

Markója Csilla

A TEST FENOMENOLÓGIAI KITERJESZTÉSE A MOZIBAN

AZ ASMR, AVAGY PETER STRICKLAND ÉS SANDRO AGUILAR¹

PETER STRICKLAND ÉS A TESTI ÉRZETEK

A *Berberian Sound Studio*val Strickland, azt hiszem, visszavonhatatlanul beiratkozott az igazán nagy kortárs rendezők közé. Egy magyar nyelvű interjúban azt nyilatkozta, idézem: „Ami az olasz horrort illeti, volt néhány utalásunk giallókra, de nem sok, a képi világra pedig például Fulci vagy Jess Franco hatott, elég a sok zoomra gondolni.” Majd hosszan és lelkesen beszélt a *Spalovac Mrtvol* című filmről, vagy a rendkívüli avantgárd hang-művészről, énekesről és komponistáról, Cathy Barbarianról, Pendereckiről, vagy Luciano Berio *Visage* című darabjáról és a Sonic Youth-ról. Ezt azért tartottam fontosnak megjegyezni, mert a horror (a szó szoros értelmében láthatatlan) jelenlétét csak annyiban tartom lényegesnek ebben a filmben, amennyiben Strickland filmjeit általában valamelyik filmes zsánerrel történő játék jellemzi – és a játék azt is jelenti, hogy lehetőségünk nyílik vele együtt egyszerre komolyan és ironikusan, már-már szatirikusan tekinteni a film anyagára, ami végső soron csak eszköz ahhoz, hogy valami mélyebb, filozófikusabb tartalomhoz jussunk. Én ezt a filmet Tscherkassky zseniális kísérleti rövidfilmje, az *Outer space* kibontásának vagy újraértelmezésének fogtam fel, egy olyan műnek, ami egy hihetetlen jó ötlet alapján a film és az erőszak, a film és az illúzió problémáját járja körül, Tscherkasskyhoz hasonlóan egy egész lehetséges könyvtárát szabadítva ránk annak a kérdéskörnek, hogy mit is jelent a művészet mint erőszakcelekmény.

Ebben az ASMR-filmben ugyanis egy kissé ügyefogyott, még mindig az anyjától függő angol hangmérnök lassú kiborulását követhetjük nyomon, aki a 70-es évek Olaszországában egy kifejezetten erőszakos, szexista rendező horrorfilmje hang-dizájn-jának utómunkálatait végzi az analóg hangosfilm mára történelemmé vált korszakában. Toby zseniálisan hozza a szeretetreméltó figurát, akinek az élete lassan egy átjáróházzá, egy összekötő folyósóvá válik az erőszakos film és a nem kevésbé erőszakos valóság között. Ezt az üres és békés folyósót egyre inkább kísértetek sikolyai népesítik be, pedig a meggyilkolt emberek a fantázia termékei, sikolyuk és kínzásuk hangjai pedig szétvagdalt zöldségeknek és leszúrt káposztafejeknek köszönhetőek egy ártalmatlan hangstúdió boszorkánykonyhájában. Boszorkánykonyha – milyen találó kifejezés

¹ A szerző a HUN-REN BTK MI főmunkatársa. A hivatkozások megtekinthetők a filmkritikák első megjelenési helyén, a Letterboxd-on, angolul. Magyarul ez az az első megjelenésük.

ez ide, ahol végső soron boszorkányok készítenek minket delejező varázsfőzetet. Ezért hajlok rá, hogy ezt a filmet vérfagylaló hangjai dacára is inkább egy szerelmeslevélnek tekintsem, amit a mozinak magának címeztek: szerelmeslevél, még akkor is, ha szerelmünk tárgya olykor a legvadabb eszközökhöz nyúl, hogy elvarázsoljon minket.

A *Duke of Burgundy*t Strickland magyar kapcsolatai, stábja és hosszú nálunk tartózkodása miatt félig magyar filmnek gondoljuk, de igazából, hiába utal Strickland pozitívan Jancsóra vagy Hajdúra, nekem előbb jutott eszembe Peter Greenaway, mint bármilyen magyar, pedig a filmet Fekete Mátvás vágta, egészen zseniálisan. A Greenaway-párhuzam a *Flux Gourmet* óta eléggé nyilvánvaló, de a DoB allegorizáló-metaforizáló gépezete már a hatásáról tanúskodik, de Greenawaytól eltérően, akinek túlságosan direkt allegóriái iránt épp olyan gyorsan elvesztettem az érdeklődésemet, mint amilyen erősen vonzottak egykor a filmjei, a DoB annyira finom, nemcsak a képi világában, hanem a kapcsolati dinamikák ábrázolásában is, annyira ízléses és kimért a tiszta, konstruktivista szimbolizmus adagjában, hogy a Greenaway-analógia már a múlté (vagy sajnos a jövőé).

