

FILMSZEM

2021

Filmtudományi online folyóirat



XI. évfolyam 1. szám

HOMMAGE Á

РОДЧЕНК



FILMSZEM XI./1.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

XI. évfolyam 1. szám - (2021) TAVASZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bárdos Judit: Vászón és rivalda	4-15
Bárdos Judit: Csúfak és gonoszak	16-25
Deák-Sárosi László: A nomádok földjéről még egyszer	26-33



Bárdos Judit

Vászon és rivalda

A filmnek több művészeti ághoz fűződik kapcsolata. Vannak filmesztéták, akik a képzőművészethez hasonlítják, vizuális művészetnek tartják, mások az irodalmi elemeket (történet, narráció) tartják fontosnak benne, megint mások a színházzal vetik össze a dramaturgia és a színészek, a díszlet, a kosztüm jelenléte miatt. Mielőtt erről bővebben szólnék, felmerül a kérdés: mi a helyzet ma?

Kétségtelenül van néhány letagadhatatlan és lényeges különbség a két művészeti ág között. A filmet (a forgatás, a vágás és az utómunkálatok után) filmszalagra (vagy ma már inkább digitálisan) rögzítik, de ezután változatlan formában játsszák le a világ bármelyik mozijában vagy televíziójában. A színházi előadás azonban mindig „élő adás”, a rendezői koncepció és sok próba után is mindig változik, minden egyes előadás függ a színészek diszponáltságától, a közönség reagálásától (például: átjönnek-e az interpretáció bizonyos aktuális, vagy aktualizáló áthallásai), az aznap este kialakuló hangulattól. A filmben a technika szerepe jóval nagyobb, a színházban viszont az élő emberek jelenléte, a színészek és a közönség kapcsolata a fontos, és a nézők – ha ideiglenesen is, ha csak arra az estére is –, de mégis közönséget alkotnak, szemben a moziba alkalmilag betérő emberek véletlenszerű, esetleges halmazával. A színházi közönség nem feltétlenül arra az estére alakul ki, az egyes színházaknak van rajongótábora, egy-egy társadalmi réteg, vagy nemzedék kötődik egy-egy színházhoz, egy-egy rendezőhöz. A két közönség különbségét régebben jelezte, hogy moziba mindennapi, utcai ruhában jártak az emberek, színházba pedig ünneplőben, alkalmi öltözetben, kiemelve a színházban töltött este emelkedett hangulatát, az azt megelőző várakozást, ezzel is emlékeztetve a színház történetéből ismert jelenségre: a színházi előadás esemény a polisz, a város életében. Ma ez a különbség eltűnőben van. De mielőtt erre az ingoványos talajra tévednék, csak azt emelem ki, hogy a filmben mindenképpen jelen van a gépi közvetítés (a kameráé, a vágóasztalé, ma már a komputereké, az animációé, a digitális trükköké), azaz nem élő emberek játékát látjuk és halljuk, hanem egy korábban, a technika által rögzített és megszerkesztett látványsort.

A mai kontextusban a legérdekesebb kérdés az, hogy melyik művészeti ág melyikre hatott. Eleinte a színházhoz hasonlították a filmet, a színház volt a minta, a modell, s magától értetődően a színház hatott a filmre. Ma viszont egyre szembetűnőbb, hogy a színházi előadásokon érezzük a film hatását. Gyakoriak a gyors idősík- és helyszínváltások, amit a forgószínpad és az egyre fejlettebb technikai lehetőségek tesznek lehetővé. Ezt úgy is felfoghatjuk,

mint a filmbéli montázs konstruktív szerepének hatását. Máskor közvetlenül is jelen van a film: a színpad hátsó falára vetített képek nemcsak állóképek, hanem filmrészletek is lehetnek, melyek párhuzamos, vagy ellenpontos kapcsolatban vannak a színpadon játszottakkal. Úgy gondolom, *ma erősebb a filmnek a színházra gyakorolt hatása*, mint fordítva, mind a filmtechnika hatását, mind a film közvetlen jelenlétét tekintve. Az utóbbiak közé tartozott például a Békéscsabai Jókai Színház *Üvegfigurák* című előadása (Tennessee Williams drámája). Új jelenséggel állunk szemben akkor is, amikor filmként sikeres műveket megrendeznek és előadnak színházban is: az utóbbi időben számos Bergmann- Fellini-és Woody Allen-előadással találkozhatunk budapesti színpadokon. Természetesen a dolog lehet ennél még komplexebb: Federico Fellini filmjeire például rendkívüli módon hatott a színház mellett a cirkusz.

Vegyük a film és a színház kölcsönhatásának egy másik aspektusát. Gyakoribb, hogy egy filmben a „filmszerűséget”, a fotogenitást értékeljük, miközben a „teatralitás”, a „színpadiasság” emlegetése egy filmmel kapcsolatban pejoratívnak számít. (Természetesen vannak – igen jelentős – kivételek: John Cassavetes néhány, Gena Rowlands főszereplésével készült filmje vállaltan inkább a színház világához áll közel. Ilyen például az *Egy hatás alatt álló nő /1974/*, vagy a *Premier /1977/*. Színházszerű Nyikita Mihalkov *Öt este /1979/* és *Tanúk nélkül /1983/* című filmje is, vállalva és fenntartva a hely és az idő egységének a klasszikus drámára jellemző formáló elvét). Egy mai színházi előadás értékelésében azonban nem tűnik pejoratívnak a „filmszerűség” emlegetése. Természetesnek vesszük, hogy egy előadás filmszerűen pereg, könnyedén váltja a helyszíneket és az idősíkokat, valamint a darabbeli valóság, az emlékezés és a fantázia, vagy a darabbeli jelen, múlt és jövő képeit, s él a montázs eszközével.

Különbségek a film és a színház között

Néhány mai jelenségtől visszakanyarodva az esztétikai kérdésekhez: melyek tehát a lényeges különbségek a színház és a film között, a már említett vonásokon, a technika, a gépi közvetítés, illetve az élő ember jelenlétén kívül?

A filmben a forgatókönyv nem olyan szilárd alap, mint a színházban a dráma. Lehet rajta változtatni forgatás közben is, szélső esetben akár figyelmen kívül is lehet hagyni, lehet rögtönözni. A színházi előadás alapja mégiscsak maga a dráma, ha lehet is, és ma szokás is lerövidíteni, megvágni, átszerkeszteni. Bármit lehet csinálni, de mégis a dráma, a szöveg a színházi rendezés alapja. Van egy hangsúlykülönbség is: a mai színházban nagyon sok vizuális és auditív elem, jelmez, kosztüm, díszlet, zene, vetített kép, tánc, intenzív mozgás, artistamutatvány szerephez juthat, de az alap mégis a dráma szövege. A filmnek nincs ilyen stabil alapja. Ezt a különbséget Balázs Béla

rögzítette először 1924-ben megjelent, *A látható ember*¹ című könyvében, mely a korai filmesztétikák közül az egyik legjelentősebb.

A másik lényeges megfigyelése az, hogy eltérőek a színházi és a filmrendező lehetőségei, az utóbbinak más a szerepe, nagyobb a jelentősége. A színházi rendező megalkotja egy dráma új interpretációját, ehhez válogatja össze a lehetséges eszközöket, így a különböző rendezések által *ugyanannak a darabnak a különböző interpretációi* jönnek létre. A filmrendező szerepe nagyobb, önállóbb. A színházi néző távolsága a tárgytól (a színpadon zajló eseményektől) és szemszöge állandó. Az előadás alatt egy adott helyen ül, végig ugyanolyan távolságból és szemszögből nézi a színpadot. A filmen ezzel szemben állandóan változik a beállítás, azaz a távolság és a szemszög (ha a kettő közül az egyik változik, már új beállításról beszélünk). Hol közel hozzák a színész arcát, ez a premier plán (közelkép), hol távolról, környezetével együtt mutatják a színész egész alakját, ez a nagytotál, és a kettő között számos átmenet, többféle köztes (médiüm) plán lehetséges. Mutathat a kamera egy arcot, egy tárgyat különböző kameraállásokból, alulról, felülről, kicsinyítve, nagyítva, félelmetessé vagy nevetségesen eltörpülővé torzítva vagy természetes, a valóságban megszokott, vagy attól csak kicsit eltérő látószögből. Ki dönti el, hogy mikor melyik plán, vagy kameraállás kerüljön a film adott pontjára, azaz milyen beállítás következzen? A rendező. Ezért a filmben alkotóbb, önállóbb a rendező szerepe, a film alkotója a rendező. Ha ugyanazt a forgatókönyvet (vagy az alapjául szolgáló regényt, drámát, novellát) egy másik rendező is megfilmesíti, az nem ugyanannak a darabnak egy másik interpretációja lesz, hanem *egy másik film*. A filmben „a rendező irányítja a látást”.² Ebből kiindulva Balázs Béla arra a következtetésre jut, hogy a film a beállítás, a közelkép és a montázs által sajátos nyelvvé válik. A képkivágás, a beállítás különös perspektívái segítségével jelenik meg *képekben* a rendező szubjektív mondanivalója.

