

ZALÁN VINCE

Nem történik, mégis történik

Chantal Akermanról

„Akerman? Menekülök a vetítőtől.”
(Zsugán István)

Az „avantgárd” elhatározások romantizmusa: Chantal Akerman egyetlen éjszaka határozta el, hogy életét a filmrendezésnek szenteli. E sorsdöntő elhatározás – vallomása szerint – közvetlen kiváltója Jean-Luc Godard 1965-ös filmje, a *Bolond Pierrot*, amelyet aznap, estefelé látott az egyik brüsszeli moziban. Ekkor tizenöt éves, s elhatározása tartósnak mutatkozik. Beiratkozik a belga filmfőiskolára, s 1968-ban 35 mm-es, fekete-fehér nyersanyagra leforgatja első filmjét, erősen szabad fordításban: *Lepattanok a városomból* (Saute ma ville). A tizenhárom perces filmből tizenegy perc egy konyhában játszódik, drámai befejezéssel. A bevezető néhány képsor egy fiatal lány hazatérését mutatja, amint vidáman, friss virágcsokorral érkezik meg lakásához, amely egy, csak jelzésszerűen felvillantott, égbenyúló paneldzsungel valamelyik szürke oszlopában található. A postaládában van levél, ám a lift nem működik. Dudorászva, énekelgetve szalad föl a megszámlálhatatlan lépcsősoron. Lihegve, danolászva, de végre otthon (?), a konyhában. S innentől kezdve egy alakját sokszor változtató eseménysor tanúi leszünk. Egyes cselekvéssorok elkezdődnek, majd abbamaradnak, mások kezdődnek el, aztán azok is abbamaradnak, időnként visszatérünk korábbi cselekvésekhez. Lepakolás után enni kezd, majd felugrik hirtelen, s az ajtó-, ablakréseket ragasztja be fekete szalaggal, teaforralót tesz föl, ottfelejt, folytatja az étkezést, bort iszik, megint ragaszt egy kicsit, a polcokról a földre szórja a dobozok, zacskók tartalmát, beöltözik takarítónőnek, takarít, nézegeti magát a tükörben, ragasztgat egy kicsit, cipőt pucol, de a lábára is ken a pasztából, s nemcsak a cipőjét, de a lábát is fényesíti a kefével. Cselekvései egyre érthetlenebbé válnak, de egy pillanatra sem keltik a megőrülésnek még a látszatát sem. Talán csak

a mindennapi cselekvések fordulnak egyre fokozódó őrületbe, mintha értelmetlenségük gerjesztené az indulatot a lányban, aki sokkal inkább tűnik elszántságnak, mint eszét vesztettnek. Végül meggyújt néhány szalvétát, csomagolópapír-maradványt, majd arccal a gáztűzhelyre borul és kinyitja a csapokat. A kép első-tétül, mikorra meghalljuk a pusztító robbanást. Jószerivel ez az utolsó mozzanata az (talán az egyetlen), ami Godard filmjének zárójelenetére emlékeztethet bennünket, bár kétségtelen, hogy Akerman – „új hullámos” módon (?) – már első filmjében jól bánik az ollóval: a film vágása mindvégig feszültséggel tölti meg az egyetlen, néhány négyzetméteres helyszínt. Az elviselhetetlen környezet, s az abból való dühödt menekülés gesztusa olvasható ki Akerman első filmrendezői megnyilvánulásából, de – s ez fontos – ez a gesztus nemcsak szülővárosának, Brüsszelnek szól. Így gondolhatták ezt mások is, mert két évvel később a *Lepattanok a városomból*t meghívták az avantgárdfilm legrangosabb európai találkozójára, az Oberhauseni Rövidfilm Fesztiválra. Ez a fesztivál még a hetvenes évek elején is az egyik legfontosabb, ha nem a legfontosabb találkozóhelye volt az újat akaró filmeseknek, a világ minden tájáról.

Akerman feltehetően az oberhauseni tapasztalatok alapján döntött úgy, hogy az Egyesült Államokban folytatja tevékenységét, mindenekelőtt New Yorkban. Itt ismerkedik meg az úgynevezett strukturális film irányzatával (az elnevezés P. Adams Sitney-től származik, és Thompson és Bordwell filmtörténészek szerint a kísérletezés intellektuálisabb formáját jelenti), valamint az avantgárd szerzőkkel. Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol filmjeit nézi, rendezői egyéniségére a legnagyobb hatást talán Michael Snow alkotásai teszik, mindenekelőtt az 1971-ben, különleges, több csuklós kamerával, Kanada kopár, sziklás hegyein forgatott *Központi régió* (La région central). Mindez azt is jelenti, hogy Akerman, bár az indíttatást Jean-Luc Godard filmjétől kapta, ő maga nem kívánt a francia új hullám nyomdokaiban járni. Nota bene: a későbbi évtizedekben maradéktalanul elsajátítja a jellegzetes franciafilmes közbeszédet, amelynek fölényes birtoklásáról az ezredfordulón készített játékfilmjei tanúskodnak. Jellegzetes darabjai ennek a korszaknak az Éric de Kuyperral közösen forgatott alkotásai, mint például a *Holnap költözünk* (Demain on déménage, 2004), még inkább az *Eltűnt idő nyomában* néhány év óta magyarul is olvasható kötete, *A fogoly lány* motívumai nyomán rendezett *La Captive* (2000). (Marcel Proust könyvének eredeti címe: *La prisonnière*.)

