

KOLOZSI LÁSZLÓ

A köztes lét filmjei

Flieg auf Benedekről

Vannak bizonyos művek, amelyekről csak úgy lehet írni, ha magunk is alkotunk. Nem feltétlenül nagy művek ezek. Közelebb járunk az igazsághoz, ha azt állítjuk, hogy olyan művek, melyek meditációban fogantak meg; olyan ember alkotásai, aki kifejezetten ezért is medítál, hogy mélyebben lássa, átlássa saját állapotát, helyzeteit, és azokat történetté vagy mondatná, vagy képpé tudja rendszerezni. A meditációban megszülető alkotások legfőbb jellemzője – mondhatjuk ismertetőjegye –, hogy formabontóak, vagyis nem igazodnak sem a napi trendekhez, sem a műfajban kialakult sablonokhoz, mert megszületésüknek nem az az oka, hogy alkotójuk egy (újabb) művet akart alkotni, hanem az, hogy a meditációban átélt és megelevenedett képeket kívánta megjeleníteni. Vagyis nem a formára figyelt, nem arra, hogy a jelenetei hogyan illeszkednek egymáshoz, hanem arra, hogy a pontosan látott és megértett sorshelyzetek, a sors további alakulását befolyásoló események vagy eseménysorok, miért váltak olyan fontossá, hogyan lettek olyan fontossá. De nem elsősorban a kitüntetett eseményre figyel a meditáció segítségével alkotó, hanem azokra a lelki folyamatokra és mozzanatokra, amelyek ebben a – csak jobb híján – sorsdöntőnek mondott eseményben zajlanak. A belső összefüggésekre. A valóság eseményeinek és a lelki tartalmaknak a kohéziós erejére. Arra, hogyan következik egyik a másikból. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a meditáció segítségével alkotó művei olyanok, mintha alkotójuk a részleteket figyelné alaposan. Zavarba ejtően. Mintha úgy nézne, ahogy mi nem látunk, nem láthatunk sohasem. Olyan mély figyelemmel. És úgy élné meg élete eseményeit, ahogy mi nem éljük meg, nem élhetjük meg.

A haszidok szerint az ember örök álomban él, és csak akkor van ébren, ha valaki a caddikokról mesél neki történeteket. A meditáció

segítségével alkotók felrázó, felverő történeteket mondanak el, még akkor is, ha látszólag csak egy férfi és egy nő vacsorájáról beszélnek. Nehéz az így születő alkotásokba bekapcsolódni – hiszen erről van szó: az ilyen alkotásokkal együtt kell élni –, de ha bekapcsolódtunk, már nem vagyunk ártatlan nézők (olvasók), hanem a szöveg (a képek) visznek bennünket. Hurcolnak. És meghurcolnak. Ezeknek a meditáció segítségével született alkotásoknak a befogadása azért is nehéz, mert szokatlanok (részletekről beszélnek, az alkotó megfigyeléseiről), és a (kikövetelt) figyelem lankadása az élmény erejének csökkenésével jár. Minden ilyen alkotás mozaikszerű (nem mese: hiszen a fikció is ebben az esetben mást jelent; nem egy történet kitalálását, hanem olyan mozzanatok kiókumlálását, amelyekkel a megfigyelt részletek elnyerik azt az energiát, mely elegendő a megélevenítéshez, ahhoz, hogy a részleteket átéljük, a magunkévá tegyük, a magunk számára értelmezzük).

