

David középkorú özvegyember. Be kell vonulnia a Hotelbe, hogy a rendelkezésére álló negyvenöt napon belül párt találjon magának. Ha nem sikerül, át kell alakulnia állattá. Ha már választhat, ő nem kutya vagy ló, hanem homár szeretne lenni.

Az athéni Yorgos Lanthimos harmadik nagyjátékfilmje egyben angol nyelvű bemutatkozása. Első két, abszurd jegyekkel felruházott munkája sikerrel

szerepelt az európai és a tengeren túli fesztiválokon, Cannes-ból, Velencéből, Montrealból is díjakat hozott el. Írótársával, Efthymis Filippouval úgy érezte egy utópisztikus történetet szeretne elmesélni első nemzetközi moziforgalmazásba szánt filmjével.

A szerzőpáros ebben az alkotásban is az abszurdot választja. Egy, az előző filmekben már jól működő, visszafogott, redukált érzelmi- és játékvilágot. A történet elvont, de nem szürreális, csupán utópisztikus: a Hotel, amiben az egyedülálló embereket rákényszerítik a párválasztásra lehetne akár egy jövőbeli megoldás az európai népességcsökkenésre vagy a technológia miatt elmagányosodott közösség problémáinak egyik lehetséges megoldása. De egyik sem. Lanthimos nem magyarázza meg, hogy miért is működik az intézmény; kész helyzet elé állít, mint egy sci-fiben, miközben a film műfaja szerint inkább romantikus filmdráma, mint bármi más.

A homár határhelyzet: abszurditása mellett elemeiben (a szereplők hazugságaiban, a csordaszellemben, az abnormalitásba való belenyugvásban) mélyen valóságos, emberi elemekkel operál. Akárcsak Boris Vian prózája az irodalomban. A két formanyelv között a különbség mégis elemi: Viant olvasva az az érzése a befogadónak, ha tudnának lélegezni a falak, akár ez is lehetne a valóság. Lanthimost nézve nincsen ha: egyszerűen akár ez is lehetne. Viant nem véletlenül nem tudta a mai napig megközelíteni a filmirodalom (habár stílusa nagyon is vizuális) – a képzeletörőre, a nyelvi humorra építő szöveg nehezen manifesztálódik a filmes gyakorlatban. Eközben *A homár*nak nincs szüksége se bábkra, se CGI-ra, se különleges smink vagy jelmez megoldásokra ahhoz, hogy kifordítsa sarkaiból az általa prezentált világot.

Egyetlen szürreális motívuma az állat testbe átültetett tudat, melyet nem mutat meg. A legközelebb akkor kerülünk a megoldáshoz, amikor megtudjuk, hogy a fontos belső szervek átkerülnek az emberi testből az állatba. Ezt pedig az utolsó öltésig el tudjuk képzelni.

Itt érkezünk el a megvalósítás eszközeinek tárgyalásához. *A homár*: költségvetésű utópia. A vizuális megvalósításhoz valós helyszíneket használ, így a Hotel, az Erdő és a Város csupán egy-egy színre hangolt, díszített, szűrt,

Szabó Márton István 79

KÖZÖS JÖVŐKÉP

fényképezett színeivel segíti az elvont koncepciót. A természetes fények (a filmben az alkotók alig használnak mesterséges világítást), a természetes smink, legtöbbször smink nélküli arcok önmagukban is fokozzák – a filmes – szürrealitást. *A homár* két csodafegyvere mégis a zene és a színészszerelés.

80 Beethoven F-dúr vonós kvartettje a felütés az abszurd világképéhez, Schnittke zongora kvintettje kibontja, Kleon Triantafyllou zenéje pedig teljességgel elmélyíti a keserű, nosztalgikus hangulatot. Colin Farrell Davidje első ránézésre *True Detective* karakterének elhízott mása. A valóságban persze a színész a film miatt hízott meg 2014 márciusában, majd a *True Detective* novemberi forgatására fogyott le ismét. A sorozat 2015-ben (a film fesztiváloztatása miatt) előbb került a nagyközönség elé, így a karakter hamisan emlékezteti a nézőt Ray Velcoro nyomozóra. Colin Farrellt, játékának egyszerűsége, hitelessége méltán emelheti generációjának legnagyobbjai közé, Ullmann *Julie kisasszony*ának Johnjával, az említett Velcoro nyomozóval, és *A homár* Davidjével együtt – ha csak az elmúlt időszakot nézzük pályáján.

