

LENGYEL HÉTKÖZNAPFILMEK

Csodás életek

SZÍJÁRTÓ IMRE

A LENGYEL FILM NEMCSAK HATALMAS TÖRTÉNELMI TABLÓKBAN ÉS KORTÁRS POLITIKAI THRILLEREKBE ERŐS, HANEM A HÉTKÖZNAPOK MEGMUTATÁSÁBAN IS. EZ UTÓBBIAK A FILMEK TANÚSÁGA SZERINT EGYÁLTALÁN NEM SZÜRKÉK.

Először is érdemes legalább hozzátartozóan kijelölni, hogy milyen filmekről beszélünk, nehogy eltévedjünk a munkás napok forgatagában. Azokat a történeteket választottuk ki az utóbbi négy-öt év terméséből, amelyek a jelen apró eseményeit ábrázolják nem éppen különleges emberekkel a középpontban – a hasonló filmeket nevezték kissé gúnyosan az angol új hullám idején konyhai mosogatófilmeknek. A térség az idő kezeléséhez hasonlóan fontos az ábrázolás hogyanja: példánk a dokumentarista játékfilm fikciósabb ágától a kisrealizmusig terjedő sávban mozognak, de látni fogjuk, hogy a leginkább földhözragadt filmekben is felbukkan a groteszk, ami Gombrowicz és Mrożek hazájában egyáltalán nem lehet meglepő. Talán nem elhamarkodott kijelentést teszünk kis áttekintésünk elején, ha azt mondjuk, hogy a kisrealizmusból a lengyel filmek sokkal könnyebben billenek át az elrajzoltág, a torzkép, a fekete komédia, vagy egyenesen az abszurd irányába, mint a magyarok. A magyar oldalról ebben a hagyomány játszhat szerepet: a párhuzamokat mutató filmekben őrződik a Budapesti Iskola hatása: a 70-es évek végén és a 80-as évek elején virágzó irányzat kései utódai immár nem iskolaként, de folyamatosan jelentkeztek a rendszerváltás után is. Talán ebből ered egy másik különbség: a lengyel filmekben jóval kevésbé van jelen a szegénység, a szociális problémák kevésbé tűnnek égetőnek még akkor is, ha a nagyrészüket vidéken és az ország keleti-délkeleti részén játszódik.

Az alábbiakban tárgyalt lengyel filmek magyar rokonai közül azokat indokolt felsorolni, amelyek a dokumentarista játékfilm fésületlenségétől a fikció felé

mozdulnak el, azaz Fliegaufr Benedek 2012-es nagyszerű *Csak a széljéhez* képest szigorúbb forgatókönyvet és pontosabban megírt szövegkönyvet használnak, illetve hangsúlyosabban alkalmaznak hivatásos színészeket. Ebbe a sávba a leginkább illik és a legkorábbi Szabó István: *Édes Emma, drága Böbéje* (1992) egy zárt kisközösség életét kevés szereplővel és helyszínen jeleníti meg, a kisrealista ábrázolásmódon néhány látomásos részlet mutat túl. Groó Diána *Vespája* (2010) fikciós történet, de bele van ágyazva a natúrszereplők környezetébe, amelyből mesei történetalakításra emlékeztető elemek vezetnek ki. Prikler Máttyás munkája, a 2013-as *Köszönöm, jól* erősen épít a kézikamera valóságközeliséget eredményező használatára, a rendező a kiváló hivatásos színészeket pedig a natúrszereplőkéhez hasonló stílusban játszatja. Hasonló megoldásokat találunk egy jórészt külföldön játszódó filmben (Men Lareida: *Viktória – A zürichi expressz*, 2014). A *Szerdai gyerek* (Horváth Lili, 2015) szociológiai kutatásból és terepmunkából indul ki, azaz anyaggyűjtés van mögötte. Szócs Petra a *Dévában* (2018) ötvözi a fikciós történetmesélést a közvetlen megfigyeléssel. Az ugyanebben az évben készült *Egy nap* (Szilágyi Zsófia) felnőtt szereplői jórészt színészek, a társadalomrajz pedig dokumentarista hangolású. Két, fiatalok körében játszódó film között az teremti meg a kapcsolatot, hogy a *Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* :) (Schwechtje Mihály, 2018) és a *FOMO – megosztod és uralkodsz* (Hartung Attila, 2019) ugyan fikciósak, de olyan megoldásokat használnak, amelyekkel a valóságközeliség hatását érik el: mobiltelefonos felvételeket és

