

KORMOS BALÁZS

Átjárók. A transzcendens képi és hangai alakzatai Fliegauf Bence filmjeiben

[SZERZŐ]

Kormos Balázs 1997-ben született Budapesten. 2016–2019 között az ELTE BTK szabad bölcsészet szakának filmelmélet és filmtörténet specializációján végzett. 2019-től a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum alkalmi munkatársa. 2019 szeptemberétől az ELTE BTK Filmtudomány mesterszakának hallgatója. Érdeklődési és kutatási területe a kortárs magyar film.

[absztrakt]

Fliegauf Bence filmjeit gyakran dicsérik univerzális látásmódja és a metafizikus tartalmakra, transzcendenciára való nyitottsága miatt. Jelen dolgozatban a rendező filmjeinek formaközpontú elemzésére kerül sor, mely az alkotások vizuális és auditív stílusmegoldásait a transzcendencia kifejeződéseként vizsgálja. Olyan határhelyzetekre épülő jelenségek kerülnek felszínre, melyek a formai megoldásokhoz szorosan kapcsolódó tematikus jegyekből, alapvető filmnyelvi eszközök rendhagyó használatából és a film mediális alaptermészetének kiterjesztéséből, egyéb művészeti ágakkal való összekapcsolódásából erednek. A felmerülő határhelyzet-jelenségek legtöbbször két konkrét állapot, közeg, kifejezés köztessége által írhatók le. Ilyen fogalompárokat alkotnak az élet és halál, a láthatóság és nem láthatóság, a beszéd és csend, a film és képzőművészet vagy éppen a vetítővászon és a közönség dualitásai.

Bence Fliegauf's films are considered to be significant pieces of the contemporary Hungarian cinema. Several critics appreciate his works due to their universal vision and subjects concerning transcendence. This essay analyses the formal aspects of the films of Fliegauf, focusing on their visual and audial features as reflective means of transcendence. The study demonstrates some in-between phenomena which arise from thematic components relating strictly to formal qualities, the unconventional use of basic cinematic techniques, and the extension of the nature of filmic medium, especially as a fusion with other forms of art. These in-between phenomena can mostly be described by complementary terms like life and death, visibility and non-visibility, utterance and silence, film and the visual arts, or the screen and the audience.

1. Bevezetés

Fliegauf Bence művészetéről, filmjeiről szóló írásokban gyakran megjelennek a „metafizikus látásmód”, a „transzcendens világ” vagy éppen a „sors” fogalmai, melyeknek (mint a hétköznapi valóságtapasztalaton túlira mutató kifejezéseknek) közös nevezője, hogy valamilyen közvetlenül nem megismerhetőre utalnak. Hogy két példát említsek: „Fliegauf szkeptikus kortársaival szemben filozofikus monológjaiban, a filmszöveget által keltett érzésekben folyton egy másik, transzcendens világ létezésére utal, amelynek üdvözítő voltában nem bíz, de vonzerejét nem tagadhatja”¹ – írja róla Stóhr Lóránt, míg Tornai Szabolcs egy portréban – főleg a *Dealer* (2004) című filmje kapcsán – „magasabb rendű valóságot”, illetve „metafizikai kettőséget” emleget; a szereplők sorsukhoz kötött létállapotát emeli ki.²

A *transzcendens* szó³ tág értelemben érzékfölöttit, a közvetlenül tapasztalhatón túlit jelenti. Paul Schrader *A transzcendentális stílus a filmekben* című könyvében⁴ – melyben Ozu, Bresson és Dreyer filmjeit elemezve kialakít egy saját teóriát e stílus mibenlétéről – a következőképpen definiálja a fogalmat: „...túl van a hétköznapi érzéki tapasztalaton és az immanensen, amit definíció szerint meghalad.”⁵ Ezt követően ki is fejt, hogy e meghatározáson túl aligha van konszenzus a fogalom használatát illetően. Mivel a tanulmányban Fliegauf Bence filmjeinek formaközpontú elemzésére kerül sor, itt most nincs mód a transzcendens terminusának filozófiatörténeti és vallástudományi áttekintésére. A következőkben a kifejezés használatának szűkebb, vallási konnotációját mellőzve, a fent említett egyetemesebb értelmében használom a „transzcendens” fogalmát.⁶

„Habár a kritikus nem is képes a *Transzcendens* elemzésére, le tudja írni az immanenst, és a módszert, amellyel meghaladta azt. Felfedezi, hogyan fejezi ki az immanens a Transzcendens”⁷ – írja Schrader. Jelen tanulmány metódusának is ez a gondolat képezi alapját: egy megfoghatatlan és hozzáférhetetlen jelenség konkrét fogalmakkal történő megragadása. Hipotézisem szerint Fliegauf transzcendentális stílusában egy olyan filmkészítői attitűd mutatkozik meg, mely sok esetben határhelyzetekre épülő alakzatokban ölt testet. Ilyen határhelyzetek vagy egyfajta köztes térben és térként fellelhető jelenségek a láthatóság és nem láthatóság, a beszéd és csend, a film és képzőművészet médium(váltás)a, melyek – egyebek mellett – a vizsgálódás gyakran visszatérő dichotómiái lesznek.

1 Stóhr Lóránt: Csapatfotó. Fiatal filmesek. *Filmvilág*, 2007/1. 15.

2 Tornai Szabolcs: Gyorsabb az életnél. Fliegauf Benedek. *Filmvilág*, 2011/3. 10–13.

3 transzcendencia [lat] *fil* jelentése: 1. a közvetlen tapasztalaton, a tárgyi világon túli világ; 2. a tapasztalat, tudás meghaladása; transzcendens [lat] jelentése: 1. *fil* átlépő, az érzéki világ kereteiből kilépő, világfeletti; (2. mat nem algebrai). A meghatározást lásd: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Idegen szavak szótára*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 1038–1039.

4 Schrader, Paul: *A transzcendentális stílus a filmekben (Ozu – Bresson – Dreyer)*. Budapest, Francia Új Hullám Kiadó, 2011.

5 Uo. 13. Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York, Da Capo Press, 1972. 5. [Saját fordításom – K. B.]

6 A Magyar Katolikus Lexikon internetes változatának bejegyzése szerint a transzcendencia szűk értelemben Istent és az örök életet jelöli. URL: <http://lexikon.katolikus.hu/T/transzcendencia.html>; 2020.03.15.

7 Schrader, Paul: i. m. 16.

2. Látvány

Fliegauf alkotásai – a 2003-ban készített *Hypnos* című kisfilmjétől kezdve – hol szembetűnőbb módon, hol kevésbé, de sok esetben hordozzák a „kontemplatív” vagy „lassú moziként” címkézett kortárs filmek áramlatának jellemzőit.⁸ A jelenség (transznacionális jellegéből adódó) vitatottsága, stílusirányzatként való definiálásának szerteágazó kérdései miatt tartózkodom a meghatározását célzó elméletek ismertetésétől. A definíciós kísérletek közül azonban kiemelném Matthew Flanagan egyik – a diskurzusban elismert és mérföldkőnek tekinthető – rövid írásának címszavakba szedett koncepcióját, ami a hosszú beállításokat, a történetmesélés háttérbe szorítását, a csend jelentőségét és a hétköznapi ábrázolásának szokatlan hangsúlyait tartja kiemelkedően fontosnak és egyben valamennyi lassú filmre vonatkozóan igaznak is.⁹ Konkrét, kézzel fogható adatokat nézve, a Cinemetrics mérései alapján,¹⁰ Fliegauf lassú körfahrtokkal dolgozó *Dealer* című filmje 66.2, míg a hosszú, statikus beállításokból álló *Tejút* (2007) 402 másodperces átlag snitthosszúsággal rendelkezik, ami már önmagában is sokatmondó, ha összevetjük a fősodorbeli filmek átlagával.¹¹ A hosszú beállítások mellett a felsorolt vonások, külön kiemelve a csend fontosságát, szintén több Fliegauf-filmre jellemzők.

Jelen fejezetben három szempont mentén elemzem a lassú mozi áramlatát gazdagító filmek képi világát és az általuk létrehozott transzcendens tapasztalatot. Az első alfejezet a – lassú mozi „stílusjegyeihez” nem feltétlenül kapcsolódó – nyitott kompozíciókat tárgyalja; a *Tejút*ra fókuszálva a látható és a nem látható problémáját járja körül. A második alfejezet a lassú kameramozgásokkal társuló hosszú beállítások kontemplációra hívó jellegét, míg az utolsó fő pont a lassításokat is tartalmazó filmeket állítja középpontjába.

2.1. A nem látható. (Nyitott kompozíciók a *Tejút*ban)

A pszichoanalízis és a filmtudomány határterületének nagy jelentőségű elméletirója, Jean-Louis Baudry, paradigmatis tanulmányában a filmes apparátus ideológiai hatását vizsgálja.¹² A reneszánsz képek perspektivikus ábrázolását, illetve azt a „totális látványt”, melyet ez a térszervezés biztosít, a film médiumával állítja párhuzamba. Azt állítja, hogy mindkét esetben egy olyan szubjektum-, nézői pozíció jön létre, mely kvázi a teljesség érzetével ajándékozza meg a kép vagy a film nézőjét. Ez a jelenség – írja – megerősíti a művészet ideológiai szerepét: a transzcendencia „érzéki ábrázolását”.¹³ Azonban ahhoz, hogy megértsük a képi történet egy nyitott kompozícióval való találkozásakor, csak a képen kívüli hangokra és feltételezéseinkre hagyatkozhatunk a töredékes látványon kívül. Olybá tűnik, mintha ennek a filmnyelvi eszköznek a használata ezzel a bizonyos „transzcendencia-elvvel” ütközne, hiszen nézőként nincs teljes hozzáférésünk a „totális látványhoz”. A következőkben Fliegauf filmjeinek

8 Az angol nyelvű szakirodalomban és sajtóban „contemporary contemplative cinema”-ként vagy „slow cinema”-ként hivatkoznak filmek egy csoportjára.

9 Flanagan, Matthew: Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9, 2008. november, 6.29. URL: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm; 2020.03.15.

10 Cinemetrics. URL: <http://www.cinemetrics.lv>; 2020.03.15.

11 David Bordwell statisztikái alapján egy amerikai műfaji film átlagos snitthossza 1999-ben és 2000-ben 3 és 8 másodperc közé tehető, ami azóta is csak csökkent. Bordwell, David: Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 2002. tavasz, 55/3. 17.

12 Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2007. ősz, URL: <http://apertura.hu/2006/osz/ baudry>; 2020.03.15.

13 Uo.

rendre visszatérő stílusesezközét, a nyitott kompozíció jelentőségét tárgyalom ezen kérdés és a transzcendencia tükrében.

