







lendületéből, a fejünk fölött elhúzott tolóajtók tompa zúgásából, a lépcsőn lero-borgó léptek ritmusából tudjuk kihallani.

Mindehhez szükséges természetesen az ezt támogató képszerkesztés, amelynek egyik legalapvetőbb eleme Hoggnál érdekes módon a távoli plánokban fényképező, szinte állandóan rögzített kamera használata (amely miatt rendre Ozu filmművészetével rokonítják munkáit). Azért meglepő ez a döntés, mert általában a képkereten kívüli hangok jelenvalóságának hangsúlyozására a sokat mozgó, a teret a maga folyamatosságában egyszerűen feltáró és eltüntető kameramozgás az egyik legalkalmasabb eszköz. Ezekben a filmekben azonban – talán egy-két kivételtől eltekintve – a kamera nem mozdul meg, hanem a festészeti csendéleteket megidéző élőképekben hagyja egyrészt az imént említett képen kívüli hangot érvényesülni, másrészt az éppen a kereten kívül vagy annak szélén tartózkodó szereplőket a kompozícióba lépni. Ugyanakkor nagyon fontos hangsúlyozni, hogy Hogg a jeleneteit rendszeresen felplánozza, vagyis a beállítások soha nem tűnnek rendkívül, magamutogatóan, stíluskeresztően hosszúnak.

Ez a kompozíciós technika teszi lehetővé az improvizációra építő színészvezetést, amelyhez – amennyiben valóban a színészekre akarja bízni a jelenetet – a térben való többé-kevésbé szabad mozgás lehetőségére van szükség, amelyet a viszonylag távol elhelyezett, mozdu-latlan kamera tud leginkább biztosítani. Azt a módot, ahogyan a képkomponálás módja és a színészekre hagyatkozás összeér, a mindezekben alapuló karakterábrázoláshoz való viszonyulás teszi teljessé. Joanna Hogg ugyanis annak el-elénre, hogy kis létszámú csoportokat, leginkább családokat vagy szűk baráti társaságokat vizsgál a közöttük lévő ki-mondatlan feszültségek felszínre bukka-nására várva, (például Bergmannal szemben) egyáltalán nem pszichologizál. Bár gyakran aprólékosan megfigyelhetünk gesztusokat, hosszasan hallgathatunk dialógusokat, a film nem próbál mondjuk terápiásan felkavaró beszélgetések és arcot közelről firtató közeliek segítségével önmarcangolóan mélyre ásni. Hogg kamerája nem faggatózik, nem kényszeríti fiktív alakjait, hogy olyasmit tárjanak fel magukból, amit maguktól nem tennének, hanem egyszerűen létezni hagyja őket a film számukra teremtett, de a pillanatnyi képet mindig meghaladó térben.

Ezt erősíti fel a történetek elképesztő narratív ökonómiája, az a szófukarság, ami teljes mértékben elhagyja a nézőt képbe helyező expozíciót, sőt az események közben sem kényeztet el semmi olyan információval, ami nem a helyzetből származik és/vagy a dialógusokban hangzik el. Ez azt jelenti, hogy akár a szereplők közti legalapvetőbb viszonyokkal, vagy a rájuk vonatkozó kulcsfontosságú információkkal sem vagyunk mindig tisztában: az *Unrelated* esetében végig nem derül ki, hogy pontosan mi is a viszonya a második idősebb férfinak a házaspárhoz; az *Exhibition* a csodálatos ház tervezett eladása körül forog, de soha nem tudjuk meg, pontosan miért akarják eladni ezt a látszólag nekik mind stílusában, mind a lehetővé tett életmódban tökéletesen megfelelő lakást; az *Archipelago* a film végéig nem tárja fel, hogy a minden nap telefonáló, és a nyaralás második napjára várt apa miért nem jelenik meg a második hét végére sem; a *Szuvenír*-ben szinte a film feléig kell várniuk, mire utalásszerűen legalább némi fény derül a férfi szereplő legalapvetőbb problémájára. Ezek a narratív hiányok egyrészt arra készítetnek bennünket, hogy minden apró információmorzsának örülve folyamatosan nagy koncentrációval figyeljük a jeleneteket, másrészt, hogy elfogadjuk a másik érdemi másságát, idegenségét. A hagyományos elbeszélő film ugyanis a nézői azonosulást hajszolva általában annyira közel megy szereplőjéhez, hogy magunkénak érezzük a vásznon látható alakokat - csak hogy ezáltal eltűnik az a távolság, ami ahhoz szükséges, hogy valakit a maga másságában figyeljünk meg. Könnyű ugyanis fiktív önmagunkkal, a vásznonra projektált énünkkel együttérezni, de a valódi empátia nem az, mikor önmagunk fikcionalizált tükörképére vagy a hozzánk rendkívül közel állóra hangolódunk, hanem az, mikor az idegen, az érdemben különböző, a Másik helyzetét tudjuk átérzeni. Joanna Hogg angolosan hűvös távolságtartása mögött az erre irányuló törekvés figyelhető meg.

