

/// **ÚJ RAJ: RODRIGO SOROGOYEN**

Válságtünetek

/// **ÁRVA MÁRTON**

AZ EGYIK LEGNÉPSZERŰBB FIATAL SPANYOL FILMRENDEZŐ BABAARCÚ, DE RIDEG SZÍVŰ SZERETŐKET, KORRUPT POLITIKUSOKAT ÉS LELKIBETEG SOROZATGYILKOSOKAT HOZ KÖZÖS NEVEZŐRE.

A madridi születésű Rodrigo Sorogoyen karrierje a 2010-es évek válságoktól sújtott közegében is látványos gyorsasággal ívelt felfelé. Az alig negyvenévesen már öt nagyjátékfilmet és ennél is több tévésorozatot jegyző alkotó nemcsak feszes munkatempójával tűnhet ki a mezőnyből, hanem kiismerhetetlenséggel és következetességgel egyaránt jellemezhető szerzői világával is. Rendre erős érzelmi hatásokat megcélzó műfajokban mozog, ugyanakkor nagy gondot fordít karaktereinek ellentmondásos jellemrajzára, illetve a lelki vívódásokat kifejező, sziporkázó dialógusokra is. Ezért válhatott belőle a nagyközönség által is kedvelt és a presztízsfesztiválok vörös szőnyegén is gyakran megforduló figura. Akárcsak filmjei cselekménye, Sorogoyen életműve is amiatt izgalmas, hogy bár viszonylag egyszerű képlet mentén leírható szerzői érdeklődést mutat, ráadásul a műfaji mintákkal sem zsonglörködik igazán extravagáns módon, mégis szinte lehetetlen megjósolni, milyen váratlan irányokba épülhet tovább. Sorogoyen nevét 2019 elején véste az emlékeztetőbe a szélesebb közvélemény, amikor a világszerte forgalmazott *A rendszer* (*El reino*, 2018) hét Goya-díjat kapott a spanyol filmakadémiától, ezzel párhuzamosan pedig az *Anyá* (*Madre*, 2017) című rövidfilm az Oscar-jelöltek szűkített listájára került. Előbbi a romlott pártpolitika élet-halál harcának kellős közepébe ránt, utóbbiban pedig egy gondtalan családi beszélgetés egy telefonhívás hatására alakul a hatéves kisfia életéért izguló anya drámájává. Ezek alapján akár azt is lehetne gondolni, hogy Sorogoyen beilleszthető a

spanyol közelmúlt gazdasági és politikai krízishangulatát feszült bűnfilmekkel megközelítő honfitársai sorába, valahol félúton a szociográfiai igényességre törekvő Alberto Rodríguez (*Hetes osztag*, *Mocsárvidék*) és a már inkább Hollywood felé kacsintgató Oriol Paulo (*A hulla*, *Láthatatlan vendég*) közé. De ez megtévesztő képet rajzolna a rendezőről, aki maga is azt az örökzöld tanulságot fogalmazza meg filmjeiben, hogy bármilyen tetszőleges helyzetben hiányos információk állnak a rendelkezésünkre, így a hozzánk eljutó jelek értelmezésekor csak kétes előfeltevésekre, illetve hamis biztonságot nyújtó sztereotípiákra hagyatkozhatunk. Ahogy a romantikus komédiákkal induló, a szerelmi tematikát és a lélektani érdeklődést sosem elhagyó Sorogoyenre is elhamarkodottság lenne a legnagyobb sikerei alapján thriller-rendezőként hivatkozni, úgy filmjeinek hősei is rendre azzal a freudi tétellel találják szemben magukat, hogy a külvilág számára kommunikált énkép csak a jéghegy csúcsát jelenti, ami mögött a psziché megannyi kiszámíthatatlan rétege húzódhat meg.