előzéseket, fésületlen és spontánnak ható kamerakezelést és hangot. A filmeket eredeti helyszíneken és natúrszereplőkkel vették fel, az utóbbiak nagyrészt tizenévesek. Végül Nagy Zoltán munkáját érdemes említeni (*Csak csendben*, 2019), amelyben összefügg a filmbeli titkolózás és a zárt terek használata.

Lengyel példaanyagunk félmúltjából érdemes kiemelni Robert Gliński *Szevasz, Tereskáját* (*Cześć, Tereska*, 2001) és Krzysztof Krauze munkáját (*A Megváltó tere – Plac Zbawiciela*, 2006) – az előbbiben több a dokumentarizmus, az utóbbit inkább kisrealistának mondhatnánk. Időben érintkezik a példainkkal a magyar televíziókban *Az én lányaim* címen futó film az előző kettőhöz képest laza hangolású a tragikus események ellenére, ilyenként már a középfajú vígjáték felé mutat (*Moje córki krowy – tkp. A lányaim tehenei*; Kinga Dębska, 2015). A három filmet a játéktér viszonylag szűk kezelése köti össze. A kisrealizmus további sajátossága az, hogy a szereplők valóságérzékelése is korlátozott: a *Szevasz, Tereska* hőseinek az alkohol szűkíti be a tudatát, Krauze filmjében a családi válsághelyzet okozta fájdalmak tompítják el a szereplőket, *Az én lányaimban* pedig a groteszk vidámsággal haldokló apa környezetével szembeni ítéletei érvényesülnek – felnőtt gyerekeit felváltva nevezi teheneknek és ostoba libáknak.

Łukasz Gregorzek munkája azért kíváncsít a közelebről tárgyalandó filmek listájának élére, mert a legérettebb formában mutatja meg a közvetlen megfigyelésekből kiinduló, tehát realista igényű, de ábrázolási körét a fentiek értelmében szűkítő, ugyanakkor mélyreható társadalomrajzra törő film sajátosságait. A *Csodás életem* (*Moje wspomnienie życia*, 2021) egy városi középosztálybeli család életét mutatja, amelyet több oldalról sújtanak az összezártság veszélyei, ezek miatt szépen lassan egymás agyára mennek. Négy nemzedék él egy szűk lakásban, ahonnan a fiatalabbik két nemzedék tagjai nem akarnak elköltözni, ráadásul a középpontban levő eggyel vagy kettővel idősebb szülők együtt is dolgoznak – a helyzetet súlyosbítja, hogy az apa az igazgató abban az iskolában, ahol az anya beosztott tanár. Joanna olyan feleség, akivel a lengyel mondás szerint „lovat lehet lopni”, azaz rendkívül megbízható és engedelmes, legalábbis látszólag és a film kiindulási pontjának



megfelelően. Az Agata Buzek nagyszerű alakításában megjelenő nő azonban kezdetben az áramlatok mélyén, majd később hangosan is fellázad: nagyszerű háziasszonyból nemtörődömmé, tanárnéniből rossz munkaerővé, majd feleségként házasságtörővé válik, mindhárom kitörése kínosnál kínosabb jeleneteket eredményez. Talán az ilyen családokat mondtuk valaha mediterránnak, nos a szenvedélyek és indulatok eluralkodnak a valaha eszményinek mondott társaságon. A *Csodás életem* tanúsága szerint tehát ilyenek a lengyel hétköznapiak: a látszatok kiürülnek, a türelem elfogy, a hétköznapi rutinok többé nem képesek eltakarni a kisemberek életén keresztülfutó sokfajta repedést. Valami hasonló történik a *Csendes éjben* is (*Cicha noc*, Piotr Domalewski, 2019), azzal a lényeges különbséggel, hogy vidéken, és anyagilag az előbbieknél sokkal kevésbé jól elengedett szereplők környezetében vagyunk. Kelet-Lengyelországot is sújtja az elvándorlás, amit a lengyelben megélhetési vagy kenyérkereseti migrációnak neveznek. Erre épül a film cselekménye, ugyanis a családból valaki hirtelen hazajön külföldről, ami egyrészt homályos feltételezéseket kelt kinti életével kapcsolatban, másrészt rémületet okoz azzal kapcsolatban, hogy az amúgy is szűkös megélhetési esélyeket még egy munkanélküli-jelölt családtag rontja tovább. Előbb egy női szereplőt emeltünk ki, itt két férfival tesszük: az 1986-os születésű Dawid Ogródnik a korosztálya legjelentősebb színésze, Arkadiusz Jakubikot pedig

