

SITGES

A nő megfizet

BASKI SÁNDOR

A MAGYAR SIKERREL VÉGZÖDÖTT FESZTIVÁLON JUTOTT HELY A NEVES SZERZŐI RENDEZŐK MŰFAJI KÍSÉRLETEINEK ÉS A NŐI BOSSZÚTÖRTÉNETEKNEK IS.

Műfaji babérokra törő szerzői rendező számára aligha létezhet komolyabb visszaigazolás annál, ha meghívják Sitgesbe, a zsánerfilmek katalán Mekkájába, pláne, ha még a fődíjat is elviszi. Mundruczó Kornélnek a *Jupiter holdjával* sikerült ez a bravúr, sőt a rendezői különdíjat és a legjobb effektekért járó elismerést is megkapta.

Az idén már az 50. születésnapját ünneplő fesztiválon valóban piedesztálra emelik a komoly mustrákon hanyagolt fantasyket és rémmozikat; ezzel akkor szembesül először a messziről jött filmturista, amikor a vetítés alatt a műértő közönség megtapsolja a véresebb jeleneteket, vagy amikor személyesen is tanúja lehet a Takashi Miikét övező rajongásnak. Nem véletlen, hogy a japán kulturrendező szinte hazajár Katalóniába, sőt legfrissebb mangaadaptációját (*Jojo's Bizarre Adventure*) részben Sitgesben forgatta.

A sitgesi mezőnyben ugyanakkor bőven elférnek a műfajokat kitágító, szerzői ihletésű produk-

ciók, Mundruczó mellett ilyen filmekkel érkezett Alejandro Jodorowsky, Joachim Trier és Kiyoshi Kurosawa is. A szurrealizmus chilei nagymestere a *Végtelen költészetet* (*Poesía Sin Fin*) szó szerint ott folytatja, ahol tervezett önéletrajzi trilógiájának első részét, *A valóság táncát* (*La danza de la realidad*, 2013) abbahagyta. A gyermeki éveit után a függetlenségét és a szellemi eszmélését meséli el, az anarchista-költő-korszakától a cirkuszi karrierjén át addig a pontig, amíg úgy dönt, Párizsba emigrál. Noha a történet szorosan követi Jodorowsky valós életútját (ifjúkori énjét ráadásul saját fia alakítja), a *Végtelen költészetet* aligha lehet összekeverni egy ortodox biopic-kel. Érzéki hangulata és bohém figurái Fellinit idézik, a kézműves vizuális sziporkák Michel Gondrynak is dicsőségére válnának, miközben maga a direktor is tiszteletét teszi a filmben – hasonlóan, mint Jancsó

Joachim Trier:
Thelma
(Eili Harboe és
Kaya Wilkins)

Miklós a Kapa-Pepe ciklusban –, kommentálja az eseményeket és tanácsokat ad fiatalkori énjének. A *Végtelen költészet* egy pártatlan életfilozófia szórakoztató

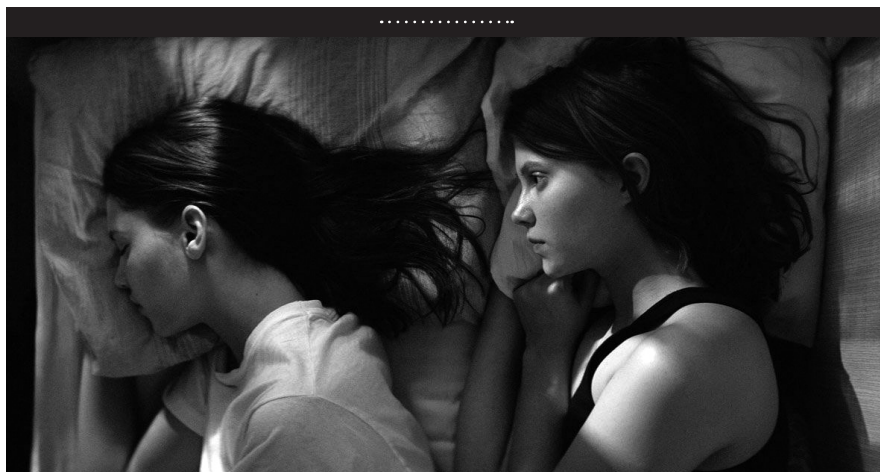
manifesztuma, pszichológiai önboncolás és egyben a mítoszépítési szándék határozott kinyilvánítása.

