

# A LÁNYOK ANGYALOK

ÚJ RAJ: CÉLINE SCIAMMA

A *VÍZI LILIAMOK*, A *TOMBOY*, A *CSAJKOR* ÉS A *PORTRÉ A LÁNGOLÓ FLATAL LÁNYRÓL* FRANCIA RENDEZŐJE UGYANAZT ÜZENI PÁLYÁJA ELEJÉTŐL KEZDVE – CSAK EGYRE JOBBAN CSINÁLJA.



Az 1978-as születésű Céline Sciamma viszonylag későn, közel harmincévesen jelentkezett első nagyjátékfilmjével, és azóta minimum három, de van, hogy négy-öt év szünet is eltelik egy-egy új alkotása között. A rendezőnőnek azonban nincs szüksége több filmre ahhoz, hogy egyre jobb legyen, hiszen tudja, mit akar mondani. Sciammanak minden témája életrajzilag is a legszorosabban belőle fakad, kedvenc motívumait pedig még azokba a kooperációkba is igyekszik beleplántálni (hol finomabban, hol erőteljesebben), amelyeknek csak a megírásában vesz részt, hiszen forgatókönyvíróként is jelentős a munkássága.

## SZERELMEM NYARA

Ezek közül a témák közül az első szerelem, az első testi élmény, az első vonzalom megélése az, ami az alkotónak szinte kivétel nélkül minden filmjében megjelenik – még egy megrendelésre készített kisfilmben és abban az animációs filmben is, aminél a legszorosabban meg volt kötve a keze, hiszen egy gyerekkönyv adaptációjaként született.

Az első szerelem élményét Sciamma legtöbbször a pubertás, sőt olykor a prepubertás átmeneti és várokozásteli korszakába helyezi, hiszen semmi sem adhatja vissza jobban ennek a mindent elsöprő érzésnek a bizonytalanságát, mint a kiskamaszok vagy kamaszok világa.

A benne ábrázolt esetlen kamaszbájt hasonló esetlenséggel és kiforratlansággal megjelenítő debütáló munka, a *Vízi liliamok* (2007) 14-15 éves tinilányok körében játszódik, akik rögtön belevágnak a közepébe nemcsak egyből a szerelem testi oldalába kóstolnak bele, de az érzelmekből vagy azok elrejtéséből adódó hazugságok és kavarások világába is. Az

ezt követő *Pauline* című kisfilm (2010) műfaja szerint érzékenyítő oktatófilm, amelynek azonban Sciamma egyetlen 8 perces monológja végére is odarak egy csattanót, amiből kiderül, hogy a címszereplő késő tizenéves lány az addigiakat a(z első) szerelmének mesélte.

A *Tomboy* (2011) 9-10 éves főhőse, miután családjával új helyre költözött, arra használja fel a helyzetet, hogy új, szívének kedvesebb identitást eszel ki magának, és új személyisége fejlődésének az is része, hogy egymásra találjanak egy hasonló korú kislánnyal, aki felismeri, hogy ő „nem olyan, mint a többiek”. A *Csajkor* (2014) karakterei valamivel idősebbek, 16-17 éves kamaszlányok, de a szigorú muszlim környezet miatt a főhősnő, Marieme (később Vic) még csak most találja meg az első szerelmet – szoros összefüggésben azzal, ahogy emancipációja nőként és sokadik generációs afrikai bevándorlóként megvalósul.

Még idősebbek, huszonéves felnőttek állnak a legújabb Sciamma-rendezés, a kosztümös *Portré a lángoló fiatal lányról* (2019) középpontjában, de az alkotó ezúttal is gondoskodik róla, hogy a főhősök közt alakuló érzelmek az első szerelem átütő élménye legyen. (A szerelmesek egyike addig zárdában volt.) Minderre a karakterek élőszóban is reagálnak, hiszen az egyik jelenetben az egyikük megkérdezi a másiktól, hogy volt-e már szerelmes, és később kiderül, hogy azért válaszolt igennel, mert szerelme épp akkor lobbant fel a másik iránt.

