

JELLEGZETESSÉGE¹

II. A FILM

A **filmművészet** már jó ideje az egyik legmeghatározóbb művészeti ág a világkép szempontjából is, s ez változatlan az ezredforduló után is. Mint már eddig is számos példán láhattuk, a filmek – művészfilmek és kommerszfilmek egyaránt – gyakran elsőként jelenítenek meg új világkép-elemeket (s gyakran a legsűrítettebben is képviselik a korszak világképét). A filmek hatása igen nagy: közvetlenül is befolyásolják az emberek viszonyát a világhoz, életforma-, és magatartásmintákat, szemléleti modelleket adnak, de közvetve, más területeken keresztül is, hiszen gyakran a filmeket követve jelennek meg ruhadivatok és egyéb tárgyínalatok, vagy például az új média is sokszor a filmek hatását gyűrűzteti tovább (például egy-egy számítógépes játékban újratervelt a filmek cselekményét-látványvilágát, mint ahogy a hagyományos játékpiacon is egyre több társasjáték épül erre).⁸ A film egyébként nem ritkán a saját műfajában „gyűrűzik tovább”, amikor egy sikeres film folytatást, az meg újabb *folytatást* vált ki, amikor a sikeres játékfilmnek *rajzfilm*, a sikeres rajzfilmnek meg *játékfilm-változata* készül, vagy amikor egy-egy legendássá vált film *remake*-jét forgatják le.⁹

Feltűnő az **animációs film** szerepnövekedése is. Szó volt már arról, hogy ma már a játékfilm-készítés nagy része is (számítógépes) animáció. Ez is – de a fiatalabb nemzedékek kötődése is a gyermekkorukat végigkísérő rajzfilmkultúrához – szerepet játszhat abban, hogy az animációs film egyre nagyobb teret követel magának (a „felöltött” kultúrában is). Minthogy a rajzfilmet – bár kezdetektől fogva megcélozta a felnőtt közönséget is (s még az olyan mesefilmek is, mint a Hófehérke, bevalottan felnőtt nézőknek is készültek) – mégis alapvetően a gyerekeknek készülő műfajnak tekintették, így a rajz-

filmek túlnyomó többsége¹⁰ igyekszik mindkét korosztálynak megfelelni, s gyakran a kifejezetten a felnőtteket megszólító rajzfilmek is valamennyire hozzáigazodnak a „mesevilág” követelményeihez. A hatvanas-hetvenes években ugyan a felnőtt rajzfilm megpróbálta kivívni önállóságát, s olyan filozofikus mondanivalóval, s olyan avantgardisztikus megjelenítés-móddokkal kezdett kísérletezni, amelyek már a gyerekek számára követhetetlené váltak, (s ez az irányzat is mindmáig fennmaradt), ám a legtöbb felnőtteknek készülő rajzfilm mégis inkább *a felnőttek és gyerekek közti, mindkét korosztályt megszólító köztes térbe* helyezi magát. Ennek következtében azután gyakran a felnőttmesék is „mesék” lesznek,¹¹ a gyerekek pedig gyerekfilmként – és a felnőttekéhez, de legalábbis a kamaszokéhoz közelítő szemlélettel – fogyasztanak olyan filmeket, amelyeket korábban elképzelhetetlenek tartottak volna gyerekek elé tární.¹² A

10 Természetesen ez nem érvényes mondjuk a pornó-rajzfilmekre, s másfelől a kizárólag gyerekek által fogyasztható „édeskedésekre”.

11 Lásd például Belleville randevú (2003), L'ecsó (2007).

12 Gondoljunk a South Parkra, (nemcsak „szabad szájú” – vagy más megfogalmazásban: mocskos – nyelvezetűre, hanem problematikájára is), de a Simpson család számos elemét is csak felnőttek értik teljes egészében. Mégis e sorozatokat igen sok gyerek is nézi – a többi rajzfilmmel együtt. (A Simpsons 1987 óta jelen van, de igazából a kilencvenes években indult el az új felnőtt-rajzfilmes szemlélet /Beavis és Butt-head, 1993; South Park, 1997, stb./, amely – továbbhaladva a Simpsons abszurd képzettársai által megnyitott úton – lényegében minden korábbi értékpremissza megkérdőjelezésével és egyfajta *világszemléleti* anarchizmus jegyében ábrázolja a világot. Valami hasonlóról van szó, mint az udvari bolond esetében, akinek öltözéke a menlevél: nem kell komolyan venni. Ez az „öltözék” a karikatúrisztikus grafikájú rajzfilm, amely a felnőtteknek úgy kínál alternatív nézőpontot a mainstream nyomasztó egyoldalúságaival szemben, hogy a szellemi felszabadulás – hiszen csak az udvari bolond nézőpontjáról van szó – nem visz át a valódi lázadás /mondjuk a politikai anarchizmus/ veszélyes szélsőségéhez; a gyerekek viszont azt élvezik benne, amit a *bohóccá* vált udvari bolondban: a *felöltött* csetlő-botló kudarcait, /ami viszont őket szabadítja fel a felnőttek nyomasztó egyoldalúságai alól/, és a gyerekhősök merészségét).

7 Az itt olvasható (az előző számainkban publikált rész folytatását képező) írás a szerzők „*Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón – és utána*” című, megjelenés alatt álló könyvének fejezete... Az alapjául szolgáló kutatás az MTA TK Szociológiai Intézetében készült.

8 Az egyik legutóbbi megjelent ilyen társasjáték például a „Gyűrűk ura”, de szinte minden Disney-filmnek megjelenik a társasjáték változata is.

9 Ide sorolhatjuk azt is, amikor egy-egy filmsztár vagy hajdani filmmező életéről készül játékfilm.

kétezres évekre főként ez a kettősség (és a **gyerekekhez továbbított világkép „felnőttesedése”**) jellemző. Mind ebben nincs semmi kivétivel: a mese klasszikus formájában sem kizárólag (s még csak nem is elsősorban) gyerekeknek készült: a viktoriánus korig lényegében senkinek sem jutott eszébe a világ kegyetlen oldalától, ellentmondásaitól (s a mese ezekhez szocializáló hatásaitól) megóvni a gyerekeket, s a mesék nagy része úgy épült fel, hogy voltak gyerekek által is könnyen dekódolható jelentéssíkjaik, de voltak „felnőtt” jelentéssíkjaik is. Ma a közeledés következtében a dominánsan gyerekfilmek (mint a *Shrek*, a *Némó nyomában* (2003), *Jégkorszak* (2002, 2006, 2009, 2012 stb.) is (újra) megtelnek felnőtt tartalmakkal, főleg úgy, hogy ezeknek is érvényesülnek azok a „kicsavarások”, amelyek a komikus műfajokban a felnőttek számára a társadalomkritika megnyilvánulásaként funkcionálnak.¹³ A műfaj előretörését pedig jelzi, hogy a kétezres években több rajzfilm is

13 A PC érvényesülését és a hagyományos érték- és világrend megingását egyszerre jelző fordulat például a *Shrekben* (2001, 2004, 2007, 2010), hogy a „másság” képviselője (itt: az ógre) nemcsak elnyerheti az „álmhercegnőt”, hanem az maga is ógrév alakul, és ez nem átok, hanem happyend. (Ahogy „A farkas” vérfarkasának szerelme válik boldog vérfarkassá a film végére). Egy ilyen film elképzelhetetlen lett volna néhány évtizeddel korábban, mely évtizedekben a színesbőrűek sokáig csak színesbőrű párral jelenhettek meg a filmekben, aztán lassanként, fokozatosan előfordulhatott a fehér férfi és színes nő kapcsolata is – színes férfi fehér nővel még azután is csak úgy, ha a fehér nő latin volt –, s csak a legutóbbi időkre bukkanhatott fel egy-egy olyan (s még mindig igen sok averzióval kísért) alkotás, amelyben a színes férfi és fehér nő kapcsolatát végül valamiképpen szentesítették. (A leggyakoribb még mindig az az ábrázolásmód, amelyben „az a legjobb, ha mindenki a maga közegében marad”). A *Shrek* nem csak a különböző csoportok kapcsolatának új szemmel nézésére példa, hanem arra is, hogy a hagyományos értékrendek és hierarchiák (a rajzfilmekben is) megkérdőjeleződnek: a szörnyeteg lesz a pozitív és a *Szöke Herceg* a negatív hős. (Ez egyfajta demokratizálódás jele is, hiszen az emberek többsége eddig is nehezen tudta magát *Szöke Hercegnek* látni). S a rajzfilmekben nem csak a képzelt szörnyeteket éri el a „politikai korrektség”, hanem például az olyan általában undorítóknak talált lényeket is, mint a patkányok, akik az évtized több filmjében is pozitív hősökként jelennek meg (*Lecsó* /2007/, *Elvitte a víz* /2006/), vagy a korábban csak vérszomjas gyilkoló gépnek látott cápák, akiknek nem csak elfajzott vegetáriánus utóda lesz pozitív figura, hanem maguk az egyébiránt gengszter cápák is beleváló fickóknak és érző lényeknek bizonyulnak (*Cápamese* /2004/).

felkerült az egy-egy évben legnézettebb filmek „dobogójára”,¹⁴ vagy hogy rajzfilmek komoly társadalomelemzések kiindulópontjává váltak.¹⁵

A kétezres években számos olyan népszerű rajzfilm-sorozat indult útjára, amely a korábbi, túl-rózsaszínesített világképpel szemben a világ abszurditását, minden hit, ideológia fonákját mutatja be, – s bár olykor nyilvánvaló erkölcsi szándékkal, (máskor meg ilyesmire nem utalóan) – mind a hagyományos erkölcsi klisék, viselkedési normák, mind pedig a hagyományos ábrázolási (képi) konvenciók felrúgásával próbál realisabb (és mindenképpen: humoros, szarkasztikus, s mindezen keresztül persze hatásosabb is) lenni.

