

Az apai árnyék kiradírözása

ÁRVA MÁRTON

AZ OSCAR-DÍJAS CHILEI RENDEZŐ FILMJEIBEN AZ EGYÉNI MÉLTÓSÁG
ÜTKÖZIK MEG A TÁRSADALOM PATRIARCHÁLIS ELVEIVEL.

Ugyan életrajz és életmű összevetése csak a legkritikább esetekben indokolt, a 44 éves Sebastián Lelio filmográfiájából szó szerint kiolvashatók a személyes élmények és a művészi érdeklődés közötti hasonlóságok. Az argentin apától és chilei anyától született rendező ugyanis korai munkáit még Sebastián Camposként jegyzi, csak a 2009-es *Karácsony* (*Navidad*) stáblistáján tűnik fel a ma már nemzetközi szinten is ismert Lelio név. „Nyolcéves koromig Leliónak hívtak. Gyerekként kaptam meg a nevelőapám vezetéknévét, és azzal az érzéssel nőtem fel, hogy a saját nevem nem az enyém” – vall élményeiről a filmkészítő, aki a harmincas éveiben vette vissza születési nevét. Csak ezek fényében igazán beszédes, hogy Lelio életművének tematikus vezérfonala a családi körben vívott érdekérvényesítő harc és az apákhoz fűződő ellentmondásos viszony.

Lelio annak a kétezres években színre lépő generációnak a tagja, melyet Ascanio Cavallo és Gonzalo Maza 2010-es könyvében „a legújabb chilei filmnek” keresztelt. A két kritikus megnevezése egyrészt arra utal, hogy a mai chilei film radikálisan különbözik a 60-as 70-es évek „új filmjének” dokumentarista-aktivista munkáitól, másrészt pedig arra, hogy az ezredfordulót követően egyszerre rengeteg filmkészítő kezdte meg nemzetközi karrierjét, akik olykor valódi generációs öntudattal segítettek egymást. Ez a felkészült, egyetemet végzett nemzedék az ezer

sebből vérző helyi moziforgalmazás helyett inkább a fesztiválok közege felé fordult, ahol Lelio mellett olyan pályatársak tudtak nevet szerezni maguknak, mint például Pablo Larraín (*No, Neruda*), Sebastián Silva (*La nana, Rémsziget*) vagy Matías Bize (*Esküvői videó, Mint hal a vízben*). Lelio olyan fiatal alkotók között találta meg a saját hangját, akiknek művészi szempontból is számot kellett vetnie a nagy elődök generációjával. És noha az évek során rendezői stílusa látványos átalakulásokon ment keresztül, változatlanul a patriarchális értékrend tartópilléreit támadja.

CSALÁDOK RABJAI

A kétezres évek fiatal chilei filmesei közti összetartás abban is tetten érhető, hogy a santiagoói filmiskola hat hallgatója közös szkeccsfilmmel, a *Városi töredékekkel* (*Fragmentos urbanos*, 2002) debütált a mozikban. Ebben egyedül Lelio fejezete, a *Csodák város* (*Ciudad de maravillas*) tud túllépni a hivalkodó stílusimitációkon és az erőltetett fekete humoron. A 25 perces kisfilm nemcsak azért hat átgondoltnak, mert a kortársak munkáihoz képest meglepően egységes. A *Csodák városában* szinte az életmű minden lényeges kérdésselvetése megtalálható a szülői felelősségtől a hagyományos család létjogosultságán át a saját test fölötti rendelkezés jogáig. Főhőse Raúl, a fiatal nőgyógyász, aki egy kíváncsi tinilánnyal csalja meg terhes feleségét. A titkos viszonyt azonban

komoly próbatétel nehezíti meg, mert néhány találkozás után szeretője, a gimnazista Alicia is teherbe esik. Raúl saját magánklinikáján végzi el a lányon az abortuszműtétet, de Alicia belehal a beavatkozásba. Leliót ugyanakkor nem csak a tragédia ténye érdekli a történetben: amatőrvideókat idéző, kézből felvett közelképein Raúl arcát fürkészi a vad vágy, illetve a felelősségtudat jelei után kutatva. Szörnyeteggé váló hőse vonásaiban a vak önzés és az átélt szabadság közötti határvonalat próbálja felderíteni.

