

# MADRID TRANSZBAN

CSANTAVÉRI JÚLIA



ALMODÓVAR HŐSEINEK VILÁGA ELVÁLASZTHATATLAN A SPANYOL FŐVÁROS FÉNYEITŐL ÉS ÁRNYAITÓL.

**A**lmodóvar filmjeinek egyik főhőse Madrid. A város, ahol 1980-ban *Pepi, Luci, Bom, és más lányok a tömegből* még gátlástalanul szégyentelen, pörgős, őszinte életüket élik, ahol ugyanennek az évtizednek a végére Pepiből Pepa lesz, gyereket vár és az állandóság felé kacsingat (*Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén*, 1988), ahonnan Manuela elindul Barcelonába, hogy a film végén megiscsak oda térjen vissza a harmadik Estebannal (*Mindent anyámról*, 1999). A város, amelynek a peremén vidékről felkerült asszonyok, a *Mit vétettem, hogy ezt érdemlem* (1984) Gloriája és a *Volver* (2006) testvérpárja próbálnak megkapaszkodni, és folytathatnánk. Almodóvar filmjei gyakran kezdődnek Madrid képével, a kibontakozó történet pedig követi a város geometriáját, külső és belső tereit, kerületeinek, kávéházainak, utcáinak kavalkádját, szívesen és hosszan időz mindenkorí fétistárgyain. Akár tényleges helyszíneken forgat a rendező, akár stúdióban rekonstruálja a Gran Viát, ahogy Pepa széles teraszáról látszik, a város karaktere összefonódik a szereplőkével, s mint a *Matador* szerelmesei, kölcsönösen meghatározzák egymást.

Almodóvar maga is vidéki srácként érkezett Madridba, amikor közvetlenül a Franco-rendszer bukása nyomán hirtelen támadt eufória érzéséből megszületett a Movida, az új generáció ellenkultúrájának robbanásszerű mozgalma. A mozgalom beemelte az amerikai ellenkultúra legfőbb elemeit, az önkifejezés és a szexualitás szabadságát, a toleranciát, és a klérus szigorú tilalmaitól megszabadított

új erkölcsöt hirdetett. Az élő testként elképzelt város, az alkotás kitüntetett helye és egyben eszköze lett, az élet az utcán zajlott, a koncerteken, alternatív színházakban, éjszakai bulikban az improvizáció és a spontaneitás jegyében. A *Pepi, Luci, Bom...* és a *Szenvedélyek labirintusa* (1982) tükrözik ezt a nyíltságra és láthatóságra törekvő izzást, és Almodóvar 80-as években forgatott további művei is szorosan kapcsolódnak az ellenkultúra szelleméhez, sőt nyugodtan mondhatjuk, hogy bár a Movida az 1981-es katonai puccs után fokozatosan kifulladás és elhalt, Almodóvar egész életművének meghatározó alapja maradt.

Maga Madrid is. A filmek idomulnak a város változó, az örült pörgés után fokozatosan csendesülő ritmusához, a kerületek arculatához, amelyek állandóan változó helyzeteket és karaktereket kínálnak. Hőseik legyenek bár művészek vagy kurvák, háziasszonyok vagy kitarítottak, ilyen vagy olyan szexuális irányultságúak a heterótól a transzneműig saját identitásukat, a belső integritás szabadságát keresik és találják meg a városban akár, mint a *Matador* szerelmesei, haláluk árán is.

## DIKTATÚRA UTÁN

Almodóvar erősen elrajzolt, fikció központú világot teremt, és nem nagyon foglalkozik politikával, mégis nyilvánvalóan reflektál a Franco után megkezdődött demokratikus átalakulásra, a szabadság lehetőségére. Filmográfiájában lényegében csak két olyan művet találunk, amely konkrétan is visszahivatkozik

a diktatúra éveire, de mindkettő nagyon hangsúlyosan teszi. Az *Eleven hús* (1997) hőse, Víctor, egy garázsba igyekvő madridi autóbuszban születik 1970-ben a diktatúra által kihirdetett szükségállapot idején, és erről már a film elején pontosan értesülünk egy inzerben. Bár a történet húsz évvel később játszódik, Víctor ellenfelei, két mélyen frusztrált, az új világot szívből gyűlölő rendőr, egyértelműen a Franco rezsim hátramaradt túlélői. A *Rossz nevelés* (2004) az egyházi kollégium elnyomó világán keresztül idézi meg a 60-as éveket. Szereplőinek immár 1980-ban a múlt sötét titkaival kell szembenéznük egy olyan új világban, amelyben a megálmódott boldog felszabadulás helyett a közepszerűség, frusztráltság, rejtett agresszió, eltitkolt vágyak és bűnök irányítanak.

