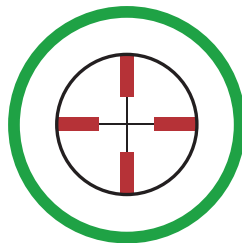


PAOLO SORRENTINO // KOVÁCS PATRIK

# KALLÓDÓ EMBEREK



**SORRENTINO KORUNK EGYIK LEGNAGYOBB VIZIONÁRIUSA, FILMJEIBEN SODRÓDÓ FÉRFIHOSSÖKRŐL MESÉL.**

Életműve még csupán hét nagyjátékfilmet számlál, azonban Paolo Sorrentino máris az olasz mozi új klasszikusa. Ezt a címet persze nem könnyű kiérdemelni, folyik a vita, hogy korszakos zseniről vagy tehetséges kóklerről van-e szó. Sorrentino ugyanis bravúros stilisztá, műveinek delejező formanyelve pedig elleplezheti, hogy voltaképpen minden alkalommal ugyanazt a témát viszi filmvászonra: lecsúszott férfinőkről mesél, akik képtelenek tájékozódni az ezredforduló zűrzavaros forgatagában, elszakadnak környezetüktől és túsul ejti, majd felemésztí őket saját magányuk. Ráadásul akár azt is mondhatnánk, hogy Sorrentino csupán korszerűsít egy témavonulatot, mely a huszadik századi mozgóképhagyomány jelentékeny része (gondoljunk csak az amerikai gengszterfilmekre, film noirokra vagy épp az európai modernizmusra). Mindebből kiindulva csábító lehet Sorrentinót monomániás szerzőnek – vagy akár szemfényvesztő mesterembernek – titulálni, a teljes oeuvre szemrevételezéséből azonban kitűnik, hogy munkái nemcsak több stílusregiszteren szólnak meg, de tematikailag is rétegzettek. Sőt, ez utóbbi szempontból az életmű két markáns korszakra bontható.

## ANTONIO KETTŐS ÉLETE

Jóllehet a direktor első nagyjátékfilmje, *A felesleges ember* (*L'uomo in più*, 2001) még csupán „ifjúkori zsenge”, mégis előlegezi későbbi narratív- és stílusteremtéseit. Két kiégett

férfi, egy popsztár (Toni Servillo) és egy futballista (Andrea Renzi) áll a történet középpontjában. Nemcsak a nevük azonos (mindkettejüket Antonio Pisapiának hívják), de aktuális élethelyzetük is: immár túljutottak karrierjük zenitjén, és bármily szívósan próbálnak visszakapaszkodni a csúcra, kísérleteik kudarcba fúlnak. A koncepció némiképp Kieslowski *Veronika kettős élete* (*La double vie de Véronique*, 1991) című mozijára emlékeztet, és bár ezúttal is egy misztikus, sorsszerű kapocs fogja egybe a főhősöket, Sorrentino nem hozza működésbe a jól ismert doppelgänger-tematikát, ehelyett visszafogott eszközökkel dom-

borítja ki a két életút párhuzamait. A *felesleges ember* stiláris szempontból is fegyelmezettebb, semlegesebb munka, mint az azt követők, ám egynemely spontánnak ható ötlete (például a balerinák táncának velős, de annál figyelemreméltóbb szekvenciája) már a későbbi vizuális sziporkákat ígéri.

Érettebb, egyszersmind súlyosabb darab a három évvel későbbi *A szerelem következményei* (*Le conseguenze dell'amore*), melyben Sorrentino immár beveti a védjegyéül számító stíluseszközök teljes arsenálját. Titta di Girolamo szerepében a rendező fétisszínésze, Toni Servillo látható: magányos tőzsdeügynököt játszik, aki hajdanán anyagi veszteséget okozott a maffiának, ezért egy svájci luxushotelbe száműzték, ahol a Cosa Nostra vagyonát kezeli. Girolamo titkára csak a film második felében derül fény, s a fordulat műfajcserét is eredményez: kezdetben bergmani indítatású egzisztenciális dráma perog a szemünk előtt, Titta váratlan szerelembe esése és lelepleződése viszont feszült thrillernarratívának ágyaz meg. A hős elszigeteltségét nemcsak konkrét élethelyzetek nyomatékosítják (beszédes például, hogy önmagával játszik véget nem érő sakkpartikat), de a jelenetek folytonosságát megszakító emléképek, sőt az invenciózus ka-