Egy óceánnal arrébb Kiyoshi Kurosawa filmje is a végső kérdéseket teszi fel – mi mozgatja az embereket, mire van szükségük az elfogadható élethez, és mi történik, ha kiszakadnak a beprogramozott rutinból? –, amihez szintúgy külső nézőpontot választ: külön művészse-ni helyett valódi idegenekét. A *Mielőtt eltűnünk* (*Sanpo suru shinnyakusha*) története szerint földönkívüliek veszik át néhány ember tudatát, egyfelől, hogy előkészítsék az inváziót, másrészt, hogy így, belülről értsék meg az emberi életet a munkától a szerelemig. Egyetlen érintéssel képesek ezeket a fogalmakat kísérleti alanyaik tudatából törölni, és meg is teszik, egyiket a másik után, amíg nem marad semmi.

Kurosawa, pályafutása során nem először, zavarba ejtő, besorolhatatlan filmet készített, részben a klasszikus testrabló sci-fik hagyományaira épít, részben a szerzői apokaliptiszviziók (*Melankólia*, *Adás*, *Vakság*, *A homár*) sorát gyarapítja, és közben a satíra eszközeivel is él, nem engedi viszont közel szereplőit a nézőkhöz, így könnyebb elemezni a végeredményt, mint lelkesedni érte.

A norvég Joachim Trier gondoskodik róla, hogy az érzelmi bevonódás már a legelső snitt során megtörténjen: a *Thelma* nyitányában egy apa vadászat közben, minden magyarázat nélkül, az őz helyett saját kislányára irányítja a fegyverét. Mi kell ahhoz, hogy egy szülő eljusson ideig? Trier nem sieti el a választ, ugrik helyette tíz évet az időben, amikor a címszereplő a család vidéki házából Oslóba költözik, hogy megkezdje egyetemi tanulmányait. A vallási szigorban felnevelt, félnék, visszahúzódó lányt eleinte kulturális sokként éri az új környezet, de idővel felveszi a tempót, egyre többször marad ki éjszakára, és közben vonzódni kezd egyik évfolyamtársnőjéhez. Thelma boldog is lehetne, de nem az, minél jobban gyötri a szülői kontroll táplálta bűntudat, minél jobban próbálja „bűnös” vágyait elfojtani, annál jobban szaporodnak a természetfeletti jelenségek a környezetében.

A történet érvényes és következetes akkor is, ha Thelma ön- és közveszélyes képességeire valós mutációként tekintünk, de akkor is, ha mindezt freudianus allegóriaként értelmezzük, a kétféle megközelítés ugyanakkor nem kizárja,





hanem erősíti egymást. A *Thelma* minőségi ugrás Trier karrierjében, egyben a tavalyi év egyik legstílusosabb és legérzékenyebb műfaji filmje, amelyet jogosan lehet Polanski pszichológiai horrorjaival és De Palma *Carrie*-jével egy mondatban említeni.

Női (fel)szabadulástörténetből akadt még jó pár a sitgesi mezőnyben, csak a *rape and revenge* alszáner képviselőiből meg lehetett volna tölteni egy külön szekciót. A bosszúfilmek túlsúlya egy műfaji mustrán aligha meglepő, ha készülnének statisztikák a legkedveltebb dramaturgiai sémákról, alighanem magasan vezetné a listát. A kínálat bőségének köszönhetően a mérce is magasabbra került, aki ki akar tűnni a tömegből, annak kisebb-nagyobb módosításokat kell eszközölnie a formulán.

Az elsőfilmes francia Coralie Fargeat a túlzásra építő grindhouse-esztétika csúcsra járatását és a nézői elvárások kiforgatását választotta. A *Revans* eleinte mintha szándékosan be akarná skatulyázni főszereplőjét a „felszínes, buta szőke nő” sztereotípiájába. Jen kitartott szeretőként él egy sivatagi luxusvillában, a néző így akár bocsánatos bűnnek is gondolhatja, hogy a kamera szemérmetlen nyíltsággal legel az alulöltözött testen, hiszen csak „azt kapja, amit megérdemel.” Ezt gondolják Jen barátjának vendégségbe érkező haverjai is, és a

Damien Power: **Killing Ground** (Harriet Dyer, Riley Parkes)

házigazda távollétében megerősölközik a nő – és ezzel Faraget a (férfi)nézőknek is bevisz egy gyomrost, akik bűnrészesnek, de legalábbis felbujtónak érezhetik magukat. Talán ezért is okozhat az indokolt nagyobb elégtételt végignézni, ahogy a szakadékba taszított, halottnak hitt Jen szisztematikusan leszámol az agresszorokkal.