Am a konkrét hivatkozásoknál jóval fontosabb, amit Almodóvar a diktatúra ideológiájának két alappillérevel a családdal és a vallással kapcsolatban állít. A filmjeiben felbukkanó tradicionális családi helyzeteket gyakran egy agresszív, hatalmaskodó apa (*Mit vétettem, hogy ezt érdemlem, Beszélj hozzám!*, *Volver*) illetve egy önző, sérült, vagy elutasító, sőt kasztráló anya (*Tűsarok, Mindent anyámról, Matador*) uralja. Ezeknek a függéseknek mindig valamilyen erőszakos változás, gyilkosság, halál vet véget. Almodóvar történeteiben azok a „családok” működnek jól, ahol a vérségi köteleken és a konvencionális szerepeken túl vagy helyett a szolidaritás, az elfogadás és megértés mechanizmusai működnek. Már *A vágy törvényében* (1987) is egy férfiből nővé operált transzvesztita törődik anyaként a vér szerinti anyja által elhanyagolt kislánnyal. Később igazi családdá lehet Manuela, Rosa és a még meg nem született Esteban hármasa (*Mindent anyámról*), és válhat Manuela igazi anyjává Rosa gyerekének, sőt még arra is képessé, hogy végre elfogadja, saját halott fia apjaként is, a transzvesztita Lolát. A *Volver* bonyolult, gyilkosságok titkaival átszótt családi viszonyait is egyedül az elfogadás teszi elérhetővé.

A vallási utalások jelenléte nagyon erős Almodóvar 80-as években készült filmjeiben, de később is megmaradnak és leggyakrabban ironikus /szatirikus köntösben jelennek meg. Kritikája nem a vallás ellen irányul, hanem a hamis pátosz, az életidegenség, az egyház képmutatása, lelki és testi terrorja ellen. Szereplőinek vallásossága legtöbbször

pragmatikus jellegű. Azért imádkoznak, hogy Jézus segítsen elintézni valamely ügyes-bajos dolgot. A mindenütt jelenlévő kereszt puszta ikonikus tárgya, a hagyomány része, mely összeköti a paraszti és a popkultúrát, így kerülhet rá akár Marilyn Monroe képe a szent és a profán egymásra vetítésének szimbólumaként. Az *Áldott mélységek* (1983) apácai, akik drogot szívnak és botrányos történeteket irkálnak, paradox módon Krisztus tanításának nagyon is hű követői, akik ez által kívánnak közelebb jutni a megváltandó bűnösökhöz. Jó pár filmmel későbbi testvérük, Rosa (*Mindent anyámról*), addig-addig próbálja menteni a transzvesztita Lolát, míg teherben marad tőle. A másik oldalon az egyház elnyomására, félelemkeltésre, a vágyak visszaszorítására illetve önző kizsákmányolására építő figurái. Nemcsak papok. *A vágy törvénye* Costantino atyája és *Rossz nevelés* Manolója mellett a túlérzékeny fiát a vallási restrikciónak szabályaival zsaroló anya, Berta is (*Matador*). Almodóvar a család különböző formái és a vallás esetében is az egyén szabadságán, a megértésen és elfogadáson alapuló közösséget ajánlja figyelmünkbe.

#### ALMODÓVAR TÖRTÉNETEI

A kérdés az 1975 utáni lázas években egyértelműen az volt, hogy hosszú évtizedek mesterségesen fenntartott bűnultsága után hogyan is kell modernnek lenni, sőt, hiszen az európai modernizmus eddigre már kifutóban van, ez a modernség már eleve „poszt” lett. Almodóvar a fősodorban éli át és közvetíti ezt a változást, amelyben a tradíció és az új életérzés bizarr elegyet alkot. Pepi és Bom tradicionális pil-pilt főzőcskéznek, miközben Bom leszbikus esküvőjét tervezik, a *Mit vétettem én, hogy ezt érdemlem?* vidékről érkező nagymamája remekül kijön dogterjesztő unokájával, az arab terroristák ügyeibe véletlenül belekeveredő barátnőjét védő Pepa, a hagyományos andalúz gazpacho segítségével iktatja ki a rendőröket. A vágyaik által vezérelt karakterek, mintha lebegnének múlt és jelen határán. Almodóvar posztmodern meséinek szereplői igen sokszor így vagy úgy, de visszatérnek, bár csak átmenetileg, elhagyott múltjuk külső és belső helyszíneire.