Fliegauf Benedek filmjeiben a történet sosem kapaszkodó, ami segít eligazodni a rengetegben, a film epizódjai között, hanem csak egy indok arra, hogy a rendező elmondja szoros megfigyeléseit az emberről. Mint egy antropológus, aki miután benyomásait rögzítette, dramaturgiai formát akarván adni előadásának, kitalál a megfigyelési elmondásához egy történetet egy vadászatról, amelynek során a megfigyelt lényekkel kapcsolatba került. Az sem lenne igaz, ha azt mondanánk, Fliegauf Benedek kiemelkedik a kortárs magyar rendezők közül, és az sem, ha azt mondanánk, alkotásai besorolhatatlanok, formabontóak. Filmjei irodalmi filmek. A szövegek, amelyekre a művek részletei épülnek, többnyire novellák, erős és hagyományosnak tűnő novellák. De a Fliegauf Benedek-filmek nem adaptációk, nem irodalmi formák segédformái. Ezek a novellák – amelyeket Fliegauf Benedek ír – csak kiindulási pontok. Olyanok, mintha a rendező meditáció közben ezeket nézné, ezekre összpontosítana. Ezekből bomlanak ki a képek, párbeszéddek és hangok (Fliegauf Benedeknél a hang is nagyon fontos: filmjei zenéit, pontosabban a sound design-t, vagyis hangkreációt is többnyire ő szerzi), de ezek a képek, párbeszéddek és hangok olyanok, mintha a rendező, mire filmre vitte volna őket, már a felvázolt cselekmények minden lehetséges következményét végiggondolta volna. S e cselekmények és események tudatában alkotta volna meg azokat az esszenciális képeket, párbeszéddek és hangokat, amelyek mögött mindig felde reng valami súlyos és nehéz következmény. Egy sorsfordulat. Vagyis Fliegauf Benedek nem események láncolatában beszél el egy tragédiát (nem hétköznapi történéseket), hanem egy-egy hanggal, egy – az is megesik, hogy látszólag üres – párbeszéddekkel, eleven, meglepő momentumokat takaró vagy feltáró képekkel.

*

Nádas Péter szövegeit – hogy egy evidens meditációban született életművet mondjak – nem lehet megérteni, csak akkor, ha az olvasást meditációnak fogjuk fel; ha megközelítjük azt az állapotot,

amiben ezek a szövegek születtek. Elérni nem tudjuk, mert az az állapot az író kiváltsága: tevékenységének legfőbb eredménye is. A Nádas-szövegeknek éppen az a varázsa, hogy a szövegbe belemerülve olyan módon feledkezünk bele magunkba, ahogy egy meditáló. Ezek a szövegek olyan magas fokú figyelmet és odaadást követelnek, hogy nehéz, ha jól olvasunk, magunkat a szövegből kimenteni.

Nádas Péter leírta az alkotás folyamatát, egyértelművé tette, hogy az írásnak áldozott napokat meditációval kezdi. A Nádas-szövegek sokat várnak el tőlünk. Meg kell feledkeznünk magunkról, ahogy az író is teszi a nap kezdetén, és a figyelmünket a szövegre irányítva az az érzésünk támadhat, hogy nem egyszerűen csak az olvasás öröme, hanem az intenzív és ezért nyugtalanító átélés élménye miatt is olvasunk. A Nádas-szövegek olvasása intenzív élmény. Nincs mélyebb meditáció annál, mint alaposan megfigyelni, mi történik velünk. A Nádas-szövegek megteszik azt a szívességet, hogy felhívják a figyelmünket: a magunkra irányuló figyelmünk nem elég intenzív.

Fliegauf Benedek – interjút is készített a *Csillagás* című dokumentumfilmjéhez Nádas Péterrel – filmjei is hasonlóképpen aktíválnak. Az ilyesfajta művészetben nem merül fel a szórakoztatás igénye; a meditáció segítségével alkotó művész nem számol azzal, hogy műve örömet okozhat. Történetei úgy történetek, ahogy a haszid caddikok történetei.

*

Fliegauf Benedek nemzedéktársai a nagy amerikai filmek, a nagy szórakoztató filmek bűvöletében nőttek fel (Pálfi Györgyöt a filmkészítésre bevallottan a *Csillagok háborúja* inspirálta). Filmjeiket megítélhetjük más kortárs, magyar és nem magyar filmekhez mérve, még a legmerészebbek is – mint az említett, impulzív filmjelenteket alkotó Pálfi, akit 2007-ben a *Sight és Sound* kritikusan Fliegauf Benedek mellett jelöltek meg, mint az év legjobb alkotóját – betartják a dramaturgiai szabályokat. Filmjeik beilleszthetők a kortárs filmek közé.

