BERETVÁS GÁBOR

AZ ÉLETFA AGÓNIÁJA

A magyar film erdőképe

Vajon mennyire és hogyan van jelen az erdő a magyar játékfilmekben? Mennyire foglalkoztatja az egyéb művészeti ágakban oly népszerű mitikus tér a magyar filmrendezőket? Érdekes módon mintha a fákkal borított táj nem kapna elég nagy hangsúlyt a magyar filmművészetben. Ez igaz a két háború közötti filmekre ugyanúgy, mint a Rákosi- és Kádár-éra filmjeire. A harmincas-negyvenes évek filmgyártásának filmjei leginkább műtermi környezetben készültek. Felvillantak bennük persze külső helyszínek is, de leginkább annyira, mint a lillafüredi táj képei Gaál Béla 1934-es *Meseautó*jában. Az 1945 után újraindult magyar filmművészet sem részesítette különösebben előnyben az erdőket. Az indusztriális környezet, a falusi és városi élőhelyek vagy a sík- és folyóvidék ábrázolásai inkább fellelhetők a magyar filmekben, mint az erdő, a vadon környéke.

A pusztát vagy a Balatont számos filmrendező használta háttérként alkotásaiban. Gondoljunk itt Georg Höllering 1936-os *Hortobágy* című filmjére, vagy akár Jancsó Miklóstól a *Szegénylegények*re. De ide sorolandóak Szomjas György szintén pusztai környezetben játszódó gulyás-westernjei, vagy, ha tetszik, easternjei, a *Talpuk alatt fütyül a szél* és a *Rosszemberek* is vagy az azt megelőző *Hajdúk* Kardos Ferenctől. A Balaton és vidéke pedig megint csak népszerű háttere volt számos magyar filmnek, a *Harlekin és szerelmese*, *A veréb is madár*, *A kenguru*,

A magyar film, ha ritkán ábrázolja is az erdei embert, általában oppozícióba állítja őt a szerkesztett világrendek képviselőivel. A vadon lakója általában a természet törvényei szerint él. Másféle értékrendre bizalmatlanul tekint.

a *Veri az ördög a feleségét* vagy a Bujtor István szereplésével készült Ötvös Csöpi-filmek mind a Balaton környékén készültek. Mint ahogy a Tisza és a Duna is csábította a filmkészítőket. Gondoljunk itt Gaál István filmjeire vagy akár Bacsó Péternek *A tanú*jára, ahol egy Duna felett őrködő gátőr történetére van felfűzve a többrétegű és egyben szatirikus történet.

A természet tereibe elvonuló, az emberi társadalmi létformát kerülő kívülálló karakterek fontos szereplői a magyar filmnek. Igaz, a pusztai történetek a múltat idézik meg. A Balatonnál játszódó filmekben pedig többnyire szabadidős tevékenységek köré szerveződnek az ott játszódó történetek. A rónák és a Plattensee hatalmas sík területei a társadalom renegátjai számára a nagy távolságok miatt számítanak biztonságos búvóhelynek. Szomjas filmjeinek betyárjai kihasználják, hogy üldözőik, számonkérőik, a társadalmi rend küldöttei nem tudnak könnyedén a közelükbe lopózni: a törvény keze csak nehezen éri el őket. A balatoni környezet szerepe is gyakran ehhez hasonló – igaz, ezekben az alkotásokban a távolságon kívül még a nádas nyújt némi menedéket a bujdokolni vágyóknak. A filmekben előforduló vízi embernek és a síkvidék lakójának ábrázolásai eltérnek a hegyi erdei emberétől. Ez sokszor a térhez, a tágassághoz-zsúfoltsághoz való viszonyban jelenik meg. A misztikus sötét erdő, a vadon sajátos embertípust farag az erdőlakóból. A magyar film, ha ritkán ábrázolja is az erdei embert, általában oppozícióba állítja őt a szerkesztett világrendek képviselőivel. A vadon lakója általában a természet törvényei szerint él. Másféle értékrendre bizalmatlanul tekint.

