

Az Éden és a kelet-európai ökofilm

Absztrakt

Az ökológiai látásmód térnyerése Kelet-Európában kétség kívül a kora 21. század egyik meghatározó tendenciája, mely folyamatos változásokat generál a mezőgazdasági termeléstől a fogyasztási szokásokon át a kortárs vizuális kultúráig. Egy fokozatos, de nagyszabású kulturális átalakulás részesei vagyunk, melynek megértése kiemelt jelentőségű kutatói feladat. Ebben a tanulmányban ezen változások megértésére teszek kísérletet a filmkultúra területén: azt kívánom megvizsgálni, hogy az ökokritikai szemléletmód térnyerése mennyiben jelent újdonságot a magyar rendezői filmben, mennyiben támaszkodik már bevett filmes hagyományokra, illetve milyen tekintetben írja át annak bevett eljárásait, szemléletmódját. Vizsgálódásaim konkrét apropója Kocsis Ágnes *Éden* (2020) című filmje, amit tekinthetünk az ökomozis első hazai nagyjátékfilm példájának is. Az *Éden* összehasonlítása a rendezőnő korábbi nagyjátékfilmjeivel rámutat az új szemléletmód filmművészeti hatásaira és következményeire, arra, ahogyan az ember és bioszféra viszonyát illető megértésünk változása átalakítja a filmkészítés gyakorlatát.

Szerző

Kalmár György a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film és a gender studies. Több mint ötven tanulmány, szakkikk és öt könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat kiadónál jelent meg (2018), és a *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan 2020), mely megjelenés előtt áll a Gondolat kiadónál *A krízis mozija: A 21. századi európai rendezői film* címmel.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.3>

Az Éden és a kelet-európai ökofilm

Bevezetés

Beszélhetünk-e magyar ökojátékfilmről? Vajon a dokumentumfilm után a hazai nagyjátékfilmes szcénában is megjelenik-e az ökológiai fordulat? Hogyan viszonyul ez a fajta kritikai tudatosság és nemzetközi trend a kelet-európai társadalmi, kulturális és specifikusan filmes hagyományokhoz? Kocsis Ágnes legújabb nagyjátékfilmje, az *Éden* ilyen és hasonló kérdések egész sorát veti fel. A helyi kontextus, „a történelmi és földrajzi sajátosságok” reflexiója (Garrard 2004: 14), ahogy az ökokritikai diskurzusban általában, úgy itt is lényeges szempont. A közvélemény-kutatások szerint a természetvédelmet a magyarok többsége kiemelten fontos kérdésnek tartja, ugyanakkor ez a szempont- és értékrendszer folyamatos harcban áll a materiális értékek (például a közvetlen megélhetési költségek miatti) aggódással (Schneider és Medgyesi 2020: 501). A kelet-európai térségről szóló ilyen témájú viták visszatérő kérdése, hogy vajon az államszocializmus majd a rendszerváltás utáni dzsungel-kapitalizmus krónikus szegénységében és karakterröncsoló anyagi és emberi kompromisszumaiban szocializálódott nemzedékek meg tudnak-e szabadulni a szegénységre és anyagiasságra alapozott értékrendjüktől, és be tudják-e fogadni az olyan, jellemzően Nyugatról importált, „poszt-materiális” gondolkodási módokat, mint a környezetvédelmi tudatosság vagy az ökokritikai látásmód. A helyzet fájdalmas ironiája, hogy a kelet-európai társadalmaknak épp akkor kellene ezt a materiális – posztmateriális ugrást végrehajtaniuk, amikor a térséget megtépázó krízisek sorozata a társadalom többségében minden jel szerint inkább az egyéni túlélés és átvészelés beidegződéseit erősíti fel.

Az ökokritikán az alábbiakban Paula Willoquet-Maricondi nyomán egyszerűen a kulturális szövegeket annak a belátásnak a fényében értelmező gondolkodásmódot értem, miszerint „a világnak egyaránt része a társadalmi szféra és az ökoszféra, a kettő összefügg, az előző pedig nem értelmezhető az utóbbi kontextusán kívül” (Willoquet-Maricondi 2010: 3). Mint a fentiekből is látható, ez egy szükségszerűen és „nyíltan politikai elemzési mód” (Garrard 2004: 3), mely a kortárs társadalmi és ökológiai kontextus fényében, és a zöld mozgalom „morális és politikai irányelvei” (uo.) összefüggésrendszerében elemzi a különböző kulturális termékeket.

A jelen tanulmány írása idején zajló válságok és drámai gazdasági-politikai-technológiai átalakulások kifejezetten tanulságos kontextusba helyezik az ökokritikai szemlélet meghonosodásának kérdését, hiszen az orosz-ukrán háború következtében kialakuló energiaválság a magyar állampolgárok számára is hétköznapi, megélt, materiális valósággá tették a fosszilis

energiahordozókra épülő társadalmak jelentette (globális és emiatt némileg absztrakt) problémákat. A jelen tanulmány megszületésekor folyó társadalmi viták a rezsicsökkentésről, annak kivezetéséről, a megnövekvő megélhetési költségekről, a korszerűbb, olcsóbb fenntartású, kisebb ökológiai lábnyomú otthonok és szokások kialakításáról (akarva-akaratlan) ezer szállal kapcsolódnak az ökokritikai gondolkodás hosszú évek óta meghatározó problematikájához, illetve ennek hazai térnyeréséhez.

„Mintha Kocsis Ágnes nagyon érezne valamit a világból” – írja az *Éden* egyik kritikus (Szercey 2020: 6), és valóban, a rendezőnő nagyjátékfilmjei mind fontos történeteket mesélnek a korról, amelyben születtek. A *Friss Levegő* (2006) a rendszerváltás utáni posztkommunista mindennapok nyomorúságának egyik legemlékezetesebb filmes dokumentuma (Szentpály 2007), a *Pál Adrienn* (2008) pedig felismerhetjük a kétezres években beköszöntő fogyasztói kapitalizmussal és liberális demokráciával megjelenő identitás-válság, zavarodottság és útkeresés ábrázolását is (Király 2015a). Az *Éden*nek talán jót is tett a forgatás csúszása miatti sok évnyi késlekedés: Mire a mozikba, internetes videótárakba és streaming-szolgáltatókhoz került, még aktuálisabbá vált, még időszerűbbnek hat az, ahogy kifejezi a 21. századi ember éghajlatváltozás miatti szorongását, az ember és technológia viszonyának kiéleződő ellentmondásait, illetve az egészséges emberi életre egyre kevésbé alkalmas környezetben tapasztalt problémákat.

Egy olyan új szemlélet megjelenése a művészetben, mint az ökokritika, gyakran hoz magával az új témák mellett új történettípusokat és reprezentációs eljárásokat is. Bár az ökokritikai szemléletű kultúrakutatók hajlamosak az új kulturális tendenciák hangsúlyozására, a filmtörténet szempontjából sokkal összetettebbnek tűnik az ökokritikai fordulat valódi hatásának a feltérképezése, és fontos lehet az új trendek és témák történeti kontextusba helyezése. Hódosy Annamária az ökokritikai fordulat efféle történeti gyökereiről így ír:

Amikor az olyannyira „relativista” posztstrukturalista filozófia „decentralizálta”, azaz „kimozdította a szubjektumot abból a parancsnoki pozícióból, amelyből ez a szubjektum irányítani képzelte a világot”, voltaképpen az antropocentrizmus dekonstrukcióján munkálkodott. A 20. század második felétől domináns kritikai irányzatok, különösen a feminista és posztkoloniális kritika, illetve az újhistorizmus, melyek az ökokritikát már kialakulásának szakaszában is nagyban befolyásolták, egyként felvállalják azt a politikainak is nevezhető szándékot, hogy feltárják és leleplezzék a hatalom és a kizsákmányolás mechanizmusait, rámutassanak az elnyomás retorikai stratégiáira, és feltérképezzék az ellenállás lehetőségeit, akármilyen szegmenséről (rassz, osztály, nem) legyen is szó az emberiségnek. Az öko-cinekritika feladata ennek megfelelően nem más, mint hogy ezúttal az *emberi faj* és természet viszonyát tekintve tegye meg mindezt a film mediális sajátosságainak vizsgálatával. Ennek során viszont az elnyomás többi említett – többnyire társadalmi jellegűnek tekintett – formája is az ökoproblematika részének mutatkozik. (Hódosy 2018: 28)

A kérdés az, hogy vajon az ökokritika csupán egy újabb témával vagy szemponttal gazdagítja-e a

kultúratudományok eddig is folyamatosan bővülő szemléletmódját, bevonva és kanonizálva az ökológiai szempontot a társadalmi nem, a faj és etnicitás, a test, vagy épp a tér problémái mellé, folytatva a fent említett intellektuális trendet, vagy ennél többről van szó? (A kérdésről lásd: Willoquet-Maricondi 2010: 2; Glotfelty 1996: xix; Garrard 2004: 3.) Vajon a filmművészetben ez a szemlélet csupán egy újabb krízissel gazdagítja a drámai potenciállal bíró témák sorát, amikor kedvelt témává teszi az ökológiai válságot és az ebből fakadó emberi krízishelyzeteket, vagy mélyrehatóbb átalakulásokat is eredményez a filmes reprezentáció módjaiban?