Az *Életem Cukkiniként* (2016) stoptrükk animációja ugyan nem saját rendezés, hiszen Claude Barras Oscar-jelölt filmje Gilles Paris *Autobiographie d'une Courgette* című gyerekgregényének adaptációja, amit Sciamma végzett el – de talán nem volt véletlen, hogy pont egy

olyan műre esett a választása, amelyben az árvaságra jutott kisfiú az árvaházban nemcsak új életre, de az első szerelemre is rátalál. A rendezőnő írta az elismert francia direktor, André Téchiné *Quand on a 17 ans* (2016) című filmjének forgatókönyvét is, és közreműködésének köszönhetően az addig szokványos romantikus drámákkal jelentkező Téchiné talán pályája legérzékenyebb, de mindenképpen legizgalmasabb alkotását készítette el a két 17 éves fiatal szerelméről, akik egymás felé tanúsított durvasága és erőszakossága valójában egymás iránt érzett vonzalmukat rejti.

Mint az látható, Sciamma gyakran viszi gyerek kortárs csoportba a szerelem, sőt a testi szerelem témáját, ami meglehetősen kockázatos húzás. Ez azonban a részéről nem a Larry Clarkéhoz hasonlatos művészi pedofília, hiszen ő nem kívülről csodálja és bálványozza a fiatalokat és még annál is fiatalabbakat, hanem egy közülük. Legtöbbször valamilyen szubkultúrán (szinkronúszók, árvák, csajbandák) belül játszódó filmjeiben rendre egy kívülálló figura szemén keresztül látatja az eseményeket, aki azonban a cselekmény során több-kevesebb sikerrel beilleszkedik a vágyott közegbe. Hogy odatartozását demonstrálja, Sciamma egy alkalommal, a *Vízi liliamok*ban írt is magának egy cameót (ő a mekizni betérő lányokat kiszolgáló pénztáros), de bizonyos életrajzi adatoknál fogva is tudható, hogy a rendezőnő tényleg egy az általa ábrázolt problémás fiatalok közül.

## A VÁGY TITOKZATOS TÁRGYA

Ez az említett életrajzi adat nem más, mint hogy a rendező leszbikus – így amikor a szexualitásba a saját nemükön belül belekóstoló szinkronúszó lányokról (*Vízi liliamok*), szexuális irányultsága

miatt kiközösített tiniről (*Pauline*), egy másik szexuális kisebbséghez tartozó, transznemű gyerekről (*Tomboy*), egyéb okok miatt kívülállónak számító fiúkról (*Életem Cukkiniként*) és lányokról (*Csajkor*), egymás iránt tiltott szerelemre gyulladó nőkről (*Portré a lángoló fiatal lányról*) vagy egymásba beleszerető és az érzéstől rettegő kamaszfiúkról (*Quand on a 17 ans*) mesél, akkor saját magáról mesél.

Ez persze nem zárja ki, hogy Sciamma alkalomadtán fetisizálja a vágy titokzatos tárgyaként megjelenő női testeket. Ez már legelső filmjében, a *Vízi liliumokban* feltűnő, amikor nemcsak a szinkronúszó lányok gyakorlását és versenyszámát mutatja meg, hanem a víz alatt őket leső főhős nő szemén keresztül a forgó testek kavalkádját is, azaz kifejezetten az alsótesteket. Ezt követően az „Öt film a homofóbia ellen” projekt keretében készült kisfilmben, a *Pauline*-ban is azt figyelhetjük meg, hogy a kamera végigpásztáz a beszálló tinilány testén a lábától kezdve, mielőtt megállapodna az arcán.

Riszáló csípők és sport közben egymásnak ütődő női testek a *Csajkorban* is megjelennek, sőt itt az alkotó még tovább megy, amikor az amerikai focizó lányok játékát lassítva, zenére, kifejezetten videóklipszerűen ábrázolja.

Később ugyanez, a klipszerűségnek köszönhető időből kiszakadás jelenik meg a híres hotelszoba-jelenetben, amikor

a lányok acélszínű fényben, monokróm színekben adják elő Rihanna *Diamonds* című számát, vagy egy ezután következő képsorban, amikor más csajbandákkal együtt önfeledten táncolnak egy pláza parkjában.