A BDSM vagy maga a szex csak a kulisszái ennek a filmnek, mint a budai villa a gyönyörű drapériákkal, az őszi fényekkel, a tükröződésekkel vagy a pillangókkal, amelyeknek a gyűjteménye régóta a szépség iránti gyilkos, analitikus kíváncsiság szimbóluma, amely elemzéssel pusztítja el a tárgyát. Az, hogy ez a világ női világ, csak annyit jelent, hogy csendesebb, moderáltabb körülmények között figyelhetjük meg az elemzés tárgyát, a nemtől független hatalom dinamikáját, amely kérelhetetlenül felemészti a kapcsolatokat és így az egész világot.

Mennyi időbe telik, amíg két ember kielégíti egymás vágyait, nem csak szexuális értelemben? Mikor jön el az a pillanat, amikor világossá válik, hogy a másik megun minket, mert soha nem lehetünk teljesen összhangban? Mit művel az idő, ami nem csak a testünket teszi tönkre, hanem a másik embert is amortizálja a szemünkben, amíg már nincs kedvünk kivenni a fekete dobozából? Micsoda szimbólum ez a fekete doboz, nemcsak a halál, a női nemi szerv, a szex, hanem annak is a szimbóluma, amit a másik emberről tudhatunk. A nézőtérén, ha jól megnézzük, szexbabák vannak. A halál és a vágy gyönyörű pillangói, amelyeknek kavargása csodálatos utazás az éjszaka mélyére, ebből a fekete dobozból bújnak elő, ami számunkra a másik embert jelenti, érthetetlen, mindig kielégíthetetlen vágyainkkal együtt. De ahogy öregszünk, a fantázia finom, irizáló hímpora lassan lekopik a pillangó szárnyáról, ahogy a szívárványos szappanbuborék is elillan – kivisszük a fekete dobozt a házból, hogy soha többé ne lássák – de ebben a moziban a szerelemről nem lehet lemondani.

Ha a *Duke of Burgundy*ről azt mondtam, inkább angol, mint magyar, a *Katalin Vargát* most ünnepélyesen felveszem a Best of Hungarian Arthouse Cinema listámra. Nem tudom, Strickland mit szólna ehhez, nagybátyja házáat kellett eladnia az Erdély legvadabb tájain, Kommandón forgatott remekműve finanszírozásához, aminek minden szereplője, a teljes stábja, sőt, a film nyelve is magyar: de nem csak ezért döntöttem így, hanem mert a Katalin Varga nagyon mélyen kötődik a magyar filmes hagyománynak ahhoz a balladisztikus ágához, amilyen pl. Makk Károly filmje, a *Ház a sziklák alatt*. Kommandó nem azon a szelíd, csodálatos, semmihez sem fogható