Fliegauf Benedek nem áthágja azokat a szabályokat, amelyeket nem is akarnak és nem is tudnak megkérdőjelezni nemzedéktársai, hanem úgy készít filmeket, mintha ezek a szabályok sosem lettek volna. Nádas Péter hasonlóképpen, úgy ír, mintha nem lenne a több ezer éves irodalmi hagyomány, amely ha engedünk, és íróként figyelembe vesszük, tabuk betartására is kötelez.

Fliegauf Benedek nem engedve a filmes hagyomány nyomásának a filmkészítés előírásait nem tartja be, de így a tabuk sem kötik meg képzeletét. Egy rendezőnek – szinte már – kötelessége, hogy a jeleneteket más és más kameraállásból, dinamikusan vegye fel (arcra nem lehet arcot vágni, mozgásra mozgást). Fliegauf Benedek az általános rendezői kötelezettségeknek nem engedelmeskedik.

Nem a szokásos úton járt, nem filmes iskolában végzett, nem tanult nevesebb rendezőktől. Egy filmgyártó stúdió, az Inforg veze-

tője, Muhi András *Hypnos* című munkája és forgatókönyv-ötletei, tehát novellái miatt bízott benne annyira, hogy pénzt adott első nagyobb lélegzetű filmje, a *Rengeteg* forgatására. Első, a Színház- és Filmművészeti Egyetemet végzett filmeseknek kijáró pénzből készült munkája a *Dealer*. Mivel nem ebbe az iskolába járt, nem követte a generáció neves rendezőinek útját, nem készített, mint az úgynevezett Simó-osztály tagjai, „*Így jöttem*”-filmet (vagyis személyes filmet), sem az ezzel az osztályfőnöki elvárással (Simó Sándor, helyesen, azt gondolta, diákjai arról a világról tudósítsanak első filmjükkel, amelyet jól ismernek) direkt szembemenő lázadó munkát (mint Pálfi György). Fliegauf Benedek nem – ahogy az régóta gyakorlat – a párhuzamos színészosztályba járókkal vette fel első filmjét, hanem ismerőseivel, barátaival. Nem próbált el előre minden jelenetet, sokszor a szereplők maguk alakították a párbeszédet – nem improvizáltak, adott helyzetekben, hanem a lehető legtermészetesebbnek elfogadva a szituációt megpróbálták átélni, mit gondolnának és mondanának adott helyzetben. Filmjeiben nincsenek színészek, ahogy nincs, ebből következően, színészkedés sem: ha valaki hamis, akkor azért marad hamis (kisiskolásan nyafogós vagy szavalós) a hangja, mert minden más esetben az alakítása szereplés, filmbeli megjelenése színészkedés lenne. Fliegauf Benedek arra törekszik, hogy egy pillanatra se keltse azt a látszatot: filmet nézünk (nem hagyományos értelemben vett filmet, hanem filmet egyáltalán). A filmjeiben megjelenő hang sem a szokásos filmzene vagy atmoszférahang (a filmbeli helyszín hangulatát pontosan megjelenítő hang), a filmhang sokszor szokatlan, nem a helyszínhez illő. Olykor csak azért, mert a kelleténél, az elvártnál hangosabb egy jelentéktelen elem, egy jelentéktelennek tetsző, háttérbeli gép vagy ventilátor. Fliegauf Benedek nem figyel a nézői elvárásokra (amerikai filmes iskolákban már az első órán elhangzik, a néző igényeit kell kielégíteni, a nézőt nem lehet becsapni), hiszen ezeket is tulajdonképpen maga a filmes hagyomány hozta létre, és Fliegauf Benedek nem figyel e filmes hagyományokra. Filmjeiben a kameramozgás monoton, szinte minden jelenetet ugyanazzal a mozgással vesz fel, hiszen minden eltérő, vagyis a hagyományos filmekben megszokott sokirányú blende- és kameramozgás a Fliegauf Benedek-filmet filmmé alakítaná. És ezzel megszüntetné meditációs jellegét is.

Fliegauf Benedek filmjeit éppen ezért – mert filmjei tulajdonképpen nem is filmek – ismerik el *szívesen* a filmfesztiválokon (sokszor csak a képnnyelvet megújító filmet látva benne), illetve fogadják el *nehezen* – a hagyományos filmekhez szokott – nézők.