Partnere, Rachel Weisz narrációjának érzelmi egységével már az első jelenetsorban felveszi Lanthimos világának stílusjegyeit; később a vak nő szerepében remekel – játékának alázata miatt, szinte észre sem vesszük, hogy tulajdonképpen számára a szerep: jutalomjáték.

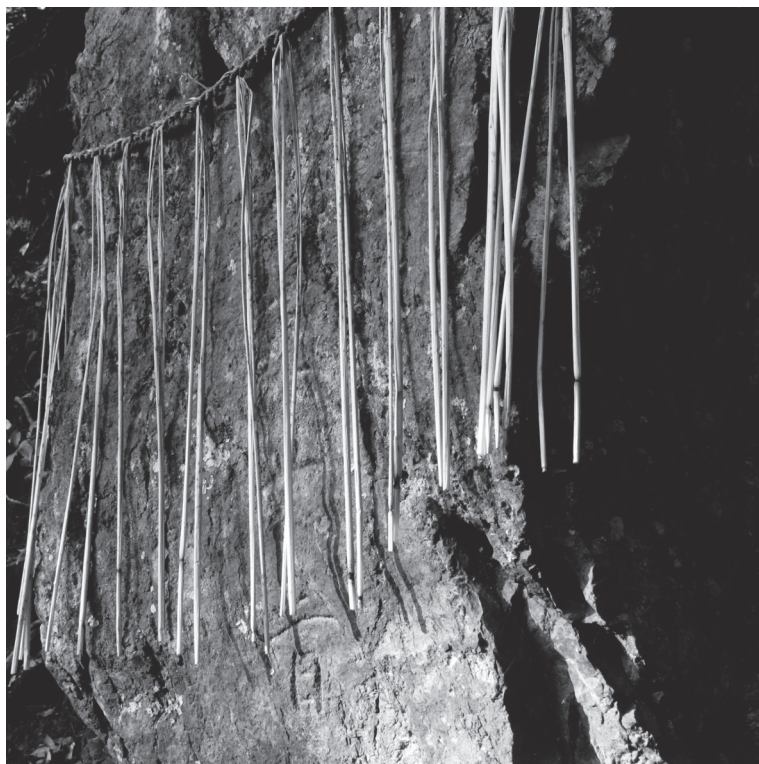
A film többnyire nem ideologizál. Megmutat egy kész helyzetet, bemutatja a motivációkat és a középpontba állít egy szerelmi történetet – minden világos. A klasszikus szélsőjobbaldali gondolatokat már az első képben elhessegeti – amikor Davidnak nyilatkoznia kell szexualitásáról, kiderül, hogy hetero- és homoszexuális opciók közül választhat (a biszexuális, szervezési problémák miatt egy ideje nem opció). A dramaturgia sarkalatos pontja, hogy a Hotelben a párok valamiféle közös tulajdonság szerint alakulnak ki. Ezt alátámaszthatná az az egyszerű axióma, miszerint azok az élettársak, akikben több a közös vonás könnyebben élnek együtt a való életben is; a film mégsem ad egyértelmű választ arra, hogy ez a kényszer belső vagy külső nyomás hatására kényszeríti a párkeresőket a velük hasonló kiválasztására. A sánta férfi (Ben Whishaw) nem akar kiválasztani egy nőt, mondván, hogy a nő sántasága csak átmeneti; később készakarva okoz magának állandó orrvérzést, hogy együtt élhessen egy orrvérzéses lánnyal (Jessica Barden) – nem derül ki számunkra, hogy a „közös pont” az utópisztikus világ vagy az egyetemes szerelem kelléke. Az mindenesetre többféle értelmezésre is lehetőséget ad, hogy az egymásra találás és az elkötelezett közös életet beteljesítő (akár pozitívna is értelmezhető) végkifejlet, melyben a nő megvakításának tragédiája a férfi megvakulásával egy új, kiegyensúlyozott közös jövőképet vetít elő, akár úgy is értelmezhető, hogy a „közös” tulajdonság nélkül nem valószínű, hogy a szerelem – és így nem sikerült a főszereplőknek legyőzniük a Hotel, az Erdő és a Város rendszerét.

Lanthimos mindenesetre magasra helyezi a lécet. Egy lineáris történetben, speciális effektek, technológia és eredeti zene nélkül (csak hogy mondjunk valamit, a magyar *Veszettek* költségvetésének nemzetközi viszonylatban körülbelül a feléből, világsztárokkal) mutat valami olyan különlegeset, amelyet a filmirodalomban, főleg a kontinentális Európában csak kevesek tudnak. Tehát (és főleg mert önzőek vagyunk), kívánjuk neki, hogy minél előbb befejezhesse következő munkáját. És a legjobbkat.

