



A tehetség átka

A MŰVÉSZPORTRÉK KÖZHELYEI // BORBÍRÓ ANDRÁS

A JÁTÉKfilmek TÖBBNYIRE A ROMANTIKÁTÓL ÖRÖKÖLT ZSENIKULTUSZ JEGYÉBEN
MUTATJÁK BE A MŰVÉSZEKET. AZ EMBERFELETTI MŰVÉSZ KÉPZETÉNEK AZONBAN ÁRA VAN:
TOVÁBB MÉLYÍTI A MŰ ÉS A KÖZÖNSÉG KÖZTI SZAKADÉKOT.

Korunk kiforrott szórakoztatóipari gépezete a technikai profizmus mellett erősen épít a megmagyarázhatatlan és keveseknek megadatott zsenialitás ideájára is. Költők, zenészek, festők, sőt matematikusok is a felfoghatatlan és megközelíthetetlen ihletettség kódéba burkolózva lépnek elénk. A kreativitás rejtélyét ritkán szennyezi be gyakorlás, javítgatás, elbizonytalanodás: a gyengeség nem isteni teremtő erejüket, sokkal inkább emberi oldalukat, magánéletüket árnyékolja be, melodramát keverve az áhítatba. A művészek így egyaránt jelennek meg a teremtő erő szigorú őreiként és elátkozott viselőiként.

SZENVEDÉSÉRT SIKER

A tömegmédiá imádja a példaképeket, ikonokat. A talentumait jól kamatoztató, sikeres emberek dicsérete szükségyszerűen felértékeli a tehetséget, de egyben áruba is bocsátja, branddé, áruvédjeggyé silányítva. A huszonegyedik századra végleg megérett a felismerés: a művészet üzlet is. A múzsákra szükség van, de menedzselni azért kell őket. A múlt században valószínűleg a mozifilm csinálta meg a legtöbb sztárt, az eleve híres emberek életének feldolgozása így dupla haszon, hisz eleve létező rajongásra lehet építeni. Sok ellentmondás fedezhető fel abban, hogy a világ legkreatívabb, legtehetségesebb embereinek tartott, remekműveket létrehozó művészek élete és munkássága hogyan jelenik meg filmekben.

A valós és fiktív eseményeket keverő művészportrék kötelező eleme az alkotás megjelenítése néhány kiemelt jelenetben, a filmek többségében azonban inkább a sztárok magánéleti

krízisei kerülnek reflektorfénybe, hiszen a nézők nagy tömegének biztosabb közös nevezője a pletykalapok és a közbeszéd által már úgyis kitergetett – előkészített! – melodráma, a kicsapongó életmód okozta károk, mint a műelemzés, az alkotói szemlélet megfajta kísérlete.

Ha a drámai ív nem is tudatosan valamilyen gyengeséggel, például az alkoholizmussal való viaskodásra épülő, akkor is kötelezőek a művész életének mélypontjait együttérzően, de szigorúan bemutató bukás-jelenetek. Így nem csak beleshetünk egy legendás híresség privát életébe, de a voyeur-i örömök mellett némi elégtételt is adhat a felismerés, hogy ha ők „ott fent” nagyobb léptékű életet élnek is, mint mi, közben – cserébe – nagyobb problémákkal is küszködnek. A művészi lét a köztudatban – nem aaptalanul, de erősen eltúlozva – folyamatos szenvedéssel, zűrös magánélettel jár. Az átlagember számára hozzáférhetetlen tehetségért jogosnak érezzük magas árat fizetni. A művésznek szenvednie kell: ezt sugallja szegénysoron meghalt, szenvedélyeikbe behalt, családjaikat és szeretőiket cserben hagyott festők, zenészek és írók sorsa.

A művészlét persze sok szempontból valóban nem illik a békés kispolgári életmódhoz, mégis árulkodó a drámai, rossz véget érő életutak gyakorisága a játékfilmekben, regényekben. Érthető, hogy az életében festményt alig eladó, szegénységben tengődő és örülettel küzdő Van Gogh élete drámaibb alapanyag, mint a viszonylag korán világhírűvé vált, sikeres Picassóé. Ugyanakkor épp a világ-

sikere, a szimbólummá válása miatt róla is rengeteg film készült. Igaz, azokban inkább a szerelmi, mint a festői kalandjai viszik a prímet. A művészet érthetetlen – a szenvedélyes és szenvedő zseni az érdekes.

