Hamisítványok

SNEÉ PÉTER

A nálunk sem ismeretlen jugoszláv rendező, Emir Kusturica egy interjúban így fogalmazott: „Ha valamit meg kell óvni az európai filmművészetből, akkor ez az a szellem és az az illúzió, hogy a filmek művészi alkotások, s nem csupán termékek. De a valóság szembeszáll ezzel." (1)

Szembeszállt már akkor, amikor a hatvanas évek balos forradalmi haladáselvűségét fölváltotta a konzervatív ideológiák divatja, melyek a maradandóságot hirdették és az átalakítás helyett az alkalmazkodást ajánlották. Ezzel egy időben megrendült a gyártás anyagi bázisa is, aminek nyomán teret hódított az üzleti szemlélet: a filmkészítéshez pénz kell, sok pénz, s jó, ha még többet jövedelmez. Az üzleti haszon ára a kötelező alkalmazkodás. Végül pedig az új generáció sem látott más utat maga előtt, mint az egykori lázadók életeszményei elleni lázadást, vagyis az alkalmazkodást. Ekként jutunk el oda, hogy a posztmodernnek elkeresztelt, művészi arculatú alkotásokon mind sűrűbben észleljük a kozmetika nyomát, ha gondolatban kissé megdörzsöljük mutatós képüket, meglepő felfedezésekre tehetünk szert: különös csodák rejlenek a maszkok alatt.

Az art mozi hálózatot ellepő „művészet" két reprezentánsával teszünk próbát az alábbiakban. Ugyancsak távoli helyeken született, egymástól független alkotások ezek, *A navigátor* című film ausztrál-új-zélandi, az *Europa* sokszoros koprodukció, melyet az egyszerűség kedvéért rendezőjének származása szerint dánnak szokás nevezni. Három esztendő és néhány óceán van közöttük, mégis felettébb hasonlatosak, az új művészet internacionalitását bizonyítják. Mindkettőt új név, eleddig ismeretlen fiatal készítette, aki művével egycsapásra közismert lett, s jegyzik őket a filmtőzsdéken: *Vincent Wardot* Hollywoodban, *Lars Von Triert* pedig Európában. És ami a legfontosabb számukra, máris lehetőséget kaptak a további munkára, ismét forgathatnak.

Mindketten jelképes, példaerejű sztorit választottak. *A navigátor* a késő középkorba kalauzol el, a járványok sújtotta angol bányavidékre, melynek fél-állati sorban élő lakói akként próbálnak megmenekülni a fenyegető vész elől, hogy keresztet adományoznak egy hatalmas és titokzatos napnyugati templomnak. A múltból a mába vezető varázslatos zarándokútjukat mutatja be a film, s visszatérésüket a XIV. századba. Lars Von Trier is az idővel játszik, amikor az *Europa* hősét Németország nulla évébe, azaz 1945-be repíti. *Leopold Kessler* civilként keresi föl a romokban heverő birodalmat, hogy részt vegyen annak újjáépítésében. A naív és jószándékú fiatalember a győztesek és vesztesek ollójába kerül, nem menekülhet. Alibinek látszó történetek ezek, egyik sem tart igényt a realitásra. Világukat a teremtő önkénye formálja, igaz, eltérő módon. Vincent Ward a mítosz segélyét kéri. Tudatosan játszik rá arra, ami a művelt köztudatban él a misztikus középkorról, figuráinak szájába mosolyogtatóan gyerekes, primitív szövegeket ad, hősei az ok-okozati viszonyokat nem ismerik, illetve félreértik. Csacsogásuk az önálló kisközösségek szájhagyományokból táplálkozó, bizonytalan összefüggésekben reménykedő gondolkodását érzékelteti. A legfőbb orákulum egy látó gyermek, aki vezetőjévé szegődik a földbe alagutat vájó és ekként a túloldalra jutni kívánó csoportnak. Képzelődései,