Fliegauf második nagyjátékfilmjében, a *Dealerben*, több jelenetben is megfigyelhető a képmezőn kívüli tér konvencióktól eltérő „súlya”. Erről a beláthatatlan térről az esetek nagy részében a hangsáv révén kapunk információt, amire majd a hangról szóló fejezet ide vonatkozó része reflektál. Ezek a nyitott kompozíciók egy-egy beállítás során jobbra feloldódnak, a kívül eső, jellemzően szorongást ébresztő részletek az idő előrehaladtával a képmező részévé válnak. Ilyen például a díler (Keresztes Felicián) első állomása, a vallási gyülekezetbe tett látogatása is, ahol hosszú percekig a hanyatt fekvő Újvári atyának csak a felpuffadt hasát látjuk a kép alsó mezőjében, mely az ijesztően mélyről jövő köhögésének forrása. Az epizód végére azonban „kitisztul” a kép, teljes rálátásunk lesz a kokainnal eltelt vallási vezetőre, ellentétben azzal a rövid jelenettel, amelyben két gyermeket látunk, ahogy némán figyelik az örület határán lévő, drogfüggő apjukat, aki egy gödör alján babrál valamivel. A kamera nem enged benéznünk a mélyedésbe, a nyitott kompozíció itt nem kerül feloldásra. A díler lefolytatja a tranzakciót az apa tudta nélkül, nem értetlenkedik, a gödör szélére teszi az anyagot, és továbbáll.

Sokkal szemléletesebben és mondhatni frusztrálóbban jelenik meg a keret határolta képmező játéka a *Rengeteg* (2002) című film autómosóban játszódó jelenetében. Ennek az epizódnak a különlegessége, mely túlzott irrealitása miatt kissé kilóg a film többi részlete közül, elsősorban egy bravúrosan megírt dialógus eredménye. A film valamennyi epizódjához hasonlóan itt is csak arcközeliket látunk: két ember egyáltalán nem szokványos beszélgetésének lehetünk tanúi. A két szereplő párbeszédének groteszk-nyugtalanító hatása azonban nem jött volna létre, ha nem egy nyitott kompozíció „keretében” valósul meg. Ugyanis egy olyan – nevezzük így – „lénynek” a tulajdonságairól és leendő sorsáról beszélgetnek a felek, mely a képmezőn kívüli térben, előttük fekszik a földön. A néző hiába alkotja újra és újra hipotéziseit, hogy megfejtse, miről vagy kiről van szó a beszélgetés során, egyre világosabb lesz számára, hogy a „lény” mibenléte fogalmi sémáinkkal nem meghatározható vagy ellentmondásos. Egy olyan ismeretlen és egyszersmind megismerhetetlen „lény” esik a kép adta látómezőnkön kívülre, mely voltaképpen a létezés határait súrolja. Ez a jelenet pontosan az ellenkezőjét valósítja meg a Baudry által leírt transzcendencia-elvnek, hiszen nem a nézőpontot birtokló befogadót ruhazza fel a „lét teljességének” érzetével, hanem éppen hogy rajta kívül helyezi azt. Hiába érezzük a kamera mozgékonyágát és kötetlenségét a kézből felvett jelenet közben, csak a szereplők közönyös arcának közelijeit láthatjuk – nem vagyunk beavatottjai a lábuk előtt fekvő titoknak.

Fliegauf *Tejút* című filmjének kilenc egymástól független jelenete jellemzően egybevágt a *Rengeteg* előbb leírt epizódjával, noha első ránézésre mindenben különböznek. Kezdve a legalapvetőbbekkel: se párbeszédet, se kézikamerás felvételt, se pedig közeliket nem tartalmaz a film. Statikus kamerával felvett, a tájképelemekhez mérten szimmetrikus kompozíciójú nagytotálokat látunk, melyekben a (nem beszélő) szereplők olyannyira távol vannak a lencsétől, hogy gyakorlatilag bárkik lehetnek.

Habár a *Tejút*ban egyértelmű prioritást élvez a totálképekbe foglalt vizuális látvány a történetmondással szemben, mégis felfedezhető egyfajta – a kompozíciókból eredő – narratív szándék. Az első képet leszámítva valamennyi beállítás nyugalmi állapotból indul:

a nyitó beállításban nincsen mozgó figura a kereten belül, vagy ha igen, akkor mozdulatlan helyzetben van. Ezt követően a szereplők belépésével, illetve megmozdulásával valamilyen akció bontakozik ki, mely a jelenetek többségében egy adott ponton kulminálódik (pl. az idős férfi és a kisgyermek eltűnése az ugrálóvárban vagy a „lelkét kilehelő” hölgy összeesése a panelek előtti játszótéren). A gyakran megmagyarázhatatlan drámai tetőpontot visszarendeződés követi, mely során a szereplők vagy kilépnek a képmezőn kívüli térbe, vagy visszakerülnek a mozdulatlan kiindulópontba. A nyitókép a forgó szélkerékről kivételt képez a „mininarratívák” alól, mégis mintha monoton mozgásával vizuális modellje és összekötő eleme lenne a többi jelenet körköröségének.

Azt, hogy a *Tejút* kilenccsatornás videoinstalláció formájában is bemutatásra kerülhetett, többek között az tette lehetővé, hogy – mint láttuk – a legkevésbé sem hagyományos történetmesélő filmről van szó.¹⁴ Ahogy Tóth Andrea Éva egy erről a filmről írott tanulmánya is kitér rá, a kiállítótér látogatóinak szabálytalan, előre meg nem határozható mozgásából következően egy részére bontott narratív filmet, aminek az epizódjait több helyszínen folyamatosan vetítik, nem lehetne megérteni.¹⁵ Az installált filmekre tehát inkább a látványorientáltság, semmint a narratív tényezők dominanciája jellemző, akárcsak a *Tejútra*, melyben az egyes epizódok között nem kauzális, inkább csak formai és asszociatív kapcsolatot találunk.

A „történetek” megértését a legtöbb esetben a szereplők mozgásának és a keretezés sajátosságának összjátéka korlátozza. Füzi Izabella egy – többek között a szóban forgó filmre is kitérő – írásában fejti ki, hogy a *Tejút* totálképeinek fix beállítása kozmikus, emberfeletti tekintetet hoz létre, mely a kereten kívülre eső teret egyszersmind a képmezőn kívüli térre is teszi.¹⁶ Így a hagyományos fabula-szüzsé megkülönböztetés a *Tejút* esetében nem érvényes, hiszen a fabula rekonstruálásához a „cselekmény” nem ad biztos támpontokat. Felidézve Baudry gondolatait a szubjektum tekintetéről, a következőt írja: „A kamera monokuláris látása [...] a képileg megjelenített tárgyak szervező központjaként [...] körülírja azt a helyet, amelyet a szubjektumnak szükségszerűen el kell foglalnia [...] Kijelöli egy ideális látvány helyét, s ezzel mintegy biztosítja a transzcendencia szükségességét”.¹⁷ Fliegau *Tejútfja* mintha ennek a tekintetnek a kritikáját jelenítené meg, pontosabban egy olyan látványt, mely ideálisnak tűnik (lásd szimmetrikus, tájképszerű kompozíciók), azonban a megértés aspektusából hiányos. Bár feltételezhetően Baudry nem a szerzői filmekre, hanem úgy általában a hagyományos elbeszélésmóddal operáló alkotásokra gondol szövegében, mégis – főleg a *Tejút* példáján keresztül – jól érzékelhető egy másfajta transzcendens tapasztalat, mely a „szubjektum” helyett a képmezőn kívülre helyezi fókuszát.

A már korábban példaként hozott egyik jelenetben, az idős nőnek, aki összeesik a játszótéren, nem tudni mi baja van, ahogy azt se, hogy honnan érkezik, vagy hogy miért viszi be egy férfi a lakótelepi panelházba. Ugyanígy rejtélyes a magára hagyott babakocsi jelenete is, melyben egy

14 Az installáció többek között látható volt a budapesti Ludwig Múzeumban is. (*Minden mozi!* Kurátor: Kupeczky Róna, Ludwig Múzeum, 2008.)

15 Tóth Andrea Éva: Appearance, Presence and Movement in Benedek Fliegau’s *Milky Way* (2007). *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 2009/1. 93–106.

16 Füzi Izabella: Image and event in recent Hungarian Film (*The Man from London, Delta, Milky Way*). In *Orientation in Occurrence*. Szerk. Berszán István. Kolozsvár, Komp-Press, 2009. 331–341.

17 Baudry, Jean-Louis: i. m.

nő, majd egy csónakkal érkező férfi látszólag teljesen esetlegesen tologatja, a hol képmezőn belülre, hol azon kívülre kerülő kocsit (1. kép. Fliegauf Bence: *Tejút*. 2007). „Van is történet, meg nincs is” határhelyzetén állnak a jelenetek, a lehetséges megoldások pedig közel sem tűnnek hétköznapiak. A távoli nézőpontból figyelt figurák nincsenek egyénítve, nem beszélnek, olyanok, mintha egy előre meghatározott koreográfia szerint tennék a dolgukat, melybe mi nézők csak korlátozottan kapunk, illetve kaphatunk betekintést; a láthatóság korlátjaiba ütközünk. A valóság tapasztalatán túlmutató dimenzió a *Tejút* – címe által is nyomatékosított – beláthatatlan világából fakad.



Tejút (Fliegauf Bence, 2007)

2.2. Anamorfózis (*Lassú kameramozgások a Hypnosban, A sorban és a Dealerben*)

A következőkben Fliegauf két rövidfilmjében, a *Hypnosban* (2003) és *A sorban* (2004), továbbá az ezekhez nagyon hasonló hangulatú és képi világú *Dealerben* megfigyelhető hosszú, körpályát leíró kameramozgások kerülnek előtérbe. Ezt megelőzően még ki kell térjek Vincze Teréz a lassú mozirol írt tanulmányára, mely az erről folyó diskurzus áttekintése és Tarr Béla filmjei mellett e „filmtípusok” speciális nézői befogadására helyezi a figyelmet.¹⁸ Két egymást ellenpontosító

18 Vincze Teréz: Nézem, érzem. Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat. *Filmszem*, 2012/2. 5–33.

mentális állapot együttes jelenlétét írja le az extrém hosszú beállításokat szemlélő nézőben: a meditációt és a kontemplációt. A következőt írja az előbbiről: „...a meditációs technikák [...] általában arra szolgálnak, hogy [...] gondolatmentes belső nyugalmat érijünk el. Itt az erővonalak a külvilágtól elszakadóban befelé mutatnak az egyénbe”,¹⁹ míg a kontemplációban „...a külső világ szemlélésével az egyén a világ és önmaga kapcsolatán dolgozik...”,²⁰ célja ugyancsak egy gondolatmentes állapot elérése, de itt egy kívül eső szint, a transzcendens megközelítése végett. „Itt az erővonalak az egyénből kifelé, a környezet irányába mutatnak.”²¹

Még ha ezt a két folyamatot élesen elválasztani nem is igazán lehet, Fliegaufnál talán inkább a kontempláció irányába való eltolódás tapasztalható. Jóllehet lassan bontakoznak ki az események, valami mindig zajlik, ami figyelmet követel: lehet ez éppen a képen kívüli tér érdekfeszítő használata, történhet valami megmagyarázhatatlan, vagy csak megszólalhat a háttérben egy nyugtalanító hang, ami elkezdi mozgatni a néző fantáziáját. Erre az állításra – mely szerint az eltolódás a meditáció „hátrányára” történik – a *Hypnos* nyitóképét követő beállítás látszólag rögtön rácáfol. A kamerának szegezett tekintetű, lassan és nyugodtan beszélő hipnotizőrt látunk egy sötét helyiségben, akinek a szavait a metronóm ütemes kattogása kíséri. Ez a megszólító gesztus a nézőt mintha a hipnózis résztvevőjévé tenné, ha pedig megfelelő vetítési körülmények között, moziban látja a filmet, akkor a férfi szavai még direkterben átszólnak a vászon túloldalára: „Látod magad, ahogy itt ülsz ebben a sötét teremben, félig lehunytt szemmel ülsz, és a hangomat hallgatod” – mondja a mélyen csengő hang.