Vérmocskos alakjának, megszállottságtól sugárzó tekintetének, és annak a ténynek köszönhetően, hogy a halálból tér vissza, már-már egy túlvilági, bosszúálló démonnak tűnik a nő. A spanyol Yayo Herrero rendezése, *Az egér (El Topo)* is a természetfelettit mozgósítja, miközben a létező történelmi traumákat is a szűzsé szolgálatába állítja. Selma, egy fiatal bosnyák nő, német barátja, Alex társaságában visszatér Boszniába egy temetésre, de a hazafelé tartó úton aláaknázott erdőben rekednek, téreőr nélkül. Találkoznak két segítőkész szerb férfival, akik vállaltják, hogy eljuttatják a párost a legközelebbi faluba. Alex köszönettel fogadja a felajánlást, és nem érti, Selma miért akarja menekülőre fogni. A hideg, lelétszerű atmoszférát lassan, jelenetről jelenetre fokozó rendező jó ideig nem árulja el, megalapozott-e a nő félelme, vagy csak máig kísértő traumája miatt – a háború alatt a szerbek majdnem az egész családját kiirtották – csavarodik be. Amikor kiderül, hogy

barátjára nem számíthat, a tradicionális muszlim amulett, a *hamajlija* mágikus erejét hívja elő.

A női bosszútörténetek lényege, hogy a főhősöknek egyedül kell boldogulniuk az ellenséges férfivilágban, és ezt a keserű tanulságot az ausztrál *Killing Ground* közvetíti a leghatásosabban mind közül. Damien Power rendező is a legősibb műfajközhelyektől rugaszkodik el – a *Gyilkos túrától Az utolsó ház balrán át az Eden Lake - Gyilkos kilátásokig* terjed a spektrum –, mielőtt alaposan megkavarná őket. Nála nem egy, hanem két gyanútlan városi család táborozik az erdei tó mellett, csak nem egy időben. Sam és Ian, a fiatal, frissen eljegyzett pár már csak egy elhagyatott sátrat talál – és később egy magára maradt csecsemőt –, az ő kálváriájukat a jelenbéli történetekkel párhuzamosan meséli el a rendező, a harmadik szálát pedig a feltételezett gyilkosoknak szenteli.

A *Killing Ground* egyik különlegesége, hogy a műfajban megszokottnál hosszabban ágyaz meg a borzalmaknak, az első egy órában kizárólag karakterépítés zajlik, ami a két redneckfigura esetében a legizgalmasabb. A *rape and revenge*-történetekben az elkövetők többnyire karikatúrák maradnak, Powernél viszont személyiséget és háttérstoryt kapnak, olyannyira, hogy a néző akár el is bizonytalanodhat a bűnösségüket illetően – és épp ezért hat kijózanító erővel, amikor már a jelenben, a szemünk láttára követik el újra a borzalmakat. A hosszú felvezetésnek köszönhető az is, hogy az áldozatok fájdalmát jobban átéljük, és ehhez nem kell a rendezőnek premier plánban közvetítenie a véres jeleneteket.

A film szórványos feminista felhangjai – a női szereplőket már azelőtt is abúzosok sorozata éri, hogy a valódi szörnyűségek elkezdődnének – a végén csúcsosodnak ki. A gyilkosok kezébe kerülő Samet a vőlegénye cserbenhagyja, inkább a saját bőrét menti, amit a nő először el sem tud hinni, végül, jobb híján, egyedül vívja meg a harcot. A *Killing Ground*-ban nem a gyilkosok felfedése az igazi fordulat, az könnyen kitalálható a többi csavarral együtt, hanem az, hogy a történet végül egy bizalomvesztéses párkapcsolati krízisre fut ki; Damien Power rendezésének valójában nem a *Gyilkos túra* vagy az *Eden Lake* a legközelebbi rokona, hanem Ruben Östlund zseniális *Lavinája*. •