A gyerekek és felnőttek közeledése kedvez annak, hogy a rajzfilm a **kamaszkorú** korcsoportot is megtalálja. Korábban a kamaszok nagy része – kinővén a gyerekkorból – méltóságon alulinak találta, hogy rajzfilmet nézzen, a „felnőttesedő” rajzfilmekben (s azok „ellenkultúrájában”) azonban a serdülők már az ebben az életkorban oly jellemző lázadó attitűdöt is megtalálják. (Ebben az évtizedben Magyarországon is elkészült az első olyan egész estés animációs film, a *Nyócker* /2004/, amelynek szabadszájúsága, a zenei betétekben megszólaló alternatív együttes, a *Ludditák* hangvétele, de a film problematikája is vonzó lehet/ett/ a kamasz-korosztály számára, viszont határai lezárulnak a gyerekvilág felé /be is került a „csak 16 éven felülieknek” kategóriába/. Inkább a felnőtteket igyekszik megszólítani a roma-problematikával, a rendszerváltás következményeire fordított figyelemmel; de – a korosztályok közti ingadozás eredményeként – főhősei ugyanakkor mégis csak gyerekek /kamaszok/).

A rajzfilmek presztízs-, és jelentőségénövekedését az is jelzi, hogy a karakterek hangját mind több *világsztár* szólaltatja meg, de az is, hogy „amatőr” alkotók – főleg a fiatalok – körében is egyre terjed a műfaj, (annak is köszönhetően, hogy *egyre könnyebben kezelhető programok* születnek animációs filmek előállítására). A 3D-s technika térhódítása is különösen kedvez a rajzfilmeknek, hiszen míg a játékfilmek „3D-ssé” tétele az egyébként is, eredetileg is három dimenzióban eljátszott cselekmények élvezetét közelíti az eredeti észleléshez, a kétdimenziós műfajként született rajzfilmet a 3D új műfajja teszi (és egyesíti lehetőségeit a bábfilmekben, gyurmafilmekben kikísérletezett plasztikai hatásokkal, és a játékfilmek valóság-terekben rejlő lehetőségekkel).

14 És egyre több az animációs tévécsatorna is.

15 Például: *Berlant* (1997).

Így a rajzfilm is fontos szerepet tud játszani annak az új vizualitásnak, a világ újfajta érzékelésmódjának a kialakulásában, amelyben részt vesz a virtuális valóság létrehozásának megannyi (egyéb) mai formája is.

Az animációs film saját előzményeire reflektálva ragadja meg a kor egyik alapvető életérzését: a **manipuláltság** érzését. A „*manipuláció*” a kézzel-mozgatottság egyik szimbolikus alapszituációja a marionett-játék, a báb-mozgatás. Az évtizedben több animációs film is ezzel a metaforával ábrázolja azt a közérzetet, amely az emberek nagy részének életét manipuláltnak, „bábu”-létnek láttatja. (M. Tóth Géza Oscar-díjra is felterjesztett „Maestro” című kisfilmje /2005/ egy „sztár-előadóművész” helyzetét leplezi le, slusszpoénjében megmutatván, hogy még ez a sztár is csak egy gépezet-mozgatta óra-kakukk; s itt nem csak a sztárokról van szó: a film arról – a mindenki által átélhető – élményről is szól, hogy az élet készülődés a „nagy pillanatra”, amely azonban nem a „miénk”: aki úgy véli, saját pályáját, ambícióit teljesíti be, az is valójában csupán felsőbb hatalmak programjait teljesíti. A Zsinóron (2004) című filmben pedig a bábuk, akiket zsinórjaik tartanak életben – a manipuláltság ebben a filmben *maga* az élet – a végén úgy szabadulhatnak fel, hogy – megváltó csoda révén – zsinórjaik nélkül is életben maradhatnak).

Fontos jellemzője a korszaknak az is, hogy az animációs film (s ez még a gyerek és felnőtt közönséget egyszerre megcélzó filmek egy részére is érvényes) korántsem marad meg a gyermek- (és felnőtt) lelket megnyugtató egyértelmű happyend uralma alatt. A kétezres években több, sikeres animációs film is beengedi az általa ábrázolt világba az **élet tragikumát** is, és kifejezetten szomorkás életérzést jelenít meg. (Például: Mary és Max /2009/. Fel /2009/).

A filmek egy másik csoportja odáig viszi a hagyományos klisék kifordítását, hogy az „ellenvilágból”, a szorongások-rettegések tartományából formál például szerelmi romantikát: A halott menyasszony (2005) rokonszenves főhősei voltaképpen zombik; a rajzfilm itt arra is építhet, hogy a különböző **horrorok és thrillerek** már gyerekek filmélményei lévén, azok elemei beépülnek „mitológikus tudatukba”, (s a kamaszkorosztály számos szubkultúrájában – punkok, darkok, emó-k stb. – a „neo-neogótikus” halálkultusz formai elemei mint identitásképző elemek is szerepelnek). E filmtípus hatása kettős: egyrészt újabb szorongás-területet foszt meg „fenyegető” asszociációtól, ugyanakkor

viszont a korszak világgépében erősíti a sötét romantika „gótikus” árnyékainak jelenlétét.

Áttérve a játékfilmekre, újra visszautalunk a játékfilm és az animációs film közti határelmosódásra: a *fantasy-filmekben* – s azok hatásos látvány-újításai persze átterjednek egyéb filmtípusokra is – a látszólag „eleven szereplők” által megjelenítettek nagy része is animáció. A korszak nagy és alapvető élménye, hogy bármilyen képi ötlet, bármilyen látvány előállítható, s a közönség – akárcsak a film, a hangosfilm, a színes film vagy a szélesvásznú film feltalálása idején – elsősorban azért tódul a mozi-ba, hogy az új látásmód újdonságait (az immár nem pusztán jelmez-, és bábtervezők, maszkmesterek ügyességéről tanúskodó, a legszárnyalóbb fantáziával is lépést tartó „hiteles” szörnyalakokat, mozgó környezetben belüli állóképek hirtelen mozgóvá változását, a látványos metamorfózisokon a szemünk előtt, de a tapasztalatainknak teljesen ellentmondóan áteső tárgyi világot, az eleven emberi test az anatómia és fiziológia törvényeinek fittyet hányó átalakulásait) élvezhesse. Az új (technikai) csodák igencsak kedveznek annak, (s szinte kikényszerítik), hogy a történetekben eluralkodjék a **fantasztikum**, ám az alighanem különben is nagy hangsúllyal lenne jelen. Amikor a kilencvenes évek átmennek a kétezres évekbe, az emberiség ki van éhezve a nagy **mítoszokra**, s – a kilencvenes évek két nagy tendenciájából, a középkor-, és a Kelet-kultusból, valamint a New Age misztika-hajlamából kinövesztve – ezt meg is kapja. Ezek a mitológiák már arra a generációra építenek, amelyet egyszerre nevelt a technikakultusz, a New Age és a fantasy-k szellemisége.

A versenynek – és a közönségizlés különbségeinek – köszönhetően ráadásul az ezredforduló filmgyártása nem is egy, hanem egyszerre több nagy mitológiát kínál; s minthogy annál nagyobb üzleti siker várható, minél többször sikerül az előzetes reklám által felcsigázott várakozást a „csúcsra járatni” (s a várakozásokat tökéletesen kielégítő nagy mitológia-filmek erre igazán alkalmasak), így mindegyik mitológia legalább három-négy részben (a Harry Potter pedig nyolc részben – nyolc felcsigázott várakozás, nyolc nagy siker) kerül a közönség elé. A filmekben (illetve könyv-előzményeikben) felépített mitológiák közül is kiemelkedik az a négy, amely egyúttal az új lehetőségeket messzemenően kihasználó látvány-ötletek tömegével is lerohanja a közönséget. Ez a négy ráadásul – egymással versenyezve – szinte egy időben kerül a közönség elé (volt év, amelyben közülük háromnak is bemutatásra került egy-egy új része. (A Csillagok háborújának új fo-

lyama 1999-ben, 2002-ben illetve 2005-ben jelent meg,¹⁶ az 1999-es *Mátrix* két újabb részét 2003-ban mutatták be; a 2001-ben elkészült *Gyűrűk Ura* 2001-es, 2002-es és 2003-as bemutatóval – tehát az üzletpolitikai szempontból végrehajtott időbeli szétválasztást nem is leplezve – szállt be a versenybe, a *Harry Potter* pedig minden versenytársát túlélte (2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010, 2011/).¹⁷ Ezek a látványos (és nagy költségsű) filmek úttörő szerepet játszottak a képi látásmód megújulásában és a film művészi lehetőségeinek megújulásában is, jóllehet művészi alkotásnak egyik sem nevezhető.¹⁸

A képi látásmód megújításában azonban mások is részt vesznek. Igen nagy hatású volt ebből a szempontból éppen az évtized első évében Tarsem Singh: *A sejt* című műve (2000),¹⁹ és mindenképpen figyelembe kell venni a *kínai* film nagy áttörését is: ezek a filmek az évtized elején a profizmus „teljes fegyverzetében” ugyanolyan ellenállhatatlan lendülettel és magabiztossággal áramlottak be a világ filmpiacára, ahogy ugyanebben az időben a kínai gazdaság mutatta meg erejét a világnak.