A *male gaze*, a férfi tekintet tehát Sciammánál *female gaze*-zé, női tekintetté változik, de a tekintet tárgya ugyanúgy a nő, a női test marad. A *Csajkorban* azonban az alkotó reflektál rá, miben is más ez, mint amikor egy férfi bámulja a lányokat, és tekintetével kifejezetten tárgyiasítja őket. A film két veredéskijelenetében, amikor két-két lány a bandák közötti rivalizálás miatt egymásnak esik, fiatal srácok bámulják, sőt le is videózzák őket. A képsorok csúcspontjaként ráadásul az alulmaradó lányokat le is mezteletítik (ellenfelük lerángatja róluk a felsőt, hogy félmeztelenül, védtelenül álljanak a tekintetek keresztútjében), aminél nagyobb megaláztatás egy muszlim közösségben nem érhet egy nőt. Amíg tehát a női tekintetben a női testek, a nők megdicőülnek, a férfi tekintet megalázza őket.

A nőt bámuló női tekintet a leghangszúlyosabban mégis a *Portré a lángoló fiatal lányról* című alkotásban jelenik meg, hiszen annak egy festőnő a főhősnője, aki egy másik nőt lefesteni érkezik az elzárt nemesi birtokra a bretagne-i

tengerparton. És ha ez nem lenne elég, a legcsodálatosabb az egészben, hogy ennek ellenére sosem egyértelmű, hogy az az aktív

fél, aki a másikat nézi – a *Portré...-ban* folyamatosan változik, hogy éppen melyik nő irányít, a festő vagy a modell.

A legszebb példa erre, amikor a megörökítendő nemes hölgy, Héloïse (akit eleve titokban kell lefesteni, mert nem akar modellt ülni, miután tudja, hogy a festmény azt a célt szolgálja, hogy afféle kedvcsinálónaként elküldjék a jövődöbéljének, akihez akarata ellenére kényszerítik hozzá), véletlenül úgy akadályozza meg, hogy a társalkodónőnek álcázott festőnő szabadon megfigyelhesse a vonásait, hogy a nagy szél miatt az egyik szokásos közös sétán egy kendővel takarja el az arcát.

A végül megszülető festmény pedig egyértelműen a festő, Marianne és a modell, Héloïse közös alkotása – ugyanúgy, ahogy a művel párhuzamosan megszülető szerelem is közös alkotás. A cselekmény során ráadásul több kép is születik, és az egyik festménybe Marianne, mintegy tökéletes egyesülésként a saját arcát festi az Héloïse által modellált pózba rendeződött testre – sőt: a festés közben használt tükröt a festőnő szerelme nemi szervéhez helyezte, így folyamatosan abban nézi a saját arcát. Nem sok ennél kifejezőbb filmes kép létezik, ami egyszerre teljesíti be és fordítja ki a voyeurizmus lényegét.

Sciamma filmjeiben ugyanakkor van, hogy a férfi test válik a vágy titokzatos tárgyává – persze nem a megszokott értelemben. A *Tomboyban* a lánynak született Laure mindenképpen fiú sze-

**„A tekintet tárgya ugyanúgy a nő marad”**

(*Csajkor* – Assa Sylla)



retne lenni, ezért Mickäelként prezentálja magát az új gyerekközösségben, ehhez pedig nem elég, hogy azt állítja magáról, hogy fiú, és fiús dolgokat csinál (vezet, sörözik és kártyázik az apukájával, nagyokat köpködve focizik a fiúkkal stb.), fiútestet is kell mutatnia. Amíg ez focizás közben csupán annyit jelent, hogy leveszi a felsőjét, illetve elbújik, és inkább a közeli erdőben pisil a fiúk össznépi pisilésekor, a többi gyerekkel közös úszás már nagyobb kihívás elé állítja. A kényszer szülte kreatív megoldásként ekkor az úszódresszéből szab magának fürdőnadrágot, majd kishúga gyurmájából gyúr apró műpéniszt magának, amit a nadrágjába rejt.

Ehhez hasonlóan a *Csajkor* főhősnője is megpróbál a végén férfivá válni, hogy jobban érvényesülhessen a férfiak világában, és ehhez extra rövid haját vágat és leszorítja a mellét. Míg azonban a *Tomboy* kis főhősénél a nemi identitás a lényeg, Marieme/Vic esetében egyenjogúsági törekvésről van szó – a két karakter céljának közös magja azonban egyaránt gender kérdésekre vezethető vissza.