Hasonló premier plánokkal zárul Lelio első önálló nagyjátékfilmje, a *Szent család* (*La sagrada familia*, 2005) is, melyben a húsvéti szabadságát töltő família közös ünneplése rémálomba csap át, amikor az idilli panorámát kínáló nyaralóban ismeretlen indulatok és vágyak szabadulnak fel. Az apja árnyékában tengődő építészhallgató új barátnője ugyanis teljesen felforgatja az ingatag családi békét. Nem elég, hogy Sofia eltér a szülők által vallott keresztény-konzervatív értékrendtől, a visszafogott házaspár szerint még kihívóan érzi is. A családapa azonban ahelyett, hogy feleségével tartana, amikor az asszony elutazik, inkább bizarr versenyre kel fiával a lány kegyeiért. Nyíltan feszül egymásnak az apai zsarnokság ellen azelőtt csak rockzenével lázadó srác és a fia ébredő férfiaságát megirigylő családfő. A gátlások lebontása mellett a tudatmódosítók beszerzésében is jeleskedő lány pedig csak katalizálja az egyre inkább eldurvuló ödipális konfliktust. A generációs ellentétet keresztül a férfiasággal kapcsolatos elvárások és a tágabban vett világnézeti álláspontok összeférhetetlensége is a felszínre kerül, amit tovább hangsúlyoz, hogy Lelio az apának és a fiúnak is ugyanazt a nevet adja.

Ez a fajta kudarcos apakeresés és kétségbeesett vágybeteljesítés hatja át a szerző első Lelióként szignózott munkáját, a *Karácsonyt* is. A három apátlan nagykasza rokonoktól távoli ünneplésében viszont már a nemheteroszexuális kíváncsiság is kulcsszerepet játszik, ami az első filmben még csak egy tétova mellékszálban bukkan fel. Aurora és Alejandro kapcsolatának a legbiztosabb közös pontja az apahiány: a lány apja nemrég halt meg, a fiú pedig elszökött bántalmazó csa-



ládjától. Kettejük között féltékenységi drámát okoz Aurora korábbi leszbikus kalandjának emléke. Később Alicia is hozzájuk csapódik, aki szintén rég nem látott apját próbálja megkeresni. Széttörede-

zett családi háttérükből egy alternatív közösséget hoznak létre, amit a film végi hármás szeretkezéssel pecsétel meg. Szövetségük nemcsak arra ad lehetőséget, hogy otthont teremtsenek Aurora apjának megüresedett házában, hanem arra is, hogy újraosszák a családon belüli szerepeket.

A *tigris éve* (*El año del tigre*, 2011) tulajdonképpen a *Karácsony* komplexer-darabja, hiszen két apa ideiglenes közösségét mutatja be a chilei partokat sújtó 2010-es cunami idején. Az ötvenhez közelítő Manuel ugyan szerencsésen kiszabadul a börtönből a földrengés éjszakáján, de házában és szereteteinek is csak hült helyét találja a katasztrófa után. A hegláncok védett körzetében lakó magányos gondnok – a korábbi filmekből ismerős, erőszakos apafigura – viszont bántalmazta feleségét és gyerekeit, akik ezért magára hagyták. A két férfi rögtönzött együttműködése talán azért is torkollik gyilkosságba, mert az apai bűnök felett érzett fájdalommal nem képesek osztozni, és részegségbe fojtott szegényükben csak ismételni tudják erőszakos beidegződéseiket.

„Nem csak a tragédia ténye érdekli”

(A tigris éve – Luis Dobó)

galmazó munkák váltották fel, melyek női sorsokat helyeznek a középpontba. A fordulat ugyanakkor nem érintette a filmek gondolatiságát, a *Gloria* (2013) ugyancsak a családi terhek és az egyéni döntések kontrasztját vizsgálja, kamaszlelekből nyugdíjastestbe ültetve a nyughatatlan szabadságvágyat. A film címszereplője úgy veszi kezébe a sorsát, hogy egyszerre két, komplexusokkal és titkokkal terhelt családot is maga mögött hagy. Elvált nőként, nagymamakorba érve gyerekei már nem kínálnak számára leglátványosabb szerepeket. Ráadásul új udvarlóját, a szintén elvált Rodolfót is megbéklyózzák az elhagyott családtagok állandó telefonhívásai. A *Gloria* az egészséges önzés és az újrakezdés története, melynek téziszerű felhangjait a főszereplő (Paulina García) arcának finom rezdülései, egyszer zavart, máskor frusztrált gesztusai tompítják.