Mindezzel szemben Akerman egy sajátos fogalmazásmód kialakításán fáradozott, amely radikálisabb annál, mint amelyet francia kollégái megteremtettek, de mégsem oly szélsőséges, mint friss amerikai barátaié. Ennek megfelelően az a néhány film, amelyet ekkoriban Amerikában forgatott, inkább kísérleti-darabok, filmnyelv-gyakorlatok, semmint komplett művek. Ezek közül talán a legérdekesebbek az 1972-ben forgatott *Hotel*

Monterey, illetve *A szoba 1* és *A szoba 2*. Ez utóbbi „szobafilmek” (La chambre 1, La chambre 2) valójában gyakorlatok, amelyekben a kameramozgás, illetve az ismétlés erejét próbálgatja a rendező. A két film abban különbözik egymástól, hogy a másodikban gyorsabb a kameramozgás tempója és zene kapcsolódik hozzá. Mindkét esetben a lényeg egy 360 fokos körpanoráma, azonos méretű képkivágattal egy komfortos, kissé zsúfolt, tarkan, de ízlésesen berendezett szobabelsőben, ahol egy lustálkodó lány fekszik az ágyban. A kamera – jobbról balra – háromszor jár körbe, a harmadik alkalommal háromszor vissza-visszafelé is fordul egy rövid időre. Akerman valójában fel akarja fedeztetni velünk a szobabelsőt, a részletek jellemzőit, és ezáltal kifejezni, s talán megéreztetni velünk valamit a helyiség metafizikájából.

A *Hotel Monterey*, amely a „szobafilmek” előtt készült, már témaválasztása miatt is nevezhetnénk avantgárd gesztusnak, hisz ismeretes, hogy a szálloda hány és hány radikális szerzőnek volt élettere, vagy művészetének tárgya, avagy mindkettő egyszerre. A New York-i *Hotel Monterey* „főhőse” maga a kamera. A filmben természetesen maguk az öreg hotel lakói – akik többnyire idősebb emberek, bár láthatunk állapotos fiatalasszonyt is – önkéntelenül „szereplőkké” válnak. Sokuk számára a hotel a halál előszobája, az utolsó menedék. Őket is bemutatja a kamera (egy bizonyos fokú voyeuriség elkerülhetetlen lesz Akerman számára), nemcsak a hotelt. Ám a főszereplő mindvégig a kamera, amely bejárja a végtelen folyosókat, beszáll a liftbe, hosszan benéz az ajtókon (vagy épp türelmesen várakozik előttük). Chantal Akerman kamerája fegyelmezett, tudatos, nincs benne szertelenség, váratlan „oldalpillantás”. Legfőbb képfajtája a hosszú beállítás (plan séquence), amely vagy (a film második felében) egyenes ütemű mozgással halad valamely irányba, vagy áll (megáll), és hosszan, érdeklődő elszántsággal figyeli tárgyát (fix plan). Ez utóbbiaknak sajátosan a rendezőnőre jellemző belső feszültsége abban rejlik, hogy ugyan megrendezettek (ez különösen a világitáson vehető észre), de sok mindent megőriznek magukban, a tárgyak helyének, elrendezésüknek stb., magának az egész helyszínnek a rendezés előtti (mise en avant) állapotából. Fix beállításaiiban múlt pillanatai érzékelhetően részeivé válnak a jelen perceinek. Az improvizáció törekenysége ott lebeg a képeiben. A nézők talán ezért is érezhetik úgy, hogy a *Hotel Monterey* valójában egy mentális börtön. Fogoly volna maga a kamera is? A film végén a hotel tetején nézelődik, széles panorámázással mutatja a környezetet, amit akár Michael Snow-nak küldött üzenetként is felfoghatunk. Akárhogy is, Chantal Akermannak ebben az első egy óránál hosszabb filmjével sikerült alapvető célját elérnie, azaz, hogy bennünk, nézőkben *tudatosuljon a nézés aktusa*. Arra kényszerít bennünket, hogy – szokásainkkal, beidegződéseinkkel ellentétben – megtapasztaljuk: a nézés (a filmnézés kivált) lehet nem önkéntelen folyamat is. Megpróbál kiközköteni abból az általánosnak tetsző magatartásból, hogy rábizzuk ma-

gunkat a képsorok áramára, s a film eszközeivel úgy irányítja figyelmünket, hogy valóban lássuk is azt, amit látunk. Ez a rendezői magatartás szinte végigvonul egész életművén, amelynek (egyik) tanúsága szerint az emberek úgy élnek (le) életüket, hogy valójában nem látják, mi is veszi körül őket. Restségből? Önvédelemből? Nem lehet tudni. Filmjei talán azért is váltanak ki oly sok ellenérzést, mert éppen arra biztatnak, hogy erőnket nem kímélve szenteljünk időt és energiát a nézés tudatosságának. Filmjeiben ő maga is ezt teszi. Más kérdés, hogy mit teszünk, amikor ennek eredményeképpen végre meglátjuk, mi is történik valójában, színről-színre. „Önkéntelen vakságunk” talán menekülés?