Ebből a világlátásból merített a különutas filmrendező, Szőts István is, amikor, szakítva az addigi filmes hagyományokkal, irányt mutatott a háború utáni magyar filmművészet számára. Szőts *Emberek a havason*ja az újszerű ember- és társadalomkép mellett az erdei környezet lírai bemutatásával is nemzetközi elismerést hozott a magyar film számára. A Nyirő József regényéből 1941-ben készült, javarészt erdélyi külső helyszíneken forgatott mű az ember és a transzcendens kapcsolatának megragadására törekszik. Szőtsék kamerája ezért az ember és a természet változatlan szimbiózisát, évszázadok óta tartó testvériségét próbálja megragadni és visszaadni. Az erdei ember itt tehát nem hódító, hanem környezetének szerves része. Az erdő ugyanakkor nem csupán a fákat jelenti, hanem annak minden lakóját is, növények, állatok, madarak, emberek közösségét. A műben nemcsak az ember lelkes lény, hanem a növények és az állatok is azok.

Már a nyitó képsorok sem a szokásos módon vezetik fel a stábot, ehelyett kopjafákba faragott neveket olvashat itt a néző. Szőts ugyanis, szakítva az addigi hagyományokkal, így tünteti fel a mű készítőinek névsorát. Ezzel a rendező egyrészt a film alapjául szolgáló novelláskötet címére utal (*Kopjafák*), másrészt a halott fákra felfaragott „halottak" nevei a növényekkel egy tőről fakadó életet és a közös elmúlást is jelölik. Sőt a test porladása a földben és a kopjafák korhadása további közös történetet feltételez.

A filmbeli történet szerint a télen a havasokban született kicsi Gergőnek tavaszra életfát jelöl meg székely favágó apja (Görbe János). A népi hiedelemnek megfelelően amint a karon ülő megérintette életfáját, „fának, gyermeknek egy lesz a sorsa". A fánál tett fohász tehát a természetfelettit kapcsolja össze a természeti lényekkel. Azaz az Istent az egyenlőnek teremtett emberrel és fával. Az előbb említett rituálé és a film elején látható keresztelés a természetbeli ősi hitet köti össze a keresztény áhítattal, a vadság és a szelídség kiegyenlítését fogalmazza meg.

Az erdő ábrázolása is ebbe az irányba mutat: „Ez a mi templomunk, itt nem szabad beszélni”, hangzik el. A fenyőerdő dús és egybefüggő zöldellése szinte átsüt Szőts hegyoldalt bemutató, egyébiránt fekete-fehér képein. Érzékletes felvételei szinte a képek tudatalatti kiszínezésére késztetik a nézőt. A rendező, aki a film operatőre is egyben, az erdőt több évszakban és napszakban megjeleníti. Nem csak távoli képeket, összefüggő rengeteget látunk, Szőts kamerája az erdő belsejét, a fák közé betörő szórt napfényt is tetten éri. Ezzel is a természetfelettinek és a természetnek a kapcsolatát igyekszik a maga misztikus látásmódjával megragadni.

Szőts a szegény ember sorsdrámáján keresztül társadalomkritikát is megfogalmaz. A természeti törvényeknek engedelmeskedő mértéktartó ember és az ipari fejlődés során kapzsivá vált új rend csatáját mutatja be. Az ősközösségi létforma és kapitalizmus háborúját. Míg a természettel összhangban élő erdőjáró ember egy fejsze segítségével győzi le a mindennapok nehézségeit, addig az erdei idillbe betörő hódítók erőszakkal sajátítanak ki mindent, ami az addigi íratlan törvények szerint szentnek számított. A fakitermelő vállalkozó így kebelezi be az erdő fáit, a favágó lakhelyét, magát a férfit, és annak feleségére is (Szellay Alice) ennek örvén vet szemet. Szőts filmjét a korabeli kultúrpolitika igyekezett áthangsúlyoztatni, de ebbe a szerző nem ment bele. Végül a film egy jelenetét cenzúrázták, de Szőts visszaragasztotta a kivágott részt, és alkotásával 1942-ben elnyerte a velencei fesztivál művészeti fődíját.

A háború utáni magyar filmművészet nem követte a Szőts által kiadványban is megfogalmazott irányvonalat (*Röpirat a magyar filmművészethez*). Mi több, a háború utáni első filmje, az 1947-es *Ének a búzamezőkről* a vallásra tett utalásaival kiváltotta a Rákosi-féle kommunista államhatalom haragját. Szőts parkolópályára lett téve, filmterveit évekig nem támogatták. A velencei filmszemléről, ahol a saját költségén befejezett, negyvenperces *Melyiket a kilenc közül?* című Jókai-elbeszélésből készített filmjével szerepelt, már nem ment vissza Magyarországra. 1957-től Ausztriában telepedett le.

