

KORTÁRS EURÓPAI VALLÁSDRÁMÁK

Itt, a Földön

SZABÓ ÁDÁM

A KERESZTÉNYSÉGRE REFLEKTÁLÓ KORTÁRS SZERZŐI FILMEK LEGTÖBBJE ÉGETŐEN HÉTKÖZNAPI PROBLÉMÁK MÉLYÉRE HATOL.

Nemcsak hitmegegerősítő történetek fémjelzik a vallási tematikájú filmeket. Bizonyos modernista alapvetésekre (*Máté evangéliuma*) is jutott már tabudöntögető darab (*Viridiana*), ahogy zsánerfilmek (*Az ördögűző*, *Ómen I–III.*, *Ördögűzés Emily Rose üdvéért*, *Noé*) vagy *midcultok* (*Krisztus utolsó megkísértése*, *A passió*, *Mária Magdolna*) kontrapunktjaként is több olyan 2000-es, 2010-es évekbeli művet találni, amelyek kritika alá vonják a vakhitet. Bruno Dumont a terrorizmus és a vallási krízis összefüggését vizsgálja a *Hadewijch*-ben, Ulrich Seidl trilógiájának második része, *A hit paradicsoma* fassbinderi tragikomédiaként a kommunikációképtelenséget, az alapvető empátiás készség csődjét képi le. Pablo Larraín stilizált, a férfiválságot is érintő *A klubja* bűnről és bűnhődésről elmélkedik, illetve a chilei katolikus egyház pinocheti retorikáját vesézi ki, Kirill Szerebrennyikov a diktatúra és a vallási megszállottság közé tesz egyenlőségjelet a *Mártírok*-ban.

GENERÁCIÓRÓL GENERÁCIÓRA

Az olyan kortárs európai mozik, mint *A Magdolna nővérek* (Peter Mullan, 2002), a *Requiem egy lányért* (Hans-Christian Schmid, 2006), a *Dombokon túl* (Cristian Mungiu, 2012) és a *Keresztút* (Dietrich Brüggemann, 2014) rendkívüli közelítésmóddal bírnak. Objektív-realista irányelvekkel élő, ítélezést mellőző passiótörténetek. Historikus szemlélettel nem rendelkeznek: a louduni boszorkánypert megörökítő *Mater Johannára* vagy az *Ördögök*re kevésbé rimelnek, ehelyett Bresson és Haneké jéghideg szenvtelensége hatja át őket. Kivételt képez

ilyen értelemben *A Magdolna nővérek* és a *Requiem egy lányért*. Noha 1960-as és 1970-es években játszódó filmek lévén *period piece*-ek, riasztóan mai problémákra koncentrálnak. Előbbit a történelmi hozzáállás és a friss témaválasztás egyensúlya jellemzi, utóbbi középosztálybeli miliőben bonyolódó, saját korszakára alig reflektáló földhözragadt dráma. Nőket érő fizikai-pszichológiai atrocitásokról szólnak a mozik. *A Magdolna nővérek* markáns női szemszöge nemcsak a lázadás jele, hanem a dogmatizmus és a visszaélés leleplezésének eszköze. („Female gaze” – olyan női főszereplőkkel és maszkulinitásukban bizonytalan karakterekkel dolgozó, eltérő témájú és stílusú filmek erősítik ezt a szemléletmódot, mint Lucrecia Martel *The Holy Girl*-je, Jessica Hausner *Lourdes*-ja és az Antonia Bird dirigálta *Pap* premisszájával élő *Az Ő nevében* *Matgorzata Szumowskától*) A *Requiem egy lányért* anya-lány kapcsolata szintén súlyos problémákkal terhelt, a hősnő képtelen kitörni gyalázatos körülményeiből, az anya szélsőségesen konzervatív értékrendje tönkreteszi az életét. A román újhullámos *Dombokon túl* a női tekintet megkérdőjelezésén kívül a patriarchális értékeket ugyanúgy semmissé teszi, míg a *Keresztút* teljes zéruspontot jelöl, kamaszlány főszereplőjének esélye sincs lerázni magáról a ráerőltetett fundamentalista tanokat. Nemcsak a női, a generációs szempont is fontos ezekben a filmekben, az idősebb nemzedék akár erőszakkal is megpróbálja ráerőltetni a fiatalokra kövült nézeteit, kizárólag saját életviteli szabályaitak üdvöztőnek tartva, minden mást erkölcsstelennek bélyegezve. Ezek a filmek nem