Ezt követően – mielőtt a néző még mély hipnózisba merülhetne – néhány kattanás múlva elindul egy lassan araszoló, jobbra tartó körsvenk, ami felfedi a teremben ülő csoport tagjait, akik részt vesznek az ülésen. A komótosan fel-felbukkanó, félközei plánokban megmutatott, mozdulatlan alakok, akik a felülről kapott fény következtében mintegy kiválnak a sötét háttérből, mintha Caravaggio festményeinek erős fény-árnyék ábrázolását idéznék (2. kép. Fliegau Bence: *Hypnos*. 2003). Király Hajnal, mikor a melankólia figurációit vizsgálja a kortárs magyar filmben, a következőt írja a festészet és film kapcsolatáról: „...a filmbeli statikusság illúziója hasonlítható a festészetbeli, Lessing által leírt »termékeny pillanathoz«, azaz figuratív jelentéseket tömörítő, valami titkosat, rejtettet feltáró képességéhez.”²² Más szerzők hasonló elképzelését is ismerteti, mint például Angela Dalle Vacche gondolatait: „A film és festészet *összjátéka sokkal inkább elvesz*, mint hozzáad, azáltal, hogy a látványt érzelemmé, gondolatá és absztrakcióvá alakítja [...] a vetítő- és festővászon találkozása láthatóvá teszi a láthatatlant, a hiányt vonzza a jelenlét helyett, a szellemet választja a test ellenében.”²³ A *Hypnos* „festményeiben” egész emberi sorsokat láthatunk összetömörülve, mozdulatlan, melankolikus elrendeződésekben. A csukott szemű, megmerevedett alakok, habár együtt, egy körben ülnek, mégis elszigetelten, egymástól elkeretezve, saját tragédiáikba merülnek. A lassan megmutatkozó körpanoráma a hipnózis alanyából emberi sorsok tanújává teszi a nézőt.

19 Uo. 17.

20 Uo.

21 Uo.

22 Király Hajnal: Megmutatni a kimondhatatlant: a melankólia figurációi a kortárs magyar filmben. *Imágó Budapest*, 2015. 4.3. 99.

23 Dalle Vache, Angela: *Cinema and Painting. How Art is Used in Films*. Austin, Texas University Press, 1996. 12. (Az idézetet saját fordításban közlöm. – K. B.)



Hypnos (Fliegauf Bence, 2003)

A kamera félúton megáll egy – már módosult tudatállapotba merült – lánynál, aki elkezdti feltárni gyermekkori traumáját, hogy aztán vele utazhassunk a múltba. A szónak abban az értelmében is, hogy egy hajóutazás válik a két szint, a realitás és a lány tudatalattijának átkötő elemévé, mely során egy ugyancsak melankolikus testeket sorjázó svenk által lépi át a néző a transzcendens határt, a lány tudatának küszöbét. Habár a film világában az „erővonalak” a külső világtól az egyén irányába mutatnak, a nézőben (feltétezetten) létrejövő feszültség nem engedi eluralkodni a meditációt jellemző önfeledtséget. A *Hypnos*ban tehát erősen stilizált, figurális (festői) képek lassan haladó sora készíti fel a szemlélőt a mélyen rejlő, sötét igazsággal való találkozásra.

A képzőművészeti vonatkozásoknál maradva érdemes még szemügyre venni *A sor* című kisjátékfilm zárlatát is, mely szintén egy lassú kameramozgással egybekötött hosszú beállításban bontakozik ki. A film egy iskolában felejtett kislány nyomasztó bolyongását jeleníti meg, ahogy az épület kísértetiesen rideg, kietlen tereit járva, végül a tornaterembe vezet útja. Fenyegetettség és kiszolgáltatottság jelei szövik át az egész alkotást: ürességtől kongó belsők, sötét-szürkés színvilág, maguktól becsapódó ajtók, majd a zárlat előtt a kislány rohanó léptei és lihegése egy zilált szubjektív beállításban. Látszólag némán engedelmeskedve a sors hívószavának, a kislány tornaruhát ölt, és szembesül a hozzá hasonló helyzetben lévő társai szoborrá dermedt – költőien szólva az „öröklétben” ragadt – testével, hogy beállhasson a sorba, elfoglalhassa rendeltetészerű helyét. A lassú, elliptikus pályán kocsizó kamera hátulról fedi fel a tornasort, de mire megkerüli azt, a kislány nyomtalanul eltűnik. A kérdés, hogy mi történik vele, megmenekül-e a „végzetétől”, nyitva marad.

Értelemszerűen ez csak *egyik* interpretációja *A somak*, mely – mint az kiderül a főcím előtti feliratból – a Kis Varsó művésztaársulás tizenkét életnagyságú szoborból álló, *Tulajdonság* című

installációja alapján készült.²⁴ (3. kép. Fliegauf Bence: *A sor*. 2004) A mozgókép és az installáció együttese lényegi konstrukciót eredményez, hiszen a szoborcsoport kitüntetett helyzete a zárlatban egyértelműen a fő szervezőelve lesz a kisfilmnek. Havas Bálint – a két tagból álló Kis Varsó csoport egyik művésze – egy interjúban a következőt mondja a *Tulajdonság*ról: „A köztérben, ahol képek forognak, a tornasor ikonja képileg nem létezett, miközben belül, az emberben nagyon is él ez a kép, ez a helyzet: mindenki állt tornasorban, de tornasort legfeljebb a tornatanárok láttak. Mi vizuális formát adtunk ennek a csak mentális *köztérben létező ikonnak*.”²⁵ Fliegauf filmje azáltal, hogy kiemeli és hosszasan láttatja ezt a belső, szubjektív élményekhez köthető vizuális formát, ugyancsak alkalmat ad az elvonatkoztatásra. Itt nézői, nem pedig átélői vagyunk egy olyan helyzetnek, amihez döntően zsigeri benyomások kötődnek.



A sor (Fliegauf Bence, 2004)

A kamera lassú mozgásának következtében a néző ugyanúgy elidőzhet az alkotásnál, mint ahogy tenné azt egy múzeumban. A körfahrtra nem melleleg modellként is tekinthetünk az ideális befogadó magatartására vonatkozóan, aki élve a tér adta lehetőséggel, körüljárja és alaposan szemügyre veszi a szoborcsoportot.

24 Kis Varsó: *Tulajdonság / Tornasor*, 2001. 12 db. életnagyságú festett gipszszobor. MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen.

25 Szőnyi Tamás: Varsó Velencében (Havas Bálint és Gálik András képzőművész). *Magyar Narancs*, 2003/21. URL: https://magyarnarancs.hu/film2/varso_velenceben_havas_balint_es_galik_andras_kepzomuvesz-56034#; 2020.03.15.

Havas a következőt válaszolja arra kérdésre, ami a gyermekszobrok csukott szemét illeti: „Nem volt célunk élővé tenni őket: ezek a figurák a *nézés tárgyai, ők maguk nem tudnak nézni* [...] nincs személyiségük. Nincs mögöttük személyes tér: egy közös teret, képet alkotnak.”²⁶ A szobrok tehát nemcsak a szó szoros értelmében vett tárgyak, hanem tárgyiasítottak a referencia szintjén is. A pusztán magasságuk alapján szerveződő, „egyenruhát” viselő gyerekek – látásuktól is megfosztott – csoportja tárul szemünk elé. Az egyénítettség teljes hiánya, a figurák nézésnek való kitettsége fokozza a filmben – ezen kívül is – uralkodó kiszolgáltatottság érzését.

A *sor* nemcsak hangulatát tekintve és technikailag készítette elő a *Dealer*-t,²⁷ hanem egyrészt ez utóbbi nagyjátékfilmes formában boncolgatja a szereplők elhagyatottságának és védtelenségének problémáit, másrészt egy hatványozottan depresszívebb közegbe, a drogfüggők világába ágyazza azt. A *Dealer* legbravúrosabb formai jegye minden bizonnyal az élet-halál küszöbén álló, halódó testeket határoló, lassú körfahrtok epizodikus ismétlődése. Pápai Zsolt kritikájában kerítéshez, avagy falhoz hasonlítja, s az egész műre jellemző bezártság és magány érzetét tulajdonítja ennek a stilisztikai megoldásnak.²⁸ Továbbá a *Hypnos*-nál már idézett Király Hajnal-tanulmány a mozdulatlan, elkeretezett és „kvázi-élettelen” testek melankolikus töltetét vizsgálja – többek között – a *Dealer*-ben is.²⁹ A magány, a spiritualitás és a melankólia érzetének megtapasztalásához úgymond szükségszerű követelmény, hogy az adott jelenséget a néző kellő ideig szemlélhesse, hogy elidőzhessen egy-egy képnél. A *Dealer* többek között ehhez nyújt lehetőséget.

Míg a *Hypnos*-ban a kamera egy nézőpontból láttatja a körsvenk kompozícióit – ezáltal festményszerű képeket előidézve –, addig a *Dealer* elnyújtott, de folyamatos szemszögváltást eredményező kocsizása egy-egy háromdimenziós részletet hasít ki a térből. Statikus, installációszerű elrendeződésekben látható embereket vagy éppen embercsoportokat jár körül a kamera, ugyanakkor a *Hypnos*-hoz – és persze még inkább *A sor*-hoz – hasonló effektust hoz létre. Ahogy az előző alfejezetben a *Tejút*, úgy ezek a filmek is inkább a vizualitást részesítik előnyben a történetmondás háttérbeszorításával. A néző legfőbb „feladata” tehát nem annyira a látottak megértése vagy a kauzális kapcsolatok felfedezése, mint inkább a látványban való elmerülés.