Filmjeinek elsődleges szereplői az egy *Archipelago* kivételével, ahol a fiú a többi családtagnál érezhetően több figyelmet kap, mindig nők, ami újfent igazolni látszik azt a feminizmus által sulykolt tételt, hogy női alkotókra van szükség a női sor-sok előtérbe kerüléséhez. Hogg hősnői kivétel nélkül az általános élethelyzetük-ből és a konkrét szituációból fakadóan

bizonytalan, átmeneti helyzetben lévő, önmaguk megfogalmazásával bíbelődő alakok. Az *Unrelated* középpontjában az életközepi válsággal küszködő Anna a társaság fiatal és idősebb része között vergődik, és egy tizenéves bizonytalankodásával sodorja magát kínos, leginkább önmaga előtt vállalhatatlan helyzetekbe, a *Szuvenír* két részének fiatal, filmiskolába járó (nyilván önéletrajzi ihletettséggel) hősnője pedig egyszerre próbálja megtalálni az alkotói hangot és a helyét egy párkapcsolatban, és mivel az egyik területhez mindig a másiknál keresi a támaszt, valójában mindkét helyen talajt veszít, és háttérbe szorul. Mindegyik filmjének főszereplőjére igaz a narcisztikus egó hiánya, ami pedig a férfiak által rendezett férfi hősök cselekedeteinek legfőbb motivációja szokott lenni. Amint az AnOther Magazine szerzője fogalmazott, leginkább azért tudunk együttérezni csetlő-botló főhősökkel, mert szinte mindannyian olyan világban mozognak, ahol rajtuk kívül mindenki pontosan tudná a szövegét.

Nem szabad azonban elfelejteni, hogy ezeknek a filmeknek a különlegessége abban rejlik, hogy nem ezekre a hősökre fókuszálva taglalják a bizonytalanságot, hanem állandóan a baráti, rokoni, esetleg szerelmi viszonyaik hálójába gabalyodva, velük való interakcióban mutatják be őket. Mindez azért fontos, mert a korábban említett laborhelyzetek azt eredményezik, hogy egyrészt a főszereplők akkor is kénytelenek kommunikálni, amikor inkább maguk lennének, másrészt a szóban forgó kapcsolatok szorossága, közelsége ellentmondásos. Hol azt látjuk, hogy gyerekkorból már jócskán kinőtt szereplők közt, a családi (szülői, testvéri) viszonyokban az önfeltárulkozás gesztusa nem egyértelmű (*Archipelago*), hol azt, hogy az egykori legjobb barát nők ötvenhez közeledve a családalapítás és a munka évtizedei alatt – önmagukat és egymást is meglepve – már nem állnak olyan közel egymáshoz, mint remélték (*Unrelated*), megint máskor pedig azt, hogy az élet- és munkatársá idomuló hősök közt a lényegi, elmélyülő beszélgetésekre, a valóban feltenni érdemes kérdések elhangzására nem marad tér vagy idő (*Exhibition*).

