

KOVÁCS Bálint

Az álom közös, a párna nem

(Enyedi Ildikó: *Testről és lélekről*)

„Én belehalok, annyira szeretem magát.” Ennyire egyszerű az egész: egyetlen, rövid mondat. Eddig kéne eljutnia két emberből legalább egynek, és minden meg is lenne oldva. Mennyi idő kellhet ehhez? Pár perc? Pár nap?

Egy élet. Vagy sokszor — túl sokszor — annyi sem elég rá.

Erről szól Enyedi Ildikó új, tizennyolc év után első filmje, a *Testről és lélekről*. Erről az élethosszról, meg hogy miért lehet ennyi is kevés ahhoz, hogy két ember megtalálja az utat egymáshoz. Hogy ha emberekről, testről és lélekről van szó, akkor a két pont között soha nem az egyenes a legrövidebb út, hanem a kacskaringós, egyenetlen, buktatókkal teli, amelyen olyan burjánzó az aljnövényzet, hogy a legtöbbször az egészből nem is látszik semmi. És nemcsak szerelemről, vonzalomról van szó: Enyedi egészen különleges, filmtörténeti jelentőségűen egyedülálló módon beszél általában az ember és az őt körülvevő, sosem eléggé megérthető világ kapcsolatának problémáiról.

És Enyedi Ildikó mindezek kifejezésére nemcsak a tökéletes metaforákat és szimbólumokat találta meg, de annak a módját is, hogyan maradjon egyszerre a majdnem-realizmus talaján, és csupasítsa le mégis a magjukig az emberi érzéseket: a film két főszereplője egy introvertált, magának való vágóhídi gazdasági igazgató és egy autisztikus személyiségjegyeket mutató fiatal nő. Akikről véletlenül kiderül, hogy egy ideje pont ugyanazokat álmodják — álmukban szarvasokként egy párt alkotnak —, de ébren már nem nagyon találják egymással a hangot. Ugyanakkor Enyedinél az autizmus persze nem kártyatrükkös egzotikum, hanem a lehetőség arra, hogy az érzelmeket a társadalom és a civilizáció elvárásainak, megszokásainak, játszmáinak, kegyes és kegyetlen hazugságainak, alakoskodásainak és bármiféle értelem-

ben vett őszintétlenségeinek torzító hatása nélkül tapasztalhassuk meg. Ezzel Enyedi eltávolít néhány falat a film és a néző közötti kommunikációból, és olyan közel hozza, olyan zsigerekig hatolóan átélhetővé teszi a szereplők fájdalmait vagy — ritkábban — a boldogságát, hogy lehetetlen nem a hatása alá kerülni.

Hogyan lehet úgy beszélgetést kezdeményezni a másikkal, hogy az soha ne értsen mást a szavainkon, mint amit közölni szeretnénk? Hogy lehet, hogy van, ami akkor sem működik, ha legjobb szándékom és tudásom szerint mindent megteszek, hogy működjön? Milyen mértékig lehetséges közel kerülni a másikhöz? És hogyan próbál az ember kiigazodni a változó közegek normái között? Ezeket az emberi problémákat, amelyeket a *Testről és lélekről* körüljár, a benne annyira túpontosan ábrázolt érzelmeket minden ember ismeri, mindenki megélte, csak az változik, kinek okozott nagyobb, és kinek csak kisebb nehézséget vagy akár sebeket.

A filmnek még a humora is mindig erre épül. Mert akár-mennyire is meglepőnek hangzik ez egy filmtől, amely egy olyan emberről szól, aki annyira képtelen megérteni a többieket és megértetni magát a többiekkel, hogy kis híján az öngyilkosságot választja, a *Testről és lélekről*t végig átjárja a humor, nem is szubtilisan: a közönség konkrétan végigneveti a film egy részét. Vagy az a humor forrása, hogy milyen ellentét feszül aközött, ahogyan magunkat mutatjuk mások előtt, és ez lelepleződik (mint amikor a film elején Schneider Zoltán arról értekezik, mennyire kemény kézzel kell fogni a nőket, majd amikor megérkezik a felesége, kiderül, valójában nem a nadrágot, hanem inkább a papucsot hordja ő), vagy hogy valaki a társadalmi elvárásokhoz képest „túl” őszinte (mint amikor Békés Itala kilencvenéves nénije kivágja, hogy ő álmában baszni szokott), esetleg más módon nem felel meg a társadalmi elvárásoknak, és hétköznapi helyzetekben