#### „Új erkölcsöt hirdetett”

(Pedro Almodóvar:  
A vágy törvénye –  
Carmen Maura)

tözve próbálja őt igaz szerelemre bírni. A helyzet abszurd, mégis magában hordja a boldogságra törő vágy lendületét és határokat lebontó erejét. Azonban Ricky azért akarja, hogy Marina minél előbb belé szeressen, hogy hazavigye őt a falujába és a régi házban kezdjenek új életet. Bár Ricky megvárja, míg Marina magától is hajlandónak mutatkozik a szexre, maga az ágyhoz kötözés ténye felidéz egy korábbi jelenetet *A szenvedélyek labirintusából*, amelyben az apa kötözi az ágyhoz a lányát, hogy megerősokolhasssa. Úgy két évtizeddel és egy tucatnyi filmmel később a *Volverb*ben pedig itt van nekünk Raimunda, Almodóvar egyik legszuverénebb nőalakja, akit valaha az apja megerősokolta és ezért meglépett a szülői házból. Rögtön a film elején azzal kell szembesülnie, hogy a lánya, aki egyben testvére is, hasonló okokból kénytelen volt leszúrni azt, akit az apjának gondolt..

*Volverb*. Visszatérni. Almodóvar filmjeinek labirintusában nemcsak a szereplők térnek vissza minduntalan valahová, hogy aztán onnan rugaszkodjanak neki valami újnak, de az alaptémák variációi is visszatérnek szinte megrögzött módon, néhol – mint a fenti esetben is – barokkosan megsokszorozva, sőt, a *Megtört*



ölelésekben (2009) készül, újravágandó film, a „Lányok és bőröndök”, pimaszul megismétli az *Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén* egyik kulcsjelenetét. Ezek a variációk nemcsak tükrözik egymást, de a témák, előbbi példánkban a férfi uralma a nő teste felett, állandóan új és új, váratlan és meghökkentő arcukat mutatják a nézőnek. Mert mihez is kezdünk például a fenti témában Benignóval, (*Beszélg hozzá!*, 2002), ezzel a látszólag gyámoltalan fickóval, aki mégis tökéletesen urálja az eszméletlen Aliciát, és végül magáévá is teszi? Alicia a terhesség hatására meggyógyul, Benigno meghal, mi meg zavartan krárogunk. S bár a rendező elhúzza az orrunk előtt egy hollywoodi happy ending mézesmadzagát, Marco és Alicia boldog egymásra találásának lehetősége fölött már fenyegetően ott magasodik egy másik, ezúttal női erőszak réme. A balettmeister nő, aki szintén Alicia testére pályázik.

A folyamatosan egymást tükröző témák jelölik ki Almodóvar labirintusának fordulóit, biztosítják a felépített fikció világszerűségét. Alaphelyzetei és karakterei egyszerre tűnnek bizarrnak és nagyon is ismerősnek. Ez annál is természetese-

sebb, mivel a filmeket átszövi a kulturális utalások hálója. Almodóvar tudatosan építi be filmek, irodalmi szövegek, zenék elemeit egy intertextuális hálóba, amelyben Pina Bausch puritán koreográfiája jól megfér egy filmen belül a melankolikus *Cuccuruccucú* Caetano Veloso interpretálásban érzelmektől szinte túlcorduló előadásával.

#### MÚFAJOK GAZPACHÓJA

Az elhagyott szerető az utcán egy véletlen kinyíló bőrönd tartalmából tudja meg, hogy hűtlen kedvesének felnőtt fia van, aki aztán szintén véletlenül betoppan hozzá, hogy kivegye a lakását (*Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén*). A fiát gyászoló anya Barcelonában összeakad egy apácánövendővel, aki épp attól a transzvesztitától terhes, aki az ő fia apja is. (*Mindent anyámról*) Egy kísértet legnagyobb gondja, hogyan fesse be a haját, később pedig bevallja, hogy valamikor ő okozta azt a tűzvészt, amelyben állítólag benne égett (*Volver*). Íme, néhány találmomra kiragadott példa Pedro Almodóvar univerzumából. Csupa olyan