Chantal Akerman 1973-ban visszatér Belgiumba és egy igen különös filmmel rukkol elő: *Je, tu, il, elle* (Én, te, ő). A majd másfél órás, fekete-fehér film stílusában eléggé amatőr jellegű, pedig egyáltalán nem amatőr film. Inkább egy életérzés s próbálkozások. Útkeresések naplója. A főszereplő fiatal lány valóban ír jegyzeteket. Napjait egy pusztafalú, egyik oldalán üvegajtókkal határolt szobában tölti, amelynek berendezése is sivár. Mintha a *Lepattanok a városomból* hősnőjének nővérét látnánk. Egyedül él itt. Egyedül van. Nem várakozik semmire. Értelmetlen cselekvésekkel tölti idejét. Egyik nap kékre festi a szoba falait, harmadnap fehérre. A tárgyak indokolatlanul „megnőnek” körülötte, „érdemtelenül” fontos lesz egyikük-másikuk. Néha belekap az írásba, többször leírja ugyanazt, a leírtakat rajzszöggel a padlóra erősíti. Zörgő papírzacskóból, mechanikus mozdulatokkal porcukrot eszik. Majd abbahagyja, ír néhány mondatot, aztán folytatja. Mikor elfárad, ruháival betakarózik, hallgatja a szívdobogását. Indoklás nincs. A rendezőnő nem ad magyarázatot a lány helyzetére, viselkedésére. Szorongását látjuk és kétségbeesett igyekezetét, hogy mindenféle határozott döntést távol tartson magától. Akárcsak *Az öldöklő angyal* szereplője, mintha ő sem tudná elhagyni a szobát. A magyarázat hiánya következtében a rendezés – ahogyan mondani szokás – borotvaélen táncol, mert mi végre is ez az enervált vegetáció? Nem véletlen, hogy Akerman minden igyekezete arra irányul, hogy érvényesnek éreztesse velünk a lány magatartását, hogy a csendes álldogálás a szoba sarkában, vagy a lassú séták az ablak előtt nem bolondéria, hanem lehetséges emberi állapot. Tudjuk: reggelizni optimizmus. A kapcsolatfelvételt a világgal nem lehet „kompromisszumok” nélkül (büntetlenül?) megúszni. Akerman hősnője nem akarja ezt a kapcsolatfelvételt. Az titok marad, hogy vajon azért nem, mert nem képes erre, vagy azért, mert (ilyen vagy olyan okok miatt) nem akarja. Akerman szerint van ilyen állapot. Aztán mégiscsak elhagyja a lakást, s a városi sztrádabejáratnál felkérérdzik egy kamionra. Nem tudjuk, hogy a kamion hová megy, s azt sem, hogy a lánynak van-e valamiféle úti célja. A film ideje szerint körülbelül félórát töltenek együtt: időnként megállnak rossz bisztróknál, esznek-iszznak valamit, cigarettáznak, beszélnek szinte egyáltalán nem beszélnek a másikhoz, majd vissza a ka-

mionba. Van úgy, hogy ismerős helyen a fiatal sofőr bemutatja a lányt a haveroknak. De dialógus itt sincs. A lány egy alkalommal, szívességéből, vezetés közben kézzel kielégíti a fiút, aki ezek után – mint egy vallomásos riportban – részletesen elmondja történetét a feleségével, gyerekeivel, tulajdonképpen saját élettörténetét, amely mélységesen kiábrándító. Akarata ellenére inkább csak megtörténik vele az élete, de mintha ő maga is ezt tartaná a világ természetes rendjének. A kilátástalanság lebírhatalannak tetszik, ezért jobb, ha megpróbálunk együtt élni vele. A kaminsofőr-portré után megint erős váltás következik: a főszereplő lány egy másik lány lakásába állít be. Bizonyára nem először találkoznak, viszonyuk feszült. A jövevény enni kér. Unott étkezés. Majd hirtelen újabb váltás: a két lány egymásnak esik, s egy kapitális (tizenhárom perces) lesbikus légyottnak lehetünk tanúi, amelynek a végén a főszereplőnk csendesesen felöltözik, és egy hang nélkül kilép a szobából, lakásból, csak a zár kattanasát halljuk.

Kissé komolytalan, provokatív „triptichonnak” tűnik föl Akerman filmje, amelynek „amatőr” filmformája őszinteségről árulkodik. Éppúgy távol áll az indulatos polgárpukkasztás gesztusától, mint a világ pesszimista és koncepciózus elutasításától. Igazi provokációja: kendőzetlen őszintesége, a tanácstalan, pótcelekvésekbe temetkező szorongás kimondása. Filmjeit elemzők közül sokan vélik úgy, hogy ez a szorongás családjának történetéből eredeztethető. Chantal Akerman nagyszüleit, családját a második világháború idején Auschwitzba hurcolták, ahonnan csak édesanyja tért vissza. Bizonyára sok igazság van ebben a vélekedésben, hisz alkotásaiban is tapasztalható édesanyja kiheverhetetlen lelki sérüléseinek hatása. Miként – megint csak filmjei tanúsága szerint – maga a rendező személy szerint is nehezen elegyedik a világgal. Ám filmjei, vélem, letagadhatatlanul magukon viselik megszületésük éveinek nyomait, nemegyszer túpontos állapotrajzok, bármi legyen is Akerman „kéretlen” örökségének befolyása rájuk. A személyes dolgokon túl ez a befolyás talán leginkább az akermani kamera megfigyelésének szigorúságában és türelmességében, valamint tekintetének komolyságában fedezhető fel. Úgy néz a világra, mint aki tudja, hogy bárminemű engedmény a pontatlanságnak milyen súlyos következményekkel járhat.

Az *Én, te, őt*, feltehetően primér látványai miatt, szétkapkodták a különböző filmfesztiválok. Pontosabban csak kapkodták volna, mert Akerman a film egyetlen „meleg” vagy „leszbi” fesztiválon való részvételét sem engedélyezte. Kétségtelen, hogy ezzel a filmjével, meg későbbi alkotásaival, sőt olykor személyes magatartásával is, átlépett „szentnek” tartott határokat, de soha nem vált belőle „mozgalmár”. Talán ebben is szerepe volt a családi múltnak.

