

Érzékeny extrémek

MARGITHÁZI BEJA

ÍGÉRETES INDULÁS, ZAVARBA EJTŐ MUNKÁK, SZABÁLYTALAN KARRIER – AZ AMERIKAI FÜGGETLEN FILMES ÉS A FRANCIA FORGATÓKÖNYVÍRÓ, RENDEZŐ ÉLETMŰVÉNEK CSAK A STRUKTÚRÁJA ÉS AZ INTENZITÁSA HASONLÓ.

Bár alkotói stílusukban és elképzelt világaikban kevés az érintkezési pont, mindketten az atmoszfériteremtés mesterei, és nem a tömegekhez szólnak, de míg July-t az érzelmek és érzések dinamikája, és ezek kommunikálása izgatja, Hadzihalilovic a néző érzékszerveit és fantáziáját tartja folyamatos készenlétben. A két ezredfordulós női karrier egy sok változáson áteső filmszakmában formálódik, és annak ellenére épül, hogy néha több év is eltelik két na-

gyobb munka között. Bármi is a téma, nem félnek a tabuktól, de a lehelletnyi finomságoktól sem; filmjeiket egyszerűre jellemzi érzékenység és extrémítás.

KÍNOS HELYZETEK, IRÓNIA

„Egyáltalán nem vagyok cinephile. A filmjeim nem idéznek filmeket. A ritmus és az érzelmek jobban érdekelnek.”

„Sosem végzett filmiskolát”

(Mirandy July: *Te meg én* - Miranda July)

Amikor 2005-ben a *Te meg én és minden ismerősünk* című elsőfilm Cannes-ban négy díjat is elvitt, sokak-

nak kellett rákeresni Miranda July sosem hallott nevére. A több szálon futó, mozaikos történet a magány és szerelem chat-korszakos esélyeit firtatta, egy szétesőben lévő kisvárosi család és ismerősei hétköznapjait követve, csupa gondosan komponált, kínos és rendszerint kudarcba fulladó barátkozási kísérleten keresztül. July sosem végzett filmiskolát, Sundance programon fejlesztette forgatókönyvét, és maga játszotta el a főszereplő, hiperérzékeny videóművész szerepét. Filmje annak ellenére vette le a lábáról több rangos fesztivál zsűrijét és közönségét (köztük a hazai Titanic-ét is), hogy sem témája, sem formanyelve nem volt mellbevágóan új; hangütése és atmoszférája sok kritikust készített a „besorolhatatlan, hóbortos, fura” jelzők használatára, provokatív, mégis mélyen érthető gyerek-, kamasz-, szingli- és idős szereplői megosztották a közönséget. De a figyelem, amivel különö karaktereit és a jelentéktelen részletek felé fordult, valamint az egyszerűség, amivel bonyolult érzelmi dinamikákat mártott abszurd humorba, ígéretes folytatásra engedtek következtetni.

Bár erre tudatosan nem törekedett, July filmje tulajdonképpen a *quirky cinema* jellegzetes képviselője lett, melyet az ezredforduló utáni mozi





olyan rendezői rajzoltak körül, mint Michel Gondry, Wes Anderson, Spike Jones, Charlie Kaufman, de amely sok hasonlóságot mutat a low-budget, improvizáción alapuló *mumblecore* (Joe Swanberg, Andrew Bujalsky, Lynn Shelton) mozgalommal is. Ezek az „új szenzibilitás” ernyője alatt feltűnő trendek egyes kritikusok szerint a kilencvenes évek krízis-hangulatát rögzítő amerikai *smart cinema*-ra adott válaszreakciókként olvashatók, de Neil LaBute, Todd Solondz, Alexander Payne fekete humorral, iróniával átítított filmjeinek fatalista, önnön helyzetük és jellemük lehetetlenségével és időtlenségével tökéletesen tisztában lévő hősei valójában sok rokonságot mutatnak az újgenerációs lúzerekkel.

Bármennyire is ismeretlen volt a filmvilágban, July ekkor már számtalan performance, rövidfilm, novella és multimédia projekt ötletgazdjaként tette magát közismertté a tengerentúli képzőművészeti körökben. Egyetem helyett feminista underground hálózatot épített ki a kilencvenes évek elején, így került kapcsolatba más, hozzá hasonló független filmesekkel: a VHS-korszakban a *Joanie4Jackie* levelezőköre videokazettákra másolva köröztette a feliratkozó lányok és nők rövidfilmjeit, akik így ismerték meg sorstársaikat. Jellemző gesztus: a ke-

„Önnön külseje is munkafelület”
(Miranda July: *A jövő* - Miranda July)

gyéb munkáiban is rendre visszaköszön, művészi identitása meghatározásában is fontos elem.