A *nyughatatlan* alig foglalkozik a countryzene múltjával vagy történetmesélési jellegével, keveset Johnny Cash dalnok karakterének ellentmondásaival (vallásos alázat és az „I shot a man in Reno...” jellegű zsványszövegek), viszont annál többet az alkoholról, a drogról és a szexszel.

A 60-as, 70-es évek remek pszichedelikus rockzenekari közül éppen az énekesét tragikusan fiatalon elvesztő Doors kapott filmet híres rendezőtől (Oliver Stone), mely kifejezetten Jim Morrison karakterére fókuszál, pedig Ray Manzarek szerepe a banda hangzásában legalább olyan fontos. Ugyanígy Ray Charles-film sincs heroizálás nélkül (*Ray*), sőt a kritikusok támadták a Queen-filmet (*Bohém rapszódia*) a szerhasználat hangsúlytalansága miatt, mintha kiélezett magánéleti dráma nélkül egy művészről szóló film nem is lehetne „igazi”. De a kötelező karrierbeli és lelki mélypontoknak (ital és drogok) az olyan, az előbbieknél könnyedebb hangulatú filmekben is jelenésük van, mint az 50-es, 60-as évek blues és rock'n'roll zenészeit nagy számban szerepeltető *Cadillac Records*, illetve *A rock'n'roll ördöge*.

Az alkoholizmusra és a hűtlenség drámájára épül a *Modigliani* cselekménye is, a festő két jellemző kézzjegyét (hosszú nyakkal, fekete szemekkel megfestett nőalakok) azonban ügyesen fűzik bele ezen jelenetekbe, illetve utóbbira fiktív magyarázatot is kapunk. Modigliani és Picasso stílusának különbségeiről vagy a korszak áramlatairól viszont meglepően keveset tudunk meg ahhoz képest, hogy a két festő vetélkedése a cselekmény fontos visszatérő eleme: a nagy festők vitái és nőügyei sokkal több teret és színt kapnak, mint művészi tevékenységük hozzáférhetetlen titka, egyedisége.

Üdítő kivétel a sorban a főhőse lelkében mélyre merülő, annak festői stílusát elemezni és megérteni próbáló *Frida*. A festőnő kíméletlen önanalizáló természete, mellyel saját sérüléseit, fájdalmait megfestette, ugyanúgy hozzájárulhatott ahhoz, hogy e film a művészi alkotásról és a siker nem min-

dig igazságos kritériumairól őszintén és mélyenszántóan képes beszélni, mint Salma Hayek elhivatottsága Frida Kahlo személye iránt.

PISZKOS ANYAGIASSÁG

A hírességek magánügyei iránti kíváncsiságon túl az alkotás aktusa és eredménye azért is szorulhat háttérbe a filmes feldolgozásokban, mert a játékfilm alapvetően történetmesélő művészeti forma, mely elsősorban a drámai folyamat bemutatásában teljeseedik ki. A tényleges kreatív alkotó tevékenység ábrázolása hálátlan feladat, hiszen az a valóságban többnyire sem nem drámai, sem nem mozgalmas. Azt nézni, ahogy egy író ír, kimondottan unalmas (kivéve persze, ha egy pszichopata rajongója kényszeríti regényírásra, mint a *Tortúrában*). A festők, szobrászok és zenészek ezért gyakoribb hősei az életrajzi filmeknek, a hangos mozgókép az ő műveik keletkezését és hatását érzékien képes közvetíteni. A művek hosszan elnyúló kihordása és születése azonban így is gyakran sűrűsödik vizuálisan és érzelmileg koncentrált, hatásos *pillanatokká*, melyek az alkotó tevékenységet sokszor a laikus számára felfoghatatlan, mágikus cselekedetté misztifikálják – és egyben egyszerűsítik. Willem De Kooning mintha csak ezt sűrítette volna bele aforizmájába: „Akár egy hónapig is

dolgozhatok egy képen, de a végén úgy kell kinéznie, mintha egy perc alatt festettem volna.”