Mindez a kamera mozgékonyságának és állandó mozgásának köszönhető. Nemcsak mindig új dolgokat mutat be, hanem állandóan új távolságokat és nézőpontokat is. És éppen ez a történelmileg teljesen új ebben a művészetben. Hadd idézzem még egyszer Balázs Bélát:

Az biztos, hogy a film nem egy új világot fedezett fel, mely eddig rejtve volt szemünk előtt, hanem az ember látható környezetét és ehhez való viszonyát. A teret és a tájat, a dolgok arcát, a tömegek ritmusát és a néma lét titkos kifejezését. A film azonban fejlődése során nemcsak anyagát tekintve hozott újat. Valami döntő dolgot cselekedett. *Megszüntette a néző rögzített távolságát: azt a távolságot, mely eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott.*

¹ BALÁZS Béla, *Der Sichtbare Mensch*, Wien 1924 = BALÁZS Béla, *A látható ember. A film szelleme*, Fordította BERKES Ildikó, Palatinus, 2005.

² *A látható ember*, 41.

A néző már nem szorul ki a művészet önmagában zárt világából, melynek határát a kép vagy a színpad alkotja. A műalkotás itt nem egy olyan megközelíthetetlen más térben elkülönült világ, mely mikrokozmoszként vagy hasonmásként jelenik meg.

A kamera magával viszi a szememet. Be a kép kellős közepébe. A film teréből látom a dolgokat. Körülvesznek a szereplők, és belebojolódom a cselekménybe, amelyet minden oldalról látok.

Mit számít, hogy ugyanúgy egy helyben ülök két órát, mint a színházban? Mégsem a földszintről látom Rómeót és Júliát. Hiszen Rómeó szemével nézek fel az erkélyre, és Júlia szemével pillantok le Rómeóra. Pillantásom és ezzel tudatom azonosul a szereplőjével. Azt látom, amit ők látnak a maguk szemszögéből. Nekem magamnak nincs is nézőpontom. Megyek a tömeggel, repülök, alámerülök, ott lovagolok a többiekkel. És amikor a filmen az egyik szereplő a másik szemébe néz, az én szemembe néz le a vászónról. Mert az én szemem a kameráé, és az azonosul a szereplők szemével. Az én szememmel néznek.³

A korai avantgárd egyik orosz teoretikusa és rendezője, a Filmszem-csoport megalapítója, Dziga Vertov is az azonosulásnak ezt a lehetőségét emelte ki a film sajátosságaként.⁴

Balázs Béla szerint a film lényegét nem a cselekmény, hanem a jelenet képpé alakítása, a színész arcjátéka és az atmoszféra alkotja. Tulajdonképpen a színész arcjátéka mond el mindent, mert a film lírai, nem epikai tartalma a döntő (azaz nem a történet, a cselekmény, hanem az érzelmi-hangulati tartalom). Az arc közelképe a jellemre és a sorsra világít rá, ezért a legfontosabb művészi eszközök ebben a filmesztétikában a közelkép és a színészi játék. De „a tárgyak arcának” sem kisebb a jelentősége. A filmben a tárgyaknak, a tájaknak, vagy a modern élet olyan színtereinek, mint egy nagyvárosnak, egy gyárnak, egy bányának, vagy egy lakásbelsőnek szintén erős, szuggesztív atmoszférája lehet. A tájat illetően Balázs fontos megkülönböztetést tesz. Az első, lencsevégre kapott kép egy hegyről: nem más, mint egy *természeti kép*. A *táj* ellenben a stilisztikai megformálás részévé váló, átlelkesített kép, melyre kivetül a szereplő hangulata. A film éppúgy meg tudja mutatni a nagy, monumentális dolgok pátoszáát, mint az apró részletekét. Ez nemcsak a tájra vonatkozik, hanem a film nagy lehetősége általában is. Az emberi test, az emberi arc és gesztus is láthatóvá válik. A háborgó tenger, a magas hegyek,

³ *Der Geist Des Films*, Halle (Saale), 1930. In: BALÁZS Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Fordította BERKES Ildikó. Palatinus 2005. *A film szelleme* 100. o.

⁴ „Filmszem vagyok [...] a világot olyannak mutatom, amilyennek csak én láthatom. Mától fogva megszabadítom magamat az emberi mozdulatlanlanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok, közeledem és eltávolodom a tárgyaktól, alájuk mászom, rájuk siklom [...] teljes sebességgel fúródom be a tömegbe, a rohanó katonák előtt száguldok”. „Kinokok. Fordulat” in: Dziga VERTOV: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1973. 28. o.

a hömpölygő tömeg éppúgy fotogén téma, mint a szem sarkából kigördülő könny, vagy egy megremegő szájszél.

Ezzel a gondolatmenettel Balázs Béla egy másik, igen lényeges, a filmet a színháztól megkülönböztető sajátosságra mutat rá: a filmben a szereplők környezete, a táj, a tárgyak, a milió önálló életet él és az emberrel egyenrangú fontosságúvá válhat. Az ember és környezete együtt alkotja a film *hangulati egységét*. Nagy lehetőség és nagy buktató ez egyszerre. Nagy lehetőség, mert valóságosságánál, hitelességénél fogva a film meg tudja mutatni a tárgyak és a tömeg arcát, a nagyot és kis részleteket, egy város képét, egy kor divatját, tárgyi világát, az emberek jellemző gesztusait, ezáltal a korszak lenyomatát nyújthatja. Másfelől azonban konkrétan, részletesen kidolgozott képekben *meg is kell mutatnia* mindezt, sőt, a fantázia- és álomvilág, az emlékek, a múlt és a jövő képeit is, míg a színházban elég egy-egy jelzés, a színház színész- és szövegközpontúságánál fogva. Egy erdőben játszódó filmjelenetnek meg kell mutatnia az erdőt, míg a színpadon elég egy stilizált díszlet, egy fa képe, vagy akár az sem szükséges: elég, ha elhangzik, hogy a birnami erdő megindult. (Nemrégén láttam egy előadást a Maladype Színházban, Schiller *Don Carlos*-át, ahol egyetlen narancsfa mint díszlet elég volt, hogy jelezze, Spanyolországban vagyunk, betöltsön még néhány gyakorlati funkciót, és asszociációkat keltsen.)

A tárgyak önállóságára és fontosságára a filmben azt a példát említem, hogy amikor Carl Theodor Dreyer *Jeanne D'Arc* című filmjében /1928/ a kínzóeszközöket párhuzamos montázsban látjuk a főszereplő (Maria Falconetti) premier plánjával, szuggesztívebben átéljük félelmét, mintha csak az arcát látnánk. Azt a *belső folyamatot* érzékeljük, ahogyan a tárgyak képe fenyegetettséget, rettegést kelt benne. A táj és a tárgyak képe alkalmas arra, hogy a szereplő érzelmeit, hangulatát jellemezze, és a nézőből is érzelmet váltson ki. A táj képe a filmben gyakran nem önmagáért fontos, hanem egy érzelem kivetüléseként. A film a tömeget, a tömeg arcát, mozgását, hangulatát is fel tudja tárni, a tömeg és az egyén kapcsolata különösen fotogén téma.

Különbségek a film korai szakaszában

Hogyan mutatkozik meg a speciális „filmszerűség” és a „színpadiasság” a film korai szakaszában, amikor a két művészeti ág egymásra hatásáról, sőt még filmművészetről sem beszélhetünk?

A némafilm már megjelenésekor lenyűgözte az embereket. Technikai csodaként, látványosságként, szórakozásként. Ezért rajongtak érte az egyszerű emberek és az intellektuelek egyaránt. A film születésekor, 1895-ben és utána egy évtizedig még nem sejtették, hogy művészet is lehet belőle. A fényképszerű hitelesség és a mozgás rögzítése hatott elementáris erővel

a nézőkre (bár a film valójában megfelelő sebességgel vetített állóképek sorozata, de a mozgás rögzítéseként érzékeljük). Már a kezdetekkor jelen volt két tendencia: a Lumière-fivérek (Auguste és Louis) filmjei (*A munkaidő vége*, *A vonat érkezése* 1895) a hitelességet, a mozgás és az ellesett élet rögzítésének intencióját képviselték (ezért minden híradó-és dokumentumfilm-irányzat őket tekinti őseinek), valamint a filmszerűsége, a fotogén témák (mozgás, sport, tánc) megragadására törekedtek. Az ember és a tárgyi világ összeütkezésének leképezése által felfedezték a burleszket is (*A megöntözött öntöző* 1895). Georges Méliès-re viszont nem a valóság rögzítésének, a hitelességnek a vágya jellemző, hanem a fantázia szárnyalása. Színpadiasan formálta meg filmjeit (*Utazás a lehetetlenbe* 1905, *Utazás a Holdba* 1912), maketteket, díszletet, sminket, trükköket alkalmazott, s a színészek meghajoltak a film végén. A fiktív műfajok (pl. a sci-fi) őse lett. Láthatóvá vált, már a film létezésének első éveiben, hogy a film éppúgy lehet a fantázia, a mese, az álom- és emlékképek világának birodalma, ahol minden lehetséges, mint a valóság tükrözéséé. A filmben a különböző idősíkok közötti ugrásokat éppúgy elfogadjuk, mint és a valóság és a képzelet különböző szférái (álom, látomás, emlékkép, fantasztikum) közöttieket. Ám csak akkor, ha mindezt részletesen kidolgozott képek mutatják meg nekünk, míg a színházban a díszlet lehet éppen csak jelzett.