A „Miranda July” név is egy öndefiniálási aktus: híres, kiadóalapító szülei családnévét (Grossmann) hátrahagyva kedvenc hónapjából alkot magának új vezetéknevet. July számára önnön külseje is munkafelület: testét tudatosan használó művészként adottságaira szabta imidzsét. Az óriási kék szemek, karakteres arc, göndör bubifrizura, tejfehérre sminkelt bőr, vékony sziluett együttese sugallta babaszerepűséget gondosan válogatott, campbe hajló vintage ruháttárral ellensúlyozza, a látszólagos törekenységnek performanszai, nyilatkozatai, fáradhatatlan munkakedve és több műfajban sikerre vitt projektjei mondanak ellent. A felvállalt, reflexiómentes iróniával keretezett esetlenség filmszerepeiben is fontos kiindulópont: bár úgy tűnhet az álmodozó cipőbolti eladóba beleszerelmesedő, videóival a helyi múzeum kurátoránál házaló Christine (*Te meg én*) és a táncban önkifejezést kereső, minden környezetből kilógó Sophie (*A jövő*) Miranda alteregói, mindkét karakterből hiányzik az a

céltudatos határozottság és kitarás, amivel July kitalálta, megrendezte és végül eljátszotta őket.

Második játékfilmje világossá tette, hogy July végképp a szabálytalanságait felvállaló filmes karrier mellett tette le a voksát. *A jövő* (2011) harmincas párja az elköteleződés maximumaként egy sérült macskát tervez örökre fogadni, de hétköznapi egzisztenciájuk már a csupán elképzelt felelősség súlya alatt összeroppan: álmaik megvalósítása helyett munkájukat és egymást is elveszíteni látszanak. Jason feladja telefonos operátori állását, és tökéletesen improduktív környezetvédelmi ügynökként fákkal kezd el házalni, Sophie pedig hiába mond fel munkahelyén, képtelen elkészíteni megálmodott táncvideóit, így inkább viszonyba keveredik egy ötvenes, lányát egyedül nevelő reklámügynökkel. July rendre a macska búskomor monológjával (!) szakítja meg az egyre lankasztóbb történetet, amivel nézőjét sikerül a totális elidegenedés és lemondás határáig juttatnia; mikor azonban hervasztóbb már nem is lehetne a helyzet, olyan váratlan fantáziával és kreativitással operál, amivel végül egy másik dimenzióba katapultálja a filmjét. Az idő megállítása, az örök visszatérés lebegtetése, a jelentéktelen részletek felértékelődése olyan történetté állnak össze, amely lényegében az általános

lúzerség mélyen emberi oldaláról, a magány, zavar, és kínzó kételyek bárki számára ismerős érzéseiről szól.

July számára a film és a mozgókép egy olyan nagyobb, több platformon épülő, multimédia életmű egyik kirakósdarabjaként olvasandó, amelyben egyes motívumok telefonos applikációk, on-line fotógyűjtemény, interjúk, rövidfilmek sorában köszönnek vissza. A rendszert az a kitartó munka tartja össze, amivel July folyamatosan keresi az intimitás, érzékenység felvállalásának finoman ironikus formáit; a végeredmény pedig alaposan átfigurálja a „női rendező”-ről vagy a „független filmes”-ről alkotott hagyományos elképzeléseket.

ÁRTATLAN KLAUSZTROFÓBIA

„Állandóan hadilábon álltam a valósággal. Nem tudok szabadulni a képzeletemtől... és ez így jó, mert nem is szeretnék.”

A szülei révén boszniai gyökerekkel rendelkező Lucile Hadzihalilovic egy elit párizsi filmiskolában, a La Fémisben tanulta a szakma alapjait, ami ott a nyolcvanas évek elején filmtörténeti, -elméleti és -technikai kurzusokon túl network-építési, önmenedzselési és vállalkozói ismereteket is jelentett.

Itt találkozott Gaspar Noé-val, akivel pályafutásuk elején vágóként, illetve operatorként gyakran bedolgoztak egymás filmjeibe, majd 1991-ben megalapították Les Cinémas de la Zone nevű közös produkciós cégüket. Hadzihalilovic első komolyabb munkája, melyet maga írt, rendezett és vágott, Noé pedig fényképezett, több díjat is begyűjtött. A *La Bouche de Jean-Pierre* (1996) főszereplője egy 10 év körüli kislány, akit anyja öngyilkossági kísérlete után nagynénje vesz magához szűk tömbházlakásába, melyet aktuális szeretőjével oszt meg. Miminek a magány mellett a felnőttek furcsa szexuális szokásaival kell szembesülnie, amit egy zaklatási kísérlet tetézt. A közel egyórás „rövidfilm” sokat megelőlegez Hadzihalilovic későbbi stílusából: a hűvös, kívülről álló pozícióból létrehozott nyomasztó atmoszféra, a fojtogató tér, a kevés, de hatásos elemmel (minimális párbeszéd, váratlan közelképek, erőteljes vizuális szimbólumok) megteremtett feszültség későbbi nagyjátékfilmjeiben kidolgozottabban és érzékibben köszönnek vissza.