Nemrég olvastam egy tanítással is foglalkozó festőművész esetéről, aki tanítványai első festményét száradás után mindig lekapartatja pengével, akárhogy is sikerült, ezzel a „sokterápiával” elűzve káros mértékű tiszteletüket a már felvitt festékanyaggal szemben, azaz félelmüket a javítástól, az „ihlet” hatására megszületett első, esetleg tökéletlen ecsetvonásoktól. Ehhez hasonlóan izgalmas, kézzelfogható aktusok ritkán kapnak helyet a filmekben, mintha csak a rendezők attól félnének, hogy illúziórombolók volnának. Zenei téren emiatt is szokatlan film a *Whiplash*, mely hosszú időt szentel a fásasztó, monoton gyakorlásnak, valamint a nehézségeknek (mint a dobolás közben gyakran keletkező kézsebek), eközben azonban kiirt minden örömet a zenélésből. Hatásmechanizmusát tekintve Damien Chazelle így lényegében (még a harcművészeti témájúaknál is agresszívebb) sportfilmmé formálja jazzdobolásról szóló történetét.

AZ ISTENI SZIKRA

A hirtelen és látványos erővel fellángoló ihlet a művészfilmek tipikus csúcspontja. Az ihletet a filmekben szinte sosem kell

fondorlatosan előcsalogatni, az mindig valósággal előtör (hiába számolt már be rengeteg híres író az ihletettséget kiváltó technikáiról). A művész eredetisége piedesztálra kerül, míg az elődök példája, a tévutak, a lélekölő tépelődés, azaz a művészi válság csak elvétve jelenik meg a fősodorbéli életrajzokban.

A *Picasso élete* gegektől a groteszkig a humor minden válfaját felvonultató komédia, mely ügyes túlzásaival segít átérezni a gyökeres, merész újításokat hozó festészeti irányzatok jelentőségét, ugyanakkor a tehetség mellett nem titkolja a technikai alapok fontosságát sem. A film eleji aktfestés jól illusztrálja a festő-aspiránsok eltérő szemléletmódját: a szűkös fantáziájú diákok a korlátoltságot jelképező képkerettel kezdik a festést, Picasso viszont ösztönösen, ecsettel előre veti bele magát a meztelen női test ingergazdag érzeteibe. Ugyanilyen emlékeztető az almafestés jelenete is, ahol az éhes festő gyors vonásokkal fest meg egy apja által éppen elfogyasztott almát. Az eredmény dekonstruált, kubista, mégis hiteles kép lesz. A folyamatos határsértésekkel dolgozó abszurd humor minden túlzása ellenére lassan elvezeti a nézőt Picasso útjának megértéséig.

„Műzsákra szükség van”
(Salma Hayek: Frida – Salma Hayek)

Teljesen más hangulatú, még kíméletlenebb analízist felvállaló film a Van Gogh utolsó éveit



felidéző *At Eternity's Gate*. A hosszas belső monológok, melyekben összekeverednek a fények, a színek, Isten és az általa teremtett természet imádata és hiteles ábrázolásának vágya, nagy figyelmet kíván a nézőtől. Mégis melegbben ajánlható a festészet iránt valóban érdeklődő nézőnek egy langyos életrajzi drámánál, vagy a külsőségekre koncentráló, a festmények látványvilágát felturbózó, zavarbaejtő daraboknál, mint a *Loving Vincent* vagy a *Shirley – A valóság látomásai* (melyekben Van Gogh, illetve Edward Hopper festményei kelnek életre).

MESTEREMBEREK UNALMA

A művészportrék szeretik misztikus ködbe burkolni az alkotás folyamatát, hiszen ez még nagyobb feszültséggel ruházza fel a legendás személyt, és persze a filmet is. Igazi művésszé csak zseni válhat (ha megéli), a filmvásznot nem érdeklik a „kis művészek” – kevés a hely az Olümposz csúcán. A gyakorlatias dolgokkal bibelődő mesteremberek munkája unalmas a mozinak, csak a valódi zseni gyors és látványos fellángolásai érdekesek áhítatra. A mesterember melózik – a zseni alkot!

