

Milyen mintázatok ismerhetők fel az egyik legkedveltebb hollywoodi rendező filmjeiben, milyen traumát dolgoz fel ezekben, avagy mire jó, ha lelép az apuka?

Kolozsi László

ÁTKELÉS A SZIMMETRIÁN

Kutyák szigete, Wes Anderson filmjeiről

Képzeld el, hogy Wes Anderson filmet rendez valamelyik klasszikus magyar regényből. Először is, melyiket választaná? A legkézenfekvőbb az *Iskola a határon* lenne, ugyanis Wes Andersonnak nem egyik alaptémája, hanem az alaptémája (vagyis a téma, amit minden filmjében feldolgoz) az apa nélkül maradt gyermek története. Hogyan talál a fiúgyermek apát az elvesztett helyett, és hogyan látja, ismeri fel az apapótlék gyengeségeit. Hogyan jut el addig, hogy az apa hiányának elfogadásával együtt felmérje helyét a világban, lássa a feladatait, és alkalmassá váljon azok elvégzésére.

Az apa helyét betöltő személy vagy lény – hiszen a tárgyalt filmben, a *Kutyák szigetében* ez egy kutya – rendszerint esendő, kissé alattomos, ugyanakkor melankolikus, úgynevezett elvesztett lélek. Az elvesztett lélek karakter általában már annyi mindenben keresztülment, hogy nem vár semmit az élettől, búskomor, ugyanakkor szembe mer nézni a kihívásokkal. Találhatunk olyan regényt a magyar irodalomban, amelynek olvasása közben apa nélkül cseperedő fiatalokért izgulhatunk, vagy amelyekben a nőknek kevés szerep jut – a dédelgetés vagy vigasztalás –, amelyben a gyerekek a felnőtt lét felé haladva egyrészt saját képességeiket, feladataikat méregetik, másrészt küzdenek a veszteséggel, az apa, a család elvesztésével. (A *Sorstalanság* sem rossz alap egy Wes Anderson-filmhez, de a helyszín, maga a téma látszólag kevés helyet enged a melankólia mellé azért mindig beszorít

tott iróniának. Kétségtelen, az *Iskola a határon* vagy a *Pál utcai fiúk* jobban beindítaná Wes Anderson fantáziáját.)

Az alaphelyzet mindenképpen Wes Anderson-filmeket idéz. Milyen is lehetne egy Wes Anderson *Iskola a határon*-adaptáció? Biztosan helyet kapna benne a bevezető rész, az uszodai jelenet: ötvenes évek, halvány árnyalatok, nagy fehér bugyogók a nőknél, a hajuk fehér kendővel összefogva, csatos üvegből vörös málnaszörpöt szívogatnak. A víz felülete szikrázik a napon, az elválasztó bójákkal hét részre osztott medence középső sávjában csak egy férfi úszik, szabályosan szelve szét a vizet, mint valami szent. A felülről felvett sűrű padlóra helyezett pink nyugágyakon fecskendrágos férfiak izzadnak, és a portugál porcelánképek csempékkel díszített tusolónál Bébéék feszülten figyelnek, mikor szabadul fel végre egy nyugágy. Az alreáliskolában a fiúk mind üveg-zöld egyenruhában feszítenek, fekete, díszítő-fűzős mokaszinben, kivéve a Wes Anderson-filmek apapótlékainál kissé nyersebb, ezért durvább vonásokkal ábrázolt Schulzét, aki mindig feketében jár, ám üveg-zöld bakancsban. Az iskola szabályos vonalait, a timpanon alatt a lépcsőház ívét megtöri egy citromsárgára festett ablakkeret: innen figyelni hosszú kalóztávcsövélvel az igazgató az alakulótéren zajló csuklógyakorlatokat. A csuklógyakorlatra sorakozó diákok háromszög alakba rendeződnek. Felső kameraállásból látjuk őket. A feljárót