„A látszatok kiürülnek, a türelem elfogy”

(Lukasz Gregorzek: *Csodás életem* – Agata Buzek)

rendezőként is ismerhetjük (például *Egyszerű történet a gyilkolásról* – *Prosta historia o morderstwie*, 2016). A *Csodás életemben* több a groteszk elem, a *Csendes éj* pedig dokumentaristább, egy dolog azonban mindenképpen összeköti őket, amivel tulajdonképpen valamennyi példánkkal kapcsolatban számolnunk kell, ez pedig a kihagyás, ami a művészfilmes szerkesztés meghatározó eljárása. Az előbbiben a szereplőknek van néhány motiválatlan megnyilvánulásuk, mint az apa flörtölése egy helyi presszóban, ami ugyanakkor a közösség szétesését mutatja, az utóbbiban a film homályban hagyja a szereplő hazatérésének indítékait és lengyelországi üzleteinek részleteit.

Az *Egyesült szerelmes államok* (*Zjednoczone stany miłości*, 2016) eredeti címét talán az angol változat adja vissza a legpontosabban: *United States of Love*. Azért van ennek különös jelentősége, mert a címben, ahogy a filmben is folyamatosan van valami módszeres nehézkesség. Az *Egyesült szerelmes államok* kiindulópontja és világgépének meghatározó eleme a dokumentarizmus, amit Tomasz Wasilewski a történetmesélésben, a szereplők jellemzésében és a képi világban egyaránt jelentkező minimalizmus felé visz el. A film négy nő történetét úgy meséli el, hogy sorsukat és a cselekedeteik mozgatórugóit homályban hagyja. Megjelenésük sorrendjében egy boldogtalan középkorú nőről, egy testvérpár két tagjáról (az egyikük iskolaigazgató, a másikuk helyi szépség és testnevelőtanár), illetve egy nyugdí-

jazott asszonyról van szó. Ez az erősen kihagyásos cselekménybonyolítás a szereplőket valamiféle szenvedélybetegként mutatja be abban az értelemben, hogy mindannyiuknak van egy meghatározott mániája: az egyik a helyi papba, a második egy özvegy orvosba szerelmes, a harmadik megpróbál visszatérni a szépségiparba, a negyedik pedig összetörik, amikor nem tartanak igényt a munkájára.

A film megrázó panorámát alkot az 1989-90-es év Lengyelországról. Ez a kép nyilván ismerős lehet nekünk, hiszen a kelet-közép-európai országokban hasonló folyamatok játszódtak le: megemelkedett a munkanélküliek száma, egyre többen vállaltak munkát külföldön (Lengyelországban egyébként arányaiban sokkal többen, mint a térség többi országában), egyre nyilvánvalóbb módon növekedtek a társadalmi különbségek, a leszakadók mind több kedvezőtlen körülmény sújtotta. A film olyan közel megy a középpontban álló négy nő sorsához és hétköznapjaihoz, hogy a szembesítés már-már fájdalmas a néző számára. A kegyetlen dokumentarizmus valamiféle állandósult érzelmi nyomort mutat, amely egyébként nem feltétlenül kapcsolódik közvetlenül a rendszerváltáshoz. A szereplők magánéleti válságai elsősorban az ember fizikai körvonalainak szétesésében jelennek meg, akárcsak Małgorzata Szumowska nálunk ugyan csak vetített *Testjében* (*Twarz*, 2018), amelyről lesz még szó.