**„Felemésztí őket a magányuk”**  
(A szerelem következményei – Toni Servillo)



merakezelés is: nevezetes momentum, amikor Titta beinjekciózza magát heroinnal, s a kamera 180 fokos szögben megfordul függőleges tengelye körül, miként követi a férfi lehanyatló fejét.

A *szerelm következményeiben* a főként elektronikus zenéből, poszt-rockból és diegetikus zörejekből kikevert hangsáv már számos funkciót lát el: kitölti a hátteret, fokozza az érzelmeket, ellenpontoszza a képeket vagy épp azok ritmusát diktálja (mint például a Titta ifjú szerelmének autóbalesetét ábrázoló montázs szekvenciában, melynek tempóját különböző zajok szervezik). Ugyanak-

**„Politikai rockoperát akart”**

(*Il divo – A megfoghatatlan* – középen: Tony Servillo)

kor Sorrentino előszeretettel ad hősei szájába dévaj bonmot-kat és velős életbölcseleteket, melyek többnyire szimplák, olykor mégis mély jelentésűek. „Nem hiszek a balszerencében, az a vesztesek találmánya” – mondja például Titta *A szerelm következményeiben*. A hős született túlélőként tekint magára, s valóban: eleinte vasmarokkal szorítja a sors gyeplőjét, ám érzelmi kitérődésével – önsorsrontó módon – kicsavarja azt saját kezéből.

Amikor pénzt sikkaszt a maffiától a fiatal pincérlány kedvéért, azzal olyan eseményláncolatot indít el, mely fonák

módon egyszerre tartogat számára morális felmagasztosulást és fizikai bukást.

**NOSFERATU ITÁLIÁBA MEGY**

„Nem hiszek a véletlenekben, csak Isten akaratában” – ezek már Giulio Andreotti (Servillo) szavai Sorrentino *Il divo – A megfoghatatlan* (2009) című munkájában. Nem nehéz felfedezni a két ars poetica szoros kapcsolatát. Andreotti hét alkalommal volt Olaszország miniszterelnöke, s neve a múlt század utolsó évtizedeiben összefonódott a helyi korrupcióval és szervezett bűnözéssel. *A megfoghatatlan* nem hagyományos politikai életrajz: bár jegy-



zökönypontosságú dokumentációja a korszak főbb közéleti botrányainak (olyannyira, hogy a néző sokszor elvész a témérek felemlített név és esemény tengerében), a rendező epés gúny és méla undor tárgyává teszi a hajdani talján kormányfőt, s ezáltal radikálisan elidegeníti a befogadótól. Jelzésértékű a karakter fiziognómiája (elálló, szinte hegyes fülei és púpos háta ördögi lélekről árulkodnak) éppúgy, mint a jellemében megbúvó kettősség: egyszerre gyámolításra szoruló óriáscsecsemő és machiavelliánus gazember. Környezetével nehézkesen kommunikál, mimi-kamentes tekintete szinte karikatúrába illő, ám amikor e csalóka pszicholó-



giai maszk mögé tekinthetünk (lásd a rendhagyó „gyónásjelenet”), infernális mélységek nyílnak meg.

