

## Bátori Anna

### *Fess nekem apokalipszist!*

*Az ecset birtokosa: Ulrich Seidl*

A kortárs osztrák filmiparról alighanem mindenkinek Michael Haneke sokkoló alkotásai ugranak be elsőként, annak ellenére, hogy az ország számos más tehetséges rendezőt nevelt ki, akik egymás után gyűjtik be a rangos filmfesztiválok trófeáit. Közéjük tartozik például a legjobb külföldi film Oscar-díját elnyerő *Pénzhamisítók* (*Die Fälscher*, 2007) rendezője, Stefan Ruzowitzky; az ugyanazon kategóriában két évvel később jelöltként induló *Revans* (*Revanch*, 2009) alkotója, Götz Spielmann, vagy Barbara Alerts, akinek *Northern Skirts* (2000) című drámájának megtekintése után a nemzetközi kritika egyöntetűen jelentette ki: Ausztria hivatalosan is a világ legdepresszívebb filmművészetét képviseli.

A szomszédos ország celluloid-termésének új címkéje a „*kortárs Fassbinder*”-ként emlegetett – és a filmes szakma által érthetetlen okokból teljesen elhanyagolt – Ulrich Seidl alkotásaira is felragasztható, akinek nem csupán kínos témái, hanem stílusának sokszínűsége is fordulópontot jelent a kortárs filmes korpuszban. Seidl mellőzésének oka alighanem alkotásainak erőteljes társadalomkritikai attitűdjében keresendő, amely nem kíméli a nézőt, amikor felgyorsult világunk beteges szokásairól fest portrét. E méltatlanul elfeledett kópiákat a híres honfitárs, Haneke például a szagos zoknikhoz hasonlította, amikor kifejtette: a Seidl-filmek fesztiválszereplésének mellőzése annak tudható be, hogy a rendezvények csillogó világa egyszerűen nem akar korunk bűzös valóságával szembesülni, és saját lábára húzni e ruhadarabot. Szagos zokni ide, vagy oda, a *Kánikula* velencei sikere után 2007-ben az *Import/Export* bekerült a cannes-i fesztiválprogramba, ahol a nézőközönség Haneke monogramja mellé rögtön bevészte Seidl nevét az osztrák filmesek nagykönyvébe, ami azóta kitörölhetetlenül villog a lap hasábjain.

Honfitársra filmjeinek promóciójakor persze nem véletlen, hogy Haneke mester lett a szószóló: a két rendező filmjeinek tematikai hasonlósága, azaz a mikroszkóp alá vett társadalom vizsgálata és az analízis hervasztó eredményeinek naturalista bemutatása alkotják mindkét alkotó univerzumának alappilléreit. Bizarr szexuális szokások, blaszfémia, és prostitúció: Haneke és Seidl szeretettel boncolgatnak olyan tabukat a vásznon, amelyeket csak kevés rendező mer analizálni a kortárs európai filmes korpuszban. Az osztrák alkotók elmondása szerint filmjeiknek célja az, hogy a néző észrevegye a vásznonba belevarrt tükröt, azaz szembesüljön saját korának beteges szokásaival,

és elidegenedett világunk láttán ráébredjen önnön életének valós értékeire. A megrökönyödéshez, avagy e megvilágosodáshoz vezető utat a két mester eltérő stílusú filmkockákkal kövezi ki: míg Haneke nagy sztárokkal forgató vérbeli nagyjátékfilmese, addig Seidl filmjeinek már a műfaji meghatározása is nehézkes. A fix kamera-pozíciók, a kérdező felvevőgép, a direct cinema-módszer mind a dokumentumfilm zsánerét erősítik, jóllehet, Seidl csupán stílusként használja a műfaj eszközeit. Az osztrák rendező olyannyira ragaszkodik a valósághű reprezentációhoz, hogy – bár színészeket szerepeltet – forgatókönyvében nincsenek előre megírt dialógusok, csak valós élethelyzetek, amelyekben az egyes szereplők improvizálni kényszerülnek. Az így elkészült jelenetekben látható dialógusok kuszasága, az egymás szavába vágás és a szereplők őszintén meglepett arca mind valóságos, tovább erősítve az alkotások dokumentum-jellegét. Seidl alkotói módszere tehát egy olyan kísérletként fogható fel, amelyben a rendező meghökkentő szituációkba keveri szereplőit, amelyekből sem ő, sem a színészek nem tudják, milyen eredménnyel keverednek majd ki. Az osztrák filmes emellett ragaszkodik ahhoz, hogy jeleneteit eredeti helyszínén, kronológiai sorrendben forgassa le, ez által is hozzásegítve színészeit a szereppel való teljes azonosuláshoz, hogy azok hitelesen alakíthassák a megtört, sebzett, és a társadalmon egységéből valamiért kiszorult ember karakterét.