álmai, rémlátásai menthetetlenül összekeverednek a valóval, s elhitetik velünk is az események realitását, hiszen tanúi lehetünk, mint kelnek át 640 esztendőn a mába, s ott miként teljesítik vállalt feladatukat, hogy azután visszakeveredjenek saját korukba, s kiderüljön a fentiekről, hogy a fantázia szüleményei voltak csupán, noha különös módon megmentették a falut, mégis egyedül kiagyalójuknak kell az életével fizetnie értük. *Az Europa* sztorija kevésbé ellentmondásos talán. Ifjú hőse hálókocsi-kalauznak áll Frankfurtban, bácsikája helyezi el, akivel együtt szolgálnak a mutatóban megmaradt egyetlen elsőosztályú vagonon. Ez ritka privilégium, s azonnal szemet szúr másoknak, zsarolással, fenyegetőzéssel megkísérlik beszervezni mind a megszállók elleni partizánakciókat folytató Werwolfok, mind az amerikai elhárítás vezetői. Kessler viszont szeretné megőrizni függetlenségét és egyedül a szerelemmel törődik. Nemes idealizmusa védtelenné teszi, felmorzsolódik az ellenőrök csatájában, meghal. Annak oka, hogy mégsem tűnik ilyen egyenesvonalúnak a cselekmény, nyilván az idegent fogadó világ konstruáltságában rejlik. Lars Von Trier nem bízott a mítoszban, hanem éppen ellene dolgozott, sutba vágta a legyűrt Németországról kialakult képet, s a saját elképzelése szerint poklot teremtett, jobban mondva állított össze szedett-vedett elemekből. Mintha magunk is egy bombatalálat érte könyvtár és videotéka romjai között járnánk, szilánkok, töredékek, kósza lapok innen-onnan: Kafka és Hitchcock, Visconti és Céline, s ki mindenki még! Ijesztő kavalkád, eredményében viszont rokon *A navigátorral.*

Annál a látomás ürügy, kiindulópont egy feladatteljesítő kalandfilmhez. A kis *Griffint* makacsul kínozza a hulló fáklya visszatérő képe, majd egy templomtoronyé, azután a zuhanásé, s végül a vízbe merülő baljós kereszté. Adott négy vizuális gesztus, négy toposz, ezekből kell létrejönnie valaminek. Cselekmény híján ennyiből meditatív látomás születhetik legföljebb, s csakugyan annak is indul a film. Az aprólékos hitelesítés hiánya az olykor már bántó anakronizmusok a szereplők fogalmazásmódjában, beszédritmusában, magatartásában és viselkedésében, de küllemében is, egyaránt arra utalnak, a példázat felé emelkednénk. *Tarkovszkij Andrej Rubljov*jának záró jeleneteit idézi, ám egy ponton áttör rajta, miként hősei is a földkérgen és az idő határán. A bensődleges ábrázolást hirtelen elsodorja a cselekményesség árja, akciófilmet látunk már, méghozzá azon altípusát, melynek ihletadóit alighanem a felvilágosodás korának regényeiben kell keresnünk, ahol először jelenik meg a civilizációba csöppent vadember figurája. Bohókás és szórakoztató a régmúlt és a jelen képviselőinek találkozása mindaddig, amíg el nem úrhodik rajtuk ismét eredeti célképzetük. A tragédia árnyékából keveredünk vissza az eredeti látomáshoz, ami szintén alakot vált, s valóságos példázatként szolgál, akként is zárul.