tájon fekszik, amit mi, magyarok, nem szűnünk meg zokogva siratni, ez nem a csíki havasok bájos vidéke, aminek fejkendő asszonyait Nagy István festő örökítette meg Van Gogh ecsetjéhez hasonló intenzitással és akiről én is írtam. Hanem ez a Kárpátok legzordabb része, ahol románok és magyarok elég vad körülmények között élnek együtt a mai napig. Öcsém, aki a börzsönyi erdei vasút állomásfőnöke, gőzmozdonyvezető és a magyar erdei vasutak egyik legjobb ismerője és építője, gyakran jár ki Kommandóra, ahol a mai napig élnek magyarok. Itt bontakozik ki a kemény és szép erdélyi asszony, a megerőszkolt Varga Katalin drámája, aki akaratán kívül keveredik egy olyan véres bosszúhadjáratba, aminek a végén mindenki áldozatul esik. Mivel múltja elől nem tudott menekülni, azt gondolta, jobb lesz a szó szoros értelmében az elkövetők szemébe nézni, és erőszakban fogant kislányával együtt egyre mélyebbre hatol az erdélyi őserdőbe, hogy végül magával együtt elpusztítson mindenkit, anélkül, hogy ezt tervezte volna. A filmnek minden szereplője és minden mozzanata csodálatos, az a festői kamerahasználat, ami a *Duke of Burgundy* letisztult, visszafogott konstruktívizmusához vezet, itt még Reygadast idézően vad és sejtelmes, a sötét fák nyögnek, a tájak alattomosan zárulnak össze a végzetükbe zárult szereplők körül, csodálatos zene kíséri a fordított Canossa-járást, és maga a ballada-műfaj is tökéletes harmóniában van a tájjal, amiben született: magyarként nézni szívszorító élmény, hiszen Magyarország egykor legcsodálatosabb tájain járunk, amiket csakis a geopolitikai helyzetünknek és a mindenkor rossz döntéseinknek köszönhetően veszítettünk el, ahogy most is rossz döntések sorozatában élünk és mintha ez éppen úgy nehezedne ránk, ahogy Varga Katalinra az ő nem választott, hanem a sorsból kapott végzete. A legvadabb momentum a filmben, hogy az erőszaktevő férfi, Antal, nem csak szép, de nagyon jó is, melegszívű, áldozatkész és nagyon tud szeretni. Hogy mi vezet egy férfit arra, hogy vágyainak engedve a legerőszakosabb módon tönkretegy egy nő életét, hogy mi az az állati ösztön, ami erőt ad a férfiaknak a bántalmazáshoz, tudható, de megérteni igazán nem lehet. Közhely, hogy a háborút nem nők vívják egymással, de most itt újra a szemébe nézhettünk az emberi jóság értelmetlen, ösztönvezérelt pusztulásának.

Az *In Fabric* tulajdonképpen azt mutatja meg, hogy még Peter Stricklandnak is milyen mélységek felett kell egyensúlyoznia, amikor mi azt hisszük, hogy ezeket a végtelenül letisztult és ugyanakkor végtelenül komplikált képeket csak úgy könnyedén kirázza a kisujjából. Átkozottul nehéz azt mondani, hogy ezúttal lezuhant a szakadékba, amikor a film az első kockájától az utolsóig szintiszta ASMR élvezet, számtalan olyan gondolati ösvénnyel, amelyek mindegyike halálos izgalommal tölt el. Van ez a dolog a költészettel vagy a zenével, hogy az első soroknál, az első hangoknál tudod, hogy milyen rangú művészettel van dolgod, hogy két szóból, két képkockából meg tudod ítélni. És Strickland végig ilyen evidensen jó szavakat, hangokat és képkockákat tesz egymás után, végig lélegzetvisszafojtva figyeled, mert értékeled a mozdulatai vizuális kulturáltságát – és ez a kultúra mindig, akárhány utalást, idézetet is használ, meghökkentően eredeti, meghökkentően ízléses és meghökkentően biztos érzékkel mozog műfajok határvonalán: ezt a filmet horrorparódiának, szatírának is definiálják, de ez alig mond el valamit arról a vibráló balanszról, ami a komolyan vehető és a bolondozás, a humor és a tartalom között fennáll. Halálosan izgatott az a gondolat-

menet, ami a fétist és a fogyasztói társadalom kritikáját a társkeresés csődjével köti össze, vagy visszavezeti archaikus, rituális gyökereiig. A fétis a helyettesítés, a bálvány megjelenése a kapitalizmusban, és ezt a helyettesítést boszorkányok celebrálják, ami világosan rámutat, a fétis fogalmában Marx és Freud hogyan kapcsolódnak. A gyilkos piros ruha, mint a vágy tárgya, fogyasztói fétis, ami az egymásra találás meztelenségét helyettesíti. Azonban az az érzésem volt, Strickland ezúttal túlságosan beleszeretett a saját piros ruhájába. A filmje maga válik fétissé: olyan tárggyá, ami többet kínál magánál, s ami boszorkányos módon elvarázsol minket, ám a kábulatból ébredve nem találjuk a testet magunk mellett, amit megölelhetnénk, csak egy piros ruha és egy manóken emléke vár ránk, amikor a reggel józanságában a tükör elé lépünk.