A sematizmus időszakában, azaz az 1949-től 1953-ig tartó időszakban a magyar filmművészet nem tulajdonított különösebb jelentőséget az erdők népének, nem használta az erdős környezetet még háttérnek sem. A magyar filmek munkásábrázolásának az ipari környezet kedvezett, a paraszti létforma bemutatásának pedig a megművelendő föld és környezete szolgáltatta a ké-piséget. A szovjet mintára készített sematikus játékfilmek a Rákosi/Révai-féle propaganda kiszolgálására jöttek létre. Így leginkább a parasztság átnevelését és az új társadalmi rend elfogadtatását tűzték ki célul. A vadon élő erdei ember agitációja a hatalom számára mintha másodlagos jelentőséggel bírt volna.

Az *Emberek a havason*nal rokonítható történetre, erdei környezetben játszódó filmre 1954-ig, Várkonyi Zoltán és Makk Károly filmjéig, a *Simon Menyhért születése* című alkotásig várni kellett. Lakos György ötletéből Déry Tibor írt forgatókönyvet.

A *Simon Menyhért születése* sok tekintetben hasonlít Szőts 1943-as filmjéhez. Mindkét filmben narrátor vezeti fel, mutatja be a környezetben rejlő különlegességet. Ott a székelyföldi havasok, itt a Magyar-középhegység legkeletibb része, a Bükk képeihez társít költői magyarázatot az elbeszélő. Szőts filmjének felvezetője nem a filmben beszélt tájnyelven szólal meg, míg Várkonyiék rendezésében a képen nem látható elbeszélő ízes nyelven vezeti fel a történetet – igaz, a színészek nem ugyanezt a tájnyelvet használják majd a filmben. A tájak hason-

lóságai, az életképek, illetve ezek fekete-fehér ábrázolásmódja szintén rokonítják a két alkotást.

A munkásábrázolás a bükki történetben nem annyira didaktikus, mint a korábbi sematikus alkotásokban, de a rövid tájleírás után a film gyorsan rátér arra, hogy a történet az erdőkitermelő munkások, mész- és szénégetők elszigetelt világába kalauzol majd el. Így az erdős hegyi tájakon végigpásztázó kamera hamar a nehéz fizikai munkát végző favágókat mutatja meg. A bükki fenyőerdő elsődlegesen a tél beállta előtt látható. Pásztor István képei, hasonlóan Szőtséhez, az ember és a természet harmóniáját igyekeznek érzékeltetni. Az aláfestő zene mindkét filmben Farkas Ferenc szerzeménye, de az 1954-es alkotásban Farkas inkább a feszültséget igyekszik növelni – igaz, a képek is megkívánják ezt.

A történet szerint Simon István erdész (Szirtes Ádám) és felesége, Éva (Mészáros Ági) a hegy tetején lévő erdészházban a legnagyobb hóviharban elszigetelődnek. A drámaiságot fokozandó az éppen szülni készülő asszonynak orvosi segítségre van szüksége. Az erdésznek meg kell küzdenie tehát az elemekkel, és segítséget kell hoznia feleségének és születendő gyermekének. Azt, hogy pontosan hányban játszódik a történet, nem tudni, hiszen egyrészt vármegyéket emleget a narrátor a földrajzi helyzet meghatározásakor, másrészt az elvtársi segítségnyújtás ábrázolása felé tolódik el az egyébiránt a humanista összefogás bemutatásaként is értelmezhető történet. A naptári időmeghatározás mintha nem lenne jellemző az erdőkben játszódó filmekre, sokkal inkább az évszakok bemutatása, a természet állapota (kopár erdő, avarral teli talaj, zöldellő vagy rügyező fák, havas táj) szolgál a filmbeli időrendek meghatározására.

Várkonyiék, akárcsak annak idején Szőts, nem a műtermekben akarták mesterségesen létrehozni a természet és ember harmóniáját és küzdelmét bemutató műveket. A valóságos miliő megteremtéséhez az eredeti külső környezeti helyszínt alkalmazták forgatásaik során. Ezért is átérezhetőbb a hófútta erdős tájon átvergődő erdész küzdelme, hiszen a színésznek valóban fizikai kihívást jelentett a derékig érő havas tájon átvágnia: bizonyítja ezt, hogy a ziháló Szirtesnek nemcsak hogy látszik, de arcára is fagy a párás lehelete. A hófedte lombozat hangulatfokozó háttér, a fák törzsei erős kontrasztot képeznek a hólepte környezettel. Ez kifejezetten jól mutat a fekete-fehér filmben. A fák oltalmazóak is a képeken. Menedéket nyújtanak a hófúvás elől. Erős jelenet, amikor a hóban meneteléstől elfáradt erdész nekidől az egyik fa törzsének, hogy fedezékbe vonulva kifújja magát, megpihenjen.