Hasonló kérdéseket vet fel az úgynevezett „öko-film” viszonya a rendezői film egyik altípusának is tekinthető úgynevezett „társadalmi probléma filmhez”. A rendezői film hagyományában ugyanis kifejezetten fontos és nagy múltra tekint vissza a társadalmi felelősségvállalás. Ez talán az európai realista filmben érhető tetten a legvilágosabban. Ennek legnagyobb teoretikusa, André Bazin szerint a filmet megkülönbözteti, hogy minden más művészeti formánál nagyobb szeletét tudja megmutatni a világnak, még hozzá nagyon kis torzítással. Ráadásul a film képes eljutni a tömegekhez, azaz alkalmas a figyelemfelhívásra, ahogy a közgondolkodás megmutatás általi formálására is. Eszerint a filmes hagyomány szerint, ha a film képes erre, akkor felelőssége is az, hogy megtegye (Bazin 2002).

Ezekben az elméleti keretekben alakul ki a társadalmi probléma film, melyet egyes szerzők külön műfajként is kezelnek. Ennek a klasszikus alapjegyei a következők: fiktív történeteken keresztül valós problémákról beszél; egy felismerhető társadalmi problémát vagy konfliktust dramatizál a szereplők közötti konfliktusokban; és rendszerint realizisztikusan mutatja be a társadalmi környezetet, így jellemzően valós helyszíneken játszódik, felismerhető történeti periódusban (Lay 2002: 55-57). Ugyanakkor – a realizmus elvárásrendjét némileg megtörve – ezeknek a filmeknek általában van valamiféle „üzenete” is, rendszerint nem elfogulatlanok, kimutatható valamiféle világképi, ideológiai elfogultság, ami a film zárlatában többé-kevésbé egyértelművé is válik. Könnyen belátható, hogy a kora 21. század egymást követő krízishelyzetei közepette (melyekben az ökológiai válság egyre erősödő jelei nem kis szerepet játszanak), a társadalmi probléma film (és általában ez a fajta elkötelezett filmes hozzáállás) különösen fontossá válik. Az emberi élet már a globális észak fejlett és gazdag társadalmában sem olyan védett, mint a 20. század végén, egyre erősebb a válság és az élet törékenysége, prekaritásának a tapasztalata (Ureczky 2018; Szepe 2012; Ureczky 2022). Mindezek a folyamatok egy sor változást indítanak be, illetve erősítenek fel, melyek nem csak társadalmi vagy politikai változásokban érhetők tetten, de az ezekről beszélő filmekben is. Ahogy a *Post-Crisis European Cinema* című könyvben igyekeztem részletes elemzéseken keresztül is bemutatni, a társadalmi problémákkal foglalkozó filmekben belül is észrevehető a 21. században számos ilyen jellegű elmozdulás, kísérletezés és útkeresés, a régi trópusok, ideológiai alakzatok, elbeszélésminták és karaktertípusok újragondolása (Kalmár 2020). Úgy tűnik, hogy a gyorsan változó társadalmi, gazdasági és ökológiai környezetben elkerülhetetlenül a rendezői filmnek, és ezen belül a társadalmi probléma filmnek is változnia kell, hogy adekvát módokon beszélhessen a bennünket körülvevő világról. Mindebben az ökológiai tudatosság térnyerése igencsak fontos szerepet játszhat, és véleményem szerint nem csak

tematikus szinten, azaz nem csupán új témák, drámai helyzetek és válságszituációk megjelenésével.

Az ökokritikai szemlélet (akár akaratlan) beszivárgása a közgondolkodásba ugyanis nem csak életmódunkban vagy a fogyasztási és vásárlási szokásainkban vezethet változásokhoz, de átalakíthatja az etikai és művészi paradigmákat is. Az ökokritikai fordulat a modernitás alapvető elemeit teszi kritika tárgyává (Garrard 2004: 62), olyan fogalmakat és világgépi elemeket, melyek a film számára is meghatározóak. Felvetődik a kérdés, hogy a film mint *par excellence* modern, techno-médium, melynek fejlődése elválaszthatatlan a huszadik századi ipari társadalmak történetétől milyen válaszokat is ad egy ilyen alapvető változásra.

A hagyományos etikák többsége – hogy egy az *Éden* szempontjából is releváns példával éljünk – jellemzően „homocentrikus” (Hódosy 2018: 26) vagy antropocentrikus, azaz a két emberként elképzelt én és másik találkozására fókuszál, és az én másikkal szembeni etikai kötelességeit igyekszik felvázolni, azaz az etikus viselkedés mibenlétét két emberi szubjektum közötti relációban igyekszik megérteni (Kovács 2008: 82). Az ökokritikai szemlélet és az általa implikált környezetetika azonban az individuumról a bioszféra egésze felé tereli a figyelmet, hiszen a másik, akivel szemben etikai szubjektumokká válunk jellemzően nem egy emberi lény, hanem a természet, az ökoszisztéma vagy a Föld egésze, így az ember-ember találkozásokban is ez a szélesebb, az individualizmust kritikus távolságtartással kezelő attitűd érvényesül (Kovács 2008: 82-83). A film esetében, ahol a személyes konfliktusok drámája kiemelt narratív és dramaturgiai szereppel bír, egy ilyen elmozdulás a filmkészítési gyakorlat alapvető elemeit változtatja meg.

Így aztán az ökokritikai látásmód megjelenése a filmkészítésben új kihívások elé állítja a filmkutatókat is. Gyorsan változó világunkban, a gyorsan változó kulturális, társadalmi és gazdasági paradigmák közepette fel kell térképezni az új reprezentációs trendek működési rendjeit. Amennyiben az ökokritikai látásmód valóban átírja az ember és környezete viszonyát, ezzel pedig az emberi szubjektum modernitásban domináns definícióját is, akkor adódik a feladat, hogy megértsük, hogy mindennek (például) milyen narratív, térkezelésbeli, dramaturgiai, ábrázolásetikai vonzatai vannak, illetve hogy a megjelenő új reprezentációs eljárások milyen viszonyban vannak a filmkészítés pre-ökokritikai trendjeivel. Az ökokritika politikai és aktivista gyökerei miatt ez a feladat és mindez a szakmai munka korántsem tekinthető magától értetődőnek, pláne elvégzettnek. Ahogy arra Ursula Heise is rámutat,

a kritikai kultúrakutatáshoz hasonlóan az ökokritika is inkább egy közös politikai projektnek köszönheti létét, semmint koherens elméleti és módszertani feltételezések halmazának, így aztán annak a részletei, hogy ezt a projektet miként is kellene átültetni a kultúra tanulmányozásába, folyamatos vita és rendszeres felülvizsgálat tárgya (Heise 2006: 506, idézi Willoquet-Maricondi 2010: 2).

Ma azt látjuk, hogy a filmeket ökokritikai szempontból olvasó tanulmányok jelentős része a politikai aktivizmus által motivált, szinte kizárólagosan tematikus, motivikus, allegorizáló olvasat (vö: Willoquet-Maricondi xi). Az ilyen szövegek nemritkán annak az egyszerű kérdésnek a

vizsgálatában merülnek ki, hogy a film „üzenete” mennyiben van összhangban az írás pillanatában elfogadott természetvédelmi irányelvekkel vagy más élőlényekkel kapcsolatos, épp aktuálisan helyesnek tartott viselkedései és hozzáállásbeli keretekkel, ami egy meglehetősen reduktív, bináris, jó/rossz elbírálási sémához vezet. Ezek a tanulmányok némileg segíthetnek az ökokritikai tudatosság fejlesztésében és a figyelemfelhívásban, de a szakmai hozadéuk igencsak vékonyka, hiszen kevés figyelmet fordítanak annak megértésére, hogy az új szemlélet hogyan alakítja át a kultúra komplex rendszereit, így például a filmnyelv különböző elemeit, a világgépünkbe beépülő etikai vagy szubjektumfilozófiai paradigmákat (vö: Willoquet-Maricondi 2010: 2; Hódosy 2018: 22).