A figyelmes olvasónak feltűnhetett, hogy a *Szuvenír*-t, azt a kétrészes filmet, amivel Hogg leginkább a szerzői film figyelmének fókuszába került, a többinél



ritkábban emlegettem. Ennek oka, hogy bár tematikusan és érzékenységében rokonítható az előző munkákkal, sok tekintetben elszakad attól a stílár univerzumtól, ami az első három filmben kialakulni

és kiforrni látszott. Talán pont főszereplőinek nárcizmus-hiánya leplezi le magát az alkotót is, aki mintha annyira nem akar szerzővé, vagyis a művekben definiálódó, azok mögött újra és újra felismerhető egővé válni, hogy még a markáns, könnyedén azonosítható stílustól is megszabadul, amint annak jeleit körvonalazódni látja. Az alkotói szerep meghatározása a két *Szuvenir* filmnek amúgy középponti témája a filmrendezőnek tanuló főszereplő révén, akinek „szakszerűtlen”, „női” bizonytalanságával áll szemben öntörvényű zseniként pózoló férfi osztálytársának attitűdje, aki a másoknak tett legkisebb engedményben vagy kompromisszumban az egő önfeladását látja.

A *Szuvenir* filmek a korábbiakhoz képest felhívítják a laboratóriumjellegű, nagyobb ívű, időbeli kifejlődéssel bíró valódi történetet mesélni, amelyben, ha mégoly finom árnyalatokkal is, de valamifajta karakterfejlődés – tehát sorsszerű szerkezet – megteremtődik. Ugyanakkor a *Szuvenir* gondolatosságában messze a legkomplexebb Hogg-mű azál-

**„A költészet lényegét testesítik meg”**

(Joanna Hogg: *Souvenir II.* – Honor Byrne)

tal, ahogy a két film egymásba csavarodik: a filmrendezőnek tanuló hősnő a második részben forgatott diplomaфильmjéhez az első rész helyszínét (saját valós lakását) építi fel a stúdióban, és ott próbálja saját korábbi életét megrendezni. Ráadásul a két film mintha végtelen regresszust hozna létre, hiszen a második filmben, mikor Julie, a szereplő a saját szerelméről szóló diplomaфильmet rendezi, valójában azt látjuk egy lépést hátrálva, ami az első film forgatási helyszínén zajlott, mikor Joanna, a rendező a saját emlékeit kutatva először elmesélte a történetet.

Joanna Hogg munkái legtöbbször szikárak, a klasszikus poetikusságtól messze állnak, mégis számomra valamiképpen a költészet lényegét testesítik meg. Filmjei ugyanis éppen azért értékesek, mert nem „szólnak” semmiről, mert nincs sem önmagukon – a filmben ábrázolt pillanatokon – túlmutatató témájuk, sem elmesélhető történetük és végképp nincs tömör tanulságuk. Akár az igazán jó versek esetében, amelyek azért nem magyarázhatóak meg, mert hatásuk túlnyomó része a szavak zenéjének és jelentésének összecsengő ritmusából áll össze. Hogg legjobb filmjeiről maximum azt a köz-helyszerű megfogalmazást lehet elpuf-

fogatni, hogy az emberi viszonyokban létezés törekenységéről szólnak, a viszonyokról és a benne lévőkről egyaránt, de minden egyéb csak a kép és hang által konstruált terekben mozgó szereplőkkel való intenzív együtt létezéssel tapasztalható meg.

Ahogy ennek a portrének a megírására készülődve újránéztem filmjeit, meglepődve tapasztaltam, hogy folyamatosan női rendezők filmjeire asszociáltam: a narratíva gazdaságossága egyértelműen Claire Denis-re emlékeztet, az *Unrelated* nyaralásáról rögtön Maren Ade második filmje, a *Mások vagyunk* jut eszünkbe, a környezetben helyet találás küszködéséről Kelly Reichardt filmjeire, a lakásokról különösen a idén Cannes-ban bemutatott *Showing Up*-ra gondoltam, az *Archipelago* feszültséggel teli viszonya a szolgálóval pedig Lucrecia Martel munkáit idézi fel. Ezeket így egymás mellé téve a kortárs film női rendezőinek lenyűgöző hálózata rajzolódik ki előttünk, amely talán osztozik egy olyan érzékenységben, amely nem az ábrázolt univerzum leigázásán és alkotói világkép alá rendelésén nyugszik. És azt gondolom, ehhez a hálózathoz tartozásnál jobb ajánlólevél nem szükséges Joanna Hoggnak ahhoz, hogy napjaink mozgókép-kultúrájának legfontosabb alkotói közt tartsuk számon. •