A filmbeli történetben az erdő munkásai összefognak, és közös erővel eljuttatják az orvost a vajúdó nőhöz. Ám ehhez persze szükség lesz egy őket „megagitáló", vállaltan kommunista vezető típusú emberre. Ezt a figurát Pécsi Sándor alakítja, akitől nem áll messze a szerepkör, hiszen a sematizmus időszakában számos hasonló szerepet alakított már. Várkonyiék filmje valamiféle pionírtörténet is egyben. Bár az erdei ember némileg az időtlenségbe van zárva, életét a természet törvényei határozzák meg, de az emberi és állati erő közös előretörésének megmutatásán túl a filmben láthatunk gőzhajtású gépet is. Az erdőt itt már átszelik a sínek. Az erdészlakokban van rádió, és a telefon is be van kötve. Igaz, a technika vívmányai nem igazán működnek a viszontagságos téli időkben. Csak az erdei emberek összefogásával lehet megmenteni a helyzetet.

A fák csak érintőlegesen jelennek meg a hatvanas évek magyar filmjeiben. A Gaál István rendezte *Sodrásban*, a Zolnai Pál-féle *…hogy szaladnak a fák!* közvetítenek ugyan kapcsolódást a természethez, mégis, ez a kapcsolódás meg-

marad egy-egy szimbólumértékű emblematikus képsor szintjén. A *Sodrásban* című filmben az ősi rituálét mímelő, iszappal bekent fiatalok forrnak eggyé egy fával. Zolnai Pál, bár filmjének címében megidézi a fákat, csak a történet végpontján, az öregasszony (Kiss Manyi) halálakor lesz a mondatnak és a hozzá tartozó képeknek jelentősége.

Emblematikus képként a kulturális köztudat része a *Keresztelő* című film azon jelenete, amikor Gócza Menyhért (Latinovits Zoltán) egy lefűrészelt lombkoronájú, torzón maradt, keresztet formázó fa előtt krisztusi pózban áll. A történetben is erős hangsúlyt kap a fa, hiszen a szereplőt gyerekkorában árulása miatt fához kötözték. A szintén Gaál által rendezett 1967-es filmben a fa tehát szimbólumként jelenik meg. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy az ominózus kép a színészlegenda Latinovits sorsa tragikusságának is jelképe lett. A forgatáson készült werkfotók, B. Müller Magda munkái, noha a filmet is megidézik, áthallásosan a színész személyiségének lenyomataiként is értendőek.

A hetvenes évek filmjei mintha kissé eltérnének ettől az iránytól. Mészáros Márta *Szép leányok, ne sírjatok!* című generációs filmjében az ellenkultúra képviselőiről kaphatunk életképet. A nyugati virággyermekek mintájára a fiatalok egy része mintha kivonulna a társadalomból, és a '68-as korszellemnek megfelelően a természettel összhangban élne. A népi hagyományok felé fordulás képei ezek. A fiatalok kézi famegmunkálással készítenek hétköznapi használati tárgyakat, faragnak, gyalulnak, teknőt vájnak. A háttérben vízparti fák szélesebb sávját láthatjuk. A megmunkáláshoz alapanyagot nyújtó természet karnyújtásnyira van. A korszellem tükröződik Gazdag Gyula *A sípoló macskakő* című filmjében is, amelyben egy nyári építőtábor fiataljai azzal a helyzettel találják szembe magukat, hogy csak szerszámokat kapnak, munkát nem. Az erdőben tett kiránduláson a fiatalokat felügyelő felnőttek szabadjára engedik a történet szereplőit: hogy azok inkább az erdőben „tombolják ki magukat", ne a táborban. Ennek ellentéteként jelenik meg a vízparti erdő Sára Sándor *Holnap lesz fácán* című, 1974-es filmjében. Ebben a színes filmben (a korábban említettek jobbára fekete-fehérek voltak) a társadalomból a nyári időszakra kivonuló pár hirtelen tábort verők sokaságával találja magát szembe. A történet központi figurája (Szirtes Ádám) a szocialista államberendezkedés fejlődéstörténetét másolva hamarosan diktatúrát valósít meg a természeti övezetben. Az erőltetve felépített társadalmi építmény azonban összeomlik. A természetbe, a paradicsomi állapotba visszavadulni vágyó emberpárt nem lehet átverni.