A velencei programban Strickland magyar rövidfilmeként feltüntetett *GUO4* a brit rendező műfaji-ikonográfiai stílusgyakorlatai közé sorolható, de ha jobban belegondolunk, végül is sokkal több annál. A rövidfilm a brit kísérleti zajzenei GUO együttes (kedvenceim, Daniel Blumberg, Seymour Wrighttal) soundtrackjére készült, minimális költségvetésből. Fillenz Ádám, a film magyar operatőre, aki olyan szuperprodukciónban dolgozott, mint a *Witcher* és az *Alienist*, egy podcastban mesélt arról, hogy a filmet egy közönséges fotókamerával és néhány száz wattos lámpával forgatták egy lepukkant magyar öltözőben. Más kamera nem volt, magát a filmet fotósorozatokból illesztették össze, és a 70-es, 80-as évek Bob Mizerje és a melegpornó magazinok stílusát próbálta követni két meztelen férfi konfliktusának ábrázolásában, egy öltözőben. A meleg ikonográfiában a birkózók ábrázolása az ókorig visszamenőleg erotikus fétisnek és alapvető vizuális toposznak számított, Bob Mizer pedig olyan úttörő művészeket inspirált, mint Mapplethorpe és egyik kedvenc posztmodern festőm, a multifokális festészet zsenije, David Hockney.

Érdeemes megállni egy pillanatra a multifokálisnál, amelyet Hockney a *Bigger Picture* és a színes erdőket és fákat ábrázoló festménysorozatai során fejlesztett tükölyre. „A stabil nézőpont azt jelenti, hogy megállsz, és még a szemed is mozdulatlan. De tudjuk, hogy a szemünk állandó mozgásban van, csak akkor áll meg a mozgásban, amikor meghalunk – vagy amikor bámulunk valamit. És amikor bámulunk, az nem igazán nézés. Ez a probléma egy egyszögű fotóval: az egyetlen dolog, amit valójában tehetünk vele, az, hogy bámuljuk, hiányzik belőle az idő. (...) A *Séta a zen-kertben* című műhöz több mint 160 képet készítettem. Akkor kezdtem el, és csak akkor jöttem rá, hogy a perspektíva az egyik olyan terület, amin igazán dolgozom, hogy ez olyasmi, amit meg lehet változtatni a fényképen. Amikor először összeraktam a képet, azt gondoltam, hogy lehet perspektíva nélkül is fényképezni.”

A *Walking in the Zen Garden* egy csodálatos műalkotás, és szerintem a legkevésbé sem az az érdekes Strickland munkájában, ahogy a két meztelen férfi birkózása és a szerelmes ölelés összeér, illetve egymásba folyik. Ez egy klisé. Ami nem az, hogy ha ezt a mozdulatot elemekre bontjuk, akkor egy perspektíva nélküli filmet kapunk. Ez nem egyszerűen stop motion, nem egyszerűen Muybridge. Nem csak állóképek sorozata. Egy film, amely az erőszak és az erotika egymásba fonódó képeit zen-kertté teszi a szemlélődés számára.

Körülbelül 10 éve szembe kellett néznem azzal a ténnyel, hogy amit a saját személyiségemnek éreztem, mint állandót, amely egységbe foglalná a testemet, lelkemet, és



