

VÍCTOR ERICE

Vissza az első káprázatig

BÁCSVÁRI KORNÉLIA

EGY RENDÍTHETETLEN MŰVÉSZFILMES PORTRÉJA.

A spanyol szerzői film szabálytalan életművű nagymesterének 80. születésnapját a 2020-as Cannes-i Filmfesztivál zsűritagsági felkéréssel, hazája kulturális közéleté (néhány egyetemi filmklubot kivéve) süket csönddel ünnepelte. Egyszerre rajongott rétegfilmes és elfeledett különc: egy világszemléletét és stílusát őrző autonóm alkotó életútja a vizuális kultúra – technikai fejlődés okozta – radikális átalakulásának idején.

FILIGRÁN ÉLETMŰ

Három, nagyjából tíz évenként elkészült nagyjátékfilm, azaz egy komplett és egy félbemaradt (ám töredékességében is teljes) egész estés film (*A méhkas szelleme*, valamint a *Dél*) és egy – a dokumentum és fikció határán – a megragadhatatlan létezését és időt fürkésző, költői kísérleti film (*A birsalma árnyéka*): mindegyikük az egyetemes filmművészet megkerülhetetlen darabja. Mellettük egy fiatalkori és több időskori szkeccsfilm egy-egy epizódja, egy fiatal és egy érettebb korban készült rövidfilm, videólevelezés Kiarostamival. Később Erice – még évtizedekkel korábban, szellemi elődei filmjeinek a rendező számára kultikus helyszínein forgatott privát útifilmjeiből készült – tisztelgő rövidfilm-sorozata, majd videóinstalláció egy baszk szobrász emlékére. A megghiúsult filmtervek hosszú éveit a kézikamerás napló a mindennapokról: vizuális jegyzetek. Közben egy heroikus kudarc, a három évnyi előkészítő munka után a forgatás megkezdésekor (1998) tőle elvett – az életmű összegzésének szánt – nagyjátékfilm, a *Sanghaj ígérete*, amelynek évekkal később megjelentetett forgatókönyve elnyerte a Filmes Írók Körének irodalmi díját. Szerzője mindeközben évtizedeken át megátalkodott filmes-mindenes: filmkritikus, színész, forgató-

könyvíró, név nélkül a spanyol televízió reklámgyártásban dolgozó szakembere, tanár, producer, kurzusvezető és saját megfogalmazása szerint élete minden pillanatában rendező.

Az elmúlt évtizedekben az audiovizuális művészetek terén bekövetkezett változások sora, a „kézműves” rendező ragaszkodása művészi elveihez és alkotómódszeréhez, szembenállása a tömegkultúra jelenségeivel, Erice filmiparon belüli – még a szerzői filmes szcénában is kivételes – marginalizálódásához vezetett. A '90-es évek végén alkotói szabadságának védelmében Nautilus Films néven megalapította saját filmgyártó cégét. (Művei forgalmazási nehézségei ezzel azonban nem oldódtak meg.)

Műfajok és ellentétes műfajelemek hibridizációjával, e közties formákban kutatja és teremti meg közlés és befogadás intenzív útjait. Sűrű szövedékű, kulturális (képzőművészeti, irodalmi és filmes) hivatkozásokból, rétegzett metaforákból és szimbólumokból építkező, önéletrajzi indíttatású munkái a szubjektív „költői film” és az épp megszülető valóságot rögzítő *cinéma du réel* pólusai közti feszültségben járnak körül a rendező makacsul ismétlődő alapkérdéseit. Mint a film varázslata, a fikció és valóság viszonya, a mágikus gyermeki világkép, a gyermekkori tapasztalás – ráébredés ereje és fájdalma. Köztük is különös hangsúlyt kap Erice polgárháború után született generációjának gyermekkori elhagyatottsága: az elhallgatott múlt, az elfojtott fájdalom, a jelenből kizöklent felnőtt dermesztő csendje. Filmes nyelvezetét is ez határozza meg: egymás mellé rendelt kérdésfelvetéseit statikus kamerával, állóképek időnként csendéletté merevített sorával, áttűnésekkel, hang és kép aszinkronitásával, időugrásokkal, régi spanyol és holland festők eszköztárát