A művek építkezése eltérő, Lars Von Trier a szinkronitás, míg Vincent Ward a diakronitás híve. Az előbbi egy-egy jelenetbe seregnyi eltérő hatáselemet sűrítene, s hogy azok megférjenek, sajátos eljáráshoz folyamodik: színpadi játékként kezeli a filmet, vagyis a teátrumban szokásos módszerekkel dolgozik. A legkevésbé sem áll szándékában valós teret képezni hősei köré, akárcsak *Greenaway*-nél, vagy *Fassbinder: Quarelle*-jénél – hogy példaképeit említsük –, ellenkezőleg, önálló síkokra szabdalja még a szűk belsőket is; az egymástól függetlenül váltakozó, nemegyszer vetített hátterek az előtérben zajló eseményeket értelmezik, illetve ellenpontozzák, ami mellesleg majdhogynem fölöslegessé teszi a színészi játékot, hiszen egy viszonylag kifejezéstelen arc százféle jelentést kölcsönözhet a vele együtt fölbukkanó képek, melyekre reagálni amúgy sem tudna. A főszereplőt alakító, *A nagy kékségben* feltűnt *Jean-Marc Barr*, vagy Fassbinder színésznője, *Barbara Sukowa* helyzetgyakorlatokra kényszerül egy blue boxban. Még a színpadi előtér, a proszcénium is megjelenik a nyomaték kedvéért, vagyis létezik egy szuperközeli, ahol rendszerint fontos motívumok tűnnek föl, például a hőst egyre mélyebb bugyrokba hurcoló vonat vészféke, amit az intenzitás túlzó fokán kiszínez a technika. Mind a berendezés, mind a beállítás, mind pedig a szereplők mozgatása színpadi-

as. Lars Von Trier állóképeket szeret komponálni, s fütyül a filmes cselekmény gördülékenységére. Egy-egy szituáció felvillantására valóban kiválóan alkalmas a vasúti szerelvény fülkékre tagolt belseje, hiszen a helyzetek egymástól elszigeteltek, vándorolni ugyan lehet köztük, ám alig hatnak egymásra, tényleges átmozgás nincsen. Különös keresztút vár tehát a hősökre: csupán stációi vannak, vonat viszi az egyedül lélekben haladókat. „Végy el feleségül!" – kéri Kesslert a kedvese. Összecsókolódznak, s a jelenet háttere kifordul, a zajló folyam helyett a pap képe úszik be, amint áldását adja frigyükre. A sűrítés e példája azonban másról is meggyőz: miközben az alkotók csöppet sem óhajtják palástolni, hogy jelzésekkel dolgoznak, gátlástalanul bizakodnak teremtői omnipotenciájukban. Bármire képesek, bármi megengedett nekik. Ha szükségét érzik, akár a reklám hatásmechanizmusával kísérletezhetnek, hátha a bennünket megtestesítő hős önvezérlése, a szuggesztív narrátorhang minket is megigéz. Amennyiben egy százaléknyi esélye van, már megérte – vélekedik a rendező. *Max von Sydow* relaxációs jellegű, valójában hipnotizáló szöveget recitál a film alatt, kevéssé rábeszélő stílusban, inkább parancsoló modorban.

A *navigátor* készítői kevesebb bátorságot tanúsítottak, amikor elhanyagolták a filmen kívüli eszközöket, s ragaszkodtak a már bevett, elismert, klasszikus megoldásokhoz. Nem találván a különféle hatások egyesítőjére, egymás után sorakoztatták fel azokat, ám hogy azok a szereplők személyén túl valamiként mégis összekapcsolódhassanak, az extázishoz nyúltak. Azt viszont nem verbális agressziótól, vagy az ellentétes látványelemek ütköztetésétől remélték, hanem az egyes jelképek lassú és tetszelgő bontogatásától, valamint a fokozástól. Nyújtás és ismételgetés révén szerették volna mintegy beleégetni őket nézőik tudatába. Technikai virtuozitással felvett, kísértő képsoraik számtalanszor visszatérnek, anélkül azonban, hogy valaminő logikai rendszerbe épülnének, s akárcsak egymást magyaráznák és értelmeznék újra, márpedig enélkül az ismétlődés nem tölt föl, inkább kiürít. Ahelyett, hogy növelné, elfogyasztja az egyszeri élmény energiáját.