Chantal Akerman az 1970-es évek második felében lépett föl határozottan – azonnali vitákat provokálva – az európai filmművészet színpadára. Különösen két filmje bizonyította, hogy igen karakteres filmrendezővel gazdagodott a kontinentális film. Az egyik a *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a másik az *Anna találkozásai* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978). Az első egy szociográfus pontossággal leforgatott történet – nem véletlen a különleges címadás –, ám semmi köze a szociográfiához. Hasonló precizitással rendezett a második, amely egy filmrendezőné néhány napjának krónikája. Jeanne Dielman Alain Resnais fölfedezettje, a csodás Delphine Seyrig alakítja rezzenéstelen elszántsággal és fegyelemmel. (Kevésbé ismert, hogy Seyrig az ötvenes évek második felében az Actors' Studio kurzusait látogatta, sőt a Broadwayn is fellépett.) Elvált asszony, aki férfiak alkalminak mondott, de valójában rendszeres látogatásából tartja fenn magát és kamasz-iskolás gyermekét. Az ő mindennapi élete a film világa. S a háromórás film rendezőnője – kivéve a férfiakkal való együttlétet – nem fukarkodik a részletekkel. Híven tudósít az asszony egy-egy napjának (többnyire egész nap egyedül van) eseményeiről. Pontosabban cselekedeteiről, amelyek már megszokássá, renddé szerveződtek. Minden egymást követő napnak megvan a(z egymáshoz nagyon hasonló) rituáléja. A felkelések, a tisztálkodások, a reggelizések, a vásárlások, a vacsorakészítések, az étkezések, a kötögetések, a rövid zenehallgatások, tévézések, a megágyazások, a lefekvések ismétlődően követik egymást, oly simán és oly olajozottan, mintha soha nem is lehetne másképpen. Néha persze be kell nézni a postára, a cipészhez, vagy letörölgetni a szobrocskákat a vitrinben. Igaz, mindezek csak felszínesen tagolják az időt, amely a szereplőknek megélni adatott, de talán épp az idő ilyenfajta ártalmatlan tagolásával teszik végtelenné a mindennapokat. Igen jellemző és fontos, hogy Akerman hogyan is hajtja végre a cselekvéseket, milyen magatartásúvá formálja hősnőjét. Jeanne Dielman kultúrált, rendszerető, értelmes asszony, aki pontosan tudja, hogyan illik viselkednie egy nőnek az ő társadalmi státuszában, s tudja, milyen formákat követel ez meg. Például egy nap többször is ruhát vált, mert külön öltözék kell a reggelihez, más a délelőttöz, más a főzéshez, más az esti sétához, más a vacsorához, más az ágyba bújáshoz és így tovább. Egy feladat – egy öltözék; másik feladat – másik öltözék. Bevásárlás után illik beülni egy kávéra; nem forgalmas helyre, és mindig ugyanabba a kávézóba, ugyanahhoz az asztalhoz. Némán, egyedül kell meginni a kávé, s akkor sem szabad beszédbe elegyedni senkivel, ha mód adódna rá. Büszkén és türelmesen kell kortyolgatni a kávé, s ha befejeztük, nem szabad azonnal fölállni, sem egy percnél tovább maradni. Fegyelmezett, lelkiismeretes és rendkívül precíz. A vásárlás után gondosan összeírja a kiadásait, külön, speciális dobozban tartja a félig megkötött pulóvert. S természetesen még azt is rendben lévőnek tarthatjuk, hogy a férfiak távozása után hosszan, nagyon

hosszan megmosakszik, megfürdik a fürdőkádban. De hogy mindezt miért, hogy minden papírt, amivel dolgozik, gondosan széthajtogat, illetve visszahajtogat, s hogy nincs konyharongy vagy épp szoknya, blúz, köntös, amelyet figyelmesen össze ne rakna, végén persze „megsimogatva” mindegyiket? Kiadós krumplipucolás, határozott mozdulatokkal előkészített vacsora-készítés, begyakorolt asztalterítés. Mindezt reális időben mutatja nekünk Akerman kamerája, türelmesen és eltökélten. És tartózkodóan, szinte szenvtelenül. A képkivágatok (többnyire amerikai plán, vagy kis totál) nem sugallnak érzelmeket. Totál plán alig-alig fedezhető fel a filmben, a premier plánt meg mintha számúzte volna a rendezés. A kameramozgások egyenletesek, kerülnek minden tempóváltást. (Talán itt érdemes megjegyezni, hogy a film operatőre, Babette Magolte, avantgárd filmes, akit Akerman még New Yorkban ismert meg, s aki alkotótársa volt a *Hotel Monterey* forgatásakor.) Ez az új fogalmazásmód természetesen meghökkentőnek és jórészt újnak is számított az európai filmben, tudatos és eltökélt (!) határátlépést jelentett Chantal Akermantól. Eltökélttségét az mutatja, hogy nem egy-egy jelenet erejéig próbálta meg-megmutatni a maga sajátos stílusát, hanem kiterjesztette az egész filmre, konzekvensen minden beállításra. Lehet, de szerintem értelmetlen arról vitázni, vajon reálisnak ábrázolt ideje hogyan viszonylik a tényleges, reális időhöz, mert ha mérőeszközök segítségével nem azonosíthatók is pontosan, magában a filmben ily módon, ekként adatik elő, ezt az érzetet kelti. Vagyis pontosan betölti azt a funkciót, amit a rendezés szánt neki. Stílusja tömörségét segíti, hogy egy-két indokolt (pl. zenehallgatás) eset kivételével nincs zene a filmben, viszont a hangok és zörejek szokatlanul erősek (pl. a lift védőrácsának csukódásakor). A dialógusok is igen szűkszavúak. Beszélgetésre szinte soha nem kerül sor. A kevés párbeszéd sem társalgás vagy információcsere, sokkal inkább az egyik fél monológja, amit a másik fél (csak) meghallgat, vagy hasonlóképpen monológgal válaszol. Sőt. Egy fiatal szomszédasszony adja be csecsemőjét rendszeresen felügyeletre Dielman asszonyhoz, míg ő vásárolni megy. Amikor kosárban beadja a gyereket, hosszan beszél, de alakját sohasem látjuk. Kitakarja a nyitott bejárati ajtó.