megidéző, szimbolikus, ugyanakkor dramaturgiai funkciót betöltő festőiséggel, valamint a költészet nyelvi eszközeit filmnyelvre fordító eljárásokkal, emellett kollázs-szerű szerkesztéssel, töredékes részletek utalássá összeálló hálójával, (ön)reflexivitással, egyúttal a véletlenre és spontaneitásra nyitott alkotói attitűddel, másutt az esszefilm sajátosságainak felhasználásával gyúrja filmegészé.

GYERMEK-TEKINTETEK

Első két nagyjátékfilmje, *A méhkas szelleme* (1972) és a *Dél* (1983) csakúgy, mint 2006-os, Kiarostamival folytatott audiovizuális levelezése idején készített, legmélyebben önéletrajzi kisfilmje, a *Morte Rouge* alapja a gyermeki világmegismerés. A titkokat felfejtő és magyarázni igyekvő gyermeki tudat találkozása a valósággal, annak bonyolultságával, benne a rettenettel és a tudhatóság határaival. Keserű-gazdag felnövekvés történet. Képzletéből tényekre nyílna



jár a gyermek, a külvilág megismerése során óhatatlanul elvesztve az ember (és Erice önvalomásosságával: az alkotó) ősszállapótát, soha meg nem szabadulva a visszatalálás örökös vágyától.

Az ütközés belső és külső világ közt a *Méhkás szelleme* hatéves Anáját, Estrellát, a *Dél* kamaszlányát, és a *Morte Rouge* ötéves kisfiú hőseit egyaránt traumatizálja. Míg két nagyfilmjében a szembesülés és feldolgozás a betegség krízisének át zajlik, kisfilmje főhőse (a valóságra, benne a gonosz létezésére egy filmen keresztül rádöbbenő kisgyerek) a felnőttekben történt csalódása után a magányos rettegés hosszú kilátástalanságából újra csak a filmek, de már a támogatóbb, emberibb alkotások bizonyosságához menekül.

A *Méhkás* Anájának szeme – kifejezőerejénél fogva – a gyermeki megismerés „talált metaforája”. Az ismeret-szomjé, a végtelen belső univerzu-

mé, de a rácsodálkozás, azaz a belsőben tükröződő külső világa is. Erice tovább munkálja ezt a készen kapott metaforát.

A *méhkás szelleme* egyik kulcsjelenetében, amelyben a kislány a falubeliekkel együtt James Whale *Frankensteinjé*t nézi a rögtönzött moziban, Erice egyik legmeghatározóbb, eleven gyermekkori élményét, a film bűvöletét idézi. Az Anát alakító Ana Torrent nem szerepet játszik. A kamera dokumentál: veszi Ana Torrent élete első találkozását ezzel a filmmel, benne a szörnyvel. E megháromszorozott valóságbrázolásban dokumentum, fikció és a filmes idézet ereje egyszerre érvényesül, melyben saját élmény, az élmény reflexiója, kulturális asszociációs hálóba helyezése, szubjektív és történelmi-társadalmi emlékezet sűrűsödik

„A végtelen belső univerzum metaforája”
(Victor Erice: A méhkás szelleme – Ana Torrent)

össze. A szörny többszörösen összetett metaforájának egyik jelentésrétege a francoizmus tragédiákkal, kényszerű elhallgatá-

sokkal terhelt, nyomasztó időszakának gyermeki képzeletben történő megjelenése. (Lásd: Guillermo del Toro: *A faun labirintusa*)

A TÖRTÉNELMI HÁTTÉR

Erice másik, kitörölhetetlen gyermekkori alapélménye: a polgárháború utáni Spanyolország. A tragédiák, áldozatok feletti megoszthatatlan, mert megosztó fájdalom, az elhallgatások, traumák, a szét szakadó családok, közösségek, a belső száműzetésben élő (vagy a Spanyolországon belül földrajzilag is száműzetésbe kényszerült, koordinátavesztett, még szülői szerepük betöltésére is képtelen) emberek magánya és fojtogató csendje. E történelmi-társadalmi meghatározottság műveiben tovább nehezíti a gyermeki megismerés folyamatát, melyet a rendező további filmes eszközökkel -töredékesség, bizonytalanság – ábrázol.