A következőkben mindennek fényében arra teszek kísérletet, hogy az *Éden* elemzésén keresztül, a kelet-európai kulturális és filmes kontextus szem előtt tartásával feltérképezzem azokat az elmozdulásokat, amelyeket az ökokritikai látásmód (vagy tudatosság) hozhat egy kelet-európai nagyjátékfilmbe. Kocsis Ágnes életműve tökéletes kísérleti beállításokat teremt mindehhez, hiszen ugyanazon rendező sok szempontból koherens életművének intertextusán belül (azaz egy sor tényező rögzítésével) tudom megvizsgálni azokat az *Éden*nel megjelenő elmozdulásokat és újdonságokat, melyeket az új téma szolgáltat. Elemzésemben a tematikus elemek mellett igyekszem reflektálni a szubjektum meghatározásának módjaira, a test és szubjektivitás kérdéseire, az ember kapcsolatára a társadalmi és természeti terekkel, a filmek térhasználatára, illetve az ökokritikai szemléletből adódó újfajta konfliktusokra és etikai kérdésekre is.

Megtestesült problémák

Kezdjük talán az egyik legszembeötlőbb kérdéssel, a főszereplők filmes megalkotásának, meghatározásának kérdéseivel. Kocsis Ágnes eddigi életművében ez rendre személyes élethelyzetbeli problémákon és tünetértékű testi jellegzetességeken keresztül történt.

A *Friss levegő* főszereplői, a kelet-európai rendezői film meghatározó trendjét követve konkrét szociális helyzetüktől szenvednek, karakterük és a film alaphelyzete is a posztkommunista (anyagi és emberi) nyomorból fakadó problémák köré épül. Az anya, Viola egy budapesti aluljáró nyilvános illemhelyén dolgozik, „vécés néni” – ahogy akkoriban nevezték. Ebbe a földalatti, neonfényes, bűdös lyukba zárva tölti (munka)idejét, takarít, felmos, papírt adagol, pénzt szed be a kliensektől, a felhalmozott WC-illatosító sprékkel kényszeresen illatosít, otthon pedig ugyanilyen kényszeresen tisztálkodik, hogy levakarja magáról a munkájából (és szociális helyzetéből) fakadó szagot. Lánya, Angéla, aki egy szakmunkásképzőben varrónőnek tanul, kétségbeesetten nyitja ki sorra a panellakás ablakait, amint anyja hazaér, majd szobájába zárkózik, és rajzolásba, illetve olyan ruhák tervezésébe menekül, melyeket (mint a helyi turkáló vezetőjétől megtudjuk) itt lehetetlen eladni. Ahogy Kocsis hősnői általában, mindketten magányosak, vannak furcsa szokásaik, élethelyzetük csapda-szerű, elvagyódnak, de menekülési kísérleteik rendre kudarccal végződnek. Meghatározó testi metaforáik a kényszeres illatosítás, tisztálkodás és szellőztetés, melyek mind az életüket meghatározó lealacsonyító szociális körülményekre vezethetők vissza. Éppúgy fuldokolnak, mint az *Éden* Évája, de fuldoklásuk elsősorban mégiscsak metaforikus, és

szociális helyzetük változásával akár megszüntethető is lenne. A film kritikai célkeresztjében így (a filmes hagyományokhoz híven) a kelet-európai rögválóság áll, melyet azonban a film (szintén ugyanezen hagyományokhoz híven) olyan komplex esztétikai minőségeken keresztül kezel, mint az irónia, a fekete humor vagy a groteszk.

A *Pál Adrienn* hasonló esztétikai és hangulati eszköztárral dolgozik, ugyanakkor a főszereplő nő meghatározása egy lépéssel eltávolodik ettől a helyi színekkel (és szagokkal) megfestett, a nyomorban tobzódó, jellegzetes kelet-európai filmes megközelítésmódtól. Piroskának van „rendes” állása, egy kórházban dolgozik, van „rendes” párkapcsolata, és bár lakásának berendezése éppoly minimalista, mint az előző filmben, ugyanakkor mégis rendezettebb és levegősebb. Itt már nem a nagyvárosi proletariátus vagy prekariátus nyomorát látjuk, hanem az alsó középosztály sokkal megfoghatatlanabb szorongását, és a filmet is sokkal inkább érdekli a „rendes”, „normális” és „tisztességes” mögötti abszurd és groteszk, mintsem a társadalmi körülmények miatti szenvedés. Ennek megfelelően Piroska gondjai sem a nélkülözésből vagy a bűdös munkából fakadnak, hanem a látszólag rendezett életen belül tapasztalt szorongásból és identitás-válságból. A belső krízist itt is testi metaforák fejezik ki, melyek főként az evés és a testtömeg köré szövődnek. Piroska ugyanis kényszeresen eszik, éjjel és nappal, otthon és a munkahelyén, nyíltan és titokban, és ez meg is látszik a testalkatán. „Kövérsege paradox módon hiánytünetként hat, élet-telenségének szimptomájaként” (Ureczky 2013, 76). Élettársával (aki pedig a kisházban, zárt ajtók mögött felépített vasúti modellek világába menekül) is főleg az evésről beszélnek, Piroska (reménytelen) fogyókúrájáról, a bevitt kalóriákról és a szobabiciklin letekert kilométerekről. Szexuális életünk – ebben a filmes univerzumban már-már magától értetődő módon – nincs. Amikor Piroska fejébe veszi, hogy megkeresi egykori iskolatársát és legjobb barátnőjét, Pál Adrienn (akivel a filmben többen össze is keverik), majd annak keresésére indul, világos, hogy nem a szociális körülmények elől menekül, hanem egy belső csapdahelyzetből. Neki már elvileg megvan, ami az új világrend szerint egy „normális” vagy „emberhez méltó” élethez kell, de mégsem boldog, a néző számára pedig világossá válik, hogy a nyomozás során megtett útjain egy identitás-kérdésre keresi a választ, egy régebbi, elveszett önmagához próbál visszatérni.

Az *Éden* ebben a tekintetben még tovább lép, még távolabb kerül a kelet-európai társadalmi probléma film hagyományrendjétől. A film a közeli jövőben játszódik, Budapesten, főszereplője, Éva szintén magányos, egyedülálló nő. Az ő élethelyzeti csapdáját azonban nem a szegénység, a rossz munkahely okozza, és elveszettsége sem az identitás bizonytalanságából fakad. Problémái nagyon is testi jellegűek: allergiás fulladásos rohamot indít be nála minden a modern technológiai környezetből származó szennyeződés. Egy hermetikusan zárt lakásban él, fém bútorok közt, a levegőt különleges légtisztító berendezések juttatják be, ruháit nem szabad mosóporral, öblítővel kezelni (de még látogatói ruháját sem), és csak egy teljesen zárt szkafanderben tud kilépni otthonából. Otthona kialakításának finanszírozását az a klinika finanszírozta, amely cserébe kísérleteket végezhet rajta, vélhetően a hasonló panaszokkal élők gyógyítása érdekében. Éva esetében tehát a tünetegyüttes hasonló ugyan, mint az előző filmekben, ugyanakkor azok oka már egyértelműen az emberi életet lehetővé tevő környezet degradációja, a modern technikai

civilizáció által okozott szennyezés. Éva fuldoklása már nem a posztkommunista nyomorból fakad, hanem mindannyiunk közös jövőjének egyik lehetséges képe. A szenvedés, konfliktus és dráma forrása nem kulturális, gazdasági vagy szociológiai természetű, hanem egyértelműen ökológiai. Ahogy maga a rendező fogalmaz, „az egész történet egy metafora, a Földtől, a természettől eltávolodott ember magánya. Hogy vajon mennyire mennek tönkre az emberi kapcsolataink is, ha tönkretesszük a körülöttünk lévő élővilágot, és hogy a szeretet tud-e még segíteni” (Vízer 2018: 4).