Akerman nem valamiféle avantgárd hóbortból választotta s alakította ki sajátos elbeszélésmódját, hanem azért, mert filmjében szerette volna megjeleníteni azt a létformát, amiről azt gondoljuk, hogy abban nem történik semmi. Jeanne Dielman egyike a brüsszeli asszonyoknak, akik elfogadták, amit a sors rájuk mért, teszik a dolgukat. Akerman meg azt mutatja meg nekünk, hogy ez mit jelent a mindennapokban. A becsületesen viselt sivárságot, a robottá váló megszokást. Mert ez Jeanne Dielman élete. Ahogyan mondani szoktuk: eseménytelen. Valóban eseménytelen volna? Akerman kegyetlenül egyszerű és világos stílusa éppen arra döbönt rá, hogy ezek a „semmi”-napok bizony életünk részei, hogy a szinte automatikus, gondolkozáshiányos napi cse-

lekvéseink folyamatosan formálják egyéniségünket, s nemcsak azok az események, amikor úgy érezzük, végre történt velünk valami. Ezzel persze nem könnyű szembenézni. Valójában sokak számára ezért taszítóak Chantal Akerman filmjei, nem pedig a lassú, részletező fogalmazásmód miatt. A befejezése előtt azonban mégis történik valami. Jeanne Dielman asszony az aznapi vendégével zajló szeretkezés közben a láthatóan gusztustalanul erőlködő férfi nyakába vágja az ollóját. Megöli. De nem történik sem megkönnyebbülés, sem megrendülés. A film során semmi sem mutatott arra, hogy a főszereplő készült volna ilyen vagy hasonló cselekedetre. Egyetlen beállítás sincs, amely arról árulkodott volna, hogy forr valami benne. A dramaturgiában semmi crescendo. Akerman úgy rendezte a dolgokat, mintha ez is csak a már ismert mindennapok egyik eseménye volna.

Az *Anna találkozásainak* hősnője (Anna Silver alakítja) egy Párizsban élő filmrendezőnő, aki a film elején éppen Németországba érkezik filmjének bemutatójára. Figurájának megalkotásakor Akerman bizonyára önéletrajzi elemeket is felhasznált, de tartózkodik attól, hogy ezt nyilvánvalóvá tegye, sőt, az, hogy a főszereplő foglalkozása a filmrendezés, akár mellékesnek is tekinthető. A filmben – címének megfelelően – a találkozások a fontosak. Milyenek ezek a „páros” találkozások? Alkalmiak, olykor véletlenek, vagy nagyon vártak. Ám bármennyire is különböznek egymástól, mégis igen hasonlatosak. Mindenekelőtt abban hasonlítanak egymásra, hogy a résztvevők végtelenül magányosak. A találkozások hosszú perceiben nincs olyan pillanat, amikor az egyik fél belépne a másik életébe. Talán nem is akar, talán már nem tudna. Hol vannak a már a régi szép sartre-i idők, amikor a másik a poklot jelentette?! Ahhoz szoros, szenvedélyes kapcsolat szükségeltetik. Ebben a filmben mindenki zárt a másik (mindenki?) felé, hiába vannak ágyba bujások meg egyebek. Hiába léteznek szimpátiák (a szerető és az édesanya esetében nyilván többről is szó van), „valami” nem engedi, hogy a találkozókon megszülethessen a bensőséges kommunikáció. Nos, ez a megnevezhetetlen „valami”, amit filmjében Akerman megpróbál körüljárni.

A szereplők minden beleélés nélkül, indulatok nélkül beszélnek, pontosabban talán monologizálnak. (Az *Én, te, ő* sofőrepizódja lehet itt a kidolgozatlan előkép.) Szinte soha, vagy csak nagy ritkán néznek a másik szemébe. Mondják a magukét, hanglejtés nélkül. Például, mint az a német férfi (Helmut Griem), akivel Anna a filmbemutató után összeakad, egy keserűre sikerült együttlét után meghívja őt külvárosi házába, ahol lányával és édesanyjával él – lányának épp születésnapja van. Mielőtt belépnének a házba, a tanítómester férfi rezzenéstelen arccal meséli el, hogy apja meghalt Sztálingrádnál, s hogy a háború után sikerült Németországot újra felépíteni. Felesége elhagyta egy erőtlenes török emberrel, azóta lányát sem látogatja, legjobb barátját, kollégáját is elveszítette, mert államellenes cselekedetekkel vádol-

ták és kirúgták az iskolából. Hát így áll most. Anna türelmesen hallgatja az életút történetét, érti, talán meg is érti. Ő semmit sem mond magáról, hanem egyszerűen elköszön. Egy másik, berlini születésű férfivel (Hanns Zischler) a Brüsszelen át Párizsba tartó vonaton ismerkedik meg. A férfi Párizsba tart („Franciaország a szabadság országa. Franciaország lesz a hazám.”), ahol bizonyára megismerkedik egy nővel, akivel kölcsönösen megszeretik egymást. Járt már Spanyolországban, ott egy francia nőtől tanulta a francia nyelvet, míg az asszony valami svédvel le nem lépett. De járt Dél-Amerikában is és a görög szigeteken. Talán most, Párizsban valóban sikerülni fog az élete. Anna ismét együttérzően hallgat, nem minősít semmit. Akerman filmjének címe jószerivel „Hontalanok” is lehetne. Ideértve nemcsak a két német férfit, hanem a többieket, akikkel találkozik, a lengyel-zsidó barátnőjét, aki nemrég jött át Belgiumból a számára biztonságosabb Németországba, a Belgiumban élő édesanyját és párizsi szeretőjét, sőt talán magát Annát is. Mintha mindenki valamilyen óriási, európai flipper-asztalon mozogna, hol lassan, hol gyorsabban, időnként egymásnak csapódva, míg csak a gép engedi, s amelynek működését senki sem ismeri. Senki sem tud sehol sem gyökeret eresztetni, hosszabban kitartani (bármennyi legyen is ez) a másik ember mellett.