I. Markója Csilla: Önportré, 2023. © Markója Csilla © HUNGART 2023



II. Markója Csilla: Levegő, 2020. © Markója Csilla © HUNGART 2023



III. Markója Csilla: A titkos kert, 2011. © Markója Csilla © HUNGART 2023



IV. Markója Csilla: Fehér papírnáregdő, 2012. © Markója Csilla © HUNGART 2023



V. Markója Csilla: Fekete erdőbelső, 2012. © Markója Csilla © HUNGART 2023



VI. Markója Csilla: Tarka nyárerdő, 2012. © Markója Csilla © HUNGART 2023



VII. Markója Csilla: Szerelmesek a Harangvölgyben, 2014.
© Markója Csilla © HUNGART 2023



VIII. Markója Csilla: Barátságportré, 2010. © Markója Csilla © HUNGART 2023

amihez a bajban stabil entitásként vissza tudnék találni, nem léteznek. Ehelyett találkoztam valamivel, amit jobb híján a testemnek nevezek, ami úgy viselkedik, mint egy remegő, a félelemtől nyüzszítő állat, aki ritkán lel nyugalomra és igazából állandóan készenléti állapotban menekülni akar és hiába beszélek hozzá, szemlátomást annyit sem ért a beszédemből, mint egy csecsemő. Kiderült a számomra, hogy az idegrendszeremmel kellene megtanulnom beszélni, az idegrendszeremmel, ami csak biokémiai és elektromos jelekből ért és Deleuze vagy Derrida vagy bárki csak annyiban izgatja, hogy most ez hogyan járul hozzá a genetikailag is deficites szerotonin és adrenalin-háztartáshoz. Meditációt javasoltak, aminek az ASMR-technikák egy alfejezetét képezték, de meglepően rosszul boldogultam. Minél jobban koncentráltam, annál jobban begörcsöltem, a légzésgyakorlatoktól fulladozni kezdtem, és mikor el kellett volna lazulnom a tengerzúgás hangjaira, úgy éreztem, csak egyre nyugtalanabb leszek. Saját magamnak kellett kitalálnom, hogyan kerülhetek nyugalmi állapotba és hogyan érthetek szót a meridiánokkal és idegvégződésekkkel, hogyan boldogulhatok a rám zúduló ingerekkel, amik elől inkább el szeretnék rejtőzni.

Azt gondolom, ugyanúgy nincs értelme Strickland *Cold Meridian*-ját kizárólag az ASMR-videók divatjával értelmezni, ahogy a *Berberian* nem csak a giállókról szól, a *Dukenak* nem sok köze van a BDSM-szexhez, a *GUO4* pedig nem „gay reverie”, jelentsen bármit is ez. Egy okos rendező próbálja filmről-filmre fejlesztve a motívumait filozófiai mélységben értelmezni, mit jelent az érzékelés, mit jelent a test és az idegrendszer, mit jelent a hatalom és az erőszak a filmművészet számára, hogyan lehet előállítani azokat az ingereket, amelyek megriasztanak vagy megnyugtатnak, vagy egyenesen megtévesztenek minket. Hiszen a film az érzékszerveinkkel játszik, illúziókat előállítva. Hogy mennyire leegyszerűsítő a *GUO4* esetében a gay narratíva, az abból látszik, hogy a *Cold Meridian*-ban ezúttal meztelen nő és férfi birkóznak, és a multifokális nézet látszatát előidéző stílus helyett itt az elmosáson és elnyújtáson van a hangsúly, a látványt pedig egyértelműen erőszakként értelmezzük, ami ugyanakkor, a szenvtelen számláló szerint is vonzza a megtekintőket, az online látogatókat. A film ebben az értelmezésben nem más, mint az idegvégződésekből és meridiánokból álló ideghálózatunk, az ösztönvilágunk doppelgängere. Filmtest, mondjuk, és ő is beszél velünk, impulzusokon keresztül, amiket éppen most szeretnék lefordítani, nem túl eredményesen, a saját nyelvemre.

Sajnos nem láttam még James Bidgood *Pink Narcissus*-át, amit állítólag ismernem kellene ahhoz, hogy megértsem Peter Strickland új rövidfilmjét, a *Blank Narcissus*-t – de lélegzetelállító egy ilyen explicit szexjelenetet nézni premier plánban egy gyönyörűen megvilágított antik liget mimelő pornódíszletben, ahogy egy szomorú öreg pornóproducer bevallja beteljesületlen szerelmét vágya nárcisztikus tárgyának. De ami igazán szembetűnő, hogy Strickland következetesen folytatja a *GUO4*-gyel megkezdett utat, azaz az emberi testnek ott kell lennie, leplezetlenül, ahol egyébként szerepekről és maszkokról beszélünk – és ez a látszólag egyszerű és sokkoló darab (és miért nevezünk sokkolónak egy gyönyörű férfitestet?) hirtelen végtelen mélységeket nyit meg a „vágy tárgya” témájában, beleértve a fetisizmust, kapitalizmust, pornót, 16 mm-es filmet, nárcizmust, színházat, meleg ikonográfiát, a cisz tekintetet és a biopolitikát.