Hadzihalilovic ezredforduló utánra kitolódott „indulása” egybeesett a francia film megújulásával, melyet a szokásnál is több elsőfilmes,

illetve női rendező feltűnése fémjelzett. A francia filmgyártás a mai napig világelső abban, hogy aktív filmrendezőinek közel egyharmada nő, ami önmagában is egy vibrálóan változatos csoportot jelent. Az ekkoriban jelentkező új extrémizmus (Francois Ozon, Gaspar Noé) meghatározó rendezői között is ott vannak (Catherine Breillat, Claire Denis, Marina de Van), és markáns kézjegyüket otthagyják a horrorisztikus hatásokat előszeretettel használó, szexuális, fizikai és pszichikai szélsőségeket kameraközébe hozó mozin. A direktornők munkáiban a *cinema du corps* kínokat, félelmeket, perverziót testekre vetítő, nézői érzékszerveket sokkoló attitűdjén túl a kiskorúakra fordított figyelem is meghatározó tényező. A gyerek-történeteken keresztül egy marginalizált, perifériára szorult nézőpontból mutathatók be a társadalmi visszasságok, friss szemzőgből láttathatók a hagyományos férfi- és női szerepek, illetve megkonstruáltságuk, ezeken a szereplőkön keresztül ráadásul magától értetődően bontható le a patriarchális, férfiközpontú látásmód.

„Perifériára szorult nézőpontból”

(Lucile Hadzihalilovic: *Innocence*)

Az *Innocence* (2004), Hadzihalilovic első nagyjátékfilmje, ezen ars poetica misztikus, érzékeny





komponált mintadarabja. A történet Wedekind novelláiból inspirálódott, a vizuális megvalósítás nyíltan utal Dario Argento és Victor Erice filmjeire, valamint Sally Mann fotóira. A vastag fallal bekerített erdőrészen, több épületben működő bentlakásos iskolában kizárólag hat és tizenkét év közötti lányok tanulnak. Biológia, tudományok, balett szerepel a tantárgyak között, a nagyobbak felügyelik a kisebbeket, és a két tanárnő kifogástalan modorban okítja a korosztályok szerint szervezett osztályokat. Az olajozottan működő rendszernek csak az oka és célja marad mindvégig homályban: a kislányok koporsóban érkeznek, és fogalmuk sincs arról hogyan és miért kerültek oda; évekig nem hagyhatják el a helyet, látogatókat nem fogadhatnak. Hadzihalilovic halmozza a rejtélyeket, kísérteties atmoszférát és festői kompozíciókat kreál, és minden kérdést megválaszolatlanul hagy – helyette hosszasan követi a lányok napi rutinját, és az évszakok váltakozásával burjánzó, majd elhaló flórát és faunát. Anyagok textúráján, közel hozott, érzéki materialitásukon időz el, így ás

„A végső válaszok elmaradnak”

(Lucile Hadzihalilovic: *Evolúció*)

le természet és civilizáció mélyen húzódo érintkezési pontjáig. A bizzar rituálék, a normalitás és rejtélyek furcsa elegye megosztotta az *Innocence* közönségét, sokan pedofil asszociációkat emlegettek, amely reakció – a film címe és állítása szerint – nem más, mint a működő társadalmi sztereotípiák hű tükré.

A szokatlanul hosszú idő után elkészült, sci-fi és horror elemeket nyíltabban felvonultató *Evolúció* (2015) szoros szálakkal kötődik az előző darab témájához és vizuális motívumaihoz, de ezúttal egy lépéssel tovább jutunk a rejtélyek felfedésében. Az *Innocence*-ben is hangsúlyos víz az időben és térben ismét elhelyezhetetlen történet meghatározó anyaga lesz, amit újra hosszú, felszín alatti snittek kereteznek a film elején és végén, a tenger maga pedig rejtélyes organizmusok otthonaként és alternatív létterként, születés és halál közegeként jelenik meg. A serdülő Nicolas anyjával egy falu egyszerű, fehérre meszelt házában él a parton. Az idillt mesteri fokozatossággal adagolt, nyugtalanító jelek roppantják össze: a faluban kizárólag anyák és

azonos korú fiúk laknak, akik mindig együtt tisztálkodnak az öbölben; a vörös hajú, szőke szemöldökű nők ruhája kísértetiesen hasonló szabású és színű, mindennap ugyanazt az algás moszat-pürét főzik gyerekeiknek, és éjszakánként furcsa rituálékra gyűlnek össze. A főszereplő Nicolas nyomába eredve tárulnak fel a helyi kórház faji és nemi hibriditást, misztikus biológiai manipulációt sejtető, háborzongató procedúrái és kellékei. A kékes-zöld, sárga és szürke tónusokban tartott, gyakran centrálisan és szimmetrikusan komponált belső terekben valóság és képzelet keveredik, az elbizonytalanító víziók és hallucinációk Cronenbergi testhorrorra idéznek, de a végső válaszok ezúttal is elmaradnak.

A műfaji arzenált egyedül szerzői kézjegyekkel vegyítő Hadzihalilovic a felfüggesztett *coming of age* rendezője lett nagyjátékfilmjeiben; a közös időben készült rövidfilmjei (például a *Nectar*) és egyéb forgatókönyvírói munkái (a Noé rendezte *Enter the Void*, 2009-ben) alapján borítékolható, hogy hipnotikus mozijában értelmezés helyett továbbra is a belemerülés lesz a lehető legjobb nézői döntés. •