Megkockáztatom: az *Anna találkozásai* bizonyos értelemben párdarabja a *Jeanne Dielman...-nak*. Ez utóbbiban látszólag nem történik semmi, az *Anna találkozásai* viszont zsúfolásig van velük, hisz a szereplők nem tesznek semmi mást, semmint hogy történeteket mesélnek. De vajon ezek mögött a történetek mögött áll-e *valaki*? Mivégre ezek a történetek, ha nem kovácsolódik ki belőlük valaki, ha nem kristályosodik ki általuk karakter, egyéniség?

*

Úgy tetszik, a *Hotel Monterey*től nemcsak a játékfilmek felé vezetett út Chantal Akerman számára, hanem a dokumentumfilm felé is. Évtizedes filmrendezői tevékenysége során sok dokumentumfilmet forgatott, s mint ahogy egy, a filmművészet kifejező lehetőségeit kereső alkotóhoz illik, nála nincsen műfaji hierarchia. Persze, ahogy korai játékfilmjeinek sajátosságai is jelentősen eltérnek a játékfilmek általánosan elfogadott karakterjegyeitől, úgy a dokumentumfilmet is saját képére formálta, itt sem fogadta el a „szabályokat”. A műhelyéből kikerült dokumentumfilmeket két csoportra lehet osztani. Az egyik típust dokumentum-esszéfilmnek lehetne nevezni. Ilyen például a *Hírek otthonról* (News from home, 1976), az *Egész éjszakán át* (Toute une nuit, 1982) vagy az *Odalenn* (Là-bas, 2006). Ezekben a filmekben dokumentumfilm-felvételek követik egymást, az Akermanra jellemző módon tartós, fix-beállításokban, avagy azonos tempójú, a kamera haladási irányát megtartó mozgó plánokban. A beállítások összeillesztésének rendjét nem valamiféle történet határozza

meg, hanem a kamera által mutatott világ vizuális karaktere. S ezekhez a képsorokhoz egy teljesen szubjektív szöveg kapcsolódik, amelynek csak nagyon áttételesen van köze ahhoz, amit a felvételeken látunk. Maga a kapcsolódás persze rendkívül érdekes, mert az egymástól „távol álló” képsor és szöveg különös, szokatlan jelentéseket teremt a filmben, szokatlan asszociációk felé nyitja meg a néző képzeletét. A *Hírek otthonról* felvételei (operatőrök: Babette Mangolte és Jim Asbell) New York Cityben készültek 1976 nyarán, és a hozzájuk felolvasott szövegek nem mások, mint Akerman New York-i tartózkodása alatt édesanyjától, Belgiumból kapott leveleinek részletei. Az *Egész éjszakán át* címűt talán leginkább játékfilmelemekkel készült dokumentációs esszének lehetne nevezni. Igazából egyetlen variációsorozat. Éjszakashótár. A film estétől hajnalig zajló, különböző történések inventáriuma. Vagyis Akerman nagyon szellemesen és találékonyan szedi össze filmjébe az emberi kapcsolatok éjszakai történéseit. Egyetlen kivétellel, a legkézenfekvőbből (?), a szeretkezésről, teljesen „elfeledkezett”. A variációsor szinte végtelen, jöllehet olykor vannak „visszatérő” történetek is. Látunk variációkat a megismerkedésre, a várakozásra, az elválásra, s a legkülönbözőbb elhatározásokra. Például: egy bisztróban két egymás mellett asztalnál ül egy nő és egy férfi. Mindketten sört isznak. Csend van, különösebben nem figyelik egymást. A férfi vártalanul fizet, és kifelé indul. A nő követi példáját. Ám a székek között véletlenül összeakadnak. Ahogy egymáshoz érnek, örült csókolódzásba kezdenek, amit egy egész éjszakai szerelmes tánc követ. Vagy: idősebb pár fekszik kettős ágyon. A nő már nem bírja az együttlétet. Felöltözik, s egy hotelben vesz ki szobát. Hajnalban visszatér férjéhez az ágyba. Más: gyerek-tinilány leszökik egy koszlott bisztróba. Rövid tartózkodás után táncolni kezd a hórihorgas bárfiúval. Egyetlen szót nem szólnak egymáshoz. Éjfél után otthagyja a bisztrót. Telefonvariánsok: őt választottam, maradok; soha többé ne gyere; egész éjszaka vártalak stb. Az éjszaka variánsai? Amikor a mondás szerint pihen a világ, nyugovóra tér? Semmi sem történik? Akkor mi Akerman filmje, ha nem az emberi kétségbeesés humánus celluloid-rajzolata?

A három film közül talán az *Odalenn* megoldásai a legabsztraktabbak, már nem is igen nevezhető dokumentumfilmnek. Rendkívül személyes, jöllehet magányügyeket érint, de a rendezőnőnek, aki mondja, olvassa a jegyzeteit, a filmben inkább mint gondolkodó embernek, mint alkotónak a személye áll az előtérben. A felvételek Izraelben készültek, jöllehet a film nagy részében egy lefüggönyözött szobában vagyunk, és halljuk a rendezőnő gondolatait, töprengését, emlékezéseit, bár önmaga egyetlen pillanatra sem tűnik föl. Persze a függönyrések közt átlátunk a szomszédba, a szobákba, az erkélyekre, később a tenger is megjelenik filmben. Szokatlan és elgondolkodtató önportré Akermannek ez az alkotása, képeinek struktúrája sokszor Mondrian műveire emlékeztet.

