

Anja Banko



Abstraktni realizem v ženskem pogledu – Márta Mészáros

Márta Mészáros v svojih filmih ustvarja ženske zgodbe iz perspektive protagonistk, ki so globoko osamljene, večkrat brez staršev in družine, izkoreninjene, prepuščene same sebi. Vendar niso žrtve: v svoji odločnosti, brezkompromisnosti in pogosto redkobesednosti lahko delujejo celo hladno in neprijetno. Režiserka pogosto uporablja bližnji in srednji plan – njene protagonistke skoraj nikoli ne umaknejo pogleda, sledijo svojim željam po svobodi, neodvisnosti in ljubezni, pri čemer je pogosto prikazana tudi želja po (ženskem) seksualnem užitku, ki v filmu sicer le redko najde mesto. A Márta Mészáros se, podobno kot prej omenjene sodobnice, nikoli ni izrekala za feministko. Kot je poudarila v enem od intervjujev, feminizma ne jemlje zlahka, saj gre za politični koncept in filozofijo, ki ju sama ni podrobneje študirala ali raziskovala.¹ K temu velja dodati, da je predvsem v socializmu feminizem še dodatno negativno obremenjen kot produkt buržoazne družbe – v socializmu naj bi bilo žensko vprašanje že razrešeno. Kljub temu da se ogradi od ideološke pozicije feminizma, njeni filmi razkrivajo hipokrizijo in prikažejo trdovratno zakoreninjen patriarhat v madžarski družbi. Kot pojasni sama: »O ženskah vem veliko več kot o moških. Moški me vznemirjajo, do njih držim distanco, saj se zdi, da je njihovo glavno gonilo, njihova najpomembnejša motivacija, da dobijo moč nad ženskami. Sovražim moč, vsakršno moč. Moški pa je lačen moči.«²

Márta Mészáros je eno ključnih imen vzhodnoevropske kinematografije in avtorica, ki je v svoji izjemni volji do ustvarjanja izoblikovala obsežen in celovit filmski opus; ta se kaže kot trdno osrediščena variacija motivov samobitnosti, zaveznitva in medgeneracijskega prijateljstva žensk. V zgodovino se je zapisala kot prva režiserka, ki je na *Berlinalu* osvojila zlatega medveda za film *Posvojitev* (Örökbefogadás, 1975). Večkrat je bila oklicana za »vzhodnoevropsko Agnès Varda« in je s francosko novovalovko tudi prijateljevala ter se iz »provokativne« pozicije ženskega pogleda poleg Věre Chytilove, Larise Šepitko, Kire Muratove, Agnieszke Holland in nekaterih drugih uveljavljala kot priznana umetnica v izrazito moški družbi nacionalnih filmskih gibanj.

-
- 1 Schneider, Ruth. »The Agnès Varda of Hungary: Márta Mészáros«. *Exberliner*, 14. 2. 2019. Dostopno na: www.exberliner.com/film/interview-marta-meszaros/; pridobljeno 25. 4. 2022.
 - 2 Ibid.

Razmerja moči avtorica raziskuje tudi skozi kritično obravnavo oblasti, politične in družbene situacije na Madžarskem. V zadnjem delu njenega opusa postane zgodovina izhodiščna platforma za raziskovanje intimnega in družbenega spomina, zato je kratka kontekstualizacija povojne Madžarske nujna. Po drugi svetovni vojni je država kot sovjetski satelit doživela svojo različico stalinovskega kulta osebnosti v generalnem sekretarju komunistične partije Mátyásu Rákosiju. Po Stalinovi smrti leta 1953 se je Rákosi umaknil, poskus oddaljitve od Sovjetske zveze pod vodstvom takratnega predsednika vlade Imreja Nagyja pa se je leta 1956 končal z vdorom sovjetskih tankov. Po čistki vstajnikov je Madžarska zajadrila na valu odjuge, ki je pod Hruščovom zavel iz Sovjetske zveze, in razvila svojo različico bolj odprtega in liberalnega »golaž« komunizma. Na čelo vlade je stopil János Kádár, pod katerim se je življenjski standard postopoma dvignil, dokler ni država v 80. letih klonila pod težo gospodarske krize, podobno kot druge članice vzhodnega bloka. Po Kádárjevi smrti leta 1989 in z razpadom Sovjetske zveze se je Madžarska liberalizirala. Tudi za Márto Mészáros je bil to prelomni trenutek, v katerem je kamero še bolj vztrajno obrnila v še vedno travmatično in tabuizirano preteklost.³

