

Victoria huszonéves madridi lány, Berlinben él, egy kávézóban dolgozik. Egy átbuzizott éjszaka után ismeri meg Sonnet és barátait, akik látszólag jelentéktelen stiklikkel ütik el az időt. Miután a születésnapos Fußball kidől, kiderül,

82 Szabó Márton István

BELERINGATNI

AZ ELFOGADÁSBA 1*

hogy a ma esti balhéhoz mindenképpen négy emberre van szükség. A börtönviselt Boxer tartozik ezzel egy „főnöknek”. Victoria belemegy, hogy elkíséri őket a rabláshoz.

Nem Sebastian Schipper Victoriája az első egyetlen felvételben készült játékfilm a filmirodalomban, mégcsak a közelmúltban sem. Hogy megértsük a kihívást (és buktatóit), a legutóbb tőlünk nem is olyan messze a kolozsvári TIFF-en is bemutatott Fülöp-szigeteki Jun Lana *Shadow Behind the Moon* című filmjét állítjuk a Victoria mellé. Egy ilyen két óra körüli egy felvételes forgatás hosszú próbafolyamatot kíván. Ebben a próbafolyamatban különül el a két út, amit a két rendező választ.

Kezdjük az olvasó számára bizonyosan ismeretlen Lana-val. A filippínó rendező drámaírói megközelítésből állt neki a történetnek: három szereplő köré írt egy lélektani realista drámát, amely egy helyszínen, valós idő alatt játszódik „egy felvonásban”. Filmjét (az egyetlen folyamatosan mozgásban lévő látószöveget kivéve) akár klasszikus színházi filmnek is tekinthetnénk – ha a filmen való színjátás ugyanazokat az amplitúdókat követelné meg a színészekről, mint a színpadon. De ez nem így van. Végigvinni az állapotokat a színházban talán azért könnyebb, mert sokkal nagyobb gesztusokat is megengedhet magának a színész, filmen viszont minden felerősödik. Lana filmjének mozgatója tehát a pontosan megírt, felépített és eljátszott szöveg, a színházból tökéletesen a kamera elé idomítva.

Schipper ezzel szemben egy másik technikát választ. Az budapesti Színműn (talán más egyetemeken is a világon) ezzel az ún. szabad improvizációs tréninggel (is) tanítják a hallgatókat a történetvezetés, a természetes dialógusalkotás illetve az állapotkialakítás fortélyaira. Arról van szó, hogy egy bizonyos szituáció kivitelezésére (pl. két fiatal találkozik az éjszakában és együtt töltik az estét) nem perceket, hanem akár órákat is kaphatnak a színészek. Nem beszélhetnek a jelenet előtt, előre egyeztetett helyszínek (például lakások) közül választhatnak, miközben kisebb távolságról figyelik őket a többi jegyzetelő alkotó. Az így megszülető, valós helyszíneken, valós időben (tehát nem gyorsított, „színpadi időben”) a színészek a között kialakuló valós kapcsolatokról és érzelmekről táplálkozva alakítják ki a dialógusokat.

A Victoria tizenkét oldalas forgatókönyvéből hasonló improvizációk során érett a film egy több mint két órás jelenetté. A hosszadalmas felkészülés után fokozottan pontos háttérmunkára volt szükség ahhoz, hogy a filmet a harmadik próbálkozásra sikerüljön eredményesen rögzíteni.

A színészválasztás kiváló. Laia Costa Victoriája teljes természetességgel hozza a rá kimért szerepet: a magát nem sminkelő, de érzéki, kissé bohém útkereső lányt, aki sodródik azzal, amivel szembekerül. Partnere a még mindig csak huszonöt éves Frederick Lau, aki alakításával már a 2008-as A hullámban is kiemelkedett kortársai közül, ezúttal is brillírozik a ráosztott szerepben. Sikerül elmélyülnie a romantikus bandita szerepében, a szerelemtől az agresszióig, különböző mélységekben cikázni az érzelmek az arcán – és ne felejtsük el, mindez egyetlen éjszaka alatt egyetlen állapotsorban történik.

A film remek dramaturgiai húzása, hogy a képi világ hiperrealizmusát hozzápárosítja a hajnali részegség közösen beszélt angol nyelvvel. Ezen az egyik színész által sem (anyanyelvi szinten) beszélt nyelven pont olyan akadozottan követik egymást a mondatok, ahogyan a valóságban – az illuminált fiatalok angolul improvizálnak. Ez a közvetlenség teszi a film első felét olyan korszakos, korosztályábrázolással (bemutatva a Nagy-Britannia kiválásával pusztulásnak induló generációs összetélt átalakító külföldi munkavállaló fiatalság, és az őt körülvevő hazai fiatalság hétköznapijait), ami miatt a filmirodalom a témában a legjobbak között tarthatja majd számon a jövőben.