És sajnos abban is megegyezik Laure/Mickäel és Marieme/Vic sorsa, hogy mindkettejüknek vissza kell változniuk azzá, aminek születtek: a transznemű gyereket édesanyja kényszeríti önmaga leleplezésére a gyerekcsoport tagjai körében, lányruhát adva rá, Marieme-et pedig – miután visszautasítja azt a lehetőséget, hogy szerelme felesége legyen, és így „rendes asszony” váljon belőle – főnöke, a helyi érdekű drogbáró akarja erőszakkal megcsókolni, majd amikor a lány ellenáll, azt

a mondatot veti neki oda, amit bármely muszlim nő megkap a férjétől, bármelyik férfi rokonától, sőt bármelyik férfitől, ha helytelenül viselkedik. „Süsd le a szemed!” – hangzik a parancs, és ha a *Portré a lángoló fiatal lányról* legszebb képe a voyeurizmus csodálatos emancipációja volt, akkor ez a pár szó mindennél keserűbben fejezi ki az aktív, cselekvő nők jogfosztását.

### KITÖRÉS

Sciamma lányokra vágyó lány, fiúkra vágyó fiú, lányokra vágyó fiú, fiúkra vágyó lány és fiúvá válni vágyó lány hősei végső soron mind ugyanazt akarják: szabadok akarnak lenni. A szabadságvágy tehát ugyanúgy beletartozik a vágy titokzatos tárgyai közé, és ezt az alkotó összes filmjében valami kifejező szimbólum jeleníti meg. A *Víz liliumokban* a lányok közös biciklizése, a *Tomboy*ban ehhez hasonlóan az autózás szimbolizálja a szabadságot (utóbbi film nyitóképén először csak az eget látjuk, amit az autózás közben a főhős(nő) is, mintha csak repülne). De a rendezőnőnek ebben az alkotásában több minden utal még a szabadságra: például az a lazaság, ahogy a gyerekek a genderhatárokhöz állnak – sokkal rugalmasabban, mint a felnőttek.

Mickäel/Laure játszi könnyedséggel teszi cinkosává a kishúgát, mivel az öt év körüli kislány egyáltalán nem akad fenn azon, hogy testvére inkább fiúként élne; sőt még segít is neki a színjátékban: levágja a haját, majd ugyanebben a jelenetben a levágott tincsekből mindketten bajuszt ragasztanak

maguknak – ez a *Tomboy* legfelszabadultabb jelenete, amikor az addigi és későbbi színlelés nem vére meggy, mindegy a lebukás, hiszen szintiszta játék az egész, két testvér bohóckodása.

De a gyermeki világ lazaságára utal az a dupla fedelű képsor is, amikor a főhőst egy közös játék során kisminkeli a barátjánője, még amikor fiúnak hiszi, hiszen az ártatlan gyermeki világképbe abszolút belefér, hogy lánynak sminkeljenek egy fiút (pontosabban egy magát fiúnak tettető lányt). Ehhez hasonlóan a film legvége is a kötetlenséget, a felszabadulást sugallja a frusztrációk alól: miután Mickäel/Laure lebukik, egy kis közjátékot követően minden további nélkül folytatja barátságát addigi kis barátjánőjével. A lány megkérdezi, mi az igazi neve, ő elmondja, és újrakezdődik a kapcsolat.

Az *Életem Cukkiniként* 9 éves főhősének igazi neve Icare, azaz Ikarosz, a lázadás és szófogadatlanúság görög mondabeli alakja, aki annyira szabad akart lenni, hogy megigézte a repülés és a magasság, és el akarta érni a Napot. Emellett Cukkini saját készítésű papírsárkánya is a főhős szabadságvágyának szimbóluma. A másik forgatókönyvírói munka, a *Quand on a 17 ans* Thomas-ja egyedül a természetben érzi szabadnak magát, és a film végén ez a szabadság olvad egybe a megvalósult, boldog szerelem örömeivel, amikor a fiú az erdőben önfeledten szaladgálva szó szerint belerohan fiúszerelembe karjaiba.

A *Csajkor*ban a szabadság inkább negatív formában, a hiányával van jelen. Ahogy az fentebb már szerepelt, a filmben több videóklipszerű betét van, amelyek segítségével a hősökkel együtt kiszakadunk az időből. De, főleg a száloldai jelenetben, mindebből az is adódik, hogy a karakterek csak pillanatokra lehetnek boldogok és szabadok. Ahogy Vic és társai csak egy pár órára kivett hotelszobában válhatnak idealizált önmagukká, úgy az amerikaifoci-meccs utáni lelkesültség is csak addig tart, amíg haza nem érnek. A lányok már a hazaút során egyre csendesebbek, alázatosabbak lesznek, majd otthon a parancsolgató, elnyomó báty várja a főhősnőt, és meg is üti.