„Amikor találkoztam vele, rádöbentem, hogy életét titokzatos, sötét irodákban élte le. Nosferatu képe rémlett fel előttem” – nyilatkozta Andreottiról a rendező. E nyomasztó hangulat határozta meg az atmoszférépítést is. Alulexponált képekben mutatkozik meg a miniszterelnök árnyas, múzeumszerű dolgozószobája: az ódon szobrok gyűjteményében töprengő Andreotti az időtlen romlottság szimbólumává lép elő. Ugyanakkor el is távolodik e közegtől: a kormányfői rezidencia tág enteriőrjeiben idegenként mozog. Sorrentino egyébként *A megfoghatatlanban* tőkélyre fejleszti az addig kikristályosított formanyelvi apparátust. Főként Scorsese és Tarantino inspirálta a velős, de intenzív akciószekvenciákat (lásd a nyitánybéli maffia-leszámlások) és a kissé mesterkéltné, ám stílusos lassításokat is (Andreotti és stábjának tagjai ugyanolyan „rээрősen” haladnak végig egy díszes folyosón, akár a *Kutyaszorítóban* gengszterei Tarantino kultuszművében). A direktor ragyogó, olykor többértelmű montázsszekvenciákkal béleli ki a cselekményt (gondoljunk a párhuzamos montázsra, mely felváltva ábrázolja a lóverseny izgalmaiba belemerülő főhőst és egy aktuális politikai gyilkosság képeit), de kimagasló formatudatosságát példázza a híres vizsgálóbíró, Giovanni Falcone halálának átstilizálása is (ez utóbbi nemcsak a steadycam, de az asszociációs montázs alkalmazása szempontjából is ritka bravúr). A zenehasználat ezáltal különösen eklektikus – a rendező elmondása szerint e téren Scorsese és Fellini munkássága bizonyult mérvadónak –, hiszen impulzív elektropop keveredik a rock különböző válfajaival, valamint klasszikus zenei tételekkel. E döntés azonban tökéletes összhangban áll nemcsak Sorrentino közelítésmódjával (aki bevallottan egyfajta „politikai rockoperát” akart készíteni), de Andreotti kaleidoszkop-szerű személyiségével is.

Andreotti – Tittához hasonlóan – határpozíciójú hős: az egyik pillanatban még domináns férfi, a másikban a szerencse kipereg az ujjai közül, akár a homok. Speciális helyzetének érzékletes metaforája, hogy krónikus

migrén kínozza, akárcsak *A család barátja* (*L'amico di famiglia*, 2006) főhősét. Geremia (Giacomo Rizzo) pitiáner uzsorás: kis összegű kölcsönöket nyújt pénzszükében lévő ügyfelek számára, ám ha a törlesztés késik, hősünk rátelepszik az adott kliensre és annak családjára, s kizsigereli őket úgy érzelmileg, mind anyagilag. Amikor megkönyvékezi a fiatal helyi szépségkirálynőt, s amaz kényszerűségből rááll a viszonyra, Geremia fejében merész terv fogan: hogy magához láncolhassa az anyagias lányt, bombaüzletet köt egy feltörekvő iparmágnással. Csakhogy nem minden úgy alakul, ahogy elképzelte, s mohóságáért drágán megfizet. *A család barátja* Sorrentino leggroteszkebb alkotása, s ez már Geremia fazonírozásán is tetten érhető. A rút küllem (alacsony és tömzsi alkat) testi fogyatékokkal (begipszelt kar, sánta láb) párosul, s ha ehhez hozzávesszük a miliórajzot – a mocsárvidékre épült Mussolini-korabeli kisvárost –, valamint a nyirkosnedves képeket, David Lynch stílusa juthat eszünkbe. Geremia a leginkább archetipikus Sorrentino-hős: kicsinyes kapzsisága Ettore Scola *Csúfak, piszkosak és gonoszak* (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1976) című klasszikusának ravasz Giacintóját (Nino Manfredi) idézi, *A család barátja* valódi gyökerei azonban az egyetemes folklórban találhatók. A bizarr szerelmi szál ugyanis olyan kulturális előzményekre utal vissza, mint *A szépség és a szörnyeteg* és a *Tűzmanócska* tündérmeséi vagy a *Pygmalion*.

