

JIM JARMUSCH ÉS A MŰFAJI FILM

TITKOS VÉRVONAL

JANKOVICS MÁRTON

JARMUSCH SZÁMÁRA A ZSÁNER FONTOS ESZKÖZ A MŰVÉSZ HELYÉNEK MEGHATÁROZÁSÁBAN, HOL A WESTERNT, HOL A BÉRGYILKOS-SZTORIT, HOL A VÁMPÍRFILMET LÉNYEGÍTI ÁT MŰVÉSZETFILOZÓFIAI MERENGÉSSÉ.

Jim Jarmusch is a rögeszmés alkotók sorába tartozik: ugyanaz a pár toposz vonul végig munkásságán a legkülönbözőbb variációkban. Mintha csak egy mozgóképes kaleidoszkópot forgatna első filmje óta a szemünk előtt, olykor elidőzve egy-egy szebb kompozíciónál. És ennek csak látszólag mond ellent, hogy az 1995-ös *Halott embert* sokan törésvonalnak, és nagy műfaji fordulatnak tekintik az életműben.

Tény, hogy ettől kezdve Jarmusch jócskán elmozdult a zsánerfilmek felé, és azóta is nagy élvezettel játszik a western, a gengszterfilm, a krimi, a vámpírfilm vagy épp a romantikus vígjáték kliséivel. A cezúra azonban látszólagos, hiszen ez a változás sokkal inkább a felszínt, mintsem a lényegét érintette nála.

Hogy stílszerű hasonlattal éljünk: attól, hogy Jarmusch buszra cserélte a taxit, mert így talán kicsit több embert tud fuvarozni a hátsó ülésen, még mindig ugyanaz a merengésre hajlamos költő ül a volánnál, aki már annak idején is az állandó úton levés, a különbözőség és a céltalannak tűnő sodródás megszállottja volt. Merthogy egy buszsofőr is lehet költő – ezt épp Jarmusch legújabb filmjéből, a *Paterson*-ből tudjuk, amely egyúttal azt is bizonyítja, hogy a rendező bármikor újra el tud rugaszkodni a műfajiságtól anélkül, hogy az álomszerű hangvétel lényegileg megváltozna.

A MŰFAJ MINT METAFORA

Jarmusch tehát mindössze járművet váltott húsz évvel ezelőtt, vezetési stílust, azaz ars poeticát nem. A zsánernek így számára nem is annyira dramaturgiai szervezőként, inkább egyfajta kollektív motívumkincséül szolgálnak, amelyek segítségével kidomboríthatja saját művészi víziójának hangsúlyos elemeit. Ezt mutatja az is, hogy legtöbbször szándékosan szabotálja a hagyományos műfaji katarzisélményt és a nézői elvárásokat: a kvázibűnügyi rejtélynek nincs feloldása a *Hervadó virágokban* (2005), a nagy westernpárharc elmarad a *Halott ember* fináléjában, *Az irányítás határaiban* (2009) pedig csaknem két órnyi tömény filozofálást kell végighallgatnunk, mire magányos bérgyilkosunk végre rászánja magát, hogy akcióba lendüljön.

„Azért is kedvelem a zsánereket, mert rendelkeznek egyfajta metaforikus tulajdonsággal. Pusztán attól, hogy zsánernek. Lehet bennük alkotni, és mégis valami egész mást kihozni az általuk nyújtott keretből.” – mondta Jarmusch egy interjúban, és egyedi hangulatú filmjeiben tényleg végletekig kiaknázta a műfajokban rejlő metaforikus potenciált. Ebben a különféle zsánerdíszletekkel berendezett világban ugyanis semmi sem az, aminek látszik, minden apró tárgy vagy mozdulat kicsit túlmutat önmagán.

Hiszen az nem lehet egy szimpla repülőút, mikor a főhőst a fiktív Air Lumière röpíti célja felé, ahogy az asztalon érintetlenül árválkodó pezsgőspohár is többletjelentést kap, ha egy kiöregedett Don Juant temetünk éppen a vásznon. És akkor a pisztolydördülésekről nem is beszéltünk, amelyek Jarmuschnál legalább akkora spirituális, mint bűnügyi jelentőséggel bírnak (akárcsak Alejandro Jodorowsky *A vakondjában*). A mindent átszövő kulturális jelentésháló annyira sűrű, hogy még egy jól irányzott termékelhelyezés is gond nélkül belesimul: mint a szemérmetlenül hosszan mutatott iPhone logója, amelyik egyszerű Apple-rek-

lábból a bűnbeesés és a tudás fájának szimbólumává nemesedik a *Halhatatlan szeretők* (2013) vámpír-Évájának kezében.

