

BERLIN

# Dialóg nélkül

RUPRECH DÁNIEL

**A 66. BERLINALE EGYIK FŐÁRAMA A DOKUMENTARIZMUS. AZ OBJEKTIVITÁS, A KORREKT TÁVOLSÁGTARTÁS AZONBAN NEM EGYSZER TORKOLLT DERMESZTŐ KÖZÖNYBE.**

Nikolaus Geyrhalter *Homo Sapiens* című filmjének sajtóvetítése késő este kezdődik. A helyekért nem kell toladni, a vetítés alatt is jó pár felzabradul. A másfél órás film elhagyott tereket mutat, statikus, szimmetriára törekvő beállításokban. A hangsávot csak a víz halk csöpögése vagy a szél zúgása tölti be. Ember soha nem bukkan fel a képeken, de nyomait mindenhol fellelhetjük; a sietős távozás utáni megdermedt káoszt filmezi a kamera, utcákat mutat, ahol még ott állnak az autók, jó állapotban a lakóházak, csak a növényzet kezd elburjánzani rajtuk. A boltokból sem hordták el a termékeket, egymás hegyén-hátán fekszik minden a földön. Máskor épületeket látunk, amelyek többé-kevésbé üresek. Ami pedig megmaradt a valaha volt bevásárlóközpont, vagy a kórház berendezéséből, az felesleges, otthagyható az enyészetnek. Geyrhalter egyik korábbi filmjében, a *Mindennapi kenyérünkben* (2005) szintén szavak nélkül mesél arról a mechanizmusról, amelyben ipari szinten tenyésztik és dolgozzák fel az állatokat, termesztik a növényeket. Szemben azonban a gépekkel, illetve gépies monotonniával ugyanazokat a mozdulatokat ismétlő emberekkel, a *Homo Sapiens* középpontjában a mozdulatlanság áll. Helyesebben fogalmazva a felszín alatti, láthatatlan vagy nagyon apró mozgás: az erózió munkája. Ezért mozgókép, és nem fotográfia. Az ember utáni világ lebomlásának bemutatásához szükség van az időre.

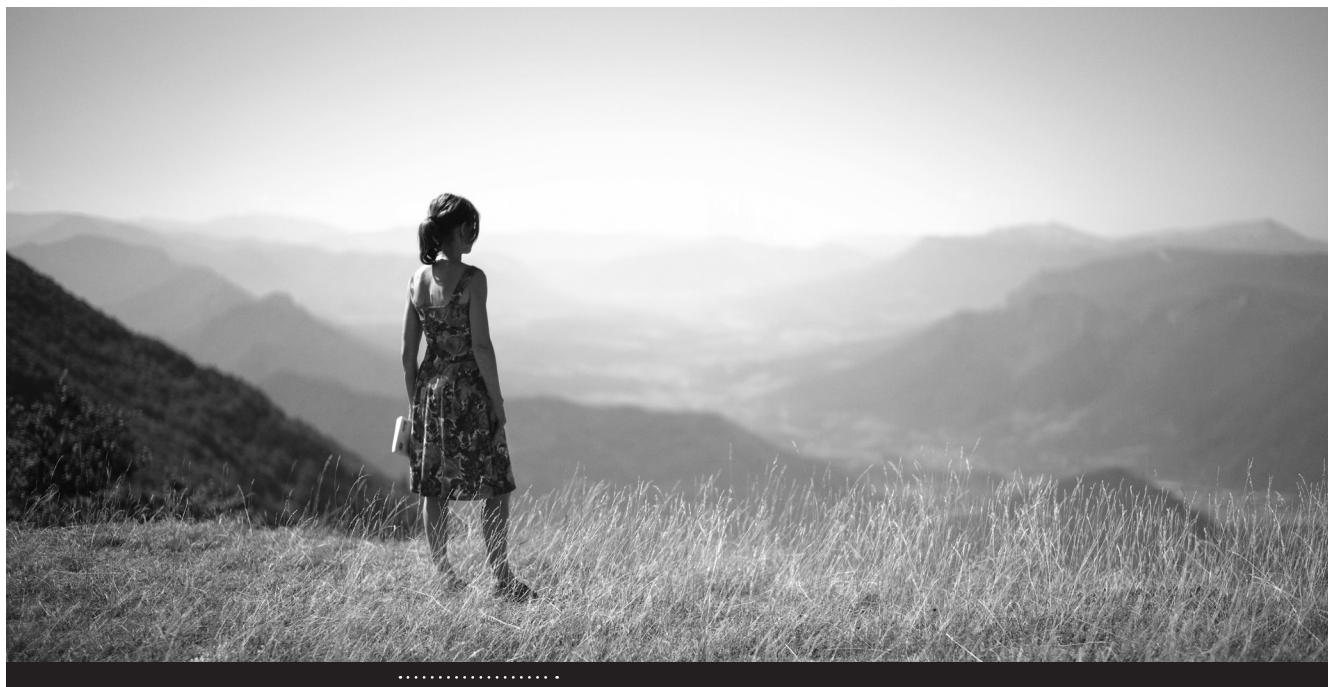
A vetítés során valaki a közelemben ötpercenként a telefonjához nyúl, nézi, hogy írtak-e neki, elteszi, majd ismételten felvillantja. A

