

Törésvonalak mentén

▸ Nagy Szilvia

„Ekkor a férfi levette szemüvegét, és a söntés közönségének elakadt a lélegzete. Levette kalapját és egy vad mozdulattal tépni kezdte a pofaszakállat a kötéssel együtt. A kötés még egy pillanatra tartott. Szörnyű gyanú moraja futott át a söntésen.

– Te jószágos isten! – rémüldözött valaki. Ebben a pillanatban leesett a kötés.

A látvány minden elképzelést fölülmúlt. Hallné asszony tártott szájjal és a rémülettől letaglózva csak állt, aztán felsikoltott, és a bejárati ajtóhoz futott. Erre a többiek is megmozdultak.

Sebhelyekre, eltorzult vonásokra készültek, érzékelhető szörnyűségekre – de nem a *semmire!*”

(H. G. Wells: *A láthatatlan ember*)

Az idézet H. G. Wells *A láthatatlan ember* című románcaiból származik, és egy egyszerűnek tűnő, de annál inkább háborzongató jelenséget örökít meg: a láthatatlanná válást. De vajon könnyebben feldolgozható egy ellentétes irányú átalakulás: a „semmi” láthatóvá válása?

Christian Schwochow rendező hasonló kérdések köré építette *A láthatatlan nő* (*Die Unsichtbare*) című filmjét. Fine (Stine Fischer Christensen alakításában), a 21 éves színinövendék a mindennapok során „semmiben” sem tűnik ki az emberek közül, „láthatatlanul” él mentálisan sérült testvére árnyékában. A visszahúzó természetű, állandóan késésben lévő, szétszórt lány látszólag elégedett a szürke hétköznapokkal. Színészi karrierje talán menekvést nyújt az otthoni problémák elől, de drámatanára szerint egyszerűen „láthatatlan” a színpadon, legalábbis mindaddig, amíg meg nem kapja a *Cracks in the Shell* című darab főszerepét egy híres rendező darabjában. Talán pont a formálhatóság és üresség, a *tabula rasa* az, ami felkelti a híres rendező figyelmét a *casting* során, de a szerep elfogadása egyben egy veszélyes játék is Fine számára. Azonosulnia kell a szexuálisan túlfűtött, csábító, ugyanakkor öndesztuktív szereppel, illetve egy olyan karakterrel, melynek érzelmi világa a lehető legtávolabb esik az általa addig megtapasztaltaktól. Ez a szerep kilendíti a bevált rutinok védelmi köréből: teljes átalakulást követel. A változást a színpadon és a mindennapi életben egyaránt nyomon követhetjük – a két karakter, a valós/üres és a fiktív/erőteljes folyamatosan egybeolvad. Ez az átalakulás a Wells-idézetben leírtakhoz hasonló rémületet vált ki Fine csoporttársaiból egy próba során: itt ekkor válik nyilvánvalóvá a „semmi”. A szereppel való teljes azonosulás

a személyes karakter jelenlétének komplex – fizikai és szellemi – hiányát rajzolja ki.

A magyar címadás az eredeti cím tükörfordítása, míg az angol cím a filmbeli színdarab címét vette fel. Míg azonban *A láthatatlan nő* a személyes szinten zajló drámára utal, a *Cracks in the Shell* sokkal inkább társadalmi kontextusba helyezi a problémáfelvetést.

