

Ratkó irodalmi-közéleti szerepvállalásait (Tokaji Íróklub, Debreceni Irodalmi Napok, Partiumi Irodalmi Társaság; Márkus Bélával, Bertha Zoltánnal, Dusa Lajossal, Ószabó Istvánnal és másokkal; Kölcsey Társaság, Bethlen Gábor Alapítvány; Lakiteleki Találkozó résztvevője, a Lakiteleki Nyilatkozat aláírója). Testi romlásának (érszükület) lírai megnyilatkozásaiban a halottas verseinek csokrát nyújtja át számunkra: „A legmagasabb éjszakán / arcom a földnek följánlom, / elsüllyesztem a szememet, / ha nem szeretsz el a haláltól” (*Az utolsó versekből*) – szól feleségéhez utolsó mentsvárként.

Egykori, nagykállói könyvtáros munkatársa így búcsúzott tőle: „Ratkó József úgy ment el, hogy házi feladatot hagyott hátra nekünk, örököseinek. Ez a feladat így hangzik: »meg kell lakni ezt a hazát, meg kell lakni minden talpalatnyi földjét. [...] Ratkó József behalt. Lett belőle fű, bogár... Vagyazok, Rá ne lépjek.»

Jánosi Zoltán nagyívű, részletekbe menő, tudományos igényességgel, poétai áthallásokkal is átszőtt szövegkomplexuma minden hiányérzetet kizáróan teljesíti a monográfiától elvárható műfaji követelményeket. Választott szerzőjéhez mind emberként, mind költőként-íróként is szeretettel fordul, empatikus tehetsége vitathatatlan. Szövegidezései jól illusztrálják tematikus mondanivalóját. Reményeink szerint – a lezárult életmű felől nézve – Ratkó József és Jánosi Zoltán „kettőse” virágzóan tud hatni a 21. század olvasóközönségére. „Tanúskodik majd minden költemény”: születésről, szeretetről, szerelemről, szenvedésről, hazáról, tájról, magyarságról és halálról. A sor természetesen folytatható, mert *scripta manent*: az írás megmarad.

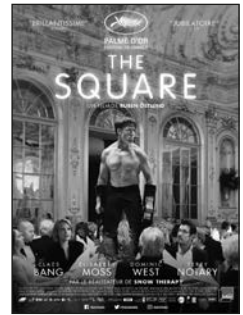
Jánosi Zoltán: *Ratkó József. Közelképek írókról-sorozatot*, MMA, 2016, 408 oldal, 3400 Ft.

# Keretek közé szorult társadalom

Beretvás Gábor

## Ruben Östlund *A négyzet* filmje kapcsán

Lehet, hogy az északi népek egyre vonalásabbak? Sőt, elképzelhető, hogy a skandinávok, pláne a svédek, az utóbbi időben annyira adnak a társadalmi megállapodásra, hogy teljesen kiveszett belőlük az önfentartó ösztön? Érdekes módon úgy fest, mintha a viking ősök már csak a tévésorozatok fantazmagórikus világában léteznének, és így a svéd történelmi tudat az öltönyök és kosztümök snájdig módon való hordásától datálódna. Lehetséges, hogy ez a féle elegáns külsőn annyira eltakarja már a belbecset, hogy vissza-idézni sem tudhatjuk, milyen is az igazán.



A most 44 éves svéd rendező, Ruben Östlund elég traumatikusan dolgozza fel filmjeiben a világ változásait. Már kezdeti rövidfilmjeiben is a krízisszerű élethelyzetekben megmutató emberi viselkedési formák voltak érdek-

**Beretvás Gábor** A Debreceni Egyetemen szerzett diplomát mint filozófus-esztéta. Kutatási területe elsősorban a közép-kelet-európai rendszerváltás dokumentumfilmfeldolgozása és a háború utáni magyar filmtörténet. 2014 és 2016 között az amszterdami UvA, a kolozsvári Sapientia és a kolozsvári BBTE ösztöndíjas kutatója. Jelenleg a Debreceni Egyetem Filozófia Intézete film szakirányának óraadója.

lődésének tárgyai. Paradox módon a valóság írta események mellett csak úgy elsuhanunk, vallják a filmjei, holott a magunkra is vonatkozatható mély rétegű emberi történetek furtonfurt az orrunk előtt játszódnak le.