Az itt elemzett stiláris megoldások mediális határhelyzetet teremtve emelik a képi világot a narráció fölé. Film és képzőművészet médiuma találkozik a *Hypnos* festői kompozícióiban, *A sor* végén felbukkanó konkrét installáció képében, valamint a *Dealer* mozdulatlan, szobrokat idéző elrendeződéseiben. Király a filmben megjelenő festői állóképet, mely tehetetlen emberi testeket jelenít meg, az anamorfózishoz hasonlítja.³⁰ Arra mutat rá, hogy mindkét jelenség vizuális kulcsként szolgál a megértéshez; valamilyen „titkos” tartalmat közvetít a befogadó számára. Míg az anamorfózis esetében egy optikai illúzióval van dolgunk, a fent említett festői állókép olyan kimondhatatlan tartalmakat hordoz, mint például a halál vagy a veszteségérzet.³¹

26 Uő. (kiemelés tőlem – K.B.)

27 Fliegauf állítása szerint *A sor* eredetileg kamerapróbaként szolgált a *Dealer*-hez, de végül önálló kisfilm lett belőle. Lásd Bella Tamás: „Gyönyörű tragédia”. Beszélgetés Fliegauf Benedek filmrendezővel. *Filmkultúra*, 2004. URL: <https://filmkultura.hu/regi/2004/articles/profiles/fliegauf.hu.html>; 2020.03.15.

28 Pápai Zsolt: *Dealer*. Túlvilágon innen, evilágon túl. *Filmvilág*, 2004/10. 24–25.

29 Király Hajnal: i. m.

30 Király az anamorfózis jelenségéről: „...*hagyományosan egy optikai eszközként a festményen ábrázoltak értelmezését összpontosította, illetve egyik típusa, a tükör anamorfózis, a festmény torzított vonalait felismerhető formákként, kontemplációra alkalmasként láttatta.*” (Király Hajnal: i. m. 109.)

31 Uő: 109.

„Kiterjesztett értelemben tehát az anamorfózis a másképp *nézést és látást* szorgalmazza [...] egy olyan erő, amely kiragad a történetből, az immateriális tartalmakra irányítva a figyelmet a látószög, a láthatóság, a színek, a formák vagy keretek megváltoztatásával, médiumok »egymásba nyitásával«.”³² Az előbb említett alkotások tehát a kamera lassú körmozgásai által keretezett kompozíciók által hívják kontemplációra a nézőt, és bontják ki elemelkedett, érzékfeletti minőségüket.



Dealer (Fliegauf Bence, 2004)

2.3. „Kiterjedt állapotok” (*Lassított felvételek a Pörgésben és a Liliom ösvényben*)

A *Pörgés* (2005) sok tekintetben kilóg mind a rendező kisjátékfilmjei, mind az egészestés filmjei köréből, ugyanis azokkal ellentétben ez a kizárólag lassított képsorokból álló etűd még csak történetcsírat sem tartalmaz. A rendező saját bevallása szerint valóban „csak” egy kísérletről van szó, melynek nyersanyagát – a Sziget Fesztiválon és a Budapest Parádén forgatott – dokumentumfelvételek adják.³³ Arra való tekintettel, hogy az írás Fliegauf dokumentumfilmjeire nem tér ki, fontos leszögezni, hogy a képi anyag ilyen mértékű stilizációja miatt a *Pörgést* viszonylag problematikus az előbb említett „műnemhez” sorolni. Egyébiránt mégis lehet érvelni

³² Uo. 110. (kiemelés az eredetiben)

³³ Bella Tamás: i. m.

emellett, hiszen az alkotói szándék az önkívületi állapotban lévő emberek – megrendezettségtől mentes – megörökítése volt.³⁴ Így ez a filmtípus valahol a dokumentumfilm és a nem narratív, experimentális film határzónájában helyezkedik el, ahol a dokumentumértékű felvételekből ritmikus és látványorientált szekvencia épül.

A film rendkívülisége főképp abból fakad, hogy az extázist átélő szereplők oly módon kerülnek a néző szeme elé, ahogyan a való életben soha: frontálisan és közelképeken keresztül, a valós időt többszörösére lassítva. Habár az önkívületbe fordult tömeg jelensége nem hordoz olyan ikonikus jelleget, mint egy tornasor, mégis, a *Pörgés* nézőpontja kissé összevág *A sorban* felbukkanó, a tulajdonság filozófiájával (ismét idézem: „mindenki állt tornasorban, de tornasort legfeljebb a tornatanárok láttak”). Itt is kívülről vagyunk tanúi valaminek, amit feltételezhetően belülről ismerünk. A néző kontemplációba merülve élvezheti a – valós körülmények közt sebesen változó, de itt elnyújtott tempójú – látványt.



Liliom ösvény (Fliege auf Bence, 2016)

Paul Schrader transzcendentális stílus-fogalmának egyik fő mozzanata a gazdag művészi eszközök felől a szegény eszközök felé tartó, kiüresítő tendencia.³⁵ Schrader megkülönbözteti

³⁴ Uo.

³⁵ Schrader, Paul: i. m. 172–175.

a két végletet is: a túl gazdag eszközökkel élő vallásos filmet és a túl szegény eszközöket alkalmazó állapotfilmet. Érdekes megnézni ez utóbbi szélsőség koncepcióját a *Pörgés* tükrében: „A transzcendentális stílus fogalmai szerint a filmek csak kiterjedt állapotok: az életnek egy kimerevített képét vizsgálják adott időtartam alatt”,³⁶ az ilyen filmek az „...állapotnál kezdik”³⁷ – írja Schrader. Pontosan ezt tapasztalhatjuk a *Pörgés* esetében is, ahol nincs mozgás vagy változás egyiktől a másik pólusig, hanem pusztán egy kiragadott és időben kitágított állapot van.

A *Womb* (2010) mellett Fliegauf legutóbbi, 2016-ban bemutatott nagyjátékfilmje áll a legközelebb a hagyományos történetmesélő filmek világához. A *Liliom ösvényben* a súlyos gyermekkori traumákkal terhelt Rebeka (Stefanovics Angéla) horrorisztikus tündérmese formájában adja át fiának kíméletlen felnövéstörténetét, amivel úgy tűnik, mintha segítené múltjának feldolgozását. Jelen fejezet szempontjából a filmben megjelenő, rendkívül sokféle képtípus együttese válik érdekessé. Fliegauf a *Liliom ösvényben* az írás, a rendezés, a zene, a sound design és a látványterv mellett még „home video” operatőrként is közreműködött. A filmben helyet kapó kézikamerás felvételei között találunk ál-családi videót, valamint Rebeka kisfiának, Daninak (Sótonyi Bálint) a nézőpontjával azonosuló szubjektív beállításokat is.



Liliom ösvény (Fliegauf Bence, 2016)

36 Uo. 179.

37 Uo. 180.



Liliom ösvény (Fliegeauf Bence, 2016)

A film elsődleges képtípusát az aprólékosan megkomponált, professzionális felvételek képezik, melyek a valós idejű cselekményt, anya és fiának történetét viszik előre. Az előbb említett „home videók”, továbbá a lassított, found footage-szerű éjszakai felvételek szakítják meg az elbeszélés fő vázát alkotó filmképeket. Ez utóbbi fekete-fehér képeknek a félelemkeltő, bizarr volta abból fakadhat, hogy egyrészt nagyon életlenül, sötétben jelennek meg rajta az alakok, másrészt a talált felvétel-jellegük – ugyan hamisan, de – dokumentumértéket tulajdonít nekik, holott sejtjük, hogy ezek pusztán a kislány traumatikus emlékképei. Ez a disszonancia, valamint – eltűnését követően – a Viola mamáról készült „valós idejű” felvételek, melyek ugyanígy fekete-fehér, szemcsés és lassított formában bukkannak fel az elbeszélésben, mintha egy kísértetfilm világát idéznék.

Szorosabban az elbeszélésbe ágyazva is megjelennek lassítások, egyfajta lírikus betétként végigkísérve Rebeka és Dani történetét. Együtt töltött idejük epizódjaiban gyakran „áll meg az idő”, hétköznapi dolgokat láthatunk más perspektívából és más időélmény keretében. Ilyen mikor a buszon utazó emberek melankolikus portréi függesztik fel az – amúgy is lassan áramló – eseményeket. Bíró Yvette a következőt írja a lassúságról a híres videóművész, Bill Viola egyik munkája kapcsán: „...arra szolgál, hogy mindig a láthatatlanra emlékeztessen, a fel nem ismertet, az elmulasztott részletre. Másként szólva egy szinte spirituális közelség élvezetére kíván vezetni.”³⁸ Ebből a szempontból különösen érdekes a fürdőben játszó jelenet egyik beállítása, mely a vízfelszín által „kettéhasított” képrészletekből áll. Ez a kép, mely a vízfelület feletti és alatti teret egyszerre láttatja, olyan mintha felkészítené a nézőt arra a bizonyos „spirituális közelségre” vagy „elmulasztott részletre”; arra a momentumra, mikor a kamera teljesen elmerül a vízben és keringésbe kezd a körülötte lebegő testek körül. Itt nem pusztán a közeg nagyobb ellenállása hozza létre a hatást, hanem az utólagos lassítás, mely váratlan nézőpontokkal és sejtelmesen visszhangzó szereplői narrációval társul.

38 Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005. 175.



Liliom ösvény (Fliegauf Bence, 2016)

Ezek a kiterjesztett pillanatok gyakran párosulnak Rebeka és Dani visszhangszerű párbeszédével, melyek különféle egyetemes-kozmikus kérdéseket vetnek fel és olykor zárnak le egy-egy bájos vagy éppen bizarr magyarázattal. Ilyen például, mikor az anya elmeséli az egykoron altatóorvosként dolgozó Viola mama teóriáját, mely szerint minden ember fejében van egy tévé, melyet a műtétek előtt kikapcsol, és ahová a csillagokból érkezik az adás. Az is egészen abszurdba hajlik, mikor Rebeka közli gyermekével Viola mama halálhírét, majd erre azt feleli a kisfiú vigasztalásul, hogy „Na gyere anya, menjünk. Az élet megy tovább”. A lassított képsorok társulása ezekkel a mesei „világmagyarázatokkal” még inkább lehetőséget biztosít, hogy elmerenghessünk a világ nagy dolgain. A tömör idő lassú kibontakozása valamilyen feltárni kívánt lappangó érzelemre, jelenségre irányul, akárcsak a *Pörgés* esetében.