Ha egy híres festő mégis pénzkereseti céllal alkot, akkor a filmek előszeretettel mutatják ezt önméltátlásnak, unalmasnak (felbukkan ez a motívum a *Modiglianiban* és a *Picasso életében* is). Pedig még a legnagyobbak sem szégyellték az elődök utánzását és a kemény munkát. „Nem alkotott még senki nálam kevésbé spontánul. Festészetem a nagy mesterek tanulmányozásának eredményét tükrözi; ihletről, spontaneitásról, vérmérsékletéről (...) semmit sem tudok” – nyilatkozta Edgar Degas.

A fenti szemléletmód márpedig megengedi, sőt követeli a szélsőségeket, allűröket. A matematika (mint kreatív, ihletettséget igénylő és megszállottsággal járó „reálművészet”) a vásznon sosem íróasztal melletti munka, sosem beszélgetés, tanácskérés másoktól (még ha tudjuk Feynmantól és másoktól, hogy mekkora szerepe van ezeknek), a filmbeli matematikus folyton mozgásban van homlokára csap, elrohan, gyors mozdulatokkal firkálja a táblára zseniális levezetéseit (*Good Will Hunting*, *Kódjátszma*). Az örület megengedett, az unalom nem: Aronofsky *Pi*-jében az egyszeri néző

talán még a zárlatban sem jön rá egyértelműen, hogy a statisztikai szövegeknek van-e alapja, vagy halandzsát hallgatott-e.

Különös halmazát jelentik a filmeknek a festészet és a zene „szomszédos médiuma” mellett az önreflektív, azaz a filmezést tárgyaló művek. A forgatáson játszódó játékfilmek általában karakteres filmrendezőket és anekdotákban gazdag forgatásokat dolgoznak fel – leginkább a kettőt egyszerre (*Ed Wood*, *Hitchcock*, *Curtiz*).

A „szerzői filmek” önreflexiói mélyebbek, de a filmezést éppúgy mágikus aktnak mutatják. David Lynch például a *Radiófejb*ben a tévékészülék helyett egy radiátor fényes színpadán megelevenedő show-val üzen a mozgókép látomásainak erejéről. A *Lost Highway – Útvesztőben* valóságban eltévedt főszereplője kijelenti: „Szeretek a magam módján emlékezni a dolgokra”. A *Mulholland Drive*-ban pedig az emlékezetes Club Silencio-jelenet utal a film varázslatos illúziójának, fiktív valóságának működésére. Lynch e pillanatokban nem pusztán filmkészítési módszerébe enged bepillantást, hanem sokkal mélyebbre, a film öbenne létező fogalmába, és talán szerzői motivációiba is.

„A tehetségért jogosnak érezzük magas árat fizetni”
(Julian Schnabel: *At Eternity's Gate* – Willem Dafoe)



A negyedik falat lebontók úttörői persze a francia újhullám rendezői. Godard például kamerába belenéz, belebeszélő karaktereivel és a nézőt saját műfaji elvárásaival szembesítő momentumokkal (*Bolond Pierrot*), vagy éppen a filmkészítés egyik legfontosabb, mégis „láthatatlan” eszközét hangsúlyozó ugró vágással (*Kifulladásig*) teszi témájává a filmkészítést magát is, mely fogásokat később sok más posztmodern filmes is átvette. A pillanatnyi ihletet, spontaneitást, véletlenszerűséget hangsúlyozta minden. A *Kifulladásig* forgatásába betekintést engedő írás (Ádám Péter – *Filmvilág* 2019/9-10) megerősíti e filmek sugallatát: az esetlegesség szép, az igazi, kreatív művészet nem robotolással születik. E filmeket nézve nehezen tudjuk elképzelni, hogy létezik teljesen más mentalitású filmkészítés is.