A gondolatiság amúgy sem erős oldala a filmnek, – s nemcsak azért, mert hősei az állítólagosan sötét középkorban élnek –, a kalandsorozat meseszövése is ellentmondásos és legalább annyira ügyetlen, mint a csetlő-botló bányászok csapata a modern nagyvárosban, amit nem ment az sem, hogy végül a fiú álmaként állíttatik be a történet, mivel a záró áldozathozatal sem indokolt, sőt, aligha elképzelhető. A faluját megmenteni vélő gyermeket éppen hőn imádott testvérbátyja oltja be pestissel akkor, amikor már nem szabadna fertőznie.

A gondolat rovására mindkét filmben az érzékletesség dominál, vagyis az ábrázolás módja nem kötődik az ábrázolthoz, idegen marad attól, jellegzetességeit nem veszi figyelembe. Vincent Ward és Lars Von Trier egyaránt a hatás megszállottjai, azt kergetik. A művészi hatás sokrétű, érzéki, hangulati, gondolati késztetések tömege zúdul a nézőre, kiben végül is összecsendülésük hagy maradandó nyomot. Ám a hatáskeltéshez nem szükséges feltétlenül valamennyi alkotóelem harmonikus (összhangzó és ellenpontozott) együttese, már néhányuk elegendő a sokkolásra, feltéve, ha kellően erősítettek. A kommersz sorozatgyártói bevált, biztos receptekkel dolgoznak, és arra törekednek, hogy a lehető leggazdaságosabban állítsák elő produktumaikat, s amennyit lehet, megtakarítsanak. Zavaró lehet a halmozás, a dúskálás, túl sok és fölösleges akkor, amikor eleve lemondtak a teljességről. Kivált a gondolatiság mellőzésénél ajánlatos óvatosan adagolni az impulzusokat, nehogy elszabaduljanak felügyelet nélkül és vad tobzódásukban egymást oltsák ki.

Mindkét rendező szabad prédának tekintette a filmtörténetet, ott és annyit rabolt belőle, amennyi jólesett. Semmi kivetni valót nem találnánk ezen, ha jól csinálnák. Vincent Ward azonban már eleve a lehetetlenre vállalkozott, amikor egy önmagában zárt látomást felnyitott és ismét visszazárt, elegyítvén az emelkedettet köznapi alávalóval. Nem

lel kapocsra, amely összefogná a túlvezérelt hangot és a kontrasztos látványt, s a diszkréten egymást követő effektusok néhány perc múltán már annyira megemelik az ingerküszöböt, hogy szépecskén elrekedünk a filmtől. Lars Von Trier nem egy klasszikustól leste el beállításait, hanem tucatjával házasította megoldásaikat, s nem mulasztotta el megfejelni művét a fekete-fehér-színes váltakozásának dramaturgiájával sem. Az más kérdés, hogy dramaturgia nincsen rendező elvek híján, márpedig itt hasztalan keresnénk olyat. Lars Von Trier sem tudott magyarázattal szolgálni arra, hogy miért látunk egyes elemeket, illetve jeleneteket élénk színekben, miközben a film egészére a zöldesszürke jellemző. Racionálisan valószínűleg nem is indokolható, hogy minek „nyúl bele" a képbe. Talán az újat, az izgalmasat kereste, ahogyan ilyenkor mondani szokás, vagy amit kollégája a történet kibontásával remélt elérni, azt inkább a kép korrekciójától várta el. Akármint legyen is, mindketten a meglepetésre törekedtek, mint legfontosabb tényezőjére a hatásnak.

