

AZ ELYNOMÁS ALLEGÓRIÁI

## DISZKRÉT ZENDÜLÉS

PARRAGH ÁDÁM



AZ ALLEGÓRIA KORÁNTSEM AZ A POROS, KIHALT MŰFAJ, AMINEK HISSZÜK, KORTÁRS  
SZERZŐI RENDEZŐK IS GYAKRAN HASZNÁLJÁK.

A zsarnokságról és a lázadásról szól a közelmúlt számos mid-cult filmje, melyek mégsem fognak az elnyomottak dühét könnyedén szelepesítő termékek polcára kerülni, mivel közvetett, elvonatkoztatott módon ábrázolják a kizsákmányolás különféle formáit.

A művész hazugságokkal mondja el az igazat, a politikai igazságokkal hazudik, üzente egy azóta lemeszelt belvárosi graffiti. Hogy szerzője egy politizáló művész, vagy egy alkotó politikus, mindegy, frappánsan foglalta össze a két hivatás érdekellentétét. Ha igaz Gyurica úr provokatív példabeszéde *Az ötödik pecsét*-ben Lucs-lucs szigetéről, és az emberek tényleg besorolhatóak két csoportba, lehetnek a megnyomorított alattvalók, névtelen senkik, vagy lehetnek zsarnokok, a jóval nagyobb lélekszámú, éppen ezért veszélyes szolgatömeg előtt a politikusnak el kell lepleznie az igazságtalanságot, az erőforrások aszimmetrikus elosztását, a művésznek viszont illik rámutatni ezekre a visszasságokra. A szókimondó művészetnek a diktatúrák idején leginkább a cenzúrával kell megküzdenie, ezért fordultak sokan a parabolikus vagy az allegorikus forma torzító eszközeihez, ami a fogalmilag nehezen megragadható társadalmi folyamatok jelölésére is alkalmas. A mai forgatókönyvírók és rendezők azért sincsenek sokkal könnyebb helyzetben, mert egy olyan, bonyolult szemérmetlen rendszer kellene konstruktívan kritizálniuk, ami a legdirektebb, legnyíltabb rendszerkritikából is üzletet csinál. Erősen kérdéses, hogy napjainkban milyen kulturális termékek fogyasztása tekinthető lázadásnak, a közelmúlt számos szerzői filmese azért nekiveselkedett, hogy a javak és jogok

elosztásának aránytalanságát, az elnyomás és a zendülés aspektusait a hétköznapi igazságon erőszakot téve, vagyis a tőlük telhető, témájukhoz illő kódolási technikákkal ábrázolják.

Bong Joon-ho újvilági debütálása történetesen eléggé könnyen adja magát. A *Snowpiercer* – *A túlélők viadala* a közeli jövőben játszódó akció-sci-fi, háttérét egy erősen elbaltázott meteorológiai kísérlet mellékhatásaként előálló globális jégkorszak szolgáltatja, a helyszín egy földközi sínpályán robogó vonat, rajta az emberiség szerelvényekre/kasztokra osztott túlélőivel. A Jacques Lob és Jean-Marc Rochette graphic novel-jét, a *Le Transperceneige*-t erősen átdolgozó filmet ökológiai helyett társadalmi krízismenedzsment jellemzi (az alapszituációban természetesen épp úgy dorgálja Bong a környezetével önkényesen bánó modern embert, mint tette *A gazdatestben*), a kocsikban hátulról előre haladva rohamosan javulnak az életkörülmények, ám a szekciók közötti átjárás nem engedélyezett. A szerelvény utolsó vagonjaiba rekesztett szolgák lázadása során feltárul a kasztrendszer és a mechanisztikus világkép cinikus óraműve. A kötöttpályás, marxista disztópia szabályosan szel magába az ipari forradalomtól a globalizációig szemezgetve több ellentmondásos funkciót, mint amilyen a gyerekmunka, a mesterséges népsűrűség-szabályozás, vagy a soktérpálya a nevelésben és az alsóbb kasztok provokációjában. A proletároknak a felsőbb osztályok vallásos imádatával övezett mozdonyhoz érve diadal helyett keserű tanulságok jutnak osztályrészül. A legszigeribb ösztönök, a felkelés spontánnak tűnő vágyai sem egyebek, mint rendeltetésszerűen for-

gó fogaskerekerek, a totalitárius szabályozásnál vannak rosszabb állapotok, egy közösség tartós vezetéséhez pedig megengedhetetlen a humánus luxusa. Mindazonáltal a dél-koreai direktor nem merte annyira lehangolni nézőjét, mint tette olvasójával a nihilistább képregény, melyben nem a vonat siklik ki, hanem az emberek vesznek oda. A lokomotív tovább robot.