A Seidl-filmek narratív univerzuma ugyanis a szereplők cselekvéseinek eltúlzására építkezik: az alkotások exszesszív jellege nem azok esztétikájában, hanem karaktereiben mutatkozik meg, akik szélsőségeiben értelmezik és élik az őket körülvevő világot. A *Házi kedvencek* (1995) szereplői például nem csupán szeretik, és kényesztetik házi kedvenceiket – mint ahogyan az a társadalom elvárásainak határain belül elfogadhatónak lenne tekinthető – hanem az extrémítás útjára lépve megszemélyesítik, és bizarr szexuális szerepjátékokba vonják be azokat. A kutyából így lesz férj, csecsemő és feleség, a társadalom e sérült rétegéből pedig szánni való, és mentálisan sebzett embercsoport, akik saját fajuk helyett a házi kedvencekben látják jövőjük, boldogságuk, és orgazmusuk kulcsát.

A film jól példázza az évről-évre egyre karakteresebbé váló Seidl-módszert: a *Házi kedvencek* nem használ narrációt, vagy kommentátort, és teljesen objektíven, egy fix kamera, és pár párhuzamosan futó életút megörökítésével fest kíméletlen képet arról, hogy miként vagyunk képesek szerepekkel felruházni a körülöttünk élő emlősöket. A mű nincs híján a meztelenségnek, és a bizarr jeleneteknek, így nem csoda, hogy a nézőközönség elborzadva fogadta az alkotást. Seidl később azt is megmutatta, hogy kamerateája az emberi test kényelmetlen pozíciókba való helyezése nélkül is képes arra, hogy lefagyassza a néző idegrendszerét: A *Tudod, hogy van ez Jézus* (2003) című alkotásával elvetette magjait annak a termésnek, amely a rendező egész eddigi életművében újra, meg újra kinyílik: a vallás kritikája, azaz

a katolicizmus szélsőséges gyakorlásának portréja vált azóta Seidl egyik legkarakteresebb szerzői jegyév. A Jézus segítségét kérő, és bűnbocsánatért esedező hívek számára Isten fia családtag, akit minden nap meglátogatnak a templomban, hogy ott hangosan kiönthessék lelküket a mindenhatónak. Az extrémítás jelen esetben a vallás fontosságában keresendő, amely minden egyéb, hétköznapi cselekedetet felülír a hívők életében. Az egyik Krisztushoz fohászkozó fiatalember számára például a mise nagyobb jelentőséggel bír, mint bármilyen más cselekedet az életében: a vallás olyannyira eluralkodik a mindennapjain, hogy a Biblia egyes jeleneteit szexuális fantáziáival díszíti fel, amelyeket később rendszerint meggyón. Hiba lenne azonban azt gondolni, hogy a *Tudod, hogy van ez Jézus* teljes egészében a katolicizmus extrémításáról szólna. Seidl alkotói pályájának egy későbbi állomásán, a *Paradicsom-trilógiában* jut majd csak el arra a pontra, ahol a hit radikális felfogását boncolgatja, és a hangsúlyt teljes egészében a vallásra helyezi. Ezen korábbi alkotásában Jézus még nem szerető, csupán apa, férj, és legjobb barát, aki meghallgatja a templomba betévedő, vagy azt rendszeresen látogató hívek panaszait. Az így kibontakozó, párhuzamos vallomások végül külön történeteket írnak, amelyekben egyaránt találkozhatunk a férjét hűtlensége miatt megmérgezni kívánó feleséggel, gyermekkori bántalmazást átélt időskorú férfival, és az eltérő vallások miatt összezördülő házaspárral is. A *Tudod, hogy van ez Jézus* tehát nem csupán vallási, hanem mentális, társadalomkritikai tablóként is funkcionál, amelyben Jézus veszi át a pszichológus szerepét, a hívek pedig őszinte páciensekké válnak.