Első nagyfilmjének, *A méhkás szelleme*nek (metaforikusan a méz-szín külön-



böző árnyalataiban fotografált, a lakásbelső ablakain a lép hatszögű alakzatait is metaforaként idéző) története közvetlenül a polgárháború után játszódik „valahol Spanyolországban”. Az egyetlen konkrétumon, a dátumon kívül csak töredékes utalások engednek erre következtetni: a Falange emblémája a falu egyik roskatag házának falán, vagy a sérült, bujkáló menekült – akit Ana a filmelménye után a megidézhető szellemmel azonosít, és – akinek kivégzésére csak a nagytól bizonytalanságából érkező távoli hangok, fények, később a gyerek felfedezte vérnymok utalnak.

A később készült *Dél* ideje már az ötvenes évek. Estrella apja – gyötrő hiányérzete dacára – imádatlással és intenzíven jelen az őt szeretetével szinte mitikus hőssé növelő kislánya életében, amelyhez apja (a film során fokozatosan felsejlő) titkai miatti talányossága is hozzájárul. Családjuk állandó lakhelyváltogatásához, majd egy közelebbről meg nem határozott, falakkal körülvett, rideg észak-spanyol városka mellé, a „Határ”-nak nevezett országút szomszédságába költözésükhöz, ahogy az apa korábbi, délről elvándorlásához, két világ (előtt és után, illúzió és valóság) közötti megrekedéséhez azonban érezhetően a polgárháborúnak is köze van. *A méhkas szelleme* hangulatát, a polgárháború által kismimizzott, (Eric szavával) tétova árnyak világát erősebben hatja át a kimondatlanul is folyton megidézett trauma, mint a később játszódó *Dél*-ét, ahol, ugyan több konkrét – bár töredékes – utalás történik a politika okozta szenvedésre, a család szétszakadására, de inkább a szülőgyerek kapcsolat, az elhidegülés és az emiatt elkerülhetetlen apa-halál általánosabb kérdései kerülnek előtérbe.

A felnövekedés a szülővesztés körülményei között, majd a kislány elindulása az álomszerű, mégis az igazi élet lehetőségét, egyben a titokzatos apa megismerésének ígéretét nyújtó, a belső változást jelképező, vágott Dél felé. A film szimbólumrendszerre összeálló, ismétlődő motívumok finom hálójával, metaforákkal, szinekdochékkal rajzolja meg a rideg valóság (észak, hó, jég, falak, kapcsolatlanság) és az otthon, az embermeleg, a vágyak, a kiteljesedés lehetőségének, (nagyamama, nagynéni személyisége, a déli képeslapok ünnepeket, pálmafákat ábrázoló mesés helyszíneinek), az „ismeretlennek” világát,

összetett narrációval. (A felnőtt Estrella hangjával felidézett történekek kétszeres flashback-jével.)

A forgatást a producer félbeszakította, a déli jelenetek felvétele elmaradt. Eric e kényszerű nyitott formát (egyik kedvelt eszközével) egy újabb utalással hagyja rá a nézőre: az egyik utolsó jelenetben a kamaszlány által olvasott könyvvel, az *Üvöltő szelekkel* sejteti a lehetséges fordulatot az útnak induló lány életében.