A film erősen csökkenti a kamera és a színészek közötti távolságot, ami ugyancsak valamiféle kegyetlen látásmódot eredményez, mintha belenyomulnánk a szereplők fizikai és lélektani védelmi vonalai mögé. Az operatőr nevét mindenképpen meg kell említenünk: Oleg Mutu fényképezte egyebek között a román *4 hónap, 3 hét, 2 nap* című filmet, vagy a belorusz-ukrán Loznycica elképesztően erős filmjét, a *Ködbent*.

Az *Egyesült szerelmes államok* tanúsága szerint a lengyel kortárs filmben jelen van a félmúlt ábrázolása, és a rendszerváltozás-tematika egyik megjelenési módja a dokumentarista stílus, amelyhez meggyőzően társulhat elbeszélői és képi stilizáció.

Két olyan filmet veszünk szemügyre ezután, amelyekben erőteljesen jelen van a vallás. A *Corpus Christi* (Boże ciato) Jan Komasa 2019-es munkája, a

Mindennapi félelmeink (Wszystkie nasze strachy) Łukasz Ronduda és Łukasz Gutt rendezte 2021-ben.

A *Corpus Christi* a szembenezés filmje, ezt az alaphelyzet egyszerű számbavétele is megmutatja: egy délkelet-lengyelországi kis falu szinte teljes lakossága gyűlölettel övezi azt a teherautósófórt, aki a helyi közösségben kialakult meggyőződés szerint hat fiatal halálát okozta. Hogy miként kerül egymás mellé egy baleset a vallás? A magát Tomasz atyának nevező álpap személye köti össze a két dolgot: a javítóintézetből a helyi fűrésztelepre érkező fiút gyakorlatra érkező kispapnak nézik, ő pedig egyre mélyebbre merítkezik a kezdetben ártatlannak tűnő játékba.

A *Corpus Christi*ben megmutatkozik az úgynevezett vidéki Lengyelország eresztékeibe mélyen beépült egyház sok olyan gondja, amely feszíti az egész társadalmat: a papok magányosak, miközben rájuk szakadnak a helyi közösségek problémái, a szigorúan tagolt intézményrendszer szintjei hatalmas messzeségben vannak egymástól, a pap sok esetben kénytelen együtt gondolkodni a település egyéb hatalmasságaival, például a polgármesterrel. Az általános tekintélyvesztés oda vezet, hogy egy véletlenül megjelent fiú hatalmas szerepet kaphat a falu életében, azaz végzettség és szervezeti felhatalmazás nélkül el tudja látni ugyanazt a szerepet, amit a megkeseredett és kiégett igazi pap-kollégái (a filmben mintha az sejlene, hogy a fiú amúgy szívesen lenne pap – de hozzá hasonló rovott múltúakat az egyház nem szívesen lát). A bizalmi válság egyébként nemcsak az egyházat érinti, hanem a filmben megjelenő más intézményeket is, a gyermekvédelmi szolgálatokat és az iskolát. A paplak, a helyi közintézmények és a lakásbelsőik egyaránt szűk beállításokban mutatkoznak meg, ami kialakítja a fizikai és lelki zártságok egész rendszerét.

Jan Komasa filmje egyrészt sokat őriz a dokumentarista játékfilm hagyományából: sok a natúrszereplő, akik egyébként elképesztően jók a kamera előtt, eredetiek a helyszínek és a tárgyi környezet. Tomasz atya története ugyanakkor a moralitásdráma felé mozdítja el a filmet, a főszereplő egyszerre tűnik Jézus újkori megtestesülésének és ördögi manipulátornak.

A *Mindennapi félelmeink* nagyrésze ugyanacsak belsőben játszódik, ezek-

ben a szegényes konyhákban és évtizedekkel korábbi ízléssel berendezett nappalikban elhasznált emberek mozognak. A filmbeli dráma akkor rajzolódik ki, amikor kilépünk a belső terekből, a mindentől távol eső faluban élő, egyébként egyházi aktivista és képzőművész főszereplő (újra a nagyszerű Dawid Ogrodnik) ugyanis csak az erdőszéleken tud találkozni fiúbarátjával. A kisrealista filmek általában alacsony feszültségküszöbét tehát itt lépi át a *Mindennapi félelmeink*: a központi hős homoszexualitása sistersgő indulatokat vált ki, például autószerelő apjából (Andrzej Chyra).