A Lelio-életműben az öröklött családi minták megkérdőjelezésének és az új alapokon nyugvó kapcsolatok létrehozásának leglátványosabb példázata az *Egy fantasztikus nő* (*Una mujer fantástica*, 2017). A feleségét

Lelio trilógiaként is nézhető első három egészségtése után stílusát és történeteit is áramvonalasította. A szerzteágazó családi drámákat letisztultabban fo-

elhagyó apa és a transznemű énekesnő közös életét övező értetlenség és ellenségesség itt is a családi színtérre összpontosul, még ha társadalmi lépésekre is vonatkozatható. Miután a hatvanhoz közelítő Orlando és a fiatal Marina összeköltöznek, és a férfi váratlanul életét veszti, az egyedül maradt énekesnőnek nemcsak azzal kell szembenéznie, hogy megtagadják tőle a gyász jogát. Legalább ilyen hangsúlyos az is, hogy Orlando rokonai a nyilvános hazugságtól sem visszariadva tagadják le hagyományos családjuk kudarcát, és Marinát – mintha csak rossz lelkiismeretük mementója lenne – minél gyorsabban ki akarják törölni a tudatukból.

Lelio tehát megszállottan kutatja az egyéni vágyak és a családi közösség kibékítésének lehetőségeit, az öröklül kapott és a választott kapcsolatok közötti feszültséget. Mindezt két, erősen önreflektív rövidfilmje is jól szemlélteti. A 2008-ban készült *12 perc* (*12 minutos*) egy művészfilmes ambíciókat dédelgető filmkészítőt követ, akit csak a családi problémák ábrázolása érdekel. Amikor ez a rendezői alteregó szabad kezet kap egy reklámfilm forgatásán, kapcsolataikról panaszkodó nők jeleneteit veszti fel, pedig csak egy karórát kéne hirdetni. A két évvel későbbi *Kulesov-effektus* (*El efecto Kuleshov*, 2010) pedig már azt is bizonyítja, hogy



ébredt Gloria éppen Rodolfo paintball-lövedékeivel méri az utolsó, megsemmisítő csapásokat a férfi büszkeségére. Az *Egy fantasztikus nőben* pedig már nyoma sincs a katonának, csak az általános érvényű egyenruha-ellenességnek. Marina női identitását a gyászoló család mellett a rendőrség is elutasítja, és éppen egy nyomozónő rendeli el azt az orvosi vizsgálatot, mely során a filmben látható testi-lelki megalázásorozat a tetőpontjára ér.

Lelio tehát úgy kezdett új szakaszt a pályáján, hogy apafiguráit megszelídítette, és peremre szorult nők emancipációs lehetőségeit helyezte a középpontba (szembeötlő, milyen gyakran látjuk Gloriát és az *Egy fantasztikus nő* Marináját is volán mögött ülni). A két női történet ugyanakkor egymással szöges ellentétben áll. Míg az orrára csúszó szemüvegével és ügyetlen

a Lelio-sztorik szereplői olyan szabadon párosíthatók egymáshoz, mint a különböző snettek a híres szovjet montázskísérlésben. A kérdés csak az, melyik találkozás mennyire működőképes és kiben milyen hatást kelt.

HAGYOMÁNYOK FOGLYAI

Sebastián Lelio filmjeiben tehát szabadulási kísérleteket látunk, önálló döntési lehetőségeket kereső hősök igyekeznek felülkerekedni a környezet visszatartó erején, a tradíciókon és a konzervatív berögződéseken. A Pinochet Chiléjében nevelkedett rendező munkáiban ezek a bénító hatású társadalmi erők többnyire a katonai diktatúra és a katolikus rend szigorához köthetők. És bár Lelio sosem választ családi drámáinak kimondottan történelmi vagy vallásos fókuszot (ellentétben mondjuk Larraínnal), ezek a témák az apai terhektől elválaszthatatlanul szövik át a filmek hátterét.