TÖRVÉNYTŐL SÚJTVA

A kikacsintás persze nem mindig ilyen burkoltan zajlik, a szereplők sokszor hosszasan értekeznek konkrét könyvekről, filmekről és zenékről. Kissé öncélúnak tűnhetnek – és olykor azok is –, de Jarmusch filmjei nem véletlenül vannak teletömve kulturális utalásokkal. A posztmodern játék primér intellektuális öröme túl, mindez jól szolgálja a rendező egyik állandó törekvését is, ami nem más, mint a nagybetűs Művész, vagyis saját maga pozíciójának kijelölése a társadalom, az élet és az univerzum rendjében.

„Bizonyos fokig úgy gondolok a költőkre, mint törvényen kívüli látnokokra” – vallja Jarmusch, és a normaszegés a filmjeiben is kötelező lépcsőfoka a művésszé válásnak. Nemcsak a két gengszterfilmről van szó (*Szellemkutyá, Az irányítás határai*), amelyekben a törvénytörés alapértelmezett tevékenység, hiszen a főhősök munkakörü leírásába tartozik a gyilkolás. A *Halott ember* konformista William Blake-jének is körözött, sőt, messze földön hírhedt banditává kell válnia, hogy gyáva kishivatalnokból, lángelkű költővé változhasson (vissza). A *Halhatatlan szeretők* melankolikus vámpírjai pedig eleve csak törvénytelen úton tudják kielégíteni legyőzhetetlen vágyukat az éltető vér iránt, amelyből gyakran az ihletet is merítik az alkotáshoz.

Ez persze egyben azt is jelenti, hogy a művész nem lehet a közösség megbecsült tagja, hanem örök kívülálló, akár önszántából vonul száműzetésbe, akár

a társadalom veti ki magából. Különc, magányos hős, aki gondosan elkerüli a fősodort, sőt, látványos pózokban elhatárolódik tőle, és leginkább a saját fajtájával érintkezik. Valahogy úgy, ahogy azok a perifériára szorult művészeti szubkultúrák – a bebop, a hiphop vagy a punk rock –, amelyekért Jarmusch a kezdetektől fogva annyira rajong, és amelyeknek kiemelkedő tagjaival rendre együtt alkot és bandázik is. Ilyen szempontból tulajdonképpen teljesen mindegy, hogy a westernt és a vámpírfilmeket lényegíti át művészetfilozófiai merengéssé, vagy épp a rövidebb utat választja, és Neil Youngról (*Year of the Horse*), vagy Iggy Popról (*Gimme Danger*) forgat szenvedélyes dokumentumfilmet, akik ugyanazt a művészeszményt testesítik meg, mint a fiktív főhősök.

PISZTOLY ÉS KARD

A kívülről nem egyenlő a teljes magánnyal, így a rokonlelkű outsidersok Jarmusch filmjeiben is rendre megta-

lálják egymást. A Machine városából menekülő Blake csakis a két törzs közé született indiánnal, Nobodyval barátkozik, akit nemcsak a fehérek néznek le, de még a sajátjai is kiközösítettek maguk közül. Az *irányítás határainak* bérnyilkosa a különböző művészeti- és tudományágak szimbolikus képviselőitől kapja az információkat, amelyek végül elvezetik az emberi képzelőerő ellen hadat viselő célszemélyhez. A szubkulturális szervezőerő a *Szellemkutyában* (1999) jelenik meg a legtisztabban – legalábbis a kései filmek közül –, amelyben a nagyvárosi hiphop-szamarájok a gettó utcáin sétálva is bármikor felismerik és rituálisan köszöntik egymást (a gesztus értelmét tovább mélyíti, hogy egyikük a film zeneszerzője, RZA, aki a valóságban is undergro-

und rapper).
Hiphop és szamarajetika – a kortárs zenei irányzat

és az ősi hagyomány keveredésében ott sűrűsödik Jarmusch romantikus művészeszménye, amely egyik lábával a régi bölcsesség, másikkal a jelen talaján áll. Az anakronisztikus és a modern egyedi és menő egységbe forr, akárcsak a különbséget idealizáló hiphop trendekben. Szellemkutyája telefon helyett ugyan galambpostát használ, de az autókat a legmodernebb kutyákkal töri fel. Kardja nincs, hangtompító pisztolyát viszont természetesen mindig igazi szamarajmozdulattal rakja el.