Kamerája persze ezeknél még az antropológiai filmes távolságából próbálta meglesni a valós eseményeken alapuló, ám fikciós eszközökkel kibővített és mozgóképileg rekonstruált történeteket. Igyekezett úgy láttatni egy bankrablást vagy akár egy hídról a vízbe ugró férfi bátorságpróbáját, hogy az események és a kamera közti távolság éreztesse: az elidegenedett világban élő polgártársak csak távolról pillantanak rá az ilyen esetekre. Így a rendező egyik leggondolatébresztőbb gesztusa, mely egyben védjegye is, hogy felületességet hazudó látásmódot alkalmaz, és pont így csigázza fel a mindenkori néző megbredó érdeklődését.

Az emberek vágyják a fikciós történeteket, pedig azok is valóságalapúak számos esetben. Östlund bele is kapaszkodik ezekbe. Filmjei bár fikciós elemekkel színeztettek, mégis, mint már említettem, megtörtént esetek fonalaiából szövődnek Östlund-filmekké. Az emberi kapcsolatokból kivesző interakció témáját már a korai zsengekben is kiemelten fontosnak tartja, de a rendező úgy merészkedik egyre közelebb képileg is alanyaihoz, ahogy közben a korral bölcsül. Rövidfilmjeiben még érződik a fiatal világmegváltó művész magára erőltetett komolysága, de már ott is kivált az elemző nézőből egy félmosolyt. Persze nem akarta elbagatellizálni a történeteit, de lassan ráébredt, hogy a műveit átható humor teszi még egyedibbé, még hihetőbbé és leginkább még emlékezetesebbé a filmjeit. Megjegyzem, bár jobbára a valóságból merít, mégis sokszor ő is írja, és maga vágja az alkotásait.

Példának okáért a nagy népszerűsége szert tett 2014-es svéd-dán-norvég koprodukcióban is a helyzet lehetetlensége teszi tragikomikussá hőseit, akik ráadásul, mint örökérvényű nyuglódésük során kiderül, mi magunk vagyunk. Legalábbis a néző, még ha közép-európai, akkor is könnyen ráismerhet saját élethelyzeteire, nem számít azt sem, hogy egy fejlett és gazdag társadalom miliójében vagyunk. Jelzem, a *Lavina* kamerájának fókusza nem a messi távolból leleskedik, hanem objektívja emberközelbe merészkedik, azaz egy átlagos svéd családnak a francia Alpokban töltött jól megérdemelt pihenésére koncentrál. De itt is, akárcsak a későbbiekben taglalt *A négyzetben*, egy hirtelen bekövetkező véletlen esemény egy egészen más irányba tereli a történetet és vele együtt alanyait egyaránt.

Östlund mondhatni férfi látásmóddal bíró rendező, akinek ugyan van érzéke a feminin szál pödörgetéséhez is, de azért leginkább a férfiúi lélek nyomortanyáján szeret elbóklászni. Filmjei persze többretegűek. Hangsúlyt kapnak bennük a gyerekek is. Hiszen egy erőteljesen pszichologizáló forgatókönyvíró-rendező nem teheti meg, hogy elsiklik a gyerekkor felett. Hiszen az nagyban befolyásolja azt, hogy milyen felnőtté válik egy társadalmi csoport, egy generáció, egy egyén. Hogy Freudot se hagyjuk ki a szellemtörténet megidézéséből.