teológiai, hanem morális nézőpontból tekintenek a vallásra. A szembenállás hétköznapi sikon, átlagemberek között zajlik. *A Magdolna nővérek* és a *Dombokon túl* eszmepárbajai izolált környezetben játszódnak le, előbbinek egy ír katolikus dologház szigorú alá-főlé rendeltségen nyugvó viszonyrendszere ad hátteret, utóbbiban a moldvai ortodox kolostor merev hierarchiája rimel a nagycsalád belső viszonyaira. E közösségek legriasztóbb tulajdonsága, hogy rendre az egymáshoz közel állók bonyolódnak bennük tragikus konfliktusba. Szakadék nyílik a hozzátartozók között, pontosan azok szerepelnek le, akiknek a legnagyobb baj közepette kellene őrizniük valóságba sodródott gyermekeiket. A várososság nem misztikus és nem kívülről fenyeget. Belülről bomlasztja szét a közösségeket, a végső menedéket nyújtó otthon válik szóbeli összetűzések, később mentális összeomlások színhelyévé letisztult kompozíciókon, rögrealista, hosszú beállításokra épülő tárgyilagos snitteken.

ÉLETKÉPTELENSÉG

Nem a vallás intézményét rombolják a kortárs drámák, nyomatékosan a kisiklott hitet, a fanatizmust és a tudatlanságot bírálják. A négy film más közegből vett példákkal számol be a mindennapokat romba döntő végítétről. *A Magdolna nővérek*et a felháborodás dühe fűti, ugyanakkor tényekre, megtörtént eseményekre épít. A skót Peter Mullan (aki a neveldeből szökött lányát otthonról visszacibáló alkoholista szülőként bele is komponálta magát rendezésébe) nem fest széles társadalmi tablót, a 18. század közepétől egészen 1996-ig működő, nagyjából 30.000 bentlakón kegyetlenkedő bigott ír katolikus mosodák rabszolgatartó-struktúrája a karakterdrámának kedvez, négy ártatlanul meghurcolt lány gyötrelmeire fókuszál. Ebben az intézményben nincs helye az emberi érzéseknek, csak feljebbvalók és szolgák vannak. *A Magdolna nővérek*-ben a vallás szélsőséges oldala intézményesült terrorként jelenik meg – a zárdát irányító nővérek, különösen az idős Bridget máter csupán álcaként használja a vallást, Isten szeretetét saját elnyomó hatalmának fenntartásáért hangoztatja, az erőszak önigazolást keres. Testi-lelki kínok között

vergődve próbál kitörni ebből a börtönből a négy hősnő, Rose, Margaret, Bernadette és Crispina: véd- és dacszövetségük nem makulátlan, többször is vitába keverednek, a szökés, valamint a remélt függetlenség közös vágya hajtja őket előre. Megaláztatásuk sokszor nőiségükön ejt csorbát: a Pasolini-féle *Salóra* hajazó meztelen szépségverseny a test kisajátítását eszközként használó lelki tortúra, a bigott egyházi vezetőség szadizmusának félreérthetetlen bizonyítéka. A maskulin nézőpont perifériára szorul, hatósági személyek, korrupt, nemi erőszakot elkövető papok, gyáva, segítő kezét nyújtani képtelen fiatalok, illetve lányaik sorsa iránt érzéketlen, jószágról papoló, ám az idős nővérekhez hasonlóan bárdolatlan, szidalmazó és ütlegető apák, unokahúgot gyalázó fiúk terepeként jelenik meg. Mullan a '60-as évekbeli Írország merev felfogását bírálja: a patriarchátus saját konzervatív tekintélyelvűsége védelmezéséért utasítja el bűnbe esett lányait. A rendező egyformán bírálja a kinti és a benti közeget, így