A főszereplőt kínzó problémák jellegével együtt változik a fizikai és társadalmi meghatározottságuk is. A kelet-európai filmes kontextusban talán a legfontosabb változás a deidealizáló karakteralkotástól való eltávolodás. Ez a magyar rendezői filmben is elterjedt eljárás tudatosan távolítja el a szereplőket a műfajfilmek idealizáló látásmódjától, jellemzően testi jellegzetességeken keresztül. Gondoljunk csak Tarr filmjeinek megfáradt férfiarcaira, a Monori Lili által alakított szerepekre Mundruczó filmjeiben, a *Kontroll* bűdös, koszos, vérző, bevizelt és lehányt ellenőreire, a *Taxidermia* groteszk módon kövér vagy sovány testeire, vagy Kocsis korábbi filmjeiben Viola szagára vagy Piroska kövérségére. Az elhanyagolt testek, az igénytelen megjelenés, az idétlen ruhák, a pocakos, alkoholista férfiak és dohányzó nők a magyar rendezői film bevett, karakterisztikus elemei, melyek egyszerre illetik kritikával a nyugati műfajfilmek fantáziavilágát, az ezek mögötti kulturális mitológiákat, és szolgálnak a kelet-európai állapotok beszédes metaforáiként. Az *Éden*ben azonban a deidealizáció mint karakteralkotási eljárás gyakorlatilag teljesen eltűnik. A helyi átlagembert megjelenítő főszereplőnő közelebb áll a globális kulturális elit ideáljaihoz: bár már a negyvenes évei elején járhat, nem iszik, nem dohányzik, nem bűdös vagy ápolatlan, nincs elhízva, nincsenek gusztustalan hobbijai, intelligens, érzékeny és empátikus. Míg Viola és Angéla fő kulturális programja a *Polip* című olasz bűnügyi sorozat nézése volt, addig Évát már megéri a szomszédból áthallatszó komolyzene (melyet András ad a szomszédnak). Míg Viola számára a szépséget a nyilvános illemhelyen tartott zenélő, világító művirág és a rádióból szóló andalító slágerek jelentették, addig Éva kézműveskedik és szobrászkodik a rendelkezésére álló fém anyagokkal (lásd: 1. és 2. képek). A testi és személyiségbeli változásokkal párhuzamosan tehát kulturális és társadalmi osztályváltás is megfigyelhető: az öko-film hősei nem a társadalom nélkülöző, iskolázatlan számkivetettei; itt már mindannyian potenciális számkivetettek lettünk, az embert sújtó környezeti problémáktól pedig nem véd meg érdemben sem a pénz, sem a státusz. A film ezzel is érzékenyen kapcsolódik a 21. századi társadalmi változásokhoz, hiszen azt látszanak megerősíteni, hogy az ökológiai tudatosság akkor ér el egyfajta kritikus határt, akkor válik egy társadalom életében meghatározó tényezővé, amikor a középosztályt is eléri az ilyen krízisek, amikor nem véd meg a hőségtől a légkondicionálás az energiaárak miatt, kiég a pázsit a vízkorlátozások miatt, vagy elérhetetlenné válnak egyes élelmiszerek az aszály miatt.



1. *Friss levegő* (Kocsis Ágnes, 2006)



2. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

Tér, hatalom, szubjektivitás

A kórházi környezet kiemelt szerepe a *Pál Adrienn*ben és az *Éden*ben felhívja a figyelmet a főszereplők medikális terekben elfoglalt helyében megfigyelhető elmozdulásokra. Míg Piroskát a film talán legemlékezetesebb beállításában egy sor monitor előtt ülve látjuk, amint ápoltak tucatjainak az életfunkcióit ellenőrzi, addig Évát már egy hasonló környezetben a megfigyelt, vizsgálati tárgy pozíciójában találjuk, egy üvegkalitkában, amint orvosok kísérleteznek rajta. Míg Piroška e jelenetek közben (is) módszeresen eszik, Éva fulladásos rohamot kap minden az üvegkalitkába befűjt anyagtól. Míg Piroška felfal, megeszik, elpusztít minden ehettőt, a megevés által próbálja uralni a világot, addig Éva alig tud valamit befogadni az őt körülvevő világból, nemcsak enni, de lélegezni is alig tud, számára megszűnt minden bensőségesség, kiszolgáltatottá vált mindazon dolgok felé, amiket az emberiség a történelem során uralni próbált. Ezeket a különbségeket tovább erősíti a térrendezés és a kamera pozíciói. A medikális tér, az elválasztó panelek, a monitorok, a fehér falak és fehér köpenyek, illetve a szimmetrikus beállítás közősek a két filmben, ugyanakkor a *Pál Adrienn*ben a kamera gyakran van Piroška mögött, vele együtt nézve a monitorokat, azaz a főszereplőt (aki a nézői tekintet kiemelt tárgya) egyben a diegetikus tekintet alanyaként, és valamiféle furcsa hatalom gyakorlójaként határozza meg. Ezzel szemben az *Éden* klinikai jeleneteiben szinte soha nem látjuk az orvosokat Éva szempontjából: a központi beállításban ő mind a nézői, mind a diegetikus tekintet tárgya. Az orvosok háta mögül, az orvosi monitorokat, kameraképeket is megmutató beállítás a kép közepén a háttérben ülő Évát kiszolgáltatott, szenvedő kísérleti állatként mutatja be, akinek a vergődését és fuldoklását az

orvosok hideg távolságtartással szemlélik. Amikor e jelenet után András, a pszichiáter az őt megbízó nagyvállalat ügyvédjével tárgyal Éva állapotáról, az asztal plexije alatti, gombostűre tűzött pillangók és (csoda)bogarak egyértelműen értelmezhetők Éva metaforáiként, ahogy az ember és természet viszonyának szimbolikus megjelenítéseként is. Az *Éden* nyitójelenetei így az öko-mozi szubjektumát egy kiszolgáltatott, a hatalomtól és gyakorlatilag mindenféle ágenciától megfosztott, a környezetétől elidegenedett, magányos, szenvedő, mentálisan is megbillent, az ügyvéd szóhasználatával „nem százaz” lényként definiálják (lásd 3. és 4. képek).



3. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)



4. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

Éva helyzetének allegorikusságát, illetve a (közel)jövő átlagembereként való bemutatását tovább erősítik a film terei közötti, a fentihez hasonló összecsengések, a stílusbeli, motivikus kapcsolatok. A reptéri jelenetben az alsó kameraállás mintha szándékosan hangsúlyozná, vétetné velünk észre az acél-üveg, fehér-szürke épület szerkezetének hasonlóságait Éva szobájával és a klinikai kísérleti laborral, illetve a felülről belógó acél levegőztetők hasonlóságát a kísérleti kalitkába szintén felülről belógó acélcsövekkel. András ebben a térben tehetetlenül nézi, amint a tőle külön élő kislánya hazatér külföldről, őt mégsem üdvözli lelkesen, és egy perc után tovább is áll. A jelenet végén Andrást egyedüli alakként látjuk egy szimmetrikus beállításban a hideg technikai térben, akárcsak Évát az előző jelenetben a laborban. A film alapvető szerkesztési elve, hogy egy jelenetet mutat Éva életéből, majd egyet Andráséból, szintén segíti az ilyen jellegű analógiák felismerését, Éva állapotának metaforizálását, az egyéni betegség általános emberi állapotként értelmezését, vagy az emberiség környezetéhez fűződő viszonyaként történő interpretációját.

A történet ilyen jellegű allegorikusságában, az ökokritikai perspektíva térnyerésében eltűnik a couleur locale, a kelet-európai félperiféria materiális és kulturális valóságának a bemutatása, megszűnik a rom-esztétika, a lepukkant terekben élt nyomorult életek fekete humorral és empátiával való bemutatása. Az *Éden* egy nemzetközi koprodukcióban készült európai film,

mindez bárhol megtörténhetne az iparosított világban, a helyszínek nagy része éppúgy lehetne Prága, Berlin vagy Moszkva is, a film jelentését meghatározó kulturális keretrendszer pedig nem kelet-európai, hanem globális, ahogy Éva sem poszt-kommunista szubjektum, hanem az ökológiai krízis globális nagyvárosi szubjektuma. Ezt részben a mise-en-scene letisztításával éri el a film. Ha vannak is még ebben a világban helyspecifikus posztkommunista relikviák vagy nosztalgia-tárgyak (mint a *Friss levegőben* a színes üveg hal a tévé tetején, Viola zenélő, neonfényű művirága a nyilvános vécében, vagy a *Pál Adriennben* a hullaszállításra használt liftben szóló táskarádió), ezeket Éva sterilizált fém-és-üveg világából már régen eltávolították, a jól fizetett, s polgári lakásában jazzt hallgató és elegáns talpas pohárból vörösbort kortyolgató András otthonában pedig valószínűleg soha nem is voltak.

A szereplők által bejárt térbeli mozgások szintén rávilágíthatnak az azonosságok és különbségek játékára az öko-mozi felé történő elmozdulásban. Mindhárom Kocsis-magyjátékfilm női szereplői magányosak, valamiféle csapdahelyzetben találják magukat, és mind elvágyódnak. Ennek a klausztofóbiának és szabadulásvágyának a legfontosabb térbeli szimbóluma az ablak. Angéla kényszeresen nyitogatja őket, hogy friss levegőhöz jusson, rendszeresen ül ki az ablakba, és Évát is sokat látjuk a lakás ablakában állva, a kinti világ után vágyakozva, vagy épp az ablakra rajzolva. A *Pál Adriennben* talán kevésbé fontosak a szabadság, remény és új jelképeként szolgáló ablakok, hiszen Piroska ha szorong, akkor nem az ablakhoz megy, hanem a hűtőszekrényhez, és annak ajtajában ücsörög. Ugyanakkor a történet egy (vagy akár több) pontján mindannyian elindulnak, hogy kitörjenek ebből a fojtogató, zárt világból. Ide sorolhatók Viola kísérletei, hogy a különböző társkereső klubokban párt találjon magának, Angéla szökése, amikor stoppal próbál eljutni Rómába, Piroska elhatározása, hogy felkerekedik és megkeresi Pál Adrienn, valamint Éva kísérletei, hogy András segítségével kitörjön a lakásból, és valami módon találkozzon a természeti környezettel. Az *Éden* – az ökokritikai látásmódot megerősítve – finoman, de egyértelműen jelzi, hogy Éva nem csupán a lakás fojtogató zártságából próbál kiszakadni, hanem valami élővel szeretne találkozni. Erre utal, hogy amikor szkafandert ölt és elszökik otthonról, egy kisállatkereskedésbe megy, és ékszerteknőcöket vásárol, később Andrással is rendre parkokat látogatnak, és a film végén, a végső menekvés kísérlet során is egy Margit-szigeti rétre mennek.