A szerepjáték problematikussága éppen annak illúziórikus voltában rejlik: a szereplők csupán a templom falain belül képesek őszintén kommunikálni, avagy vallani, és a társadalommal érintkezvén rögvest hallgatásba burkolóznak.



Export import

A társas interakciók, és a kommunikáció lehetetlenségét fokozza Seidl a már említett *Import/Export* című filmjében, ahol a szereplők előtt már nem csupán saját, antiszociális személyiségük áll az érintkezés útjában, hanem nyelvi akadályok is nehezítik boldogulásukat. A cannes-i fesztiválon debütáló film egy újabb tabutémához nyúl, és ezúttal a kelet-európai munkavállalók nehézségeit vizsgálja, miközben a kontinens két fele között tátongó szakadékon próbál átkelni. A próbálkozás sikerességét mutatja, hogy Seidl nem csupán a poszt-kommunista térségből nyugatra érkező migránsok sanyarú helyzetét analizálja, hanem – az érem másik oldalát is megmutatva – a keleti térséget kizsákmányoló osztrákokról is szól, akik a nyomort kihasználva építenek maguknak nyereséges vállalkozásokat. Az *Import/Export* az elnyomottak pozíciójából beszél, és a néző akaratlanul is az európai társadalom e teljesen kiszolgáltatott embercsoportjával azonosul: Seidl filmjének ukrán főhősnője például képtelen arra, hogy ápolónői fizetéséből nevelje gyermekét, ezért Ausztriában vállal munkát, ahol származása miatt sorozatos atrocitások érik őt.

Olga nem csupán hazáját, nyelvét és családját adja fel egy gazdagabb jövő reményében, hanem önnön magát is, amikor takarítóként helyezkedik el egy kórházban, ahol eredeti hivatását tekintve könnyedén dolgozhatna ápolónőként. A személyiség feladása sok esetben a test kiárusításával jár: míg Olga csupán távolról, az interneten keresztül nyújt kielégülést a nyugati felhasználók számára, addig honfitársai a közhelyessé érett kelet-európai szexipar igazi igáslovaivá válnak. Ezen kétségbeesett réteget aknázza ki az az osztrák duó, akik Szlovákiába érkezvén rögtön nők után kezdenek el koslatni, hogy aztán embertelenebbnél embertelenebb szituációkba kényszerítsék a lányokat.

Az *Import/Export* keményen bírálja a keleti munkavállalókkal szemben éreztetett felsőbbrendűségi érzést, miközben az osztrák társadalomban szunyadó, égbekiáltó problémákra irányítja a reflektort. Az alkotás érinti ugyan a Seidl-filmek alapmotívumait, mint a vallás, a szexualitás és a házi kedvencek túlimádása, ám nagyobb hangsúlyt fektet arra, hogy olyan témákat is körüljárjon, mint a munkanélküliség, és a hatalom megszerzését célzó emberi játszmák. Az osztrák rendező érzékeny kamerájának hála, lehull a lepel a nyugati társadalom tökéletesnek hitt gépezetéről, és tanúi lehetünk egy réteg beteges önbizalomhiányának, amely a keleti országok kizsákmányolásán és a nők szexuális eltiprásán keresztül érzi magát nyertesnek.

Az *Import/Export* sikere után Seidl élete vállalkozásába kezdett, amikor úgy döntött, a társadalom mocskos kis dolgaival megrakott tarsolya még bőven rejteget filmezni való meglepetéseket, és elvonult öt évre, hogy filmet készítsen az életünket meghatározó erkölcsi-etikai alappillérekről. A vállalkozás szellemi és fizikai nagyságát mutatja, hogy a kilencven órás nyersanyag láttán az osztrák rendező végül úgy határozott, három részre osztja a grandiózus opuszt, és a teológiai erények után nevezi el azokat. Az így létrejött epizódok a szeretet (*Paradise: Love – Szerelmet a feketepiacról*, 2012), a hit

(A *Hit paradicsoma*, 2012), és a remény (*Paradies: Hoffnung*, 2013) isteni alapköveihez kapcsolódnak, és alkotják a Seidl-trilógiaként emlegetett meseter-szériát. A *Paradicsom-sorozat* a rendező egész életművének és szerzői jegyeinek kincsestárát felvonultatja, kezdve olyan bejáratott témákkal, mint a vallás, az elesettek kizsákmányolása, vagy éppen a szexualitás, miközben kamerájával egyre távolabb kerül alanyaitól, és csendéletszerű, álló kompozícióinak egységétől is. Ezen utóbbi szerkesztői elv ugyanúgy meghagyja a társadalmi tablót, csak éppen kiszélesíti annyira, hogy a nagyító alá vett egyén elidegenedettségét és kiszolgáltatottságát sokkalta hitelesebben tudja visszaadni.