### A TÖKÉLETES TRÜKK

Sorrentino életművében a *Helyben vagyunk* a vízvonalstó (*This Must be the Place*, 2011). Az eddig tárgyalt filmek – különböző módokon ugyan, de kivétel nélkül – a bukást állították középpontba, ráadásul olyan hősök bukását, akik ősi motivációjukat – a rideg kalkulációt és a kapzsiságot – sikertelenül próbálták érvényesíteni az őket körülvevő modern közegben. Az új korszak azonban dezorientált, kallódó férfikaraktereket sorakoztat fel, kik egyúttal szerényebb célt tűznek maguk elé: saját identitásuk feltérképezését. Ez egyrészt az eddig uralkodó bűnproblematika kiiktatását, másrészt a csellen-gés és az utazás dramaturgiáját hozza magával. *A Helyben vagyunk* egykori



rocksztárja, Cheyenne (Sean Penn) írországi otthonát hátrahagyva Amerikába utazik, hogy felkutassa azt a náci háborús bűnöst, aki egykor

lelkileg megnyomorította apját egy koncentrációs táborban. Azonban a hős bosszúvágya mellékesnek bizonyul: az izgalmas úticél csupán ürügy egy csendes beavatástörténet kibontakoztatásához. A kaland végeztével Cheyenne a megértés és megismerés magasabb fokára jut el egy sor problémával (családi múlt, kommunikáció, egyén és közösség viszonya) kapcsolatosan. Sorrentino nem újítja meg a formanyelvet e filmben, ám érdemes megemlíteni, hogy az eddigiekhez képest is feltűnően kevés a kötött gépmozgás: a svenkek, billentések és variók kombinálása folyamatosan változó, dinamikus nézőpontot teremt, s a kamera egyébként is örökös mozgásban van. Ugyanígy Cheyenne identitása is folyton alakul, formálódik.

A *Helyben vagyunk* azonban csupán előtanulmány volt Sorrentino

**„A semmiről akar könyvet írni”**

(A nagy szépség – Francesca Amodio)

első igazi mesterművéhez, *A nagy szépséghez* (*La grande bellezza*, 2013). Jep Gambardella (Toni Servillo) a római társasági élet emblemikus figurája; cinikus és kiábrándult értelmiségi, akinek hírnevét egy hajdani sikerregénye alapozta meg, ezt követően viszont nem jelentkezett újabb könyvvel, hanem léha bulvárújságírónak állt. A jómódú, ám elidegenedett karakterek rajza Antonioni nagy korszakát idézi, de a legmarkánsabb Fellini klasszikusának, *Az édes életnek* (*La dolce vita*, 1960) a hatása. Sorrentino persze határozottan cáfolja, hogy tudatosan mímelte volna nagy elődjét, s valóban: *A nagy szépség* jóval több, mint furfangos pastiche. Az alapszituációban, a hangnemben és bizonyos karakterviszonyokban ki is merülnek a hasonlóságok. Másrészt *Az édes élet* mélyen személyes indítatású: Fellini saját szorongásait és dilemmáit gyúrta mozgóképpé. *A nagy szépség* fogalmazásmódja viszont sokkal általánosabb: a XXI. századi mű-

vészet válsága áll középpontjában. Jep kacérkodni kezd a gondolattal, hogy esetleg visszatér az írói pályára. Örökifjú agglegényként rója Róma fényűző negyedeit, s közben szivacsként szívja magába az ihlethez szükséges élményeket. Kalandjai során olyan művészeti formákkal találkozik, melyekkel nemigen tud azonosulni. Egy konceptuális művész fátyollal a fején, anyaszült meztelenül nekifut egy ódon oszlopnak, majd lefejezi azt. Egy kislány felindultságot mímelve festékesdobozokat hajít egy üres vászonra, majd szétmázolja azok tartalmát: rendhagyó festmény születik a közönség szeme láttára. Egy fotóművész kiállítást nyit évtizedeken keresztül napi rendszerességgel készített önportréiból, melyek gazdagon illusztrálják felnövekedését. Mit üzennek Jep számára ezek a művészi kifejezőmódok? Nyilvánvalóan a posztmodern tartományában járunk: egyrészt az említett alkotások – a deleuze-i szerialitás jegyében – tetszőlegesen ismételhetők, reprodukálhatók, másrészt dokumen-

tájják saját keletkezésüket, sőt: ezekben az esetekben maga a keletkezés elválaszthatatlan része a művészeti produktumnak. Ebből is adódik, hogy ezek a műalkotások csak egy adott kontextusban, térben és időben tekinthetők műalkotásoknak.