Dostop do komaj odprtih sovjetskih arhivov in omilitve cenzure sta ji na začetku 90. let omogočila, da je posnela delo, ki si ga je že dolgo želela. Njena avtobiografsko navdihnjena trilogija, **Dnevnik za moje otroke** (Napló gyermekeimnek, 1984), **Dnevnik za moje ljubezni** (Napló szerelmeimnek, 1987), **Dnevnik za očeta in mamo** (Napló apámnak, anyámnak, 1990), je verjetno njeno najbolj znano delo, ki pa se predvsem na formalni ravni razlikuje od zgodnjega ustvarjanja. V njej avtoričin alter ego Juli (igra jo Zsuzsa Czinkóczi, s katero je Mészáros podobno kot Truffaut z Jean-Pierrom Léaudom sodelovala že od igralkinega otroštva) odrašča v umetnico. Dogajanje se umešča v čas pred in po revoluciji leta 1956. Juli po drugi svetovni vojni iz ruske sirotišnice posvoji partijska veljakinja Magda (poljska igralka Anna Polony), ki zaradi ideološke zaverovanosti nastopa kot glavna antagonistka, morda kriva celo za smrt Julijinega očeta. Režiserka njen lik izriše dovolj subtilno in večplastno, z detajli, preko katerih odkriva nesrečno in osamljeno žensko, ki se poskuša vzpostaviti tako na javni kot intimni ravni, občutke krivde kot manko ljubezni pa skuša preseči z materinstvom, v katerem ni domača. Avtorica pri tem igrane dele kolažira z arhivskimi posnetki, kar ji omogoča, da na novo prepisuje zgodovino oz. jo pripoveduje skozi izrazito intimen pogled (arhivske posnetke opazujemo iz perspektive filmskih protagonistov); pred gledalcem se ne razvija samo intimni svet bildungsromana, umetniškega zorenja mlade junakinje, temveč zgodovina vse države.

Mészáros, ki velja za eno prvih madžarskih režiserk, je svoj pogled vzpostavljala počasi, a vztrajno. Ne le dnevniška trilogija – ves opus se napaja iz avtoričine osebne zgodbe: rodila se je leta 1931 v Budimpešti, njena družina pa se je pet let kasneje zaradi naraščajočega fašizma in na Stalinovo povabilo (vsem tujim komunistom naj bi nudil zatočišče) preselila v Kirgizistan. Dve leti kasneje je očeta Lászla Mészárosa, priznanega kiparja, odvedla tajna policija, mama pa je po eni različici zaradi tifusa, po drugi zaradi zapletov pri porodu, kot pravi režiserka pa zaradi zlomljenega srca, kmalu umrla.⁴ Márta je šele kasneje izvedela, da je bil oče leta 1945 usmrčen v taborišču. Po drugi svetovni vojni se je kot najstnica vrnila v Budimpešto, kjer se je želela vpisati na filmsko akademijo, vendar je bila kot ženska zavrnjena: »Dekletce, pojdi domov, ni dobro govoriti tako neumnih stvari.«⁵ Ker je tekoče govorila rusko, je poskusila srečo na Vseruskem državnem inštitutu za kinematografijo S. A. Gerasimova (VGIK) v Moskvi. Po koncu študija se je vrnila na Madžarsko, moskovsko potrdilo pa je utišalo nasprotnike: v prvih desetih letih je za Obzorniški studio v Budimpešti na Madžarskem in v Romuniji posnela več kot trideset dokumentarcev, obzornikov, izobraževalnih filmov, v katerih se je posvečala vsakdanjiku še posebej žensk, delavk, učiteljic, mater samohranilk. Konec petdesetih se je pridružila osrednjemu madžarskemu filmskemu studiu Mafilmu in Skupini 4. Tam je spoznala svojega drugega moža Miklósa Jancsa, ki velja za verjetno največje ime madžarskega novega vala s političnimi filmi, kakršen je na primer **Ljudje brez upanja** (Szegénylegények, 1966). Poročila sta se leta 1960 in imela tri otroke; njun sin Nyíka Jancsó je z mamo kasneje sodeloval kot direktor fotografije. Kot studijska sodelavka je Márta končno prišla tudi do svojega prvega igranega celovečerca **Dekle** (Eltávozott nap, 1968). V nadaljevanju se bomo posvetili podrobnejši analizi filma, saj tako tematsko kot formalno odseva vse značilnosti, ki jih je avtorica razvijala tudi v naslednjih desetletjih.