Ennek vizsgálata leginkább a 2011-es *Play (Gyerekjáték?)* című filmjében fejtődik fel. Itt ugyanis a gyerekek nem számíthatnak a felnőttek segítségére, sőt, még komolyan vehető szolidaritására sem. A lopott kabát ügye itt egy lopott mobiltelefon körül összpontosul. A hétvégi plázásás rítusának eleget tevő, kinézetre is svéd gyerekek és egy ázsiai vonásokkal bíró barátjuk idősebb, feketébe öltözött, látzólag bevándorló fiúk csapatába ütközik, akik

a mobil eltulajdonításával vádolják meg ezeket. Östlund már itt is kísérletezik azzal, hogy a szabályokon alapuló társadalmi normák között járassa végig alanyait. A svéd közegben szocializálódott fekete srácok nem alkalmaznak erőszakot, csupán testbeszédük és jelenlétük hordoz annyi fenyegető gesztust magában, hogy az őshonosabbnak gondolt gyerekek végig követik az utasításait. Verbális háború folyik a gyerekek közt, méghozzá az érvek finom fonalán. A kényszerű tehetetlenség, melyben a tézisek nem közelednek egymáshoz, gyönyörűen rímel azzal, ahogy a gyerekek szép lassan hatalmas távot tesznek meg térben, mintegy elhagyva a civilizációs (ál)valóságot. Olyan térbe érkezünk tehát, ahol újra lehet teremteni a közmegegyezésen alapuló igazságot és igazságtalanságot, vissza természetbe.

A történet nyilván többlényegű itt is, akárcsak Östlund többi filmjében, de ami eltagadhatatlan szempontként bukkan fel a későbbiekben, az az, hogy a rendező gyerekkorának biztonsága a túlszabályozottság miatt a húsz évvel későbbi fokon már az elidegenedés és a bizonytalanság jegyeit hordozza magán. Ez pedig sérült gyerekkort, így sérült felnőttkort is jelent majd. Hiszen a túlon túl megszokott biztonságérzet egyfajta eltunyulással jár majd a későbbiekben. Mint láthatjuk ezt majd a *Lavina* és *A négyzet* során.

A 2011-es film fiúgyerekek sorsát mutatta be. Hiszen, mint már említettem, a rendező leginkább ezen a szűrőn szítál. A *Lavina* fő témája is ez. Mi történik egy férfival, ha a társadalom által ráírt maszkulin szerepet elfelejt játszani pár percre? Mi történik így a védelmező hím ideájával, illetve az ehhez a képhez kötődő elvárásokkal? Mi lesz, ha harcosságának bizonyítéka híján csupán behúzott farokkal látja a közvélemény? Hogy dolgozza fel a szimboli-

kus kasztrációt? Milyen stációi vannak a férfiúi egó helyrebillenésének, egészen a tagadás fázisától a segítség elfogadásán át a korrigálásig, azaz a büszkeség visszaszerzéséig? Östlund persze nem felejt el a jellemfejlődés avagy a férfi önmagához való visszatalálásának rítusán bemutatni ezt a folyamatot a női szemszögon keresztül sem. Bár tény, hogy ez a fajta láttatás is a maszkulin lélek tükrének prizmája csak, tehát a nő igazándiból az asszisztencia szerepét tölti be inkább ezekben a terápiás megaluvásokban. A kiszolgáltatott felek csak első blikkre a nők vagy a gyerekek, az igazi sérültek ezekben a filmekben általában a felnőtt férfiak. Persze, mint említettem, az odavezető utat is megmutatja, saját ifjúsági dolgozatában.

Mi több, *A négyzet* sem véletlenül hozta el az Aranypálmát Cannes-ból. A rendező most vált igazán érett művésszé, aki, nem tagadván meg önmagát és foglalkozását, illetve világban valóságát, lényegét, e filmjében is a művészet felől próbál az eddig is felvetett társadalmi problémákra választ találni. Főhőse, Christian ugyanis egy modern művészetek felé elkötelezett múzeum kurátora. Korban a rendezővel egyidős középkorú férfi. Elvált, két lányát a feleségével felváltva nevelő, mondhatni átlagpolgár. (Itt megjegyzem, az, hogy lányai vannak, sem nem oszt, sem nem szoroz a jellemrajzban. Mint ahogy már utaltam rá, a női szerepkörök Östlundnál a férfi karakterek körvonalainak erősítésére szolgálnak inkább.)