A történet spontaneitása akkor kezd el sérülni, amikor Victoria és Sonne átbicikliznek a lány munkahelyére, a kávézóba. Megismerve a negyedik helyszínt, egyértelműen kiderül számunkra, hogy a szórákóhely, az éjjelnappali, az ivászatra kiszemelt tető és a kávézó ugyanabban a lakónegyedben, alig pár méterre találhatók egymástól. Míg a megismerkedésen, az utcán iváson, sőt még a tetős beszélgetésen sem érezzük a nem-valós, a „színpadi idő” felpörgetett tempóját, a helyszínek közötti rövid átkötések, a túl rövid séták, rövid autótutak azt éreztetik velünk, hogy egy díszletben járunk – ami amellet, hogy illúzióromboló, természetesen nem is igaz.

Dramaturgiai csúcspont, amikor a kávézóban a két fiatal között kialakult érzelmi állapotban megismerkedünk Victoria történetével. A két színész mindent kihoz a jelenetből, tapintani lehet kettejük között a feszültséget. Victoria kitárulkozó zongorajátéka (Nils Frahm világszínvonalú zenéje) sajnos nem a helyszínen hangzik el, annál is inkább, mivel a színésznő nem tud zongorázni, a realiztikus ábrázolásmód viszont törekszik a zongorajáték teljes extázisának bemutatására, ami a hallhatóan alájátszott zongorahanggal finoman szólva is hiteltelen. A kevesebb ebben az esetben valószínűleg

valóban több lehetett volna. Ezen az egy (nem elhanyagolható) dramaturgiai ponton kívül még egy helyen történik feltűnő túlbeszéltség: a rablás utáni autóúton Victoria nagyon nem találja a hazavezető irányt, a színészek hirtelen indokolatlan pluszfeszültséget hoznak létre a legnagyobb (a rablás

84 utáni) feszültséget követő pillanatokban – mindenki túl sokat ordít.

Az interjúkból kiderül, hogy a nagy rohanásban a Victoriát alakító Costa valóban rossz helyen kanyarodott el, a színészek valódi pánikjának lehetünk szemtanúi, ahogyan próbálják kikerülni az utcákban elhelyezkedő stábot. A helyzetet egyértelműen a filmet fényképező Sturla Brandth Grøvlen menti meg: alsó állásból kikomponálja az autó ablakait a képből amíg meg nem oldódik a probléma.

Grøvlen munkája a film kiemelkedő teljesítménye. Nem a közel két és fél órás feszített jelenléttel, vagy a film utolsó szállodai képsoraiban is megújulni képes kompozícióval alkot újat, hanem azzal ahogyan egyetlen felvételen átfogja az éjszakát és a nappalt. Olyan utat jár be, ami pár évvel ezelőtt még elképzelhetetlennek látszott – magasfelbontású képet rögzít, egyetlen két és fél órás felvételt, egyetlen objektívvel rengeteg különböző fényviszony között. Ez pedig jelenleg, a digitális fényelés előrehaladottsága mellett is csúcsteljesítmény.

A rablás utáni, a film második táncjelenete remek dramaturgiai megoldás a szerelem kibontására, a szórakozóhely zajában könnyen ábrázolja a bensőséges pillanatot. A kilencvenedik perchez közeledve viszont lezárást ad a film első felének és egy lehetséges alternatív befejezést kínál a nézőnek, ami talán nem szerencsés – azt sugallja, a rendező másfél órában happyendet választ, két és félben tragédiát: döntésképtelen. Kérdés, hogy ha mindenképpen a tragédia felé halad szükség van-e a happyendet megvillantó közjátékra, be kell-e teljesedjen ez a szerelem a vége elvesztés jelenethez?

A filmben végig Victoriával vagyunk, azt az egy jelenetet kivéve, amikor a szállodában a haldokló Sonnével maradunk, amíg Victoria szerez egy szobát. Kettejük kapcsolata ezen a ponton válik komollyá, ez a fordulópont – Victoriának olyan fontos lesz Sonne, mint Sonnénak Victoria. Az utolsó jelenetekre elmúlik az alkohol nyelvbontó hatása, szofisztikáltabbá válik a beszélgetés. A menekülés valós idejű felfokozott tempója megint megváltozik, színpadivá válik: a két fiatal a nyelvben is úgy él a vásznon, mintha már hónapok óta benne lennének ebben a nem-anyanyelvű kapcsolatban.