Különbségek a film korai teoretikusai szerint

Hogyan látják a különböző művészeti ágak kapcsolatát a filmelmélet klasszikusai?

A filmet először az avantgárd képzőművészethez közelítették. Louis Delluc szerint a film „a fénysugár zenéje”, hiszen lényege a fotogenitás, a fény és a megvilágítás. Jean Epstein is úgy vélte, hogy a filmnek csak a világ fotogén aspektusait kell bemutatnia. Leon Moussinac hozzátette: a film a külső és a belső ritmus révén sajátos líraisággal tudja ábrázolni mind a tárgyakat és történeteket, mind pedig a lelkiállapotokat. Hans Richter úgy vélte, a film a kubizmussal és az absztrakt festészettel rokon, mivel az absztrakt formák ritmikus mozgását jeleníti meg. Riciotto Canudo a mozgás plasztikus művészetét látta benne, mely egyesíti az időbeli és a térbeli, a ritmikus és a plasztikus művészetek sajátosságait.⁵

A francia szerzők közül különösen a szürrealisták és a dadaisták, a németek közül az expresszionisták vonzódtak a filmhez, az oroszok közül pedig a futuristák, akiket áthatott a gép, a technika és a sebesség kultusza, a konstruktivista technicizmus. A némafilmben jelentős vonulatot képező,

⁵ A korai filmelméletekről szóló összefoglalást lásd itt: BÁRDOS Judit: „A filmszem többet lát. A korai filmelméletek”. *Filmvilág* 2011. július, 38-40. o., vagy a honlapomon:

lírai, vagy *zenei* formaelven alapuló, tehát nem epikus, nem történetet elbeszélő filmek, így például a szürrealista és dadaista filmek (Jean Vigo: *Nizzáról jut eszembe* 1929), Salvador Dalí – Luis Buñuel: *Andalúziai kutya* 1929), a városkeresztmetszet-filmek (Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* 1927, Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* 1929) a további évtizedekben nem bizonyultak a filmművészet fősodrának, bár állandóan készülnek hasonlóak, különösen rövidfilmként. Miért nem ez maradt a film fővonala? Ennek két oka van: egyrészt hamarosan igény támadt a történet-elbeszélésre, új idő- és narratív struktúrák kialakítására, másrészt a hangosfilm megjelenése.

A film születése utáni első évtizedben, a tízes években felfedezték a rendezők, hogy ha hosszabb filmeket akarnak készíteni, akkor a klasszikus művészetek sémáit kell követniük, a narratív sémát, egy történet elbeszélésének epikai sémáját, a story-telling-et. Így elkészültek az olasz filmben az első kosztümös-történelmi filmek (Giovanni Pastrone: *Cabiria* 1914), az első irodalmi adaptációk (Giuseppe De Liguoro: *Pokol* 1911), a svéd filmben a *Gösta Berling* (Mauritz Stiller filmje, Zelma Lagerlöf Nobel-díjas svéd író regényéből 1924), az európai filmben további regény- és dráma-adaptációk, és megszületett az amerikai film, elsősorban David Wark Griffith monumentális történelmi látomásai (*Egy nemzet születése* 1915, *Türelmetlenség* 1916). Erwin Panofsky így jellemzi ezt a történelmi pillanatot:

A narratív elem utáni erős vágyat nem tudták másként kielégíteni, csak ha a régebbi művészetekhez fordultak kölcsönért, és az ember azt várná, azt gondolná, hogy a színháztól kölcsönöztek, hiszen látványosan a színdarab a narratív film *genus proximuma*, amennyiben voltaképpen olyan történet, melyet mozgó személyek adnak elő. A valóságban azonban a színpadi előadások utánzása csak aránylag késői és teljesen megghiúsult fejlemény volt. Kezdetben egészen más történet. Ahelyett, hogy a már bizonyos mennyiségű mozgást alkalmazó színházi előadást utánozták volna, a korai filmek inkább az eredetileg mozdulatlan műalkotásokat egészítették ki mozgással, és így a káprázatos technikai találmány ki tudta vívni a saját, külön diadalát, nem kellett ráerőszakolnia magát a magasabb kultúra szférájára. Az élő nyelv, melynek mindig igaza van, jóváhagyta ezt a finom különbséget, amikor inkább 'mozgóképről' vagy egyszerűen 'képsorról' beszél, és nem fogadja el a nagyigényű és alapvetően hibás 'vetített színdarab' kifejezést.⁶

A filmet a színházzal összehasonlítva Panofsky is kiemeli azt, amit már Balázs Béla észrevett. A színházban a néző térbeli viszonya a tárgyhoz eleve adva van. A filmen viszont a lassítások, gyorsítások és trükkök révén maga

⁶ Erwin PANOFSKY: „A mozgókép stílusa és közege” Fordította ERDÉLYI Ágnes. In: *A film és a többi művészet*. Szerkesztette KENEDI János. Gondolat 1977.

a tér is alakul, s érzékelhetővé válik a belső lelkiállapotok (a részegség, a szédülés, a képzeletben pergő képek) szubjektív ideje. Henri Bergson óta tudjuk, hogy a lelki élet és a művészet területén nem a kvantitatív objektív idő, hanem a kvalitatív jellegű szubjektív idő, a *tartam* a döntő. Ennek legalkalmasabb kifejező eszköze pedig a film, mely épp azért a század reprezentatív művészete, mert a teret és az időt dinamizálni képes.⁷ Igen hamar túllépett azon, hogy a mozgást csak a mozgás kedvéért rögzítse, vagy a színházat utánozza.

A hangosfilm mint technikai lehetőség eleinte félelemmel töltötte el a rendezőket (például Charlie Chaplint és René Clairt) és a teoretikusokat. Félő volt, hogy megszűnnek a némafilmben kialakult művészi lehetőségek: a *kép expresszív erejéből* fakadóak (a markáns kontraszt a fekete és a fehér között, a grafikus kifejezőeszközök, a grafikai elvek szerint kidolgozott díszletek, a megvilágítási effektusok, a megszokottól eltérő látószögek), és a képek összefűzéséből, a *montázs*ból adódóak. A film elsősorban a beszéd lehetőségére fog koncentrálni, azaz „beszélőfilm”, „talkie” lesz, azaz „fényképezett színház”. A néző is a beszédre és/vagy a zenére fog figyelni, nem a képre. A „fényképezett színházról” való félelem sokáig kísértette az teoretikusokat, és ezt a hang létéből vezették le. Az esztétikai színvonal hanyatlása valóban bekövetkezett. Ez a színház és a film kapcsolatának a hangosfilm megjelenésével összefüggő aspektusa. A film, ha hangossá válik, az irodalmiassághoz és a teatralitáshoz csábul vissza, holott a némafilm a mozgás, az idő, és a vizualitás művészete – így fogalmazza ezt meg Karel Irzykowski, lengyel filmesztéta, Balázs Bélával egy időben (1924-ben)⁸ kiadott filmesztétikai könyvében.

Ezzel szemben Balázs Béla észrevette, hogy a némafilmben is jelen van beszéd, a feliratok és az artikulációs mimika formájában. Szergej Eisenstein, orosz rendező és teoretikus pedig felvetette azt a kérdést, hogyan kell felhasználni a hangot mint technikai lehetőséget. 1928-ban írott *Nyilatkozatában*⁹ úgy látta, tévút lenne, ha a hangosfilm a könnyebb ellenállás, a kíváncsiság pusztá kielégítése, a hang kommersz felhasználása, a beszélő film felé haladna. Ahol a hang naturalista, egybeesik a vásznon látható mozgással, a beszélő emberek és a hangot adó tárgyak illúzióját kelti. Ezzel szemben arra kellene törekedni, hogy *a hang ne essék egybe* a látott képekkel, ne ugyanazt ismétlje-illusztrálja, hanem a vizuális szegmens ellenpontja legyen. Nemcsak azért fontos ez, hogy a hang ne tegye tönkre a némafilmben kialakult montázskultúrát, hanem azért is, mert a korszerűen felfogott hang új

⁷ Ez az alap gondolata Arnold HAUSERnek is. *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című könyve (Gondolat 1980.) utolsó fejezetében kiemeli a filmnek a teret és az időt szabadon váltó technikája és a bergsoni filozófia rokonságát. Ezért a XX. századi művészetről szóló fejezet „A film jegyében” címet viseli.

⁸ A könyv eredetileg Krakkóban jelent meg, 1924-ben. Magyarul: KAROL IRZYKOWSKI: *A tizedik múzsa. A filmesztétika kérdései*. Fordította: SZÍJÁRTÓ Imre, DABI M. István. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola – Brozsek Kiadó, Budapest 2011.