kőoroszlánok őrzik, és az egymás mellett futó emeletre vezető két lépcsősor pont ott találkozik, ahova Rembrandt *Tulp tanár anatómiája* című képét helyezték. A tojáshejszínűre festett falú étkezőben két végtelen hosszúságúnak tetsző tölgyfa asztalnál étkeznek a fiúk. Egyszerre ülnek le és egyszerre emelik szájukhoz a piros kanalat. A rend csak akkor törik meg, amikor kint esni kezd a hó, és két renitens nem bírja ki, hogy oda ne nézzen. Hogy ne a havat nézzék. Egyikük a főszereplő. Egyedül az ő arcán látni némi boldogságot, de ez sem felhőtlen, mert az iskolában kifejezetten büntetik az érzelmnyilvánítást. A hó belepi a kőoroszlánok fejét.

Wes Andersont parodizálni nem olyan nagy kunszt. Milyen lenne egy pornófilm, ha Wes Anderson rendezné? Ebben a témában készült egy szkeccsfilm (*A Porno by Wes Anderson*)¹, aminek már majdnem négymillió nézője van a YouTube-on. Egy rózsaszínben pompázó pizzafutár hozza a pizzát egy kendőt viselő lánynak, a dobozt az ágyéka előtt tartva. A lány a lakásában felállított vajszerű sátorban fogyasztja el a pizzát a fiúval. Természetesen egyvalami nem látható: az aktus. Louis Paquet² készítette el a milyen lett volna a *Forrest Gump*, ha Wes Anderson rendezi trailerét: ebben vörös filccel borított asztal közepére helyezett bőrönd, katonai felszerelés, majd pingpongasztal jelenik meg. A sarokban sárga feliratokon az alkotók neve.





A japán nevek mindegyike olyan, mintha egy magyar filmben Puskásnak, Tarr Bélának vagy Rubiknak hívnák a szereplőket.

Wes Anderson könnyen parodizálható, még Tim Burtonnál vagy David Lynchnél is könnyebben. Nála ugyanis a látvány nem a történetet szolgálja, nem rendelődik alá a sztorinak: nála a látvány hordozza a mondanivalót. Vagyis tévúton jár, aki azt gondolja, hogy legutóbbi filmje, a *Kutyák szigete* például politikusabb film, mint az előzőek. Minden mai magyar valóságra vonatkozó áthallás csak nekünk érdekes. A film megítélése szempontjából lényegtelen. Wes Anderson nem témát választ, hanem látványt, és a látványhoz keresi meg a történetet.

A Wes Anderson-filmek története, történetkezelése legalább annyira szabályos és szabványos – már-már bosszantóan az –, mint egy katonaiskola reggeli csuklógyakorlata. Szinte sohasem tér el a nyolc szekvenciától, ami úgy a hetvenes évek óta a legtöbbet használt (és elhasznált) történetkezelési módszer. Lényege, hogy van egy többnyire hétköznapi szituáció, ami mindegy is, hogy diktatúra vagy bűvárcsapat, s ennek szereplőit kizökkenti egy váratlan fordulat – ez az *inciting incident*. A főhősnek döntést kell hoznia: ez az első *plot point*-nak nevezett pont, a döntéshozatali pont. Ez feltesz egy kérdést, amit a második *plot point*-ban válaszol meg a film. Eme második *plot point* készíti elő a végső leszámolást, ütközetet, a *climax*-ot.

Jelen esetben az alaphelyzet az, hogy Japán legnagyobb városát, Megszakit egy, a kutyákat gyűlölő (finoman jelezve van, hogy macskapárti), hatalmát mindenáron megtartani igyekvő polgármester, Kobayasi tartja kezében. Kobayasi egy nemcsak nekünk ismerős hatalomtechnikai módszert alkalmaz: az erősen antropomorf, angolul, vagyis nem japánul beszélő kutyák az ellenség. Kobayasi azt állítja, hogy a kutyákkal szemben csak ő tudja hatékonyan felvenni a harcot. Vagyis Megszakiti propagandagépezete a kutyákat igyekszik főellenségnek beállítani, azt állítja, hogy