fesztivál előre haladtával egyébként már figyelmeztetnek is rá a vetítéseket prezentáló moderátorok: okostelefonjainkat csak csökkentett fényerővel használjuk. Valahogy mintha elveszett volna a kapcsolat mindazzal, ami a vásznon pereg, és a kiskijelzős interakció újból és újból győzedelmeskedne a passzív befogadás felett. E filmek, mint Geyrhalter *Homo Sapiense* vagy talán még erősebben Mark Lewis *Invention* című munkája pedig türelmetlenségünket veszi célba. Küzdelemre hív minket az önuralmunkal. Lewis az első és az utolsó beállítás zenei aláfestése kivételével teljesen kivonja filmjéből a hangot. *Invention* installációként is bemutatott, különálló videókból áll. Gyakran rendkívül komplex kameramozgásokkal filmez városi tereket, épületbelsőket, múzeumokat, keresve a formákat, grafikus elemeket, egybeeséseiket:

**Gianfranco Rosi:**  
**Tűz a tengeren**  
(Samuele Caruana)

: amikor például a nézőpont révén egy üvegfalú szoba sarkának szöge szinte megegyezik a szöggel, amelyet két járda zár be egymással a hóban. Lewis kamerája állandóan mozgásban van, ismétél, keres, néha azt hisszük megfigyel valakiket, máskor közönyösen hagyja el a járókelőket. Ez a film olyan, mintha minden eseménytől mentes lenne, pedig – szemben Geyrhalterrel – ott az élet benne. Bármikor elkezdődhetne egy történet, de mégsem történik meg. Egészen egy bizonyos pontig, amikor idegen elem kerül a filmbe: egy baleset utáni pillanat (illetve annak megrendezése), mely egyben a mű vége is. A Berlinale Forum szekciójának e két filmje kivezeti nézőjét a dokumentumfilm területéről és a kísérleti film felé indul, mellettük azonban több olyan munka is felbukkan, melyeknek tárgya ugyan nem maga a film volt, formai megoldásaival, eszközeivel mégis ránehezedett a dokumentálható valóságra, mintha kíváncsiságát inkább saját maga kötötte volna le, mint az előtte feltáruló világ. *Az Eldorado XXI* nagyotállokkal nyit az Andok havas csúcsairól, egy településről, amely egy bányá mellett épült. A következő kép már a bányát mutatja, egy körülbelül egy órás beállítás, ahogy a bányászok fel-alá mennek a kanyargó úton. A képen kívülről szövegek hallhatóak; beszámolókról, párbeszédéről a településről, az emberekről, akik itt élnek, reményvesztettségről, nehézségekről, alkoholizmusról, erőszakról, emberek eltűnéséről. A képen azonban némaság uralkodik, a vízcsepegés, a lépkedés