Christian magas, jóképű, slank és egészségesnek tűnik. Ám, mint ahogy a kezdő képsorok is utalnak rá, környezetében mindenki ilyen. Az utca forgatagában munkába igyekvő svéddek mobiltelefonjaikba temetkezve részvételenül mennek el a hajléktalanok és akár az érdekükben protestáló idealisták mellett. Tömegbe verődve is magányosak. Ez persze jel-

lemzi a nagyvárosokat és úgy alapján véve a civilizációt. Az emberi kapcsolatokat mintha végzetesen utolérte volna az informatikai térben való párhuzamos élet, a virtualitás.

Östlund ebből a megszokottságból igyekszik kiszakítani alanyát és egyben a nézőt is felébereszteni ezáltal. Teszi ezt már a történet legelején. Mikor is a monotonitást egy női segélykiáltás zavarja meg. Hősünk így azon nyomban szembesül a fentiekben már felvillantott összetett problémával. Előbújik-e a Christian hétköznapijaira egyáltalán nem jellemző állati ösztönösség, a védelmezés érzete és az ebből fakadó fizikai viszonyulás. Mivel a nőre rárontó férfit másodmagával megadásra kényszeríti, így túllép a történet azon, aminek a rendező előző filmjében, a *Lavinában* már utánajárt.

A férfiúi büszkeség azonban nem tart soká, ugyanis Christian rájön arra, hogy egy performális bűntény áldozata lett, azaz művészien kirabolták. Nem csak tárcája és telefonja tűnt el, hanem talán a hagyományok ápolásának szimbóluma, a nagypapjától örökölt mandzsettagomb is. Tehát a civilizációs memória kezdőpontjához térünk vissza. A svéd uniformizált társadalom kezdeteinek ékköve lett a „vadak” martaléka és vele együtt a gyerek-történetben már vizsgált okostelefon, azaz a virtuális imágó eszköze, a manipuláció tárgya is idegenekhez került.

Ettől a narratív ponttól változik meg a Christian-féle világ. Mondhatnánk azt is, hogy öntudatára ébred, de talán jobb kifejezés, ha úgy közelítjük meg, hogy mintha képességet érezne arra, hogy fittyet hányva a civilizációs szokásokra, a belenyugvásba, visszakeresse állati önmagát. A visszaserzési kísérlet azonban elindít egy láncreakciót, vagy, ha tetszik, pillangó-hatást, mélyebben értelmezve káoszt

kavar a renden alapuló hétköznapiságban.

Abban a hétköznapiságban, ahol a társadalom kiüresedett (fogalmi) rendszere már csak túlvezéreltsége miatt is elvesztette eredeti relevanciáját. Mi több, művészeti dimenziókban értelmezhető igazán csak tovább. Christian pont ezzel, illetve ehhez hasonló, erre utaló kiállításokkal foglalkozik. Így a történet kölcsönzött mottója ez lesz: „a négyzet egy szabad zóna, ahol a bizalom és a törődés van érvényben. Határain belül mindenkinek egyenlő jogai és kötelezettségei vannak.” Ez már, mint látszik, nem a valóság, nem a hagyományos társadalmi berendezkedésre áll. Ez most, ha tetszik, maga a virtualitás.

Az, hogy a közösségben már nem létezik szolidaritás, és hogy egy egyre kevésbé homogén társadalomban nem tartják be a konszenzusos szabályokat, azt jelenti, hogy vissza kell térni a gyökerekhez, vagyis újra kell értelmezni az addigi szerződést. Christian lázadása is ezt teszi. Főszereplőnk kilép addigi kereteiből, és vadulni próbál. Ezt fejezi ki, mikor is berakja az igen drága, de természetbarát elektromos autójának lejártszójába a Justice-tól a Genézis című számot és belehasít. Az effajta disszonanciák adják meg többek között a film humorát.

Persze humoros feldolgozásra érett mostanra a rendezőben a bevándorlóktól való félelem problematikája, melyről már tettem említést az előző filmek kapcsán. Persze Östlund nem bagatellizálja el a problémát, hanem kontextusba helyezi: a humor forrása a fejlett jóléti világba beletunyult ember szerencsétlenkedése a szegény sorsra jutottak láttán. Illetve a velük való interakció során.