SZINDRÓMÁK ÉS KOMPLEXUSOK

Ha a Sorogoyen-életmű legfeltűnőbb vonásai a műfaji hatások, akkor az ezek által elfedett mögöttes szerkezetet a filmkészítők pszichológiai kutakodásai alkotják (Sorogoyen mindig társírókkal és gyakran társrendezőikkel együtt dolgozik). Ezen belül is főleg a nemek közötti, vonzásokkal, taszításokkal, elvárásrendszerekkel, hatalmi játszmákkal és elfojtásokkal teli viszonyok. A rendező első ismertebb filmje, a Borja Solerrel közösen jegyzett *Stockholm*

(2013) egy közösségi finanszírozásból létrejövő, kisköltségvetésű munka, amely egy egyéjszakás kaland történetét meséli el. A magának való női főszereplőt egy házibuliban szemeli ki alkalmi udvarlója, aki aztán hajnalig azt bizonygatja, hogy első látásra szerelembe esett, és végül el is éri a célját. Ugyan a *Mielőtt felkel a nap* vagy a *Mint hal a vízben* romantikus beszélgetésfolyamat felidéző improvizált randevún a szomorkás lány teret enged a babaarcú srác bókjainak, a vásznon zajló ismerkedés egyoldalúsága még a #metoo mozgalom nélkül is hamar nyugtalanítóvá válna. A találkozás olyan baljós árnyalatokat kever a romantikus filmbe, melyek a cselekmény második felében törnek igazán a felszínre, meglepő zsanerváltást eredményezve. A műfaji öntőformából kilógó, a fiatalok csábos pillantásai mögül előtüremkedő feszültséget az a



másnap reggel játszódó jelenet leplezi le, amelyben a lány tükörbe néz. Ez a fordulópont nemcsak azért felzaklató, mert a lány váratlanul erőből megfelel a saját tükörképét, hanem azért is, mert a tükör két oldalán látható alakok mozgása alig észrevehetően eltér egymástól, ami nyomasztó módon csempészi a filmbe a meghasonlottság átható érzését. Ettől a pillanattól válik nyílt rémálommá, ami addig izgalmas kalandot ígért: éppen azok az indulatok és félelmek bukkannak elő a két fél reggeli interakciójában, amelyeket az előző este ismerkedési szabályai még többé-kevésbé kordában tartottak. Az alkotók pedig nemcsak a tükör kitüntetett szimbóluma révén terelik a befogadót a pszichoanalitikus értelmezés irányába, hanem azért is, hogy a szereplőknek

„Hatalmi játszmákkal és elfojtásokkal teli viszonyok”
(Rodrigo Sorogoyen: *Isten bocsásson meg* – Antonio de la Torre és Roberto Álamo)

nem adnak nevet, így találkozásuk cselekményét is modellszerűvé teszik. Végül a film egésze egy tükörszerkezetet rajzol ki: ugyanazok az epizódok ismétlődnek meg előbb este, majd reggel, de ellenkező végkimenetellel. Előbb a férfi, majd a nő ragadja magához az irányítást, kezdeti felszínes gesztusaik pedig mélyről jövő indulatoknak adják át a helyüket. Így bár eleinte úgy tűnhet, a film címe a buli hangulatát megalapozó beszélgetésből következik (melyben egy stockholmi cserediák szexuális kalandjairól találgatnak a résztvevők), végül már inkább a közismert pszichológiai szindrómát juttathatja eszünkbe (ami a csábítója lakásába végül bezárkózó lány alakjához társul). Ez a fajta pszichológiai kíváncsiság pulzál Sorogoyen munkáinak felszín alatti ré-

tegeiben: az ellentmondásos, veszélyes és olykor tabusértő vágyak, illetve a különféle neurózisos a spanyol rendező zsánerdarabjainak valódi építőkövei, gazdag tárházát nyújtva a Sigmund Freud vagy Erik H. Erikson elméleteiből kiolvasható személyiségfejlődési buktatóknak, főleg a szexuális késztetések és a bizalomépítés terén. Ezt példázza a sok szempontból gyomorforgató krimi-thriller, a 2016-os *Isten bocsásson meg* (*Que Dios nos perdone*) leghátborzongatóbb képsora is, melyben az üldözött sorozatgyilkos a *Stockholmban* látottakat megidéző, ártatlannak tetsző flörtölés révén jut be következő áldozatának lakásába. Az anyjához kapcsolódó gyerekkori traumákat más idős nőkkal szembeni rémtettekben kiélő figura a korábbi filmekben talán még őszintének tűnő figyelmessége azonban ezúttal egy mit sem sejtő madridi nyugdíjast hálóz be, immár nem titkolt átfedésbe hozva a jóképű fiú negédes rámenősségét és a bomlott elméjű kéjgyilkos portyázását. A rendező ráadásul azzal is aláhúzza a két jelenet közötti áthallást, hogy az *Isten bocsásson meg* gonosztevőjét és a *Stockholm* nőcsábászát is Javier Pereirával játszatja el. Sorogoyen madridi *Hetedikjében* a nyomozás vezérfonalát a bűnesetek pszichoszexuális analízise és az elkövető torz lelkének feltérképezése teszi ki, zárlatában pedig a kiskorban elszenvedett anyai bántalmazástól gyilkossá váló szörnyeteg összecsap a hasonló élmények elfojtása miatt felnőttkorában is dadogó rendőrrel. Hasonló szellemében élezi ki a már említett világhírű rövidfilm lélektani tétjeit a két évvel későbbi, egészestessé kibővített változat. A nagyjátékfilmként bemutatott *Anyá* (2019) ugyanis az első jeleneteként használja fel a kisfilmet, és egy tízéves időugrás közbeiktatásával folytatja az abban megkezdett cselekményt. A folytatásban a rövidfilm immár negyven körüli anyafigurája éppen azzal a kalandvágyó kamasszal kerül