⁹ EISENSTEIN: „*A hangosfilm jövője. Nyilatkozat*”. In: Szergej Mihajlovics EISENSTEIN. *Válogatott tanulmányok*. Válogatta és szerkesztette BÁRDOS Judit. Fordította BERKES Ildikó. Áron Kiadó, Budapest 1998.

esztétikai minőséggel gazdagíthatja a filmet.

Mindazonáltal hozzá kell tennem, hogy a hangosfilmben továbbra sem játszik olyan központi szerepet a szöveg, mint a színházban a dráma szövege. A film akusztikus szférája nemcsak a beszédből áll, hanem vele egyenrangú, vagy legalábbis fontos lehet a zene és a zöreje, és ezeknek az összetevőknek a párhuzamos, vagy ellenpontos kapcsolata, a megszólalás és az elhallgatás dinamikája. Természetesen bizonyos műfajok kivételek ez alól. Nyilvánvalóan igen fontos a beszéd egy bírósági tárgyalásról szóló filmben (Sidney Lumet: *Tizenkét dühös ember* 1957), a zene pedig egy operafilmben, vagy egy musicalben. Általában azonban a beszéd nem a film fő vivőereje.

Eisenstein szerteágazó montázselméletének van egy másik, a témánkkal összefüggő aspektusa is. 1938-ban a szerző leírja azt a folyamatot, amelynek során az ábrázolatból megszületik a sűrített művészi kép.¹⁰ Elemzi ezt a folyamatot a filmrendező, a néző és a színész szempontjából is. A színésznek van egy elképzelése a karakter lényegéről, és a forgatás során ehhez találja meg a megfelelő részleteket, a gesztusokat, a mozdulatokat. A nézőben pedig a látott gesztusokból és mozdulatokból összeáll a karakter sűrített képe.

A szerző lelki szemei előtt, érzékelésében ott lebeg egy általánosított kép, amely emocionálisan a témát testesíti meg számára. És az a feladat áll előtte, hogy ezt a képet két-három olyan *egyedi ábrázolatba* fordítsa át, amelyek összességükben és egymás mellé állítva a befogadó tudatában és érzéseiben ugyanazt az általánosított kiinduló képet idézik fel, mint ami a szerző előtt lebegett.

Az egész mű képéről és az egyes jelenetek képéről beszélek. Ugyanilyen értelemben. a színész is ilyen általánosított képet teremt.

A színész előtt pontosan ugyanez a feladat áll – két, három, négy jellemvonásban vagy tettben kell kifejeznie azokat az alapelemeket, amelyek egymás mellé állítva hozzák létre a figura teljes képét, azt, amelyet a szerző, a rendező és maga a színész gondolt el.

Mi a figyelemreméltó ebben a módszerben? Mindenekelőtt a dinamikussága. Éppen az a tény, hogy *nem megadják* a kívánt képet, hanem *az létrejön, megszületik*. A néző érzékelésében alakul ki újra és véglegesen az a kép, amelyet a szerző, a rendező és a színész gondolt el és amelyet az egyes ábrázoló elemekben rögzítettek. És ez minden színész végső célja és végső alkotó törekvése.¹¹

Ebben az értelemben a színészi munka is a montázsfolyamat része.

¹⁰ Eisenstein montázselméletének összefoglalása itt található: BÁRDOS Judit: „Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig”, „Eisenstein – művészet és elmélet” „A belső monológ a filmben. Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel”.

www.bardosjudit.hu

¹¹ EISENSTEIN: „Montázs 1938”. In: *Válogatott tanulmányok*, i. m. 165.o.

„Hagyjuk, hogy *hatalmába kerítsen minket* a megfelelő lelkiállapot, és a megfelelő érzés. És a megfelelően átélt lelkiállapot, érzés és élmény azonnal hiteles és emocionálisan helyes mozdulatokban és tettekben 'tör elő' [...]. Megfelel a valóban átélt érzékletnek és érzésnek.”¹² Hogyan? Nem ripacskodni és ábrázolni kell ezt az érzést, hanem elképzelni. Az elképzelt képek összessége felkelti a megfelelő, keresett emóciót, élményt. A színész tudatosan hozza magát ebbe a lelkiállapotba. „Tudatosan kényszeríti fantáziáját a következmények azon képeinek felidézésére, melyeket a képzelet a való életben önkéntelenül, magától is felidézne.”¹³ Az ábrázoló elvvel szemben a montázs elv az, ami a nézőt is „alkotásra”, aktivitásra készíti.

A színészi és a filmszínészi munka különbségéről pedig így ír Eisenstein: „azt hittem, hogy a filmben túlozva kell játszani, de aztán láttam, hogy a mértéktartás a legfontosabb, amit a színésznek meg kell tanulnia, amikor a színpadról a filmre tér át. Az önkorlátozás és az utalás művészete a filmvásznon a legteljesebben az utánozhatatlan Charlie Chaplin játékában figyelhető meg [...]. A színészi játék is lehet lapos ábrázolás vagy pedig igazán képszerű attól függően, milyen módszerrel építi fel a színész a saját cselekvését. Még ha egyetlen pontból fényképezik is a színész játékát, az – szerencsés esetben – akkor is, maga is, 'montázsszerű' lesz.”¹⁴

A hangosfilm születésétől és diadalától, a harmincas évektől kezdve tovább differenciálódnak mind a film, mind a színházművészet útjai. Egyre nehezebb általánosítható gondolatokat mondani a két művészeti ág különbségeiről, és a kölcsönhatások szövevénye is egyre szétszálazhatatlanabb. Hadd zárjam gondolatmenetemet Susan Sontag 1966-ban írott esszéje¹⁵ néhány szempontjának felidézésével! A szerző vitatkozik Panofskyval, hogy valóban nagy különbség-e a színpad és a forgatókönyv különbsége, hogy vajon tényleg lényeges alkotóelem-e a filmben az illúziókeltés, s hogy helytálló észrevétel-e az, hogy a filmnek, a színdarabbal szemben, nincs a lejátszástól független esztétikai létezése. Szerinte nincs külön filmszerű és külön színpadszerű módja a képek összekapcsolásának, „de a film sajátos egysége nem a kép, hanem a képek összekapcsolásának elve, a snitt összefüggése a megelőző és az utána következő snittel.”¹⁶ Arra a következtetésre jut, hogy „a színház képessége a tér és az idő manipulálására egyszerűen sokkal fejletlenebb és nehezkesebb, mint a filmé”, s így „a színház nem tud versenyre kelni a filmmel a képek szigorúan ellenőrzött ismétlésében, a hang és a kép kettőzésében, illetve egymáshoz igazításában és a képek egymásra helyezésében.”¹⁷ Azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy kinek a nézőpontjából látjuk a képet, leszögezi:

¹² U.o. 169. o.

¹³ U.o. 170. o.

¹⁴ U.o. 162. o.

¹⁵ Susan SONTAG: „*Film és színház*”. Fordította Koós Anna. In: *A film és a többi művészet*. Szerkesztette KENEDI János. Gondolat, Budapest 1977.

¹⁶ U.o. 358. o.

¹⁷ U.o. 364. o.

„a film meseszövéseben mindig benne lappang a nézőpontnak az a kétértelműsége, melynek nincs egyenrangú színházi párja.”¹⁸ Azaz: a filmnek, mióta megküzdött a hangosfilm megjelenésekor elkerülhetetlenül kitörő válsággal, hatalmas előnyei vannak a színházzal szemben. Ma inkább a film hat a színházra, a színház legfeljebb visszakölcsönöz tőle néhány művészi eszközt.

Sontag szerint van olyan radikális álláspont, mely a műfajok közti határok eltörlését ajánlja, és van olyan, amelyik a határok fenntartását. És voltak, vannak olyan erőszakos elméletek is, mint Antonin Artaud-é a „kegyetlen színházról”, és olyan kegyetlen filmek, mint Luis Buñueléi és Roman Polańskiéi. Van egyfajta közeledés a két művészi ágazat között. De ami a lényegét illeti, Sontag végül ugyanazokat a sarokpontokat emeli ki, mint amelyeket a korábbi filmesztétikai irodalom, Panofsky, Balázs és Eisenstein is kiemelt. A filmnek szerinte sincs „a lejátszástól független esztétikai létezése”,¹⁹ s ő is úgy gondolja, hogy más a filmes forgatókönyv szerepe, mint a drámáé. A filmek esetében az interpretáció jelentősége is más, mint a színházművészetben, hiszen a film rögzített, míg a színházi előadások mindegyike más. Fontos, hogy a film mindenekelőtt vizuális művészet. Ugyanakkor a film és a színház egyaránt időbeli művészet, s éppen ezért összehasonlíthatók. Ám minden kölcsönhatás és közeledés ellenére máig markánsan kirajzolódnak a köztük lévő döntő esztétikai különbségek.



¹⁸ U.o. 365- o.

¹⁹ U.o. 366. o.



Bárdos Judit

Csúfak és gonoszak

A filmművészet semmiképpen sem etikai értékítéletek hordozója, megjelenítője vagy illusztrációja. Közvetve azonban egy-egy film (vagy irodalmi mű) elemzése etikai szempontból is érdekes lehet. Most csak egyetlen etikai probléma három filmben történő ábrázolásáról szeretnék szólni, a teljesség igénye nélkül.