Östlund eddigi filmjeiben gyakran hagyta kameráját egy jelenet kiürült háttérére irányítva,

mikor szereplői kiléptek a képből. Érdekes módon most is ezt teszi, csupán a semmit, a jelentőség nélküli háttérrel *A négyzet*-ben a bevándorlók és egyben koldusok átlagos mindennapjai teszik ki. Az üresen hagyott pad vagy falfelület helyett itt azokon pihen meg a kamera, akikről nem vesz tudomást a svéd népeesség nagy része. Mintha egy minden különösebb jelentés nélküli köznapi tárgyra tekintenénk, nem emberre. Persze a jóléti társadalomban már bankkártyával fizetnek, így mondhatni nincs módjukban, csak virtuálisan, alamizsnát adni, azt meg még talán Svédországban sem lehet még. A virtualitás és a kézzelfoghatóság ütközőzónája ez.

Ezekre a viszonyulásokra reflektálnak a filmben a képzőművészettel kapcsolatos elmélkedések is. A tér használata, a hétköznapi tartalommal való megtöltése, vagy akár az, amikor egy pódiumbeszélgetést megzavar egy neuropszichiátriai rendellenességben szenvedő férfi a hallgatóságból. Ez ugye felveti a tolerancia határainak kérdését is. Ezt persze majd a majomná, azaz ősvé, ösztönös vadállattá vált embert megfogalmazó performansz tesz majd igazán teljessé és még inkább érthetővé. A tánc mint ősi rítus ugyan érzékletesen megjelenik a filmben, ám annak nem a vadállati, ösztönös szex lesz a vége ebben a túldimenzionált világban. A szeretkezés itt inkább egyfajta racionalitáson nyugvó, érzelmek nélküli gesztuscseré, mely ráadásul némi bizalmatlanságon is alapul.

Mint ahogy a civilizált ember bizalmatlanságán alapul a másiktól való félelem, legyen az egy koldus, egy bevándorló, egy alkalmi szexpartner vagy bármely ember, aki nem vesz részt szorosán a mindennapjaiban. A többször is szóba kerülő segítőkészség hiánya is a bizalom hiányán és a félelmen alapul. Az ember-

ség pedig ezeknek a leküzdését kellene hogy jelentse. Erre a ráébresztésre volna predesztinálva a művészet, a film szerint. A kiállítás témáját reklámozó internetes reklám pedig, úgy fest, hogy erősebb üzenet, mint maga a kiállítás. Egy igazi botrány ugyanis érdekesfeszítőbb és figyelemfelkeltőbb, mint maga az esemény.

Ám az ilyesfajta megrázó képekre nincs felkészülve a már említett hipokrita beállítódás. Ezért Christiannak sok mindent kell mérlegelnie majd, akárcsak annak a nézőnek, amely be tudta fogadni a film sokrétű mondanivalóját. A rendezőn túl (aki ezúttal is egyben a forgatókönyvíró és a vágó is) persze elismerés jár a főszerepet hozó Claes Bangnak, aki kiválóan testesíti meg a sztereotípiáknak megfelelni vágyó hétköznapi svédet, aki azért nem véletlenül kurátor. Mint ahogy Terry Notaryn is látszik, hogy nem ez az első állatmegformálása. Jót tesz a filmnek külföldi színészek szerepeltetése, bár Elizabeth Moss játékában inkább valami britest fedezhetünk fel, mintsem hogy a szereplője amerikai lenne. De akit kiemelnek, az Elijandro Edouard, az igazáért küzdő gyerek szerepében. A film összességében megéri a két óra közeli játékidőt, annak ellenére is, hogy tempója elég változatos. Humora, mélysége, képi utalásrendszere (számos esetben felbukkan a címadó négyzet forma is) összességükben egy egyedi alkotást eredményeznek. Nem véletlenül nyert Cannes-ban.