motívum, amelyeket elutasítanánk, vagy kinevetnénk, túlságosan valószínűtlennek vagy éppen túlságosan triviálisnak tartanánk, de Almodóvar legjobb filmjeiben olyan felszabadultan és olyan pontos arányérzékkel keveri a reális és szürreális elemeket, hogy a nézőnek eszébe sem jut megkérdőjelezni azt, ami a szeme elé tárul. Valóság és valóságatlanság, melodráma és paródia határán járunk és minden bizonnyal ez az egyik ok, ami Almodóvar stílárís eredetiségét biztosítja. Úgy teremti meg a maga sajátos világát, hogy közben nagyon is épít a klasszikus filmes műfajokra, csak hogy egy-egy filmen belül keveri és váltogatja őket, még hozzá akár egyik jelenetről a másikra. Thriller, film noir, érzelmes komédia, dráma és melodráma szekvenciái váltják egymást, mindannyiszor kibillentve bennünket szokásos elvárásainkból. Kényes művelet, és az eredmény olyan, mint egy finom étel. Fontosak az összetevők, de ami számít, az arány. Ha minden jól megy, hamar feladjuk és átadjuk magunkat annak, amit a rendező mutat.

Minthogy az egyes műfajok meghatározott funkciót látnak

#### „Nagyon akar élni”

(Pedro Almodóvar:

A bőr, amelyben élek

– Elena Anaya és

Antonio Banderas)



el, és meghatározott módon beszélnek alapvető dolgainkról, közösségről és egyénről, vágyról, bűnről, hatalomról, szabadságról és korlátokról, a keverésük révén Almodóvar állandó határátlépésben van. Folyamatosan felajánlja és megkérdőjelezi e képzeteket, és ezzel váratlanul kitágítja a hősök és a néző szabadságát.

A dráma összecsúszik a komédiával, a *Mindent anyámról* esetében például Manuela világa a transzvesztita Agradóéval, máskor, mint a *Kika* alapvetően drámai megerőszkolási jelenetében a dráma egyik szereplője, itt éppen a megerőszkolt lány teljesen váratlan reakciója vált ki zavarba ejtően komikus hatást. Magát az agresszort is zavarba ejti. A komikusnak és szívszorítóknak ez az együttállása a filmes előzményeken túl Almodóvar világát a spanyol irodalom fontos vonulatához is köti.

A humor annak minden elképzelhető formájában kulcsfontosságú szerepet játszik abban, hogy Almodóvar képes a melodráma eredetileg konzervatív és humortalan műfaját felforgatni. Miközben nagyon jól kihasználja azokat a tág lehetőségeket, amelyeket a műfaj gazdag története nyújt annak az ütközésnek az ábrázolására, ami az egyén önmegevalósító és szexuális vágyai és a családi, társadalmi környezet elvárásai és előírásai, valamint a generációk között végbemegy, megkérdőjelezi és a szélsőségig kiélezve paródiába fordítja a mese legpatetikusabb, legkonzervatívabb elemeit. Ennek érdekében bőven merít a műfajnak a tömegkultúrában kialakult toposzaiból, a boleroaktól a fotó- és képregények fordulatain át a tragikomikus bohózatokig vagy akár a ponyvákig. A történetben így létrehozott zökkenőkben aztán merőben új motívumok és egészen új értékek merülnek fel. Jól mutatja ennek működését a *Beszélg hozzá!* szövegébe beagyazott fekete-fehér némafilm, a *Zsugorodó szerető*. A már-már pornóba hajló, eleinte ellenállhatatlan mulatságos, a régi némafilmek modorában leforgatott filmecske nemcsak megelőlegezi Benigno összeolvadását fetiszizált ápoltságával, de megsokszorozza az értelmezési kereteket, és a nézőt, azaz magát Benignót, valamint a valódi nézőtérrel üldögélő közönséget is fontos tabuk újragondolására készíti.

A tabu felrúgásáért Benignót börtönbe zárják. A végsőkig vitt határsértést a társadalom bűnként azonosítja. Almodóvar

saját szuverenitásuk visszaszerzéséért, teljességük megéléséért bármire képes hőseit, „vágyaik törvénye” hamar a periferiára sodorja, a konvenciók határain átlépve akaratlanul is a törvényen kívül, a kirekesztettek között találják magukat. Gyakran gyilkossá válnak. A zsarnoki férjét megölő Gloria (*Mit vétettem, hogy ezt érdemlem*), az anyja érdekében gyilkoló Rebecca (*Tűsarok*, 1991), a szerelmi riválisát kiiktató Antonio (*A vágy törvénye*), a *Matador*ban a szerelmi beteljesülésért a saját életét is beáldozó Diego és Maria történetében Almodóvar morális határainkat feszegeti, erkölcsi értékeinkre kérdez rá, belső biztonságunkat sodorja válságba, s végül magunkra hagy dilemmáinkkal. Természetes műfaji előképe tehát a noir és a thriller, és persze bőven idézi is a nagy elődöket Wylertől Renoiron át Buñuelig. Azonban a bűntett elemzésénél jobban érdekli a szereplők motívációja és a környezet reakciója, ezért a noir elemeket a komédia (*Mit vétettem, hogy ezt érdemlem, Tűsarok*) és/vagy a melodráma (*A vágy törvénye, Matador*) elemei oldják, vagy éppen átrendezik.