A 20. századi filmtörténetben gyakran találkozunk különböző társadalmi problémák felvetéseivel, de ez a fajta érdeklődés illetve elkötelezettség egészen az első némafilmekig, D. W. Griffin *The Musketeers of Pig Alley* (1912) című művéig visszavezethető, ahol például a nyomornegyedek helyzete kerül bemutatásra. Az 1930-as években a dokumentumfilmek voltak a közösségi-társadalmi problémák felvetésének, bemutatásának elsődleges fórumai, de a filmművészetben is erősen reflektált volt a valóság ábrázolásának kérdése. Míg Eisenstein számára a felvételek csak szimpla nyersanyagok voltak („*fragments of reality*”), melyet a világ, a szemléletmód megváltoztatásához kívánt használni a felvételek kombinációin – vagyis a montázsokból felépülő filmekben – keresztül, addig Bazin számára maga a felvétel kompozíciója volt a világ speciális reprezentációjának a módja, és a valós világ a film témája. Számára a montázs túl manipulatív volt, túlságosan intenzívnek vélte a rendező/operatőr szerepét a nézőpont meghatározásában. Sokkal inkább célravezetőnek tartotta a valóság ábrázolásához a hosszú, vágás nélküli jeleneteket, ahol a néző saját ideje szerint derítheti fel a képkeret által határolt teret, vagyis a reprezentált valóságot. De ez a szemléletmód még természetesen nagyon messze áll attól a fajta társadalmi központi valóságábrázolástól és attól a fajta problémáfelvetéstől, amivel a fent említett filmben találkoztunk. A realitás leképezésétől még inkább elrugaskodtak a 40-es évek propaganda-filmjei, az 1950-es évek európai filmjeire pedig egyenesen az *escapism*, a menekülés, a valós társadalmi problémák címzésének, ábrázolásának teljes elutasítása volt jellemző. Az új német filmiskola rendezői ebben a környezetben nőttek fel, a filmben ábrázolt és a valós világ kettősségén nevelkedve számukra evidens volt a változtatás szükségessége: filmjeikben erőteljesen megjelentek a szociális kérdések, témaválasztásaikban fontos volt a relevancia: vendégmunkások, terrorizmus, társadalmi egyenlőtlenségek, kirekesztés, marginalizáció kérdésének felvetése.

Karl Markovics *Légzés* (*Atmen*) című filmje is mintha ebből a fajta szociális érzékenységből, és a német filmes hagyományból táplálkozna. A film egyik legcsendesebb, mégis legmeggrázóbb jelenetében a fiatal főhőst, Romant látjuk életében először beszélni édesanyjával, cigarettázási szokásaikról. Az anya azt állítja, hogy nem dohányzott, amikor vele volt terhes, és a fiatal fiú szenvtelen, nyugtázó „*good girl*” (jó lány/okos) válaszána ironiájában egész nemlétező kapcsolatuk erőviszonya kifejezésre jut. Nincsenek közös emlékek, ez az egyetlen pozitív töredék, amibe kapaszkodni lehet, amiből talán elindulhat a kapcsolatfelvétel. De vajon lehet-e egy ilyen emlékfoszlány bárminek is az alapja? Milyen anya az, aki árvaházba adja gyermekét? A kérdést úgy is át lehetne fogalmazni, hogy milyen anya az, aki árvaházba adja gyermekét, hogy megmentse? A filmből ez nem derül ki, de nem is ez a célja, sokkal inkább folyamatos játékra, újragondolásra készíti a társadalmi normákhoz igazodó ítéleteink jogosságát.

A műben a főhős, Roman útkereséseinek néhány hetét, napját követhetjük nyomon a társadalmi beilleszkedés nap mint nap új formában megmutatózó kihívásaival. Már eleve az alaphelyzet meghatározásával számunkra szokatlan közegbe kerülünk: a fiatal fiú börtönörizetben van gyilkosság miatt, de nap közben kimenőt kap munkavállalásra. Motiválnak kellene lennie, munkát keresni, felkészülni az intézet utáni önálló életre, de ahogy a történet bontakozik, felfedezzük, hogy ez elég nehéz feladat, hiszen alapvetően hiányoznak a minták, amelyekre építhetne. A két világ közötti átjárás ritka és speciális helyzet, és ebből adódik a film feszültsége is, erre épülnek a film metaforái: a medence visszatérő motívuma, az elmerülés-fennmaradás ellentéte, valamint az izoláció szimbolikus ábrázolása egy társas közegben. Míg a filmben az események csendben, saját medrükben és ritmusukban folynak, a zene, képhasználat és a színek erősítik a drámaiságot. Nem azonosulunk a főhős nézőpontjával, nem az ő szemén keresztül látunk, de mindig mellette vagyunk, szinte már-már zavaró közelségben. A filmre általánosságban a határmezsgyéket feszegetése jellemző: főhősünk halmozottan hátrányos helyzetű, de a múltja és az előzmények sosem képezik a jelenetek központi témáját, sokkal inkább csak háttérként szolgálnak az olyan hétköznapiak tűnő kérdésfelvetésekhez, mint a munkakeresés, beilleszkedés, ismerkedés. Nem maga a börtön, árvaság, vagy temetkezési vállalkozás mint téma az új, hanem az a realista ábrázolásmód, mellyel Markovics a kényes témákhoz közelít, és a mindennapi élet részévé formálja őket. Irónia, fekete humor, bánat, elidegenedés keveredik a fiatal fiú mindennapjainak