Mindez a változás ugyanúgy zajlott, ahogy a piacgazdaság változásai történnek, a nagy gyártók által diktálva: „filmiparról” már évtizedek óta beszélnek, de igazán ebben az időben lehetett érzékelni, mit jelent és mire képes a nagy tőkét mozgó ipari tömegtermelés, amikor minden szempontból ereje teljében tud megmutatkozni.

16 Mivel Lucas kultuszfilmjének tudvalólag korábban három másik része is volt, ez lehetőséget adott arra, hogy hat filmmel vegyenek részt ebben a versenyben (hiszen az új részek kellette érdeklődésre támaszkodva újra be lehetett mutatni a régiakat, sőt, azokat is újként: az új technika által feljavítva, s ahogy a promóciós kampányban kiemelték: „még soha nem látott” jelenetekkel).

17 Az évszámokból is kiolvasható, hogy mesterien adagolták a filmeket: hol sűrűbb bemutatókkal időben kielégítvén a várakozást, hol kihagyva egy-egy évet, amikor a várakozási idő növelése egyértelműen fokozta a sorozatfüggővé vált közönség motivációt.

18 A művészethez leginkább még a *Mátrix* sok „gondolkodtató” mozzanatot tartalmazó első része közelít, de az új látvány-megoldások alkalmazásán túl ez is inkább csak „tömegfogyasztásra alkalmas” teszi régi mítoszok és filozófiák a *New Age* szellemében szintetizált elemeit. (Ettől még e sorozatok mindegyike a maga műfajában magas színvonalú, és a klasszikus értelemben is képes kielégíteni a mítoszok iránti igényt – legkevésbé a *Mátrix* második és harmadik része, amelyek erőteljesen bizonyulnak az első részben keltett feszültség fenntartására).

19 E túsztörténet sztorija nem nevezhető korszakalkotónak, a képek meg időnként átlépik a giccs határait, a szuggesztív képi hatás azonban tagadhatatlan.

A nagyipari filmtermelésnek azonban megvannak az árnyoldalai: elsősorban a **művészfilm fokozódó térvesztése**, amire a művészfilmek a *Dogma*-csoport megalakulásával, az off-Hollywood filmek kultuszával, a kisebb országok filmtermelésének felértékelésével és felfedezésével, vagy egyéb önszervező akciókkal válaszoltak. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a nagy gyártókkal folytatott versenyben (s e verseny kényszerében a nagy gyártók által a közönségnek nyújtott kínálatához igazodva) a korszakra mindenképpen jellemző a **művészet közeledése a kommersz felé** (ami elsősorban a bonyolult társadalmi és pszichológiai összefüggések leegyszerűsítésében, az ösztönvilágra – elsődlegesen a szexualitás és az agresszió sokszor sokkoló ingerhatásaira – építő megoldásokban érhető tetten). Ezt láthatjuk például *Tarantinónál*, aki ugyan mindig is ilyen hatásokra épített, de a kilencvenes évekbeli *Kutyaszorítóban* (1992) és *Ponyvaregény* (1994) szerkezete is, problematikája is sokkal komplexebb volt (szereplői és azok konfliktusai is jóval közelebb álltak a *művészi* ábrázolás igazságához, mint a *Kill Bill* 2003-as és 2004-es két része). Hasonló változás zajlik le a két évtized egyik legjelentősebb alkotója, *Lars von Trier* és több más „művészfilmes” esetében is, (*Luc Besson*ról nem is beszélve, aki eleve azt a programot vállalta, hogy az amerikai közönségfilmmel a maga terepén veszi fel a versenyt).

A művészfilm egy másik válaszlehetősége éppen az ellenkező irányban indul, és a filmipar helyett **az amatőrök világával vállal közösséget**. (Nem csak a filmiparnak dobva oda ezzel a kesztyűt, hanem az egész teljesítmény-, és professzionalizmus-centrikus modern társadalmi gépezetnek). Vagy azon a módon, hogy az *amatőrök képi megoldásait* (például a házi videók készítését) utánozza, (ez a megoldás lényegében annak a filmkészítői gesztusnak megismétlése, ami a francia új hullám rendezőit a hatvanas években a cinema verité eszményének meghirdetésére készítette); vagy – mint például *Michel Gondry* –, egyrészt *tematikájában, szimbolikájában* azonosítja „az alkotót” az amatőrrel, a művészetet a kisközösségek „bázisdemokratikusan” önkiszolgáló kultúrájával (mint például a *Tekerd vissza* haverben teszi /2008/, másrészt képi megoldásaiban még rá is játszik az amatőrizmusra (mint ugyanebben a filmben, vagy *Az álom tudománya* /2006/ rajz-ákom-bákomaiban). Ehhez az irányhoz sorolható *Jarmusch Kávé és cigarettája* is, amelynek „civil” jellegű beszélgetésfüzére és filmes „minimal art” stílusa – folytatva a kilencvenes éveknek a „lúzerék” világát feltáró mikrorealizmusát – a kétezres évek

nagy közönségfilmjeinek árnyékában – új, a *kivonulás* attitűdjét erősebben hordozó hangsúlyt kap.

Egy további lehetőség a *meghökkenő új látványok* terepén veszi fel a versenyt a sikerfilmekkel, de – nem is tudván versenyezni azok anyagi lehetőségeivel – az általuk előállított új, nem-realista látványok inkább *költői hangulatokkal*, mintsem monumentalitásukban térnek el a megszokott látványoktól. (Lásd például az Amélie csodálatos élete című nagy sikert aratott produkciót mindjárt az évtized elején /2001/).

Az évtized *kínai filmjei* újszerű látványokban is, monumentalitásban is képesek versenyre kelni Hollywood kultuszfilmjeivel, s mindehhez hozzáteszik egzotikumukat, s a film világában is benyújtják azt az igényt, ami a gazdaságban és politikában is mind érezhetőbb: a sajátos kínai szemlélet (és történelem) beépülését a globalizálódó emberiség önképébe. A kínai kalandfilmek dramaturgiája (és hangvétele, nyelve, problematikája) hasonlít is az euro-amerikai klisékhez, meg különbözik is attól, (ahogy a kínai gazdaság is idomul a világpiac Nyugaton kialakított törvényeihez, de úgy, hogy ezekhez hozzáteszi a saját szabályait). Mindenesetre a korszakban több kínai film is a kultuszfilmek rangjára emelkedik (Ang Lee: *Tigris és sárkánya* /2000/, Zheng Yi-mou: *Hős* /2002/ és *A repülő török klánja* /2004/ című alkotásai mindenképpen).²⁰ A multikulturalizmus hullámát más országok filmgyártásai és rendezőgyeiségei is kihasználják, s válnak ismertté, lépnek be az elitművészet vérkeringésébe.²¹

A vizuális újítások nagy része a tömegfilmek terepén születik, de gyorsan **megjelenik művészi alkalmazásuk** is. (Azt az egyszerű trükköt például, amivel a mozgó környezetben belüli állókép mozgóvá változtatható, szuggesztív művészi erővel használja fel Lech Majewski a *Malom és Kereszt* (2010) című Brueghel-filmjében). Maga az **új média és a virtuális valóság is filmtémává lesz** (és kísérleteznek azzal is, hogy ezt az új látványvilágot miképpen építhetik be a filmnyelvbe).²²

20 A kínai, és Nyugaton Kurosawa, Kaneto Shindo és mások által elfogadott japán kultfilmekhez csatlakozik a *koreai* filmgyártás is, elsősorban Kim Kiduk sajátos, keleti szemlélettel áthatott (s ugyanakkor azt a nyugati modernitás vívmányai felé is közelítő) humanizmusa révén. (Tavaszi, nyári, őszi, téli... és tavasz /2003/, Lopakodó lelkek /2004/, Az új /2005/).