A bizonytalanság, a konkrétumok mellőzése, a kimondatlanság, a sejtetések, utalások – a hiány esztétikája – jellemzik *A méhkas szelleme* világát is. (A filmtörténet egyik leggazdagabb, legintenzívebb, polifón beszélgetése zajlik egyetlen szó nélkül a két szülő és két gyermekük között az egyik meghatározó jelenetben egy reggelizőasztalnál.) Az óriási terek, melyek hol a felnőttek elvágyódását (a külsők nagytóljai), hol azok teljes elszigeteltségét, vagy az élénk, kíváncsi gyerekek végtelen magára hagyatottságát (aránytalanul tágas, üres belső) sugallják. Gyermeket – óvó figyelemmel – csak a gyerekszoba festményének egyik alakja fog kézen. A képkompozíció Anát szinte „kiveszi a térből”, a kislány helye: a „sehol”. A bizonytalanság légkörét Eric még színészvezetésével is fokozza: a forgatás alatt tudatosan nem ad kellő információt a jelenetekről az apát játszó Fernán Gómeznak, így alakítása erejéhez, sejtelmes tévetegségéhez a színész valós bizonytalansága is hozzáadódik.

A *Morte Rouge*-ban Eric tovább konkretizálja generációjának gyermekkori traumáját. Amikor a film narrátora (Eric) felidézi a kisfiú rettegését a *Sherlock Holmes és a vörös karom* vetítése után, képekben is bevillan a kettős rettenet: a polgárháború és a második világháború egymást követő borzalmainak együttes – a felnőttek hallgatása dacára továbbadott – hatása.

FÉNY/ÁRNYÉKKAL ELBESZÉLVÉ

Az emlékezés, felidézés érzelmi telítettségét, a valóság feltárhatóságának nehézségét Eric további, atmoszférateremtő eszközzel, a spanyol *tenebrizmus* Caravaggio-követő festőinek, főleg a csend festője, a kvietista Zurbarán tónusainak beemelésével is közvetíti, kiváltképp – felesége akkoriban még meg nem jelent mágikus realista regényéből adaptált – a *Dél* metaforikus-transzcendens képi világának megteremtésekor, formanyelve újabb rétegével, a sötét,

fekete hátterekből beszűrődő, behasító, vagy szétáradó fény érzéki erejével.

