekkel változtatják az irányt, a hatalomért küzdők pedig a háttérből és nem saját kezűleg teszik el az útból, akik akadályozzák terveiket. Ez a rendszer nem csak a középkori történetekből lehet ismerős. Az pedig, hogy az ember előbb-utóbb meghal triviális tény egy fantasy regényciklusban.

Rövid kitérőként azért érdemes megemlíteni mindennek a nézői vonatát: a mai néző úgy pergeti maga előtt ezeket az erőszakos és tömeges halálokat, hogy valójában a halállal nem hogy nem találkozik talán soha, de azt pont a filmekkel, videojátékokkal végül a valóságból is a képzelet világába transzportálja.

A sorozat azonban nem éri be annyival, hogy különféle fajtájú és válogatott drasztikuságú halálokat mutasson be – ha csak eddig jutna, ez a fejezet sem jött volna létre! Fontosabb kérdése, hogy mi az élet és halál kapcsolata, illetve az átjárás lehet-e hogy nem csak egyirányban történhet meg!

Láthattuk, hogy már a legelső rész legelső jelenetében megjelenik ez a téma. Hiszen a Mások, mágiával megalkotott lények, akiknek hatalmuk van a meghaltakat egyfajta zombi állapotba visszahozni, ami által minden élőlény a halála után a Mások seregének sorait gyarapítja (persze csak ha a Mások közelében történik a haláleset!). Ennek leghatásosabb jelenetét az ötödik évadban találjuk, amikor a Falon túli területen Jon Snow és a vad törzsek kénytelenek megütközni a Mások seregével. Egy tengeri öbölben arra készülnek, hogy hajókra szálljanak, amikor megtámadja őket a Mások serege. Közben továbbra is az a céljuk, hogy minél több embert eljuttassanak a hajókra, a harcban rengetegen meghalnak. Az ütközetnek nem vége lesz, csak abbamarad, mivel a szárazföldön már nincs élő ember, a vízbe pedig nem mennek az emberek után. Ekkor Jon Snow visszanéz a parton maradt elesettekre, a parton pedig őt nézi a Mások egyik vezére. Majd egy kimért „kérem álljanak fel” kézmozdulattal az összes halottat életre kelti. Persze nem igazi életre, csupán zombi életre. Itt láthatjuk tehát az egyik megoldást a halálból való visszatérésre, ami a legkevésbé vonzó bárki számára is.

Szintén az első évadban találkozunk a vérmágiával is, aminek a segítségével próbálnak a haláltól megmenteni valakit (Khal Drogo), ami azonban meglehetősen sikertelen végeredményt hoz. Bár Drogo nem hal meg, egy mindenre alkalmatlan katatón állapotban vegetál csupán. Ebben az esetben nem tudjuk meg, hogy ez a módszer hiányossága miatt történik, vagy pedig az azt alkalmazó szándékának megfelelő a végeredmény. Hiszen az kiderül az eset végén, hogy a mágiát végrehajtó egyáltalán nem akarta, hogy Drogo újra harcképes legyen, sőt bosszút akart állni rajta azokért a dolgokért, amiket az ő népével művelt.

A másik megoldás, amit a fény vallásához kapcsolódóan láthatunk, már minden szempontból izgalmasabb. A harmadik évadban láthatunk egy párbaj általi istenítéletet, aminek során a Zászló nélküli testvériség egyik vezetője (Beric) harcol a sokak utálatának örvendő Sandor Cleagen-nel, akit különféle gyilkosságokkal vádolnak meg. A párbajban Sandor győz, de nem ez a legmeglepőbb az események sorában. A halálos kardvágást követően azt várnánk, hogy Beric meghal. Csak hogy a Zászló nélküli testvériség soraiban található Thoros, aki szintén a Fény vallásának papja, visszahozza őt a halálból. Később elmeséli, hogy papsága kezdetén nem hitt egyáltalán abban, amit hirdetett, és igazából ott is akarta hagyni az egészséget, aztán találkozott Bericcel, akit egy csatában megöltek és imádkozott a fény urához, hogy mentse meg, mire az visszatért a halálból. Azóta ezt többször is megtették már, de ebben nem lát mást, mint a fény urának akaratát, mert ez nem az ő hatalma, vagy érdeme.

Ez a megoldás a visszatérésre már sokkal inkább szimpatikus, bár ott van benne a bizonytalansági tényező, ha ez tényleg nem azon múlik, hogy valaki a megfelelő szavakat imádkozza, hanem a fény urának akaratán. Ennek a feszültségét a hatodik évadban, amikor Jon Snow holtteste mellett áll a Vörös papnő és Jon bajtársai, és várják, hogy mikor lesz hatása az imának, majd mindannyian eloldalognak a kiterített test mellől. Így le is maradnak a meglepetés első pillanatáról, amikor Jon magához tér. Itt még egy fontos dolog szóba kerül. Jontól megkérdezik, hogy mit tapasztalt „odaát”, mire csak annyit válaszol, csak sötétség volt.

Végül egy másfajta visszatérés is megjelenik a sorozatban, ez pedig kifejezetten a tudományos megoldásnak megfeleltethető változat. A történetben fontos szerepet játszik a Mesterek rendje, aminek tudósok, tanult emberek, gyógyítók a tagjai. Meghatározott szabályrendszer szerint épül fel a rendjük és segítői a hatalomnak, illetve a társadalom működésének. A Mesterek rendjéhez tartozott Qyburn is, akit azért zártak ki maguk közül, mert tiltott kísérleteket végzett embereken. Azonban a történelem alakulása lehetőség adott számára a visszatérésre. Így láthatjuk azt, hogy a hatalom támogatásával folytatva kísérleteit végül is visszahoz a halálból egy embert. Itt mindenképpen sok kérdés tisztázatlan marad, leginkább az, hogy a visszatért ember milyen mértékben ember és milyenben hasonlítható inkább a korábban említett zombik állapotához. Kérdéseinkre a válaszok homályban maradnak, de inkább érezzük azt, hogy nem szeretnénk, ha Qyburn hozna minket vissza a halálból az ő tudományos módszereivel.