Akerman dokumentumfilmjeinek másik csoportja közelebb áll a dokumentumfilmről általánosan elfogadott jellemzőkhöz: társadalmi probléma áll a középpontban, konkrét esetek nyomába szegődik, interjúkat készít stb. Ezeknél nincsen szerzői kommentár, bármiféle reflexió, magyarázat. Ám a fogalmazásmódot ezeknél is erősen kézben tartja, nem fordulhat elő, hogy a kamera előtt zajló (a rendező által ismert) események bármi módon is befolyásolják választott stílusát. Épp ez utóbbi teszi némiképpen kivételessé dokumentumfilmjeit is. Ilyennek gondolom a 2002-ben elkészült, a Cannes-i Filmfesztiválon (igaz versenyen kívül) szereplő filmjét, amelynek címe: *A másik oldalról* (De l'autre côté). Helyszíne az Egyesült Államok és Mexikó határa. Ez utóbbi oldalon a szegénység, a menekültek az ország belsejéből, s remény, hogy átjutnak a határon, ahol már várják őket a többiek, s talán a jobb élet. Odaát, a másik oldalon félnek tőlük. Félnek, mert behordják a koszt, a szegénységet, a betegségeket. Betolakodók. Egytől nem félnek. Lepuffantani, megölni őket. Akerman meghallgatja mindkét felet. Mexikóban kezdi a vizsgálódást, bemutatja, hogyan élnek itt az emberek, hogyan várakoznak, készülnek a nagy útra. Odaszegődik az amerikaiak éjszakai, ellenőrző járőrei mellé, máskor meg korszerű technikával sötétben követi az erdőn-mezőn libasorban gyalogló mexikóiakat. Beszél határmentén élő amerikaiakkal, határőrítisztekkel. A dráma szinte minden elemét elénk tárja. Meg hogy a megoldás kulcsát senki sem találja. Akerman tudatos rendező, nem vagdalkozik, biztos benne, hogy a képsoraira bízhatja magát.

A film közepe tájára bevág egy – a dokumentumfilmekben teljesen szokatlan – tízperces, *folyamatos* képsort, szöveg és „hozzáadott” hang nélkül, csak zörejekkel. A kamera, valamivel szemmagasság alatt, kis totálban, mintegy „oldalra fordulva” kezdi meg a mozgást. Egy magas kerítéssor mellett halad, nem sietős, „gyalogló” tempóban. A kerítés mögött pusztaság, gyenge fényben. Majd hosszúkás épületek tűnnek föl, s körülöttük katonai autók, világító reflektorok. A kamera fokozatosan eltávolodik a kerítéstől, autók furakodnak a részbe, először csak két sávban, majd háromban, végül négyben. Koszlott, lepusztult kocsi, fáradt, törődött emberekkel. Lépésben haladnak, olykor feltűnik egy-egy alkalmi árus, itallal, harapnivalóval.

A menet lassan megy előre, a kamera rezzenéstelenül, kitartóan halad mellettük. Nemcsak az autók lepusztultak, de a környezet is. Majd lassan jobbra fordulnak az autók, az ellenőrzéshez. A kamera nem követi őket, hanem a már megszokott tempóban tovább halad. A pislákoló fényben benzinkutak bizonytalan körvonalai, alig láthatók. Parkoló kamionok. Aztán üres bisztrók színes fényű termei, földszintes hotelek neonjai bukkannak ki a sötétből, míg már odaát érünk. Templom sziluettje, földutak, földszintes házak veszik körül. Ennél a határátkelésnél minden „normális”, mégis az egész film talán legkeserűbb, legfájdalmasabb, legreménytelenebb képsora.

Chantal Akerman nem ebben a filmben alkalmazott először ilyen szokatlanul hosszú és vágatlan képsorokat. Volt úgy, hogy ezt – a nála hihetetlenül erős kifejezőerővé váló – „technikát” szinte az egész filmre kiterjesztette. Ennek talán legszebb – s nekünk, magyaroknak különösen átélhető – példája a *Keletről* (D’Est), amelyet 1993-ban forgatott. A film teljes egészében nélkülözi a kommentárt. Legföljebb a feliratok (cirill betűk) adnak némi eligazítást. A kamera Lengyelország falvait, tengerpartját, Ukrajna településeit, mezőit, Oroszország városait pásztázza. Úgy is mondhatnánk: a kamera mond el mindent. (Zene sincs – kivétel, ha zenélnek a filmben –, zörejeket, a természet hangjait hallhatjuk olykor.) A film nagyrészt folyamatos kameramozgásokból, vágatlan felvételekből áll, amelyek négy-öt percesek, de van köztük tízperces is. Igen sajátos a kamera Akermanra jellemző sebessége. Nem túl lassú, s nem túl gyors. Állandó ritmust s tempót vesz föl. Talán furcsa, de azt kell mondanunk, nemigen törődik azzal, ami előtte történik, nem zökkentik ki felvett sebességéből. A néző így nem feledkezhet bele a látottakba. (Hűség az egykor kialakított rendezői elvekhez!) Ami azért is szándékos, mert a rendező nem karaktereket akar megmutatni, hanem egy állapotot megidézni, s arra tenni érzékennyé a nézőt. A kamera elindul: sorban állókat látunk, valamilyen közlekedései eszközre várnak. Tél van, hideg, szállingózik a hó. A lámpák alig világítják meg az utcát, néha feltámad a szél is. Az emberek, asszonyok–férfiak, fiatalok–öregesek, megpróbálják valamivel kitölteni a várakozás perceit, olvasnak, ritkábban beszélgetnek, de legtöbbször csak néznek maguk elé és toporognak lábukkal. Egyhangúság, csend és hideg. Néha odaszólnak a kamerának, de senki sem berzenkedik. A kereszteződésnél kilencven fokban fordul a kamera: ismét megállók, zsúfolásig várakozókkal. Mintha mindenki, az egész város sorban állna. Sorban állók országa. Vált a kép: most várótermekben pásztáz a kamera. Zsúfoltság, embertömeg, csomagok, az alvástól, kimerültségtől előrebukó fejek, arcok. Mindenki vár valamire, hosszan és beletörődötten. A várakozók országa? Fordult a kamera, körpanoráma egy metrókijárat aulájában. Lassan mozgó tömegek, a fal mellett várakozók, csomagok. A kijárat ajtónál hatalmas Lenin-szobor, előrelendülő jobb karral. Ismét a sötét utcán, pislákoló fényeknél: emborsor, mindenki tart valamiféle semmiséget a kezében – eladásra! A vevő nagyon ritka, hátat fordítva intézik el az ügyletet. Akerman szokása szerint néha fix-beállításokat illeszt a hosszú kameramozgások közé. Az egyikben egy fiatalasszony, miután feltett egy kis hangplemez-zenét, a konyhában, ahol majdnem olyan a világítás, mint az utcán, szendvicseket készít. Van szalámi, van kenyér. A hangulat mégis szomorú, szinte vigasztalan. A kilátástalanság mintha mindenbe be volna kódolva.