Bartosz Krulik *Supernova* című 2019-ben készült filmjét azért érdemes felidézni, mert jól mutatja a dokumentarista megközelítés és a metafizika, a közvetlen valóságábrázolás és az ebből továbblépő egyetemes távlat összefonódását. Láthatjuk tehát, hogy ezeknek a látszólag egymást kizáró elemeknek az együttélése nem idegen a lengyel filmtől, sőt, összeszikkasztatásuk azt eredményezte, hogy a *Supernovát* a kritikusok az év egyik legjobb filmjének nevezték. A történet legnagyobb részét egy baleset aprólékos és drámai bemutatása teszi ki: egy alárendelt faluszéli út egyenes szakaszán egy autó elgázolja az ott veszekedő család három tagját, az erőszakos férje elől menekülő anyát és két gyermekét. A film tehát ezúttal nem belső terekben játszódik, az ábrázolás köre azonban a többi esethez hasonlóan meglehetősen behatárolt. A baleset nem hétköznapi esemény, ahogy az a kifejezetten kisrealista filmekben megszoktuk, de alkalmat ad az alkotóknak a település ezer gondjának megmutatására. A film a kisrealizmus keretei közül két ponton lép ki: a balesetet okozó politikussal szembeni indulathullám ábrázolásában, illetve a történet elmozdításával a tapasztalati valóságon túlra – egy üstökös érkezése helyezi a szociofilmet metafizikai dimenzióba.

Matgorzata Szumowska három alkotását hagytuk hétköznapi filmjeink tárgyalásának végére egész egyszerűen azért, mert külön fejezetet képviselnek az irányzaton belül. A három film sorrendben a 2018-as *Test (Body/Ciasto)* illetve *Arc* és a 2020-ban bemutatott *Soha többé nem fog havazni (Śniegu już nigdy nie będzie)*.

Hogyan árnyalják a testképzavar, a testtudatosság vagy éppen az em-

ber fizikai körvonalainak elvesztése gondolatát a *Test* szereplői? Időben a legkorábban a halottkém bukkan fel (Janusz Gajos), akinek az emberi test roncsolása hétköznapi élmény, hiszen a helyszíneléseken szörnyű esetekkel találkozunk. A pályaudvar mosdójában újszülött gyermekét megölő nő tettét ő jogi keretbe helyezi, míg a kórházi tanácsadással foglalkozó másik főszereplő (Maja Ostaszewska) mindezt összekapcsolja a lengyel abortusz-törvényekkel. A harmadik főszereplő (Justyna Suwała) szintén érintett: a halottkém lánya súlyos táplálkozási gondokkal küzd. Így sodródnak ők hárman egymás mellé, találkozásuk és filmbeli közös sorsuk dramaturgiai vezérlőelve a test problémája. A film a szerkesztési rendjét számos, elképesztő érzékkel kitalált, pillanatokra felbukkanó mellékszereplő is szolgálja. Ilyen a furcsa újságárus, akinek a Harcoló Lengyelország emblémája van a nyakára tetoválva – a Harcoló Lengyelország (PW) a lengyel ellenállás szimbóluma, egyszerre megható, elképesztő és talán időszerűtlen, ahogy egy huszonéves fiú testdíszeként megjelenik, illetve ilyen a halottkémnek merész sztiptízt lejtő, jócskán hatvanas nő. Apró megfigyelések ezek a szereplők napi tevékenységeiről, amelyek rémületes társadalomképpé állnak össze – a kép annyira erős és keserű, hogy a film ugyancsak szétfeszíti a közvetlen valóságábrázolás kereteit.