A térbeli mozgások tekintetében az *Éden* változtat is a már-már kanonizáltnak nevezhető magyar rendezői filmes mintán. A *Friss levegő* és a *Pál Adrienn* hűen követi ezt a hagyományt, melynek lényege, hogy a film hőse útnak indul, megpróbál kitörni, de végül visszatér kiindulási pontjára. Viola férfi nélkül tér haza minden egyes esti útjáról, Angélát pedig egy olasz család (Angéla hiányos olasz tudásának köszönhetően) végül a magyar határról nem Rómába viszi el, hanem visszahozza Budapestre (míg ő éjszaka békésen alszik a hátsó ülésen). Piroska bolyongásai az iskolai levéltárban, a temető sírkövei között és a volt osztálytársak által elejtett nyomokat követve szintén nem vezetnek el a célig, a „lélektani road movie” (Ureczky 2013: 70) nem a Másikhoz vezet, hanem Piroska lelkének fekete kútjáig Feketekút faluba, majd vissza a jól ismert panellakásba. Bár mind Angéla, mind Piroska személyiségében történnek változások a bejárt utakon, ezek az utak mégiscsak visszavezetnek a kiindulópontjukhoz. A *Friss levegő* és a *Pál Adrienn* befejezésének

hasonlóságát tovább erősíti az a körülmény, hogy az utóbbi film utolsó jelenetében, a szívhang-monitor szobában Piroska mellett a fiatal, épp betanított kolléganő szerepében már az a Hegyi Izabella ül és nézi a monitorokat, aki Angélát játszotta a *Friss levegőben*, illetve annak utolsó jelenetében a saját útjáról visszatérve ugyanilyen beállításban ült Viola helyén a nyilvános WC asztalánál.

Az ilyenfajta külső-belső utazások a magyar (és általában a kelet-európai) filmművészet alapvető kulturális mitológiájának részei. Ezt a mintát nevezi Strausz László a kelet-nyugat viszonyrendszerben *kettős mozgásnak* (Strausz 2011, 23) a *Delta*, a *Moszkva tér*, és a *Fehér tenyér* elemzése kapcsán: „A szereplők (...) elhagyják az országot, keresik a lehetőségeket, önazonosságukat, de a filmekben nem tudnak szabadulni attól az identitástól, amelyet maguk mögött hagytak” (Strausz 2011: 24). Ezekben a filmekben tehát a visszatéréssel végződő „kettős mozgás” alapvetően a lokálisan gyökerezett identitástól való szabadulás lehetetlenségét, a menekülés kudarcát, és a korábbi szabadság-fantáziák vágyalom voltának lelepleződését jelöli (vö. Sággy 2015). A visszatérést Gott és Herzog a 21. századi európai rendezői film egyik bevett trópusaként kezeli (2015: 13), Király Hajnal a román és magyar film kontextusában az „abbamaradt, körkörös, megszakadt vagy regresszív utazások” (Király 2015b: 170) kulturális beágyazódását, illetve regresszív lélektani dinamikáját elemzi. Jómagam pedig a 21. századi európai rendezői film vonatkozásában egyfajta krízis-szituációkra adott válaszként, a késő huszadik századi világgépünk elbizonytalanodásának jeleként, illetve a haladás-orientált modernitás válságtüneteként értelmeztem a filmes visszatéréseket és visszavonulásokat (Kalmár 2020).

A *Friss Levegő* és a *Pál Adrienn* térbeli mozgásai tehát egy jól ismert, gazdag kulturális referencia-udvarral rendelkező kulturális mitológiába, illetve kulturális földrajzi paradigmába illeszkednek, ami nagyban segíti az *Éden* újdonságainak a felismerését. A legszembetűnőbb különbség az, hogy Éva utazása nem csupán lélektani értelemben vezet valahová, hanem testileg és térben is. Éva – önerőből vagy András segítségével – a film során többször is kitör a lakás és a klinikai labor jelentette börtönből: szkafanderben kimegy az utcára, elmegy a kisállat kereskedésbe; feltépi az erkélyajtót, hogy az erkélyen kihajolva nézzen végig a városon, beszívva a kinti, „friss” levegőt (ami után hamarosan fulladási rohamot kap); András segítségével sétákat tesz a szkafanderben; a film végén pedig úgy dönt, hogy akár élete kockáztatása árán is elmegy Andrással piknikezni, és védőruha nélkül is kiül a kora nyári pázsitra tett plédre. Éva térbeli útjai itt érnek véget, a fűben, a Margit-sziget idilli környezetében, az egész film legzöldebb jelenetében. A másik két film főszereplőivel ellentétben nem tér vissza a régi terekbe, épp ellenkezőleg: halálát a kamera felülről mutatja, majd fokozatos emelkedésbe kezd, mintha csak Éva lelke hagyná itt a mezőt, a szigetet, a várost, míg a helyi részleteken felülemelkedve egyben látjuk az egész Földet, miközben a diegetikus helyi zajokat fokozatosan felváltja Lucio Dalla *Il Cielo* című slágere (lásd 5. és 6. képek).



5. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)



6. *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

Ebben a zárlatban a Föld mint végső referenciapont nyilvánvalóan az ökológiai perspektíva totalizáló, az individuális emberin túlmutató, a földi életet egyetlen egészként tekintő látásmód megerősítését jelenti. Mint ismeretes, a Föld első ilyen fényképes ábrázolásai az Apolló program űrhajósaihoz kötődnek, ők látták így és fényképezték le így először a bolygót, ahogy ők számoltak be először arról is, hogy a bolygó látványa rendre az emberiség összetartozásának, illetve a földi élet iránti felelősségvállalásnak és elköteleződésnek az érzését erősítette fel bennük. A film záróképe és az általa keltett (Frank White által „overview effect”-nek nevezett) hatás tehát nagyon hasonló szemléletbeli változást jelöl az ökológiai mozgalom történetében, mint Éve történetének zárlatában (White 1998). Az egyszeri emberek látványán és sorsán fölülemelkedő kamera az utolsó képeken tehát egyben az antropocentrikus látásmódon is fölülemelkedik, egy nagyobb, biocentrikus vagy ökocentrikus látásmód felé (lásd Willoquet-Maricondi 2010: 4; White 1998). Ez a perspektíva Éva halálát nem egy egyszeri ember tragikus végzeteként mutatja be, hanem a megkínzott és korlátozott emberi testből való kiszabadulásként, egyfajta fenséges felülemelkedésként. Bár a kamera felemelkedése a klinikai halál állapotából visszatértek elbeszéléseire is emlékeztetheti a nézőt, a film mindezt nem a vallási képzelet szerint értelmezi. A testből való kilépés és fölülemelkedés nem egy isteni mennyország kapujába vezet, hanem a Föld mint tengerektől kékített, erdőktől zöldített, gyönyörű egész látványához.

A planetáris fenséges minőségét a film zárlatában összetettebbé és rétegzettebbé teszi a zene. A slágerek mind a *Friss levegőben*, mind a *Pál Adriennben* a hétköznapiakból való menekülés módjai, melyek éles ellentétben állnak a főhősnők fizikai helyzetével (a nyilvános vécében és a hullaszállító liftben), és mindkét filmben a diegetikus – extra-diegetikus határ átlépésével játszanak. Az *Il Cielo* (jelentése olaszul: az ég) felcsendülése is feloldja az utolsó jelenet tragikus feszültségét, megerősíti

Éva utolsó mondatát, miszerint ez élete legboldogabb pillanata, történetét a Föld (és ég) egészének perspektívájába helyezi, halálát pedig sikeres menekülésként, az eddig csak fantáziaként ismert teljesség és boldogság (némi játékos iróniával megspékelt) megtapasztalásaként határozza meg.