Paradies: Love

A *Paradicsom-trilógia* az elérhetetlen, és beteljesületlen vágyak sorozata: Seidl filmje ezúttal egy család nőtagjainak vizsgálatán keresztül térképezi fel a modern társadalom romlottságát: a *Szeretet* főhőse, Teresa Kenyában változtatja fekete ágyasait, akik az összetartozás illúzióját nyújtják számára, mindezt persze vaskos euró-kötegekért cserébe. A *Remény* epizódjában Teresa lánya, a tizenhárom éves Melanie a nyári fogyítáborban folytatná az ellenkező nem meghódítását, ám orvosához fűződő érzelmei nem léphetik át a doktor-pacienst viszonyt, így e lamúr is kudarcba fullad. A *Hit* erénye után elnevezett középső részben pedig Teresa testvére, a megrögzött katolikus Anna Maria esik a szerelem vermébe, ő azonban hús-vér ember helyett egy transzcendentális figurával, Jézussal köt életre szóló viszonyt. A trilógia bizarr szexuális interakciói tehát az áhított boldogság szolgálatában állnak, noha a paradicsomi beteljesülés

csupán illúziórikus, és annak csak bénított mását birtokolhatják a szereplők.

A *Paradicsom-filmek* összegzik a Seidl-univerzum társadalomról alkotott sötét állásponját, ugyanakkor még mélyebbre ásnak a rendező bejáratott, és kedvelt tabu-témáiban. A trilógia első darabjában, a *Paradise: Love – Szerelmet a feketepiacról* című részben felelevenedik minden, amit a rendező már az *Import/Export* kapcsán érintett: tanúi lehetünk annak, hogy a nyugat hogyan élvezkedik egy elnyomott rétegen, hogyan használja ki azt szexuálisan, és miképpen csinál bohócot a helyi lakosokból. A *Szerelmet a feketepiacról* azonban sokkal komplexebb alkotás, mint amilyennek elsőre tűnik: míg az *Import/Export* egy lokális, európai jelenséget vizsgált, addig a szeretet epizódja egy globális térképpé bővül. Első látásra úgy tűnik, hogy ebben a világban az anyagi javakkal rendelkező nyugati turisták bármit megtehetnek a helyi, fekete lakossággal, ám Seidl világa sokkalta árnyaltabb annál, hogy egy ilyen egyszerű képet fessen az út körülvevő, poszt-kolonialista világról. A túlsúlyos Teresa ugyanis valóban megvásárolja fekete ágyasait, azonban hisz abban, hogy azok szerelme valós, és a férfiak tényleg szerelmet adnak neki. Miután ráébred arra, hogy szeretőjének, Mungának családja van, és ő csupán a férfi szeretteit támogató pénzeszsák szerepét tölti be, csak egy pillanatra inog meg, és dührohama után egy újabb ágyassal vigasztalja magát, aki persze ismételten csak a nő pénztárcájára hajt. Teresa azonban elfogadja a szerepjátékot, ahol látszólag ő, mint fehér, nyugati, gazdag polgár irányítja a játszmát, jóllehet, a felállítás éppen hogy fordított, és e játékok során ő az, aki leginkább sérül. A középkorú asszonynak ugyanis azzal kell szembesülnie, hogy testét csak pénzért képes szeretni az ellenkező nem, azaz számára a prostitúció az egyetlen lehetséges szerelmi opció. Teresa így válik egyre magányosabbá, és egyre szánivalóbbá is, mígnem beletörődve helyzetébe, megpróbálja annak minden előnyét a saját malmára hajtani.

A nő a film végén látható tömeges orgia-jelenetben fogadja el egyszerre alá-, és fölérendelt pozícióját: a születésnapjára rendelt fekete táncost az összes túlsúlyos, középkorú nő körberengi, fizetnek neki a szexért, ám a férfi képtelen az erekcióra. Hiába tehát a pénz, a móka, és az ellenkező nem játékbábuként való kezelése: a nők kerülnek ki vesztesként e játszmából. Teresa ennek ellenére csak később szembesül önnön megalázottságával, és alárendelt helyzetével, amikor a hotel bárpultosának visszautasítása után végleg egyedül marad a kenyai éjszakában. A nő teljes magányossága ekkor tetőzik, és ekkor ébred rá arra is, hogy nyaralása során maradék büszkeségét is sikerült elvesztenie.