Amennyire egyértelmű Bong egyetlen parabolája, annyira titokzatos és gubancos Shane Carruth második rendezése, a *Feltörekvő színek*. A vonaton világosak az okok és okozatok, érthetőek a szerepek, az absztrakció mindösszesen annyi, hogy a társadalom elnyomó és forrongó aktorai egy folytonosan mozgó, de zárt színtéren feszülnek egymásnak. Carruth elveti az összefüggő, pontos megfeleltetéssel kecsegtető allegóriát, kizárva a didaktikus sematizálás lehetőségeit. Inkább bizonytalan vonatkozású szimbólumokat halmoz, melyek komplikált körmozgásba hozzák hőseinek hétköznapi életét. Ez a „féreg-disznó-orchidea ciklus”: a Tolvaj, a Gyűjtő és a Botanikusok sajátosan haszonelvű tevékenységein keresztül manipulálják Krist. Virágföldben nevelt hernyó oldatával elkábítják, hipnotizálják, kifosztják, a testébe került élősködőt átműtik egy malacba, majd az állaton keresztül figyelik, ahogy összeismerkedik a vélhetően hasonló előéletű Jeff-fel. A hipnotizálás emlékeként előtörnek a természetimádó Henry David Thoreau eszképiasta *Walden*jének sorai, így a saját életük feletti kontrollt kereső pár erőfeszítései mintha akaratlanul is a társadalomból, az emberi civilizációból kifelé mutatnának. A film melankolikus hangulattal palás-



tolt feszültsége éppen abból fakad, hogy a kiszipolyozás precíz folyamatait a szerves körforgás jellemzi, miközben a szabadulni vágyó Kris áhítatosan mormolja az élet harmóniáján merengő Thoreau érzéki tájleírásait. A *Feltörekvő színek* lendületes nekifutásból értelmezhető éteri kapitalizmus-kritikának, itt-ott mintha felderengene a média, a tőke vagy a kormány homályos sziluetttje, inkább azonban határtapasztalatokkal szembesít. Carruth az életünket irányító folyamatok kiismerhetetlenségét érzékelteti. Ha olykor észrevesszük is a kezét a tagjainkhoz kötözött marionett zsinórok túlsó végén, a teljes ciklust, a kizsákmányoló erők öntudatlan szimbiozist – a leegyszerűsítő összeesküvés elméletek világmodelljeivel szemben – sosem láthatjuk át.

A magyarázat Carruth első filmjére (*A találmány*) is jellemző következetes hiánya ihlette Ben Wheatley *Valahol Angliában* című midnight movie-ját. Alejandro Jodorowsky pszichedelikus szimbolizmus találok Nicolas Winding Refn sterilre stilizált kompozícióival és Jancsó Miklós parabolikus kiáltványaival az angol polgári forradalom egyik csatateremögötti névtelen bozótban. Az alig

**„Illik rámutatni a visszasságokra”**

(Bong Joon-ho: *Snowpiercer* – Tilda Swinton)

fél tucat szereplőt mozgósító film vulgáris és transzcendens, egyszerre archaizáló szabadtéri színdarab és experimentális mozi, John Milton témái (a természetfölötti gonosz erővel való szembeállítás, a bűnbeesés), korabeli nyelvezet, a fénykép hőskorát idéző gesztusok (kimerevített pózok, csoportképek) és a fekete-fehér nyersanyag jellemzi, ugyanakkor a stroboszkóp-szerű vágások és tükrözött plánozás is megtalálható az eszköztárban. A boszorkánykörben kotyvasztott gombaleves utóhatásaként elhatalmasodó hallucinációk egy új kor kezdetének kaotikusságát, egzisztenciális bizonytalanságát hivatottak érzékelteni. A tizenhetedik század közepének forrongó Angliája képlekeny küszöbidőszak a nyugati világ számára: a feudális rendszeren jókora repedések futnak végig, a mezőgazdaság dominanciáját a manufaktúrák, az éledő iparosodás veszi át, a monarchiát leváltja a parlamentáris kormányzás. Ahogy a Jancsó rendezte *Égi bárány* kusza misztériumjátéka a történelmi kontextus („1919”) ismeretében olvasható a Tanácsköztársaság végnapjainak, a vörös és fehér terror modellezéseként, Wheatley filmjének értelmezése is háttérismereteket igényel. A