állandó és monoton hangja keveredik olykor hangokkal (szórakozás, állathang), melyek mintha az elmondottakkal lennének kapcsolatban. Van mindebben valami meditatív erő. A film végül szakít ezzel az elbeszélői móddal, és visszatér fantasztikus nagytotáljaihoz, valamint kisebb szituációk megfigyelésével mesél tovább (aszszonyok beszélgetése cigarettáról és politikáról, valamiféle szakszervezeti gyűlés a kősvatagban, egy keresztény ünnep). Nem alakul ki egységes narratíva, a jelenetek lazán vagy egyáltalán nem kapcsolódnak egymáshoz. A bányászváros nehezen hozzáférhető világát nem hozza közelebb, inkább misztikummal tölti fel. Képei rendkívül hatásosak, olykor egészen hátborzongatóak: egy éjszakai felvétel a helység két egymást metsző utcájáról, ahol minden járókelő munkáruháat visel, mindenki részeg, magányos zombiként tántorog valamerre. Majd újból feltűnnek a hegyek, minden fehér, kivéve az utolsó beállítás közepén tátongó fekete lyukat, a bánya bejáratát. *A Homo Sapiens*, az *Invention*, az *Eldorado XXI* nem az értelemre, sokkal inkább az érzékekre próbál hatni. Nem feltárni, értelmezni akarja a valóságot, hanem érzékeltetni. Eszközeik ennek megfelelően megegyeznek: az ismétlés, a lecsupaszítás, a némaság, az idő elnyújtása.

Volt egyébként még egy film, amelyből teljes mértékben hiányoztak a kimon-

**Mia Hansen-Løve:**  
**A jövőndő**  
(Isabelle Huppert)

idején a legjobb rendezőnek járó Ezüst Medvét kapta. „Eddig ez a legjobb film, amelyet az idei Berlinálén láttam” – mondja a mellettem ülő férfi a társának. Egyetértettem vele. *A bál* terepe a táncparkett, ideje Európa kiszámíthatatlanul örvénylő XX. százada. Ebben a bálteremben összecúszik makro- és mikrovilág, az ideológiák, rendszerek, korszakok szüntelen vonulása, tündöklése és bukása együtt jár a mindennapi fájdalmakkal, magánnyal, tetszeni akarással, bizonytalansággal, áruháttal. Emberek elvesztésével és viszontlátásával. *A bál* olyasmit képvisel, ami mintha kiveszett volna a Berlinale filmjeiből. A szeretetteljes figyelmet, a kíváncsiságot az ember iránt, legyen az bármilyen esendő. Kritikus, de kritikájának nyelve a humor, karikíroz, de nem gúnyol, tiszteli figuráit. Valami ott marad belőle a nézőben a vetítés után is. Sokkal inkább ez az a humanizmus, amelyre a mozi képes vagy képes lehetne, nem pedig a hideg kalkulációval elért hatás, melyért idén Arany Medvét lehetett kapni.

Mint minden évben, idén is a Forum szekcióból érdemes szemezgetni, nem feltétlenül azért, mert itt csupa remekmű látható, hanem mert a fórumos filmek többségén érződik a gondolkodás, a gondolatébresztés szándéka. A kifejezéssel

vagy kifejezhetőséggel való küszködés, legyen az játékfilm, mint *Fliegeauf Benice Liliom ösvénye* vagy dokumentumfilm, mint a *Tempestad*. Ez a kísérletező kedv, ez a bátorság termékeny akkor is, ha a végeredmény kevésbé meggyőző. *A Liliom ösvény* témája és stílusa is az elbeszélhetőség kérdéskörét kutatja. Története egy trauma feldolgozásáról szól, mely mesévé alakul az anya számára, ez a mese pedig beleszövődik kisfia életébe. Így mindketten egy közös, misztikummal átítatott valóságból keresik a kiutat. Maga a film pedig azokkal a képi eszközökkel kísérletezik, amelyek egyszerre viselik magukon a realizmus és a misztikum jegyeit. Szubjektív felvételei, szuperközeli képei akár amatőr felvételeknek is tűnhetnének, mégis a hozzá társult erős és nyomasztó hanghatások, a képek gyakran nyugtalanító tartalma (egy varangy, a sötét gyerekszoba különös játékaival) egy fájdalmakkal terhelt világba vezetnek be bennünket.