Manapság újra divatba jött a filmek posztmodern önreflexiója, érdekes módon leginkább a független horrorok műfajában (*Ház az erdő mélyén*, *Feloldozás*, *Coherence*). Ezek a filmek a narrátor, a néző és a szereplők viszonyát elemelve leplezik le a film alapvető illúzióját. De ezekre is igaz, hogy a filmkészítés elemi döntései és analizálható eszközei (mint például a vágás, a keretezés, az időkezelés) tabu kifejezéseknek számítanak. A mozi témájában gyakrabban kerül a fókusz a befogadói oldalra, ahol a néző dolga az ámulat és a mozis nosztalgia, legyen szó szerzői vallomásokról (*Cinema Paradiso*) vagy a Tarantino-féle B-filmes utalásokról, műfaji idézetekről.

A ritka kivételek egyike Peter Strickland filmje, a *Berberian Sound Studio*. Az örök kívülről rendező itt is lázad, hiszen filmkészítésről szóló történetének főtémája maguk a „dolgos hétköznapiak”, melyekből lassan, küzdelmesen születik meg a minőségi művészi munka (ez esetben a háttérhangok, a foley sound rögzítése egy stúdióban), akkor is, ha tehetséges a művész. Ugyanezt a másik oldalról szintén visszaeső szabályszegek, a Coen fivérek mutatják meg, akik több filmjük középpontjába is a művészi bizonytalanságot, tépelődést, közepszerűségtől való rettegést helyezték (*Hollywoodi lidércnyomás*, *Llewyn Davis világa*).

A művészet lényegétől távolabbi, mégis idevágó film *A játékos*, mert a (hollywoodi) filmgyártás gyakorlatias, il-

lúzióromboló jellegzetességeit tárgyalja, amely egy filmkészítő számára bizony ugyanolyan fontos tudás lehet, mint festőnek az esetkezelés, zenésznek a hangszer tökéletes ismerete.

MŰVÉSZETTŐL ELZÁRT EMBEREK

A huszadik század végének digitális forradalma folytatta, amit elkezdett a nyomtatás, azaz még jobban eltávolította egymástól az alkotót és a befogadót. A mesemondók, vándorszínészek, cirkuszi mutatványosok helyét a rádió, a mozi, a televízió, az internet vette át: egyoldalú kommunikáció, interakció nélkül. A piaci munkamegosztás elvének megfelelően szerint ma a Fogyasztó fogyasztja, a Tartalom-előállító pedig létrehozza a művészeti termékeket, a kettő pedig véletlenül sem keveredik, ha rendben mennek a dolgok. Valami olyasmi történik a művészettel, mint ami a sporttal történt. Az egyre profibb, egyre tőkeerősebb versenysport mellől eltűnik az amatőr szellem, a mindennapi tömegsport.

A folyamat, mely a látszólag az egész világot elérhetővé tevő közösségi média-birodalmak brutális figyelemversenyével és így még erősebb sztár-szelekcióval végződött (azaz egyre több ember figyel egyre kevesebb szerzőre – legalábbis a tömegkultúrában), befogadóként legjobban a zenében végigkövethető, mert ennek maradtak meg leginkább az eredeti formái. A népzene, az őszene demokratikus és befogadó jellegű, hiszen gyakorlatilag a közösség összetartása volt a célja. A műzene viszont egyre inkább versenyszelleművé, technikaivá lett, miközben levált valamikori szakrális tartalmáról. A művészi önkifejezés többé már nem átlagembernek való vidék, azt profikra kell bízni. A határokat ma remekül őrzik a zenei virtuózok és a sztárok felismerését, szelekcióját önérdekből vállaló „tehetségkutatók”, melyeket a tehetségnél sokkal jobban érdekel az üzleti lehetőséget biztosító ígéretes emberi alapanyag. A népzene magasan képzett jazz- és klasszikus zenészek általi virtuóz előadása a népzene látszólagos dicsőítése mellett kárt is okoz, hiszen az profizmusával elveszi az emberektől a laikus, esetleg kevésbé profi módon előadott, de valóban közösségi népzene élményét.