Az által, hogy Seidl egy poszt-kolonialista környezetbe helyezte történetét, és a női prostitúció helyett a férfiak szexuális alárendeltségét vette górcső alá, kitágította az *Import/Export* képkockáin megjelenő, a nyugat és kelet között meghúzódó szakadékot, és globálissá téve mondanivalóját, rámutatott a modern, jóléti társadalom elmagányosodott voltára, amely a mindenkori

szegényebb, elmaradottabb rétegen élőködve kaparintja meg a boldogság illúzióját. Markáns különbség azonban, hogy míg az *Import/Export* kelet-európában tobzódó osztrák főhősei nem szembesültek cselekedeteik szánalmaságával, addig a *Paradise: Love – Szerelmet a feketepiacról* Teresája belenéz saját magányának és kétségbeesésének tükrebe, és ráébred arra, hogy egész nyaralása során a szerelem illúzióját hajszolta. A Seidl-karakterek tehát – noha nem tesznek semmit sorsuk megváltoztatása ellen – mindenképpen fejlődést mutatnak, hiszen van mersük ahhoz, hogy – ha csak egy pillantra is, de – szembenézzenek saját cselekedeteik hervasztó eredményeivel. Ez a *Paradicsom-trilógia* esszenciája, amely nem csupán a *Paradise: Love* Teresájára érvényes, hanem a trilógia következő darabjának főhősére is, aki végül szembeszögül szerelmével, Jézussal, és saját testének ostromozása helyett imádott szobrát kezdi el verni.



Paradise: Faith

A *Hit paradicsomának* alapszituációja sokban vonható párhuzamot a *Jézus, tudod, hogy van ez* című Seidl-művel: az iszlám és a katolicizmus tanainak egymásnak feszülése már a rendező korábbi filmjében is megjelent, nem beszélve a vallás extrémításokban való percepcionalizálásáról. Anna-Maria egy Mária-szoborral járja a várost, otthon rendszeresen ostromozza magát, mártírként imádkozik, és hitgyülekezeti társaival együtt állandóan Jézust élteti. Az imádás végül ijesztő méreteket ölt, amelyet a nő tolószékbe kényszerült férje, a muszlim Nabil sem képes megakadályozni, noha minden eszközt bevet, hogy visszakapja nejét és ágyasát. Seidl a végletekig feszíti a páros konfliktusát, olyannyira, hogy a férjet már-már sátáni színezetben tünteti fel, aki összetöri a Jézus-portrékat, meg akarja erőszakolni feleségét, és nem mellékesen magából kikelve ordít, amikor Anna-Maria lelocsolja őt szentelt vízzel. Noha a

nő eleinte isteni próbának tekinti Nabil kezelését, és emelt fővel viseli a megpróbáltatásokat, később feladni látszik a harcot, és úgy fest, hite is meginog, amikor végül szerelmét, Jézust bántalmazza.

Az által, hogy Anna-Maria Krisztus képével alszik, és az ágya felett lógó óriási kereszttel maszturbál, Seidl nem csupán a tárgyfetisizmus kérdését járja körbe, hanem szó szerint más dimenzióba helyezi a szerelem és imádás fogalmait. Annát ugyanis a normális, hétköznapi kerékvágásból is a szerelem mindenható érzése billentette ki, hiszen képtelen volt feldolgozni férje balesetét, és a vallásban találta meg kérdéseinek látszólagos mertjeit. A nő legalábbis ezzel magyarázza páfordulását, és elszántan hisz abban, hogy Nabil balesete egy jel volt, amellyel Jézus a jó útra térítette őt. *A Hit paradicsomának* extrém tematikájában egy olyannyira szélsőséges, vak hit születik meg, amelyet már maga a hívő, Anna-Maria sem képes kontrollálni: Krisztus már nem csupán apa, és legjobb barát, hanem szerető és férj is egy személyben, akinek portréja ott díszel a falakon, és akinek feszülete a nő örömforrásaként szolgál.