*Valahol Angliában* két főszereplőjének, a zsarnoki O’Neilnek és az alkímista Whiteheadnek mágikus cselszövésével és nyers erőszakkal átítatott, zűrzavarosnak tűnő harca a polgárháború történetét ismerők számára az önkényesen uralkodó I. Károly és a nép élére álló képviselő, Oliver Cromwell párviadalát idézheti fel. Az O’Neil parancsait sokáig renyhén követő pórnép lassan ébredező bajtársiassága és öntudata nyilván a puritanizmus mozgalmának kialakulását hivatott illusztrálni. Wheatley szürreális dolgozatának essenciája az uralkodói státusz, az, hogy ki kit akar uralni, és valójában kit ural. A hatalom gyakorlása arrogáns és mocskos melő. Az ember keze még akkor sem maradhat tiszta, ha csupán önmaga ura, és nem más szolgája akar lenni.

Kollektív kálváriát dolgoz fel a Neill Blomkamp rendezte *9-es körzet* (*District 9*) is, de nem a múltból, hanem a jövőből, és nem osztályharcot, hanem etnikai diszkriminációt. A film a nemzetek közötti távolságot nem egyszerűen a fajok közötti távolsággal szemlélteti, ahogy tette Franklin J. Schaffner (*A majmok bolygója*) vagy Art Spiegelman (*Maus*), hanem egy másik bolygóról származó faj segítségével. A technikai okokból hazamenni képtelen földönkívüliek

elgettősítése megrendítő hitelességgel idézi meg a Dél-afrikai Köztársaságba főleg Zimbabwéból bevándorló tömegek sorsát. Blomkamp inváziós sci-fije korábbi rövidfilmjére (*Alive in Joburg*) épül, melyben a híradók dokumentarista stílusában sorakoznak a rovarszerű idegnek és a velük konfrontálódó helybeliek képsorai. A hatperces szociográfiai dolgozatban megszólaló szereplők nem színészek, hanem a dél-afrikai többségi társadalom hús-vér tagjai, akik a környező országokból érkező menekültek kapcsán feltett kérdésekre válaszolnak. A földönkívüli idegenség allegóriája annyira tökéletesen fejezi ki a más rasszból való iránti érzelmeiket, hogy a feleletek lényegi módosítás nélkül kerülhetnek egy fantasztikus-tudományos rémtörténetbe. Blomkamp filmje annak fényében válik különösen elkeserítővé, hogy egy olyan országban játszódik, ahol Nelson Mandela regnálása előtt, az apartheid évtizedeiben egy életre megtanulhattak volna, milyen pusztító a fajgyűlölet.

A gyarmatosításnak köszönhetően behozhatatlan helyzeti előnybe kerülő „első világ” nemcsak pátoszos történelmi drámákkal könnyíti lelkiismeretén. Denis Villeneuve rövidfilmje, *A következő emelet* egyszerű, de roppant hatásos allegóriája a gyarmatai hasznából magát degeszre zabáló fehérembernek. Az arisztokratikus asztaltársaság a fokozottan veszélyeztetett fajokból készített ínycsalatoktól eltelve mindig zuhan pár szintet egy kihalt betonlétesítményben, majd alig bírja túrtörtetni magát, hogy az összecsukló földem porának elültével új fogásoknak eshessen. Enciklopédikus trilógiájában a sűrű száz árnyalatában pompázó nyugati népléletet diagnosztizáló Roy Andersson is szentel egy metaforát a globális élősködésnek: *az Egy galamb leült egy ágra, hogy tűnődjön a létezésről* végén időskorú, nagystélyibe és szmokingba öltözött fehér hölgyek és urak szemlélik közönyösen, amint egy steam-punk jellegű óriás bádoghengerbe terelgetnek színes-bőrűeket. Kezükben pezsgő, miközben a forgó fémhordót alulról hevítik.

Az előbbiekkal szemben Alex van Warmerdam abszurd-szimbolista drámája, a *Borgman* kerüli az ilyen szépen rimélő képeket, inkább a természetfeletti ötletszerű használatával, tisztázatlan motivációkkal és bibliai motívumokkal

terheli a „misztikus idegen felfogatja a családot” alapkonceptiót. A drámai szituációnak komoly hagyománya van, Pier Paolo Pasolini (*Teoréma*), Jerzy Skolimowski (*Gyilkos kiáltás*), Takashi Miike (*Visitor Q*) mind a családi status quo-t, a nyugodt felszínt megzavarva szembesítették az otthoniakat mélyebb, valószínűbb énjükkel, és ennek legtöbbször a kezdeti rend (legyen az közösségi vagy lelki) látta a kárát. A címszereplő Camiel Borgman bukott angyal és erdőlakó hajléktalan, akit egy kiprovokált atrocitást követően sajnálatból befogad egy jómódú család asszonya. Camiel fokozatosan veszi át az irányítást a házban, hamar felbukkannak alakváltó (egyszer emberek, másszor kutyák) ismerősei is, ténykedésük feszültséget kelt, anarchiához vezet. Merő poénból amortizálják le és szántják fel a modern burzsoázia különbejárátú édenkertjét. Meglehet, feleslegesen: a rideg, minimalista luxusvilla tulajdonosai a dialógusokból szivárgó büntudatba is belefulladnának előbb-utóbb.