*

A *Dealer* – ahogy majd később erre ismét kitérek – körfahrtokból, vagyis a szereplőket körbeúszó kameramozgásokból, és egyenes, néma mozgásokból, a névtelen Dealer biciklizéseiből áll. Mintha befelé haladnának. És e körök, ha nem is a Pokol befelé hatoló körei,

de legalábbis egy olyasfajta spirituális lelki utazás körei, mint Dante utazásáé.

Az ilyesfajta – *spirituális* (a rendező ezt a szót használja) – körkörös befelé haladás végén nincs egy határozott cél, ott csak a saját arcunk tátong, mint egy esetlen gödör, amibe hiába hordjuk bele az életünket, nem tudjuk befedni.

Nem csak az vagyunk, ami a történetünk. Hanem az is, és legfőképpen az, amit gondolunk: magunkról.

A film néma és névtelen hőse kilépett a tudatosságából. A film végén egy ridegen fénylő szoláriumban fekszik, miután belőtte magát: egyre szűkülő fehér pont a képmező közepén. Lemondani magunkról, elhagyni mindent, és egyetlen világító égiteszté válni, tulajdonképpen ugyanazt jelenti, mint teljesen és egészen elfogadni magunkat. Mint megtenni magunkat egyetlen világító ponttá. A Dealer, a film főhőse, egyre kevésbé vesz részt a saját életében. A Dealerben nincsenek érzések. A filmben sincsenek. Emberek vannak egymás mellett és mögött. A szerelmesek olyanok, mintha háttal egymáshoz lennének tapadva – akárcsak Rodin és Rilke szerint a szerelmesek Dante *Poklában* –; nem tudnak egymásról semmit, és nem is tudhatnak meg, anya és gyermek viszonya már az életben tartásra sem szorítkozik, a barátságok esetlegesek.

A Dealer a köztes létben játszódik.

Bár a Dealerben nem lelhető fel egyértelmű utalás, de felfoghatjuk úgy is, hogy ez a halál nélküli totális megsemmisülés. Egyértelmű utalást nem találunk erre, de Fliegauf Benedek meghagyja a lehetőséget: értsük így.

A rendező a Dealer DVD extrái közt fellelhető interjúbán elmondja: egyáltalán nem tartja kizártnak, hogy filmjét sokan otthagyják, mert e film „sokat követel a nézőtől”. Számol az elutasító nézői reakcióval is. Ebből a szempontból is a film végén, a stáblista után lefutó, ihletőként megnevezett alkotók nyomdokain jár: nem akar megfelelni, nem várja el minden nézőjétől, hogy megértse, megadja magát a Dealer lassúságának. Egy nevet emel ki: Sergio Leonéjé.

A Dealer rokona a Volt egyszer egy Vadnyugat szótlán hőse. A Dealer tája a Vadnyugathoz hasonlóan olyan emberek tája, akikkel már minden megtörtént. Egyik-másik szereplő nem több tereptárgynál. Túl vannak a kiábrándultságon. Viszonyuk a másik emberrel nem nélkülözi a szeretetet, de ugyanakkor teljesen híján van az elvárásoknak. Ha itt és ott szeretet van, akkor az feltételek nélküli.

A legutóbbi film, a Tejút néma terei felismerhető terek. De csak akkor lesznek felismerhetőek, ha valami mozdul, valami megreccsen, megindul, dübörög. Egyébként minden táj holdbéli (a rendező szerint egy Samorost nevű netes játék tereit idézi).

*

Amikor az első felkérést kaptam, hogy írjak Fliegauf Benedek filmjeiről, rosszul fogtam neki, mert filmtörténeti kontextusba próbáltam a Dealert helyezni, ki akartam vesézni, mintha kifejezetten az

lett volna a céloom, hogy a filmes eszközöket számbavéve azt bizonyítsam, a film dilettáns munka.