meglepő válaszokat ad, vagy nem hajlandó úgy tenni, mintha. Szóval ha mögéjük nézünk, még a poénok is arra ébresztenek rá, ami amúgy is a film alapélménye: hogy mennyire színjátékszerű az élet, ha „kívülről” nézzük. Mert ezt a külső nézőpontot tudja megadni a főszereplő, a szűzies nevű, aszexuális jelmezeivel is problémáinak univerzalitását sugárzó Mária, és ezt fokozza a filmben még a hangkulissza is: az is olyan hangokat, zörejeket erősít fel, amelyeket normál esetben nem is hallunk. Így most rájuk csodálkozunk, mint valamire, amiben mi is benne élünk, csak eddig nem így érzékeltek, mert nem úgy néztük, ahogyan a film most élénk tárta. És akkor a dramaturgiai csúcsponton felhangzó, fájdalmasan szép Laura Marling-dal letaglózó hatásáról még nem is beszélünk.

A film csodálatos vizuális világa, Herbai Máté képei is továbbnövelik a megismerhetetlenségérzést: rengetegszer csak valamin — ablakon, kirakaton — keresztül látjuk a szereplőket, ahogy Mária is csak valamin — a külvilágnak szóló maszkon — keresztül lát mindenkit. Herbai mintha Edward Hopper festményeinek világát akarta volna a vászonra vinni, csodálatos és jelentésszerű képeket hozva létre a fényvel és az árnyékkal való játékból, például amikor Mária számára először csillan fel a remény, ami miatt még napi rutinját is megtöri pár másodpercre, és beleáll egy reggeli fénycsóvába az erkélyén. Utoljára Tarr Béla filmjeiben volt ennyire igényesen megkomponálva minden egyes képkocka. Ez a hihetetlenül precíz és okos átgondoltság ugyanakkor nem csak a formát jellemzi, Enyedi forgatókönyve az elsőtől az utolsó szóig megáll a primer szinten és metaforikusan bővíti a jelentéseket is; egyetlen ponton bicsaklik csak meg: a filmben van egy inkább csak dramaturgiai mozgatórugóként érdekes krimi-szál is, amelyben alig-alig derül ki, hogy mi és miért is történt egyáltalán.

A metaforák közül a szarvasos álmoknak például a vágóhíd (szarvas)marháit jelentik a párjukat: utóbbiaknak fogalmuk sincs, mi zajlik körülöttük, csak ketrecek között terelgetik őket a mézszárszélig, míg előbbieket szabadon mozognak a roppant erdőben. A marhák mintha azt a világot tükröznék, amelyben Mária kényszerül élni, amelyben olyan nehezen igazodik el, és amelyben soha nincs elég fogódzója, míg a szarvasok jelképezik azt, amire vágyik: a tiszta, őszinte, külső körülmények által nem zaklatott életet. (Ha úgy tetszik, a címből az egyik a test, a másik a lélek világa.) Épp emiatt a szembenállás miatt olyan megindító az utolsó képkocka, Mária és a gazdasági igazgató, Endre utolsó közös álma: az erdőből már eltűntek a szarvasok, csak a békés víztükrök rajzolódik ki. Mert miután a két ember iszonyú nehezen végül mégis elért egymáshoz, testben és lélekben egyaránt, már nincs szükség többé álombeli vágyvilágra, mert a valóság síkja is megfelelővé, kielégítővé, vagy — óvatos túlzással —: boldoggá vált.