-
- 3 Mészáros največkrat črpa prav iz propadle madžarske revolucije leta 1956, ki je odprta rana do danes: **Nepokopani človek** (A temetetlen halott, 2004) je zgodovinska biografska drama o Imreju Nagyju; **Zadnje poročilo o Ani** (Utolsó jelentés Annáról, 2009) ima za glavno junakinjo politično disidentko, ki po letu 1956 živi v Belgiji; **Aurora Borealis: polarni sij** (Aurora Borealis: Északi fény, 2017) pa film, v katerem junakinja raziskuje svojo družinsko preteklost v 50. letih.
 - 4 Hudson, David. »Márta Mészáros's Adoption (1975)«. *Criterion.com*, 28. 9. '21. Dostopno na: www.criterion.com/current/posts/7549-m-rta-m-sz-ros-s-adoption-1975; pridobljeno 24. 4. '22.
 - 5 Gray, Carmen. »Márta Mészáros: celebrating the career of the pioneering Hungarian director«. *Calvert Journal*, 20. 6. '17. Dostopno na: www.calvertjournal.com/articles/show/8387/marta-meszaros-celebrating-career-trailblazing-hungarian-director; pridobljeno 24. 4. '22.

Márta Mészáros je eno ključnih imen vzhodnoevropske kinematografije in avtorica, ki je v svoji izjemni volji do ustvarjanja izoblikovala obsežen in celovit filmski opus; ta se kaže kot trdno osrediščena variacija motivov samobitnosti, zaveznitva in medgeneracijskega prijateljstva žensk.

Erszi (Kati Kovács – sicer priznana madžarska pevka in večkratna Mártina sodelavka v zgodnjem obdobju) je mlado dekle, ki je ravno zapustilo sirotišnico. Odloči se, da poišče svoje starše – na enega od oglasov se ji javi mama. Erszi odpotuje na podeželje, da bi jo spoznala. Dekle iz mesta v majhni vasi vzbuja zanimanje, mati pa jo družini, ki zanjo ne ve, predstavi kot nečakinjo iz Budimpešte. Trk dveh različnih svetov, mesta in podeželja, je očiten že v diametralno nasprotnih podobah žensk – Erszi nosi svetla, moderna oblačila, sončna očala in kratko pristrižene lase, medtem ko je mati zavita v temno obleko, z lasmi pod ruto, trdno spletenimi v kito – šele ko se v intimi, kjer ni moških članov družine, sleče, se tudi ona razkrije kot privlačna in mladostna ženska. Mati je zadržana in hladna, z begajočimi očmi v strahu pred odkritjem in pritiskom moških pogledov – tako družinski patriarh kot njegov najstarejši sin Erszi poželjivo požirata z očmi. Družinska razmerja se jasno izrišejo za jedilno mizo: medtem ko patriarh ženi ukazuje z lajajočim tonom, se s sladkobnimi vprašanji obrača na tujko. Po večerji je čas za televizijo – v neudobni kmečki izbi moški člani družine razporedijo stole in gledajo novice o lepotnem tekmovanju. Podobe deklet v razkošnih oblekah, bikinijih, z natupiranimi frizurami in v visokih petah delujejo v absurdnem kontrastu s koščenimi in zadekanimi telesi vaških ženic. V tem kontekstu je več kot izstopajoč lik stare mame, ki brez besed, kot odložen predmet ždi v kotu. Čeprav se dogaja v ozadju, skorajda globini filmskega polja, vzpostavlja tiha ženica medgeneracijsko dinamiko, ki povedno priča o vlogi in položaju žensk v patriarhalni družbi. Če je stara ženica že povsem izgubila svojo vrednost in je »dobra« le še za manjša opravila, kot je luščenje graha, svojo vrednost izgublja tudi mati – zapečatenost njenega položaja izraža že črnina oblačil: svojo ženskost in svobodo je že zdavnaj pokopala. Zato je še toliko pomenljivejši, skorajda neprijetno osvobajajoč prizor, v katerem se mati v postelji približa patriarhu s pobudo za seks. Erszi stoji pred vrati, gleda, posluša in se počasi umakne.