nehezen meghatározható érzelmi viszonyba, akit korábban elrabolt fiának vél. Vagyis legfrissebb mozifilmjében Sorogoyen a freudi gondolatmenet középpontjában álló ödipális konfliktussal játszik el, sokatmondó háromszögkompozíciókba rendezve az anyát, a vele egykorú szeretőjét és a szintén szeretőnek jelentkező tinédzsert. De ez a fajta szerzői logika még a rendező szenvedélyes politikai vádiratát is pszichoanalitikus áthallásokkal keretezi. A rendszer fehérgalléros rivalizálásokat és korrupciós botrányokat felvonultató thrillere tulajdonképpen egy közéleti felnövéstörténet, melyben a regionális politika langymelegéből a felsőbb körök perzselő reflektorfényébe törő antihősnek végső soron a pártvezetés két archetipikus szülő-figuráján kell átgázolnia („Nem vagyok a fiad!” – olvas be korábbi pártfogójának). Ennek módja pedig a médianyilvánosságban prezentált politikai-imázs jólfésült fellettes-énjének összeegyeztetése azzal a színpad mögötti, ámokfutó ösztönnel, ami a korrupciós botrány többi érintettjét lebuktató bizonyítékok megszerzése érdekében még a gyilkosságtól sem riad vissza.

A Sorogoyen-életmű – pszichológiai ihletettségéhez híven – maga is rendelkezik olyan tudattalan alapél-

ményként megjelölhető rétegekkel, melyek az ünnepelt darabok mellett a háttérbe húzódnak, olykor mégis a felszínre törnek. Ilyen a legelső, *8 randi (8 citas, 2008)* című, Peris Romanóval közösen jegyzett szkeccsfilm, melynek hagyományos happy enddel záródó romantikus komédia-fejezetei a szexuális túlfűtöttség és az érzelmi kiszolgáltatottság motívumait kombinálják, és olykor már karikatúraszerűen túlzó humort használnak. Az életművéről nyilatkozva Sorogoyen szívesen kifejejté ezt a munkáját, és előszeretettel állítja be az öt évvel későbbi *Stockholmot* pályakezdő művének. A *8 randi* mégis kétségtelen ősforrása a rendező érettebb filmjeinek, legyen szó tematikus motívumokról (az ex-szel történt megcsalás az *Isten bocsásson megben*, a valószínűtlen szerelembe esés bizonygatása a *Stockholmban*) vagy narratív megoldásokról (az egymásra némán pillantó szereplők belső vallomásainak kihangosítása az *Anyában*). A filmográfia tudattalanjában kavargó másik lényeges előzmény pedig az *Eva akváriuma* című tévésorozat (*La pecera de Eva, 2010–2011*), amelyből nemcsak az állandó társforgatókönyvíróhoz, Isa-

bel Peñához fűződő munkakapcsolat ered, hanem a vágyak és múltbeli traumák közérthető pszichológiai megközelítésének igénye is. A több mint 220 részt számláló sorozat középpontjában ugyanis egy gimnáziumi iskolapszichológus áll, ez pedig megelőlegezi az írópáros törekvését a pörgős, fiatalos dialógusokra és az ezeken átszűrődő lélektani tanulságokra is.

