

„Elmossa a fikció és
valóság közötti
határokat”

(Bergman szigete –
Mia Wasikowska)



szakítja a kapcsolatot Victorral. Egy váratlan, filmközepi ugrással, a 11 évvel idősebb, már tinédzser Pamelára (Constance Rousseau) helyeződik át a fókusz, azt vizsgálva, hogy milyen úrt hagyott maga után az önpusztításba menekülő Victor. Az évekkel későbbi találkozás apa és lánya között nem lesz katartikus erejű, mégis fontos mozzanata annak, hogy Pamela maga mögött tudja hagyni a traumáit. Apró részletekből és gesztusokból rajzolódik ki a háromtagú család élete, ám csak a leglényegesebb információkat kapjuk meg, a többi a saját asszociációinkra bízva a rendező. Jeleneteinek nincs különösebben szigorú dramaturgia íve, olyan érzetet akar kelteni, hogy a karakterek élete folyamatos mozgásban, változásban van, a néző pedig beleszöppen a történet közepébe – a rendező úgy vágja el a jelenetet, hogy annak nincs lehatárolható vége, hanem folytatható lenne. Amikor erről szerkesztési elvéről beszél, amit állandó vágójával, Marion Monnier-

„A mozgó vonatra kell felugrani”
(*Viszlát első szerelem* – Lola Creton)

val alkotott meg, Truffaut-t idézi, aki azt mondta, hogy a filmekben „a mozgó vonatra kell felugrani”, mert ez tudja legjobban megragadni azt, ahogyan a valós időben érzékeljük az életünk történéseit, ahogy futunk az élet után, sokszor csak később felismerve, mi is történt. Ezt a szemléletmódot már debütáló nagyjátékfilmjében megalapozta.

A *Minden megbocsátva* az életmű következő két darabja, a *Gyermekeim apja* (2009) és a *Viszlát, első szerelem* maga Hansen-Løve és Fiona Handyside szerinti is laza, véletlenszerű trilógiát alkot a közös motívumok és esztétikai hasonlóságok miatt. Handyside tanulmányában Sofia Coppola trilógiájával állítja párhuzamba a francia rendező korai alkotásait: állítása szerint a filmciklusokról szóló diskurzus a rendezők kreatív autonómiáját erősíti meg, de kritikával is illeti az alkotók ezen törekvését, hiszen egy romantikus és privilegizált szerzői pozíciót konstruálnak meg. Persze az ilyen szerzői mitológiaépítés szükségessége a fesztiválok uralta *arthouse*