3. Hang

Fliegauf eddigi életművének utóbbi darabjaiban (*Tejút, Womb, Csak a szél, Liliom ösvény*) olykor zeneszerzőként, olykor sound designerként is feltűnik az író-rendező neve a filmek stáblistáján. A már saját zenei albummal is rendelkező alkotó filmről filmre olyan – auditív és vizuális szinten egyaránt – konzisztens univerzumokat teremt, hogy e két komponenst egymással szoros összefüggésben vizsgálja a most következő fejezet.³⁹

A néhol felcsendülő – döntőrészt Fliegauf és állandó munkatársa, Beke Tamás által komponált – minimalista zenékről, melyeknek bár elvitathatatlan szerepe van egy-egy film atmoszférájának megteremtésében, ebben a tanulmányban kevés szó esik. Ennek magyarázata legkevésbé sem abból fakad, hogy a téma szempontjából nem bír akkora jelentőséggel, hanem éppen abból, hogy ezek a sötét érzetű, baljós hangzatok sokkal direkter nyitnak a tapasztalaton túli szféra felé, mint a diegetikus hangok. Elég csak a *Dealer* nyomasztó, folyton ismétlődő hangkulisszájára, a *Pörgés* lassú, lidérces zenéjére gondolni, vagy éppen a *Liliom ösvény* „lírai betétjeit” kísérő egy-két hangból álló csengésekre. Bármennyire is letisztult, egyszerűbb hangokból konstruált zenei elemekről van is szó, működésük sokkal kevésbé megragadható vagy körülírható (így a transzcendenciához elemibb szinten is kapcsolódva), mint a filmek cselekményvilágának hangjai.

39 2017-ben *Glowing Wormhole* címen jelent meg Fliegauf experimentális jellegű, nyolc számból álló zenei albuma.

Az elemzés arra kíván rámutatni, hogy a filmen belüli valóság körébe tartozó hangok hogyan kapcsolódnak „forrásukhoz” (ami nem mindig egyező a hozzájuk társuló látvánnyal), továbbá arra, hogy e kettő által teremtett feszültség miként hozza létre a transzcendens tapasztalatot.

Az első alfejezet két egymás után bemutatott, de rendkívül különböző stílusú film, a *Womb* és a *Csak a szél* (2012) szembeállításán keresztül, eltérő audiovizuális jegyeik mentén, a csend fogalmában „békíti ki” a két alkotást. Míg a második alfejezet egy sokkal parciálisabb, ám annál több Fliegauf-filmben is hallható jelenséggel, a deviáns vokális hangokkal foglalkozik, melyek gyakran a légzéshez szorosan kapcsolódó nehézségben mutatkoznak meg.

3.1. Kétféle csend (Audiovizuális atmoszférateremtés)

Fliegauf filmjei, ha éppen nem áradnak túl a hosszú és szövevényes monológoktól vagy dialógusoktól – mint a *Beszélő fejek* és a *Rengeteg* című korai alkotásai –, akkor meglehetősen hallgatók. Ahogy az már a lassú mozi kapcsán is előkerült, a kontemplatív filmek egyik fő jellemzője, hogy vonzzák a csendet, általában a beszéd és a színészi játék minimalizmusával élnek. Habár a lassú filmek legjellegzetesebb ismertetőjegyét, az igazán hosszú beállításokat kevésbé alkalmazzák, mind a *Womb*, mind a *Csak a szél* igen sokat bíz a csendre. Mindkét film sokkal visszafogottabban beszélteti szereplőit, mint a fentebb említett alkotások, de mint azt látni fogjuk, kiugróan másképp némulnak el.

A két film stilisztikai eltéréseinek érzékletes bemutatása érdekében, indokoltnak látszik két – Laura U. Marks által a mozgóképre alkalmazott – fogalom ismertetése: az optikus és ahaptikus vizualitás közti differencia bemutatása.⁴⁰ Marks nagyhatású könyve sok esetben alapjául szolgált a jelen vizsgálódás szempontjából ugyancsak releváns tanulmányhoz, Vincze Teréz írásához, melyben a *Saul fia* (Nemes László, 2015) című filmet vizsgálja a haptikus érzékelés tükrében.⁴¹ A film elemzésének elméleti megalapozásaként idézi Marks szavait: „Az optikus vizualitás a megfigyelő szubjektum és a megfigyelt tárgy elválasztásán alapul. A haptikus nézés az objektum felületén látszik mozogni [...] inkább a textúrák észrevételére törekszik.”⁴² Az optikus vizualitásnak tehát szükségszerű velejárója egyfajta távolságtartás a néző és a filmvásznon megjelenő tárgy között, ami valójában rokonítható a Baudry által leírt és a nyitott kompozícióknál már tárgyalt „transzcendentális szubjektummal”; egy olyan nézőponttal, mely a néző számára „ablakot nyit” egy totális látvány felé, kijelöli a tárgytól való egyértelmű distanciáját. A haptikus vizualitás pedig ennek a rálátásnak az ellentétét valósítja meg, de nem olyan direkt módon, mint a *Tejút* „totalitást” korlátozó képkivágatai, hanem sokkal inkább részletekbe menően, közelképeken keresztül. „Míg az optikus percepció a kép reprezentációs képességét hozza előtérbe, addig a haptikus percepció a képek anyagi jelenlétét.”⁴³ A haptikusság tehát közelebb viszi, bevonja a nézőt az elé-, de akár azt is mondhatnánk, hogy köré táruló univerzumba, „...kiszolgáltatottá teszi, és egyúttal nagyobb hatású, közvetlen élményt eredményez.”⁴⁴

40 Marks, Laura U.: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London, Duke University Press, 2000. 162–164.

41 Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015/2. 58–69.

42 Marksot idézi: Vincze: A lelkiismeret hangja. 62. (Az idézet eredeti megjelenési helye: Marks, Laura U.: *The Skin of the Film*. 162.)

43 Marks, Laura U.: *The Skin of the Film*. 163. (Az idézetet saját fordításban közlöm – K. B.)

44 Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. 62.

Ezek fényében válik majd világossá, hogy miként adódik a *Womb* nézőjének inkább az optikus nézés lehetősége, továbbá az is, hogy mennyiben tekinthető haptikusnak a *Csak a szélben* feltárulkozó vizualitás. Mint azt látni fogjuk, e két vizuális minőség két igen eltérő hangsávval közelít a csendesség felé.

3.1. „Néma kiáltás” (Optikus vizualitás és csend a *Wombban*)

A *Womb* Fliegaufr Bence első és eddig egyetlen angol nyelvű, nemzetközi koprodukcióban készült, külföldi színészekkel forgatott nagyjátékfilmje. Feltehetően ebből következik az is, hogy az összes alkotása közül ez a film áll legközelebb a hagyományos narratív gyakorlathoz. Egy nagyon erős, konfliktusokkal terhelt és meglehetősen sok kérdést felvető történet áll középpontjában, ám cselekménye mégis rendkívül lassan bontakozik ki. Korábbi filmjeihez mérten legalább akkora hangsúlyt fektet az audiovizuális jelenségekre, mint magára az elbeszélésre. Tornai Szabolcs így fogalmaz: „A dráma ebben a filmben is váz csupán, mint a *Dealerben*, és fontosabb a csendes szemlélődés és elmélyedés, mint a cselekmény zakatolása”.⁴⁵

A film bármelyik dimenzióját tekintsük is nyomatékossabbnak, kétségtelenül nagy szerep jut a már-már mértani pontosságú képi komponálásnak. Akár a totálképeket, akár a közeliket nézzük, a *Womb*nál is indokoltan merül fel a többi film kapcsán már előkerült képzőművészeti vonatkozás. Ahogy Pápai Zsolt is írja kritikájában: „...a hosszan kitartott és jobbra statikus (vagy lassan araszoló kamerával vett) plánok gyakran festőiek, a sötétebb színekkel teli textúra [...] nagy atmoszféra-teremtő potenciállal bír.”⁴⁶ A képi világ, ha éppen nem is sötét, jobbra szürkés, hideg színezetű, ami a festményszerűséggel párosulva növeli a film hipermediáltságát, ezáltal elidegeníti, kivonja a nézőt a gyakran tengerpartra pozícionált látképekből.⁴⁷

A csaknem színtelen, hideg fényű tájakhoz, illetve belsőkhöz társul a szereplők alapvető (és talán felfokozott) antropológiai tulajdonsága is, ugyanis a két főszereplő igen világos, fehér bőrszínét – főleg a külső felvételekben – sokszorosan aláhúzza a világítás. Az ezen tényezőkből eredeztethető, a közeli és a nagylátószögű képekre egyaránt jellemző sterilitás kényszeríti ki a nézőből a fent leírt optikus látást. A konkrét tér-időbeli koordinátákkal nem rendelkező, tudományos-fantasztikus elemeket tartalmazó cselekményvilág, továbbá a stilizált látvány teszi egyetemessé Rebecca (Eva Green) és Thomas (Matt Smith) történetének epizódjait és fordulatait, melyek egy párhuzamos univerzumba kalauzolják tanút.

Habár a szórakozott Thomas néha belefut egy-egy hosszabb eszmefuttatásba éppen aktuális monomániájáról, annál inkább mutatkozik meg a kimérten viselkedő Rebecca némasága, aki a film folyamán csak akkor szólal meg, amikor tényleg „muszáj”. Lassan zajló, vontatott dialógusaik körül gyakorlatilag teljes csend lebeg, melyet a közönséges zörejek is visszafogottan szakítanak meg. Ha éppen nem is üres a hangsáv, legfeljebb a tenger morajlását hallani a háttérben. Emiatt inkább tűnik úgy, mintha a csend nem a párbeszéd köztüi ür kitöltésére szolgálna, hanem éppen

45 Tornai Szabolcs: i. m. 13.

46 Pápai Zsolt: Oidipusz-klón. Fliegaufr Benedek: *Womb*. *Filmvilág*, 2011/3. 17.

47 Bolter és Grusin a hipermediációt episztemológiai értelemben a közvetkezőképpen definiálja: „...az a tény, hogy a világ megismerése médiumokon keresztül történik. A néző tudatában van a médium jelenlétének...” Bolter, Jay David – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczi Katica. *Apertúra*, 2011. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>; 2020.03.15.; Ugyanez tapasztalható a *Womb* esetében is, ahol az ilyen mértékű konstruáltság kvázi emlékezteti a nézőt arra, hogy egy filmet néz.

fordítva, mintha a szereplők szavai törnék meg a némaságot, ami mintegy alapállapotként van jelen a filmben. Susan Sontag így fogalmaz, mikor az elhúzott csendekkel ékelt beszédet írja le: „Mindenki tapasztalta, hogyan nő meg a szavak súlya, mikor hosszú csöndekkel vannak megszakítva: szinte tapinthatóvá válnak. Vagy mikor valaki kevesebbet beszél, hogyan kezdjük teljesebben érezni a testi jelenlétét egy adott térben. A csönd aláaknázza a »rossz beszédet« [...] amit nem hat át szervesen a beszélő érzéki jelenléte”.⁴⁸ A csönd tehát egyrészt kiemeli egy-egy szereplő fizikai jelenlétét, mely a festői, kitartott kompozíciókba foglalva ismét kontemplatív jelleget ölt, ugyanakkor el is rejt valamit, ami a szavak számára nehezen megközelíthető.