Mind európai, a zsidó-keresztény kultúra alapján álló neveltetésünkből, mind humanista világnézetünkből következően mindannyian azt gondoljuk, és az európai művészet általában azt sugallja (persze nem kivétel nélkül), hogy egyfelől a szegények (koldusok, hajléktalanok), másfelől a betegek, a fogyatékosok, a sérültek, a nyomorékok szánni valók. Következésképpen akkor viselkedünk velük szemben helyesen, ha kimutatjuk együttérzésünket, részvétünket, segítőkészségünket. Implicite benne rejlik ebben az előfeltevésben, hogy ők *jók*, csak akaratukon és önhibájukon kívül betegek lettek, fogyatékosá váltak, elszegényedtek, amiért is szájalomra és segítségre szorulnak.

Az alábbi, a modern filmből vett példaim ennek az előfeltevésnek mondanak ellent. Sokkhatással kezdem. Luis Buñuel *Viridiana* című, 1961-ben készült filmjének egy jelenetéről lesz szó. Buñuel a húszas években készített avantgárd filmjeivel, azok szexuálpszichológiai utalásaival, merész képeivel és montázsaival sokkolta a közönséget, a hatvanas években és később készült munkái pedig még megdöbbentőbben hatottak. Nem világnézete állt szemben az előbb jelzett felvilágosodott, humanista, európai világnézettel (baloldali, antifasiszta és antiklerikális volt), hanem sokkal differenciáltabb emberképet képviselt annál a sematikus felfogásnál, amely szerint a szegények és betegek: *jók*, a gazdagok: *rosszak*.

Egy felszentelése előtt álló novícia, Viridiana, néhány napot nagybátyja birtokán tölt. A nagybácsi, szándéka ellenére, nem képes a vele kapcsolatos szexuális vágyait kielégíteni, de úgy tünteti fel, hogy a szexuális aktus megtörtént, ily módon akarva megghiúsítani a lány visszatérését a zárdába. Csak öngyilkossága bírja rá Viridianát arra, hogy a birtokon maradjon. A *szép, szőke, életidegen, aszketikus életvitelű* lány életét a jótékonykodásnak akarja szentelni. Elhatározza, hogy kint, a zárdán kívüli világban is az lesz élete értelme, hogy *jó* lesz! Koldusokat, nyomorékokat hív a házba, velük imádkozik, ellátja és a munka ígéretével kecsegteti őket (az utóbbival nincs sikere). Egy este, amikor a háziak nincsenek otthon, a banda (figyeljük meg az ellentétet: a fogatlan, csúf, sőt kifejezetten *rút* nőkből és férfiakból álló) banda lakomát rendez. Infernális jelenet következik: nemcsak a szentségeket

szentségtelenítik meg (kiömlő vörösbor, az utolsó vacsora allúziója, az asztal közepén Krisztus helyén egy vak koldussal), hanem minden elemi emberi normának ellentmondva, egymást is meglopják, megcsalják, megerőszakolják. (Semmi szolidaritás sincs köztük!) Egy pillanatra állóképpé rendeződve felidézik Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját*. A rombolás és tombolás döbbenetes kontrasztjaként felcsendül Händel *Messiásából* a Halleluja. És folytatódik mindennek a megcsúfolása, a menyasszonyi fátyolnak, a kenyérnek, az asztalnak (az orgia végén romhalmaz lesz belőle). Majd egyikük – éppen a művészi ambíciójú festő! – meg akarja erőszakolni a közben az unokaöccsével hazatérő Viridianát. A másik, a leprás ugyanerre készül, de azonnal elárulja és megöli társát, amint a megkötözött fiatal házigazda pénzt ígér neki.

Hogyan értelmezzük ezt a pokoli jelenetet? A *rossznak* és a *gonosznak* a koldusok, leprások, vakok, sánták képében történő tömény ábrázolását? Legalább három rétegre szeretnék utalni ezzel kapcsolatban:

- Adott a vallási és bibliai utalásrendszer: Ezékielnek, a vén koldusnak, akit megbíznak a ház őrzésével, már nincs ereje. A film végén Rita, a kislány tűzbe dobja a töviskoronát. Talán úgy is értelmezhető mindez: Viridiana életidegensége, az apácazárda főnöknőjének szigorúsága azal áll szemben, hogy a hit, a vallás már nem hat a mindennapokban.
- Gazdag a film lélektani-szexuális utalásrendszere, melyre itt nem térhetek ki részletesen: a fallikus szimbólumokra (a kötélvégek, a harangnyelv), és arra, hogy a nagybácsi fetisiszta, különösen a női lábak bővölik el, akár Viridianáiéi azok, akár az ugrókötéllal játszó kislányéi. Ezzel az örülettel szembeállítva a vad horda szexualitása szinte „normális”, mindennapibb. Viridiana az ő megerőszakolási kísérletüket - a kezdeti ellenállás után - végül megadó arc-cal túri. Egyébként Viridiana sem egészséges lelkű: alvajáró, és mindenki számára életidegennek, különösnek tűnik. A vezeklésként magára rótt jótékonykodást ezért egyfajta – sikertelen – szublimációként is értelmezhetjük.
- Végül adott egy társadalmi-politikai utalásrendszer. *Parabolaként* is értelmezhetjük a filmet (ez erős irányzat volt a kora hatvanas évek filmművészetében): don Jaime, a nagybácsi régi udvarháza a feudális Spanyolországot jelképezi, Viridiana a spanyol társadalmat összetartó hitet és egyházat, a koldusok az ugrásra kész alsóbb néposztályokat, a tettere kész, pragmatikus Don Jorge (az unokaöccs) – aki hozzáfog a birtok rendbetételéhez – pedig a Franco halála utáni jövő egyik lehetőségét: a modernizációt, a gazdasági fellendülést. Ezt az értelmezést támasztja alá a párhuzamos montázs jelenete: Viridiana imádkozik védenccével (a régi Spanyolország), mialatt a munkások fűrészselnek, maltert kevernek, építkeznek. Serény munka folyik – ez az új Spanyolország. (Anélkül, hogy a rendező életrajzából közvetlenül következtetnék a film értelmezési lehetőségeire, ebben az esetben nem túlzás egy konkrétan Spanyolországra vonatkozó jelentésréteget is feltételezni. Buñuel több évtizedes emigráció után visszament Franco Spanyolországába

forgatni, ezért bírálták is mexikói emigránstársai, ám ő azzal védekezett, hogy egy kifejezetten Franco-ellenességéről ismert stúdióban forgat.)

Több réteg épül tehát egymásra: a vallási, a pszichológiai és a társadalmi-politikai. Valamint sok más jelkép és utalás van a filmben, amelyeket csak egy ennél lényegesen részletesebb elemzés fejthetne fel. Mindez együtt a bevezetésben jelzett etikai probléma igen sokféle értelmezését teszi lehetővé: hogyan lehetséges, hogy a szegények, az elesettek, a társadalom periferiáján élők *rosszak* és *rútak*. És vajon a *szép*, hívő, könyörületes és ártatlan (Viridianát) csak a *jóság* motiválja? Tág tér nyílik arra, hogy ki-ki a maga világlképének megfelelően értelmezze a filmet¹.

(Nem tanácsos a rendező életrajzához, memoárjához, nyilatkozataihoz fordulnunk támpontért. Maga Buñuel mindent megtett, hogy elbizonytalanítsa a nézőt. „*Nem szeretem a pszichológiát, az analízist és a pszichoanalízist*. Természetesen van egypár nagyon jó pszichoanalitikus barátom, sokan közülük írtak is a filmjeimről, a saját szemszögükből értelmezve őket. Válgják egészségükre! Másrészt, mondanom sem kell, hogy fiatal koromban nagy hatással volt rám Freud és a tudatalatti.”²)

Visszatérve magához az etikai problémához és annak a művészetben történő ábrázolásához, valószínűleg a romantika az első korszak, amelyben már szisztematikusan előfordul, hogy a csúf és a nyomorék egyben gonosz legyen, sőt éppen adottságaiból következő sorsa miatt válgják azzá. Gondoljunk Victor Hugo Quasimodo-jára! Persze eszünkbe juthatnak korábbi példák is (III. Richárd!) A festészetben is vannak előzményei annak, hogy az utolsó vacsorán Krisztus körül ülők vakok, nyomorékok, ijesztő külsejűek. A festészetben nem válhat explicitté, hogy jók-e vagy sem, de arc kifejezésük, az arcukon látható érzelmek, az ez által sejthető jellem itt sem *jóságot* sugall, hanem mohóságot, rosszindulatot, gyűlöletet. (A *rút* etikai és esztétikai problémájának összefüggésére sem tudok ebben az előadásban kitérni.) Nézzük meg Jacopo Bassano egyik festményét (*Az utolsó vacsora*) és Franz Anton Maulbertsch egyik freskóját (*Az utolsó vacsora*)! Bassano képe egy cseppet sem áhítatos, ellenkezőleg: kevésbé bizalomgerjesztő, összeesküvőnek látszó társaságot ábrázol. Maulbertschén pedig nem Jézusra áhítattal néző embereket, hanem részegen hadonászó, vagy alvó apostolokat látunk. A kép nem szimmetrikus. A testek előre, oldalra hajlanak, kicsavarodnak, a karok, a lábak, a testek átlói átszelik egymást. Sehol egy megnyugtató vízszintes vagy függőleges, hanem csupa mozgás, feszültség, dráma, érzelem, káosz. És nagy zavar: ki lefelé,

¹ A fentiekben főleg BIKÁCSY Gergely filmelemzésére támaszkodtam. BIKÁCSY Gergely: *Buñuel-napló*. Osiris Könyvtár, Budapest 1997.