Arra a kérdésre kerestem a választ, miért nehéz Fliegauf Benedek filmjeit értelmezni. Már négyszer kezdtem bele a *Tejút* elemzésébe, de egyre inkább úgy viselkedett ez a mű – amit a rendezője *természetfilmmek* hív, és e titulust én is egyetértőleg ragasztom rá –, mint egy angolna: minél erősebben fogtam, annál jobban csúszott. Nem olyan volt, mint egy pókháló, vagyis nem foszlott szét, amint hozzáértem, egyszerűen csak kicsúszott minden teória és elképzelés szorításából, és nem engedte magát megfogni. A művel folytatott küzdelem következménye volt, hogy háromszor néztem meg, vagyis minden alkalommal, amikor módom volt rá (játszották valahol).

A legfontosabb, válaszra váró kérdést a filmről a Filmszemle óta megjelent valamennyi kritika, még az elismerők is feltették: blöff-e Fliegauf Benedek filmje, vagy komolyan vehető, a *Dealer*hez mérhető munka?

E kérdést számtalan kritika könnyedén válaszolta meg (akár igent mondott, akár nemet), holott ha van felelőssége a kritikusnak, akkor éppen az, hogy ilyen kétes esetekben, amikor a véleménye nagyon is döntő lehet, vagy legalábbis iránymutató, egyértelműen és átgondoltan fogalmazzon, és érveit támassza alá.

Az amerikai filmekben, vagyis a – szűken értelmezett – műfaji filmekben a nézőnek nincs nagy mozgástere. Ezek a filmek hosszú, de belátható utcákat járnak be. Nem ugrik ki senki a kapualjból, nem történhetnek a gyanútlan nézővel váratlan fordulatok, a *twist*, vagyis a film végére tartogatott félfordulat – amikor meglepődünk, hogy senki sem az, akinek hittük – legalább annyira kiszámított és pontosan megjelölt helyen van, mint a filmelbeszélés sodrását biztosító *midpoint*, vagyis mértani középpont. E Frank Daniels és mások – Robert McKee, Syd Field – felállította szabályok szerint épülnek fel ma már nemcsak a tengeren túl készült filmek, de az európaiak is, beleértve olyan nagy, az utóbbi években jelentős hadállásokat kiépítő filmes nemzetek, mint a dánok filmjeit. Ha van értelme a kritikának, akkor az éppen az, hogy az ilyen nemcsak bejárt utcákon haladó, hanem nagyvárosnyi tereket nyitó filmekben – mint Fliegauf Benedek munkái – orientáljon; hogy a nézőnek odaadjon egy olyan GPS-t, amivel e műben tájékozódni tud, és megtalálja azokat a helyeket, ahol otthonra is találhat (vagyis nem csupán válaszokat lelhet, hanem nyugalmat is).

*

Fliegauf is akar valamit a nézőtől, nem hagyja nyugton, békén. Nem lehet filmjeit a régi beidegződésekkel, műfaji filmre számítva nézni: ezért is akadt meg (és fenn) a könnyen bejárható utakhoz szokott, kényelmes kritikusok jelentős része.

Fliegauf Benedek figyelemre kényszerít. Arra, hogy a néző elemezze és megfigyelje magát.

Filmjeihez csak azoknak biztosít hozzáférési jogot, akik hajlandóak akarata alatt meghajolni, akik hajlandóak vele tartani, a titkos ösvényeken, az üres utcákon – maradványok a város hasonlatnál –, ahol csak a villanypóznák merednek úgy, mint a kopasz fák, ahol üresek a játszótérek, mintha éppen elhagyta volna őket egy gyerekcsapat, és nyikorognak a hinták, ahol kiismerhetetlen, aki szembejön velünk, és ha nyüzög arcán megvillan egy mosoly, azt a legkevésbé sem értelmezhetjük a barátság jeleként.

Fliegauf városa nem titokzatos, hanem egyszerű rajzolatú: de az amerikai filmek városaihoz képest megapolisz.

Fliegauf Benedek ha valamiben, akkor ebben, a dramaturgiában mutatott új utat, ez az, ami filmjeinek elsősorban érdeme: a kiszámíthatatlan, ugyanakkor filmesnek egyáltalán nem látszó, mégis történeteket metsző dramaturgia. Dramaturgiájának alapja az egyszerűség.