Az elbeszélő történet és a képanyag kettősségére épül a *Tempestad* is. A mexikói Tatiana Huezo dokumentumfilmje, azért válik érdekes kísérletté, mert technikája, melyet a film egyik felében valószínűleg kényszerből használ, és kevésbé működik, a másik felében kissé másként alkalmazva, sokkal hatásosabb. Egy nő történetét meséli: 2000 km-t kell megtennie, hogy viszontláthassa kisfiát, akit már évek óta nem látott. Ártatlanul volt fogságban egy olyan börtönben,



amelyet a drokartell irányít. A nőt egyszer sem látjuk, mialatt beszél, az utazás képei peregenek; utasok a váróteremben, arcok a buszon. A szűkös képanyag miatt a felvételeknek idővel egyre kevesebb jelentőségük lesz. Mielőtt azonban a film elveszteni feszültségét, Huezo egy másik szálat is hozzáfűz a cselekményhez, és párhuzamosan váltogatja a kettőt. A másik nő egy vándorcirkusz bohócaként dolgozik. Kép és hang itt is elválik egymástól, voice-overből ismerjük meg a második nő történetét, miközben a felvételek a miliót festik le. A lassan elmesélt történethez kapcsolódó képek (családról, cirkuszról, a hatalmas, üres sátorról) ki nem mondott szomorúságot árasztanak magukból, még mielőtt megtudnánk, milyen tragédia áll mögöttük. A második nőnek a lányát rabolták el, feltételezhetően a rendőrséghez közel álló emberek. A fiatal nő soha nem került elő. A *Tempestad* két személyes történeten keresztül, anélkül, hogy kilépne az elbeszélők nagyon szűk világából, mesél egy ország velejéig korrupt és erőszakos társadalmáról, mely csupán valahol a háttérben dereng föl, láthatatlansága ellenére azonban mégis ránehezedik a film képi világára.

A versenyprogram filmjei között már jóval kevesebb egyedi vonást, fogalmazásbeli finomságot lehetett találni. Sőt, mintha a sorozatjelleg, az önismétlés lenne inkább szembetűnő a programban. Az utóbbi évek nyitófilmjei például (Wong Kar-wai: *A nagymester*, Wes Anderson: *A Grand Budapest Hotel*, valamint idén a Coen-testvérek *Ave, Cézár!* című

**Jeff Nichols:**  
**Midnight Special**  
(Adam Driver)

alkotása) impozáns, erős stilisztikai eszközökkel dolgozó művek, melyek nem igazán tükrözik azt a fajta szociálisan érzékeny rearmust, mellyel oly sokszor jellemezték a Berlinalét (ezt az imázst maga a fesztivál is tudatosan erősíti). A versenyprogramban futó *Hedi*, a tunéziai Mohamed Ben Attia első rendezése is ebbe a szociográfiai irányzatba tartozik. A kamera mintha véletlenszerűen csatlakozna átlagosnak tűnő hőséhez, akit aztán nyommon követ, megfigyel. Hedi személyes története lassan felfedi a társadalmi problémát, a fojtogató hagyományoktól, a családi kötelekektől való menekülés lehetetlenségét. A kézikamerás, dokumentarista stílus, melynek legtöbb plánja a nem túlságosan toladó, de mégis alapos szemrevévelt biztosító félközeli és kistotál közé esik, az esetlegesnek tűnő vágás, a látszólagos objektivitás – látszólagos, mert a véletlenszerűséget kiemelő eszközök mögött, melyek a történet általános érvényét igyekeznek igazolni, egy pontosan felépített dramaturgia és nézőpont áll – a Dardenne-fivérek realizmusa (mint co-producerek közreműködtek a filmben). Áhítattal figyelni témáját, de udvariasan visszafogott marad vele szemben. Ez a fajta alkotói magatartás kissé kirekesztőnek tűnik. Közvetlen és hideg, szereplőiből csend árad. Értjük mi történik, hogy mi zajlik a szemünk előtt, látjuk, hogy milyen a világ, de nézőként érzelmileg képtelenség hozzáférni. Pozíciónk semleges, passzív, megfigyelő. Annyit várnak el tőlünk, hogy elfogadjuk azt, amit látunk. A valóság nem szorul értelmezésre, mert olyan, amilyenek az

alkotók élénk tárják. Nincs kérdés, nem is kell tehát gondolkodnunk a válaszon. Így hát a film – legyen akármennyire is tisztességesen elkészített munka – különösebb hatás nélkül múlik el.