BIZALMI KÉTELY

A *Stockholmban* látott tükör-szerkezet, vagyis hasonló események bizakodó, illetve nyomozó felhangokkal kísért bemutatása Sorogoyen teljes életművén nyomon követhető. A spanyol szerző rendre az idegenekkel történő találkozások mozzanatát variálja, és ezáltal világítja meg karakterei pszichológiáját. Ez pedig szorosan összefügg az általa használt műfajok kérdésével is: az idegenek megismerésével járó bizsergető izgalom ambivalens érzését egyszer pozitív (romantikus komédia), máskor negatív (thriller) irányba fordítja attól függően, hogy az éppen adott ismeretlent megbízható vagy fenyegető személyként azonosítja. Ebből a szempontból különösen beszédes az *Anyá* rövid változata, melyben

„Felülírták a személyiség és identitás koordinátáit”
(Rodrigo Sorogoyen:
Anyá – Anne Consigny
és Marta Nieto)



(A *bűnös* című dán thrillerhez hasonlóan) a főszereplőnek egy telefonhívás korlátozott keretei között kell eldöntenie, mekkora veszély leselkedik a beszélgetőtársára. Az, hogy végül egy torokszorító rémálom lesz a tengerparton magára hagyott kisfiú hazatelefonálásából, végső soron az aggodalmas anya – inkább megérzésekre, mintsem kézzel fogható tényekre alapozott – helyzetértelmezésén múlik. Ez a fajta bizonytalanság, vagyis a szereplő (a nézőre is átragadó) érzelmeinek eldöntetlen helyzetekre történő rávetítése áll Sorogoyen hatáskeltő stratégiája mögött. A *8 randi* romantikus találkozóit, a *Stockholm* nyitányának ismerkedését vagy az *Isten bocsásson meg*ben a nyomozó és a takarítónő félnék közeledését a felébredő szimpátia reményével és a románc műfaji elvárásaival nézzük. A *rendszer* politikusi egyeztetéseit ellenben a nyugtalan bizalmatlanság és a thriller működőmódja itatja át, ahogy az *Anya* tengerparti italozását is, melyben a gyerekét kereső nő a helyi tinédzserekkel kerül egy társaságba.

Sorogoyen ugyanakkor előszere-tettel mutat rá az előfeltételezések ingatag alapjaira, és olyan meglepő fordulatokkal húzza keresztül a nézői számításokat, mint a *Stockholm* említett második fele, az *Isten bocsásson meg* bántalmazásba forduló randija, vagy ugyanebben a filmben az a vérfagyasztó jelenet, melyben a nyomozó egy sötét pincében találja magát egy szemtanúval, akire tökéletesen illik a sorozatgyilkos személyleírása. Ebben a helyzetben a rendőr pánikszerű rettenetét (és a leszámolásjelenetek kliséit mozgósító képeket) látva azonnal a tragikus balsejtelem és a fenyegetettség-érzés kerül az előtérbe, így ironikus módon végül az ér el letaglózó hatást, hogy a férfi ahelyett, hogy vérfürdőt rendezne, egyszerűen megígazítja a rossz villanykörtét, és elsétál. Ez a fajta szakadék, ami a látott *események* és ezeknek az *eseményeknek* az *érzelmi megélése* között kialakul, *A rendszer* és az *Anya* esetében nyílik a legnagyobbra. Mindkét munka az ún. intenzív szubjektivitás narratív eljárását használja, vagyis esetükben a néző kizárólag arról értesül, amiről a főszereplő is. De ezek a filmek éppen arról szólnak, hogy lehetetlen pontosan tudni, ki is a velünk szemben

álló másik, és mire számíthatunk tőle. A politikai thriller Manuelje a hazugságok, érdekszövetségek és eltussolt machinációk olyan bonyolult hálójába kerül, amelyben már nyílt titok, hogy minden politikusi szó és tett valójában egy sor másik, ezektől merőben eltérő húzás elleplezésére szolgál: tehát ebben a világban senki sem az, akinek mondja magát. Az eltűnt fia után sóvárgó Elena furcsa románcában pedig már szinte lehetőség sincs arra, hogy tisztázódjon, az egymásra találó felek milyen viszonyban állnak egymással: ha netán valóban a lelkes francia nagykamasz lenne a spanyol nő tíz évvel korábban elveszett gyereke, az eltelt évek szocializációs hatásai akkor is mindkettőjükben át- és felülírták már a személyiség és az identitás koordinátáit.