21 Talán elég itt, ha az *iráni* film felfedezésére, e korszakbeli fesztivál-sikereire utalunk.

22 Lásd például: Szerelmes Thomas (2000).

Az extrém, marginális figurák divatja az évtized második felére lecsengőben van; a film vagy a jelen problémáitól elforduló történetmesélésbe merül, vagy újra megjelenik, felerősödik benne a **társadalomkritikai attitűd**. Ez a társadalomkritika egészen más jellegű persze, mint a hatvanas éveknek a kizsákmányoltakra, elnyomottakra koncentrált „szociológikus” nézőpontja. Alapvetően **az elidegenedettségre és manipuláltságra**²³ reagál. Folytatódik benne a korábbi évek tiltakozása a természet és a természetbe ágyazott kultúrák pusztítása ellen, csak míg a kilencvenes években a közvetlen küzdelemmel elérhető eredmények reményében mai környezetben, reális szituációkban mutattak be a mainstreammel szembeszegülő magányos hősöket (ez a létproblémák politizálásának hagyományos eszköze),²⁴ most ez is átlép a látványos fantasyk világába (lásd például: *Avatar* /2009/,²⁵ ahol már **nem annyira politikai kérdésként, hanem életérzésként, egy létállapot elutasításaként, elvágódásként tematizálódik**). Egy olyan életérzés kifejeződéseként, ami a bajokat már nem a politikai „felhőrégióban”, hanem a *lét alapjaiban* érzékeli.

A kétezres évek számos filmje e szemlélet jegyében ábrázolja a megromlást, s ennek megfelelően nem politikai, hanem *etikai-antropológiai és metafizikai* szinten.

Lars von Trier, a kor etikailag legmélyebbre hatoló rendezője már a kilencvenes években elkezdte

23 A manipuláció – és különösen a média manipuláló befolyása korábban is gyakran bemutatott téma volt. (A kilencvenes években például az Amikor a fark csóválja... /1997/ ábrázolta ezt a legkiélezettebb módon). A kétezres években igen sok film használja e manipuláció (újabb) modelljeként az ezekben az években – mint fentebb láttuk – oly nagy súlyúvá vált tehetségkutatókat, vetélkedőket, hiszen az „amerikai álom”, a sztárkultusz-táplálta „felemelkedés” illúzióin keresztül lehet a legérzékletesebben kimutatni, hogy az egyes ember csupán bábú a világot mozgató hatalmak kezében (és így minden ambíciója, motivációja csak illúzió). (Lásd – igen különböző módon – *Requiem egy álomért* /2000/, *American Dreamz* /2006/, *Gettómilliomos* /2008/).

24 Itt számos filmre gondolhatunk a *Medicine Man*-tól (1992) az *Ösztönig* (1999).

25 Érdekes egyébként, hogy a gyorsan kultfilmmé vált *Avatar* mennyi mindent átvett az 1991-es *Pokahontasz*-rajzfilm elemeiből – és indiánromantikájából –, de a történelmi múltból a science fiction klisékből kiinduló fantáziavilág absztrakt közegébe (mitikus térbe és időbe) áthelyezve az egész konkrét társadalmi kérdéssel az egyes emberek fölött álló erőknek a *lét alapjaiban* folytatott küzdelmeként ábrázolódik.

annak bemutatását,²⁶ hogy a korszak miként vált az Antikrisztus világává,²⁷ a tisztaság, a szereteteszmény és egyáltalán bármilyen erkölcsi magatartás brutális elpusztítójává. Ezt Dosztojevskij módján úgy oldotta meg trilógiájában,²⁸ hogy a Jóságot, Tisztaságot szinte szentté fokozott formában állította szembe azzal a világgal, amelyben nincsen számára hely, s amely – az első két filmben a néző számára szinte elviselhetetlenné fokozva a világ brutalitásának átélését – kegyetlenül elpusztítja. (A hatást e filmekben az is növeli, hogy mindegyik főhőse végtelenül kiszolgáltatott nő).²⁹

A kor számos sikeres filmje ábrázolja az emberek világát kegyetlen és velejég romlott helyként, vagy úgy, hogy a domináns szerkezetet mutatja ilyennek, vagy úgy, hogy maguk a főszereplők képviselnek egy-egy olyan eszményt (önmegvalósítás, teljesítménycentrizmus, stb.), amely által a jelen viszonyait meghatározó (kapitalista) világ szimbólumaivá válnak. A főhős, akivel a néző elvben azonosul, mindig „az Ember” (és az adott társadalomban lehetséges emberi törekvések) modellje, s a kétezres évek elsötétülő világában³⁰ a hősök különböző módokon végbemenő, de gyakran igencsak végletes félrebicsaklása³¹ az Em-

ber zsákutcába kerülését sugallja (s életi át: a klasszikus katarzist tápláló érzés-ambivalencián, az *iszony* és a *szánalom* elegyén keresztül).

Említettük, hogy folytatódik a társadalom veszteségeinek ábrázolása. Ebben is azonban mindinkább a hanyatlás modell-volta hangsúlyozódik,³² s már nem annyira a margóra kerültek életének különössége; a bukás mindinkább úgy tűnik, a „világ”, a fennálló társadalmi rend (erkölcsi) bukását jelenti.

Az erkölcsi-társadalmi-antropológiai válság két, a korszakban nagyon erős szimbóluma egyrészt a skizofrénia, a személyiség és a szellem meghasadt-sága,³³ másrészt az álom és az ébrenlét egymástól nagyon különböző világának egymásba mosódása.³⁴

– Az évtized indulásakor születik, s lesz egy nemzedék számára mérvadóvá a Harcosok klubja (1999), amelyben nagyon érdekesen ötvöződik az elidegenedett társadalom elleni anarchisztikus életérzés-lázadás a skizofrénia életérzésének megjelenítésével. (Ez az összefonódás mindkét irányban gazdagítja-módosítja a sugallatot: a lázadás – ebben a filmben is – a társadalmi-politikai síkról *eti-*

32 Lásd például Wenders: A Millió dolláros hotel című filmjét (2000), de Clint Eastwood egyik legjobb rendezése, A titokzatos folyó (2003) is ebbe az irányba hajlik.

33 Az az élmény, hogy *ez a társadalom már nem teszi lehetővé, hogy az egyén(ek többsége) megvalósíthassa azokat a célokat, amelyek követését a társadalom elvben biztosítja – vagy éppen ajánlja – a számára.* Ez mindig akkor következik be, (az egyén mindig akkor lesz „meghasadt”), amikor a(z) egyéneit vágyakkal, célokkal, elvekkel feltöltő társadalom elveszti erkölcsi tartalmait (amelyek az egyén és a Társadalom közti összeköttetést és viszonylagos megfelelést biztosítják), vagyis azt a lehetőséget, hogy az adott társadalmat „az emberi” adekvát megjelenésformájának tekinthessék (és ezzel elveszti mozgósító perspektíváit is).

34 Itt már nem pusztán arról a (neo-neo)barokk élményről van szó, hogy „az élet álom”, hogy a valóságot illúziók fedik el, hogy az ember sorsa fölötté álló hatalmak játékszere. A valóság és az álom *egymásbamosódása* – a virtuális valóság jelenlétét és a létvalóságba való behatolását egyre erősebben és egyre több oldalról jelző tapasztalatok hatására is – azt is jelenti, hogy *már a valóságtól való elfordulás, a kimenekülés sincs az egyes ember hatalmában, mert azt is „termelik” neki.* Vagyis a **válság antropológiai méretű:** a barokkban a személyiség ellentétbe került a fennálló viszonyokkal, s még gyenge volt ahhoz, hogy közben tartsa őket, az önmagába – individuális világába – zárkózást már nem érezte valóságos, kielégítő megoldásnak, de vereséget szenvedvén ez a „kisvilág”, ez a kis „álomvilág” mégis végső menedékkül szolgálhatott a számára, a mostani alapélmény az, hogy nincs ilyen menedék, mert már nincs személyiség sem.

26 Hullámtörés (1996).

27 Paradox módon éppen „Antikrisztus” című filmje (2009) már nem hordoz ennyire erős etikai tartalmat, s bár nyilván ez az igény mozgatja, inkább elmegy a test szenvedésének és brutalitásának ábrázolása és a (helyenként lapos) pszichologizálás felé: a társadalmi és erkölcsi síkról egy sokkal individualizáltabb nézőpont irányába.

28 A trilógiát a Táncoz a sötétben (2000) és a Dogville – A menedék (2003) folytatja. (A Dogville történetének folytatását, a Manderlayt (2005) már nem soroljuk ebbe a filmsoporthba, mert – már csak gyengébb esztétikum miatt is – a másik három film roppant erős etikai üzenete ebből már hiányzik).

29 Korábban már utaltunk arra, hogy a női nézőpont képviselete egyébként miként erősödött fel a kilencvenes és kétezres években – a filmművészetben is.

30 Ez képletesen és szó szerint is értendő; az sem véletlen, hogy a négy nagy filmpozs (A Gyűrűk Ura, Csillagok háborúja, Harry Potter, Mátix) nagy része (Szauron, Palpatine Voldemort, illetve a Gépek növekvő hatalmának is megfelelően, azt érzékeltetően) *napfény nélküli* környezetben játszódik, s a fény csak a happyendkor vagy az átmeneti megkönnyebbülés pillanataiban tör elő.

31 Az Amerikai Psycho-tól (2000) a Parfümön át (2006) az Aviátorig (2004) mind erről szól: a tőkés társadalom mindhárom mintaadó alakja: a dinamikus menedzser, a művész és az invenciózus önmegvalósító nagytőkés emberellenesség és/vagy emberi ronccsá változik.

kai-antropológiai szintre tevődik át /emelkedik fel/, a skizofrénia pedig a társadalommodell – és a kort legadekvátabban kifejező embermodell – súlyával telítődik, és a korra adható „normális” választ formáját ölti). Ez életérzés különböző változatai nagyon sokféleképpen jelennek meg az évtized filmjeiben.