Womb (Fliegauf Bence. 2010)

A csönd gyakran párosul a színészi játék szenvtelenségével is, mely a lassú mozihoz társítható Fliegauf-filmeket, így a *Womb*ot is áthatja. Rebecca jobbára rezzenéstelen arckifejezésének egyik legmeggrázóbb momentuma a Thomas halálát okozó baleset után látható. A képmezőn kívül történő ütközés hangja hallatán, az út mentén pisilni induló Rebecca rövid időre megdermed a kamerának háttal állva. A következő arcközei képen megfordul, és szembesül a halálos baleset látványával, melynek se Rebecca hangja, se arca nem közvetíti a visszafordíthatatlan „drámai pillanatot” jellegét. Némán visszaül az autóba, majd lassan láthatóvá válnak a szemében gyülekező könnyek. Annak ellenére, hogy nem kel ki magából, nem kezd el ordítani vagy nem deformálódik a fájdalomtól az arca, a jelenet nem lesz kevésbé megrendítő. Ahogy Bíró Yvette fogalmaz a fájdalmat „elhallgató”, szótlan hősről, csendjük: „»Néma kiáltás«. A felszínen üresség, de alatta, lent robbanás”.⁴⁹ Olyan mintha Rebecca csendje magában hordozna valamilyen

48 Sontag, Susan: A csönd esztétikája. In Sontag: *A pusztulás képei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 25–26.

49 Bíró Yvette: i. m. 121.

kimondhatatlan tartalmat, kínja a némaságban nyilvánul meg, pont úgy, ahogy a film végén is, mikor az asztalnál ülve mozdulatlanul hallgat – a már klónozott – Thomas végső távozásakor.



Womb (Fliegauf Bence. 2010)

3.2. „Érzékeken átívelő ingeráradat” (Haptikusság a *Csak a szélben*)

A *Womb* után két évvel, 2012-ben a Berlinálén mutatták be Fliegauf Bence következő játékfilmjét a *Csak a szél*, mely a fesztiválon többek között az Ezüst Medve-díjat is elnyerte. Gelencsér Gábor egy külön tanulmányban foglalkozik a filmmel, melyben kiemelt figyelmet szentel magyar filmtörténeti jelentőségének, ugyanis a kortárs viszonylatban „haldokló”, de a hetvenes évek meghatározó irányzatának, a Budapesti Iskola fikciós dokumentarista formáját idézi.⁵⁰ Amint írja, az ezredforduló „fiatal magyar film” palettáján, egy-két kivételtől eltekintve a társadalmi jelentéstől való elfordulás tapasztalható, így fokozottan erősödött, pontosabban erősödik a minket környező valóság „...érzelmileg is átélhető megidézésének igénye.”⁵¹ Különösen érdekes, hogy a *Csak a szél* éppen Fliegauf Bence jegyzi, aki igen elvonatkoztatott, stilizált és egyetemes léptékű filmjeivel került be a filmes köztudatba. A *Csak a szél* mégis szervesen illeszkedik az alkotói életműbe, hiszen a romagyilkosságok direkten társadalmi tematikáját személyes, szerzői látásmódján átszűrve „tálalja”.⁵²

A *Womb* és az ahhoz képest csaknem ötöd akkora költségvetésből készült film sok tekintetben különbözik egymástól. Professzionális, külföldi színészek helyett a *Csak a szélben* amatőr szereplők játszanak, ráadásul egy olyan miliőben, melyben hitelesen jelenítik meg a vidéki

50 Gelencsér Gábor: Félelemrengeteg. Fliegauf Bence: *Csak a szél*. In Gelencsér: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szövegek*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014. 325–332.

51 Uo. 328.

52 Uo. 329.

mélyszegénység állapotát. A fikciós dokumentumfilmek hagyományához hűen a kamera kézben van, nyugtalanul követi a szereplőket. A színek élénkek és sokfélék, ellentétben a *Womb* sivár, fakó képi világával.

Visszautalva az alfejezet elején kifejtett gondolatokra, a *Womb* optikus vizualitásával kontrasztban a *Csak a szél* a haptikus tapasztalatokat mozdítja elő. Rideg távolságtartás helyett a döntő részt közelikből felépülő film a nézőt szinte behúzza a szereplők félelemtől terhes világába. Kezdve akár a *Womb*-nál már említett legelemibb antropológiai tulajdonsággal: itt a szereplők barnább tónusú bőrszínnel rendelkeznek, ami valamivel melegebb érzetet keltve fokozza a néző bevonódását közejükbe. Gyakran olyan intim közelségbe kerülünk hozzájuk és életmódjukhoz, hogy testük és környezetük képei a vizualitáson túl multiszenzoros hatásokat vált ki; sterilitás helyett a nyomorból fakadó tisztátlanság, rendetlenség tárul szemünk elé, ami előhívja a tapintás és szaglás észleleteit is. Elég felidézni néhány képet a lakóhelyükről vagy arról a szeméttől telt romról, ahova a kislány betéved. Mindemellett vannak kimondottan haptikus képek is, mint például az iskolába igyekvő lány reggeli mosakodásakor készült felvétel: a hátról lecsurgó víz texturális minőségének kihangsúlyozása az oldalról érkező megvilágítással; de hasonlóan haptikus érzetet kelt az is, mikor a Rigónak becézett anyuka takarítja az iskola tornatermét, és a nézőnek szinte orrába szökik a linóleumpadlón szétterülő felmosóvíz átható, vegyszeres szaga.



Csak a szél (Fliegauf Bence, 2012)



Csak a szél (Fliegauf Bence, 2012)

A két film megannyi különbsége mellett akárcsak a *Wombban*, a *Csak a szél*ben is meglehetősen hallgatók a szereplők. Mindenki – a fiút leszámítva – fejét hajtva teszi a dolgát, a lány iskolába megy, az anya dolgozni (két helyre is), a nagypapa magatehetetlenül fekszik otthonukban, a fiú viszont a szabadban csavarog, és a családja számára épített bunker berendezéséhez lopkod innen-onnan. Pécsen zajlott egy kerekasztal-beszélgetés a *Csak a szél*ről, melyben többször reflektáltak a szereplők magatartásmintáira.⁵³ Bogdán János képzőművész egyértelmű különbséget tesz két opció között, melyet a figurák a „túléléshez” választhatnak: a kivonulást (anya és lánya, illetőleg a nagypapa szerepében), illetve a tenni akarást (amit a kislány testesít meg).⁵⁴ Ennek ellenére bármelyik viselkedést választják is, érzékelhető, hogy mindenképpen némaságra kényszerülnek. Gondoljunk csak arra a jelenetre a film elején, melyben a buszmegállóban várakozó lány jelenlétét ignorálva továbbhajt a sofőr, vagy mikor később az iskolában szótlanul és közbeavatkozás nélkül lesz tanúja egy osztálytársnőjét érő szexuális erőszaktételnek. Mindkét jelenet semmissé teszi a lány ottlétét, mondhatni kényszerűvé teszi a némaságát, hiszen burkolt célja, hogy kerülje a feltűnést, a céltáblává válást, hasonlóan az anyához és főleg a beszélni képtelen nagypapához, aki ha akarna se tudna megnyilvánulni. Velük szemben, a „lázadást” választó fiú egyrészt azért szűkszavú, mert egyedül kóborol az erdőben, másrészt, hogy ne derüljön fény az általa építgetett menedékhelyre. A szereplők elnémulása tehát éppúgy kiszolgáltatottságuk következménye, mint az általuk tanúsított magatartásminta.

53 Mezei Sarolta (szerk.): Nézők és nézőpontok: kerekasztal-beszélgetés a *Csak a szél* című filmről. In *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmekben*. Szerk. Győri Zsolt – Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 150–159.

54 Uo. 151.

A hangsáv – beszéd híján – főként a szereplőket körülvevő közeg zörejeivel telített, ami ezáltal más típusú csendet eredményez, mint a *Womb* mélyebb, szemlélődésre sarkalló csendje. Marks haptikus hallásnak nevezi azt az „...általában röpké pillanatot, amikor valamennyi hang differenciálatlanul nyilvánul meg számunkra, még mielőtt döntenénk, hogy mely hangokra legfontosabb odafigyelnünk.”⁵⁵ A film nagyon sok efféle momentumot, mi több egész jelenetet tartalmaz, melyben a hangkulissza leíró jelleggel vegyíti a környezet hangjait. Ilyen például Rigó első munkahelyén, a közmunkát „dokumentáló” felvétel, melyben a fűkasza monoton hangja összeolvad a szemeteszsákok zörgésével és az autók zajával. De ugyanígy nyilvánulnak meg a természet neszei a kisiú erdei bolyongásakor is. A *Csak a szél*ben ekképp egy sokkal telítettebb auditív síkot hallhatunk, mely tehát a különféle zajoktól erősebben terhelt, beszédet mégis kevésbé foglal magában.

A látvánnyal együtt tehát a hang dimenziója is hozzájárul a haptikusság kialakításához, mely döntő jelentőségű a filmre nézvést. Az eddig leírt szempontok közeli párhuzamba hozhatók azzal, amit Vincze Teréz ír a *Saul fiáról*: „...egyrészt tehát alkalmazza a haptikus vizualitás stratégiáit, másrészt pedig azáltal, hogy az eleve alapvetően proximális jellegű [közelségen alapuló] hang fontosságát hangsúlyozza, a filmbefogadói élményt zsigeri értelemben is felfokozottabbá teszi.”⁵⁶ Az ellesett közelképek, a matériák részletezettsége, továbbá a kereten belülről és kívülről érkező hangok egyaránt a néző behatóbb élményének eszközéül szolgálnak.⁵⁷ A *Csak a szél* „...nem pusztán vizuális élmény, hanem komplex, határokon és érzékeken átívelő ingeráradat”⁵⁸ – írja Györffy Iván. Gelencsér Gábor pedig így fogalmaz a film hatásmechanizmusáról: „A történet szintjén konkretizált *félelemérzet stiláris eszközökkel megvalósuló [...] megfoghatatlanná és láthatatlanná tétele [...] mindannyiunk félelmévé teszi a magyarországi romákra leselkedő mindennapi félelmet.*”⁵⁹

A rettegés forrása hiába ismert, ráadásul nagyon is evilági, a szereplők „sorsát” bevégző gyilkosok, ha csak az utolsó pillanatig is, de a film folyamán végig arctalanok maradnak, nem láthatók se a végigkövetett család, se a befogadó számára. Minden bizonnyal a fiú érzi meg leginkább a közelségüket, mikor leguggol a fűbe a besötétített üvegű, fekete autó berregésének hallatán. Azáltal, hogy a vérontók konkrétan nem jelennek meg sehol, valójában mindenhol vannak, a hallatszódó zörejek, a szél fúvása is potenciális hordozójukká válik. Ebbe a félelemérzetbe húzza be a nézőjét Fliegauf Bence filmje, kiterjesztve a „megfoghatatlan” ellenségtől való szorongást.