Mert lefogadom, hogy könyvtárnyi irodalom van a Narcissus-mítosz és a kapitalizmus kapcsolatáról, ilyen összefoglalókkal, mint ez, és idézem: „A jelen tanulmány azt mutatja, hogy a nárcizmust nagyobb, moláris – szemben a molekuláris – társadalmi viszonyok határozzák meg. Ezek lényegében olyan típusú kapcsolatok, amelyek egy társadalmi-gazdasági formációban, a kapitalizmusban és annak uralkodó individualista ideológiájában rejlenek. A Narcissus mítosz elemzése az emberi kapcsolatok mély ellentmondásait tárja fel.” És akkor ott van az egyszerre komikus és nevetséges ellentmondás, hogy Nárcisz szerelmére vágyik az, aki eladásra kínálta – de milyen az a szerelem, amit Nárcisz eleve magának szánt? és Nárcisz, mint ikonográfiai klisé, egy szubkultúra emblémája, vagy változatlanul az a mély mitikus kút, amelynek sötét tükreben az ember elvész, és megismeri a saját vágyaitól és érzéseitől való eredendő elidegenedését? Nárcisz minden szerelemben kísért, az eredendő különbözőség mítoszáat eladni, és az eladás mítoszáat a vágyakozó szerelmes kommentárjával bemutatni több mint görbe tükör. Egyszerre mulatságos és szívszorító aktus, amelynek középpontjában még mindig a férfi pénisz áll, ahogyan az, khm, még mindig megkerülhetetlen minden, a civilizációnkról szóló állításban.

AGUILAR ÉS A GYÁSZ

A portugál „új hullám” a 90-es évekre megy vissza, amikor az O Som e a fúria stúdiót alapította többek között Sandro Aguilar, aki a *Tabu* és a *Tsugua Diaries* rendezőjével, Miguel Gomessel nagyjából egyidős, de jóval kevésbé ismert. A nemzetközi fókuszú stúdió olyan filmeket is jegyez, mint a *Zama*, de a new yorki A24-gyel ellentétben ezek a filmek megalkuvást nem tűrően fordulnak szembe mindazzal, amit Hollywood jelent. João Pedro Rodrigues mondta, hogy ő csak abból él, amit megnézett, hogy nem tudsz újszerű filmeket készíteni, ha nem láttál újszerű filmeket.

Sandro Aguilar filmje, az *Uprise (Zona)*, megrázóan, kompromisszummentesen újszerű és egyben az egyik legcsodálatosabb film, amit valaha a gyászról láttam. Szereplői a kifejezhetetlen mértékű fájdalom purgatóriumában, homályzónájában ragadtak. A kifejezhetetlen mérték azt jelenti, hogy ez már nem is definiálható átlagos érzelemként: ebben a filmben nem a halottak, hanem a szeretteik kísértének. Kábult bolyongásuk mindenkinek ismerős lehet, aki vesztett el már valakit, de a film újszerűsége a képi megjelenítésben rejlik. Témája dacára egyáltalán nem rossz vagy nehéz nézni, mert annyira szép és emberi. Emberek, akik találkoznak egy üresen maradt lakással, akik hiába várnak haza valakit, akik hetekig nem kelnek ki az ágyból, ismerős helyzetek, mégis nagyon másképp megmutatva. És kutyák, kutyák mindenhol. Aguilar rövidfilmes rendező, csak 3 nagyjátékfilm köthető a nevéhez. Talán három mondat, ha elhangzik ebben a filmjében. Pedro Costa, akit a portugál film Beckettjének is neveznek, szintén noktürnöket készít, de míg ő a statikus képeit egyszerre színpadként, és erős chiaroscurón alapuló caravaggieszk, térbeli, plasztikus festményként komponálja meg, Aguilar képei épp életlenségükkel, bizonytalanságukkal hatnak. Paulo Ares folyton változó fókusszal olyan extrém közeliket készít, amelyeket csak elmosódva láthatunk, a kamera rendre alábukik ebbe a petrolkék és zuzmózöld homályba, megmerül a sötétségben, a filmben mindenki

elvesztett valakit, ez köti össze ezeket a szegmenseket, amik egészen szokatlan közelségből mutatják az enyészetet. Noha a film képei szinte loncsosak, ázottkutya-szagúak, mégis van valami tiszta, sötét eufória az áramlásukban.