– A Mátrix főhősének sajátos kettős állapota (egyszerre – és egymással összefonódottan – valóságos és virtuális lényként való létezése) és lázadása egészen más jellegű történet keretében, de hasonlóan reagál a „Gépek” és ügynökeik által uralt társadalomra. (Persze a happyend, a győzelem, megoldás reménye jelentős különbség, de a tömeghatást és piaci sikert célzó filmeknek így vagy úgy fent kell tartaniuk azt a sugallatot, hogy a világ vagy élhető, vagy élhetővé tehető, legalábbis vannak benne kiutak; vagyis hogy nem az *alappjai* a hibásak).

– Mind a Harcosok klubjának, mind a Mátrixnak a megoldása megengedi azt az értelmezést is, hogy a „másik” állapotot álomnak, a két létforma, a két személyiség közti átjárást *álommechanizmusnak* tekintsük. (A Mátrixban az emberek mind a Géprekapcsolt állapotukban, mind pedig arról lekapcsolódva egyértelműen *álmodják* a valóságosnak tűnő énjüket). De ugyanezt a képletet használja fel aztán az Avatar is.³⁵ (Mindez persze azt is sugallja, hogy a jelen világában az embereknek nincsen „életük”: fogyasztanak, de nem élnek a korábbi társadalmak embereinek előrenyomuló, termelő, hódító, küzdő életét, s az életvilággal nagyrészt valóban csak elektronikus hálózatok huzaljain keresztül érintkeznek).

– Az álom, a fantázia és a valóság szembesítése és egymásba csúsztatása, az ember ilyen vagy olyan **eltévedése az álmok labirintusában** az évtizedben igen nagy hangsúlyt kap. Gondry Egy csodálatos elme örök ragyogásától (2004) az Eredetig (2010) számos filmnek ez az alapmotívuma, s különösen erős a hatás, ha az álmok mögötti valóság szélsőségesen fenyegető (mint például A faun labirintusában³⁶ /2006/).

A valóság veresége másképpen is kifejezésre kerül. A posztmodern alapélménye a **széttöredezettség**. S mint az irodalom kapcsán már szóba került, ezt az élményt az apró epizódokból való építkezés is visszatükrözi. A montázsra épülő film kezdettől így épül fel, most azonban még inkább elmegy abba az

35 Ismét más megoldás, ahogy a Különvélemény (2002) látókai álmodják a jövőt Spielberg filmjében.

36 A faun labirintusa és a vele szinte egy időben készült A zuhanás (2006) ráadásul a kegyetlen valóságnak különösen kiszolgáltatott gyereket viszi át a virtuális valóság „időkapuján”...

irányba, hogy egymástól látszólag független epizódokat fonjon össze, s csak szellemi erőfeszítés árán álljon belőle össze a mű egysége (amelynek világa azonban továbbra is többszínű marad, s fő sugallata éppen e síkok, mint külön világok egymáshoz képesti idegensége. Vagyis: a világ feloldhatatlan fragmentáltsága).³⁷

Az **irónia** továbbra is jelen van, de már korántsem olyan egyértelműen, mint a kilencvenes években. A groteszk, tragikomikus marginális „hősök” kilencvenes évekbeli felmutatásánál, az ember kiszűrésével való szembesülésnél a kétezres években jóval nagyobbak, komolyabbnak tűnik a tét. (Nem véletlen talán, hogy a kilencvenes évek két nagy groteszk mestere közül Kaurismäki szinte eltűnik, Kusturica pedig a korábbiaknál sokkal komorabb-érzelmesebb módon szembesül a történelemmel (Az élet egy csoda /2004/).

Korábban többször hangsúlyoztuk, hogy a kétezres években mennyire felerősödik a **testi működések** jelentősége (s a testi szenvedések fokozott és természetes bemutatása is). A művészetben mindig nagyon jellemző, s a kor emberképét jelzi, hogy a test, a szellem, az érzelem, értelem és ezek viszonyai milyen arányban és hogyan kerülnek bemutatásra. A test dominanciája azért is sajátossága a hanyatló korszakoknak, mert *legprimerebben a test szenvedésén keresztül lehet bemutatni, ha az ember számára az adott világ már nem megfelelő élőhely*, s az is felfokozza a test szerepét, hogy a *többi összetevőt – az értelmet, érzelmet, szellemet – az adott társadalmi viszonyok már nem tudják kellőképpen aktivizálni*, vitális energiákkal feltölteni. A kor legkommerszebb filmjeiben is eluralkodik a testi szenvedések természetes bemutatása, de dramaturgiai főszerepre is jut ez olyan filmekben, mint Mel Gibson Passiója (2004) és Apocalyptrója (2006),³⁸ Aronofsky Fekete hattyúja (2010), növe-

37 Leginkább Inárritu filmjeinek ilyen a dramaturgiája, de jellemző Aronofskyra és például Haggis: Ütközések-jére is (2004).

38 Gibson e két filmjében növeli a hatást, hogy – a minél korhűbb ábrázolásra törekedve – olyan korokhoz és helyszínekhez nyúl vissza (mint a Római Birodalom Júdeája vagy a prekolumbián maja birodalom ősi viszonyok közt élő peremvidéke), amikor az egész emberi lét eleve jóval közelebb volt a testiséghez. (S hogy ne legyen kétség afelől, hogy a rendező valóban egy leépülő, összeomlás előtt álló társadalom elé akar tükröt állítani: mindkét esetben már a történet keretezése is jelzi ezt; a Passió története eleve arról szól, miként lép egy új szemléleti rendszer az azt elpusztítani vélő régi helyébe, az indián történet pedig az indián társadalmak apokaliptizisét jelenítő konkviztádorok felbukásával zárul).

szik ennek szerepe Inárritunál is, Lars von Trier pedig, mint említettük, éppen ebbe az irányba fordult az Apokalipszisben.

A *magyar filmekben* a kétezres években olyan mértékű nemzedéki áttörés zajlott le, amilyenre eddig még sosem volt példa.³⁹ Friss hanggal, többféle stílussal tört be egy (pontosabban: több) fiatal nemzedék. Szász János és Tarr Béla már korábban a meghatározó alkotók közé emelkedett, s Tarr továbbfolytatta világszerte elismert alkotó pályáját.⁴⁰

Figyelemreméltó, hogy ebben az „új hullámban” kevés a „nemzedéki”,⁴¹ annál **több az „új életérzést” megjelenítő film.** Az évtized elején ebben az új életérzésben még van reménykedés (ha csak a „mesevilág” nyújtja is ezt a reményt, mint az *I love Budapest-ben* /2001/), de a kép már ekkor is alapvetően sötét, és – akinek sikerül több filmet elkészítenie, annál világosan látható, hogy az évtized folyamán általában – tovább is sötétül. **Kilátástalan, embertelen világ, kudarcos kapcsolatok, önpusztítás, nyers szexualitás, gyakori erőszak, s a legnyomorultabbak megszólalására is képtelen eltorzítás: ez a legtöbb filmben jellemző összkép.** És – a nyugatinál még elborulább ábrázolásban – a **drog, az alkohol, a szellemi leépültség, a prostitúció kiszolgáltatottsága.** Sötétebb a kép, mint az ország valósága, de egyrészt ezek a filmek segítenek a vesztesek tragédiáinak észrevételében (akiknek a valósága egyébként legalább ennyire kétségbee-

39 Csak a nevek felsorolása is jelzi az áttörés mértékét: a felsorolandó rendezők, lehet, hogy csak egy-egy filmmel, de valamennyien felhívták magukra a figyelmet. (Köztudott, hogy a második, harmadik filmet még az elsónél is nehezebb leforgatni, hiszen a magyar film anyagi támogatottsága továbbra sem tud lépést tartani a rendezők film-álmaival). Mundruczó Kornél, Fésős András, Szaladják István, Ince Ágnes, Török Ferenc, Hajdu Szabolcs, Pálfi György, Antal Nimród, Fliegauf Benedek, Miklausic Bence, Dettre Gábor, Bollók Csaba, Kocsis Ágnes, Mátyássy Áron, Káel Csaba – több mint egy tucatnyi új hang (s akkor még a kommerszfilm irányába kanyarodó fiatalokról nem is beszéltünk).

40 A Werckmeister harmóniákban (2000) a Krasznahorkaival való (már Hrabal és Menzel viszonyát idéző) termékeny együttműködés is folytatódik, majd A londoni férfi (2007) a korán elhunyt – és Tarr Béla által is ápolott emlékü – óriási filmes tehetség, Fehér György szemléleti örökségét viszi tovább.

41 Leginkább még Török Ferenc Moszkva tere (2001) folytatja a nemzedéki film (hatvanas-hetvenes évekre oly jellemző) hagyományát. Több más film hősei is fiatalok, de a hangsúly nem nemzedéki arculatukon van – már csak azért sem, mert a nemzedék tagjainak arculata, mint a filmek is mutatják, igencsak sokféle.

tő); másrészt tehetetlen lereagálásai a rendszerváltás után lezajlott azon piaczgazdasági és politikai folyamatoknak, amelyek szimbolikus értelemben Európa keleti felét prostituálttá, s a társadalom egyharmadát nincstelenné, s egy másik jelentős részét „függővé” degradálták.