Az analitikus szociálpszichológia a társadalmi osztályokon átívelő és a faji alapú elnyomás működését is a patriarchális családmódelel vezeti le, a kilencvenes évek talán legtöbbet hivatkozott szociológusa, Pierre Bourdieu szerint a férfiuralom minden uralom alapja, és a nyugati civilizáció egyetlen folyamatos uralmi struktúrája. Mellesleg az egyének szabadságát és egyenlőségét hirdető liberalizmus egyik első ikonja nem más, mint Eugène Delacroix lobogó keblű amazonja, így hát semmiképp sem volna ildomos megfedkezni korunk slágertémájáról, a nemek közötti egyenlőtlenségről – vagyis a nőről. A mozgóképes feminizmus már nem szakaszolható hullámokra, legkésőbb Ellen Ripley óta folytonos állapotá vált. A női problémák és megoldások, hősök és gonoszok fősodorbeli aránya impozánsan növekszik, hangsúlyos jelenlétük nélkül nem készülhet széles közönségnek szánt film.

Ilyen volt többek között George Miller poszt-apokaliptikus road movie-ja, a *Mad Max: A harag útja*, a káprázatos kivitelű akciófilm a látványorientált szórakoztatást és a genderre vonatkozó, indirekt észrevételeket kivételes eleganciával ötvözte. Max Rockatansky és Furiosa menekülése Halhatatlan Joe maszkuin kultuszokkal övezett zsarnokságából, összekovácsolódásuk és visszafordulá-

suk íve maga az üzenet. A nők magvai a sivatagban elszáradnak, a hisztérikus kivonulás, a teljes elfordulás, a külön utak helyett a régi társadalom együttes rekonstrukciója javallott. Ironikus módon az allegória száznyolcvan fokos banálissá, Miller ideológiai hevületében néha elfelejti kiengedni a kézféket. Nemcsak a film macsó zárógesztusánál merül fel a kérdés, hogy a határozott szerzői állásfoglalás milyen mértékben érvényesíthető a választott műfaj alapvetően szexista kódjaival szemben. Halhatatlan Joe birodalmában a nőnek két kiemelt szerepe lehet, egyrészt gyermeket szül, másrészt tejet ad azok táplálására. A két csoport elkülönítésére nem is találhattak volna látványosabb módot: a várandós anyák gyönyörűek, karcosúak, míg a tej mázsányi húst rejtő narancsbőr-torzókból fakad, és hogy-hogy nem, a film történetében a női szumó válogatottnak pár snitt jut a terhes Claudia Schiffernek központi szerepével szemben. A rútság démonizálásával és a szépség reflektorfényben tartásával (hiába vágja le Charlize Theron haját és egyik kezét) Miller éppen annyira mutat rá a női test, illetve a nő eltárgyasításának kizsákmányoló mechanizmusaira, mint amennyire maga is él vele.

Éppen erre hívja fel a figyelmet Blomkamp allegóriáját variálva Jonathan Glazer a Stanley Kubrick mérnöki hidegségével, ráérősen komponált *A felszín alatt*ban. Más planétáról érkező csoport csal lépre magányos pasikat köszönhetően egyikük impozáns álcájának, akit Scarlett Johansson alakít. Glazer választása a szerepre az alien-elégia kulcsmozzanata. A textíliától több ízben is teljesen megváltó színész nő eleinte csak olcsó kárpótlásnak tűnik azokért a jelenetekért, melyekben az áldozatok láthatóak a lehető legkiszolgáltatottabb, legmegalázottabb állapotban: meztelenül, erekció közben elsüllyedve egy bizonytalan halmazállapotú, hol üveggként, hol vízként viselkedő sötét anyagban. *A felszín alatt* monolitja ez az amorf, fekete tükör: felette megmutatkoznak a vágyott bájak, mélyén a férfiak elvesztik testüket, hártavékonyaságú, alakatlan bőrburkot hagyva maguk után. A film mintha Hamvas Béla definíciójára reflektálna, miszerint a tükör nem a világot és nem is az ént, hanem a kettő