A *Csajkor*ban mindig csak addig tart a hősnők szabad-

### „Egymás közt tökéletes szabadságot élveznek”

(Portré a lángoló fiatal lányról – Adèle Haenel és Noémie Merlant)



sága, amíg egymás közt vannak. A lánybanda négy tagja úgy viselkedik, mint a férfiak: verekednek, fiús sportot űznek, videójátékot játszanak, kést hordanak magukkal – ez az önállóság és emancipáció azonban csak addig tart, amíg nincs jelen egy férfi. Bátyja társaságában Vic nem Vic, azaz 'victoire' (győzelem) többé, hanem a bántalmazott hűg, Marieme. A más közegben feminista gesztusnak számító megszabadulás a melltartótól is a visszájára fordul: ahogy az fentebb már szerepelt, a melltartóra vetkőztetés a legyőzött ellenfél megalázásának az eszköze – amikor a verekedésben Vic az egyik résztvevő fél, ő mindezt azzal fejeli meg, hogy még a melltartót is levágja a másik lányról. De visszas a melltartó említése akkor is, amikor a főhősnő arra biztatja hűgát, titkolja, hogy melltartót kell hordania, mert ha kinőtt a melle, már nőnek számít, nem gyerek többé, és rajta is ugyanúgy hatalmaskodni fog a bátyjuk.

A *Portré a lángoló fiatal lányról* hősei éppen azért tudnak olyan szabadon élni, mert egyáltalán nincs férfi az életükben. A birtokon Héloïse apja nincs jelen, csak az anyja, és a szolgáltók között sincs férfi – az egész filmben egy-két férfi bukkan csak fel, és mindig a külvilágból érkeznek, a külvilághoz tartoznak. Így a nők magukban, egymás közt tökéletes szabadságot élveznek. Marianne egy önmagát megvalósító feminista hős: beugrik a vízbe, ha kell, hogy kimentse az eszközeit, dohányzik, egyedül utazik, dolgozik (ráadásul művészként), pénzt keres, nincs férje, szöveget ver be.

Marianne és Héloïse mellett van az anyán kívül még egy fontos női figura a filmben: Sophie, a cselédlány, akivel a két főhősnő abszolút egyenrangú barátságot ápol, mivel a *Portré...-ban* minden elem az önfenntartó, egyedülálló, egyedül élő, egyedül döntő nő eszményét, azaz az egyenlőséget erősíti. A zárdából frissen kikerült Héloïse szabadságvágyát ezen kívül olyan további mozzanatok szimbolizálják, mint a rohanás a tengerparton (akár a halálba is, hiszen majdnem lezuhan a sziklafalról) vagy a fürdés a jéghideg tengerben, ami nyilvánvalóan kellemetlen élmény, de az ő döntése, hogy megteszi-e minden ellenjavallat ellenére, ezért áhított és boldogító aktussá válik.

A film végső üzenete is a szabadságról szól. A két nő szerelme csak addig teljesülhet be, amíg Héloïse-t férjhez nem kényszerítik. A felolvasott ókori görög

mondának, Orpheus és Eurüdiké történetének párhuzamaként azonban a szerelem emléket bármikor újraélhetik – és ahogy azt a végén láthatjuk, újra is élük (Héloïse elmegy egy koncertre, ahol azt a darabot, Vivaldi *Négy évszakának Nyár-tételét* hallgatja, amit korábban Marianne játszott neki).

Orpheus azért fordult hátra, mert inkább az Eurüdikével való szerelem emléket választotta a valódi Eurüdiké helyett. Marianne pedig a címbeli festménnyel, illetve a görög monda megfestésével állít emléket a szerelmének (ahogy egyébként a rendező a filmmel állított emléket a saját és az Héloïse-t játszó színésznő, Adèle Haenel szerelmének, ami már szintén a múlté). És mivel a művészet örök (azzal a festménnyel együtt, amit valaki más festett a már anyává vált Héloïse-ról és gyerekéről, de a képen a kezében tartott könyv azon az oldalon van nyitva, ami fontos jelentéssel bír a két szerelmes számára), a szerelmük is örök, és szabad.