Első három filmjében Lelio a hagyományos bibliai mintákhoz igazodó családok széthullását és bukás utáni állapotát mutatja be, képei pedig az események közvetlen közelébe vonnak, mintha csak véletlen szemtanúi lennének a hazugságokon és megszakáson alapuló közösségek végnapjainak. Ezek a korai munkák a katolikus örökséggel számot vető triptichonba rendeződnek: először a húsvéti és a karácsonyi ünnepkörbe, végül pedig

„az özönvízre” időzítik a cselekményt. „Kamaszkoromban megtagadtam vallásos neveltetésemet, de sosem tudtam megszabadulni a katolikus ikonográfia iránti vonzalmamtól” – mondta a filmkészítő még 2007-ben. Lelio azóta is csatamezőként tekint a vallás tereire (lásd az *Egy fantasztikus nőben* a transz nő és a gyűlölködő család konfliktusának csúcspontját a templomi gyászszertartáson) és egyre merészebben gúnyolja ki a katolikus ikonokat (ahogy ezt Gloria depressziós szomszédjának Jézus-arccal díszített pólója is példázza).

Az életmű első három tételében a zsnokoi apafigurákhoz vallásos, illetve katonai autoritás kapcsolódik. A nyitófilm fojtogató apaterroja után a *Karácsony* Alejandrójának erőszakos apjáról is kiderül, hogy egy vallásos iskola felügyelője. A *tigris évében* egy tradicionális egyházi ének kíséri a gyilkos szökevény útját, aki magára veszi az isteni büntetésről szónokló áldozata katonai bakancsát, és ahelyett, hogy szabadulása után új életet kezdene, inkább visszatér a börtönbe, mialatt felcsendül a „Kánaánba tartok”-szövegű dal. A *Gloriában* azonban kissé megváltozik ez a motívum: a haditengerészetnél szolgált Rodolfo már férfiatlan és gyenge ahhoz, hogy a korábbi erőszakos apákhöz hasonlóan uralkodjon a címszereplőn. Az idős korára öntudatra

„Már nyomuk sincs a katonáknak”
(Gloria – Paulina García)

mozgásával is fiatalosan életvidám Gloria lelki és szexuális értelemben is helyreállítja az önbecsülését, a magára maradt Marinát dróton rángatja, kifosztja és kiátkozza a környezetet.

Ez a fókuszváltás a vizuális világ átrendezését is jelentette Lelio filmjeiben. A korai munkák kézikamerás közelképei remegve követték a kiismerhetetlenül mozgó színészeket, és többnyire egyetlen képi elemmel dolgoztak. A jobban megtervezett, későbbi filmek viszont már a higgadtabb kamerakezelést részesítik előnyben és bonyolultabb képi viszonyokat is megjelenítenek. A *Gloria* már nyitósnihtén hirdeti a korszakváltást: a magány mozdulatlanságába dermedt címszereplőt egy tömött táncter hülámzó sokasága veszi körül, megerősítve az idősebb nő kitaszítottságának érzetét. Lelio ekkor már több képsíkot egyszerre mozgat, és egyazon keretbe komponálja a központi problémákat, legyen szó az udvarlója és saját gyerekei között rekedt Gloriáról vagy a jószándékú testvér és a kegyetlen orvos közé szorult Marináról. Az *Egy fantasztikus nő* ráadásul a főszereplő érzelmeit és helyzetét megjelenítő, stilizált képeket is használ.

TESTI VÁGYAK

Az elnyomó apákkal és széthulló családokkal teli, szabad választások után kutató Lelio-életműben a heteroszexuálistól eltérő vágyak és testek ábrázolása kiemelten fontos motívum. A konzervatív normákat fellazító, intim hangvételű történeteket mesélő szerző azonban ezen a téren a legkevésbé merész, hiszen eddigi filmjeiben egyetlen működő nem-hetero kapcsolat sem bontakozott ki, ráadásul mindegyik többségi normákat sértő aktust büntetés követte. A *szent család* meleg szereplői az együttlét után azonnal szakítanak, mert az egyik srác megijed a családja várható reakciójától. Hasonlóképpen a *Karácsony* két lányból és egy fiúból álló szexuális közössége is rögtön felbomlik, mert a hármas szeretkezést kezdeményező Aurora másnap egyedül utazik el, így a film záróképein egy hetero pár szerepel. Az *Egy fantasztikus nő* transznemű főhőse pedig a bevezetésben látott intim jelenet után, a cselekmény legelején veszíti el szerelmét, és a játékidő nagy részében kitzasztottként látjuk.