² Luis BUÑUEL, *Utolsó leheletem*. Európa Könyvkiadó, 1989. 261. o.

ki felfelé, ki oldalt, ki hátra, ki a kereten túlra néz, csak oda nem, ahová kellene. Sem Jézusra, sem a hozzá forduló másokra, sem a nézőre.



Jacopo Bassano: *Az utolsó vacsora* (1546)



Franz Anton Maulbertsch: *Az utolsó vacsora* (1760 körül)

Pier Paolo Pasolini 1962-ben készült filmje, a *Mamma Roma* nyitó jelenete Paolo Veronese *Az utolsó vacsora* című képére való utalással kezdődik – és ismét rút, rosszindulatú, primitív arcokat láthatunk az asztal (egy lakodalmi asztal) körül. Pasolini ugyanakkor rendkívül különös módon helyezi el hőseit (prostituáltakat, striciket, kistílű bűnözőket) az európai kulturális kontextusban; nem úgy, ahogyan e kezdet után várnánk.



Pier Paolo Pasolini: *Mamma Róma* (1962)

A film végén Mamma Roma fia, Ettore haldoklik a börtönben. Ekkor észrevétlenül bekövetkezik a felemelkedés a szakrálisba. A kamera az ágyhoz kötözött fiút hosszan, Andrea Mantegna *A Halott Krisztus (Krisztus siratása)*-ára emlékeztetve ábrázolja (a testét tetőtől talpig mutató lassú kameramozgás és a perspektíva megnyújtása az ágyat keresztté változtatja), közben Antonio Vivaldi zenéje szól. Párhuzamos montázs mutatja a keresztfán szenvedő Krisztust, majd az anyát, aki mintha 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: az áldozásé, a futásé, a kétségbeesett öngyilkossági kísérleté. Ezzel az ábrázolásmóddal és több festészeti és zenei utalással Pasolini felmagasztalja hőseit.





Pier Paolo Pasolini: *Mamma Róma* (1962)



Andrea Mantegna: *Halott Krisztus (Krisztus siratása)* - 1466 után

Nézzünk még egy példát az olasz film történetéből! A későbbi *commedia all'italiana* ábrából eltűnik a többértelműség és a sokrétűség, fellazul a kulturális kontextus. Ettore Scola *Csúfak, gonoszok* (1976) című filmje egy népes családot mutat be, amelyik Róma szélén, egy nyomornegyedben, rozoga kalyibákban él. A társadalomhoz csak annyi közül maradt, hogy a nagymama nyugdíjára és a biztosítótól kapott pénzre (no meg néhány technikai vívmányra, TV-re, motorra) szükségük van. Ebben a filmben is minden rossz megtörténik. A családtagok éppúgy meglopják, megcsalják, becsapják egymást, mint a *Viridiana*-ban a koldusok, sőt vérfertőző kapcsolatokat létesítenek egymással, egymás személtárára. Tartanak egymástól, nincs köztük sem bizalom, sem szeretet, sem szolidaritás. De a rendező nyújtotta kép nem értelmezhető többféleképpen, s nem ad lehetőséget olyan elemzésre, melyhez komolyan figyelembe kellene vennünk a vallási, pszichoanalitikus, politikai vagy kulturális szempontokat.

Lumpen elemek, rossz emberek a város, a társadalom, a modern civilizáció

peremén, sőt az emberi lét határán. Eleve rosszak, nem azzá váltak. Végleg a perifériára szorultak, erkölcsi nullponton vannak. Viselkedésüket kicsit kívülről, felülről nézzük, ezért nem is gondolkodunk el velük kapcsolatban a jó és a rossz etikai problémáján. Nem többretegű filmet, hanem filmszatírárt látunk.





3 OSCAR-DÍJ
LEGJOBB FILM
LEGJOBB RENDEZŐ ÉS LEGJOBB SZÍNÉSZNŐ



EVENING STANDARD



THE GUARDIAN



THE DAILY TELEGRAPH



FRANCES McDORMAND

A NOMÁDOK FÖLDJE

CHLOÉ ZHAO FILMJE

A SEARCHLIGHT PICTURES PRESENTS A HIGHWAYMAN HEARSAY COR CORIUM PRODUCTION "A NOMÁDOK FÖLDJE" FRANCES McDORMAND DAVID STRATHAIRN LINDA MAY SWANKE LUDOVICO EINAUDI
TAYLOR IVA SHUNG EMILY JADE FOLEY GERT LINDVALL STYLING BY JOSHUA JAMES RICHARDS COSTUME DESIGNER CHLOÉ ZHAO EXECUTIVE PRODUCERS FRANCES McDORMAND PETER SPEARS MOLLIE ASHER DAN JANNEY CHLOÉ ZHAO
PRODUCED BY JESSICA BRADLEY WRITTEN BY CHLOÉ ZHAO DIRECTED BY CHLOÉ ZHAO
SEARCHLIGHT PICTURES FILMOCOOP FÖLDJE



Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott **12**

Deák-Sárosi László

A Nomádok földjéről

Minden előzetes ismeretem ellenére meglep *A nomádok földje* idei háromszoros Oscar-díjas filmnek a lelkes, kritikai fogadtatása, mert a magam észrevételeit leszámítva, ezidáig csupa dicséretet olvastam róla. A filmről több helyen nyilatkoztam és írtam, de egyéb alkotások mellett, és terjedelmi okokból nem érintettem az esztétikum és az etikum mélyebb rétegeit, amelyekre csak részletes filmelemzésekben van lehetőség. Hogy miért nem rokonszenves számomra ez a film, az nem csupán az Amerika-kritikáért, ál-önkritikáért és a „vonulj ki a társadalomból” elsőre érzéklehető, dekódolható üzenetéért van. A probléma ennél sokkal mélyebben van: abban az embertípusban amelyet a középpontba állít, és amelyet az együttérzés trójai falova segítségével megpróbál „eladni” a nézőknek.

Az, hogy a társadalom és az egyén lebontásának történetét nem a kínai származású rendezőnő találta ki, hanem az amerikai színésznő és producer, Frances McDormand vásárolta meg az alapul szolgáló regény megfilmesítési jogait – ő volt az egész projekt motorja és főszereplője –, csak még súlyosabb kórképet rajzol fel korunk fehér emberéről, illetve posztkeresztény társadalmairól. Nézzük a trójai falovat, és hogy annak segítségével milyen jellemet fogadtat el a gyanútlan nézőkkel.

A trójai faló ebben a történetben az az együttérzés, amelyet a nézőben keltenek fel azzal a személlyel kapcsolatban, aki először elveszítette a férjét (vele egyben a szűkebb családját is, mert gyerekük nem volt), és megszűnik a munkahelye, illetve elnéptelenedik az a kisváros, amelynek egyetlen munkaadója az Empire (Birodalom) nevű cég volt. Eddig rendben is van, mert ha nincs más a történetben, ami árnyalja a körülményeket és a főszereplő jellemét, akkor kikerekedhetett volna belőle az a film, amit egyes kritikusok sokra tartanak, és az egekig dicsérnek. Ha ez a nő egyedül marad a fent említett okokból, és nincs választási lehetősége, hogy visszataláljon a társadalomba, nem a kivonulók közé, és megélhetési nomád vált volna belőle, akkor azt mondom, hogy rendben. A film azonban tovább ás Fern (Frances McDormand) jellemében.

Fernnek nem az volt az egyetlen lehetősége, hogy vásárol egy furgont, azzal rója az utakat a sivatagban, és így kivonul a társadalomból. Tulajdonképpen nem is vonul ki, csak félig, mert itt-ott még vállal munkát, például az Amazonnál(!), illetve parkolóknál, szabadtéri múzeumban stb.

Visszatérhetett volna teljes mértékben is a társadalomba, mert a nővére segített volna neki azonnal és hosszabb távon is. Lakhatott volna például az ő házukban, családi körülmények között, a nővére felajánlja neki. Volt egy másik lehetősége is, mert a nomádtanfolyamon megismerkedett egy korban hozzá illő férfival, aki ugyan egy ideig nomadizált, de később visszatért a hagyományos társadalmi élethez. A férfi odaköltözött egyik gyerekéhez, egy vidéki szép házba, ahol gyerekek, unokák, növények és állatok tették ismét színessé az életét, a korábban rótt sivataghoz képest. A nagy családi ház mellett volt egy vendégház, ott élhetett volna Fern az új párjával, de nem, ő inkább beszállt ismét a furgonjába, és rőtta tovább a köröket a sivatagban.