Az *Arc* mintha Szumowska eddigi életművének hangvételeit egyesítené, egyszerre valósítaná meg mindazt, amit a rendezőnő munkáiban képvisel. Alapjában véve erős társadalomrajzot megvalósító szociofilmről van szó, amennyiben a lengyel közeg aprólékos tablóját adja. A társadalmi panorámára a főszereplő különleges és megrázó pályafutása nyújt lehetőséget: az építőmunkásként dolgozó fiatal fiú feje egy munkahelyi balesetben súlyosan megsérül. A fiú baleset előtti környezete valóságos esettanulmányok segítségével rajzolódik ki, és egyáltalán nem tanulságok nélkül való az, ahogy a vidéki társadalom megjelenik: a fiú az őszinte, kőkemény rock, a rendes barátnő és a becsületet kétkézi munka háromszögében éli az életét. Balesete utáni odüsszeája során a lengyel egészségügy, a szociális gondozó hálózat, és egyáltalán, a lengyel világ tágas tereit

járja be, itt teljesebb ki a film szélesebb tablónak. Csak részben van igazuk azoknak, akik Szumowskát túlságosan borúlátónak gondolják, hiszen azért vannak, akik a nyomorékká volt Jacek mellé állnak a filmben – ilyen egy darabig a barátja, és folyamatosan ilyen a testvére. A film azt a sokkot követi végig, ami egy hétköznapi szürkeséghez szokott közösséget éri akkor, ha az egyik tagja egyszer csak a szó minden jelentésében kizuhan a védőhálóból.

Jól látszik, hogy innentől nem tartható a dokumentarista hangnem, amely mégiscsak aprólékos környezetrajzot, ábrázolásbeli kiegyensúlyozottságot és a velejáró távolságtartást követeli meg. A fiú sorsa ugyanis különleges, testi elcsúfítása és lelki pokoljárása nem hétköznapi, hiszen „elveszti az arcát”, de elsősorban fizikai valójában. Ha viszont a főszereplő és vele a film átlép a soha nem volt, a bizar, a meghökkenítő színtereire, akkor a részletező realizmus mellett szerepet kap két további ábrázolásmód, ez pedig a szatíra és a parabola.

Ha az elsőt nézzük, az a körülmény önmagában magában hordozza a szatirikus megmutatás lehetőségeit, ha a szereplő kalandjai túlmutatnak a hétköznapi tapasztalaton. Két példa, ami ezt mutatja, jellemző módon mind a kettő Jacek történetének része, és ilyenként mindkettő szigorúan a valóságban gyökerezik. Az első: Jacekhez bejelentkezik egy magát reklámszakembernek mondó alak, aki ráadásul afféle nemesnek gondolt műfajban utazik, úgynevezett társadalmi reklámban, fogyatékosokat állít szpotjai középpontjába az elfogadás és a széles társadalmi egyenlőségesszme jegyében („egy lépés a teljes élet felé” – idézi fel egy munkája jelszavát, amely a lábukat elvesztő embereket karolta fel). Egy pillanat alatt látszik, és ezt a film vitriolos éleslátással csinálja meg, hogy a vállalkozás mögött valami simli van – Jacek és a családja jó érzéssel utasítja vissza a marketinges nagyszerű ajánlatát. És a másik: Jaceknek afféle fogyatékosügyi bizottság elé kell állnia, amelynek öszszevont szemöldökű, tisztességben megkopaszodott tagjai teljes értékű munkára alkalmasnak találják. Jacek a szakvélemény kihirdetésének végén a nadrágja letolásával jelzi a véleményét. Láthatjuk tehát, hogy az *Arc* meséjének belső logikája törvényszerűen rohan a dolgok elrajzolása, fonák mó-

don történő bemutatása, azaz a szatíra felé. Hogy a társadalomkritikának ez a módja az anyagban van, vagy mindezt a film hozza elő, nehéz megmondani.

A film már-már dühödt bírálóinak a legnagyobb baja az *Arc* példabeszéd-szerűségével volt – a film ugyanis erősen parabolisztikus. Gondoljunk bele: ha Szumowska munkáját valóságfilmként nézzük, akkor el kell fogadnunk, hogy a lengyel társadalomban részvétlenség uralkodik, ha viszont – ahogy a film is teszi – elemeljük a dolgot a hétköznapiaktól, akkor finoman megrajzolt tantörténetet kapunk, de az eredmény sajnos ugyanaz. A tapasztalásokban gyökerező szinten korrupt papot, babonás falut és minden másságtól irtózó családi összefüggést látunk, a parabola viszont a jellegénél fogva tanulságos mesét mutat. Miről is szól a mese folyamán és persze a végén megjelenő tanulság? Megintcsak a kitaláltságról és az egymás iránti legkülönbözőbb türelmetlenségekről. Ennek a dühös, elkülönített és szenvedélyes filmnek a szerkezetében, valamennyi beszéd-tónusában és minden szándékában ott van a túlzás.