Mindenkinek látnia kellene az *Uprise*-t, a kísérleti játékfilmek koronázatlan királyát (99 perc), hangsúly a koronázatlanon, mert Sandro Aguilar csodálatos, szinte párbeszéd nélküli, néma és felkavaró lassú moziját a feldolgozhatatlan veszteségről sokkal kevesebben ismerik, mint megérdemelné. Aguilar rövidfilmjeihez alig lehet hozzájutni, úgyhogy ezredszerre is megnéztem a *Remains*-t, ami az *Uprise* korai előzményfilmje, és a filmtörténet szerintem egyik legelképesztőbb táncjelenetét tartalmazza, csak ezt nem emberek, hanem mélytengeri medúzák táncolják. Ez a kísérleti rövidfilm ugyanabban az évben készült, mint Grandrieux első nagyjátékfilmje, így a hatás valószínűtlen, ami azt is jelenti, hogy Sandro Aguilar, aki még fiatalon, producerként és az O Som e a Fúria stúdió alapítójaként szemmel tartotta a portugál újhullámot, egymaga fejlesztette ki az elmosódott közelképek jellegzetes stílusát, amely a dolgokat és az embereket ugyanannak a bomló amortizációnak veti alá, mint egy filmes natura morta, a biológiai halandóság és mulandóság előtti különös tisztelgés. Grandrieux formalizmusával ellentétben, amely néha túlságosan festői, Aguilar közelképei mindig kényelmetlenek vagy csúnyák, és sosem nélkülözik az emberi együttérzést és az implicit társadalomkritikát.

A *Remains* egy omladozó, pusztuló, poros házba való belépés. A kamera lassan, remegve vizsgálja a maradványokat, a ház egykori lakóinak tárgyi emlékei között halotva előre a sötétségben, szemétkben és pókhálókban turkálva, míg csontok és madármaradványok után egy emberi test nyomára nem bukkan. Nem lehet megmondani, hogy pontosan mit látunk, a házon való végigsétálástól a ház bűnügyi helyszínné is válik, vagy csak egy elhagyott otthon, de ahogy nézzük, ahogy a medúzák táncolnak egy melankolikus dalra, Scott Walker *If you go away* című számára, nem lehetünk biztosak benne, hogy nem egy olyan emberi elmébe léptünk be, amely a szeretett személy elvesztését gyászolja, feldolgozatlanul, örökkön-örökké.

Valaki halála utáni takarítás az élet egyik legtraumatikusabb élménye. Már az is nehéz volt, hogy a ruháit a fekete zsákokba gyűjtöttem, de aztán jöttek a poros folyóiratok, amelyek margójára megjegyzéseket írt, — a legfájdalmasabbak azok a bejegyzések voltak, amelyekben a pártatlan és objektív szövegeket saját, állatokról és növényekről szóló egyéni élményeivel egészítette ki. És aztán a fotói. Az analóg fotók létét az anyag és a technika határozza meg, és nekünk nem volt tőkének ehhez a nyomasztó anyagszerűséghez. Nemo kénytelen volt egy Practica fényképezőgéppel fotózni, amelynek gyári hibás objektívje egy kicsit torzította a széleket, sok esetben létrehozva a halóhatást, amit Reygadas boldogan használt. Nemót azonban nem érdekelte a művészet. Anatómiai pontossággal rajzolta a világ egyes részeit, ahogy az autisták gyakran teszik, a vadon élő állatokról túlhegyes ceruzával készített leíró rajzokat, amelyek pontosabbak voltak, mint Brehm könyveinek illusztrációi.

A fényképezésben a National Geography szintjére törekedett. De minél inkább szorongott, minél közelebb került a világhoz, minél jobban leszűkítette témáit, annál gyakrabban használt makroobjektíveket. De közelebről szemlélve a dolgok nem

szebbek, nem igazabbak, és nem védenek meg semmitől. A végül könnyekkel előtört szobájában gondosan rendezett fényképeket találtam madártetemekről és zuzmókról; minden mozdulattal gyilkos medúzák rajait keltettem fel. Félek a mérgüktől, és ahogy leereszkedtem közéjük, megmentve Némó fotóit a haláltól, körbevettek, lidérces fényük mélykékben villant fel, ezernyi csípést, ezernyi szűrő fájdalomugarat ígérve. Mégis letelepedtem közéjük, elmerültem táncukban, nem is sejtve, hogy a fiatal Sandro Aguilar, a szememben legfontosabb vizuális költő, a bánat filmes alkotója, rajtuk keresztül hangolja nagy témáját. Ő akkor 29-30 éves, nagyjából Némó korában, a halál és a halandóság nyomait keresi egy poros házban, madártetemeteket, pókhálókat és poros lépcsőházakat fotóz, egyedül, a kamerát nem tartva stabilan, és olyan kompromisszummentes kísérleti filmet készít 12 percben, amit már tényleg nem könnyű befogadni. Maradványok, törmelékek porral borított nyomai vezetnek valami testhez, vagy egy test képéhez. A megfelelő időben megszólal a megfelelő zene, és medúzák tánca vezeti a tekintetet a mélybe. Keveset tesz hozzá, de amit hozzátesz az anyagához, ehhez a sírós tökéletlenséghez, az emeli őt a legnagyobbak közé.