a gyalázatért, házasságon kívüli szülésért, elmebetegségért, magamutogatásért örök kétkezi munkára ítélt fiatalok számára nincs kiút. Gyötrelmeikre nincs gyógyír, a Crispina anorexiájának és halálának szentelt rövid zárszó kibírhatatlanul sokkoló. A fikciós lánykarakterek jövőjéről tájékoztató inzertek traumáik feldolgozhatatlanságáról tanúskodnak: Bernadette-ben kitörölhetetlen nyomot hagy a drasztikus, vérző sebekkel záruló hajvágás, szabadulása után is ellenséget lát a felbukkanó apácaiban. Zavaros rémképként vibrál elméjében a hajdani brutális beavatkozás, mely egy pillanatra kizökkent *A Magdolna nővérek* szürke atmoszférájából, és – a *The Guardian* kritikusa, Peter Bradshaw szavaival élve – a hallucinációk birodalmába lök.

A *Requiem egy lányért* is igaz történetet dolgoz fel. Az otthoni kötelezettségek és az elszakadást szimbolizáló egyetemi önállóság taszító feszültsége küldi padlóra Hans-Christian Schmid dokumentarista ízü – zenehasználat nélküli, puritán snittekéből álló, hosszú gépmozgásra támasz-

kodó – siratódalának főszereplőnjét. A direktor a bajor Anneliese Michel (1952 – 1976) valóban megtörtént ördögűzését veszi alapul, egy magára hagyott, a világ segítségére hiába váró, önnön ingatag személyiségéből erőt meríteni nem tudó fiatal nő portréját rajzolja meg. Michaela Klingler, a filmbeli Anneliese-hasonmás szeretne illedelmes huszonéves lenni, apjával és kishúgával való felhőtlen viszonyát azonban folyton meggátolja az anya örökös ellenkezése, így a *Requiem egy lányért* a csend erejét mozgósító, árulkodó pillantásokra, váratlanul feltörő ordításokra, ütésekre fókuszáló történet, melyben a törékeny psziché végül összeroppan. Michaela ugyanis foggal-körömmel ragaszkodik a valláshoz: az ő tragédiáját nem egy akarata ellenére rábírt, vakbuzgóságban gyökerező hitrendszer befogadása okozza. Schmid többértelműségeket kínáló hétköznapi rémdrámája sosem tisztázza, ördögi beavatkozás áldozata-e a lány vagy rohamosan súlyosbodó epilepsziája gyúri le őt és ösztönzi a feszülete elhajítására, ózdkodásra más szent tárgyaktól. A *Requiem egy lányért*

„Teljes zéruspon-
tot jelöl”
(Cristian Mungiu:
Dombokon túl
– Cosmina Stratan)



a négy fal között lejátszódó, egyre lélekpusztítóbb viták eredményeként létrejövő tudatalatti lázadás józan észt fenyegető hatásáról sem feledkeznek el. Hősnőnk magába zárkózó alkat: válszakokban végre élni kezd, barátja és barátnője oldalán szabadságra óhajtozik. Táncol a Deep Purple *Anthem*jére, ám az életörömet elnyomja a morális szigor, Michaela a sorozatos ördögűzések után isteni próbatételnek titulálja összeomlását.

ARCRA ÍRT FÁJDALOM

Visszafojtott szenvedély és elképesztő emberi tudatlanság dualizmusára épít Cristian Mungiu filmje: a *Dombokon túl* melodramájában újfent kiszolgáltatottakra irányul a figyelem, a direktor a *4 hónap, 3 hét, 2 nap* és az *Érettségi* között bizonyosságát adta, nála kevesen értenek jobban a patthelyzetbe sodródott, történelmi-politikai vagy hétköznapi ideológiák és saját célkitűzéseik határhelyzetében vergődő nőalakok árnyalt bemutatásához. Alina és Voichita kötéltűzése beszédes: árvaházban nevelkedett, magukra hagyott