Az utolsó képsor, a kamerába síró, artikulátlanul üvöltő lány arca (elérkezve az állapotsor végéhez) valódi mélységű alakítást takar. Egy ilyen történetet nem lehet befejezni: abbahagyni lehet. Ezen a ponton mi is megálunk egy pillanatra, még nem tudunk elindulni, ahogyan az operatőr is, a filmben először és utoljára valóban megnyugszik. Vele együtt nézzük, ahogyan Victoria, kezében a pénzzel útnak indul, hogy maga mögött hagyja az elmúlt két és fél órát – és vele minket is.

Történetünk Koppenhágában játszódik az 1920-as évek közepén. Einar és Gerda Wegener fiatal művészpár. Einart elismert, keresett festő, Gerda kevésbé. Einar álmodozó, Gerda kissé elégedetlen, de alapvetően boldogok.

86 BELERINGATNI AZ ELFOGADÁSBA 2*

Gyermeket szeretnének. Miután Gerda megkéri Einart, hogy vegyen fel egy női ruhát egy beállítás-hoz minden megváltozik. Megismerik az Einarban

lakó Lilit. Gerda új műzsára talál, Einar új identitásra.

Az Oscar-díjas Tom Hooper (*A király beszéde*, *A nyomorultak*) új filmje a transznemű közösség ikonikus alakjának feljegyzései alapján készült. Hooper felismerte, hogy Lili Elbe élete több szempontból is filmre kívánczik: adott egy nőies férfi, aki sikeresebb, mint a felesége, akinek nőiességét kihasználva mégis a felesége tesz szert a világhírré, akit az immáron híres és sikeres asszony teljes válszélességgel segít a nővé válásban – és mindez az 1920 és 1930 közötti Európában történik.

A rendező talán azt is megérezte, hogy már a szélesebb közönség is megérett a téma befogadására, 2011-ben a katolikus Lengyelországban megválasztották az első transznemű képviselőt, Európa 2014-ben Conchita Wurst transzvesztita énekesnőt választotta meg az Eurovízió hangjának. De ahogyan Háy János írja *Egy szerelmes vers története* című szövegében: „hisz van ez az asszimetria a megírás / és a megjelenés között” – 2016-ra a közönség bizalma megrendült a témával kapcsolatban, arra gyanakodva, hogy a rendező a pozitív „voksra” (esetleg kritikai és/vagy fesztivál sikerre) bazírozik, amikor egy ilyen kényes témájú filmre invitálja meg nézőt.

A film marketingkampányának a hibája (amiről azt gondolnánk, hogy filmtörténeti szempontból elhanyagolható, pedig nem az), hogy nem az életrajz-jelleget, hanem a női szerepben brillírozó színész arcát állította a középpontba, és hogy a film megjelenését a „díjeső” köré összpontosította, elterelve ezzel a hatásvadász fesztiválfilmeket kerülni kívánó nézők figyelmét. Egy rossz kampány után pedig írhat a kritikus akármit, halottnak a csók. Azokat a filmek pedig, amiket nem néznek meg a nézők, sajnos elfelejti a kultúrtörténet.

Visszatérve az esztétikához, életrajzi (jellegű) filmről lévén szó, elkerülhetetlen az összehasonlítás. Lili Elbe és az őt alakító Eddie Redmayne között a legszembevetőbb különbség, hogy míg Lili inkább Ady Endre-alkat, Redmayne inkább Tóth Árpád. A rendező azon döntése, hogy nem a valósághoz jobban közelítő „öblösebb” férfi karaktert ábrázol, hanem egy törekeny, nőies fiút, felveti a kérdést, hogy a film mennyire ragaszkodik a valóság adta keretekhez. Hiszen ez a történet egy hús vér emberről szól, aki egy férfi

testbe zárva találta meg magában a nőt. Ha egy kevésbé törekeny férfitestet választ ennek a felismerésnek az illusztrálására, talán erősebben tudja érzékeltetni a disszonanciát. A törekeny Redmayne-ben viszont egyértelműen esztétikumot választ.

Ha eltekintünk az „igaz történettől”, akkor is egy izgalmasnak 87 ígérkező forgatókönyvet kapunk. A film elején Einar és felesége között zökkenőmentesen működik a szexualitás. A friss házások örülnek az érintésnek. Mire Einar rájön, hogy izgalomba jön a női ruháktól, már tudjuk, hogy színházban dolgozik, hogy finom, nőies. Akár arra is gondolhatnánk, hogy a film a nemi szerepek feloldódásáról fog szólni, hiszen itt van egy fiatal férfi, aki a feleségéért is rajong, meg a ruhákért is, meg a fesztészetért is. Miért ne lehetne férfi női ruhában? De nem. A film mottója: mindent vagy semmit.