Egy film talán túl komplex alkotói folyamat végeredménye ahhoz, hogy

jól példázza a nyugati ember eltávolodását a művészi alkotástól, valódi (és nem divatos termékeken keresztül) önkifejezéstől, ezért a témára fogékony filmesek leginkább a modern képzőművészet népszerűbb válfajai – festészet, installáció, performansz – segítségével tárgyalják azt. A modern képzőművészet ugyanis nagyon gyakran absztrakt, konceptuális és elvont módon fogalmaz, azaz remekül illusztrálja az átlagember elszigeteltségét az élő művészettől.

A négyzet modern művészeti műzeumában játszódó szatírája egy önimádó, szűk elit kényelmesen belterjes közegét mutatja be, sok éles és pontos kritikai megállapítással. Egy jelenetben a kavicsthalmokkal mint műalkotással teli terembe belép egy fiatal látogató, aki tanácstalanul nézi az installációt, majd elveszi mobilját, a teremőrnéni azonban megakadályozza a fotózásban. A férfi továbbáll anélkül, hogy interakcióba tudott volna lépni az alkotással: sem nem zavart neki elég időt a befogadásra, sem barátaival nem tudja megtárgyalni azt a fotó hiányában. A film nem ítélkezik, nem sugall értéktételeket, pusztán rámutat: a kiállítás megalkotására szánt idő és pénz kárba megy, ha passzivitás és érdektelenség veszi körül. Ugyanezt az udvarias, kiüresedett ál-műveltséget kritizálja a büféasztalokra rárontó elegáns közönség vagy a provokatív majom-performanszra közbelépéssel reagálni nem képes vendégsereg is, mint a rutinból kódosító, az interjújában saját korábbi szövegeit megmagyarázni képtelen kurátor. Östlund kritikája a műtárgyakkal szemben jóval finomabb, és legalábbis egy-két alkotás ereje, hatásossága mellett mégiscsak állást foglal: a rejtélyes „Négyzet” a film végére jelentéssel telik meg, az Oleget játszó Terry Notary hosszan, ironia nélkül ábrázolt csimpánz-showja pedig egyenesen a film csúcspontja.

E film eltérő habitusú lelki társa *A nagy szépség*, melynek egy epizódjában a világhírű, örökértékű szobrok belülről még akkor is esztétikai szépséget sugároznak, mikor csupán egyetlen szemlélő lesi meg őket éjszaka, és nincs ott a tömeg, a kultusz, a sznobéria „fontos, mert másnak fontos” nyájszelleme. Ez utóbbi a villa udvarában rendezett partin tobzódik, ahol egy kihasznált,



szenvető, de tehetséges tinilányt kényszerít apja festői performanszra. A nézőket itt még megragadja az alkotás átszellemült, bár cseppet sem boldog folyamata, később azonban a performansz keretében falnak rohanó meztelen nő öncélú tette már látszólag senkit sem érdekel túlzottan. Paolo Sorrentino életveg művészvilágában, akármilyen jellemző vonása a képmutatás és önzés, még megvan a fogékonyság a valódi esztétikai értékekre.

A *Velvet Buzzsaw* az előbbieknél jóval harsányabb szatíra, melyben minden csakis az imidzsről és az agresszív képmutatásról szól. Az ihletet vesztett idős sztárfestő totálisan kiégett és alkotásra képtelen, mégis millióért cserélnék gazdát művei. Őszinte művészt az egész filmben nem látunk, de őszinte közönséget sem, a galériatulajdonos, a kritikus csakis a következő divatot szeretné idejében kiszimatolni, mert ez hoz pénzt és dicsőséget. Szúrós kritikát sugall a magasművészettel szemben az *Éjszakai ragadozók* is, melynek kerettörténetében egy szerzője által is unottan szemlélt, pozór performansz (extrém kövér, meztelen pom-pom táncosnők) képez kontrasztot a regény sztorijának egyszerű, de őszinte és hatásos műfaji cselekményével, mely kettősség a film női és férfi szereplőjének megromlott kapcsolatát is tükrözi.