Nem kilép a műfaji filmes szerkezetből, hanem úgy ír, mintha az nem is lett volna (vagy a manipuláció eszköze volna, amellyel éppen ezért nem kell és nem is lehet, ha tisztességes akar maradni, számolnia).

Ha ábrázolni kellene, úgy ábrázolnám az amerikai filmek szerkezetét, hogy rajzolnék egy pontot, és e pontból húznék két nyilat, amelyet A-val és B-vel jelölnék. Az amerikai dramaturgia szabályai szerint a film elején húzhatunk az A helyett egy A2 és A3 és A4 nyilat is, vagyis feltehetjük, hogy a mű (a főhős-szereplő életének) előzményét nem tudjuk meg, de semmiképpen sem lehet ez az A egy tetszőleges vektor, ami bárhová mutathat, és a B nem lehet B2 is. Vagyis az nem lehet, hogy majdnem végtelen számú legyen a hozzáképzelések száma. Nem elképzelhető, hogy egy film hőséneke paraméterei ne legyenek megadva.

Fliegauf Benedeknél az alaptétel a figura bizonytalansága.

A *Tejút* egyik jelenetében – Pohárnok Gergely képei jól követik e merész gondolatot – egy fiatal pár szeles hegyoldalon állítja fel rozoga sátrát. A sátorba belekap a szél, és továbbsodorja. A pár a domboldalon lobogva leszáguldó sátra után fut. Nem lehetünk biztosan abban, hogy A) a pár miért ment oda, B) elérje-e a sátrát. Egy amerikai filmben a párbeszéd vagy a további történet megnyitja az utat a megfejtés felé, de a Fliegauf Benedek-féle dramaturgia bizonytalanságban hagy.

Az amerikai film hagyományában erre a bizonytalanságra nincs is példa. Az európaiban is csak nagyon keveseknél találkozunk vele (többek közt J. L. Godard-nál, Buñuelnél, A. Resnais-nél), és az ázsiai filmművészetben is csak kevesek élnek e nyitott dramaturgia eszközeivel (*A kopár sziget*).

Fliegauf Benedeknél a variációk száma nagyon sok. Minél több a filmszekvencia, annál érdekesebb.

Ebben az esetben nagyon sok.

Lehet, hogy e pár mindkét tagjának van házastársa, lehet, mindketten megszöktek a párjuk elől, lehet, a szülők elől szöknek, lehet,

csak egyikük szökik, lehet, nincs semmi pénzük, lehet, most raboltak ki egy bankot, és a hálósákban van a pénz (azt is sodorja a szél), elképzelhető, hogy már csak ők élnek, a falu, ahol életüket tengették, kihalt, mert rablók támadták meg, mert zsidók voltak, és egy pogrom lesújtott rájuk, mert egy különös szekta tagjai voltak. Nem folytatom.

Már maga a játék, a variációk végiggondolása is lehet meditáció forrása. Mert lehet, ha jobban belegondolunk, hogy egyes variációk az életünkkel összeérnek. Ha végtelen lenne a variációk száma, akkor biztosan egy variáció *mi* lennénk. A mi életünk. De végtelen csak akkor lehetne, ha szinte semmit nem tudnánk a képből kivenni (ez egyébként majdnem megvalósul a tíz epizód egyikében, a legelsőben, amikor ember nélküli tájat látunk, és csak hatalmas szélrómúvek forgását szemléljük).

Mínél inkább a végtelen számú lehetőségek felé konvergál egy jelenet, annál biztosabbak lehetünk abban, hogy van hozzánk köze.

Tehát e dramaturgia nyitottsága nem azonos azzal a nyitottsággal, amiről Umberto Eco ír a *Nyitott műben*. Ezek a Fliegauf Benedek-jelenetek nem nyitott művek, hanem *sorsepizódok*, ahol nincs meghatározva a sors gazdája.