*A jövőndő (L'avenir)* hősnőjének története Hediével ellentétes, Nathalie nem szökni szeretne otthonos világából, sokkal inkább benne maradni. Párizs *A jövőndőben* olyan, mint egy kisváros: az emberek parkokban heverésznek, olvasgatnak, filozófiáról beszélgetnek, vörösbort iszogatnak, a bretagne-i nyaralójukban heverik ki fáradalmaikat. Olykor tüntet egy-két diák, elállják az iskola bejáratát, némi izgatottságot okozva. Mégis nyugodt, talán kissé bágyadtan nyugodt marad minden. A harmónia hirtelen szűnik meg; Nathalie-t elhagyja férje, anyja meghal, a kiadó már nem tart igényt a munkájára. Hirtelen felszabadul, mondja ő, szabadságával mégsem tud mit kezdeni. Olyan, mintha semmi sem izgatná fel többé. Keresi önkéntes száműzetésbe vonult volt tanítványa és fiatal barátai társaságát, de látszólag nem azért, mert közéjük akarna illeszkedni. Amíg Hedi tettei érthetőek, Nathalie kicsúszik a kezeink közül, bonyolultabb személyiség. Mintha valami elvesztett életcélt keresne a fiatal „forradalmárok” társaságában, mégis kivülről marad. Hirtelen ott találja magát az idősödő, elvált nő és a nagymama szerepében, és elfogadja ezt a szerepet. Nem ismerjük meg igazán az asszonyt. Karaktere felvillantja az azonosulás lehetőségét, zárkózottsága azonban gátolja, hogy igazán közel kerüljünk hozzá, hogy együtt szomorkodjunk vagy örüljünk



vele. Jellemének ellentmondásossága azonban kimozdít bennünket a passzív megfigyelés pozíciójából.

Mia Hansen-Løve filmje, aki rendezésért Ezüst Medvét kapott, nem remekmű, de mindenképpen felértékelődik versenytársai között. Nagyrésztük érdektelen marad, még akkor is, ha jól látható mögöttük a munka, különösen a színészi teljesítmény. Sajnos *A kommuna*, Thomas Vinterberg új filmje is ebbe a körbe tartozik: hiányzik belőle az a bátorság, az az erő, ami a *Születésnapot* és *A vadászatot* feledhetetlenné tette.

Ugyanez mondható el Jeff Nichols *Midnight Special* című sci-fijéről is: erős benne a színészi jelenlét, jól felépített, feszült a cselekménye, de sem történetben, sem ábrázolásmódjában nem igazán kapunk tőle újat. Mint Vinterbergnél, az elvárások Nichols esetében is nagyobbak, némileg csalódást okoz mindkét mű.

Idén harmatsúlyú filmek is versenybe szállhattak az Arany Medvéért. A főként színészként ismert Vincent Perez (*A holló 2*, *Tulipános Fanfan*) harmadik rendezése a német író Hans Fallada utolsó regényéből készült (*Jeder stirbt für sich allein*) *Minden ember egyedül hal meg* (*Alone in Berlin*). Az igaz eseményeken alapuló történet a rendezés hibái miatt saját maga paródiájává válik: egy középkorú berlini házaspár elveszti katonaként harcoló fiúkat Franciaország lerohanásakor. Úgy döntenek, képeslapok hátára írt, sután megfogalmazott Hitler-ellenes szövegekkel buzdítják a népet ellenállásra. Az alkotók mintha minden szinten arra törekedtek volna, hogy komolytalan-ná tegyék őket: a dialógok mögül kihallatszik a dramaturgiai szán-