Hasonlóképpen az együttlétek ábrázolására is jellemző a nyílt tabutörés kerülése. A *szent családban* látott szemérmes arcközélik

„Dróton rángatja, kifosztja és kiátkozza a környezetét”

(Egy fantasztikus nő – Daniela Vega)

után a *Karácsony* szexjelenete sem a testekre fókuszál, ráadásul az édeshármás hamar heteroszexuális aktussá alakul, amikor az Auroráért versengő felek közül a fiú kerül ki győztesen. Az apa régi ingét viselő Alicia nem tudja felvenni a férfiasági harcot Alejandróval, aki a lesbikus érintéseket először csak macsó féltékenységgel nézi, majd közbe is avatkozik, és szinte teljesen elszakítja egymástól a két lányt. Az *Egy fantasztikus nő* pedig komoly lépéseket tesz ugyan a heteronormatív felfogás felforgatása felé, ezt mégis csak kényszerű kerülőutakon járva tudja megtenni.

Az Oscar-díjas film legalább annyira a főszereplő, Daniela Vega, mint Lelio szerzői alkotása. Az énekes-színésznő ugyanis egy korábbi videóklipben és egy játékfilmben is felépítette már a többségi társadalomba beilleszkedő transz nő karakterét. Míg a *María* című Manuel García-számhoz készült kisfilm első fele Vega öltözködését mutatja be, Mauricio López Fernández rendezése, *A látogatás* (*La visita*, 2014) az apja temetésére hazaérkező nemváltó fiatal története. *A látogatás* Elenája csak öröklött fiúruhában tud elbúcsúzni apja katonaegyenruhás holttestétől, a csendeszen vívódó anya mellett azonban sikerül

elfogadtatnia új külsejét, hogy végül a temetésre már szabadon választhassa meg öltözetét. Ez a vidéki kastélyban játszódó, lírai hangvételű film gond nélkül lehetne az *Egy fantasztikus nő* előtörténete, hiszen a későbbi darabban Vega már a nagyvárosi környezetben is otthonosan mozgó, határozott, saját étellel és kapcsolatokkal rendelkező transz nőt alakít. Ráadásul *A látogatás* és az *Egy fantasztikus nő* a transzgender emancipáció kérdését is hasonlóan közelíti meg. Ahogy *A látogatás* főszereplőjének, úgy a szauna férfirészlegébe merészkedő Marinának is először meg kell tagadnia választott identitását, hogy végül megvédhesse azt. Miután az *Egy fantasztikus nő* főhőse férfiként elvegyül a félmeztelen szaunázók között, hogy kinyithassa halott szerelme öltözőszekrényét, már érvényesíteni tudja az érdekeit, és legalább a kutyáját visszaszerzi Orlando gyerekeitől. Ez a zárómotívum ugyanakkor Lelio kézjegyét is magán viseli, akinek minden egészestésében szerepelnek a szabadságot szimbolizáló állatok *A szent család* elszökő húsvéti nyulaitól a *Gloria* végén feltűnő páváig. Lelio és Vega filmjében tehát a felszabadulás a környezet ellenérzéseinek elfogadásán keresztül érhető el. A zárlatig csak rácsok mögött vagy szűk belső keretekben látott Marina szó szerint felülkerekedik Orlando utálatától fűtött, kirekesztő családján, amikor – a kiáltványszerű végkifejletben – felmászik az autójuk tetejére, hogy toporzékolva követelje vissza elhunyt szerelmével közös háziállatukat.

Sebastián Lelio tehát stílusváltásai ellenére is elhivatott a patriarchális normákhoz ragaszkodó társadalmi elképzelések megkérdőjelezésében. Radikális programfilmek készítő helyett viszont inkább a fősodorbéli közvélemény óvatos alakításán dolgozik, és egyre nagyobb közönségtegeket szólít meg. Stratégiája sikerét jól mutatja, hogy az *Egy fantasztikus nő* Oscar-győzelme után Észak-Amerikában és Európában is bemutatják majd első angol nyelvű munkáját (*Disobedience*, 2017), ami egy ortodox zsidó közösségben meséli újra a gyász időszakában megélt, normasértő szerelem történetét. Ezzel párhuzamosan pedig már a *Gloria* amerikai remake-je is készül, Julianne Moore-lal a főszerepben. •