Ha jól számolok, akkor a hatvanadik életévét éppen hogy csak elhagyó Chantal Akerman 2011-ig 45,2 óra filmet forgatott. Ez átlagos játékfilmhosszal számolva körülbelül 30 játékfilm. Pedig az avantgárd művészetről azt szokták mondani, hogy vagy ellobbannak, mint a gyertyaláng, vagy lusták, mint egy kávéházi ruhatáros.

Néhány szerzőnkről

- BALÁZS LAJOS – néprajzkutató, a Sapientia EMTE Csíkszeredai karának docense. Kutatási területe az emberi élet sorsfordulói: a születés, házasság, halál, nemiség szokásvilága. Önálló kötetei: *Az én első tisztességes napom. Párválasztás és lakodalom Csíkszentdomokoson*, Kritérium, 1994; *Menj ki én lelkem a testből. Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson*, Pallas–Akadémia, 1995; *Szeretet fogott el a gyermek iránt. A születés szokásvilága Csíkszentdomokoson*, Pallas–Akadémia, 1999; *A vágy rítusai, rítusstratégiák. A születés, házasság, halál lelki világának hátteréről*, Scientia, 2006; *Amikor az ember nincs es ezen a világon. Paraszti nemi kultúra és nemi erkölcs Csíkszentdomokoson*, Pallas–Akadémia, 2009–2010; *Rituális szimbólumok a székely-magyar jelkép-kultúra világából*, Pallas–Akadémia, 2012.
- CSUHAI CSINOS KLÁRA – klinikai pszichológus, pszichoterapeuta. Doktori disszertációját a határeseti kórképekről írta. A klinikum területén eltöltött gyakorlati munka mellett különböző posztgraduális képzéseken tanított. Fontosabb publikációi: Határeseti kórképek, in Füredi J. – Buda B. (szerk.): *A neurózis változó arca*, Medicina, 1989; Az acting out pszichoanalitikus értelmezésének alakulása, *Pszichoterápia*, 1993/december; Határesetek, narcisztikus zavarok, in Szőnyi Gábor – Füredi János (szerk.): *A pszichoterápia tankönyve*, Medicina, 2000; Trauma és Ismétlés. A poszttraumás stresszbetegség pszichoanalitikus szemmel, *Pszichoterápia*, 2003/február.
- KARSAI GYÖRGY – klasszika-filológus, egyetemi tanár, a PTE Klasszika-filológia Tanszékének tanszékvezető egyetemi tanára, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Színházelméleti Tanszékének tanszékvezető-helyettes egyetemi tanára. Szakterülete az antik (görög és római) színház és a görög eposz.
- SIMON T. LÁSZLÓ – bencés szerzetes, magyar–angol szakos tanár. Bibliikus teológiából Rómában a Gregoriana egyetemen szerezte PhD-jét. 2000 óta Rómában a Pontificio Ateneo Sant’Anselmo egyetem teológiai fakultásán tanít Újszövetséggel kapcsolatos tárgyakat. Magyarul megjelent könyvei: *Hozzatok szavakat magatokkal!* (2007), *Hagyományok dialógusban* (2007), *Nem írnökök, hanem írástudók* (2008), *Nem csak Isten evangéliumát* (2009), *Az üdvösség mint esély és talány* (2009), *A kezdetek varázsa és lendülete: Közelítések a Lukács-evangéliumhoz és az Apostolok cselekedeteihez* (2012 – megjelenés előtt).
- TATÁR GYÖRGY – vallásfilozófus, az Általános Filozófia Tanszék tanára az ELTE BTK Filozófia Intézetében. Önálló kötetei: *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*, Gondolat, 1989; *Osiris–Gond*, 2000²; *Pompeji és Titanic*, Atlantisz, 1993; *A nagyon távoli város. Vallás-filozófiai írások és viták*, Atlantisz, 2003; *Izrael – Tájkép csata közben*, Osiris, 2000; *Kalligram*, 2009²; „Egy gyűrű mind fölött”, Akadémiai, 2009.