

TITANIC

Bűnös viszonyok

BASKI SÁNDOR

A JUBILEUMI FESZTIVÁLON ÚJRA RÁCSODÁLKOZHATTUNK ARRA, MILYEN VÁLTOZATOS MÓDOKON TUDJA A KÖZÖSSÉG SZABOTÁLNI AZ EGYÉN BOLDOGSÁGÁT.

A veronai szerelmesek története óta mintha nem változott volna semmi, az áthatolhatatlan társadalmi szakadékok megmaradtak, a határátlépésekért pedig továbbra is büntetés jár. Ami a valóságban sajnálatos jelenség, az dramaturgiai szempontból persze főnyeremény, nem véletlen hogy a 25. Titanic programjában a *Rómeó és Júlia*-variációk közül mindegyik méltó volt a figyelemre.

Hol máshol lehetne vegytisztább formában elmesélni ezt az alaptörténetet, mint Jeruzsálemben? A palesztin gyártású *Sara és Szalim viszonyában* egy izraeli nő és egy kelet-jeruzsálemi palesztin férfi bonyolódik titkos kapcsolatba. A tét jóval nagyobb, mint egy „hagyományos” házasságtörés esetén: ha lelepleződnek, mindkettőjüket kiközösíti a saját közössége – és ez még az optimista forgatókönyv, a lincselés vagy a börtön a másik lehetőség –, Sara férje ráadásul ezredes az izraeli hadseregben, az affér kiszivárgása így nemzetbiztonsági kérdéseket is felvet. Muayad Alayan rendező meggyőzően érzékelteti a szituáció összetettségét, azt, hogy a szerelmeseknek nem csak a kompromisszumra képtelen közeggel kell megküzdeniük, de saját büntudatukkal is. Ügyesen állítják el-lentmondásos befogadói helyzet elé a nézőt is: egyfelől nehéz nem azonosulni a két, vesztébe tartó szeretővel, másrészt morálisan aligha feddhetetlenek, hiszen Szalim egy odaadó, állapotos feleséget csal meg, Sara férjének pedig csak anyni a bűne, hogy a munkája miatt sokat van távol. Az értékrendzavart tökéletesen illusztrálja az a jelenet, amelyben Sara kolléganője bocsánatosnak nevezi a férlépést – mindaddig, amíg ki nem derül, hogy egy palesztin férfi a vágy tárgya.

Alayan melodráma végül a thriller-elemek beemelése ellenére sem okoz különösebb meglepetést, oda fut ki, ahová a szinopszis alapján elképzeljük. Milad Alami versenyfilmje, az *Egy sármos férfi* ellenben képes kicselezni a nézői elvárásokat egy kulcsfontosságú információ elhallgatásával. A perzsa származású, svéd születésű, Dániában élő rendező *Az állampolgár*hoz vagy *A remény másik oldalához* hasonlatosan úgy rajzolja meg egy menekült portréját, hogy valójában nem menekültfilm készíti, hanem egy olyan ember személyes drámáját meséli el, aki történetesen menekült. A címszereplő Esmail ideje nagy részét bárkban tölti, nőkkel ismerkedne, de nála ez nem szórakozás, hanem kökemény munka – csak akkor maradhat az országban, ha záros határidőn belül fel tud mutatni egy tartós kapcsolatot. Idegensége vonzza az egzotikumra vágyó nőket, a házasság és az alkalmi viszonyok ugyanakkor nem érdeklik, az ilyen végkifejlettel „fenyegető” helyzetekből elmenekül, így megmarad kívülállónak. Hiába szeret bele egy dán születésű perzsa nőbe, abban a közegben, a megállapodott, jó módú irániak körében a kétkezi munkából élő férfi ugyanolyan páriának számít. Alami úgy képes szimpátiát ébreszteni főhőse iránt, hogy a kötelező köröket a rasszizmusról és az idegengyűlöletről zárójelezi; filmjében nincsenek fekete és fehér színek.

Ha rá akarunk csodálkozni a zárt közösségek által emelt falakra, akkor nem kell bevándorlófilmeket néznünk: a Londonban játszódó *A rabbi meg a lányában* a közös értékektől való eltávolodás jutalma ugyanúgy a kirekesztés. A friss Oscar-díjas Sebastião Lelio

Naomi Alderman önletrajzi ihletésű regényén alapuló filmje a helyi ortodox zsidó közösségbe enged betekintést, ide tér vissza New Yorkból rabbi apja temetésére a Rachel Weisz által alakított Ronit. Apránként derül csak ki, hogy a „tékozló lány” azért döntött annak idején az emigráció mellett, mert apja képtelen volt megbocsátani, hogy leszbikus viszonyba keveredett gyerekkori barátjánőjével. Esti (Rachel McAdams) viszont a tisztas, konform élet mellett döntött, és hozzáment ahhoz a Dovidhoz, akit halála előtt a rabbi utódjának jelölt ki. Ronit visszatérése nemcsak ezt a házasságot kavarja fel, de az intoleráns közösség védelmi reflexei is aktiválódnak.

A történet játszódhatna akár Jeruzsálemben, a *Sara és Szalim viszonya* helyszínén is, mert bár a szereplők élete itt nincs veszélyben, a hagyományok által rájuk kényszerített és a részben önként vállalt béklyók ledobása szinte lehetetlen. A forgatókönyv közhelyes megoldásait Lelio – az *Egy fantasztikus nőhöz* hasonlóan – érzéki rendezéssel kompenzálja, a duplafináléval pedig egyszerre elégti ki a feloldás reményére vágyó nézők igényeit és azokéit, akik maradnának inkább a keserű realitás talaján.