81

(The Lobster; rendezte: Yorgos Lanthimos; írta: Yorgos Lanthimos és Efthymis Filippou; főszereplők: Colin Farrell, Rachel Weisz, Jessica Barden, Olivia Colman, John C. Reilly, Ben Whishaw; fényképezte: Thimios Bakatakis; vágó: Yorgos Mavropsaridis; látványtervező: Jacqueline Abrahams; jelmeztervező: Sarah Blenkinsop)

Új Forrás 2016/8 – Szabó Márton István: Közös jövőkép, Shane Black és az elidegenített akció-krimi



Adott egy magánnyomozó, aki piti hűtlenségi ügyekből él, akinek van engedélye. Adott egy másik, aki zaklatásos ügyekből, akinek nincs. Amikor a második, egy félreértést követően eltöri az első kezét: elkezdene dolgozni egy rejtélyes közös

ügyön – hiszen ez már csak így van, amióta (film)világ a (film)világ...

A korábban tárgyalt vígjátékkészítő Nancy Meyers után, ezúttal ismét egy filmirodalmi jelentőségű

82 SHANE BLACK ÉS AZ ELIDEGENÍTETT AKCIÓ-KRIMI

zsánerfilmest kell górcső alá vennünk. Shane Black pályája és munkássága ugyan nem olyan egyenletes, mint Meyersé, de, amint látni fogjuk, mindenképpen nagy hatásvonallal bír a maga területén.

A húszas éveinek elején Shane Black pályáját a *Halálos fegyver (1987)* forgatókönyvének megírásával kezdte, egy olyan akciófilmes világban, ahol csak úgy röpködtek a Rambók, a Die Hardok és az Alienek. Első forgatókönyve nem került volna a kor zsánerfilmirodalmának középpontjába, ha nem csap le rá a Warner Bros. Studio, felismerve, hogy amit Black tud a műfaj adta lehetőségeken belül: az különleges.

Meyers-szel és Hitchcock-kal kapcsolatban már körüljártuk a zsánerfilm, illetve annak a jelentőségét, ha egy művészi tehetséggel bíró alkotó egy-egy, a fesztiválfilmes „mainstream”-től távol eső műfaját választja a filmírásnak.

A *Halálos fegyver* sikerein felbuzdulva Black tovább kísérletezett az akciófilm megreformálásával: több kevert műfajú filmet írt, melyek közül *Az utolsó cserkész (1991)* és *az Utánunk a tűzözön (1996)* filmek a mozipénztáraknál ugyan megbuktak, de széles közönséget találtak a videotékákban és az televíziós vetítéseken – igazolva ezzel Black forgatókönyveinek sikerességét. Első rendezése a *Kiss Kiss Bang Bang (2005)* szintén anyagi bukás, ma már kultfilm a nézők körében. Olyannyira, hogy a Marvel Studios, miután a *Vasember* második része az elvárthoz képest alulteljesített, Blackre bízta a harmadik rész írását-rendezését – a film ezúttal (kihasználva a sorozat adta figyelmet és Black tehetségét) minden idők egyik legnagyobb kasszasikere lett.

És el is érkeztünk Black anyagi-, kritikai- és közönségsikereinek szétágazó pályáján az e cikkben tárgyalt *Rendes fickók*hoz. Az előzmények ismeretében elmondhatjuk: Black sikereiben és sikertelenségeiben nagy szerepet játszott a stúdió, amikor egy-egy esteben visszadobott vagy szinte „szó nélkül” elfogadott egy könyvet. Amikor Black a saját útját járta – nem mindig találtak a piaci igények a szerzői gondolattal, ami az akciófilmes világban maga a bukás és ami még fontosabb: bizalmatlanságot eredményez a befektetői oldalon. Ebben a bizalmatlanságban íródott a *Rendes fickók*.