Mint korábban már volt szó erről, e filmekben **gyakoriak a különösen kiszolgáltatott, fogyatékos,⁴² belső iránytű nélküli vagy éppen áldozatlelkű, tisztaságuk által még sebezhetőbb figurák,** akik megtiportatásán keresztül fokozottan és sürítettten lehet a fenti korélményt megjeleníteni. (Például: *Mundruczó: Nincsen nekem vágyam semmi* /2000/ és főleg a *Delta* /2008/; *Hajdu: Bibliotheque Pascal* /2009/, *Bollók: Iszka utazása* /2007/, *Mátyássy: Utolsó idők* /2009/, stb.).

A filmek közös erénye még a többnyire újszerű – nem annyira a technikai lehetőségekre, mint inkább a művészi invencióra támaszkodó – képi világ.⁴³ A **tempó gyorsul,** a vágások szaporodnak – de ez kiváltja az **ellenreakciót is: többen is kísérleteznek a lassítás végleteivel,** a rendkívül hosszú snittekkel. (Tarr Béla ebben is úttörő volt, amikor a kilencvenes években forgatott *Sátántangó*t 8 óras, wagneri mértékű moziélménnyé próbálta felnagyítani). Pálfi a *Hukklé*-ban (2002), Fliegauf a *Tejút*-ban (2007) sokkolja a nézőt a cselekménytelenség nehezen elviselhető, de aztán a figyelmet – John Cage és a zen erre vonatkozó tanítását igazolóan – a mikrotörténekek felé terelő monotonijával.

A közönség e filmek többségére – éppen kétségbeesett, vigasztalan világlképüknek köszönhetően – csak viszonylag szűkebb körben „vevő”: az évtized közhangulata éppen elég rossz ahhoz, hogy az

42 Ebben a sorban említhető a később a mind inkább a kommerszfilm irányába elment Fonyó Gergely: *Kelj fel, Jancsi-ja* (1999), s még a „Balra a nap nyugszik” (2000) *megvakuló* „vállalkozó” főhőse is idesorolható. (Ez utóbbi egyébként a korszakban jellegzetes szimbolikus toposz: a vakság/süketesség a kelet-európai filmben az itteni emberek és a – gengszterkegyetlenségű – piaczgazdaság „új világa” közti diszkompatibilitásra is utal; lásd még például az orosz *Todorovszkij Süketek földje* /1998/ című filmjét). A kétezres évtized elején készült „Balra a nap nyugszik” egyébként még a „reménykedő” filmek közé tartozik.

43 Pálfi, Hajdu vagy Fliegauf filmjeit már néhány képkockájukból fel lehet ismerni, Káel Csabának pedig a *Bánk bánt* (2002) sikerült autentikus, a történet időszakát és a darab keletkezésének idejét (az Árpádok középkorát és a romantika korát) egyszerre felidéző környezetbe helyezni, s a létrejövő képvilág mellesleg összhangban van a többi kortárs rendező dominánsan árnyékos, szürke képvilágával, szorongató hangulatával is.

emberek jelentős része inkább reményt és feledtető mulatságot vár, amikor elszánja magát arra, hogy moziba menjen, s ráadásul magyar filmet nézzen meg. (Azok a statisztikák, amelyek a korabeli magyar film megnövekedett nézettségét regisztrálják, leginkább a könnyű vígjátékok és a két világháború közötti bohózatok remake-jeiről szólnak). Ám a művészfilm nem tehet mást: ha nem két étköz között fogyasztható giccs akar lenni, hanem valóságbrázolás, akkor olyannak kell lennie, amilyen: bemutatva, hogy mi történik az emberek sokaságának életével. (A Felhő a Gangesz felett /2002/ és a Dealer /2004/ lehet, hogy nehezen elviselhető, de világviszonylatban is párját ritkítóan **pontos jelentés a drog-„kultúra” rombolásairól**). A nagy közönségikert aratott Kontroll (2003) azzal lóg ki (látszólag) a sorból, hogy – az új generációk hangvételéhez és életérzéséhez igazodóan – szarkasztikus (helyenként kabarétréfa jellegű) és ehhez illően sodró lendületű (miközben tiszteleg még Luc Besson Métro-jának is); de mint kiderül, ugyanakkor ez a film is beleereszkedik a kor-életérzés mélységeibe, tragikus-tragikomikus húrokon is játszik, és ritka példaként sikeresen elegyíti a közönségfilm és művészfilm elemeit.⁴⁴

Kelet-Európának a Nyugat „kebelére” való megtérése úgy tűnik, alapvetően a kilencvenes évek témája volt, a kétezres években már nem új élmény, bár mint egyfajta pokoljárás, fontos filmek témája ebben az évtizedben is (Iszka utazása, Bibliothèque Pascal). Még erősebb motívum a keleti elmaradottság mélységeinek bemutatása (Iszka utazása, Delta, Utolsó napok, stb.).

Visszatérve a világ filmgyártásához: az európai egyesülés a Nyugat szemszögéből elsősorban az **államszocialista diktatúra működésének megértésére tett kísérleteket** váltott ki, s a kétezres években ez a téma a **fasizmussal** együtt új szemszögéből került feldolgozásra. Az áldozatokról, a lázadókról – és a diktatúrák démonikus megtestesítőiről készült seregnyi mű után most a **diktatúra eszközeként felhasznált kisember** kerül a figyelem középpontjába, s az a léthelyzet (és tudatállapot), amelyben valaki *egyszerre tud cinkos és lázadó, vagy cinkos és áldozat*

44 A főszövegben felsorolt alkotásokon kívül érdemes még megemlíteni Hajdú Szabolcs eredeti hangvételű Macerás ügyek (2001) és szuggesztív Fehér tenyér (2006) című filmjét, Kocsis Ágnes Friss levegőjét (2006) és Pál Adrienn-ét (2010), Fliegauf: Rengeteg (2003) és Miklauzic: Ébrenjárók (2002) című mozaikos életérzés-filmjeit és persze Pálfi sokkoló, (a testi működésekre koncentrált koráramlatba is illeszkedő) Taxidermiáját (2006).

lenni. (Az elsőre jó példa a 2006-os A mások élete, a másodikra a 2008-as A felolvasó). E filmek nem pusztán a múltat vizsgálják: az NDK-s lehallgató tiszt történetében a privát és nyilvános közti határelmosódás s az egyén feletti idegen kontroll lehetőségének kortárs élménye is átélhető, a másik film pedig nagyon finoman vizsgálja a **humánus kultúra felelősségét és lehetőségeit a rajta kívül álló (nem humánus és az emberi érzéseket gazdagító kultúra eszközeitől megfosztott) világgal szemben**. Ezen elemzések sorába illeszkedik A bukás (2004) is, amely – anélkül, hogy felmentené a nácizmust, s feladná a vezérével szembeni viszolygást – a valóságnak megfelelően némileg megmutatja *emberi arcát is*:⁴⁵ az emberben ható Rossz megértése csak az ember emberi oldalának megértésén keresztül lehetséges. Ez már csak azért is tematizálódik a kétezres években, mert a korban a fasizmus – ha nem is a régi módon való – újra-éledése is érzékelhető. Ezért – megint csak nyilvánvalóan a saját korhoz is szólóan – **tematizálódik a fasizmus születése** (illetve az azt megelőző állapot). Haneke A fehér szalag című filmjében gyerekek apró (?) gonoszságain és a felnőtt világ ezt kiváltó represszióján és hipokrizisén keresztül mutatja be azoknak az attitűdöknek a születését, amelyek emberellenes társadalmi mozgalmak formáját ölthetik, (s a filmben ábrázolt gyermek-korosztály éppen az a huszadik század eleji korcsoport, amely azután a harmincas években a fasizmus ifjú felnőtt tömegbázisát adta).⁴⁶ A fasizálódás mai veszélyére más módon figyelmeztet Susanne Bier: Egy jobb világban (2010) című filmje, amelyre a fejezet végén még visszatérünk.

A „kezdetek” vizsgálata azonban ennél jóval szélesebb körű. **Az évtizedben jellemzővé vált „viszszatérni” valaminek a kezdetéhez**. Megismerni egy ismert történet „előttjét” is. Lucas kezdi a Csillagok háborújával: lefogatja (és 1999-ben, 2002-ben és 2005-ben bemutatja) a Csillagok háborúja

45 A hatalom emberi arca egyébként is fontos téma ebben a korszakban. A rendszer fenntartói – érzékelve a korélménnyé vált válságtudatot – kísérletet tesznek arra, hogy a „hatalmat” közelítsék a „mindennapok emberéhez”. Két ilyen apologetikus film is nagy kiemelésre került ebben az időszakban (mindkettő az angol királyi ház megkopott népszerűségének reparálását is szolgálta): A királynő (2006) és A király beszéde (2010).