Az eddigi életmű ezen két filmje, a *Womb* és a *Csak a szél*, habár nagyon más utat járva, de többek között a csenden, pontosabban a beszédnélküliségen keresztül próbál hozzáférni valamilyen megragadhatatlan, az emberi lét legalapvetőbb kérdéseivel kapcsolatos tartalomhoz.

55 Marksot idézi: Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. 60. (Az idézet eredeti megjelenési helye: Marks, Laura U.: *The Skin of the Film*. 183.)

56 Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. 60.

57 Vincze Teréz elemzésében kitér a képmezőn kívüli tér és hang szerepére a *Saul fiában*. A haláltáborban zajló borzalmak megmutathatatlansága okán a hangra nagy szerep hárul; kiabálások, utasítások és egyéb zajok tudósítanak a háttérben történő eseményekről, így a *Saul fia* sokat bíz a néző képzeletére a nem láthatót illetően. (Lásd u. 63.) A *Csak a szél* esetében is, habár sokkal csekélyebb intenzitással, de szintén sok információ érkezik a képmezőn kívülről, ezáltal fokozva a szereplőket fenyegető veszélyérzet kialakulását.

58 Györffy Iván: A lét elviselhetetlen. Fliegauf Bence: *Csak a szél* (2012). In Györffy Iván: *Az élet kísértése. Filmek könyve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2017. 288.

59 Gelencsér Gábor: i. m. 330. (kiemelés az eredetiben)

A születés, a halál, a sors így vagy úgy, de hívószavai e filmeknek. Míg a *Womb* csendje a nézőt kontemplációra hívva, távolságtartó módon nyitja meg az egzisztenciális kérdések felé vezető kaput, addig a *Csak a szél* „telített” némasága a befogadót szinte magához szorítva kényszeríti azonosulásra, őt is bevonja a roma család – thriller módjára előkészített – utolsó napjába.

3.3. Az utolsó lehelet (*Deviáns vokális hangok a Dealerben*)

Fliegauf Bence filmjeiben a kimondás, avagy kimondhatatlanság nehézségeit nemcsak az elnémulás aktusa hordozza, hanem mint azt látni fogjuk, a vokális hangok deformációi is. Még utólagos hangmanipulációt nélkülözve, több alkotásában is felbukkannak olyan szereplők, akik igen sajátos hangszínen és hanghordozással szólalnak meg. A teljesség igénye nélkül mindenképp megemlítendő Thurzó Barbara (*Rengeteg*, *Hypnos*), Mészáros Katalin (*Dealer*) vagy a *Liliom ösvény* főszereplője, Stefanovics Angéla, akik egyszerre elragadó vagy éppen rendkívül elidegenítő hangon képesek megszólalni.

Fliegauf filmjeinek azonban van egy gyakran visszatérő és feltűnően kihangsúlyozott eleme, a beszédhez képest egy sokkal elemibb vegetatív működés, nevezetesen a légzés – pontosabban annak valamilyen külső okból fakadó zavara, mely itt többnyire az emberi kiszolgáltatottság vagy haldoklás vonatkozásában értelmezhető. A lentebb vizsgált esetek arra kívánnak rámutatni, hogy a több filmben is hallható deviáns légzése, gyakran az élet és halál küszöbén álló testek megnyilvánulási formái. Davina Quinlivan a légzés és a mozi kapcsolatát vizsgáló könyvében a következőt írja bevezetőjében: „...a halál előtt távozó utolsó lehelet képzete *több kultúrára is jellemző*; mivel az utolsó lehelet hagyja el a haldokló száját, úgy a *lélek* »nem a leheletben van, hanem az maga a lehelet«.”⁶⁰ A következőkben azt láthatjuk, hogy Fliegauf filmjeiben, különösképp a *Dealerben*, miként kapcsolódnak össze a halál megmutathatatlanságára reflektáló vizuális megoldások a lehelettel.

A halál kérdéskörétől távolabbról indulva, a kiszolgáltatottság érzékeltetése végett hangsúlyos szerep jut a légzésnek a *Rengeteg* – nyitott kompozícióknál már vizsgált – autós-jelenetében. A szóban forgó „lényről” ugyanis kizárólag a párbeszéd befejeztével hallható légzése ad „biztos” támpontot. Természetesen idézőjelben, hiszen a végig fenntartott nyitott kompozíciónak köszönhetően nem válik se láthatóvá, se beazonosíthatóvá a „lény”, éppen csak annyira, hogy bizarr levegővételei miatt tudjuk, egy (nem létező) teremtményről van szó. A sorban hasonlóképpen rejtett az iskolában felejtett kisfiú arca a fix beállításokat megszakító, nyugtalanul rángatózó szubjektív beállítás alatt. A tornaterem felé rohanó fiú nézőpontjával azonosulva csak a léptei zaját és lihegését hallhatjuk, így kétségbeesett arca rejtve marad a film legzaklatottabb pontján. Ugyanez tapasztalható a *Csak a szél* végén is, mikor a gyilkosoktól menekülő fiú arca marad elfedve, csak ott nem egy szubjektív beállítás, hanem az éjszakai sötétség által. Ebben a három esetben tehát a szereplők természetellenes vagy kapkodó légzése tehetetlenségük, kiszolgáltatottságuk egyik hordozója, ami a látvány elfedő jellegével párosul.

A *Tejút* egy negyedik megoldással él, mikor a telepi játszótérre érkező, ténylegesen az utolsó leheletét kifújó nő feltételezhető halálát tárja szemünk elé. Ahogy arról már szó volt korábban, ez az epizód sem közöl kellő információt a látottak megértéséhez, nem tudjuk honnan érkezik

60 Quinlivan, Davina: *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012. 9. (Az idézetet saját fordításban közlöm – K. B.)

az idős asszony, a kép tág kivágatából adódóan pedig egyénítve sincs a jelenet főszereplője. Egyrészt tehát nem látjuk elég közelről az arcát, másrészt pedig egy háttal lévő padra ül le érkezésekor, ami miatt még csak szemből sem lesz látható. Ezt követően lerogy a földre és abbamarad a légzése. A film többi epizódjához hasonlóan emberi szó nem hangzik el itt sem, csupán az idős nő lihegése és csoszogó lépteinek zaja kap helyet a hangsávon.

A *Dealer* nyomasztó, nem diegetikus hangkulisszája mellett, alighanem a film összes jelenete tartalmaz valamilyen iszonytató, torz hangot, ami lehet épp egy visszafelé beszélő tévéadás a diler barátjának lakásán vagy egy kopasz macska kísérteties dorombolása. A legtöbb deviáns hang azonban mégis a szereplők száját hagyja el, kezdve az első epizódban magatehetetlenül fekvő Újvári atya már szóvá tett köhögésével vagy a film végén a diler apjának rekedt monológjával, amit mint egy verset szavalva ad elő fiának.

Aki látta (és hallotta) a diler kórházba tett látogatásának jelenetét, nemigen tudja elfelejteni a szoláriumban megégett testépítő történetét, amit kinkeserves hangján közvetít barátja és a néző számára. Visszaülve az elrejtettség kérdésére, a férfi – az orra kivételével – kötözőszerrel becsavarva, múmiaszerűen és az elviselhetetlen fájdalom miatt mozdulatlanul fekszik a kórházi ágyon, ami kvázi vizuálisan is előkészíti halálát (13. kép. Fliegaufer Bence: *Dealer*, 2004). Quinlivan előbb idézett könyvének ugyancsak a bevezetőjében, hamar felemlegeti a filmtörténet egyik legismertebb klasszikusának, a *Csillagok háborújának* (Star Wars. George Lucas, 1977) híres alakját, aki főként természetellenes légzésével vált sokak által ismertté és kultikussá. Groteszknak tűnhet párhuzamba állítani Darth Vader figuráját a szolárium fent leírt áldozatával, de légzésük hasonlósága és arcuk rejtettsége vitathatatlanul közös a két szereplőben. Quinlivan kiemeli, hogy a film megnézése után még jó ideig kísérti a nézőt Vader szabálytalan légvételésének hangja, mely valahogy a látható és nem látható határára pozicionálva, egyrészt csak a fül számára felfogható, másrészt mégiscsak a vásznon látható testből származik.⁶¹ Továbbá Quinlivan azt is írja Darth Vader légzéséről, hogy a szuszogó hang a szenvedő emberi testet reprezentálva a filmet átszövő halandóság tematikáját hangsúlyozza.⁶² Összevetve mindezt a megégett barát megjelenésével, szavainak nehézkes kimondásával, és nem utolsósorban légzésével, Darth Vaderhez hasonlóan ő is az egész filmet behálózó halál (és reménytelenség) auditív és vizuális hordozója lesz. Nem véletlen idézi meg ezt az epizódot a film zárata sem, melyben a diler önmagát belőve fekszik be – barátja után – szintén a „napkoporsóba”.⁶³

A *Dealer*-ben hallható deviáns hangok egyik legjellegzetesebb példáját a begombázott lányok epizódjában hallhatjuk. A képmezőn kívüli tér felfokozott használatából eredő feszültség és a késleltetett információadagolásból származó dramaturgia együttese a néző megismerő képességeivel játszik. Rögtön az első beállítás elején hallható két diegetikus hang: a jelenetet végigkísérő monoton nyögés, illetve satírozáshoz, firkáláshoz hasonló zaj; forrásuk a kereten kívül helyezkedik el. Michel Chion aktív, képen kívüli hangként jelöli meg azokat a diegetikus hangokat, melyek például az atmoszférateremtő zörejekkel szemben kíváncsivá teszik a nézőt mibenlétük felől.⁶⁴ „Az aktív, képen kívüli tér hangjai szükségképpen olyan tárgyaktól származnak,

61 Uo. 6.

62 Uo. 6.

63 A kifejezést Tornai Szabolcs használta a *Dealer* kapcsán. (Tornai Szabolcs: i. m.)

64 Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994. 85.

melyek a látással *válnának* beazonosíthatóvá.”⁶⁵ A satírozás zaja hamar feloldásra kerül, de a másik, rejtett alanyú hang forrása még a díler érkezése után is titokban marad egy ideig.