Még ennél a pontnál is meg lehet sajnálni Fernt, mert feltételezhetjük, hogy olyan veszteség érte őt, ami miatt nem tud megbékélni ezzel a világgal, és inkább kivonul belőle (félig) a sivatagba. Azért álljunk meg egy kicsit ennél a „félig”-nél. Fern akkor lenne teljes kivonuló, ha önálló és önellátó életet kezdene. Vannak ilyen emberek, és azokat még valamennyire meg lehet érteni. Van, aki alapít egy farmot valami távoli vidéken vagy egy korábban lakatlan szigeten, mert ilyen történetekről tudunk, dokumentumfilmek is készültek róluk. Ők tényleg kivonulnak, de csak a mai fogyasztói társadalomból, és ők elutasítják annak hamis vagy valódi előnyeit is. Nem utaznak furgonnal, nem néznek televíziót, nem használnak mobiltelefont stb., és az ételmegettermelik maguknak, kétkezi munkával. Ez egy érthető és tiszteletreméltó tiltakozás, lázadás. Fern azonban csak félig vonul ki a társadalomból. A furgon azért jól jön, mert kell valami hajlék a feje fölé, és utazni is tud vele a semmiben. Használ minden olyan eszközt, ami a fogyasztói társadalomhoz köti, köztük internetet és mobiltelefont is. Ahogy említettem, munkát is vállal itt-ott, ideiglenesen. Még az Amazon nevű amerikai, valójában globális kereskedelmi cégnél is. Ott kezdi és ott végzi a film történetében. Tehát Fern olyan félig kivonuló, félig lázadó, mint a kutya, amelyik vonít, mert szögbe ült, de inkább vonít, minthogy kihúzza a hátsóját a szögből, mert azért annyira nem fáj neki. Így jómagam mint néző már kevésbé sajnálom meg Fernt.

Ássunk mélyebbre, nézzük a következő szintet. Fern tehát nem megélhetési nomád, mert lett volna más választási lehetősége. Még csak nem is olyan hagyományos típusú megélhetési nomád, mint a drótos tótok vagy az ereszcatornás, sátoros cigányok. Bár ezek a népcsoportok és társadalmi rétegek is letelepedhettek volna, de azért a régi világban még megindokolható volt ez az életforma: kellett a drótos és a bádogos munka is, és ezen a területen egyesek megtalálták a számításukat. Érdekes, hogy a csatornás cigányok a rendszerváltás után fokozatosan és többségükben piacozók, és „seftelők” lettek, pedig ereszcatorna készítésre és javításra napjainkban is szükség van.

Vannak, akik *A nomádok földjét* úgy értelmezik, hogy a 2008-as gazdasági világválság következtében földönfutóvá lett emberekről szól, akik elvesztették munkájukat, otthonukat. Voltak és vannak ilyen szerencsétlenül járt emberek, de a film által bemutatott személyek nem ilyenek. Fern nem az, a nomádtanfolyam szervezője sem az, mert ő is visszatalálhatna a társadalomba, de ő a fiát gyászolja, és hite nincs ahhoz, hogy ezt a veszteséget feldolgozza. Ezért vándorol a sivatag semmijében. A többi, bemutatott nomád is kereshetné a helyét a társadalomban, bizonyára eredménnyel, de mindegyiküknek valamiféle hitbéli hiányossága van. Egy nő például azért vándorol, mert gyógyíthatatlan, halálos beteg, és még utazik egy nagyot az Államokban, mielőtt meghal. Egy fiatal fiú az érzelmeit nem tudja kifejezni egy lány iránt másképp, csak távoli, különleges helyekről neki írt levelekkel. Egy férfi, aki Fernnek udvarol is, azért lett vándor, mert lelkiismeret-furdalása volt, amiért nem törődött eleget kiskorában a fiával. Ő azonban a nomádok között kivétel, aki vissza is talál a társadalomba, de a történet logikája szerint csak azért, hogy ezt Fernnek is felvillantsa, aki azonban az iránta való vonzalma ellenére nem él a lehetőséggel. A film azért tisztességtelen, mert nem azokról szól, akik valóban a 2008-as gazdasági világválság miatt lettek földönfutók. Inkább a hitben meggyengült műnomádokat próbálja megsajnáltatni, elfogadtatni, követendő példaként bemutatni.

Fernt akkor lehetne joggal megsajnálni, ha a film története kibontaná azt, hogy őt valóban pótolhatatlan és feldolgozhatatlan veszteség érte. Látszólag ez történt, de a film nem ezt részletezi, hanem inkább mást állít. Pótolhatatlan veszteség vagy annak tűnik az elvesztett férj. A történet azonban nem ás a mélyére annak a lélektani helyzetnek, hogy a férj tényleg miért lett volna olyan fontos és pótolhatatlan a nő életében. A filmben nincsenek visszaemlékezések, flashbackek, amelyekből a néző megtudná, hogy miért volt olyan csodálatos az élet a férjjel. A férj csak egy fotón tűnik fel egy pillanatra az elején, így minden hiányérzet és szenvedés Fern jelenén keresztül sejthető. Nincs semmi olyan katartikus élmény, ami megmutatná Fern humánusát, szeretetét, szerelmét az élete párja iránt. Helyette csak egy esztétizált epizód van a film vége felé, amikor Fern meglátogatja az egykori közös munkahelyüket, és a lakásukat. A nő felkeresi a volt férje íróasztalát az Empire-ben és a sivatag szélén lévő üres mobilházukat a sivatagra néző ablakokkal. Ebben a nosztalgialátogatásban azonban nem a férj és a személy idéztetik fel, hanem inkább csak az az üresség, amit a sivár környezet sugall. Mindebből az sejlik fel, hogy Fernnek valójában nem az elhunyt férje és az ottani társas élet hiányzik, hanem sivatagos, a semmit megtestesítő vizuális környezet.

Van mélységében még egy szintje a történetnek és a jellemábrázolásnak, ami megmutatja, hogy mi is Fern lelkivilága, világképe, mit keresett ő valójában

már akkor is, amikor még nem is költözött ki a sivatag közepén létrehozott Empire-be és kisvárosba. Ez egy kis epizódból és a film egészéből derül ki. Fern furgonja meghibásodott, a javításhoz nincs elegendő pénze, ezért a nővérétől kér kölcsön, aki az ad is neki. Kényszerből tehát meglátogatja a nővérét, és ott derül ki az is, a lánytestvére nem haragszik rá, amiért eltűnt, nem tartotta vele a kapcsolatot, és segítene azzal is rajta, hogy biztosítana neki egy szobát, ha emberek között szeretne élni, és esetleg fokozottabb mértékben visszatérni a társadalomba. Fern azonban nem él a lehetőséggel, ahogy a neki udvarló férfinak se enged. Ő inkább a bolyongást és a sivatagot választja. Azt választotta már korábban is, már tizenévesen elvágott és el is ment a családi környezetből. Nem azért, mert olyan rossz lett volna az a család, a film se ábrázolja ellenszenvesnek őket. Hogy Fern miért ment el még annak idején otthonról, pedig a nővérenek hiányzott, akinek bevallása szerint jó lett volna megélni testvérként azokat az éveket, az a kettejük beszélgetéséből derül ki.

Fern azért ment el, mert KÜLÖNC volt. A nővére fogalmazza meg, de Fern nem tiltakozik, egyet is ért vele. Ő különc volt, és épp, véletlenül, történetesen a sivatag nagy semmije érdekelte már tizenévesen. Azért költözött a sivatagba, akkor még a férjével és egy állandó munkával (fő a fokozatosság), mert őt vonzotta a sivatag különlegessége. A saját különtségének a sivatag különleges semmije felelt meg. Összenőnek az összetartozók. Fern tehát nem tudta és nem akarta megfogalmazni, hogy mi nem tetszik neki abban a világban és társadalmi, családi közegben, amelyben született és felnőtt, de azért úgy FÉLIG kivonult, hogy KÜLÖNLEGES, valójában KÜLÖNC legyen. A sivatag és hogy volt azért némi emberi kapcsolata, a férje és a munkahelyén dolgozó emberek pár évre, évtizedre „megoldotta” azt az érzést, hogy ő valójában a SEMMIBEN szeret élni.

Fern különc, de nem különleges, és ezért nem rokonszenves annak a nézőnek, aki megérti az ő valódi természetét és annak ellentmondásosságát. Vágyott valami érdekességre, rendkívüli, de ahhoz nem volt eléggé aktív, hogy kellően tegyen is érte. Nem volt különleges legalább a törekvés szintjén, hogy tett volna valamit azért, hogy valóban az átlagostól kissé értékesebbnek tarthassa önmagát. Nem írt verseket, nem festett festményeket, nem fotózott, nem vállalt valami önkéntes szociális munkát, és még sorolhatnám. Fern azért nem rokonszenves jellem, mert ő ALANYI JOGON, minden tett és igyekezet nélkül KÜLÖNLEGES akart lenni, de csak KÜLÖNC lett. Ennél még a szülőfalumban ismert félkegyelmű is több, mert ennél még ő is többet akart, ha nem is tett érte. Azt beszélték róla, hogy ő legalább csillagásznak készült, de csak holdkóros lett belőle.