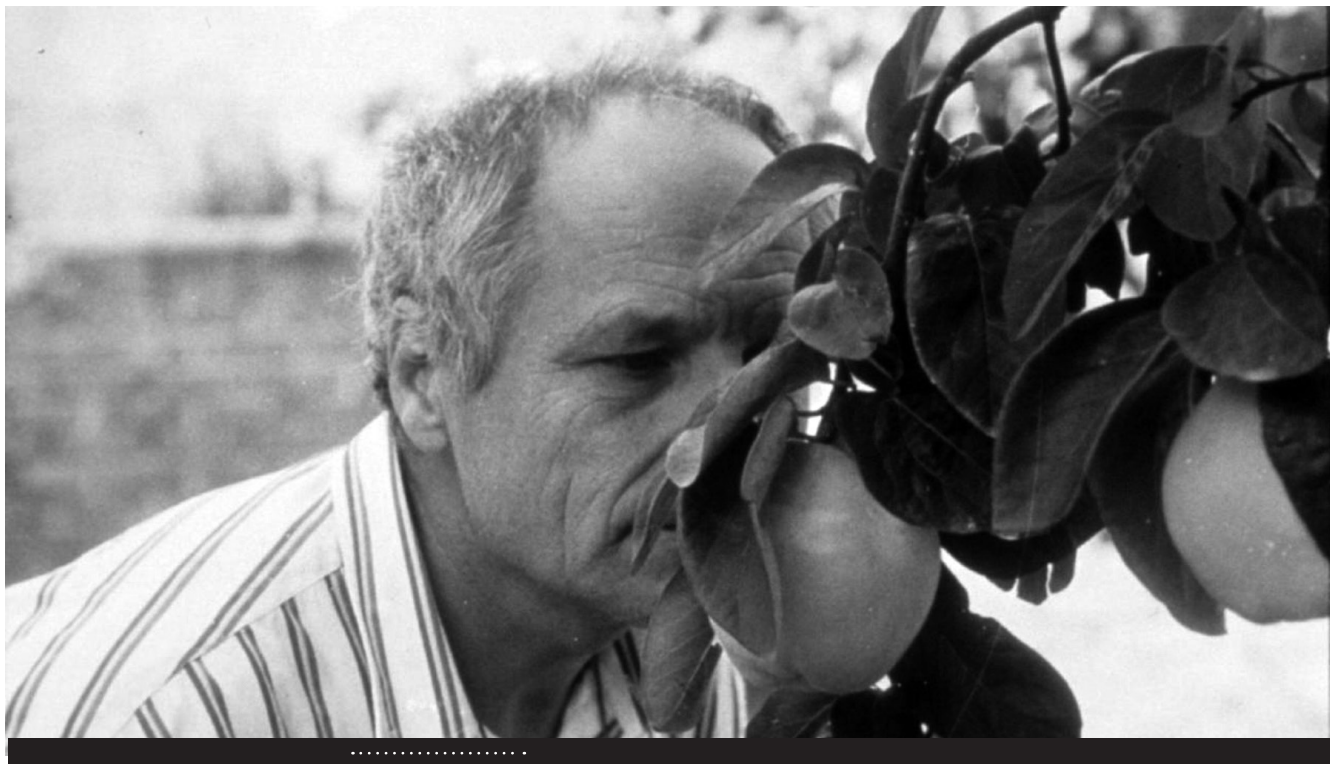
Az erőteljes drámai gesztusokat alkalmaszó Caravaggioval szemben Zurbarán a szenvedés feszült csendjét, a trauma elszívását követő „után” állapotát kutatja. A kegyetlenül megkínzott, de a borzalmakat makulátlan csuhája fehérségével takaró Szent Szerápcionjának alakjáról óhatatlanul felidéződik *A méhkas szelleme* – szenvedéseit csontjaiban hordó, életében egyszerre tétován és méltósággal bolyongó – apafigurája. Az álmatlan éjszakáin a méhek és emberek életéről elmélkedő férfi, akinek gondolatait Eric Maurice Maeterlinck mondanivalójából kölcsönözte. Ahogyan filmje címét is, mely a belga költő esszéjének végkövetkeztetése.

A *birsalmafa árnyékának*, (1992) a rendező 3 órás festői kísérleti filmjének tónusai is Zurbarán-művekkel, a festő birsalmás csendeleivel mutatnak párhuzamot.

Eric egy fiatalkori kisfilmje, az emlékezés folyamatát kutató dokumentarista fikció, az *Egy elveszett napló lapjai* (1962) pedig Vermeer-stílusgyakorlat. (Madridi tanulmányai alatt a rendező minden szabad percét a Pradóban töltötte.)

KULTURÁLIS UTALÁSOK HÁLÓJA

Az eddigi szórványos példákban is érzékelhető Eric műveinek erőteljes intertextualitása. Az így létrehozott szerkezettel a rendező a néző aktív részvételén, erőfeszítésén – a többféle kifejezésformából kölcsönvett fragmentált elemek összegzésén – keresztül a befogadó szemszögét mintegy a világot értelmezni akaró, magára hagyott gyermek nézőpontjával, erőfeszítéseivel azonosítja. Az eddigi példák mellett ilyen elem *A méhkas szellemében* a gyerekek által kántált, a film leglényegét érintő varázslatos Rosalía de Castro-vers, amit a rendező véletlenül, helyszíneresés közben talált egy elhagyott iskolában és hangulattartalmi rokonsága miatt integrált a művébe. De ide tartoznak a filmek további, más műfajokat, művészeti -, vagy közlésformákat kölcsönvevő belső utalásai is: a *Méhkas szellemének* főcíme alatt futó, az elbeszélés nézőpontját megelőlegező gyermekrajzok, vagy az anya fotóalbuma és távoli szerelmének írt levelei. Ahogy a *Dél*-ben az apa gyűjtötte újságkivágások korábbi szerelme filmszerepeiről, továbbá hozzá írt levelei, vagy a kislányi-Estrella régi, délről érkezett képeslapjai,



illetve a már kamaszlány, majd felnőtt Estrella napló-bejegyzései, mint ahogy a *Tíz perc – Trombita* (*Ten minutes older*, 2002) szkeccsfilm