Teljesen más történet keretén belül vizsgálja a modern képzőművészetet értelmezésének, értékelésének

„Passzivitás és érdektelenség veszi körül”

(Ruben Östlund:
A négyzet – Claes Bang)

és főként létrehozásának témáját a *Mű szerző nélkül*. A náci, majd az NDK-beli kommunista kultúrpolitika egyaránt értéktelennek minősíti a „dekadens” nyugati művészetet, a (nemzeti)szocialista realizmus kérhetetlen ideológiájában kijelölve a művészi tartalom egyedüli értékét, az igazságot. A Gerhard Richterrel mintázott fiatal festő szintén az igazat keresi, de sem hazája fojtogató légkörében, sem a provokációt, forma- és tabudöntögetést ajnározó, sokszor kiüresedettnek tűnő nyugati divatokban nem találja azt könnyen. Hiteles, értékes művészi alkotáshoz végül csak legszemélyesebb emlékeinek, intim traumáinak feltárása által jut el. E film kritikálható néhány hatásvadász jelenet – például az egy csapásra, ráadásul totális véletlennek köszönhetően megérkező ihlet – miatt, ugyanakkor árnyaltan ábrázolja az alkotói útkeresés nehézségeit (nem mindenkinek Kurt ugyanazon művei tetszenek), és megmutatja a művészt körülvevő szellemi közeg, a politika, a divatos áramlatok, valamint a mentorok erős befolyásoló hatását. Röviden tehát azt, hogy nem lehet a „semmiben” alkotni, és még a zsenik sem függetleníthetik magukat a környezetüktől.

Az igazság és őszinteség helyett egész másképp határozza meg egy mű értékét a *Senki többet* (eredeti címén *The Price of Everything*, azaz „Mindennek ára van”). A dokumentumfilmben a kortárs műtárgypiac legfontosabb szereplői – bró-

kerék, befektetők, aukciósházák kurátorai – vallanak meglepő őszinteséggel mesterségesen felpumpált, brutális túlárazottságról, „füstszagról”, kipukkadásra váró buborékról. A művek klasszikus értelemben vett minőségét eközben mindenki szándékosan szubjektívnek, meghatározhatatlannak tünteti fel, társadalmi értékítéletüket összeszomva befektetési lehetőségeikkel. Eközben a művek jelentéséről, befogadóra gyakorolt esztétikai hatásáról jószerint csak a festők maguk tesznek bármilyen megállapítást, legyen az a pénzügyi érdekek mentén működtetett, nagyszabású aukciós cirkusból kiábrándult régi motoros (Larry Poons), a pénzgyártásban szégyentelen lelkesedéssel nyakig elmerülő bizniszmen, aki maga már nem is ér az eladott vászonhoz (Jeff Koons), avagy a megfelelő pillanatot hatalmas termelékenységgel kihasználó, de önérzetes művész (George Condo).

A hírnév vágyát és az anyagiasságot ütközteti a művészet emberi életben gyökerező erejével a Daniel Kehlmann sikerkönyvét adaptáló *Én és Kaminski*, mely egy idős festőművész és egy önző, arrogáns újságíró találkozásáról szól, fanyar humora ellenére egyszerű és őszinte végkifejlettel.

A zenei világról a *Zajhíborítók* fogalmaz meg vehemens, bár szintén könnyedén talált véleményt a művészet élni akarásáról. Ebben egy csapat városi gerilla tör be különböző helyekre, hogy ott a helyszíni hangokkal és nagyrészt helyszíni tárgyakkal közös élményzenélést folytassanak, utánuk pedig egy zenei hallását elvesztett rendőr nyomoz. A zavarba ejtő felütés és a gegekkel teli, szórakoztató cselekmény üzenete: a túltelített városi közegben, ahonnan minden üzletből, autóból és telefonból totálisan élettelen, steril, azaz valódi játékos és valódi hallgató nélküli zenék özöne tompít el minket, erőszakkal (non-konformista, zajkeltő, talált tárgy-hangszerekkel) kell visszacserezni a zenecsínálás kiváltságát. Mert „a zene mindenkié”, a művészet ott vár ránk, éttermekben, műtőkben és erőművekben is.

A film lassan rátalált, de megválaszolni még nem próbálta a kérdést, vissza tudunk-e fordulni – művészek és nézők együtt – a művészet és műtárgyak bálványozásától az emberi élet megértésében, megélésében segítő művészethez. •