A meglepetés akkor teljes, ha ráismerésből fakad: „ez az!" és „ilyen egyszerű!", ám ez valamiféle gondolatmenet nélkül elképzelhetetlen. Sajnos, arra inspiráló alaphelyzettel sem találkozunk. Már a témaválasztás problematikus. Nehéz volna meghatározni, hogy miről szól *A navigátor:* a közösségért vállalható maximumról, az önfeláldozásról-e, vagy a szolidaritásról inkább, melyet egymás iránt tanúsítanak a múlt és a jelen polgárai; netán a magányról, a félelemről, a metafizikai szorongásról, esetleg a szeretetről. Mindegy is, hiszen a felsoroltakkal utalásos formában találkozhatunk a filmen, csak éppen kifejtésük marad el. A különféle mondandók egymásba csúsznak, kavarognak, s marad a jól hangzó többértelműség, ami jelen esetben a tisztázatlanság fedőneve inkább, semmint a gondolati bőség jelzése. A kínálkozó konfliktushelyzetek rendre kihasználatlanok, az expozíció ismétlődik, s legfeljebb a végén dereng föl a gyanítható alapprobléma, a messzi földről hazatért báty riadalma a betegségtől. Holott mennyi eséllyel kecsegtetne a zarándokok eltérő habitusa, hány összetűzés támadhatna a cél értelmezése körül, s mennyi mindent lehetne elmondani a ma emberéről a tegnapi szájából! Hőseink heroikus vállalkozása viszont nevetséges, kevéssé izgulunk sikeréért, s ha mégis arra kényszerülünk, úgy különösebb motivációk nélkül tesszük, egyszerűen elsodor, magával ragad és bedarál a tömegfilmek olajozott mechanizmusa, ami hol a rabló, hol meg a pandúr oldalára állít minket. Ha már beültünk a moziba, nem tagadhatjuk meg részvétünket, de hol a pozitív késztetés?

Az *Europa* legnagyobb és valószínűleg nem eléggé méltányolt trouvaille-ja a témaválasztás maga. Sikerült vele megtéveszteni kritikusait és hamis várakozást ébreszteni nézőiben. A hely és az idő megjelölése kettős látszatot kelt: mintha a háborús vesztes történelmi szerepének átértelmezése következnék, valamint az európai létforma és egy távoli magatartás-modell ütközése, csatája zajlana, noha minderről szó sincs. Miközben a kommentárok hosszú passzusokat szentelnek a hiányosan ismert háború utáni történelemnek, és a szerzőik azon meditálnak, vajon milyen mélységekből tör elő az Amerikaellenes indulat, a rendező szerényen így nyilatkozik: „a film sem Németországról, sem Európáról nem szól. Csak egy film és kész." (2) Hosszas kapacitálásra is csupán egy attitűd bemutatását hajlandó elismerni. Az alkotói szándék és önértékelés természetesen nem minősít, de jelzésnek megteszi. Csakugyan semmi nyoma a historizmusnak, a film helyszíne nem azonos a történelmi Németországgal és nem is valamelyik másik régiója kontinensünknek. Bárhol játszódhatnék a történet és sehol sem, mivel a szorongások a tudatban otthonosak, elhelyezkedésük földrajzilag nem leírható. Hogy a cselekmény éppen ott és akkor zajlik, azért a kedvező körülmények okolhatók, a film szellemiségéhez illő átmenetiség, bizonytalanság, értékvesztés.

1945 októbere és 1946 januárja között, az *Europa* játékidején, sajátos interregnumban éltek a legyőzöttek, megfosztották őket korábbi vezetőiktől és teljesen a megszállóknak rendeltettek alá, szokásaik, begyakorolt érintkezési formáik egyik napról a másikra érvé-

nyüket veszítették. Ellentétes befolyások között vergődtek az elnyomorodott és elbizonytalanodott polgárok. Ezen szituáció ragadta meg a filmalkotók képzeletét, s nemigen törődtek a történelmi vonatkozásokkal. Lars Von Trier néhány beállítódást vizsgál, mire jutni velük. Az elszánt, a gyakorlatias és az idealista egyaránt hasadt lelkű személy, hiszen a társadalom szétrombolásával megszűnt a feltétlen odaadás, a pragmatikus cselekvés és a kétségek nélküli hit esélye. Legföljebb az ártatlan gyermekekben élhet még valami naiv biztonság. Nem véletlen, hogy a náci ellenállók éppen őket használják fel terrorcselekmények elkövetésére, a felnőtteket már nem bírhatnák ilyesmire, ugyanis mindőjükbe beköltözött az ördög. A poroszos fegyelmű nagybácsi titkon vedel, a szigorú vizsgabiztos szundikálgat, az elhárítás vezetője az ellenféllel barátkozik, a partizán sajátjait öli, és szerelmes a gyűlölni való idegenbe. Hogyne veszne el hát közöttük a derék tudatlan, akit ellentétes cselekvésekre késztetnek minduntalan közös fellépésükkel!