#### RAGYOGJ!

A szabadságmetaforák mellett Sciamma filmjeiben a színszimbolikának is fontos szerep jut. Ennek első nyoma a *Tomboy*-ban érhető tetten, ahol a hagyományok szerint fiús színnek számító kék végigkíséri az egész filmet. Az új helyre költöző főhős szobáját kékre festik, ahogy kérte, de előtte már a cím is úgy jelent meg, hogy először csak késsel, utána pirossal, majd egyesével, felváltva kék és piros betűkkel írják ki, hogy *Tomboy* – előre utalva a nemek felcserélésére.

A fiús kék színt a *Csajkorkorban* is bőszéggel használja az alkotó: a már említett klipszerű betétben, amikor a lányok a Rihanna-számra tátognak, monokróm acélszínűek a fények; a lányokkal együtt úgy ragyognak, mint a dalbeli gyémánt. Eközben pedig a főhősnő, aki ezután fiús külsőt ölt, kék ruhában játssza a dívát. Később, amikor a kishúga elkezd úgy viselkedni, mint a nővére, ő is egy kék felsőt ölt fel. A *Csajkorkorban* mégis hangsúlyosabb a fényekkel való játék. Amikor valami mesés dolog történik, például a lányok buliznak a szállodai szobában, vagy Vic első alkalommal fekszik le a szerelmével, csodás kékes fények világítanak. Egy alkalommal pedig az alkotó a film világába tartozó fényekkel is eljátszanak: amikor a főhősnő megvárja a szerelmét a lépcsőházban, a csóknál lezárul az automata villanykapcsoló, és

ettől gyönyörű hangulatvilágítása lesz a szerelmeseknek.

A fénnel, pontosabban a fényhiánnyal való játék jelenik meg a cselekmény fejezeteinek tagolásakor is. A film minden egyes részét egy feltűnő vágás, több másodperces leblende választja el a következőtől, hangsúlyozva, hogy a történet egy másik állapotába kerülünk (ilyenkor a legtöbbször radikálisan meg is változik a főhősnő helyzete). Végül a *Csajkorkor* befejezése is a fény-fényhiány játékra épül: a film utolsó képén elhomályosul a háttér, Vic pedig eltűnik belőle – majd előrelép, és a baloldalon kísétál a keretből: eltökélten megy tovább, hiszen mindennek ellenére önmaga maradt.

A női egyenjogúságra utaló kék szín a *Portré...-ban* is feltűnik: legtöbbször a kényszerházassága ellen lázadó Héloïse-t láthatjuk ebben a színben. Ám a keretes szerkezetű film első és utolsó jelenetében a festőnő, Marianne is kék ruhát visel – utalva mintegy arra, hogy kapott a szerelméből, hasonlatossá vált hozzá, egyesült vele. A letisztult, míves képi világot azonban nemcsak a kék dominálja, hanem két komplementerszín, a vörös és a zöld is. A cselekmény nagy részében a festőnő vörös (bordó) ruhát hord, a modellt pedig egy zöld ruhában kell megfestenie, azaz a két nő öltözkékének színében is kiegészíti egymást.

Ahogy az a fentiekből is kiderülhetett, Céline Sciamma munkái egyre kiforrottabbak, témái egyre összetettebbek, és eddigi pályájára egyértelműen legkimunkáltabb utolsó műve, a *Portré a lángoló fiatal lányról* teszi fel a koronát. Olyan, mintha minden út ide, karrierje eddigi fő művéhez vezetett volna. Nagy kérdés, hogy lehet-e még ezt fokozni. Mi a magunk részéről úgy gondoljuk, hogy mindössze négy nagyjátékfilmes rendezéssel a háta mögött Sciamma még nem futotta ki a formáját. Így abban reménykedünk, hogy a felnőtté válás trilógia, azaz a *Vízi liliomok*, a *Tomboy* és a *Csajkorkor* hármasa után az alkotó a *Portré...-val* egy új trilógiát kezd: ezúttal az érett szerelemét.

**PORTRÉ A LÁNGOLÓ FIATAL LÁNYRÓL (Portrait de la jeune fille en feu)** – francia, 2019. Rendezte és írta: **Céline Sciamma**. Kép: **Claire Mathon**. Zene: **Jean-Baptiste de Laubier**. Szereplők: **Noémie Merlant** (Marianne), **Adèle Haenel** (Héloïse), **Luana Bajrami** (Sophie), **Valeria Golino** (Grófnő). Gyártó: **Lilies Films**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 120 perc