Fern ahhoz, hogy különleges legyen, elmegy egy sivatagban székelő vállalathoz,

ahol könyvelőként dolgozik. Ezzel az erővel elmehetett volna egy nagyvárosi felhőkarcolóba vagy egy vidéki mezőgazdasági vállalathoz, szintén könyvelőnek. Mi a „több” a sivatagi helyszínben? Semmi vagy még inkább a SEMMI. Fern ettől a semmitől érezte magát különlegesnek, egy időre, de csak egy időre.

A film végső soron egy olyan jellemű embertípust állít pozitívan a középpontba, aki különleges akar lenni, de mivel nem tesz igazán érte semmit, csak különnc lesz, és jutalmul a semmit kapja. Persze, ez lehet minta egyes emberek számára, de rossz minta, mert vannak, akik ilyenek, vagy vonzódnak az ilyen életfilozófiához, hogy többek legyenek, mint amik valójában, és különlegessé váljanak, miközben ennek érdekében nem tesznek semmi érdemlegeset. Csak nem veszik észre, hogy a nehézségeivel együtt is vonzódnak mutatott nomádéletmód üres perspektíva, és legfeljebb csak hamis pótlékokat kínál.

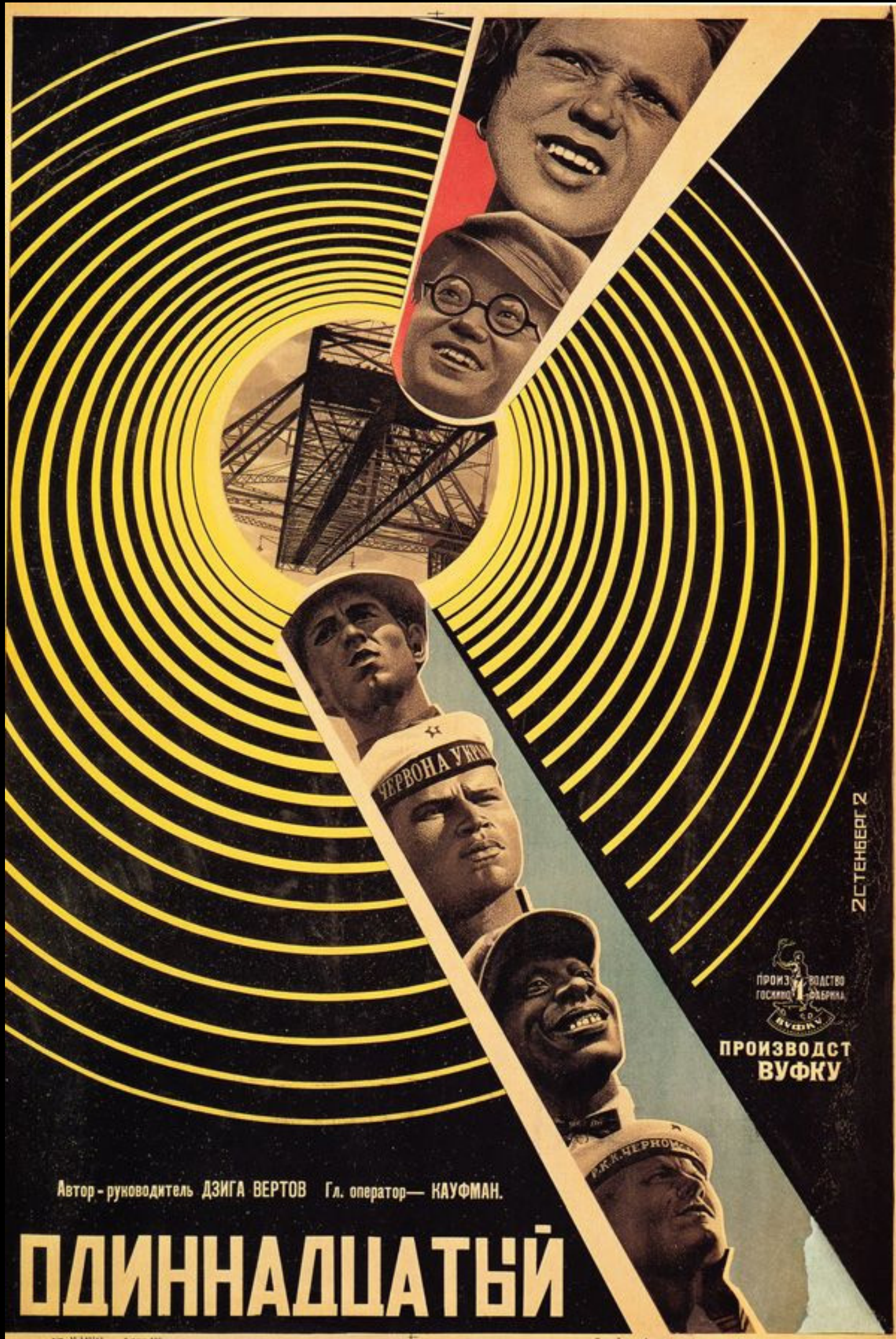
Fern esetén egyik fő hagyományos érték se alternatíva. Se az Isten (hit), se a család (kisközösség), se a haza (nemzet, nagyközösség). Fern nem választja a családot, mert nem fogadja el a nővére felajánlását, hogy befogadja őt, szobát biztosítson neki, ahol újrakezdheti az életét, vagy élhet normális, viszonylag kényelmes életet emberi, családi közegben. Nem társul a hozzá közeledő férfihoz sem, aki visszatért a nomád életből a családi közegbe. A pótlék ezen családi közösségek helyett Fernnek a nomádok „közössége”, akik ideig-óráig egymás mellett tengetik az életüket, de a saját furgonjukban, többnyire csak a nomádtanfolyam ideje alatt. Ez azonban nem igazi közösség, mert aztán mindenki megy a saját végtelen és üres vándorútjára, és a legtöbbszörrel később még véletlenül se találkozik. A haza, a nemzet se jelent semmi Fern számára, mert nem a nagyközösségben keresi a helyét, annak még a segítségére se számít. Nem kér szociális segílyt, nem kéri a nyugdíjazását se, mert ő inkább dolgozni akar. Az, hogy dolgozni akar, lehet értelmezni pozitívumként is, de ebben az esetben azt is jelenti, hogy nem kér abból a rendszerből, Amerikából mint nagyközösségből, aminek természetesen a része lehetne. Neki a hit is csak hamis pótlékként jut, vagy inkább választja azt, mert minden jel szerint nem hisz se Istenben, se a túlvilágban. Hit helyett marad neki a céltalan vándorlás a sivatagban, és az az önbecsapó érzés, hogy aki fontos volt számára, például a férje, azzal egyszer csak találkozik, „lent az úton”, de csak úgy, hogy odaképzeli.

Egyes művészek, kritikusok, nézők azt hiszik, hogy A nomádok földje kitalált valami eléképesztően új filozófiát miközben csak lebontotta a hit, a kisközösség és a nagyközösség értékeit, helyette pedig az üres bolyongást kínálta és a nagy semmit. Ők azok – és elnézést a kifejezésért, de ez a terminus technicus – a hasznos idióták, akik kivonulnak félig (!) önmagukból és a társadalomból.

Bolyonganak a sivatagban a semmi bűvöletében, miközben azért még robotolnak raktárosként, postásként az Amazon kereskedelmi cég végtelenül vagy raktáraiban. Bele se gondolnak, hogy a filozófiájuk mennyire szolgamódon behódol a nemzetközi nagyvállalatok profitérdekeinek és az egyént, társadalmat lebontó „filozófiájának”. Persze, sugallják vagy mondják ők: vonulj ki a társadalomból, a hagyományos értékeket eldobva furikázz a nagy semmi után kutatva sivatagban, válj teljesen gyökértelenné, de azért dolgozz az Amazonnál, néha egy kicsit szemetesként is az egyik országúti parkolóban. Az Amazonnál, aki ezt filmet is gyártotta és még továbbiakat, amelyekkel a harmadik legtöbb, 18 Oscar-jelölést ért el különböző kategóriákban. Az Amazon a többi nagy óriáscéggel együtt a terveik szerint nemsokára meg fogja szüntetni azt a raktárosi munkát is, ami most még átmenetileg elérhető volt Fernnek, mert a nagy újratekés („Big Reset”) céljai alapján ezt a munkát és még sok egyebet robotizálni fognak.

Aki az egekig magasztalja *A nomádok földje* filmet és filozófiáját, annak ajánlom, hogy menjen ki Amerikába, vásároljon egy furgont, lakjon benne, miközben a furgonjával rója az utakat a nagy esztétikum és humánus jegyében a sivatagban, közben pedig álljon be raktárosnak az Amazonnál. Aztán írjon nekünk egy beszámolót pár év múlva a tapasztalatairól.





ЗЕЛЕНБЕРГ 2



ПРОИЗВОДСТВО
ВУФКУ

Автор - руководитель ДЗИГА ВЕРТОВ Гл. оператор — КАУФМАН.

ОДИННАДЦАТЫЙ