ábrázolásmódjában. Ettől érezzük úgy nézőként, hogy valami sajátos, belső rendszerrel jellemezhető zárt világba, társadalmi tabutémába nyerünk betekintést, a börtöntémát ugyancsak feldolgozó akciófilmekkel ellentétben például.

A film bár látszólag könnyedebben kezeli ezt az alaphelyzetet, mégis elemi erővel kerül elő újra és újra a címadó motívum: a lélegzés. Mind a két film főhősének, Finének és Romannak egyaránt a körülöttük formálódó struktúrákból kell kitörniük, de érdekes módon az ehhez vezető út inkább egy passzív folyamat következménye, mintsem egy aktív keresésé. Fine belesodródik a szituációba és felismeri egy másik alternatív világ lehetőségét, melynek pozitív elemei (kapcsolat, siker, közösségi élet) akár saját életének részei lehetnének és ezek kisajátításából adódik a film feszültsége, Roman pedig sajátos szocializációja következtében nem ezen igények kielégítéséért küzd, inkább újra és újra megpróbál boldogulni az igények által megformált struktúrák, társadalmi intézmények nélkül (közösség, család). De ez épp annyira lehetetlennek tűnik, mint levegő nélkül a víz alatt maradni.

Az alapvető, szinte ösztönszerű szükségletek, mint a szeretet és a közösséghez tartozás igénye látszólag ugyan megkezdhető, leküzdhető, elnyomható, illetve kiiktatható, de előbb-utóbb mégis valamilyen módon cselekedeteink mozgatórugójává válik. Abraham Maslow pszichológus sokat vitatott szükséglet-hierarchiája szerint a szeretet és közösséghez tartozás igénye, valamint az elismerés igénye a szükségletek hierarchiájában – amit leggyakrabban piramisformában ábrázoltak – magasabban lévő kategóriák, alapvető biológiai-fizikai szükségletekre épülnek. Azonban egy modern társadalomban, ahol az alapvető szükségletek biztosítása már nem kérdőjeles, ezek az igények válhatnak elődlegessé. Ezekben túlmenően Maslow megnevez egy magasabb szintű szükségletet: az önmegvalósításra irányuló vágyat, ami elméletében elementárisan összefügg az identitás kérdésével. A szükségleteknek ezt az osztályát önmagunk megvalósításának igénye működteti, és kielégítésének lényege, hogy a személy azzá váljon, akivé adottságainál fogva válhat. De az igények, szükségletek jellegéből adódóan ezek a problémák nem olyan mértékben feltűnőek, mint az alapvető biológiai szükségletek, és a két film pont ezekre a finomabban felfejthető, nehezebben megközelíthető és megoldható, társadalmi-lélektani problémákra irányítja a figyelmet, szinte nevelő célzatú érzékenyítéssel. Így válnak a filmek főszereplőivé a „láthatatlanság áldozatai”.

Karl Markovics *Atmen* című filmje a 2011-es miskolci Cinefesten megkapta a Pressburger Imre-díjat, a nemzetközi ökumenikus zsűri díját, a kritikusok díját Christian Schwochow *A láthatatlan nő* című filmje a Nemzetközi Filmklubszövetség díját érdemelte ki

Bibliográfia:

Abraham MASLOW: *Hierarchy of Needs: A Theory of Human Motivation*.

www.all-about-psychology.com

Charles P. MITCHELL: *Filmography of Social Issues*, Greenwood Press, London, 2004.

Graeme TURNER: *Film as Social Practice*, Routledge, London, 1988.

H. G. WELLS: *A láthatatlan ember*, Pantheon Irodalmi Intézet, 1920.