azok elűzése az állam legfontosabb feladata. „A tömegek felfogóképessége nagyon korlátozott, ezzel szemben a felelőssége nagy. E tényekből kifolyólag minden hatékony propagandának csak nagyon kevés pontra szabad korlátozódnia, és ezeket jelzésszerűen oly sokáig használnia, amíg csak a legutolsó is képes egy ilyen szóval kapcsolatban maga elé idézni azt, amit akarunk. Minden nagy vezér művészete abban áll elsősorban, hogy egy nép figyelmét ne szétszórja, hanem mindig csak egyetlen ellenségre összpontosítsa” – írja Adolf Hitler a *Mein Kampf*-ban. Ez a hatékony hatalomtechnikai módszer rendszerint az irányított demokráciák sajátja. Megszakitban tipikusan irányított demokráciában élnek a polgárok, hiszen megjelenik a látszat kedvéért fenntartott ellenzék is – a tévé megengedi a kutyapárti Watanabének is, hogy megszólaljon. Ugyanakkor már a nevek is elárulják, hogy nem szabad nagyon komolyan venni és politikai parabolának tekinteni a *Kutyák szigete* történetét. A japán nevek mindegyike olyan, mintha egy magyar filmben Puskásnak, Tarr Bélának vagy Rubiknak hívnák a szereplőket. A kutyákat a Szemét szigetre száműzik. A kisfiú, a kutyája megmentésére a szigetre berepülő főhős neve Atari, vagyis egy korai informatikai cégről kapta a nevét. Watanabe titkárnőjét meg egyenesen Yoko Onónak hívják.



A történet *inciting incident*je természetesen a kisfiú landolása a szigeten, és az első *plot point* a találkozása az őt segítő, öt csapzott jószágból álló kutyafalkával. A kérdés, amit ez a fordulópont feltesz, természetesen úgy hangzik, megtalálja-e a kisfiú egykori védelmezőjét, házi kedvencét, testőrét, Spotsot?

Wes Anderson nem az a szerző, aki az ilyen kérdésre nemleges választ adna. Szabálykövető. A nyolcszekvenciás rendszerbe minden történetét be tudja szuszakolni, így ezt is. Nem lóg ki egyetlen szekvencia sem. A fejezetek végét sárga betűkkel virító inzertekkel jelzi.

Két olyan korai filmje van, amelyek nem ennyire szabályosan mesélnek el egy történetet, nem a hollywoodi dramaturgia szerint épülnek fel. Mindkettőt még egyetemi évfolyamtársával, a szőke szépfüú szerepekben tündöklő (életművét agyalágyult vígjátékokkal koszoló) Owen Wilsonnal követte el: a *Rushmore* (borzalmas magyar címe: *Okostojás*) egy, az egyetemi közegben játszódó sötét szatíra, a másik a maffiacsalád-paródiának is beillő *Royal Tenenbaums* (alig merem leírni a magyar címét: *Tenenbaum, a háziátok*). Idén márciusban, a *Kutyák szigete* premierje után szavaztatta meg filmkritikusait a *Guardian*, hogy melyik Wes Anderson-filmet tartják a legjobbnak, és ezt a két, alapvetően a Wes Anderson-i stílusjegyeket még nem felmutató filmet szavazták az első két