Miközben az *Uprise*-t minden filmszerető embernek könnyű szívvel ajánlanám, mint egy újszerű, gyönyörűen, de nagyon szokatlanul fényképezett feldolgozását a gyász témájának, megértem azt, aki Pedro Costa és Tsai Ming-liang rajongóként is kikéri magának a *Mariphasa* követhetetlen logikáját. Sandro Aguilar új nagyjátékfilmjét a Berlinale kísérleti szekciójában mutatták be, angol nyelvterületen nem is forgalmazták, így a *Som e a Furia* boszorkánykonyhájának erről a legújabb szenzációjáról a portugál recepción kívül jószerivel nincs is infó. A *Mariphasa* cím arra az éjszaka virágzó (mitológiai) növényre utal, amelyet az 1935-ös *A londoni vérfarkas* című filmből ismerhetünk, s ami jele és egyben gyógyszere is a vérfarkassá alakulásnak. Aguilar a film noir számos műfaji jellegzetességét is felvillantja, a filmet jórészt sötétben vagy Rembrandtot idéző, aranyló-mélyvörös belsőkből vették fel. Pedro Costát is ideszámítva a portugál fado mellett talán már portugál filmes noktürnökről is beszélhetünk. A *Mariphasa* azért hat olyan frusztrálóan, mert mintha lenne valamiféle cselekménye. Van, aki így rakta össze a szüzsét: „miután egy szörnyű autóbalesetben elveszítette lányát, Paulo (António Júlio Duarte) éjszakai őrként tölti idejét egy raktárban, és szerelmével, Luíával (Isabel Abreu) és annak kisgyermekes fiával él. A néma főhőst szorongás gyötri, rejtélyes álmok kísértik, és tart Felipétől (Albano Jerónimo), aki városi állatokra vadászik és bántalmazza a kuttyáját”, de a film egyes momentumai valahogy még ezzel a segítséggel sem teljesen azonosíthatók. Látjuk Felipét, ahogy üvegszilánkokat tesz egy kutya ételébe, de nem látjuk a kuttyát kimúltni. Kések és puskák kerülnek elő, bántalmazások nyomai látszanak, az asztalra állati tetemet dobnak, de nem látjuk tisztán az erőszakcselekményt, mindez inkább baljós előérzet. A rendező maga szűkszavúan csak annyit árult el a filmjéről: „Az általam javasolt élmény nem narratív élmény”, amit ő akart a színészekről, azok „nagyon egyszerű dolgok. A lényeg az, hogy mindenki képes legyen jól meghatározni a benne lakozó poklot.” Valahol másutt még annyit tett hozzá, hogy a film talán azokat a körülményeket vázolja, amik a kiindulópontjai lehetnének egy valódi cselekménynek, vagy amiket valaki, aki öngyilkosságra készül, magában így összegez. És valóban, mintha a szorongó szereplő tudatában járnánk, minden egyre fenyegetőbb, miközben atomjaira

hullik szét. A beszűkült tudatállapot következménye, hogy miközben az előtér egy-egy pontja ultraéles, a háttérben lévő figurák elmosódva, mintegy kísértetként léteznek csak, a sound designer maga a rendező volt és ezek az extrém aprólékos hangkulisszák maguk is ezen az elven működnek. A vérfarkassá alakulás a filmben látható animális érzelmek metaforája, a kutyák és más állatok az emberek vad kiterjesztései, így a jelzészzerű erőszak autoagresszió formáját is ölti, a nők és állatok (potenciális) bántalmazója magát is megsebzí.

A film minden filmkockája elsőprő audiovizuális élmény és az egyszer biztos, hogy Sandro Aguilar művészete a legradikálisabb és legmeggyőzőbb kísérlet, amit a narratív filmkészítés felszámolására láttam. Le sem tagadhatná a rövidfilmes múltat, annyira telített. Látszik, hogy minden beállítás nagyon végig lett gondolva, és ugyanúgy egyedien lett fényképezve, mint az *Uprise*, holott más volt az operatőre. Fontos mű, igazi esemény.