Ha *A navigátorban* elmarad az igazi expozíció és ezért semmi sem bontakozhat ki, akkor az *Europa* már a bemutatkozással előlegzi a véget, hányattatásaik során hőseinek szerepe, pozíciója keveset változik, az események mintegy igazolják csupán, amit az első pillanatoktól kezdve tudunk már: biztos pusztulás vár mindegyikőjükre, ha nem érik be a kívülálló, a megfigyelő státuszával. Lars Von Trier tisztességesen végigmondja a történetet, noha félbehagyhatná akár, akkor sem különbözne a róla alkotott benyomásunk. Tényleges fejlődésről, valós gondolatmenetről ez esetben sem beszélhetünk, kész helyzetbe csöppentünk, a hősök pályája legföljebb az egyén maradéktalan kiszolgáltatottságát, alávetettségét tanúsíthatja, egyebet nem.

A figurákból hiányzik a mélység, noha markáns alakoknak látszanak. Megannyi jellegzetes, fotogén arc, élettapasztalattal, bölcsességgel hivalkodó, sorsot sejtető tekintet. Mindkét rendező igen jól választotta meg színészeit, csak éppen megformálandó szerepről nem gondoskodott számukra, vagyis személyiségük egy-egy vonásának hangsúlyozására kárhoztatta őket. Griffinnek örökösen gyűrkőznie kell A navigátorban, meregetheti is a szegény gyermek a szemét, bátyja belülről szenved, Bruce Lyonsnak tehát mindig lázasan csillog, könnyes, a többiek meg esetlenek, gyávák, együttérzők – a regula szerint. Az *Európában* sem lehet ez másként, hiszen nem jut idő semmire sem, csupán gesztusokat tehet a színész, magyarán illusztrálhatja a tételt. Egyedül önmagával kivételezik a rendező, megjelenése külön epizód a filmen belül. Ő formálja meg annak a zsidó fiatalembernek az alakját, akinek igazolnia kell a Kesslert befogadó család feddhetetlenségét. Senki másnak nem jut ilyen játéklehetőség és ekkora figyelem.

Legfeltűnőbb egyezést a filmek világképe mutat, akár két tojás, úgy hasonlítanak egymásra. Mindkettő egy szétdúlt, lelketlen Univerzumba vezet el, ahol már lehetetlen eligazodni a dolgok között, az értékek devalválódtak és az esetleges hivatkozás rájuk ürügy csupán a szócséplésre, hiszen egyikük sem tudja, miről beszél valójában. A zűrzavar *A navigátom*ál premodern, az *Europá*nál pedig posztmodern annyiban, amennyiben az előzőnél inkább a tudatlanság szembetűnő, s csak azért nem szólhatunk fogalmi káoszról, mivel fogalmai tisztázatlanok, s nem is észlelni erőfeszítést elkülönítésükre és megértésükre, az utóbbinál viszont a fogalmak már értelmüket veszítették. Abban rokon mindkét helyzet, hogy pusztító az egyén számára. De nem ezért tűnnek ridegnek és embertelennek e filmek, elvégre sok meleg és emberséges alkotás százennyi halált vonultat föl, és gyilkos szituációk sorát tárja elénk. A derűlátás sem követelmény, nemegy remekmű komor, fenyegető, vagy kiábrándult lélekről vall. Ami visszahökkent élvezetüktől, az a hitetlenség saját tevékenységük fontosságát illetően. Noha igen jó véleménnyel vannak eredményeikről ("Minden filmem önműködő és tökéletes" – nyilatkozta például Lars Von Trier szerényen) (3), semminémű művészi jelentőséget nem tulajdonítanak munkájuknak, illetve úgy tesznek, mintha alapjaiban vonnák kétségbe a művészet bárminő szerepét, hatását, s csupán egy bizonyos filmtípust gyártanának profihoz méltó szorgalommal és rutinnal. Minek? A kérdésre nyilván cinikus feleletet kapnánk: mert azt igényli a