dék, a mondatok gyakran patetikusak és bárgyúk. A filmben nincs egyetlen hiteles színészi alakítás sem, holott Emma Thompson és Brendan Gleeson játsszák a főszerepet. A nyomozót alakító Daniel Brühl jelenetei kimondottan nevelésgesek, a karakterek (a Brühl terrorizáló SS-tiszt) bután elnagyolt rajzfilm-gonoszok, a színjátszás már-már ripacszkodásba hajlik. Perez filmjében minden művi, összetakolt és hamis. Az utóbbi évek versenyprogramjai nem igazán voltak lenyűgözőek, de azt hiszem, az *Alone in Berlin* című film beválogatásával sikerült elérni egy mélypontot, és szerencsétlen módon nincs is egyedül, bár a *Genius* jóval ártalmatlanabb. Michael Grandage filmje az igazából csak korai halála után felfedezett nagy amerikai író, Thomas Wolfe (1900-38) és szerkesztőjének, Max Perkinsnek munka- és baráti kapcsolatát beszéli el, többnyire kopott kliséken keresztül. A gyenge színészvezetés (ritkán látni Colin Firth-t ennyire haloványnak, Jude Law-t ennyire túlzónak), másrészt a karakterjellemzés ügyetlen megoldásai a *Genius* legnagyobb ballasztja.

Az idei Berlináléknak nem a játékfilm volt az erőssége. Hiszen az Arany Medvét is egy dokumentumfilm kapta, ráadásul egy olyan alkotó, Gianfranco Rosi, aki már Velencében is felhívta magára a figyelmet, amikor előző dokumentumfilmjével (*Róma körül – Sacro Gra*, 2013) elhozta az Arany Oroszlánt. Akkor olyan embereket választott ki, akik Róma peremén élnek. Amíg nem messze tőlük a nagyvárost körülvevő körgyűrű lüktet, Rosi rövid epizódokban en-

**Fliegauf Benedek:**  
**Liliom ösvény**

ged bepillantást hősei kissé komótos, eseménytelen mindennapjaiba. Hasonló szerkesztést alkalmaz *Tűz a tengeren* (*Fuocoammare*) című filmjében is; párhuzamosan futó szálakkal ütköztet két, egymás mellett létező világot, melyek egymásról szinte tudomást sem vesznek. Az egyikben alig történik valami. Lampedusa szigetén él egy tizenéves fiú, aki csúzlit készít magának, egy idős nő slágert rendel a helyi rádióstól, a fiú, Samuele barátjával madarakra, kaktuszokra lödöz, egy férfi bűvárokodik, farekeszbe gyűjti a tenger gyümölcseit, az idős nő másik számot kér, és így tovább.

Lampedusa másik világában a sziget segélykérő-hívásokat kap. Kétségbeesett emberek próbálnak segítséget kérni, a kommunikáció azonban nehéz. Később látjuk a mentést, testeket húznak át a hajóról egy csónakra, hogy ki él, ki nem, nehéz megmondani. A menekülteket megvizsgálják, számba veszik, párbeszéd nélkül, mintha futószalagon lennének. Ugrálunk a két világ között, átfedés szinte nincs is. A doktor az egyetlen figura, aki átjár egyik világból a másikba, egy terhes nőt vizsgál, hiányzik azonban a közös nyelv. Mesél a szörnyűségekről, amit átélt, megvizsgálja Samuele szemét. Mintha találkozna itt a *Róma körül* egységisége és az *El Sicario*, *Room 164* felületessége. Utóbbi filmjében egy bérnyilkos mesél hosszan arról, miket tett, hogyan működik a mexikói szervezett bűnözés, többé-kevésbé informatívan. Elszalasztott lehetőség, mely egy lépéssel sem kerül közelebb az emberhez. A *Fuocoammare* szépen fényképezett, alaposan beállított, precíz módon szerkesztett munka. Ügyesebb film, mint a másik kettő. Nem csak azért, mert egy nagyon aktuális témához nyúl, hanem azért is, mert jól választ főszereplőt magának. Epizódjai a szigetlakók életéből többnyire ugyanannyira semmitmondóak, mint a főváros környékén élőké. Egy gyerek azonban - ráadásul egy olyan gyerek, aki szellemes kommentárjaival egészen mulatságossá válik - már mindjárt könnyebben belopja magát nézői szívébe. Játékokból álló naiv kis világa pedig nem is szolgáltatthatna jobb kontrasztot a menekültek arctalan tömegéhez. Rosi azért mutat arcokat: egy síró, szenvedő nő arcát, egy férfiét, akinek sérült szeméből egy véres könnycsepp csordul ki. Végeredményben elég számító film a *Fuocoammare*, számításai pedig bejöttek. •