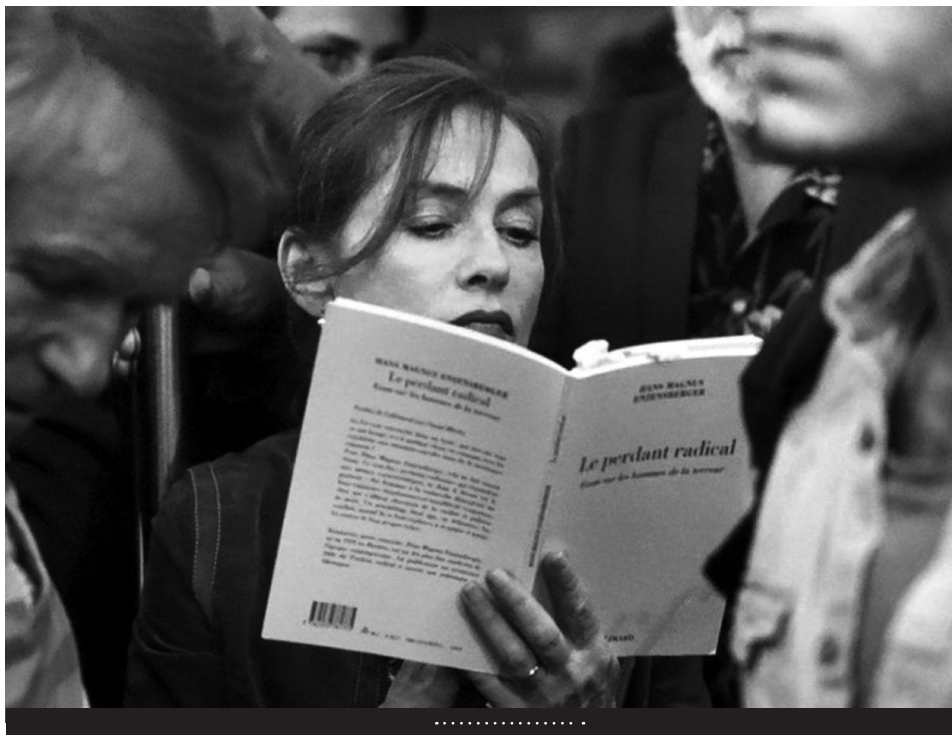
filmpiacon. Handyside kiemeli azt is (Kathryn Rowe Karlynre hivatkozva), hogy Hansen-Løve nőábrázolása bizonyos aspektusból egysíkú és problematikus, hiszen mindhárom filmben gyerekkor és a felnőttkor között álló lány főhősök cselekvőképességének kialakítása függésben áll férfi karakterekkel, azok elvesztéséhez és elvesztés feldolgozásához kötődik. Míg a megbízhatatlan apákat vagy a kötöttségek elől menekülő szerelmet felmenti, néha idealizálja a film, a középkorú nőket és anyákat legtöbbször a lányok megveti vagy elutasítja vagy pedig maga a narratíva szorítja háttérbe. Handyside bírálata talán nem feltétlenül jogos minden szempontból, de a Hansen-Løve filmjeinek befogadásában valóban számos falba ütközhet a néző: a specifikus filmnyelv és a többszereplős, a perspektívát gyakran váltó elbeszélés sokszor elnagyoltan, akár csak villanásnyira enged be a szereplők világába. Ezt távolságtartást a plánozás is hangsúlyozza: szintén Rohmer öröksége a közelik mellőzése, a szereplőket jóval többször látjuk



totálból a környezetük részese-
ként, féltávoliból vagy amerikai
plánból, ami egyrészt dina-
mikát kölcsönöz a képnek, de
mindenképp hátráltatja az azo-
nosulást. Ennek pedig sokszor
(épp a női) mellékszereplők es-
nek áldozatul, mint az *Édenben*
Paul barátnői vagy Maya, aki
hiába címszereplője a 2018-as
félresikerült, Indiában játszódó
filmnek, nem kap valódi mély-
séget. A *Maya* egyébként is
egy furcsa darab, amiben fran-
cia háborús tudósító, Gabriel
(Roman Kolinka) szíriai fogás-
ágból szabadulva, elutasítja a
felajánlott terápiát, inkább a
külföldre menekülést választja,
mint önvizsgálati módszert. De
a passzív főhős belső világa so-
hasem rajzolódik ki igazán, sok
történeteszl elindul, de a film
nem lesz mást, mint egy euró-
pai perspektívából elénk táruló
indiai útinapló, amiből hiányzik
bármiféle posztkolonialista kritika.

Sokkal fókuszáltabb karakterport-
ré az épp egy középkorú nő válságát
feldolgozó *Az eljövendő napok* (2016)
és a meta-önéletrajzi *Bergman szigete*,
melyekben a szereplőknek a felelősség-
gekkel és tapasztalatokkal teli felnőtt
életük válságaival kell megküzdeni,
ami már nincs ugyanúgy tele lehetősé-
gekkel, mint az ifjúkor.