Ennek a többszörös dramaturgiai csavarnak legszemléletesebb megvalósulása az *Eleven hús*, amely első ránézésre leginkább hasonlít egy igazi noirra. Kezdetben van benne jó rendőr és rossz rendőr, drog, lövöldözés és egyszerre két femme fatal is. De hősünk, aki a szalakat önkéntelenül mozgatni kezdi, a tejfelesszajú Victor, egy alig húsz éves srác, egy prostituált fia, csak élete első igazi dugását szeretné végre összehozni a szőke lánnyal (ő az egyik femme fatal), akivel az előző este egy bár vécéjében már összejött. Ószinte és lelkes. Nagyon akar élni. Nem ő tehet róla, hogy makkacs önfejlésével tragikus indulatokat, agressziót, féltékenységet, rivalizálást, bosszút szabadít el. Almodóvar Victorral felszámolja a noirnak a hőst övező pátozsát, ugyanakkor a bűnhöz tapadó komor képzeteket teljes egészében áthelyezi a rendőrök oldalára. A Victort övező ironikus hangsúlyok és a rendőröket övező aggasztó komorság különleges elegyet alkot, és a dolgok előrehaladtával a film egyre inkább egy melodráma kibontakozása felé halad.

#### SZÍNEK

Almodóvar mozija látványában is erősen eltér az európai filmnek a 20. század végén követett tendenciáitól. Első pillanattól kezdve színesebb, harsányabb,

ugyanakkor alapvetően rafinált és művi, a városi popkultúra kihívó formáit ebben a közegben talán csak egy paraszthajszál választja el a giccstől. Ha egyáltalán. Bár az életmű kibontakozása során ez a látvány sokat szelídült, még az Alice Munro elbeszélései alapján született *Julieta* (2016) képei is markánsabban érzékiek és romantikusabbak, meglepőbbek és kiszámíthatatlanabbak, mint azt az eredeti szöveg ismeretében várnánk. A vörös, ami egy elomló, fényes drapéria formájában már a főcím alatt megjelenik, és szinte mindvégig dominálja a visszaemlékező hősnőt, ebben a világban egyszerre a szenvedély és a fájdalom színe. Ugyanilyen vörös Manuela ruhája (*Mindent anyámról*) amikor elveszíti a fiát, de már a pasijának visszaszerzéséért küzdő Pepa (*Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén*) is vörösben jár, és vörös a telefon, amelynek segítségével a csalfa szerető hangját szeretné hallani. Ezt a színt látjuk a *Matador* asszonyainak tűzpirosra festett ajkán, nem is beszélve a *Tűsarok* és sok más film vörös cipellőiről.

Almodóvar különben is tiszta, letiltett színekkel dolgozik. A zöld, kék, sárga, narancs és fukszia persze már nem hordoznak a vöröshöz hasonlóan egyértelmű dramaturgiai jelentést, de felerősítik és kiemelik a tárgyak és a szereplők kontúrjait. A korai filmek csillogó kromatikája, gondoljunk csak a kék, zöld és piros orgiájára, ami a *Tűsarok* Beckyjének újra megtalált otthonát jellemzi, vagy a *Matador* szerelmi szentélyének barokkos szín-eklektikájára középpontjában Diego sárgán virító torrero jelmezével, még tiltakozás a korlátozó szürkeség, elfojtásokat rejtő sötétség ellen. A *Rossz nevelést* meghatározó vörösek, zöldek és sárgák már inkább fenyegetőek, a csalás, a rejtőzködés, a romboló indulat színei.

Legutóbbi munkája, a váratlanul lírai regiszteren megszólaló *Fájdalom és dicsőség* (2019), színei már korántsem ennyire markánsak. A látványt meleg és elegáns kromatika jellemzi, a gyermekkor heroinos álmokban felmerülő emlékképei mintha vízen át, csillogóan, a jelennél élelkebb árnyalatban mutatkoznak meg. Madrid, a fájdalom és dicsőség helye, ezúttal csak belső terekben vagy szűk utcárszletekben tűnik fel, de jelenléte mindvégig hangsúlyosan érzékelhető. El lehet menekülni belőle máshová, akár vissza a múltba, de előbb-utóbb muszáj visszatérni. •