Dealer (Fliegauf Bence, 2004)

A néző gondolatait adott esetben egyre jobban mozgatja, hogy honnan jöhet a hang, a hangzó test látványára vágyik, és kíváncsiságát egyre csak növelik a dílerhez beszélő gombás lány szavai: „...van egy kis gáz... szóval nem nagy gáz... csak kis gáz... Illetve nagy gáz... A Lindával” – mondja hosszabb szüneteket tartva. Fokozatosan tudomásunkra jut, hogy kitől származik a hang és miért, majd meglátjuk a sötét fürdőszoba kádjában fekvő Lindát, ahogy katatón állapotban nyögdéssel a gomba hatása miatt. Hangjára – a monotonitás, a megszakíthatatlanság és az artikulátlanság miatt – tekinthetünk akár hangosan, szenvedve vett levegővételnél is. Később, mire a jelenet végén a kamera közel kerül a lányhoz, tisztán értjük, hogy az „apu, anyu” szavakat ismételteti megállás nélkül. Ezt értelmezhetjük akár segélykiáltásként vagy valamilyen poszttraumás állapotként is, mindenesetre pusztán ezekben a leheletszerűen kimondott, eleinte nem érthető szavakban nyilvánul meg a hat napja önkívületben fekvő lány állapota.

A határhelyzet-jelenséget, mely az elemzés során többször alkalmazhatónak bizonyult, a légzés itt vizsgált esetei is megteremtik. A fent említett filmrészleteket nézve elmondható, hogy a szereplők kapkodó vagy szenvedő levegővételei a valaminek való kiszolgáltatottságból fakadó önkívületi állapot jelzői. Lehet ez az elhagyottsággal, a kábítószerrel vagy végső soron a sorssal szembeni védtelenség, az élet és a halál vagy a *Rengeteg* példájából a realitás és a nem evilági lét közöttiségének hangja.

65 Uo.

4. Összegzés

Fliegauf Bence munkásságának formai vizsgálata során azt kívántam bemutatni, hogy miként képezheti a transzcendencia kifejeződése filmjeinek alapját. Tekintettel arra, hogy a transzcendencia *per definitionem* megragadhatatlan az emberi tapasztalat számára, olyan jelenségek kiemelésével próbáltam demonstrálni Fliegauf filmjeinek valóságon túlmutató jellegét, melyek alkotásról alkotásra módszeresen visszatérnek. A transzcendencia jobbra egymást kiegészítő fogalompárok köztességének alakzataként kísérte végig a fejtegetést. Ebből kifolyólag válhatott a jelenség úgy megragadhatóvá, hogy közben elkerülje a fogalom jelentésének való ellentmondást.

Az elemzés során vizsgált vizuális és auditív megoldások összegzésével három, egymással szorosan összefüggő csoport rajzolódik ki – a filmi kifejezőmód különböző szintjei szerint. A transzcendencia legelemibb formájában, tematikus szinten jelenik meg Fliegauf alkotásaiban. Itt természetesen találunk olyan mozzanatok is, melyek nem feltétlen kapcsolódnak stilisztikai jegyekhez, de a téma szempontjából relevánsak. Ilyen például a *Womb* alapgondolata, mely kvázi az Isten és ember között levő differencia lebontásán munkálkodva főhősnőjét az újrateremtés lehetőségével ruházza fel. Más filmekben – a formai megoldásokkal szorosabban összefonódva – a szereplők kiszolgáltatottsága kerül előtérbe: a *Dealer*ben sorsuk foglyaiként, az élet és halál küszöbén álló emberi testek (elkendőzött) megjelenése és vokális megnyilvánulása hordozza a két „ellentét” közti melankolikus állapotot.

A következő réteg azokat a fogalompárokat foglalja magába, melyek egy elementáris filmnyelvi eszköz rendhagyó használatából erednek – a film alaptermészetére, „filmszerűségére” reflektálnak. Ilyen volt az elsőként tárgyalt – nyitott kompozíciókból fakadó – *láthatóság és nem láthatóság* problémája, mely a *Tejút* egyik fő szervezőelvének bizonyult, továbbá a *Rengeteg* sokat idézett jelenetének is. Itt a transzcendencia kérdését úgy értelmeztem, mint a képtéren kívül eső, a néző számára hozzáférhetetlen szeletét a világnak. A *Womb* és a *Csak a szél* pedig a hangsávok eltérő telítettségével a beszéd és a csend kettőségére, a *Dealer*rel együtt a kimondhatatlan tartalmakra, a képi megjelenítésre irányítják a figyelmet.

Mindemellett olyan dichotómiák is előkerültek, melyek a film médiumának határait feszegetve kiterjesztik „hatáskörüket” egyéb szférák felé. Az első fejezet foglalkozott a lassú mozi globális trendjéhez kapcsolódó filmekkel, melyek lassú, körpályát leíró kameramozgásaikkal és keveset mozgó szereplőikkel a *film* és a *képzőművészet* médiumát közelítik egymáshoz. A *Hypnos*, a *Dealer* és *A sor* (továbbá a később tárgyalt *Womb*) a szereplők alakjai által elkeretezett és hosszan kitarított beállításainak enigmatikus jellegét leírva, szóba került az utólagos képi manipulációból fakadó lassítások kérdése is. Az ehhez az erőteljes stilizációs eszközökhöz nyúló filmeknél, a *Pörgés*nél és nyomokban a *Liliom ösvény*nél is láthattuk, hogy egyfajta kiterjesztett időélménnyel szembesítettek a rejtett tartalmak érzékeltetésének céljából. Az eddigiekhez képest igen más típusú „mediális határátlépést” valósított meg a *Csak a szél*, mely haptikus tulajdonságaiból kifolyólag a *vászon* és a *néző* közti távolság leküzdésével, a félelemérzet egyetemessé tételét célozta.

Hiába tükröződik egy rendkívül letargikus, traumákkal terhelt világlátás Fliegauf alkotásaiban, valahogy mindig ott „lebeg” bennük egy másik, valóságon túli univerzum sugallata. Az elemzésben alkalmazott határhelyzetek bizonytalanságáról a filmek epilógusa sem oszlatja el a homályt.

Gondoljunk csak a *Rengeteg* zárlatára, melyben egy titokzatos kéz (talán a meghalt baráté?) felkapja az oszlopnak támasztott hátizsákot, a *Hypnos* és a *Liliom ösvény* végére, mely talán az újrakezdés lehetőségével kecsegtet, vagy *A sor* és a *Csak a szél* köddé váló szereplőire, akiknek nem tudjuk mi lett a sorsa. A *Dealer* végső jelenete is hordozza a realitástól való elemelkedettséget: a főszereplő miután belötte utolsó adagját, befekszik a szoláriumba, amely – a kamerától való – hosszú percekig tartó távolodása következtében egy csillagszerű, fényes ponttá zsugorodik a kép közepén. Lehet ez a konvencióktól való egyszerű eltérés vagy akár a transzcendenciához köthető mozzanat is, mindenesetre a stáblista, mely sajátos módon már az első Fliegauf-film zárlatát követően is fentről lefelé gördül, bizonyára nem a véletlen műve.

Bibliográfia

- Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2007. ősz. URL: <http://apertura.hu/2006/osz/baudry>, 2020.03.15.
- Bella Tamás: „Gyönyörű tragédia”. Beszélgetés Fliegauf Benedek filmrendezővel. *Filmkultúra*, 2004. URL: <https://filmkultura.hu/regi/2004/articles/profiles/fliegauf.hu.html>; 2020.03.15.
- Bíró Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.
- Bolter, Jay David – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczy Katica. *Apertúra*, 2011. tavasz. URL: <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>; 2020.03.15.
- Bordwell, David: Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 2002 tavasz, 55/3.
- Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 1994
- Cinematics. URL: <http://www.cinematics.lv/>; 2020.03.15.
- Dalle Vache, Angela: *Cinema and Painting. How Art is Used in Films*. Austin, Texas University Press, 1996.
- Flanagan, Matthew: Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9*, 2008. november, 6.29. URL: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm; 2020.03.15.
- Füzi Izabella: Image and event in recent Hungarian Film (*The Man from London, Delta, Milky Way*). In *Orientation in Occurrence*. Szerk. Berszán István. Kolozsvár, Komp-Press, 2009. 331–341.
- Gelencsér Gábor: Félelemrengeteg. Fliegauf Bence: *Csak a szél*. In Gelencsér: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szílamok*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014. 325–332.
- Györffy Iván: A lét elviselhetetlen. Fliegauf Bence: *Csak a szél* (2012). In Györffy Iván: *Az élet kísértése. Filmek könyve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2017. 285–288.
- Király Hajnal: Megmutatni a kimondhatatlant: a melankólia figurációi a kortárs magyar filmben. *Imágó Budapest*. 2015. 4.3. 95–113.
- Magyar Katolikus Lexikon. URL: <http://lexikon.katolikus.hu/>; 2020.03.15.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London, Duke University Press, 2000.
- Mezei Sarolta (szerk.): Nézők és nézőpontok: kerekasztal-beszélgetés a *Csak a szél* című filmről. In *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt – Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 150–159.
- Pápai Zsolt: Dealer. Túlvilágon innen, evilágon túl. *Filmvilág*, 2004/10. 24–25.
- Pápai Zsolt: Oidipusz-klón. Fliegauf Benedek: *Womb*. *Filmvilág*, 2011/3. 16–17.
- Quinlivan, Davina: *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.
- Schrader, Paul: *A transzcendentális stílus a filmben (Ozu – Bresson – Dreyer)*. Budapest, Francia Új Hullám Kiadó, 2011.
- Sontag, Susan: A csönd esztétikája. In Sontag: *A pusztulás képei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 5–43.
- Stóhr Lóránt: Csapatfotó. Fiatal filmesek. *Filmvilág*, 2007/1. 12–16.
- Szönyei Tamás: Varsó Velencében (Havas Bálint és Gálik András képzőművész). *Magyar Narancs*, 2003/21. URL: https://magyarnarancs.hu/film2/varso_velenceben_havas_balint_es_galik_andras_kepzomuvesz-56034#; 2020.03.15.
- Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Idegen szavak szótára*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007.
- Tornai Szabolcs: Gyorsabb az életnél. Fliegauf Benedek. *Filmvilág*, 2011/3. 10–13.
- Tóth Andrea Éva: Appearance, Presence and Movement in Benedek Fliegauf’s *Milky Way* (2007).

Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies, 2009/1. 93–106.

Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015/2. 58–69.

Vincze Teréz: Nézem, érzem. Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat. *Filmszem*, 2012/2. 5–33.

Filmográfia

A sor (Fliegauf Bence, 2004, rövidfilm)

Csak a szél (Fliegauf Bence, 2012)

Csillagok háborúja (Star Wars. George Lucas, 1977)

Dealer (Fliegauf Bence, 2004)

Hypnos (Fliegauf Bence, 2003, rövidfilm)

Liliom ösvény (Fliegauf Bence, 2016)

Pörgés (Fliegauf Bence, 2005, rövidfilm)

Rengeteg (Fliegauf Bence, 2002)

Saul fia (Nemes László, 2015)

Tejút (Fliegauf Bence, 2007)

Womb – Méh (Fliegauf Bence, 2010)