A *Soha többé nem fog havazni* helyszíne egy egészen elképesztő lakópark talán Varsó külső övezetében. Azért hőkenti meg az embert, mert a luxusnyomor jól ismert összeállítását nyújtja: különleges, de a tűzép-barokk stílusában felhúzott épületek sorjázna egy felső-középosztályos gettóban. Nyilván iszonyú drágák voltak, tulajdonosaiknak megadják a különlegesség érzetét. Mindezzel közelebb léptünk a regionális ráismeréseink felé, hiszen hasonló falanszterek valamennyi környékbéli ország nagyvárosai körül épülnek, a segítségükkel a magukat sikeresnek gondoló emberek fizikailag és mentálisan zárják el magukat a leszakadóktól. A gyerekek innen olyan iskolába járnak, amely úgy faragja őket egyformára, hogy a felnőttek egyébként meg vannak győződve a nevelés egyediségéről és a kivételes bánásmód léleképítő szerepéről. Szumowska hidegtelelős panoptikumnak mutatja a természetesen kétnyelvű iskolát, ahogyan egyébként az egymáshoz végtelenül hasonlító, de különlegesnek gondolt házakat, háztartásokat és életeteket is.

Mindez a lakóparkok világának paródiája, hiszen a film sok-sok összetevője alapszik elrajzoltságán: a

rendező bábuként játszatja a színészeit, a párbeszédet kínosan csikorognak, a környezetrajz elnagyolt. Mintha egy megfordított távcsövön keresztül vizsgálnánk ezt az egész televényt – ilyesmi érzetet kelt a sok légi felvétel, amelyeken a lakópark makettek sorozataként mutatkozik. Az emberi sorsok is merev sémákba rendeződnek. A magyar filmekben is megfordult Katarzyna Figura által alakított nő csakis a kutyáival foglalkozik, két, ugyancsak elvirágzó szomszédasszonya ugyancsak mario-nettfigura (Maja Ostaszewska és Agata Kulesza fergeteges alakítása). Emlékezzünk meg a férfiakról is, hiszen ugyan a szerepeik kisebbek, de a színészek teljesítménye annál nagyszerűbb – Łukasz Simlat és a Szumowska filmjeiben főszerepeket játszó Andrzej Chyra játékról van szó.

A film megoldásai a groteszken jóval túlmutatnak, az abszurd felé, amelyben megszokottá válik az, ami amúgy döbbenetes (ahogy például a szereplők az elhalt élettársaik valahai porhüvelyét kezelik), illetve a sarok mögül ugrik elének, ami egyébként a hétköznapi rutin része. A szereplők lényegében nem csinálnak semmit, csak tesznek-vesznek, mintha a hasonló nevű gyerekvárosból, vagy éppenséggel Beckett egyik színdarabjából léptek volna elő.

A metafizikát egy oroszul beszélő vándormasszőr hozza a történetbe (Alec Utgoff). Ha az alakjáról beszélünk, érdemes rögzíteni, hogy a *Soha többé nem fog havazni* a Rousseau óta ismerős vadember-történet továbbgondolása: egy ukrain orosz jelenik meg a maga darabosságával és idegenes nyelvvel egy civilizált, vagy legalábbis magát annak gondoló közegben. Szóval Zsenya, a lengyelül viccesen beszélő férfi jelenti a kapcsolatot afelé a világ felé, amelyet az elkényelmesedett, már-már nyugati életformát képviselő helyiek nem érzékelnek többé – a spiritualitás, a szellemi szférák felé. És itt jön Szumowska filmjének többszörös csavarja, hiszen a *Soha többé nem fog havazni* közegében a metafizika is bizarr fénybe kerül, mintegy megkérdőjeleződik, mert nem több a Varsóban tartózkodó illegális munkavállaló szemfényvesztésénél. Sokszoros válságtermékekről van tehát szó, amelyek egyszerre mutatják meg az úgynevezett nyugati életmód kudarcát és a keleti romlatlanság üres mivoltát. A hétköznapi történet mint katasztrófafilm. •