A nyolcvanas évek magyar filmrendezői is jobbára eltekintenek az erdő ábrázolásától. Az erdei ember nem igazán jelenik meg a magyar játékfilmben ez idő tájt, mint ahogy az erdei közeg sem. A kilencvenes években fordul a magyar filmművészet ismét a társadalomból való ilyetén kivonulás ábrázolása felé. Erdélyi János 1992-es *Indián tél* című filmjének főszereplői, Tamás (Eperjes Károly) és a fiú (Szőke András) az erdőben indiánként élve talál egy ideig menedékre. A film valóságos alapja a bakonyi indiánok mozgalma, amely Cseh Tamás vezetésével már a hatvanas évek végétől űzte a kivonulásnak ezt a formáját a kádári Magyarországon. Az indián lét megragadása többször is a magyar filmesek témája lesz a kétezres évek filmművészetében. De ott már inkább tényfeltáró módon nyúlnak a témához, mint például Török Ferenc 2010-es *Apacsok* című filmje. Illetve a szocializmus és a kapitalizmus közé szorult, a hetvenes évek második felében született generáció kétségbeesését és elvonulási vágyát fogalmazzák meg, ahogy Simonyi Balázs teszi ezt a 2016-os *Indián*ban.

A rendszerváltás után nemcsak a kádári Magyarországon hatóságilag megfigyelt indiánmozgalom, hanem Erdély is megjelenhetett a magyar filmben. Addig az erdélyi magyarság ügye be volt fagyasztva a politikai színtéren. Így az 1993-as *Ábel a rengetegben*, Mihályfy Sándor filmje valamiféle visszatérést is jelent a Szőts által megragadott világ ábrázolásához. Azaz az *Ábel a rengetegben* a magyar film egyik kontinuitásfilmjének is tekinthető, amennyiben visszatér Szőtsékhez, és zárójelbe teszi az eddig taglalt, a kultúrpolitikai irányítás által befolyásolt magyar filmművészetet. Tamási Áron 1920-as években, Erdélyben játszódó történetét Kányádi Sándor fogalmazta át forgatókönyvvé. Az operatőri munka Vivi Drăgan Vasile érdeme. Ez is jelzi, hogy az *Ábel a rengetegben* igazából csak a rendszerváltás után valósulhatott meg mint a magyar és a román fél együttműködésének terméke.

Mihályfy filmje a hegyeket és az összefüggő erdőségeket mutatja meg, Szőts erdélyi és Várkonyiék bükki történetéhez hasonlóan – vagyis mint az *Emberek a havason* és a *Simon Menyhért születése*. Ezúttal már légifelvételek is színesítik a filmet. Hasonlóképpen, mint Szőtsnél, a fakoronán átsejlő égitest fénye ebben a filmben is megjelenik. Mint ahogy az évszakok váltakozásának természetre gyakorolt hatása is érzékelhető már a bevezető képeken is. A téli tájban magányosan álló fenyő felrobbantása erős felütésnek számít. Ezzel a dramaturgiai fogással is utalnak a film készítői a háborús időkre. A fiatalon erdőpásztornak adott, csavaros eszű Ábel története némileg rokon, ha tetszik, folytatólagosnak is gondolható az *Emberek a havason* történeti szálaival. A fatelepen dolgozó Ábel szintén közel áll a természethez. Természetesnek veszi a szabadságot, illetve a természet törvényeit tartja be leginkább. Van filmes előképe (és persze irodalmi rokona) Ábel figurájának. Az *Emberek a havason* írójának, Nyirőnek egy másik alakja, Uz Bence, akit Jávor Pál személyesített meg Csepreghy Jenő 1938-as filmjében.

Érdekes, hogy az *Ábel a rengetegben*nel a magyar filmművészet visszatér a havasok erdeihez. Igaz, a történet történelmi távlatokban messze van a rendszerváltástól. Mint ahogy az is igaz, hogy az eddig nem említett, történelmi korokban játszódó regényadaptációkban szintén felvillan az erdő háttérként. De a mellesleg ugyancsak Erdélyben játszódó, kosztümös, Bán Frigyes-féle *Szegény gazdagok*on (1959) kívül az erdei tájnak nincs különösebb szerepe ezekben a filmekben. Abban sem különösebben említésre méltó.