Konklúziók: kulturális keretek elmozdulásai

Az *Éden* zárata így az emberi történet radikális újrakeretezésével szolgál, amit akár az ökokritikai modell végső értelmezési keretként való megerősítéseként is interpretálhatunk. Ennek egyik eleme a fent említett fölülemelkedés, melyet Mark Minster az öko-mozi egyik bevett retorikai alakzatának tart. A felülemelkedés (*ascent*) lényege egy olyan történet elbeszélését jelenti, melyben a szereplő a korábbi szűk látóköri, környezetkárosító, anyagi, azaz morális szempontból alsóbbrendű pozícióját feladva egy morálisan magasabb rendű, ökológiailag tudatosabb pozíció felé mozdul el (Minster 2010). Az öko-mozi etikai meghatározottsága és morális kódjai szempontjából nem mellékes, hogy Minster ezt a történettípust vagy retorikai alakzatot a megtéréstörténet (*conversion narrative*) vallási hagyományából eredezteti (Minster 2010: 28), ami tovább gazdagíthatja az *Éden* utolsó képein látható felemelkedés jelentését is. Éva és a nézői perspektíva végső felemelkedése felhívja a figyelmet a film hasonló irányú elmozdulásaira, például András törtéte, aki a film elején egy nagyvállalat és egy ügyvédi iroda által felkért szakember, akit azért fizetnek meg olyan busásan, hogy az Éva által beperelt nagyvállalat számára kedvező szakvéleményt írjon. Ebből a szakmailag, emberileg és morálisan is kompromittált, alsóbbrendű pozícióból emelkedik fel András, elsősorban az Évával való megismerkedés és a lányával való újbóli találkozás hatására, hogy komolyan vegye apai és orvosi felelősségét, és végül etikailag felelősségteljes lénnyé váljon.

Kérdés, hogy ez a fajta felemelkedéstörténet mennyiben alakítja át a magyar rendezői film (vagy konkrétan Kocsis Ágnes) bevett történetművészi mintáit, karakterépítési szokásait vagy épp esztétikai palettáját. Ezen a ponton talán érdemes elkülöníteni a morális szemléletmódot az etikaitól, ez a két fogalom ugyanis, melyet gyakran szinonimaként használunk a köznyelvben, a szakmai (konkrétan filozófiai és művészetelméleti) diskurzusban egészen másfajta megközelítésmódokat jelöl. A „morális” jelző vagy az erkölcsileg helyes viselkedés rendszerint egy társadalom normarendjének követését jelenti, azaz alapvetően norma- és szabálykövető magatartást, így a morális szempont ennek a normarendszernek való megfelelést kéri számon egy bizonyos személyen, szereplőn vagy kulturális terméken (ezt nevezi Badiou „etikai ideológiának”). Ezzel szemben az etika és etikus szavak a humán tudományok 20. század második felében bekövetkező etikai fordulata óta jellemzően egy nem-normatív viszonyrendszerre vonatkoznak, amikor is valaki (akár az őt körülvevő társadalom elvárásaival szembeszegülve is) felismeri a vele szemben álló Másik kiszolgáltatottságát, szenvedését, annak (akár ki nem mondott) kérését, reményét vagy igényét, és úgy dönt, hogy válaszol arra (Downing és Saxton 2010: 2; Lévinas 1974). Az etika pillanata ilyen szempontból jellemzően egyszeri és megismételhetetlen esemény, derridai értelemben *lehetetlen* esemény, és mindig potenciálisan normaszegő, melynek lényege nem a

társadalmi normáknak való gépies megfelelés, hanem épp ellenkezőleg, azok újraértékelése, illetve a helyénvalóság rendjének pillanatnyi megtörése (Derrida 1995).

Fontos észrevenni, hogy a felülemelkedés retorikája, ahogy a megtéréstörténet narratív sémája is, hagyományosan inkább a morális látásmódra jellemző, mely a pre-modern vallásos társadalmak (konzervatív, dogmatikus, normatív) mintáját követve a társadalmilag elfogadott, „helyes” vagy „helyénvaló” (*propre*) értékrendet és viselkedési kódexet (többnyire reflektálatlanul) magától értetődően magasabb rendűnek tartja. Innen az ebből a hozzáállásból fakadó gyakori moralizálás, prédikálás, patetikusság és merevség, illetve a morális rendnek meg nem felelő Másiknak a leértékelése, szélsőséges esetben megvetendő, szubhumán lényként való bemutatása. Mindez azért fontos kérdés a kortárs öko-film tekintetében, mert a rendezői filmre hagyományosan (legalábbis a kritikailag legtöbbre értékelt, legnagyobb hatású darabjaiban) inkább az etikai látásmód a jellemző, mely rendszerint tartózkodik a leegyszerűsítő jó / rossz, magasabb rendű / alacsonyabb rendű, erkölcsös / erkölcstelen, tiszta / tisztátalan szemléletmódtól, ahogy attól is, hogy a szereplőket vagy a történet során látható belső tanulási folyamatokat a társadalom normatív morális rendje szerint ítélje meg. Épp ellenkezőleg: az európai rendezői film egyik legfontosabb alaphízele az, hogy a társadalom által meg nem értett individuum körül szerveződik, akinek a tetteit nem lehet (vagy nem érdemes) a normatív erkölcs felől megérteni. Ezeknek a filmeknek és filozófiáknak a célja épp a hétköznapi megértés kizökkentése, és a moralizáló látásmód érzéketlen, elbutító magabiztosságának a felszámolása (Lévinas 1974, Derrida 1995) és egy a többértelműségre nyitott nézői vagy gondolkodói attitűd kialakítása (Downing és Saxton 2010: 3).

Az öko-mozi ilyen szempontból igen összetett, sőt akár ellentmondásos képet mutat, hiszen egy sor konzervatív retorikai és narratív elemet sajátít ki a politikai szempontból rendszerint progresszívnek tekintett ökokritikai mondandó artikulálásához. Egyfelől ugyanis, ahogy Minster elemzése is rámutat az *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim 2006) és az *Everything's Cool* (Daniel B. Gold és Judith Helfand 2007) elemzése kapcsán, az öko-filmre gyakran jellemző a morális látásmód. Ezek a filmek általában nem hagynak kétséget afelől, hogy mi az (ökológiai szempontból) helyénvaló, tiszta, tudatos, előremutató, és mi az, amivel sürgősen le kellene számoljunk. Rendszerint meg akarják győzni a nézőt egy bizonyos konkrét (ökotudatos) hozzáállás erkölcsileg magasabb rendű voltáról, illetve a környezetpusztító hozzáállás morális vállalhatatlanságáról, és gyakran kimutatható bennük az olyan tradicionális műfajok hatása, mint a morális allegória, a spirituális ébredéstörténet, a megtéréstörténet vagy a tanmese. Ugyanakkor a konzervatív retorikai alakzatok az öko-filmben egy a kortárs politikai spektrum progresszív oldalán elhelyezkedő üzenetet próbálnak átadni, hiszen az erkölcsileg felsőbbrendű igazságukat jellemzően nem a társadalmi normativitás konzervativizmusa és dogmatizmusa, hanem az ezzel a normativitással szembeállított úgynevezett „öko-igazság” (*eco-justice*) nevében hirdetik. Más szóval a fent említett klasszikus, műfajteremtő dokumentumfilmekben, ahogy a legtöbb ökológiailag elhivatott nagyjátékfilmben is, a figyelemfelhívás és társadalmi hatásgyakorlás ára gyakran a tárgyalt kérdéseknek egy egyszerű, bináris személetbeli és morális kód szerinti értelmezése lesz. Ez a környezetvédelmi aktivizmus felől logikus, sőt már-már magától értetődő hozzáállás azonban

elválasztja ezeket a filmeket a rendezői film meghatározó, etika-centrikus, kérdésekre, feloldhatatlan dilemmákra és többértelműsége kihegyezett látásmódjától (vö: Elsaesser 2005: 44).