helyre. Ezekre még nem jellemző a precíz beállítás, a szimmetrikus kompozíciók szinte kényszeres használata, a vintázs képeslapokat idéző, pasztellárnyalatú képek vagy a *stop motion* animáció használata (az élőszereplős filmeknél is). A felsorolt szerzői kézjegyek mellett a Wes Anderson-művek legfontosabb ismertetője a zenehasználat: a rendező filmjeiben szinte végig szól egy olykor zaklatott, olykor komor, csak pár akkordból épülő aláfestő zene. Szerzőjük rendszerint a nagyszerű Alexandre Desplat, és éppen a zene az, amivel Wes Anderson egy kis ironikus felhangot tud adni filmjeinek. Amikor egy hőst veszteség éri, érzéseit nem fokozza hanem ellenpontoszza a zenével. Klasszikus műveket sem a drámai hatás növelése érdekében használ, hanem ezt az ironikus felhangot erősíti, különösen azzal, hogy gyakran használ gyermekeknek íródott vagy gyerekzenének titulált zenéket: Britten gyerekeket a zenekar működésébe beavató Purcell-parafrázísát, Saint-Saëns-műveket, Prokofjev beavató zenéit. Nála a varázslatosnak mondható pillanatok is ezekhez a gyerekzenékhez kapcsolódnak: mintha egy gyerekkori emlék kapna hangot. A zenék a szobájában egyedül üldögélő, álmodozó gyermek képét idézik fel.

A 2004-es *Édes vízi életen* kívül minden Wes Anderson-film lényege a látvány: előbb született meg a *Grand Budapest Hotel* látvány-

terve, mint az ahhoz kapcsolódó történet. A cserkész tábor, mint zárt világ, a cserkész táborban uralkodó pasztell- és földszínek lehettek Wes Anderson számára érdekesek, nem is maga a sztori. A sztori a *Holdfény királyság* esetén is egy *coming of age*, vagyis felnőtté válás, apakeresés történet. Nem túl izgalmas önmagában.

Wes Anderson pár hónappal az első holdra szállás előtt született, az amerikai úrközponttól alig pár mérföldnyire. Kevés a szimmetriának és a rendnek alárendeltebb hely képzelhető el egy úrközpontnál. Wes Anderson meghatározó élménye Houston. Ahogy az is, hogy nyolcéves, amikor szülei elválnak. Az apa hagyja el a családot.

Nála tehát nem a történetből kell kibontani, miről is szól a film, hanem alapvetően a látványból. Nem a sztorival nyugtázza le a nézőt, nem az akcióval, csakis a vizualitással. A szimmetria a megbonthatatlanságot, a nyugalmat, a megbízhatóságot is jelenti, ahogy a rendet és a rendpártiságot, a rend uralmát is. Van benne valami rideg, kényszeres. A *Kutyák szigete*nek inspirációja a japánkert, a japán építészet és a japán film vonzódása a szimmetriához. Ahogy Wes Anderson a kalligráfiát használja – maga a Szemét sziget térképe egy japán szóképre hasonlít – vagy a sintó szentély, a *dzsindzsa* megjelenése a filmben egyértelművé teszi, hogy Wes Andersont nem a japán kul-



túra mélységei érintették meg, hanem a japán kompozíciók formái, a kandzsik szögletesége. És ebben megerősíthet minket az is, ahogy a klasszikus metszetekből gúnyt űz: Hokusai hullámain vidám kutyák szörföznek, a sakuraünnepen kutyák henteregnek.

Vagyis Wes Andersont nem a japán do-k, azaz a belső harmónia felé vezető utak érdekelték, hanem a japán világ esztétikája. Az, ami Japánból látható, nem az, ami Japánban megélhető. Ebből a szempontból rokona a filmnek a *Hős60s* című szintén animációs film, amely egy többszörösére dagadt Tokióban játszódik, ugyanakkor nem rokona a *Kubo és a varázshúrok*, aminek sokkal inkább célja a japán szellemiség megismertetése.

A *Kubót* készítő Laika stúdió filmjei is bábianimációk, akárcsak a *Kutyák szigete*, de a Laika minden képet manipulál, átdolgoz 3D animációval. Így az ő szereplőik sokkal több gesztussal rendelkeznek, nem annyira bábszerűek, mint a *Kutyák szigetének* szimpatikusan csak néhány alapvető gesztussal és minimális arcjárással felruházott kutyái. A *Kutyák szigete* olyan bábfilm, ahol nem is maguk a bábok, hanem a háttér, a layoutok lényegesek. Minden kompozíció telített, minden milliméterre kitálat; minden kép kinyomtatható és eladható lenne képeslapként.