Az első performansz mit sem érne a fejre aggatott fátyol és a csupasz test nélkül; a második is érvénytelené válna, ha a festéket ecsettel vinné vászonra a kislány; a harmadik pedig csupán egy adott térbeli elrendezés (manipuláció) révén töltheti be a szerepét, egy történet elmesélését. Fizikai kellékek nélkül értelmüket vesztenék, de létrejöttük után rögtön tárgyiasulnak is: ezerszer „meghalnak” és „újjaszületnek”, de nem tudnak függetlenedni eredendő anyagszerűségüktől. És látszólag mindhárom alkotás improvizáció eredménye, valójában viszont nagyon is tudatos eszközökkel készültek (a vászonra mázoló kislány dühe például szemmel láthatóan hamis gesztus), e tudatosságot persze ipari sokszorosításuk meg is követeli. Jep szemben áll e posztmodern nihilizmussal. Ugyan nem veszi olyan komolyan a művészetet, mint barátai, a színházcsináló Romano (Carlo Verdone) vagy a fiatal Andrea (Luca Marinelli), aki bele is hal ebbe a véres komolyságba (ezért figurája jól rímel *Az édes élet* Steinerére), de mégis hisz abban, hogy – annak ellenére, amit e három performansz sugall – a művészetben érvényesül egyfajta univerzális elv, hierarchia. Jep alapélménye azonban az üresség. Nem meglepő, hogy „a semmiről” akar könyvet írni (ahogy a filmben többször említi, Flaubert is próbálkozott ilyesmivel). És mi más lenne a semmi, mint maga is egyfajta totalitás?

A modernizmusban a Semmi – miként Kovács András Bálint kifejti – egy metafizikai dimenzió maradványa, egyfajta hiány, mellyel a művész képes szembenézni, s ezáltal azt produktív erővé alakítani. Jep számára azonban a Semmi csupán semmi, és nem rejt magában mélyebb réteget, ezért az alkotás folyamatát sem képes előmozdítani. Az egyik jelenetben azonban Jep találkozik egy bűvésszel, aki épp egy zsiráf eltüntetésére készül. A hős azt kéri tőle, őt is tűntesse el úgy, mint az állatot, mire a férfi közli vele, hogy ez csak egy trükk, valójában

senkit sem tud eltüntetni. Jep ezután beszélgetésbe elegyedik Romanóval, majd mire visszafordul a bűvész felé, a zsiráf már eltűnt. A mű (vagy az illúzió) keletkezésének fázisa ebben az esetben tehát rejtve marad a néző számára, ellentétben a korábbi művész performanszokkal. Mindez az örökös ismétlés problémájára is gyógyír, hiszen eltűnni csak egyszer lehet, ráadásul ehhez még fizikai eszközök sem szükségesek, mivel a semmivé válás áthágja tér és idő törvényeit. A főszereplő számára ez a tapasztalat igazolja: megvalósítható a hierarchia és a teljességigény a művészetben, de csak akkor, ha a művészet irracionálisnak és metafizikainak mutatkozik a befogadók előtt. Ez látszólag viszatérést jelent a modernitás romantikus pátoszához, de valójában mégsem, mivel az elidegenedett valóság előtt Jep nem a Semmibe „menekül”, hanem csak létrehozza ama illúziót, mintha a műve mögött rejtőzne egy metafizikai dimenzió is, s nem csupán a semmi. De ennek eléréséhez pusztán mesterségbeli tudásra támaszkodik. „Ez csak egy trükk” – mondja Jep narrátorhangja a készülő könyvről a film végén. A hős „lázado modernizmusát” Sorrentino egyébként is szelíd iróniával csorbítja (a Jep által hajszolt „nagy szépség” az egyik csúcsjelenetben például az erkélyre telepedő flamingók képében mutatkozik meg), s e kettősségnek is köszönhető, hogy Jep művészet a modern és a posztmodern izgalmas ütközőzónájában helyezhető el, akárcsak a rendező. Hiszen valamennyi mozija jellegzetesen XXI. századi létélményt közvetít, ám eközben erősen támaszkodik korábbi mozgóképes tradíciókra is, kiváltképp a modern művészfilmre.