fiatalokként szimbiotikus kapcsolatban élnek, magányuk és kiszolgáltatottságuk ellensúlyozásáért van óriási szükségük egymásra. Közös életük Alina németországi hajós vendégmunkája miatt szakadt meg, és a lány épp onnan érkezik a romániai monostorba barátnője visszaszerzéséért. Alina sorsa párhuzamba állítható a 2005-ben halálra kínzott tanacui Maricica Irina Cornici szenvedésével. Akárcsak a mentálisan sérültnek nyilvánított apáca, a *Dombokon túl* főszereplője sem üdvözl, Voichita ugyanis végleg Istennek szentelte az életét, így nem szakadhat el a régimódi, Papának szólított főpaptól. Eszköztelenül, mégis roppant hatásosan összpontosít a formanyelv a nők belső viaskodására: a *Dombokon túl*-ban Alina saját magánya, a kolostor elvárásai és lelki társa visszautasítása között gyötrődik, egyre fokozódó egyedüllétéből és tehetetlenségéből gyanakvás, féltékenység, dühöngés támad, míg Voichita új élete kétségbeesett megőrzéséért nem mer ellenkezni a Papával. Szemtől szemben engedelmes, és a kolostorfő háta mögött is csak halk szavakkal

küldhet egy-egy bátorító gesztust Alinának. A *Dombokon túl* tekintetekbe, elharapott szavakba ágyazza a szabadulásvágy és a bigott vallásosság feloldhatatlan konfliktusát, Doru Pop definíciójával élve a film a „képen kívüli mozi” hagyományait követi, elfojtásokat jelez, kihagyásokra épít. Senki nem gonosz itt, csak az áldozatok gyarapodnak: Alina sérült jelleme akadályozza a szeretet civilizált kifejezését, Voichita pedig passzív marad, pusztán megfigyelője az eseményeknek, a Papa és egyházközössége zárt burokokban létezve csak a dogmáknak, parancsolatoknak engedelmeskedik. Mungiu filmjében a tragédia oka nem a nyílt szembenállás. Mások elvárásainak semmibe vétele – a természetes emberi kötődés figyelmen kívül hagyása a zárdatagok részéről, a magány keserűségbe, rendbontásba fordulása Alina oldaláról – vezet katasztrófához. Mindebben a külvilág érzéketlensége, közönye is szerepet játszik. A nevelőszülők, az orvosok elhanyagolják Alinát és kialakuló betegségét, visszaküldve a lányt az őt felforgatónak tekintő kolostorba (A *Magdolna nővérek* férfiakkal ellentétben nem konzervatív ideológiai bástyákat, hanem mások sorsára legyintő, fásult nyársolgárok

„A törékeny psziché végül összeroppan”

Hans-Christian Schmid:
Requiem egy lányért
– Walter Schmidinger,
Sandra Hüller és Jens Harzer)





kat látunk), utat engedve a fakeresztes, láncos kínzásnak.

Dietrich Brüggemann *Keresztútja* még sötétebb képet fest: 14 statikus beállításra alapozó jelenetben bontakozik ki a 14 éves kamaszlány, Maria hányattatása, szoros párhuzamban Jézus kálváriájának 14 állomásával. A kamaszlány nem önként és dalolva megy bele az önsanyargatásba, hanem azért, mert erre ösztönzik. A szülői fanatizmusnak engedelmeskedik, parancsok jármába hajtja a fejét – sosem hozhat önálló döntéseket. Megszállottan vallásos anyja és közte mindennaposak a veszekedések: a Szent X. Pius Testvériség (itt Szent Pál Testvéreket, az eredeti gyülekezetnek egy időben a rendező és húga/ társírója, Anna is tagjai voltak) intelmei szerint élő család latin misére jár, lerázza magáról a Második Vatikáni Zsinat liberálisabb felfogását, és a beszédes vezetőknévű – Göttler, azaz isteni – „Szűz” Maria éppen ennek válik az áldozatává. Aszkézise nem üdvözlést, hanem gyehennába zuhanást hoz: autista kisöccse felépüléséért választja a kínokat, csakhogy ez hazugság. Maria azért száguld a végzete felé, mert lelkiileg megrontották, formálódó világnézetét eltérítették, így nem kontrollálhatja saját észlelését, és pusztán bebeszéli

„Dalolva megy bele az önsanyargatásba”