Életvonal epizódjának falon lógó, család-történetet kiegészítő fotói. Egészen a filmplakátokkal, filmes idézetekkel, vagy a mozi hangulatának felelevenítésével bezárólag, melyek egyben már filmjei összetett reflexivitásának jegyei: *A méhkas szelleme* Frankenstein-jelenete a film narratív, dramaturgiai és érzelmi központja, a *Dél* film-citátuma, *A kétség árnyéka* című – az apa volt szerelmének főszereplésével készült, valójában Erice által forgatott – 1930-40-es évekbeli melodráma, valamint a jelenet, amelyben az apa ezt a filmet a moziban nézi – az utalás által kialakított sajátos dramaturgiával, három idősíkat egymásba sűrítésével – egyszerre mutatja fel a vágyott múltat, az apa leválását jelenéről és előlegezi meg – az ál-melodráma cselekményével – a bajlós jövőt. A *Morte Rouge* gyermek főszereplőjének rettegését kiváltó Roy William Neill film (*Sherlock Holmes és a vörös karom*) az egyik legszemélyesebb idézet: Erice életének első, kisgyerekkorában látott filmje. A rendező vallomásos kamerája *A méhkas szellemében* a vándormozi hangulatát, a film befogadásának varázslatát eleveníti

„Kiveszi a térből”

(Víctor Erice:
A birsalmafa árnyéka
– Enrique Gran)

léte és halált. Mindez egyszerre alkotói és személyes tisztelgés a múlt századi mozi előtt, ugyanakkor a szerző a régi idők mozijának eltűnésével párhuzamos, egyre erőteljesebb elszántságát (is) jelzi írásaiban folyamatosan kifejtett szakmai meggyőződéséről, a figyelmes látás/nézés újratanításának szükségességéről a digitális hang- és képzőn korszakában.

Három órás – forgatókönyv nélkül készített – kísérleti filmjében, *A birsalmafa árnyékában* egy társművészet (a festészet) művelője viaskodik a valóság leképezhetőségével, párhuzamokat és reflexiókat kínálva az ugyanerre törekvő filmes munkájának paralell (mind-ezeken túl a létezését és az időt magába foglaló) rögzítésével, a film, mint „gondolkodó forma” létrehozásának – létrejöttének folyamata és annak leképezése közben (ábrázolt és ábrázoló állandó párbeszédével): a valóság tükrözését a tükrözés valóságában megragadó, szinte valós idejű alkotással, komplex tükörszerkezettel.

Már az ötlet reflexív jellegét is nehéz elvitatni a 2007-ben elkezdett, máig befejezetlen, az Erice számára meghatá-

rozó filmek forgatási helyszínein készített *Emlékezet és álom* című dokumentumfilm-sorozattól. (Eddig a Rosellini: *Róma, nyílt város*, André Malraux: *Sierra de Teruel*, és Jean-Luc Godard – Fritz Lang egyik forgatását is megidéző – *A megvetés* című filmekre reflektáló rövid, pár perces darabok készültek el, tartalmuk miatt ezúttal forgalmazásuk lehetlenségével szembesítve a rendezőt.)

Filmjei szövegközisége, (ön)reflexivitása, fragmentált elemekből összeálló mozaikos építkezése tovább gazdagítja művei eleve koncentrált, intenzív szimbólum- és metaforafüzérekkel átszőtt költői-festői atmoszféráját.

A rendező az eddigiekénél is radikálisabb – az avantgárdtól a posztmodernig alkalmazott – gesztussal él egyik rövidfilmjében: élet és alkotás határainak lebontásával. Az *Életvonal* időről elmélkedő gondolatfolyamával, szimbolikus- metaforikus képsoraival mutatja fel az élet törekenységét egy majdnem elvérző újszülött véletlen életben maradása kapcsán, a szubjektív és végtelen idő áramában. (A rendező születése évében – 1940 – Spanyolországban nagyon sok csecsemő vérzett el észrevétlenül a rosszul lezárt köldöksebe miatt.)