46 Haneke egy korábbi filmje (Rejtély /2005/) mai közegben mutatja be a pusztító és önpusztító – interetnikus – gyűlölködés születését (az egoista féltékenységétől a másikkal szembeni, a másikat megérteni nem tudó s nem is nagyon akaró bizalmatlanságon át az irracionális bosszúvágyig).

addig ismert három részének az előzményeit. Egy másik népszerű trilógia is az előtörténettel bővül tetralógiává (Hannibal ébredése, 2007). Ugyanez történik A majmok bolygójával. (A majmok bolygója: Lázadás, 2011). A Batman új változata is a kezdetekre fókuszál (Batman, Kezdődik /2005/). /A Kerekasztal lovagjainak és a közben a történet főszereplőjévé vált⁴⁷ Merlinnek történetét is az ismert események előttre viszi vissza az új sorozat:⁴⁸ a (2008-ban kezdődött) Merlin kalandjaiban az ismert öreg varázsló (Gandalf és Dumbledore előképe) még csak egy kétbalkezes kamasz. De hasonló váltás már az új Robin Hood-sorozatban (2006) is megjelent: Robin ugyan már nem kamasz, de nem is a hagyományos, ereje teljében lévő fiatal férfi, hanem a kamaszkorból éppen csak kinőtt, pelyhező állú ifjanc, s a történet itt is inkább az ismert történetek elé próbál visszamenni. Mindennek persze egészen egyszerű oka is van: ezekről az igen népszerű alaptörténetekről nagyon sok bőrt lehúztak már, a fantázia velük kapcsolatban kezd kimerülni, s ha az előzmények még megíratlanok, ez szabadságot ad az alkotóknak és új történeteket a nézőknek. Az előzmények vizsgálata ugyanakkor arra is lehetőséget nyújt, hogy a hősök ifjan, fiatalos mentalitással jelenjenek meg, amivel a leginkább megcélzott nézőközönség, a serdülő korosztály még jobban azonosulhat. Szerepet játszhat azonban ebben a láthatóan eléggé általános jelenségben egy mélyebb ok is. A kor elbizonytalanodott a nagy történetekben, s alapvetően megingott a nagy rendszerekbe vetett hit, a rendszerszintű világkép. Ilyenkor minden kor mintegy lebontja felépített világát, s visszakanyarodik a kezdetek előttre, hogy újrafogalmazza magát, pontosabban, hogy új célokat, szempontokat fogalmazhasson meg magának. Nem véletlen az sem, hogy maga a visszafelé haladó idő (Alejo Carpentier által is már régen kibontott ötlete) is filmtéma lesz az évtizedben.

A „lebontás” egyébként más vonatkozásokban is jellemző. A polgári társadalom jellegzetes hangszere – s így a polgári világ szimbólumává is vált a *zongora*. A kilencvenes évek közepétől számos sikeressé vált film középpontjában zongoristák (zon-

gorahasználók és zongoraművészek) jelentek meg. Zongoralecke (1993), Ragyogj (1996), Az óceánjáró zongorista legendája (1998), A zongoratanárnő (2001), A zongorista (2002). Míg az első filmben a zongora még az emberi kapcsolat eszköze (bár ott némileg belezavar ebbe a kizsákmányolás mozzanata is), a továbbiakban vagy a környező világ teszi lehetetlenné a harmóniát, vagy a személyben bomlik meg valami, mindenesetre a zongora klasszikus – a polgári világ harmóniáját megtestesítő – szerepe így vagy úgy megkérdőjeleződik. Az mindenképpen korjellemező alapélmény, hogy a versenycentrikus világ a polgári kor szimbolikus pilléreit: a művészet és a tudomány világát is meghasonlítottá (igazi értékeinek kibontakozását lehetetlenné) teszi. Ennek kifejezése a **művészet és tudomány kiemelkedő (elvben sikerre predesztinált) tehetségeinél bekövetkező tudathasadás**: ez a téma szintén többször is visszatér. (A Ragyogj még a kilencvenes években szól erről, az Egy csodálatos elme /2001/ és A fekete hattyú /2010/ a kétezres évek első évtizedét keretezi).

A filmtermés összképe tehát meglehetősen sötét, megfelelően egy **válságban lévő és válságát tudatosító világ** viszonyainak. De ilyen korszakok felkeltik-megnövelik az igényt a tisztább, élhetőbb élet, a természetes emberi kapcsolatok, alapértékek iránt. És – ha nem is dominálják a filmtermés egészének világképét – ezek is megjelennek a kor filmjeiben. A svéd Hétköznapi mennyország (2004) a művészet és a szeretet erejének szenvedélyes igénylése, az olasz⁴⁹ Nem félek (2003) gyerekhőse ugyan áldozatul esik, de ez a film is katartikus erővel szól a jóság, az emberség lehetőségéről. Az iráni Abbasz Kiarostami és Dzsfar Panahi több filmjét is áthatja ez a humanizmus, s feltétlenül érdemes megemlíteni a koreai Kim Ki-dukot is, akinek, mint erre korábban utaltunk, az évtizedben három olyan filmjét is bemutatják, amelyek hitet tesznek a tiszta és mély emberi kapcsolatok, érzelmek, a humanizmus lehetősége mellett (Tavaszi nyár, őszi, téli... és tavaszi /2003/;

47 Aligha tévedünk nagyot, ha Merlin főszereplővé válását (Merlin, 1998) annak tulajdonítjuk, hogy mára a *szellemi* termelés vált a gazdaság és a társadalom legfontosabb komponensévé, és a szellemi értékek – ezek képviselője Merlin a lovagok között – felértékelődtek a hősiesség és erő hagyományos kultuszával szemben.

48 Más előzményt ad a Merlin-történetnek – de ez is az előzményekre fókuszál – Az utolsó légió (2007).

49 Azért emeljük ki a filmek származási országát, mert a homogenizálódó tömegfilmek dömpingjével szemben a művészfilmek világában egyre több filmiskola virágzik (így jelentek meg például az utóbbi években a román filmiskola hatásos alkotásai is).

Lopakodó lelkek /2004/, Az új /2005/).⁵⁰ Ebbe a vonulatba sorolható a dán Susanne Bier Egy jobb világban című filmje (2010), ami szintén a humánus értékei melletti hitvallás, de arra is reagál, *ahogy a jelen jóléti társadalmaiban megjelenik a fasizálódás veszélye*, az erőszak kultusza, s ráadásul figyelmeztet, *hogy ennek sok esetben éppen a humanizmus hibás alkalmazása,*⁵¹ *a túlzott értékrelativizmusba tévedő – és a világ igazságtalanságait megakadályozni képtelen – liberalizmus lehet a forrása.*⁵² (Fokozza a felelősség érzékeltetését az, hogy – e filmben is – ártatlan, tiszta gyerekekről van szó: ebben az is kifejezésre jut, hogy a világ legborzasztóbb viharai mögött is jogos, csak felresiklő indulatok és érzelmek lehetnek, s hogy e zsákutcák létrejöttéért többnyire felelősség terheli azokat is – s ha el akarják kerülni, akkor szembe kell nézni ezzel is –, akiket aztán ez a vihar elsöpör).

Felhasznált irodalom

- Almási Miklós 2002 *Korszellemv@dászat 2002*. Helikon, Budapest.
- Bauman, Zygmunt 1987 *Legislators and Interpreters (On Modernity, Post-modernity and Intellectuals)*. Polity Press, Cambridge.
- Bauman, Zygmunt 2003 *The Individualized Society*. Polity Press, Cambridge.
- 50 A homoszexualitás már a korábbi évtizedben is fókuszált téma volt; az a két film, amely az utóbbi évtizedben a leginkább botránykővé vált ebben a tárgyban, a homoszexualitást a hagyományosan „legférfiasabbnak” tekintett csoportok, a *szamurájok* illetve a *cowboyok* közegeiben ábrázolja. (Oshima: Tabu /1999/ és Ang Lee: *Brokeback mountain* /2005/). A témaválasztás is arra utal, hogy a világban a kétezres években már a melegek teljes egyenjogúsítása zajlik (tehát nem sajátos szubkultúráként jelennek meg, hanem *bármely* – az elvben tőlük legtávolabbi – szubkultúra közegeiben is). A másik sajátosság, ami e filmekben a melegekhez való új viszony módot (és a homoszexualitásnak az ezredvég multikulturalista társadalmában lezajlott emancipációját) jelzi, hogy bár a környezet természetesen ellenállást tanúsít velük szemben, a kapcsolat e filmekben nem mint (akár rokonszenvvel kísért) *deviancia* jelenik meg, hanem mint *szerelem*.
- 51 A „pokolhoz vezető út jó szándékkal van kiköveztve” – gondolat ezidőtájt szintén gyakran korélményként jön elő (lásd például „A majmok bolygójának” említett új változatát is).
- 52 A film érzékenyen ábrázolja a kor legfontosabb etikai dilemmáit s bár happyendje elrontja addig következetesen érvényesülő realizmusát, ezt menti a cím: ilyen happyend *nem ebben*, hanem „egy jobb világban” várható.
- Bell, Daniel 1976 *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Heinemann, London.
- Berlant, Lauren 1997 *The Queen of America goes to Washington City*. Duke University Press, Durham – London.
- Campbell, Colin 1987 *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Basil Blackwell, Oxford.
- Cosovan Attila 2009 *DISCO*. Budapest, CO&CO COMMUNICATION. Készült a MOME doktori iskolája képzési keretei között.
- Császi Lajos – Gluck Mary 2008 A budapesti Cow Parade. In Havasréti József – Sziujártó Zsolt *Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”. A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*. Gondolat – PTE Kommunikációs Tanszék, Budapest, 111-133.
- Debord, Guy 2006 *A spektákulum társadalma*. Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest.
- Durkheim, Émile 1978 A társadalmi tények magyarázatához. (In *Válogatott tanulmányok*). KJK, Budapest.
- Eco, Umberto 1992 *Az új középkor*. Európa, Budapest.
- Eliade, Mircea 1987 *A szent és a profán*. Európa, Budapest.
- Elias, Norbert 1987 *A civilizáció folyamata*. Gondolat, Budapest.
- Elias, Norbert 1991 *The Society of Individuals*. Basil Blackwell, Oxford.
- Fehér Katalin 2008 Virtuális valóság és az új média generációja. *Médiakutató*, 1. szám. http://www.mediakutato.hu/cikk/2008_01_tavaszi/06_virtualis_valosag_uj_medial
- Garnham, Nicholas 2000 *Emancipation, the Media, and Modernity. (Arguments about the Media and Social Theory)*. Oxford University Press, Oxford – New York.
- Gerbner, George 2002 *A média rejtett üzenete*. Osiris – MTA – ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, Budapest.
- György Péter 2005 *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest.
- György Péter – Turai Hedvig szerk. 1992 *A művészet katonái (Sztálinizmus és kultúra)*. Corvina, Budapest.
- Hankiss Elemér 1999 *Proletár reneszánsz*. Helikon – Universitas, Budapest.
- Hankiss Elemér 2006 *Félelmek és szimbólumok*. Osiris, Budapest.