Ezeknek a különböző esztétikai, etikai és politikai paradigmáknak a keveredése nem csak az *Éden* esetében vezet izgalmas, sokértelmű, de nemritkán megosztó eredményekhez. Ahogy azt Werner Herzog *Fitzcarraldo* (1982) vagy *Ahol a zöld hangyák álmodnak* (*Where the Green Ants Dream*, 1984) című filmjei is megmutatták, amikor az *auteur* értelemben vett „nagy” filmrendezők nyúlnak örokritikai szempontból releváns témákhoz, ritkán tudnak belül maradni az öko-film műfaji keretein és bináris morális szemléletmódján, az eredmény pedig gyakran kelt fanyalgást a filmeket a környezetvédelem mint politikai projekt szempontjából értékelő kritikusokban (Elsaesser 2005: 475-476). Az *Éden*ben is keveredik a két hozzáállás, és a közvetlen társadalmi hatásgyakorlás szándéka soha nem vezet a műfajfilmekre jellemző egyszerű üzenetekhez vagy (pláne) patetikus moralizáláshoz. A film esendő emberek történetét mutatja be, akik semmivel nem jobbak vagy rosszabbak az átlagembernél, nem válnak (kvázi) szentekké, mint Dian Fossey alakja a *Gorillák a ködben* című filmben (*Gorillas in the Mist*, Michael Apted, 1988), idealizált hőssé, ahogy például az *Avatár* iparosító-gyarmatosítók ellen küzdő őslakosai (*Avatar*, James Cameron, 2009), vagy az ipari civilizáció tiszta lelkű áldozatává, mint Carol White az *Elkülönítve* című öko-klasszikusban (*Safe*, Todd Haynes, 1995). Az *Éden* ilyen szempontból ki is lóg az öko-moziként kategorizált filmek közül, hiszen inkább az etikai látásmód problémacentrikusságát alkalmazza, mintsem a morális látásmód egyértelmű ítélkezését, inkább elgondolkodtatni akar, mintsem tanítani vagy ítéletet mondani. Ennek az attitűdnek a legszembetűnőbb jele az, hogy a filmben nem kapunk egyértelmű választ arra, hogy Éva tüneteit mennyiben okozta a fizikailag mérhető környezeti szennyezés, és mennyiben volt pszichés eredetű. Míg a nagyon hasonló témájú *Elkülönítve* című amerikai filmben egyértelmű, hogy Carol allergiás tüneteit a 20. század végi civilizációban alkalmazott vegyi anyagok és környezeti szennyeződések okozzák, ezt pedig a filmben számos szakértő újra és újra el is magyarázza neki (és vele együtt a nézőnek), addig az *Éden* ránk bízta ennek az eldöntését, a film zárlatában pedig nincs sem egyértelmű erkölcsi ítélethirdetés, sem politikai mozgósítás. A két filmes hagyomány közötti feszültségnek beszédes jele, hogy az *Elkülönítve* előadó-jelenetében a „helyes”, tiszta életmódról szóló felvilágosítást tartó nőt az a Beth Grant játssza, aki a hat évvel későbbi rendezői filmes *Donnie Darko*ban (Richard Kelly, 2001) a Kitty Farmer nevű, a film által erős szakrazmussal kigúnyolt tanárnőt alakítja, aki egy az előbbire kísértetiesen hasonlító jelenetben azzal kergeti örületbe Donnie-t, hogy az emberi élet komplex dilemmáit minden áron egy bináris jó /rossz skála leegyszerűsítő kategóriáiba próbálja beszuszakolni.

Ugyanakkor az is észrevehető, hogy az *Éden*ben Kocsis korábbi filmjeihez képest sokkal kevesebb szerepet játszanak az olyan komplex esztétikai minőségek, mint a fekete humor, az ironia és a groteszk. Éva szenvedéseit nem mosolyogjuk meg úgy, ahogy a két illatosító sprével egyszerre tüzelő, azok tartalmát áhitattal beszívó Violát, vagy a hullaszállító liftben egykedvűen falatozó Piroskát. Mintha az ökokritikai felemelkedéstörténet örökölt volna valamit a vallási megtéréstörténet humortalanságából, mintha az ökokritikai szemlélet túl komoly téma lenne ahhoz, hogy viccelődjünk vele, mintha az immár nem kelet-európaiként, hanem globális

polgárként definiált ökokritikai szubjektum több tiszteletet érdemelne, mint a kelet-európai csodabogarak. Bár az olasz slágerzene a film zárlatában szintén összetett, ironikus és reflektált film-textust teremt, és megmenti a filmet az öko-mozira gyakran jellemző patetikus hangnemtől, az *Éden* rétegzettségéből (és élvezeti értékéből is) határozottan elvesz valamit, hogy jórészt eltűnnek a kelet-európai rendezői filmes hagyomány olyan aspektusai, mint a viccesen önleértékelő látásmód szelíd megértéssel kombinálása, a drámai élethelyzetek fekete humorral ellensúlyozása, az érthető emberi törekvések és groteszk testi jelenségek egymás mellé helyezése, vagy épp a karakterépítésben az ideálistól való távolság élvezetes ecsetelése.

De más változásokat is megfigyelhetünk, melyek összefüggésbe hozhatók az öko-film hagyományrendjével. Az egyik az ember filmben betöltött helyére vonatkozik, és a film fent már említett utolsó, dezantropomorfizáló jelenetében válik leginkább világossá. Hódosy Annamária szerint ugyanis „az ökocentrikus modell ... nem különíti el az embert a környezetétől: eszerint a szemlélet szerint a létezők mindegyike egyformán fontos szerepet tölt be a természet mindenre kiterjedő bonyolult és dinamikusan változó rendszerében” (Hódosy 2018: 26), azaz az egyszeri ember (a film esetében a főszereplő) nem az a privilegizált lény, akinek a sorsában a világ értelme-értelmetlensége, vagy morális értéke dől el, hanem csupán parányi része egy nagy, élő egésznek (Kovács 2008: 88).

A film tehát – Kocsis előző két nagyjátékfilmjével ellentétben – nem csupán egy emberi történetet kíván elbeszélni. Éva, aki már neve folytán is értelmezhető az első nőként, a történelembe vetett emberi szubjektum allegóriájaként, vagy a paradicsomból kiűzetett lények figuratív reprezentációjaként, maga mögött hagyja az életét végigkísérő emberi drámát és kínlódást, és egy nagyobb egész része lesz. Ebben a nagyobb egészben pedig relativizálódnak a filmes elbeszélés jó részét motiváló emberi drámák, ami szintén általános jellemzője az ökokritikai látásmódú filmkészítésnek, hiszen „az ökocentrikus vagy rendszerelvű természetszemlélet elveti a szabad akaratával büszkélkedő, a környezetétől elkülönülő és afölött álló, független emberi szubjektum fogalmát” (Hódosy 2018: 36; lásd még Kovács 2008).

Ez megint csak éles váltásnak tűnik Kocsis előző filmjeihez, vagy az rendezői film hagyományaihoz képest. Azonban alaposabban megvizsgálva a helyzetet rájöhethetünk, hogy a független, karteziánus szubjektum kritikája, annak a filmnyelv általi relativizálása, vagy az emberi alaknak a természet egészébe keretezése jóval az ökológiai fordulat előtt is jelen volt a filmtörténetben. Tim Palmer például felhívja a figyelmet Kurosawa nagytotáljainak poetikusságára, a cselekmény háttereként megjelenő természeti környezet affektív erejére, illetve arra a vágási eljárásra, melynek során „Kurosawa újra és újra átvág a vitákat vagy erőszakos küzdelmeket bemutató közeli beállításokról az érintetlen, nyugodt környezet extrém hosszú beállításaira” (Palmer 2010: 213). De hasonló stratégiákat Kocsis előző filmjeiben is fellelhetünk: a rendezőre oly jellemző statikus, szemlélődő kamera a korábbi filmekben is rendszeresen reflexív távolságot teremt a szemünk előtt kibontakozó emberi történettől, a sodródó, elveszett, zavarodott karakterek szerepeltetése pedig tovább gyengíti a modernitásban kétség kívül dominánsnak tekinthető karteziánus szubjektum-felfogást. A különbség Kocsis korábbi filmjei és az *Éden* között

az, hogy míg a korábbi filmek szemlélődő kameramunkája és távolságtartó plánozása inkább a helyi színek által megalkotott szociális környezet meghatározó erejének hangsúlyozásával ásta alá a szereplők karteziánus ágenciájának mítoszát, addig az *Éden* inkább a helyi színektől mentes technológiai környezetben, illetve a film legvégén a bioszféra egészében oldja fel az emberi individuumot.