Seidl e filmben használta leginkább az impovizációt eszközt, és nem csupán a tabu-témát feszítette a végletekig, hanem a mű dokumentum-értékét is hasonlóan extrém módon emelte, amikor az Annát alakító színésznőt, Maria Hofstättert téríteni küldte Bécsben. Az osztrák alkotó filmjének kvintesszenciája, azaz hitelessége pontosan ebben a rendezői fogásban rejlik: míg a nő imádkozik, és a lakásokat szenteli, addig a néző szemtanúja lehet annak, hogy hogyan is élnek azok az osztrák emberek, akik beengedik a térítőt a lakásukba. A film alapján alkotott kép pedig igencsak kiábrándító, és sok helyütt groteszk képet nyújt: a Mr. Rupnik szemétdomb-lakásának közepén álló Maria szobor, és a férfi csaknem meztelenül vonagló, elhízott, imádkozó testének látványa keserű mosolyt csal a befogadó arcára, míg az alkoholista szexmunkás agresszív dühkitörése sokkolja a nézőt. A bécsi apartmanokban forgatott jelenetek nem csupán sokszínűek, hanem veszélyesek is, hiszen Seidl színésze könnyen áldozhatott volna testi épségével a filmért, amikor a keleti bevándorló késsel követelve italadagját. Az osztrák valóság tehát valóban meghökkentő, amely elől Anna-Maria nem az alkoholba, vagy a drogba, hanem egy másik – hasonlóan hallucinékony – függőségbe menekül: Jézus feltétel nélküli imádatába.

Nagynénjéhez hasonlóan, a trilógia záró darabjának főhőse, Melanie is a feltétel nélküli szerelemben látja boldogságának kulcsát, noha az alkoholista, idősödő orvos személyében nem is találhatott volna erre alkalmatlanabb alanyt. *A Remény paradicsoma* című epizódban nem csupán az imádat tárgya, és így maga a kapcsolat válik groteszkké, hanem a film tematikája, a fogyitábor működése, illetve maga a helyszín megválasztása is. Az igazi osztrák, vadregényes tájban meghúzódó kampusz épületei leginkább egy foucault-i világot idéznek meg és egy börtönre hasonlítanak, amelynek steril színeit elnézve a szerelem lenne az utolsó érzés, amelyre az ember egy ilyen



térben asszociál. A szűz Melanie számára azonban a nyár pontosan arról a fellángolásról szól, amelyet egy fiatal kamasz először tapasztal meg, és mint ilyen, e szituáció rögtön empatikussá válik a néző számára, hiszen ki nem élte volna át az ifjúkori szerelem perzselő érzését. A tizenhárom éves túlsúlyos lány a maximumot próbálja kihozni a bezártságából, és mivel látszólag teljesen érdektelen a kilók leadását illetően, a doktor iránti rajongásában, az éjszakai nasikban és szobatársának szaftos történeteinek hallgatásán keresztül teszi élvezhetővé rákényszerített nyaralását.



Paradise: Hope

Seidl számára Melanie valóban a remény megtestesítője, és nem véletlen, hogy a rendező az ő történetével zárja a trilógiát: nagynénjével, és anyjával ellentétben a lány a jövő fiataljainak generációját reprezentálja, és bár e réteg – felmenőikhez hasonlóan – mentálisan sérült, érzéseik igenis reálisak. Melanie fellángolása, és a doktorral való viszonya teljesen valóságos, mint ahogy a tinik lázadása is a szabályok betartása ellen. Az ezen generációba vetett remény tehát – akárcsak a fiatalok megnyilatkozásai – nem illúziórikus, se sem irónikus, hanem valóságos hit. A trilógia végkicsengése így akár optimistának is lenne tekinthető, ha Seidl pozitív véleménnyel lenne a modern társadalomról, mivel azonban teljességgel elítéli annak működését, sőt, a fogytábort e gépezet miniatúr másaként mutatja be, ezért a nézőre marad a feladat, hogy eldöntse: a fiatal generációt felnevelő Teresák, Anna-Mariák, megszállott dietetikusok, és groteszk edzők szárnyai alatt vajon milyen nemzedék cseperedik.