Hansen-Løve ezekben az érettebb
filmekben sem hagyja el az eszté-
tikájának alapjait, ugyanakkor sok-
kal biztosabb abban, mit akar mon-
dani, emellett szikárabban és több
humorral fejezi ki azt. A rendező az
Éden készítésével egy időben írta *Az
eljövendő napok* forgatókönyvét: úgy
fogalmazott, hogy kapcsolódnia kel-
lett a fiatalság szabadsághoz, hogy
beszélni tudjon az öregedésről, spe-
cifikusan arról, hogy milyen nőként
megélni, hogy már nem lehet újra-
kezdeni mindent. Nathalie (Isabelle
Huppert) középiskolai filozófiatanár,
aki lázadó szellemét és politikai ak-
tívizmusát lecserélte a kellemes kö-
zéposztálybeli életre, most épp a kor-
ral szinte törvényszerűen együtt járó
változásokat éli meg: gyerekei önálló
családot alapítanak, az ápolásra szo-
ruló anyja meghal, férje elhagyja egy
fiatalabb nőért. Ezt az új valóságot és
hiányt kell megértenie. A *Bergman*



szigetében Hansen-Løve ren-
dezői alteregója, Chris (Vicky
Krieps) arra a posztfeminista
dilemmára kérdez rá, hogy
miképp lehet a kreatív hiva-
tást összeegyeztetni a ma-
gánélettel, a társas kapcsolatokkal.
Gyereke apjával, a szintén filmren-
ező Tonyval (Tim Roth) érkezik a svéd
Fårö szigetére, hogy új filmjeiken dol-
gozzanak – arra a helyre, amelyet In-
gmar Bergman szelleme kísért, aki éle-
te utolsó részében itt élt és forgatott.
Bergmanról elnevezni a filmet és élet-
műve árnyékában csinálni valami újat,
mindenképp kockázatos elképzelés. A
Jelenetek egy házasságból, mint egy
folytonos rossz ómen jelenik meg a
két főhős előtt: noha a többi – rész-
ben a szigeten készült – Bergman-film
csak közvetetten van megidézve, az
alkotásról a hétköznapi életéről, kap-
csolatokról szóló diskurzusok a svéd
rendezőóriás művészete köré szövőd-
nek. Ugyanakkor Hansen-Løve – saját
állításai szerint – Bergman karakterei-
nek kegyetlenségét sem a magánélet-
ben, sem a filmjeiben nem szeretné
megélni, ezért inkább egyfajta köny-
nyedséget próbál kifejezni és arra
törekszik, hogy legalább a boldogság
megélésének lehetőségeit megtalálja.

A rendezőnő saját alkotói hiányossá-
gként beszél arról, hogy ezidáig csak

„A hiányt kell megértenie”

(Az eljövendő
napok –
Isabelle Huppert)

több évet felölelő, nagyívű
történetekkel tudta megfes-
teni a karaktereit – a *Bergman
szigetében* először tesz kísér-
letet arra, hogy egy helyszínre
és zárt időkeretbe helyezze

az elbeszélést, valamint a „film a film-
ben” eszközeivel is elmosza a fikció
és valóság közötti határokat. A Mia
Wasikowska alakította Amyvel, Chris
filmjének főhősével, a rendező a *Visz-
lát, első szerelem* magánmitológiáját
is újra feldolgozza, sőt egy második
alteregót kreál magának, aki egy talán
elfojtott oldalát képviseli, aki sokkal
bátrabb és szabadabb. A *Bergman
szigete* nem csak az fesztiválok önha-
talmú legitimációja miatt tekinthető
vízválasztónak Hansen-Løve életmű-
vében, hanem azért is mert, a talán
legönéletrajzibb filmjét úgy tudta
megalkotni, hogy egy magabiztosan
vezetett öreflexív játékban a szemé-
lyeset össze tudta kapcsolni az uni-
verzálissal.

BERGMAN SZIGETE (Bergman Island) – francia,
2021. Rendezte és írta: **Mia Hansen-Løve**. Kép:
Denis Lenoir. Szereplők: **Vicky Krieps** (Chris),
Tim Roth (Tony), **Anders Danielsen Lie** (Joseph),
Mia Wasikowska (Amy), **Grace Delrue** (June),
Clara Strauch (Nicolette). Gyártó: **CG Cinéma /**
Arte France / Dauphin Films. Forgalmazó: **Cirko**
Film Kft. Feliratos. 112 perc.