Mindez elvezet bennünket az ember és technológia viszonyát illető elmozdulásokhoz, melyek nyilvánvalóan az öko-mozi központi témái közé tartoznak. A magyar (és általában a kelet-európai) rendezői film bevett kulturális mitológiájában a technológiai terek a felvilágosodott modernitás egyéb eredményeivel egyetemben rendszerint a Nyugattal állnak asszociatív kapcsolatban. Ebben a némileg ön-egzotizáló kulturális földrajzi elrendezésben a Kelet jellemzően elmaradottabb, lepattantabb, primitívebb, ami határozottan negatívumként jelenik meg, drámai helyzetek sorát eredményezi, a szereplőket elvágyódóvá teszi, és olyan (rendszerint félresikerült) menekülési kísérletekhez vezet, mint Angéla olasz útja a *Friss levegőben* (Sághy 2015). Az olyan 21. századi kelet-európai filmekben, mint a *Delta* (Mundruczó 2008), a *Túl a hegyeken* (Mungiu 2012) vagy a *Viharsarok* (Császi 2014) a Kelet kevesebb toleranciát, elmaradottabb technológiai környezetet és emberi nyomorúságot (is) jelent. Az ökokritikai szemlélet azonban mintha megváltoztatná ezt a bevett filmes mitológiát. Az *Éden* akár nyugaton is játszódhatna, Budapest nem feltétlenül Kelet, és a főhős szenvedésének (majd halálának) az oka nem a kevés Nyugat (ahogy mindhárom fenti példában), hanem épp ellenkezőleg, a túl sok Nyugat, az ipari civilizáció és modern technológia okozta szennyezés. Az *Éden*ben tehát a modern ipari civilizáció kritikájával együtt a kelet-európaiságot alkotó toposzok is megváltozhatnak, ami éppúgy megjelenhet a díszletben, a helyszínválasztásban, a színészválasztásban, a színészi munkában és a történetmesélésben. Míg a *Friss levegő* egyik kulcsmetaforája a légfrissítő spré, a levegőt mesterséges illatokkal telítő vegyszer, aminek a segítségével Viola megpróbál elmenekülni a mindent átható csatornaszagtól, addig Éva életének hasonlóan jelképes darabja a lakását ellátó légszűrő készülékek, melyek célja, hogy kiszűrjenek minden hasonló vegyszert a levegőből.

Összefoglalva elmondható, hogy az *Éden* ökológiai szempontú értékrendje alapjaiban kérdőjelezi meg a modernitás világgépének olyan alapvető elemeit, mint a történelmi fejlődés, a természet igába hajtása, a szabad és önrendelkező individuum, vagy épp a tudomány és a technológia progresszív történelmi szerepe. A társadalmi probléma film egyes alapjegyeit megtartja, hiszen egy a társadalom margóján élő magányos emberről szól; egyetlen szereplő drámáján keresztül mutat be messze mutató társadalmi és ökológiai problémákat; illetve (András esetében) megmutatja, ahogy a szenvedő Másikkal való találkozás etikai imperatívusza megváltoztathatja egy ember életét. Ugyanakkor mindeközben jórészt elvész a kelet-európai rendezői film eszköztárának és kulturális mitológiájának egy jelentős része, aminek két fő okát ismerhetjük fel az *Éden* kapcsán. Egyrészt az ökokritikai szemlélettel együtt járó emelkedettség mintha nem lenne igazán összeegyeztethető a kelet-európai filmben (és Kocsis életművében is) oly gyakori (ön)ironikus, szarkasztikus, groteszk, önleértékelő humorú karakter-építéssel. Másrészt pedig azért, mert a kelet-európai filmkészítők (és általában a helyi kulturális elit) Nyugat-szemlélete

éppilyen kevésbé egyeztethető össze az öko-filmekben tipikusan megfogalmazott Nyugat-kritikával, illetve a technológiailag fejlett társadalmak rejtett árnyoldalának az ostromozásával.

Kocsis ugyanakkor egyes pontokon bele is viszi a maga rendezői kézjegyeit az ökofilmbe, azaz elmondható, hogy az első magyar öko-nagyjátékfilmmel együtt megkezdődött ennek a globális trendnek a lokális átszínezése, illetve szerzői appropriációja is. A film zárlatának fent elemzett ironikus zenei csavarja és a direkt moralizálás és didaktikusság elkerülése alapvető példái ennek a különböző trendek közötti kompromisszumkeresésnek. Mint fentebb kifejtettem, ugyanilyen szerzői jegynek tekinthető az is, hogy az *Édenben* nem tudjuk meg, hogy Éva allergiája mennyiben volt valódi környezeti szennyezésekre adott testi reakció, épp úgy, ahogy a *Friss levegőben* sem tudjuk meg, hogy Viola valóban bűdösen ment-e minden nap haza, vagy csak Angéla elégedetlenségének volt ez a kifejeződése, illetve a *Pál Adriennben* sem tisztázódik teljesen, hogy az egykori osztálytárs mennyiben csupán Piroska alteregója. A pszichoszomatikus problémákkal küzdő főszereplőnő iránti megértés, figyelem és a róla való gondoskodás kérdései szintén összekötik Kocsis filmjeit, ami felhívja a figyelmet azokra a helyi hagyományokra, melyekkel logikus (vagy akár organikus) módokon kapcsolódhat a globális trendként működő ökológiai szemlélet.

Az *Éden* ilyen szempontból jól jelzi a helyi és a globális találkozása teremtette kihívásokat és lehetőségeket, illetve a különböző művészi, etikai és világlátásbeli paradigmák közötti konfliktusok lehetséges eredményeit. Persze az *Éden* csupán egyetlen film, melynek elemzése alapján legfőleg az ehhez hasonló kérdések tudatosításáig, felvázolásáig és kontextualizálásáig juthatunk el. Remélhetőleg egy évtized múlva – több hasonló szemléletű hazai film ismeretében – már sokkal nagyobb biztonsággal jelölhetjük ki a főbb tendenciákat.

Irodalomjegyzék

- Bazin, André. (2002): *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó.
- Derrida, Jacques (1995): *The Gift of Death*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Downing, Lisa – Libby Saxton (2010): *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Routledge.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam UP.
- Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*. New York, Routledge.
- Glotfelty, Cheryll – Harold Fromm (szerk.) (1996): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, University of Georgia Press.
- Gott and Herzog (2015): *East, West and Centre. Reframing Post-1989 European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Heise, Ursula K (2006): The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism. *PMLA* 121. 2. 503–16.
- Hódosy, Annamária (2018): *Biomozsi: Ökokritika és populáris film*. Szeged, Tiszatáj könyvek.
- Kalmár, György (2020): *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes*. London, Palgrave Macmillan.
- Király Hajnal (2015a): A klinikai tekintet diskurzusai a kortárs magyar filmben. *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*.

Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, ZOOM könyvek. 202-215.

- Király, Hajnal (2015b): Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return. *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 6, No. 2, 169-183.
- Kovács József (2008): Környezeti etika. *Világosság* 2008/ 9-10. 75-107.
- Lay, Samantha (2002): *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*. Wallflower.
- Lévinas, Emmanuel (1974): *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Ford. Alphonso Martinus Lingis. Pittsburgh, Duquesne University Press. Magyarul: *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Budapest, Jelenkor, 1999.
- Minster, Mark (2010): The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, 25-42.
- Palmer, Tim (2010): Japanese Ecocinema and Kiyoshi Kurosawa. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, 209-224.
- Sággy Miklós (2015): Irány a nyugat! – filmes utazások keletről nyugatra a magyar rendszerváltás után. In *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 233-243.
- Schneider Mihály – Medgyesi Márton (2020): Környezettel és környezetvédelemmel kapcsolatos lakossági attitűdök változása Magyarországon. In *Társadalmi Riport 2020*. Szerk. Kolosi Tamás, Szelényi Iván, Tóth István György, Budapest, TÁRKI Társadalomkutatási Intézet
- Strausz László (2011): Vissza a múltba: Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis*, 2011. 3. 20-29.
- Szentpály, Miklós (2020): Friss levegő. *Filmteker*, 2007. január 4. URL: <https://www.filmteker.hu/kritikak/friss-levego>
- Szepe, András (2012): A prekaritás jelenségének vizsgálata az individuumszociológiák felől közelítve. *Replika*, 2012. 2. 91-102.
- Sztercey, Szabolcs Benedek (2020): Hány kiló egy úrruha a Földön? Kocsis Ágnes: Éden *Filmtett*, 2020. augusztus 18. <https://filmtett.ro/cikk/hany-kilo-egy-urruha-kocsis-agnes-eden-kritika>
- Ureczky Eszter (2013): A feledés h(om)álya: Elhagyatott terek és testek Kocsis Ágnes *Pál Adrienn* című filmjében. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt és Kalmár György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 0-84.
- Ureczky, Eszter (2018): Crises of Care: Precarious Bodies in Western and Eastern European Clinical Film Dystopias. *Contact Zones. Studies In Central And Eastern European Film And Literature*, 1. 18-37.
- Ureczky Eszter (2022): *Kultúra és kontamináció: A járvány biopolitikája és metaforái kortárs regényekben*. Budapest: Kijarat Kiadó.
- Vízér Balázs (2018): 'Egy szeretet-szerelem-féltékenység háromszög' – Kocsis Ágnes. Port.hu, 2018. augusztus 10. URL: <https://port.hu/cikk/mozi/egy-szeretet-szerelem-feltekenyseg-haromszog-kocsis-agnes/article-54413>
- White, Frank (1998): *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution*. American Institute of Aeronautics and Astronautics.

- Willoquet-Maricondi, Paula (2010): Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, 1-22.
- Willoquet-Maricondi, Paula (2010): Preface. In *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Szerk. Willoquet-Maricondi, Paula. Charlottesville, University of Virginia Press, i-xv.