közötti maszkot mutatja meg. A félvilági főszereplő nem kínál azonosulási lehetőséget a női nézőknek, férfialakot öltő fajtársai parancsára cselekszik, érzelmileg teljesen rideg. Az ötödik típusú találkozások valamiféle szüfrasztett revans helyett a prostitúció nyomorúságos gazdaságtanát vizsgálják. A saját meztelen testét a falitükörben, végül levedlett bőr formájában is furcsállva méregető színész nő az önnön testétől, szépségétől való teljes elidegenedés határállapotát mutatja meg. Férfiak milliói bálványozzák ezeket a domborulatokat, ezt a maszkot, melyet ő nem ért, és mellyel nem azonos.

A félig magyar származású Peter Strickland a két nem közötti munkamegosztást korántsem látja ennyire triviálisnak, a *The Duke of Burgundy* című pszichoszexuális drámája alapján legalábbis. Ironikus módon ennek a vélekedésnek a belátását épphogy megkönnyíti a film alaphelyzete, nevezetesen, hogy egy kizárólag nők által benépesített világban játszódik. Így ugyanis könnyebben lehet a figyelmet a biológiai nemről a társadalmi nemre terelni, és érzékelteti azt a Bourdieu által megfogalmazott elvet, miszerint a hatalmi rend, a permanens férfifölény nem

pusztán anatómiai, hanem azokon túlnyúló, társadalmilag konstruált különbségekre épül, és ezt a kreált jelleget mindig elleplezi a természetesség igénye. Az arisztokratikus Cynthia és bejárónője, Evelyn között kibontakozó szado-mazochisztikus kapcsolatban jelzésértékűen előjönnek a férfi és női princípiumok, de az erőviszonyok nagyon hamar megkérdőjeleződnek, korántsem olyan könnyű odasuhintani az ostorral. A páratlan kiállítású film belső metaforája a lepkegyűjtés, amely nemcsak az elveszett kontroll birtoklását, a lelkek és viszonyok precíz és eltökélt rendbe tételének szándékát hivatott kifejezni, a pillangók életfázisai diszkréten utalnak a ciklikusságra. Az elegánsan művi képi világ rájátszik az egyre inkább szeriális cselekményre, a gesztusok, a cselekedetek és a szerepek egyaránt konstruáltak, mi több, közmegegyezésen alapulnak. Evelyn és Cynthia gépies kényszerességgel előadott színjátékaiban Strickland leleplezi a szado-mazochizmus, a „romantikus erőszak” paradoxonját, egyúttal meghaladja Bourdieu férfiuralmi nézeteit. A takarító(nő) valóban nagy kedvvel veti magát alá a megaláztatásoknak, viszont az úr(nő) nemhogy nem kizárólagos szerzője, irányítója ezek-

nek a rítusoknak, de az is kérdéses, hogy mennyire és meddig tekinthető azok haszonélvezőjének. A *The Duke of Burgundy* a szerepek görcsös újratermelésének mozgatórugóit kutatja, minél jobban összeleplezik a zsarnok és a szolgál, annál intenzívebb, erőltetettebb és hiteltelenebb az előadás. Kapcsolatuk épp annyira természetes, mint a pillangók pedánsan elrendezett preparátumai. A jelmezek alatt, lassan de biztosan, elszárad a viszony, a fölé-alárendeltség játéka. De nem baj, ha elfárad a zsarnok és lejár a szolgál szavatossága, újratelezhetik az egészet. Talán majd a következő ciklusban!

Az ártatlan gyerekfilmnek látszó *LEGO – a film* az elnyomás klasszikus képzetét jeleníti meg allegorikusan. A paternalista rendszer a társadalom végtelen variációjára képes elemeit infantilis, könnyen uralható állapotban akarja rögzíteni, így biztosítva be hatalmát – ragasztót a legóra! Legyenek szimbólumaik bármennyire is nehezen dekódolhatóak, legyenek akár túlságosan absztraktak, a *Feltörekvő színekhez* és a *The Duke of Burgundy*-hoz hasonlatos filmek, amelyek hajlandóak megkérdőjelezni a zsarnok-szólga viszonyt, illetve ennek a kapcsolatnak a folyamatos újratermelését fogalmazzák meg, sokkal közelebb állhatnak a valósághoz.

**„Összemelegszik a zsarnok és a szolgál”**  
(Peter Strickland: *The Duke of Burgundy* – Sidse Babbett Knudsen és Chiara D’Anna)