#### VARIÁCIÓK ZAJSZIMFÓNIAIRA

Kissé másképp, de mégis e témavonulatot folytatja az *Iffjúság* (*Youth*, 2015) is, melyben egy visszavonult komponista, Fred (Michael Caine) és filmrendező barátja, Mick (Harvey Keitel) nyári vakációját tölti az Alpok lábánál elterülő luxushotelben. Fred már lezárta életművét, Mick azonban egy utolsó mozi elkészítésén fáradozik, melyet szellemi végrendeletének szán. Fred a rendező pókerarcú, túlélésre született karaktereinek újabb típusa, míg az impulzív és tetterős Mick számára

az alkotás sorskérdés: bele is pusztul. Az *Iffjúság* még élesebben szembeállítja az önkifejezés tárgyias formáit, a testkultuszt (lásd az ifjú masszórlány delejező tánca vagy az elhízott Diego Maradona bámulatos labdajátéka) az elidegenedett környezetben is hatni képes művészettel (erre remek példa a jelenet, melyben Fred a képzelete segítségével zajszimfóniává alakítja a természet hangjait), de tematikailag nem annyira egységes, mint *A nagy szépség*, ellenben formailag szikárabb. *A nagy szépség* cselekményépítése epizodikusabb, az *Iffjúság*ban jóval több a kerekre formált jelenet, ráadásul Sorrentino kevesebb vizuális truvájt is vet be, mint a korábbi műveiben, sőt megszokasodnak a statikus képkompozíciók. Sorrentino állandó operatőre, Luca Bigazzi azonban ezúttal is halmozza a gyönyörű stílabravúrokat, a Paloma Faith elképzelt videoklipjét bemutató montázs talán az egész életmű leginkább látálmyszerű pillanata. Az *Iffjúság* részleteiben, *A nagy szépség* pedig egészében tökéletesebb munka.

Sorrentino pályáján fontos állomás volt *Az ifjú pápa* (*The Young Pope*, 2016) című tévésorozat is, mely újabb árnyalattal gyarapította az életmű sokszínűségét; a rendező ezúttal különösen ingoványos területre merészkedett: a modern pápaságnak, s korunk Janus-arcú katolikus egyházának természetrajzát vázolta fel a közeljövőben folytatódó sikerszériában. Következő nagyjátékfilmjével azonban Sorrentino visszatér a politikai életrajz műfajához: a *Loro* (2018) a híres médiamágnás és politikus, Silvio Berlusconi (Toni Servillo) nagyszabású portréja, melyet két részben tekinthet meg a közönség. A mozinak különösen pikáns ízt kölcsönöz az érdekes tény, hogy Berlusconi idén megpróbált királycsinálónaként visszatérni az olasz nagypolitikába, ám kudarcot vallott. Sorrentino azonban aligha jut hasonló sorsra újabb magnum opusával. Sőt, korunk egyik legkiválóbb mozdirektora az elmúlt években révbe érkezett: nemzetközi szinten a legnagyobbak között jegyzik a nevét, megvetette a lábát a tévésorozatok manapság kulcsfontosságú terepén, *A nagy szépség* pedig még az Oscar-díjat is elhódította néhány éve. És még számos ígéretes esztendő áll előtte. •