Egy mélyen konzervatív világot mutat be az iráni *Asphyxia* is. Noha a közel-keleti országok közül talán itt a legjobb a nők helyzete, ez a szabadság csak viszonylagos. A film főszereplője, Saha nővéreként dolgozik egy pszichiátriai kórházban, de alig képes eltartani magát, albrétletéből lassan kiebrudalják. Barátja bemutat neki egy idős, visszataszító, de gazdag férfit, aki hajlandó lenne feleségül venni őt, és ezzel megoldódna anyagi gondjai. Közben beszállítanak a kórházba egy katonán állapotú nőt, aki négy szemközt elárulja Sahrának, hogy csak színleli a betegséget, mert retteg agresszív férjétől. A lelkiismeretes nővér kész szembeszállni a vádakat tagadó Masouddal, de elbizonytalanodik a bűnösségét illetően, sőt lassan bele is szeret.

A veterán Fereydoun Jeyrani rendezése akkor is izgalmas lenne, ha pusztán a megkérdőjelezhetetlen iráni férfiuralom látleteleként néznénk – a hősnő kiszolgáltatott helyzetéről mindent elmond, hogy amikor házassági ajánlatot kap Masoudtól, gondolkodás



nélkül árulja el a kórházban fekvő feleséget –, de a film műfaji szempontból is kiemelkedő stílusgyakorlat. Jeyrani a szerelmiháromszög-történetet egy hamisítatlan hitchcocki keretbe ágyazza bele, miközben a monokróm képek egyszerre idézik a gótikus horrorok és a film noirok világát, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a főhőst elcsábító femme fatale szerepe ezúttal egy férfinak, az ördögien sármos Masoudnak jut. A műfaji ihletésű megoldások nem lógnak ki a filmből, ennek is köszönhető, hogy Jeyrani rendezőnek nem kell attól tartania, hogy Jafar Panahi után hozzá is bekopognak a hatóság emberei: az *Asphyxia* nyílt kiszólások nélkül, egy thrillerbe rejtve rajzolja meg az iráni patriarchátus lesújtó kórképét.

A versenyszekció két legbátrabban kísérletező darabja egyaránt a férfipszichét próbálta feltárni, radikálisan különböző módokon. A holland *Quality Time* rendezője, Daan Bakker öt különálló, tematikailag mégis egymásra rímelő epizódban öt fiatal férfi életéből villant fel egy-egy részletet. Rögtön az első résszel sokkolja a nézőt, hús-vér figurák helyett eltorzított hangú, animált pöttyök beszélgetnek a vásznon

közel 10 percen át egy családi ebédet modellezve, ahol az akarategyenge Kroen a rokonnyomásnak engedve mindig telezabálja magát. A második epizódban a harmincas éveiben járó, antiszociális Stefaan hazaköltözik a szüleihez, és egy fotós projekt keretében felkeresi gyerekkora meghatározó helyszíneit. Bakker itt sem hagyományos narratív megoldást választ: a szereplőket végig a magasból, drónszemszögből látjuk, a dialógusok pedig csak felirat formájában jelennek meg, a képbe komponálva. A harmadik részben a depressziós Kjell egy barátja segítségével visszamegy az időben, hogy az állapotáért felelős traumáktól megszabadítsa gyerekkori önmagát. A legrövidebb és egyben leggroteszkebb epizódban Karelt földönkívüliek rabolják el, és amikor visszahozzák, már nem ember, a filmet záró szkeccsben pedig a barátnője szüleihez látogató Jef sikertelenül próbálja levetkőzni önbizalomhiányát és paranoiáját. Így vagy úgy, az epizódok mindegyike a maskulin szorongásokat, félelmeket próbálja megragadni a teljesség és a komolykodás igénye nélkül.

Bakker buñueli abszurdal flörtölő szatírájával szemben Constantin Popescu a román új hullám képviselő-

Fereydoun Jeyrani:
Asphyxia
(Elnaz Shakerdust)

itől elvárható realista szellemen rajzolja meg főhőse portréját. A *Pororoca* mintha az orosz *Szeretet nélkül* pár-

darabja lenne, ebben a történetben is egy gyerek eltűnése és az utána folytatott nyomozás áll a középpontban, de amíg Zvjagincevnel egy már eleve megromlott házasság szolgál kulisszaként, itt egy családi idillbe robban be a tragédia. Mivel a férfi az, aki „elveszíti” a kislányt a játszótéren, az őrzítő szülői fájdalomra ráakódik még a kínzó bűntudat is, és miután a feleség képtelen megbocsátani neki, egyedül kell a traumával szembenéznie.

Popescu vállalása, hogy a férfi lassú, de biztos becsavarodását ne magyarázó dialógusok, montázsok vagy időugrások segítségével mutassa be, hanem a maga természetes, a pillanatok tükrében szinte észrevehetetlen folyamatában. Erre szolgálnak a hosszú, látszólag eseménytelen beállítások – az egyik snitt egész pontosan 18 perces –, az Antonioni *Nagyítására* reflektáló jelenetek, és ezért indokolt a hosszú játékidő is. A pusztító erejű finálé nem csak azért olyan hatásos, mert előtte közel két és fél órán át ágyaz meg neki a rendező, hanem mert egy olyan emberből tör ki az állat, aki akár mi is lehetnénk. •