- Inglehart, Ronald 1977 *The Silent Revolution. (Changing Values and Political Styles Among Western Publics)*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- Jameson, Fredric 1996 *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso. London - New York. 4. ed. (Magyarul részletek belőle: Jameson, Fredric 1997: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Jászöveg Műhely Kiadó, Budapest).
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2000/1 *Látható és láthatatlan világok*. Új Mandátum, Budapest.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2000/2 *Beszélő házak*. Kossuth, Budapest.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2009/1 Ikonikus fordulat vagy valami más. In Balázs Géza – H. Varga Gyula szerk. *Ikonikus fordulat a kultúrában*. Semiotica Agriensis 6. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum kiadó, Budapest – Eger, 2009:18-37.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2010/2 Ikonikus fordulat, vagy valami más? *Kultúra és Közösség*, 2010/II. (IV. folyam I. évfolyam), 5-20.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2009/2 A kultúra változása – változások kultúrája. In Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér szerk. *{Vész}jelzések a kultúráról. Jelentés a magyar kultúra állapotáról. No. 1*. MTA PTI, Budapest.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2011/1 A horrorfilmek népszerűségének néhány szociokulturális összetevője. *Pannonhalmi Szemle*, XIX/1:82-95.
- Király Jenő 1992 *A tömegkultúra esztétikája I–II*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Klaniczay Gábor 2003 *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran, Budapest.
- Lasch, Christopher 1984 *Az önimádat társadalma*. Európa, Budapest.
- Riesman, David 1968 *A magányos tömeg*. KJK, Budapest.
- Schulze, Gerhard /1992/ 2000 Élménytársadalom. *Szociológiai Figyelő*, (1–2):135–157.
- Sorokin, Pitirim A. 1962 *Social and Cultural Dynamics I–IV*. The Bedminster Press, New York (eredeti megjelenés: 1937–1941).
- Spengler, Oswald 1994 *A Nyugat alkonya (A világ-történelem morfológiájának körvonalai) I–II*. Európa, Budapest.
- Szapu Magdolna 2002 *A (z)űrkorszak gyermekei*. Századvég, Budapest.
- Touraine, Alain 1974 *The Post-Industrial Society (Tomorrow's Social History: Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society)*. Wildwood House, London (első angol kiadás: 1971, francia eredeti: 1969).
- Touraine, Alain 1995 *Critique of Modernity*. Blackwell, Oxford – Cambridge (USA).
- Turner, Victor 1974 *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. Cornell Univ. Press, Ithaca.

Absztrakt

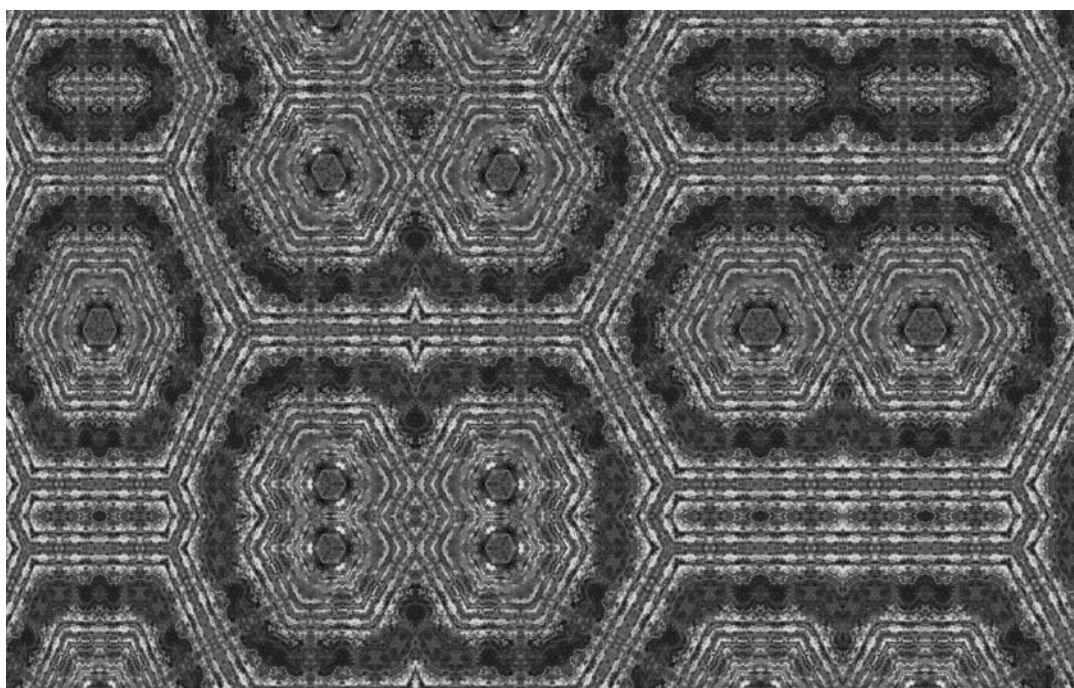
A tanulmány a kilencvenes évek és az ezredforduló utáni évtized világnépváltozásaival, tendenciáival foglalkozik a művészetek különböző területein: a képzőművészetben, zenében, irodalomban, a színház- és a filmművészetben. A jelen rész (az előző két részben foglaltak után) a film változásait mutatja be. Először a legutóbbi évek rajzfilmjeit elemzik (különös tekintettel a felnőtteknek – vagy felnőtteknek is – készült animációs filmekre). A szerzők vizsgálják az e filmekben megfigyelhető változásokat a tipikus szereplők, a hátterek, a képi és hang-effektusok, stb. vonatkozásában. Ezután a „kultfilmekben” megfigyelhető tendenciákkal foglalkoznak (ezen belül kitekintve mind a művészfilmek, mind a kommersz sikerfilmek változásaira): a vizualitás fokozódó szerepével, a virtuális valóságok előretörésével, a sebesség felgyorsulásával, mindezek dramaturgiai következményeivel. Megállapítják és értelmezik a horror és thrillerfilmek szembeötlően megnövekedett arányát. Kiemelik az elidegenedés, a manipuláció, a töredezettség, a válság és az erőszak növekvő szerepét a filmek tematikájában. Kimutatják, miként tör előre (a filmek szemléletében is) a dekonstrukció, és feltűnően sok filmnek lesz témája a „vissza a kezdetekhez” is. Az európai és amerikai film mellett ebben az időszakban látványosan előretör az ázsiai és latin-amerikai filmgyártás; ennek elemzésén kívül a szerzők külön hangsúllyal mutatják be a magyar film új tendenciáit is.

Abstract

The paper deals with the changes of world-views and trends in different fields of art such as fine arts, literature, theater, music and film of the nineties and the first decade of the new century. The current issue (following the previous two issues) is dealing

with the changes in the movies. First the authors analyse cartoons of recent years (with special attention to animations for adults only or adults also), focusing on the changes of typical characters, visual and sound effects, backgrounds etc. In the following part the authors are focusing on the trends in "cult movies" (including art films and blockbusters as well) they stress the growing importance of visuality and virtual reality, the acceleration of speed and the effect of these on the dramaturgy. They register and interpret the significantly growing proportion of horror and thriller films. They highlight the

increasing proportion like alienation, manipulation, fragmentation, crisis and violence within the topics of movies. They point out how the concept of deconstruction is forging ahead (even in the approach of films) and "the return to the beginnings" is also becoming the topic of many movies. In addition to the European and American movie the Asian and Latin-American film production became more and more important. In addition the paper analyses with special attention the new trends of the Hungarian film.



Szabadság, Egyenlőség, Testvériség (2010 Hévíz)