Erice 2002-ben egy olyan családdal forgatja – a Franco-rezsim kezdeti időszakába helyezett – dokumentarista



fikcióját, akik pár hónappal a forgatás előtt ugyanezen okból majdnem elvesztették újszülöttjüket. Ők „játsszák el”, élük újra gyermekük megmenekülésének történetét, míg a kollázs-szerűen szerkesztett film végén egy újság címlapját látjuk kimerevítve, rajta a dátumot, mely két nappal korábbi, mint amelyen a rendező született.) E művével a rendező a valóság ábrázolása helyett a való megnyilatkozásának terét teremti meg, mely egyben Erice – életrajzi konkrétumokra visszautaló – legszemélyesebb önkifejezésének is eszköze. A „film által felnevelt filmes” óhatatlan látásmódjának leképezése is. (A háttérben azzal a számtalanszor megismételt nyilatkozatával, hogy a polgárháború valóságos és átvitt értelemben vett árváit a negyvenes évek elején a film fogadta örökbe, amely a rendező számára a világmegismerés alapvető formájává vált egy olyan életkorban, melyben a gyermeki tudat még nem választja el a képzelet, a fikció és a valóság világát.)

Élet és alkotás egymásra nyitásának másfajta példája a 2012-ben készített *Centro histórico* szkeccsfilm epizódja,

a *Betört üvegek*, amelyben egy portugáliai üzem, Európa legnagyobb valaha volt textilgyárának bezárása után több, mint egy évtizeddel dokumentum és fikció hibridjét hozza létre – kollektív munkában – a gyár elbocsátott munkásaival. A forgatás során az emlékeiket vele megosztó emberek szövegeiből írt, majd a munkások által átírt, megtanult, a felvételen hol dokumentumnak ható, hol önleplező fikcióval, melyben Európa egy történelmi pillanatát, gazdasága átalakulását, a munkásosztály eltűnését, egy életforma megszakadását rögzíti, a jövőtlenség számtalan vetületét is érzékeltetve.

Szintén aktuális eseményre reflektál – bár tágabb összefüggésekbe ágyazottan (az első atombomba ledobására és Resnais *Szerelmem, Hiroshima* filmjére is visszahivatkozva) – a 2011-es *Ana, három perc* című szegmensével a fukusimai robbanás után készült jótékonyági szkeccsfilm.

A *Kő és ég* (2019) – egy baszk szobrász és költő emlékére – a bilbaói Szépművészeti Múzeum számára készített

„Film által felnevelt filmes”

(Victor Erice:
Tíz perc – Trombita:
Életvonal)

videoinstallációjával együtt e fenti, XXI. században készült független (digitális) kisfilmjével tesz kísérletet a mozi mi- benléte és helye meghatározására a filmkultúra jelenlegi, átmeneti „poszt-mozi” korszakában, gyakorlatban haladva meg korábbi, „a mozi halott” fájdalmas felismerését.

Ezen útkeresései előtti, XX. századi műveinek nagy részében a gyermekkor lenyomata ugyanakkor olyannyira meghatározó, eleven, hogy még kísérleti esszé-filmje egyik legösszetettebb „jelenetének”, valóság és alkotás, létezés és leképezés, realitás és illúzió, álom és ébrenlét, élet és halál, álom és halál egymásra vetített határhelyzetét összegző képfüzérének szervezőereje is: egy gyermekkori emlék. Erice leg-sajátabb emberi és filmes kézjegye, melyet *A Sanghaj ígérete* forgatókönyvének utolsó sorai, az adaptált Juan Marsé regény szavai így idéznek meg: „Akkor még nem tudtam, hogy miközben felnövünk, még ha minden erőnkkel a jövő felé fordulunk is, valójában a múlt felé növekszünk, talán életünk első káprázatát keresve.” •