Az amerikai szoros dramaturgia olyan, mintha egy jelenet egy lezárt borítékot adna át a következő jelenetnek, és ezen a borítékon rajta lenne egy sorszám: vagyis minden jelenetnek helye van (máshová nem kézbesíthető). Fliegauf Benedek számos levelet odaad, s mi tetszés szerint is kinyithatjuk őket (akár a *Dealer* jeleneteit). Éppen azért lóg ki egy-egy jelenet a *Tejút*ből (és ezért hozott e film végképp zavarba), mert túlságosan zárt: nem az eleje, hanem a vége felé.

A tíz jelenetből – a *Tejút* tíz jelentből (pontosabban filmképből) áll – számos ilyen: egy néni egy játszótéren a hintát kerügeti, majd összeesik. E jelenet majdnem teljesen zárt. Nem illik ide. Nem illik ebbe a filmbe. Ahogy nem illik a *Rengeteg*be az a mókás jelenet sem – a *Rengeteg* epizódok sora, látszólag olyan, mint egy novellafüzér –, amelyben két autószerelőnek látszó fiú egy ismeretlen élőlényről beszélget („amikor áthozták a határon, behorpadt az oldala”); ez az élőlény lehetne szexuális báb, lehetne valami alantas szolga egy másik bolygóról, de lehetne kis herceg-szerű csodalény is. Fliegauf Benedek szerint, ha tudni akarjuk, mi lehet, azon kellene elgondolkodni, hogy mi nem lehet. (E kijelentéséhez legfeljebb csak annyit lehet hozzáfűzni, hogy a *Dealer* végén David Lynch nevét is olvashatjuk, és éppen Lynch az, aki mesterien keveri meg interjúiban a nézőket, elhítelve, hogy amit racionálisan nem tudnak felfogni, az felfogható. Lynch egyébként az is, aki sokat hivatkozik arra, hogy filmjeit meditációban írja, de jeleneteit lezárva adja át, még ha nem is egy eleve elrendelt időpontban és a várható helyen.)

A *Rengeteg* epizódjainak többsége (az öngyilkosságra készülő kutyás fiú epizódja, a tízéves kislányát megkívánó férfi jelenete, a barátjának a halála után pornóújságot ajándékozni kívánó férfi és

társa veszekedése, a vízparton remeteként éldegélőt meglátogatók nagyszerű epizódja) nyitott jelenet.

Fliegauf Benedek filmjeiben nyoma sincs sem gyávaságnak, sem bátorságnak, ahogy nincs nyoma az erkölcsnek sem. Ha ezeknek nyoma van, akkor a jelenet nem nyitott jelenet (ahogy nem az, egy a *Rengeteg*ből – helyesen – kivágott jelenet sem, ahol mamutsírt akarnak elpasszolni fiatalok egy étteremtulajdonosnak, aki nem szkeptikus – azt még el is hinné, hogy mamutsírt találtak –, de üzleti érdekeire hivatkozva eláll a biznisztól).

A *Rengeteg* és *Tejút* jeleneteinek többsége majdnem végtelen irányba mutat. A *Dealer* jelenetei csak azért nem, mert a történet *egy nap története*, vagyis jobban kelti egy film látszatát. De a történetek itt sem olyanok, mintha azokat az előző történet nyújtotta volna át.

A *Rengeteg* minden kockájához ugyanazt a blendenyírást használták, ugyanaz az összeszűkülő kivágás mutat meg minden epizódot, minden részletet. Lovasi Zoltán kamerája kis közeli képet vesz fel: egy láb részletét, egy sáros lábfejet, az ujjperceken lecsöppenő benzint, a szemét dörzsölgető értelmiségi fiú vörös szemgolyóját. Minden leleplező részlethez közel visz. Ahogy a *Dealer* operatőre is (Szatmári István). A *Dealer*ben addig kerülgeti a kamera a helyszíneket, a szereplőket, míg mindent pontosan, részletesen, már-már idegesítően élesen nem látunk. Ahogy a *Rengeteg* jeleneteit megszakítja az egyedül hagyott, kiábrándult szereplők mozgása, úgy oldja meg a *Dealer* jeleneteit a főhős néhány biciklis jelenete.

A *Tejút* kamerája mindig fixen áll.