Mária jellemének kidolgozottságát szintén növelik a szavakon túl a képek is. Kissé gyermeki szinten rekedt lelkének és a világban betöltött szerepének (a komoly felnőttnek) a szembenállását például egyszerre humoros, találó és egy kicsit megindító

beállítás fejezi ki: amikor Mária pornófilmet néz, hogy tudást szerezzen a test ilyen működéséről, azt egy pohárkányi gumimaci-cukorkán keresztül látjuk. Mária munkája is sokatmondó. Ő a vágóhíd minőségellenőre, és egyszer kimondja: ő csakis a szabálykönyv alapján dolgozik — és életének fő konfliktusát is épp az okozza, hogy a többi ember kiismeréséhez sosem gyártottak szabálykönyvet. Anélkül pedig marad a szorongás, az önmarcan-golás, a mit-csináltam-rosszul érzés, a legjobb szándék ellenére is elkövetett apró hibák. És nem csak Mária számára.

De ezek az érzések nemcsak azért válnak annyira ismerőssé, nemcsak azért érezzük magunkat nézőként leleplezettnek, mert Enyedi forgatókönyve ennyire jó. Hanem mert a Mária-t játszó Borbély Alexandra valami olyat mutat, amire kevés a színészet szó. Nem lehet a színjáték technikáit elemezve megfogni, hogyan, de Mária minden egyes szavában, az arcában, a lemez-telenítően nyílt tekintetében mindig ott van a lényének egésze és lényege. Borbély döbbenetes koncentrátsággal hoz létre egy olyan teremtést, aki a végtelenségig önmagát: még gyakran premier plánba kerülő keze, lába is épp ugyanazt a feszengést, zavart tudja közvetíteni, amelyet a szeme, a testtartása vagy az arcki-fejezése. Borbély Alexandra Máriaja olyan nyíltan közlekedik a világban, hogy az Endrén kívül mindenkit megriaszt vagy felpiszkál, és ez olyan apróságokból is érezhető, mint hogy sosem bírja titkolni az érzéseit, így ha izgatott lesz, azonnal emelkedni és süllyedni kezd a mellkasa, mint egy gyereknek. Így tudja a színésznő annyira szívtépően megrázóvá tenni Mária tragédiáját: miután az utolsó, Endréhez és vele a „normális” élethez való közeledési kísérlete is befuccsol, pontosan leolvasható az arcáról az a folyamat, ahogyan végképp feladja, és úgy száll ki belőle a remény, mint egy senki által észre nem vett sóhaj: úgy érzi, az élet nem neki való, és soha nem is lesz az, akár egy vágóhídi marháé sem. Borbély Alexandra pedig mindezt olyan tisztán, érthetően, pontosan és — ami a legfájdalmasabb — meggyőzően tudja közvetíteni, hogy a kád vízébe áramló vérből, úgy érezzük, néhány csepp a miénk.

Csakhogy ott van a civil — azaz nem színész: irodalmár — Morcsányi Géza által játszott férfi, aki egyfajta közvetítő a két világ között: bár ő azért megtalálja a hangot mindenkivel, belül épp olyan magára hagyatott, mint Mária. (A neki szánt metafora egy béna kar: ő így csak felerészt olyan, mint bárki más.) Benne azonban már megvan a mindnyájunkban megbúvó képesség arra, hogy mindent túl tudjon magyarázni, mindent túlbonyolítson, ilyen vagy olyan falakkal védekezzen a többiek ellen. Ő mégis megmutatja: elérhető az a napsütötte sáv, amelyben jelen vannak a lecsupaszított érzések, amelyben érthetőek a mélyen emberi félelmek, amelyben nem kell maszkot viselni, falat felhúzni, és mégis lehetőséget nyit a másik teljes megértésére és elfogadására. Enyedi a legfinomabb erőszakkal kényszerít minket arra, hogy szembenézzünk a pokolba — azaz a többi ember közé — született egyén lényének alapjaival, és ezzel együtt is megértsük: ha végső soron egyedül vagyunk is, nem vagyunk magányra kárhóztatva.