Bár a dokumentarista stílus több kamerás felvételt kívánna, Seidl e trilógiában is ragaszkodik az egyetlen felvevőgép által megörökített valósághoz: a már jól ismert, fix pozíciókból felvett csendélet-portrék az utolsó epizód felé haladva egyre szélesebb vásznat kívánnak, amelyben a rendező

nagytotálban komponálja az egyes jeleneteket. Ennek oka alighanem az, hogy Seidl egyszerre szerette volna érzékeltetni a karakterek bezártságát, és magányát, amely e tablók használatával tökéletesen sikerült is neki. A *Szeretet*-epizód fényképezése érzékelteti a leginkább az individuum magára maradottságát: Teresa és utastársai hatalmas, fehér sonkáikon keresztül bámulják az előttük felsorakozó fekete választékot, amely egyszerre tragikus és röhejes látvány. A színek kontrasztja és a távolról fényképezett jelenet tökéletesen kiemeli a két világ közötti szakadékot, amelyben a nyugati, jóléti társadalom vadai a helyi férfiak szerelmére vadásznak.

A tabló-jelleg a *Hit paradicsomában* a legkiemelkedőbb, ahol Seidl rendszerint hátulról fotózza Anna-Mariát, aki vagy Krisztushoz fohászkodik, vagy a szintetizátoron pötyögi Jézusnak írt dallamait. Az osztrák rendező kamerájának hála, a nő helyzetéből tapasztalhatjuk meg annak mindennapjait, kivéve akkor, amikor Anna és katolikus társai Krisztushoz imádkoznak. Az összejöveteleknek Jézus pozíciójából lehetünk szemtanúi, amely végül egy rendkívül groteszk beállítást eredményez, ahonnan hosszan méricskélhetjük az éneklő-fohászkodó, túlsúlyos háziasszonyok seregét. A krisztusi szemszöveget rendszerint Nabil megjelenése töri meg, aki nem csupán az ima-estet, hanem a képkivágatot is megváltoztatja: Seidl a muszlim férfi megjelenésekor mintegy kinyitja a képet, és nagytotálban veszi fel a férj, és feleség konfliktusát, majd azt is, ahogyan azok egyre távolabb kerülve egymástól, szinte kiesnek a képből.

Az osztrák rendező elszigetelt helyszíneinek mini-társadalma tehát döbbenetes, már-már groteszk képsorokat vonultat fel, amelyeket előszeretettel párosít a meztelen, túlsúlyos női testtel. A tinik hömpölygő zsírtömegének hiperrealisztikus filmre vitele, Teresa meztelen, hullámozó kebleinek megörökítése mind a jólét hipermodern társadalmának képeit közvetítik. Ebben a világban a nők elváltak, egyedül nevelik gyermeküket, és idő hiányában, vagy egyszerű lustaságból gyorséttermek produktumaival etetik ivadékaikat, és saját magukat is. A nőiesség maradék csíráinak eltűnése után végül arra eszmélnek, hogy mindannyian túlsúlyosak, ezért gyermekeiket fogyitáborba küldik, ők pedig Kenyába mennek szexturistának, hogy – ha rövid időre is, de – nőnek érezhessék magukat. Seidl filmjei azt sugallják, hogy a modern társadalom képtelen megragadni az áhított paradicsomi létet, noha az illúziórikus állapot elérése során közel kerülhet hozzá, amelyhez nem kell más, mint az imádat tárgyának megtalálása és a hazug érzelemhez való görcsös ragaszkodás. Seidl a trilógia befejező darabjában azonban hagy némi reményt arra, hogy van kiút a sötétségből, jóllehet, az alagút végén lévő fény csak nagyon halványan pislákol.

Noha a vásznon látott dokumentációk után örökre megkérdőjeleződik a befogadóban az európai társadalom mentális állapotának épsége, korai lenne azt állítani, hogy Seidl a huszonegyedik századi társadalom összes tabuját felfedte volna. A rendező tarsolya még bőven rejt filmezni való meglepetéseket, és bár a *Paradicsom-trilógia* óriási pecsétet ejtett az osztrák berendezkedés

becsületén, a társadalomkritikai sorozat korántsem zárult még le. Seidl jelenleg a szomszédos ország pincéiről, és a férfiak e helyiségekhez való ragaszkodásáról forgat, miközben szó szerint mélyre ás a tabuk világában. A világ legdepresszívebb filmművészete tehát tovább gyártja sötét kópiáit, amelyekre érdemes odafigyelni, még akkor is, ha egy-egy alkotás megtekintése után a moziból keserű szájjal, letargikusan távozunk.