piac. Úgy tűnik tehát, jószerivel mindegy, miről és mit mond, a technokrata nem méricskél, hanem kivitelez. Vajon lehet-e bárminő köze egy ilyen szemléletnek a művészethez? „Nem tudom, hogy vajon tudunk-e segíteni a filmnek, hogy önmaga maradjon, azt a modellt véve alapul, amit a múltból, a 60-as évek filmeseitől örököltünk – folytatja a gondolatsort említett nyilatkozatában Emir Kusturica – kétlem, hogy lesz erőnk megőrizni ezt a modellt." Gyanúja nem teljesen alaptalan, a hollywoodi tömegtermelés alternatívájaként minket is elárasztó „művészfilmek" zömében hamisítványok. Megtévesztő külsejüket csupán a piac egy szeletének birtokbavételéért öltötték fel, úgy tesznek, mintha nem termékek volnának, hanem valóban joggal kérkedhetnének egyediségükkel. Expresszív indulat és erős szubjektivitás csakugyan van bennük, ám nem önálló világszemlélet, sajátos gondolkodásmód produktumai, vezérlő elvük üzleti: az eladhatóságot tekintik legfőbb kritériumnak készítőik, hiszen amennyiben kellő benyomást gyakorolnak nézőikre, fölkerülhetnek a top-listákra, ami jelentős bevételtöbbletet hoz a konyhára.

Töprengeni, kísérletezni és megérteni sokáig eltart, nincsen idő ilyesmire, most kell híressé válni, azzal várni egyetlen minutumot sem érdemes. Pszeudo-művek születnek hát, üres látványosságok, melyekhez összesöprik mindazt, amit csak fellelnek másoknál, tekintet nélkül az ötletek hátterére, környezetére, s minden szellemi kapacitást a képi és hangi megjelenítésre összpontosítanak. A cél: varázslatos muzsika lenyűgöző effektusokkal az elbűvölő képek alatt, hogy mindez miről és minek, az szinte mellékes. Nem is lehet fontos ott, ahol minden egyenlő súlyú és semminek sincsen szorosabb köze egymáshoz a puszta szomszédságnál.

Ne törődj semmivel! – példázza Griffin esetlen tragédiája éppúgy, mint Kessleré, s e közöny leginkább a filmeken mérhető is, ahogyan elemi dramaturgiai hibákat követnek el, ahogyan egy poénért képesek föláldozni mindent. Az új filmes köznyelv jellegzetessége a törvények hiánya, egyebet nem is kezdhet tehát a figyelmes néző, mint hogy emlékezik, és képről képre felidézi, mi honnét való, és hol a helye.

FILMOGRÁFIA

The Navigator: A Medieval Odyssey
ausztrál–új-zélandi, 1988.
Rendezte: *Vincent Ward*
Írta: *Kelly Lyons, Geoff Chapple, Vincent Ward*
Kép: *Geoffrey Simpson*
Zene: *Davood A. Tabrizi*
Szereplők: *Hamish McFarlane (Griffin), Bruce Lyons (Connor)*

Europa
dán, 1991.
Rendezte: *Lars Von Trier*
Írta: *Lars Von Trier, Niels Vorsel*
Kép: *Henning Bendstein*
Zene: *Joakim Holbel*
Szereplők: *Jean-Marc Barr (Leopold), Barbara Sukowa (Kathe), Udo Kier (Lawrence), Max von Sydow (narrátor)*

JEGYZET

(1) Lettre Internationale, 1992. 4. szám, 63. p.
(2) Filmvilág, 1992. október, 12. p.
(3) Filmvilág, 1992. október, 10. p.