A történet azt állítja, hogy Einer egy váratlan fordulattal megismeri a benne megbúvó nőt. Lili átveszi a hatalmat és a pár hete a feleségével még vígan szeretkező Einar hirtelen rádöbben, hogy inkább szeretne nő lenni. Az elfolytásokról, a gyermekkorról, a szexuális feszültségekről nem beszél a film, ezzel megnehezíti számunkra az azonosulást. Einar nővé válása olyan hirtelen következik be, hogy inkább tűnik számunkra pszichés megbetegedésnek, mint a lelki békéhez vezető útnak. A történet a férfi testbe zárt beteljesítésre váró nőiességről szeretne mesélni, viszont azzal, hogy a film elején teljes harmóniában ábrázolja a festő és a felesége közötti testi szerelmet, összezavarja a nézőt, miközben meghagyja abban a hitben, hogy a film elején ábrázolt boldog kapcsolat az origó, amiből Einar kimozdul.

Felmerül a kérdés, hogy Einar a történet elején nem őszinte a szerelemben, vagy azon a ponton nem őszinte, amikor kijelenti, hogy csak Liliként tud tovább élni, vagy a film azt állítja a nemi identitás Einar esetében csupán választás kérdése?

A film koncepciója egyértelműen az, hogy egy olyan nőt ábrázoljon, aki véletlenül férfi testbe született, de a fenti kérdéssor felveti egy a koncepcióval szöges ellentétben álló értelmezés lehetőségét is. Ez a vélhetően nem szándékos többértelműség komoly hiányossága a dramaturgiának.

Mindeközben a kivitelezés tökéletesen kiszolgálja a nézőt. A díszletek, dialógusok, a karakterek alig néhány perc alatt felvázolják a korhangulatot. A témájához mérten kisköltségvetésű produkcióban minden a helyén van, a jelmezek, frizurák, smink, a díszletek, de még a grafikák és készülő festmények is.

Alicia Vikander remek választás, az egyik jelenetben törekeny és nőies, a másikban neurotikus és maszkulin. Sikerül megbírkóznia annak az egyre sikeresebb nőnek a szerepével, aki a sikeressé válás közben veszíti el a férjét,

mint férfit az életéből, miközben a munkájához egyre inkább elengedhetetlen partnerre talál benne.

88 Eddie Redmayne Stephen Hawking Oscart érő megformálása után huszonegyre húz lapot Lili Elbe megszemélyesítésével. Jól teszi, munkájából árad az alázat, miközben megpróbál a történetvezetés következetlenségei között ellavírozni. Alakítása teheti maradandóvá az alkotást.

A két főszereplő között olyan zökkenőmentesen működik a kémia, hogy szinte maradéktalanul sikerül átadniuk a film egyetlen sikeresen közvetített üzenetét: a megértés, az elfogadás, az őszinte segítségnyújtás valódiságát az emberi kapcsolatokban.

Miközben végigkövetjük Lili életének alakulását ebbe az elfogadásba ringat bele a film: talán mi is elhisszük, hogy a megfelelő társakkal minden nehézség feloldható.

A dán lány története a múltban játszódik. Még a múltról szól. Tanúságtétel, egy történet, amit el kellett mesélni. Megpendíti, de még nem mutatja a jövőt. Még skatulyáz.

Szeretnénk azt hinni, hogy eljön a kor, amikor a „címkek” teljesen feloldódnak és a nemi identitás nem szorul majd skatulyázásra. Ahogyan ma már nem identitásbeli kérdés, hogy a partnerünk szegény vagy gazdag, telt vagy sovány, ahogyan nem kérdés, hogy felvehetünk-e egy nadrágot, váltómezt, vagy bakkancsot – legyünk akár nők, akár férfiak, ma még így jellemeznek minket – egy napon talán majd nem lesz szükség értelmező, magyarázó szavakra ahhoz, hogy azt szerethessük, azt viselhessünk egymás előtt akit/amit a szívünk diktál.

**The Danish Girl*; rendezte: Tom Hooper; írta: David Ebershoff regényéből Lucinda Coxon; főszereplők: Alicia Vikander, Eddie Redmayne, Tusse Silberg, Adrian Schiller, Amber Heard, Emerald Fennell; fényképezte: Danny Cohen; vágó: Melanie Oliver; látványtervező: Eve Stewart; jelmeztervező: Paco Delgado; zeneszerző: Alexandre Desplat)