A fentiek alapján tehát elmondhatjuk, hogy a halálból való visszatérés alapvető témája a sorozatnak, és arra többféle „választ” is felmutat, de talán egyetlen igazi választ sem ad a történet szereplői számára.

A záró évadban még egy érdekes kijelentéssel bővítik a halállal kapcsolatos ismereteinket a forgatókönyvírók. A második epizódban Bran beszél arról, hogy az Éjkirály terve az, hogy őt elpusztítsa. Ennek oka, hogy háromszemű hollóként ő az emberiség emlékezete. Ha pedig ő nem él, akkor nincs senki, aki emlékezne. Vagyis a halál és a nem emlékezés, felejtés közé valamiféle azonosságot, kapcsolatot építenek ezzel a kijelentéssel a sorozat alkotói.

Összegzés

Azok számára, akik kicsit is érdeklődnek a vallástudomány iránt, mindenképpen izgalmas felfedezni való, ahogyan a sorozat elénk tárja a különféle hiedelmeket és érintőlegesen megmutat bizonyos, csak a valóságon túli magyarázattal megoldható eseményeket. Azonban ezek mindig csak néhány szemtanú előtt zajlanak le, sőt, akár csak elmondás útján értesülnek róla a szereplők is, így mindig ott marad a kétely, valóban transzcendens magyarázatot követel

az elénk kerülő tény, vagy más megoldás is lehetséges. Ahogy a vallásszociológia vagy valláspszichológia kedvelőinek is érdekes lehet tanulmányozni a karakterek viselkedését ezekben a helyzetekben.

Ahogy a valóságban, úgy a tv-sorozatban is az emberi élet mindenféle területét és kérdését megtalálhatjuk, ezzel együtt a természetfelettire vonatkozó kérdéseket és válaszokat is. Sokszínű vallási gondolkodás tárul fel előttünk a történetet követve.

A szerző koncepcióját a következőkben tudjuk összegezni. Bár sokféle vallási rendszert bemutat, amelyek közül egyesek nagyobb jelentőséggel bírnak az általa kitalált világban, mint mások, a vallások között nem tesz különbséget. Nincs olyan vallási rendszer, amelyről maga a szerző kijelentené, hogy az az igazi, a többi pedig csak eltévelyedés. A szereplők között természetesen találunk olyant, aki oly mértékben meg van győződve a saját hitének igazáról, hogy a többit valóban tévedésnek bélyegzi, de a szerző semleges állásponton marad.

Megfogalmazódhat bennünk az a kérdés, hogy ez egy pozitív álláspont, mármint a semlegesség, ami megfelelően tükrözi a valós emberi világot, ahol szintén számos vallást, ideológiát találunk, de csak azok követői tudják kijelenteni, hogy egyik vagy másik az „igaz” vallás, azok számára, akik nem azon az állásponton vannak, az is „csak” egy másik nézőpont. Vagy kijelenthetjük, hogy hiányérzetünk van, hogy legalább egy kitalált világban nem kapjuk meg a bizonyosságot, mi az igazság a hétköznapi életen túl!

Talán pontosan ez a hozzáállás tarthat elénk tükröt! Amely megmutatja, hogy milyenek is vagyunk. Sokféleképpen gondolkodunk, szkeptikusok vagyunk vagy éppen elkötelezett hívők, akiknek hite a tőlünk különbözőkben akár idegenkedést, sőt még viszolygást is kelthet, hiszen annyira érthetetlen, hogyan lehet ilyesmiben hinni, ilyen módon élni. Miközben abban pontosan ugyanolyanok vagyunk, hogy identitásunk legmélyén ott van egy betöltendő üresség, ami nem evilági és nem véges megoldás után áhítozik.

Ezekre a dilemmákra talán túlságosan is profán választ ad a sorozatot lezáró évad. Bár a végső nagy csatánál megjelenik ismét a Vörös papnő, és tüzet varázsol itt-ott, illetve a döntő pillanatban mintha Arya-t motiválná a megfelelő cselekedetre, végül a jó és rossz (élet / halál) küzdelmének pozitív kimenetelét követően egyszerűen megválnak életétől. (Nem tudjuk meg, erre miért volt szükség.)

A nagy ünneplés közepette pedig csak Sir Davos jegyzi meg mérgesen/szarkasztikusan(?), hogy az emberek csak bábuk a fény urának játszójában: megvívjuk a harcot, meg is nyerjük, aztán a fény ura meg csak eltűnik nyom nélkül, áldás nélkül. Ki tudja, mit akar?

Beállhatnánk a sorba a záró évadot kritizálók közé, azonban a fent is említett vallásokkal kapcsolatos szempontokat kizárólagosan szem előtt tartva, végül is csak ennek a kérdésnek az elbagatellizálása miatt húzhatjuk el

a szánkat, a többiről itt nincs helye kritikát megfogalmazni.

Talán még abban reménykedhetünk egy ideig, hogy a készülő kötetekben ennél több információt kapunk még a kérdéseinkre, de az is lehet, hogy ezzel csak elodázzuk a kiábrándultság végső pillanatát. Addig is ne feledkezzünk meg róla, hogy *valar morghulis* (Minden embernek meg kell halnia), de *valar dohaeris* (Minden embernek szolgálnia kell).⁶

⁶ Ez a két mondás a Sokarcú isten követőinek jelmondata, ami egyben köszönésként is szolgál.