Az *Ábel a rengetegben* problémafelvetései és emberábrázolása tehát ismerős lehet az előző Nyirő-adaptációkból, elvégre a korai Tamási és a korai Nyirő világa nem áll egymástól túlságosan távol. A táj és a fából készült erdészház bemutatása, az erdő képei a filmben pedig a kilencvenes évek technikai szintjéről árulkodnak. A képi komponálás tekintetében noha Vivi Drăgan Vasile mintha párbeszédben állna Szőts egykori ábrázolásaival, de megmarad az utalásszerű utánzás szintjén. Hozzá kell tennem, hogy az általa használt színes technika alkalmazása nem tesz jót az 1920-ban kezdődő történet ábrázolásának. A képek nem adják vissza élményfokozó módon az erdei környezetben fellelhető színeket, mint ahogy a hófödte táj kontrasztosságát sem.

A magyar filmművészet a kilencvenes évektől mintha nem is akarná folytatni ezt az utat. Enyedi Ildikó német koprodukcióban készült, 1994-es *Bűvös vadász*a inkább Huszárik *Szindbád*jának vonalát igyekszik a maga módján megidézni. Máthé Tibor operatőri munkája, közelijei, színvilága érzékelhetővé teszik az erdőt. Máthé közelről veszi az erdő minden lakóját, a fák törzseit, mada-

rat, mókust, sünt, nyulat, úgy, hogy látszik az állatok „arca” is. Sőt, Máthé közel hoz hernyót és csigát is, felnagyítva őket. Ezek mind visszautalnak képileg arra, amit Szőtsnél is már említettem, hogy az erdő ábrázolásakor érzékeltethető a legerősebben, hogy az állatoknak lelkük van, egyenértékűek az emberrel. Enyedi misztikus szála a filmben szintén egy erdei történet. De ez nem meglepő. Enyedinél többször is tapasztalható a természet meseszerű közelhozása, erre bizonyíték 2017-es *Testről és lélekről* című filmje is.

A magyar film tehát az erdő meseszerűségét, misztikumát igyekszik megragadni. De eltávolodni látszik attól, hogy az erdőt a misztikum és a megélt valóság kohéziójaként, az ember életmódjával harmóniában ábrázolja. Az erdei ember kihalófélben lévő típus. Az a fajta ősi létforma, amit Szőts megragadott, mintha teljesen eltűnt volna az ezredforduló utáni időkre.

A magányos kivonulás vagy ennek tömeges változata persze nem elképzelhetetlen, de inkább csak idényekre tehető, akárcsak a bakonyi indiánok kiköltözése a természetbe. (Cseh Tamás követői folytatják a hagyományt.) Erre utal Fliegauf Benedek a 2003-as *Rengeteg*ben, melyben az erdő hangjait felnagyítja, de ezzel inkább a dialógusban is elhangzó idegenség-ideológiát erősíti. A megszokott, és ezáltal komfortosnak vett társadalmi létforma helyett az erdőt választó ember érthetetlen a többségi társadalom számára. Csuja László *Virágvölgyé*ben szintén a kalandvágy kiélésének egyik állomásaként villan fel a természet. Ezúttal egy beilleszkedni nem tudó, nem akaró hősnő vonul el ide kis társaságával, törvénytelen tetteit is leplezendő. Ehhez a sorhoz csatlakozhat Kárpáti György Mór *Guerilláj*a annyiban, hogy a háborús filmek egyik kedvelt tere is a természet, az erdő, és itt, az 1849-ben játszódó történetben ez szintén visszaköszön.

Bagota Béla 2019-es krimijében nagy szerepe van az erdőnek: az rejti magába a több évtizedes titok nyitját. Az Erdélyben (Balánbányán és környékén) forgatott *Valan – Az angyalok völgye* a hófödte fenyveseinek világába kalauzol bennünket, ám az erdő itt a bűn rejtekhelye. Még a természeti táj szomszédságában élő rendőr sem szívesen merészkedik a mélyére. Idegenkedik tőle. Az erdő immáron félelmet kelt.

A magyar filmek jelentős része ma városi környezetben játszódik. Állatokat, növényeket leginkább fogságban lehet látni az utóbbi idők játékfilmjeiben. Az erdő, az állatok képei vagy álomszerű vízióként jelennek meg ezekben a filmekben, mint Enyedi *Testről és lélekről* című, Berlinben díjazott alkotásában (ahol a valóságos közeg az állatok számára: egy vágóhíd). Vagy úgy bukkannak fel, hogy a gyermeki fantázia van bennük bábszínházi formába öntve, mint az *Ernelláék Farkaséknál* című Hajdu Szabolcs-filmben. A gyermek vágyódik az állatok közelségére. Az Édenkert azonban már becsukta kapuit az ember előtt.