Protagonistke v filmih Márte Mészáros so redkobesedne, zato se njihova dejanja včasih zdijo nenadna, neutemeljena – se mati zaveda, da jo bo hčerka skoraj gotovo slišala? Je napad poželenja iskanje dokaza, da je tudi ona za moškega še privlačna kot mlada tujka ali dekleta na televiziji? Je poželenje morda povsem spontan in neobremenjen izbruh telesne sle? Erszi umakne pogled, se nasloni na steno. Zdi se, da njen obraz ne izraža ničesar. Kot Mészáros stori še mnogokrat, je interpretativno-čustvena linija pripovedi podana skozi premike kamere in izmenjavo lestvice planov, pri čemer bližnji posnetki obrazov – največkrat ženskih, ki tudi med ljubljenem običajno nepremično zrejo čez partnerjevo ramo v praznino – predstavljajo najpomembnejša vozlišča filmske pripovedi, v katerih junakinje brez besed največ povedo o sebi. K temu velja dodati še en filmski prijem, ki avtoričin izraz ključno definira: zamrznjen fotogram (*freeze frame*) zaključí skorajda vsak njen film. A rahlo zabrisana podoba človeka v premiku ne nakazuje pomirjujočega zaključka. Pravzaprav se na koncu nič ne postavi na svoje mesto, nihče ne prispe do konca ali izpolni svojih ciljev, želja. Kot v filmske pripovedi vstopamo precej *in medias res*, večkrat preko nekaj uvodnih totalov, ki gradijo življenjski prostor, največkrat industrijske komplekse v ozadju mesta, izstopamo iz pripovedi podobno iznenada, kot da skozi tropičje, zamolk, s predvidevanjem, da se bo zgodba nadaljevala po vzpostavljenih vzorcih. Mészáros je do svojih protagonistov na ta način nepopustljiva, saj jih vodi skozi težke situacije večkrat in na načine, da dodobra spoznamo njihove vzorce delovanja – katarze ali možnosti drugečnega jim avtorica skozi posredno razgrnitev systemskega družbenega tkiva ne zagotavlja.

Erszi se po kratkem srečanju z materjo odpravi nazaj v mesto. Na vlaku že drugič sreča mladega moškega, ki jo ogovarja. Če ga je v eno smer ignorirala, zdaj pristane na izzivanje in na njegovo presenečenje z njim izstopi na postaji. Odideta v njegovo najemniško sobico, kjer je komaj dovolj prostora za mizo, dva naslanjača, posteljo, kup knjig in gramofon. Na steni visijo plakati eksotičnih destinacij, skozi okno ni razgleda – le opečnata stena. Ob kozarcu vina in melanholični popevki se začneta brez besed poljubljati. Njen pogled je trdno uperjen v zrak, zdi se, kot da ga kamera poskuša ujeti. Poljubljanje deluje precej neudobno – je Erszi ujeta? Zakaj je sploh odšla z njim? Poželenje? Tolažeče iskanje bližine? V naslednjem prizoru ljubimca sedita na robu postelje, Erszi se odpravlja. Še vedno brez besed ponovno vključi gramofon. Ko odide, kamera ostane z njim – pogled je tokrat obrnjen: če običajno v takih prizorih ostane sama ženska s svojimi nedokončanimi užitki ali sanjarijami, je tokrat ostal sam moški – kadi cigareto, ustavi glasbo in se s sklonjeno glavo ter zbeganim pogledom usede na posteljo. Erszi se bo k njemu še vrnila, a ko jo bo želel prikleniti nase, bo odšla.

Vrnitev v mesto in delavski vsakdan v tovarni prekine obisk moškega, ki trdi, da ima informacije o njenih starših. Erszi se ga skuša otresti, a mu uspe prepričati njeno prijateljico, da jo pripelje – pogovor ob banalnostih, nonšalantnem naročilu konjaka in kosila začne z vprašanjem, ali ima dovolj denarja, da mu plača obed. Izdaja se za najboljšega prijatelja njenega očeta, s katerim naj bi v mladosti kot krojača potovala po podežlju in za sabo puščala zaljubljene ženske. Ena od njih naj bi bila tudi njena mati, ki je zaradi žalosti ob očetovem odhodu umrla. Tudi oče je zdaj že mrtev. Ko Erszi odhaja, ji moški obljubi, da jo še obišče. Erszi je prepričana, da je moški pravzaprav njen resnični oče.