(Dietrich Brüggemann: *Keresztút* – Lea van Acken és Florian Stetter)

magának, hogy a testvére érdekében cselekszik. A ráerőszakolt dogmák hatására sátáni zenének hívja a Roxette *The Lookját*: a sláger beemelése a lányt érő agymosásra, nézőpontjának perversitálódására reflektál. Brüggemann nem a Stephen King-regényeket (*Carrie*, *Tortúra*) uraló bigott nőalakok ábrázolását követi, a *Keresztút* anyakaraktere bizonytalan, szánalmas nőként zsarnokosodik családján – Maria Michaelára rímelve élhetne, szórakozhatna, barátkozhatna, szerelembe eshetne, kitörhetne az elnyomás alól, ehelyett az élet iránti bizalmatlanságra nevelik. A Dreyer klasszikusában Szent Johannát alakító Maria Falconetti stílusát továbbvivő, szenvedésüket némán viselő, pusztán a tekintetükkel is kifejező hősnők sorakoznak a kortárs európai vallási drámákban. Velük szemben nem megátalkodottan gonosz inkvizítorok, hanem esendő emberek állnak. Egyrészt nem tudjuk, mi vezetett a főszereplőket elnyomó anyafigurák fanatizmusához, másrészt a *Requiem egy lányért*, a *Dombokon túl* és a *Keresztút* egy még fontosabb témára világítanak rá: olyan figurák keserítik meg társaik életét, akik bár jót akarnak, mégis képtelenek megfelelően kifejezni a szándékaikat.

ISTEN HALOTT

Nevelődéstörténetek is ezek a filmek: *A Magdolna nővérek* négyesfogata, a *Requiem egy lányért* Michaelája, a *Dombokon túl* Alinája és Voichitája, valamint a *Keresztút* Mariája érzékeny időszakot veszelnék át és a körülmények esküdnek össze ellenük. Láthatatlan falakba, ártó szándékba ütköznek a hősnők, és mivel a család nem készítette fel őket a rosszal megvívandó küzdelemre, magukra hagyottan kallódnak. Mindegyik film kérdésekkel szólítja meg nézőjét: Szabadulhatunk-e az intézményesített zsarnokság alól? Amennyiben sikerrel járunk, visszafogad-e bennünket a külvilág, vagy nincs helyünk az egykor otthonunknak hívott közegben (*A Magdolna nővérek*)? Kijöhetünk-e a szülőinkkel, lehetnek-e újabb barátaink, és egyáltalán, a társadalom hogyan reagál a másságunkra (*Requiem egy lányért*)? Miért nem veszi tudomásul a bennünket elvileg befogadó környezet a szeretetet, és miért ragaszkodik jobban a saját értékrendjéhez (*Dombokon túl*)? Miért kell egy tinédzsernek a legrosszabbat kiállnia csak azért, hogy megismerhesse a világot (*Keresztút*)?

Mullan, Schmid, Mungiu és Brüggemann filmjei játszódhatnak üzleti, politikai vagy iskolai közegben is – az elemzett munkákban univerzális elveket és értékeket tipornak sárba olyan erővel, mint a Masahiro Shinoda-féle karcos Shûsaku Endô-adaptációban, ellentétben Scorsese akadémikus *Némaságával*. Szereplők ideig-óráig próbálnak ellenállni az áldatlan állapotoknak, ám ritkán adatik meg nekik a szabadság lehetősége. *A Magdolna nővérekben* erre még sor kerül (igaz, a trauma ott is mély sebet hagy), a többi dráma azonban tagadja a vallási-pszichológiai elnyomásból való menekülés esélyét, olyannyira, hogy a *Keresztút* már az ellenkező végtelről, a fanatizmus rezzenéstelen befogadásáról tudósít. Paul Schrader – akinek legutóbbi, az *Egy falusi plébános naplójából* és az *Úrvacsorából* építkező rendezése, *A hitehagyott* ugyancsak kétkedő pozícióból szólal meg – 1972-ben, Ozu, Bresson és Dreyer pályaképeinek elemzésekor a Szent feltárulkozását helyezte centrumba. Napjainkra a deprimáló olvasat, Schrader interpretációjának antitézise jellemző: a szereplők mind távolabb vetődnek Isten segítségétől és eltűnnek az ürességben. •