MAGÁNBESZÉLGETÉSEK

A pszichológiai érdeklődés kibontakozásával, illetve az egymásban kételkedő szereplőkkel összefüggésben egy kevésbé filmszerű, inkább a terápiás gyakorlatok kelléktárába illő módszer vált Rodrigo Sorogoyen legfontosabb kifejezőeszközevé: az utalásokkal és elhallgatásokkal teli beszélgetés. Ez a tévés forgatókönyvírói gyakorlatból következő, és a korai low-budget munkák esztétikájához jól illeszkedő megoldás azonban akkor is a rendező filmjeinek pillére maradt, amikor már a hollywoodi stúdiók pénzügyi közreműködése és a torontói vagy éppen velencei fesztiválszereplések által garantált presztízs nem tették volna ezt feltétlenül szükségessé. Nem véletlen, hogy amikor az *El País* napilap kérésére ki kellett emelnie kedvenc részletét *A rendszer* kétórás adrenalinlöketéből, Sorogoyen azt a jelenetet választotta, amelyben a korrupt politikus szópár-bajba keveredik a közéleti tévéműsor házigazdájával. Amikor pedig a munkamódszereiről kérdezik, rendre azt emeli ki, hogy a tényleges forgatókönyvírás előtt hónapokon át csak beszélgetnek alkotótársával, Isabel Peñával. De az is sokatmondó, hogy a rendező azzal az *Isten bocsásson meg*gel kirándult a legmesszebbre az akcióorientált zsánerfilm terepén, melynek egyik főszereplője egy dadogó nyomozó.

Sorogoyen gondosan koreografált és erőteljes színészi jelenléttel megtámogatott párbeszédes jelenetei kö-

zelharcok, megvezetések, csapdaállítások, udvariaskodások, kokettálások és csábítások párhuzamosan száguldo futamai. A felvonuló beszélgetőpartnerek mindegyike egyszerre törekszik a másik kifürkészésére, a diskurzus által kijelölt viszonyok megváltoztatására és saját érzelmeinek kontroll alatt tartására. És ugyan a beszélgetések hatására lezajló pszichés folyamatok a néző számára gyakran csak bizonytalanul olvashatók ki a sorok közül, jelentőségük olykor jóval nagyobb, mint egy maradandó sérülést okozó dulakodás vagy akár egy életveszélyes autóbaleset. Ennek megfelelően az életmű változatos stílus eszközeit leginkább az a közös funkció rendezi egységbe, hogy a kiemelt beszélgetéseket minél hatásosabban szolgálják. *A Stockholm* első felének éjszakai fényei, színes becsillanásai még a tisztánlátás útjában álló illúziókat, második részének steril hófehér lakásbelsői pedig ezek kiábrándító lelepleződését hangsúlyozzák. A finomabb lelki rezdüléseket és fajsúlyosabb drámákat feltáró párbeszédeket többnyire tágabb képkivágatú hosszú beállítások rögzítik, mint a *Stockholm* fiataljainak vágás nélküli, néhol már színpadias kérdezz-felelekjét vagy az *Anya* szokatlan párosának nagylátószögű lencsével felvett, mozgékonyabb tengerparti sétáit. Az ingerültebb, célratörőbb dialógusok viszont általában rövid, közeli snitteken láthatók, mint amikor egymást érik *A rendszer* zaklattott politikusi egyeztetései vagy amikor habzó szájjal szapulják egymást az *Isten bocsásson meg* rendőrei. A kétfajta filmes eljárás, vagyis a hosszú snettek és a feszültség találkozása eddig csak szórványosan jelent meg Sorogoyen munkáiban, de olyankor formai és dramaturgiai szempontból is kiemelt pillanatok eredményezett. Bár erre több példát lehetne hozni az egészestésekből is, az *Anya* kisfilmes változata ezeknél is szemléletesebb, hiszen lényegében egyetlen 13 perces snittben jut el a könnyed szerelmi pletykáktól a végső kétségbeesést megfogalmazó kiáltásokig. A rendező ebben a filmjében fejezte ki a legnyíltabban azt az ambícióját, hogy kamerája és párbeszédekre épülő forgatókönyve egymással szoros egységben maradván tárjon fel minél váratlanabb lelki dimenziókat. •