Még akkor is, amikor a szereplők már kiléptek a képből. (Ezt használja ki a harmadik jelenetben Fliegauf Benedek, hogy titokban maradjon a történések végső oka, s a jelenet nyitott legyen és lezáratlan: egy nő betol egy babakocsit a képbe, majd egy horgász megáll parton a babakocsi mellett, kilép, eltolja a kocsit, majd visszatér az anya, és újra kitolja azt a partra.)

Gondolhatnánk ezt is dilettáns megoldásnak: mondhatnánk azt is, a rendező csak egyetlen eszközt ismer. Mintha egy író csak egyetlen mondatszerkezetben tudna gondolkodni.

De ez, éppen ez, hogy az eszközök, a filmes kép ilyen radikálisan monoton és egyforma, mutatja meg, hogy e filmek, a Fliegauf Benedek-filmek, egyik – úgy hiszem, legvégső – célja, hogy meditációra kényszerítsenek bennünket.

A képkivágások egyformasága még intenzívebb odafigyelésre kényszerít.

Fliegauf Benedek a *Hypnos* című rövidfilmmel és a *Beszélő fejekkel* alakította ki stílusát – amit a zárt képkivágások és a nyitott jelenetek jellemeznek –, de csak ezt követően kapta meg azt a szellemi inspirációt, ami hozzájárult a formai megoldásokhoz a feszítő tartalommal.

Nem nehéz kikövetkeztetni nyilatkozataiból (a www.magyar.film.hu-n vagy a *Filmvilág*ban olvasható interjúból), hogy szekvenciái szerkezetét is meghatározta a találkozása Feldmár Andrásal (róla készített *Van-e élet a halál előtt?* címmel portréfilm).

Feldmár András ha látszólag bizonyos kábítószeres hatásáról van szó – ezt Fliegauf Benedek is hangsúlyozza –, akkor is az őszinteségről – hogyan kell élni, mi a meditáció szerepe az életünkben – beszél. A *Dealer*, mondja Fliegauf Benedek a DVD interjúban, eleinte drogos film volt, a drogosok szlengje túltengett a forgatókönyvben. A megvalósult film már nem drogos film. Itt is csak állapotot szimbolizál a drog, mint Feldmár Andrásnál.

Feldmár több érdekes drogról is beszél. Az LSD-ről azt állítja, hogy az megmutatja azt az élményt, amit a kómába esettek átélnek, láthatjuk magunkat odaát, a halálon túl. Az *ayahuasca* nevű pszichoaktív főzetről beszélve mesél egy törzsről, akik Jézus követői, és ezzel az anyaggal élnek. Egy-egy szertartás során – minekutána bőséggel fogyasztottak a főzetből – hánynak, de ez a hányás nem gyomorterhelő, rossz hányás, hanem jó: „olyan, mintha a rosszat hányná ki magából az ember”. A szertartás után mindenki őszinte marad, képtelen lesz a hazugságra.

Nem a Fliegauf-figurák, nem a Fliegauf Benedek-filmek hősei őszinték: hanem a rendező (a rendezői attitűd). A rendező alaphangja ez a kegyetlenül őszinte hang. Úgy is érezhetjük, hogy e hang – ahogy ezt Fliegauf Benedek is hangsúlyozza – nem magától lenne őszinte, hanem külső segítséggel.

*

Minden élet tele van hazugsággal.

Minden Fliegauf-jelenet egy késszúrás egy hazugsággal telített életen.

A hazug életek a szemünk láttára hasadnak ki.

Feldmár András szerint minden kapcsolatot az érdekek mozgatnak. Mindenki, aki azt állítja, hogy nem zsákmányol ki egy másik embert, hazudik.

A szeretethez nem kellene több, csak ennyi: átlátni a vágyat. Azokat a vágyakat, amelyek az érdekeket mozgatják. De nincs nehezebb, fájdalmasabb munka annál, mint leásni a vágy igazi gyökeréig.

A Fliegauf-filmek nem unalmasak. Ha ellenállunk, azért is állunk ellen, mert belekezd velünk egy jelenetbe, ebbe a fájdalmas munkába.

Feldmár András szerint az élet egyik legfontosabb pillanata az, amikor vágyunk támad arra, hogy meditáljunk.

A figyelem meditáció.