A *Kutyák szigetének* számos jelenete van, amely önálló kisfilmként is megállná a helyét, nem is szerves része a történetnek. Ilyen a szusikészítés. Felső kameraállásból vett előkészítési

szakasz. A kés dolgozik. Bontja a halat, szeleteli a polipkart. És ugyanígy szinte álomszerűen részletgazdag és hatásos az a rész, amelyben Watanabe teszteli a kutyák betegségének ellen-szérumát. Természetesen három tesztet végeznek el. Hiszen a rendmániához, Wes Anderson rendmániájához a mesebeli vagy mitikus számok használata is hozzátartozik. Minden háromszor vagy hétszer vagy tizenöt-ször történik meg. Még Szemét sziget préselt dobozai is olyan katonásan állnak egymáson, hogy nem is érezni a sziget bűzét.

Valószínűnek tartom, hogy Wes Anderson egy-egy képkompozíción, például hogy hogyan nézzen ki a szemetet szállító csille, sokkal többet agyal, mint a történet szekvenciáin, fordulatain, a film végkimenetelén. A *Kutyák szigete*, mivel bábfilm, a képek zsúfoltsága miatt kissé már fárasztó is – ugyanakkor lenyűgöző. De nem úgy, mint egy *Mad Max*, egy kalandfilm vagy egy David Fincher-mozi: nem a történet agyafúrtsága, a történethez kitalált képek és zene harmóniája a lenyűgöző (mint mondjuk Christopher Nolannál a *Dunkirk*-ben), hanem a kompozíciók információgazdagsága, a kimódoltságuk.

Wes Andersonnál a szimmetria olykor megbomlik, a két- vagy négyfelé osztott, egyenletes térmezőkben megjelenő kockákban feltűnik valami diszsonáns, oda nem illő. Ami még erőteljesebbé teszi, hogy a szimmetriánál a tökéletesség és a harmónia metaforája. A szimmetria és a tökéletesség helyreállítása

egy-egy hősének fő feladata. A szimmetria rendszerint az apa, a szülők hiánya miatt bomlik meg, és akkor áll helyre, amikor a hős megérkezik, felismeri a feladatát. Ez Atari esetében az, hogy vezetnie kell Megapoliszt, és a kutyák paradicsomává kell tennie. Az enyhén ironikus befejezés – Atari a kutyák védelmében maga is majdnem diktátorrá változik – ugyanakkor azt is megmutatja, hogy Wes Anderson szerint a történetben nincs és nem is lehet tökéletesség. A valóság, a történet valósága, sohasem lehet igazán rendezett. Rendezett és tökéletes csak a kép lehet. Tökéletességre és rendre csak a művészetben van lehetőség. Wes Anderson azért szeretné az *Iskola a határon*, ha elolvashatná, azért készítené belőle jó filmet, mert Bébé festő. Mert a főhős álma, hogy festő legyen. De tegyük hozzá, Wes Anderson Ottlik-adaptációja bár biztos lenyűgöző lenne, valószínűleg meg sem próbálná megközelíteni a regény mélységeit.

***Kutyák szigete (Isle of Dogs)*,
Amerikai-német animációs film,
101 perc, 2018.**

**Rendező-forgatókönyvíró-producer:
Wes Anderson, operatőr: Tristan
Oliver, zene: Alexandre Desplat**

A cikkben szereplő állóképeket a Fórum Hungary bocsátotta rendelkezésünkre.

NEW ORLEANS SWINGFESZTIVÁL

2018. augusztus 24-26.



augusztus 24.

IN THE MOOD

Utazások Glenn Millerrel

augusztus 25.

„AZ ÉN BABÁM EGY FEKETE NŐ”

Josephine Baker-emlékest

augusztus 26.

GERSHWIN, A SLÁGERGYÁROS

Szalóky Béla klasszikus jazzestje



mupa.hu

Stratégiai médiapartnerünk:



A Müpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztárakban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 331