Hogy megérthessük a Black filmjeit mozgató ironikus látásmódot (és ennek újszerűségét a huszadik század akció-krimi filmjeiben) próbáljuk meg elképzelni, ahogyan az alig huszonhárom éves Black, a már említett Rambo-Die Hard-Alien uralta filmes közegben azt a javaslatot teszi: mi lenne, ha az elpusztíthatatlan magányos „harcost” ellenpontozná valami egészen más? 83

Nem hagy magunkra a szuperhőssel, közénk és a „halálos fegyver” közé állítja Murtaugh nyomozót, rossz humorérzékével, minden fásultságával együtt – közelebb enged minket egy karakterhez és rajta keresztül a „főhőshöz”. És ami jelen esetben korszakalkotó: mindezt nem egy vígjátékban, hanem egy drámai elemekkel tűzdelt komoly akció-krimiben teszi. Black tudja, hogy az akciófilm sikeréhez is a dialógusokon keresztül vezet az út. A mozdulat elszáll, a szó megmarad. (Mint Murtaugh nyomozó sokat idézett mondata, amely a fent említett akciófilmekkel szemben maga az irónia: „I’m too old for this shit.”)

Az abszurditást (melyet a *Kiss Kiss Bang Bang*-ben járat csúcspontra) és az iróniát az elidegenítés eszközeként használja a vásznon. Alátámasztva azt a felvetést, hogy a feszültséget megszakítani a feszültség újragenerálása miatt érdemes.

A *Rendes fickók* a második teljes egészében szerzői filmje. Ezúttal is egy szokványos krimifilmes szituációt választ: két különböző munkamorállal működő „bűnharcost” tesz egy bűnügy mögé. A történeten csavar egyet és a saját kamaszkorába repít minket vissza: az év 1977.

Ryan Gosling karaktere jelmezeiben is jól kidolgozott. Az özvegygé vált fiatal apa figurája alkoholizmusával és hiúságával együtt remek párosítás. Gosling tökéletesen hozza a jóképű szerencsétlent a vásznon. Partnere, Russell Crowe, pocakos, „lelakott” igazságosztó. Játéka kissé megfáradt, kimért – bár szerepében sem kap lehetőséget a kiteljesedésre.

A film epikus nyitójelenetét (amikor a pornóújságot szorongató kiskamasz nappaliján keresztül hajt az éppen a poszteren szereplő, immáron halott pornósztar autója) több remekbe szabott emlékezetes jelenet követi. Az abszurditás akkor éri el csúcspontját, amikor Gosling karaktere egy feszült, lefegyverzett pilanatban hirtelen Crowe bokáján kezdi el keresni azt a bokapisztot, amit néhány jelenettel korábban álmában látott.

Kreatívan kivitelezett akciójelenetek, humor és tökéletes látvány jellemzi a filmet. Egy jelmezeiben az örületig porgetett felnőttilmes party, egy futurisztikus hatást kelteni kívánó autóshow, és a sztráda mellett az egyik képen, még egy *Cápa 2* óriásplakát is feltűnik.

Talán felróható néhány gyengébb, humorosnak szánt kép (amikor egy nagydarab karakterről kiderül, hogy tényleg Dagi a beceneve, vagy a többször is eljátszott kép, amikor „véletlenül” az aranyra festett guminő fenekére teszik az italt a partyban), illetve a nagymonológok hiánya.

A *Rendes fickók* habár nem azzal a frissességgel zavarja meg az akció-krimi világ állóvizét, ahogyan majdnem harminc évvel ezelőtt a *Halálos fegyver*, mégis hiánypótló a kortárs filmirodalomban. Az elmúlt évben a két (Blackhez hasonló) zsánerfilmes rendezőnek, Tarantinonak és Guy Ritchienek nem sikerült 84 töretlen elismerést kiváltaniuk filmjeikkel sem a kritikusai, sem a nézői oldalon. Black filmje ezzel szemben az egyensúly és a megújulás: kérdésfelvetés, hogy át lehet-e menteni a kilencvenes évek kevert stílusú filmjeit a huszonegyedik századba.

A *Rendes fickók* egyértelműen folytatható(/andó) történet. A megfelelő alkotótársakkal Black kiemelheti a két magánnyomozó hetvenes években játszódó történetét a zsánerfilmirodalomból. Annál is inkább, mert (ahogyan már a korábbi írásokban is említettük) a folytatás, a pálya folytonossága a befektetői oldallal is összefügg: a *Rendes fickók* pedig úgy tűnik a mozikban már most több nézőt érdekel, mint Black korábbi szerzői munkája.

(*The Nice Guys*; rendezte: Shane Black; írta: Shane Black, Anthony Bagarozzi; főszereplők: Russell Crowe, Ryan Gosling, Angourie Rice, Matt Bomer, Margaret Qualley; fényképezte: Philippe Rousselot; vágó: Joel Negron; látványtervező: Richard Bridgland; jelmeztervező: Kym Barrett; zeneszerző: David Buckley, John Ottman)