Režiserka film zaključi z daljšim prizorom: mladina poplesava ob moderni popevki, kamera med vrtečimi se telesi ujame mladega moškega, ki se očitno z nekom spogleduje. Erszi je njegov pogled ujela že enkrat prej. Kar nekaj časa mine, da jo zagledamo v protikadru. Ko ostane sama za mizo, se ji približa mladenič, neki drugi, ki ji tu in tam sledi od daleč že od začetka filma. Njegovemu prijaznemu, a zato nič manj lovskemu pogledu se izogiba, medtem ko mladi beatniki na odru pojejo, zakaj potrebujemo ljubezen. Erszi vstane od mize, pogled plesalca se sreča z njenim. Kot dva magneta. On odide stran od partnerice in prisede k Erszi. Poljub. Ko se Erszi umakne, z motnim pogledom, uprtim nekam v daljavo, film zamrzne. Zdi se, da je njen nasmeh v hipu zbledel.

Na neki način se zdi ves opus Márte Mészáros pravzaprav variacija izpostavljenih linij: odnos med otroki in starši, odnos med ženskami, odnos med ljubimci, bolečina zaradi odsotnosti odnosa, bolečina zaradi premočne ljubezni, bolečina v osamljenosti, vloga in položaj žensk v družbi, vloga in položaj moških v družbi. Podobe filmov, kot so **Zavezujoča čustva** (Holdudvar, 1969), **Posvojitev**, **Devet mesecev** (Kilenc hónap, 1976), **Ženski** (Ök ketten, 1977), **Dediščina** (Örökség, 1980), se zato v zaporednih

in zgoščenih ogledih začnejo prelivati druga v drugo, skupaj z avtorico pa odraščajo in zorijo tudi njene zgodbe: če so protagonisti njenih prvih filmov mladi in razposajeni beatniki, so kasnejše junakinje delavke, matere, žene, ljubimke. K prelivanju tega filmskega univerzuma veliko pripomorejo tudi obrazi – avtorica večkrat sodeluje z istimi igralkami in igralci: poleg Kati Kovács in kasneje Zsuzse Czinkóczi postaneta njena redna sodelavca Lili Monori, ki s svojim neizprosnim in trmastim pogledom odlično pooseblja značilno režiserkino protagonistko, ter Jan Nowicki, poljski igralec, s katerim se režiserka tudi poroči. Nowicki z nežnimi potezami preigrava dvojnost tipičnih moških likov – tako kot ženski liki so tudi moški žrtve lastne spolne vloge in družbenih pričakovanj, a se večkrat, kljub poskusom in različnim situacijam, diktatu obnašanja v patriarhalni družbi ne izognejo: edino pijanci – odpadniki, kakršen je lik Nowickega v **Ženskah**, so lahko s svoje robne pozicije nekako empatični do žensk.

A Mészáros svojih likov ne obsoja. Vsi so ujetniki svojega spola, vlog, podob, sistema, ideologije, časa in pričakovanj. Dokumentaristični pristop, ki se kaže v podtonu njenih podob, daje občutek, da je gledalec le muha na steni, detajli pokrajine in ljudi pa iz ozadja filmskega polja nenehno definirajo in dodatno opomenjajo protagoniste. Ti bijejo družbene boje iz polja lastne intimne, kar bi lahko definirali s parolo »osebno je politično« in »politično je osebno«. Njeni filmi so intimne črtice, preproste zgodbe vsakdana neke tovarniške delavke, ki išče svobodo, pripadnost, ljubezen. Ta je – kot pojejo mladi beatniki v režiserkinem gotovo najbolj eksperimentalnem glasbenem filmu **Ne jokajte, lepa dekleta!** (Szép lányok, ne sírjatok!, 1970) – nujna kot voda in zrak. A preprostost zgodb ne pomeni, da so banalne: Mészáros je abstraktna slikarka, ki protagoniste s filmsko kamero postavi v skorajda laboratorijsko okolje, kjer preizkuša čustva in verjetnosti njihovih usod skozi prevpraševanje spola, seksualnosti, ideologije, zgodovine in nacionalnosti.

Retrospektiva **MÁRTA MÉZSÁROS**
bo med 15. in 30. junijem na ogled
v Slovenski kinoteki.