Ezt a történelmi, vagy inkább történelem feletti perspektívát bontja ki Jarmusch még alaposabban a *Halhatatlan szerető*kben, ahol a korukat túlélő vámpírokban leli meg a művészek tér- és időbeli hontalanságélményének tökéletes metaforáját. Az underground művészet itt egy vékony, de évezredek átívelő szellemi vérvonalként jelenik meg, amely Shakes-

„Rendelkeznek egyfajta metaforikus tulajdonsággal”

(Halott ember - Eugene Byrd, John Hurt, Michael Wincott és Lance Henriksen)





peare *ghost writer*-eként bemutatott Christopher Marlowe-tól Jack White-ig, az ókori lanttól a Gibson-gitárig ível. Búvópatakként fut a mainstream alatt, időnként táplálva azt, máskor merítve belőle.

Valahogy úgy, ahogy a Jarmusch által isteníttet Charlie Parker is mindig idézett örült szólóiban a kor jazzslágereiből, de csak azért, hogy átalakítsa őket. „Nem a sztenderdet játszotta, de utalt rá, és egészen sajátjává alakította” – mondja lelkesen a rendező, egyben kijelölve saját viszonyát is a fősdorhoz. Ez a viszony persze sokszor egyáltalán nem tekinthető békésnek. A beszédes nevű Machine vadnyugati bányavároskája, és *Az irányítás határainak* fantáziaellenes, kapitalista főgonosza is mintha a tömegek elméjén uralkodó hollywoodi stúdiókat jelképezné, amely elől a magányos függetlenfilmes vagy elmenekül, vagy felveszi ellene a harcot a képzelőereje segítségével.

A művészetre való hajlam tehát egyfajta fertőzés, amely generációról generációra terjed, kitermelve az újabb különöket. Az ellenséges és szennyezett külvilág miatt mindig a kihalás fenyegeti őket, de a *Halhatatlan szeretők* a továbbörökítés gesztusát is felvilantja a tangeri éjszakában turbékoló szerelmespár átváltoztatásával. A *Szellemkutya* főhőse is pontosan így tesz,

mikor a halála előtt átadja a titkos tudást tartalmazó *Hagakurét* a kislánynak.

ÚTON MINDÖRÖKKÉ

Az eredendő hontalanság élményét erősíti a szereplők állandó úton levése is, amely Jarmusch életművének egyik központi motívuma és filmjei fő szervezőelve. Hősei szinte mindig mozgásban vannak. Még ha olykor egyetlen városban zajlik is a cselekmény (mint a *Permanens vakáció*ban vagy a *Szellemkutya*ban), akkor is biztosra vehetjük, hogy a zenére megvágott, lassan suhanó utcaképek adják meg a film alapritmusát.

Éppen ezért nem elvetélt gondolat, hogy igazából egyetlen műfaj áll közel Jarmuschhoz: a road movie. Ez az, amelyik genetikai szinten is beépült az életműbe, míg a többi csak alkalmi játékszerként szolgál számára. A road movie egyfelől nagy teret ad az epizodikus szerkesztésre és a lírai merengésekre, ugyanakkor az elidegenedés és önkeresés dialektikájának képi megragadását is lehetővé teszi.

Mert azt már Odüsszeusz óta tudjuk, hogy az utazás nemcsak térbeli, hanem spirituális és pszichológiai kaland is egyben. Jarmusch hősei számára azonban általában nincs semmiféle hazatérés, pusztán átmeneti pihenő-állomások lehetségesek a folyamatos

„Két egymást feltételező hiány fordul szembe”

(Halhatatlan szeretők - Tom Hiddleston és Tilda Swinton)

mozgásban (egyedül a halálban lehetnek otthonra a főhősök). Ha mégis feltűnik valamiféle evilági otthon, hamar kiderül, hogy csak látszólagos, mint például *Szellemkutya* aszketikus viskója a háztetőn, vagy a *Halhatatlan szeretők* Ádámjának ódon villája a szellemvárossá vált Detroit peremvidékén.

APÁK ÉS FIÚK

A *Hervadó virágok* Don Johnstonja is hiába tér vissza a nagy exbarátnőnyomozás után steril és jéghideg luxuslakásába, az életét felforgató megválaszolatlan kérdések felszínre hozzák eredendő elveszettségét a csábítás alkotói válságba került művészenek. Nem véletlen, hogy Jarmusch egy kereszteződés közepén hagyja sorsára tanácstalan főhősét, aki az első Jarmusch-film, a *Permanens vakáció* (1980) főhősének inverzeként is értelmezhető. Két egymást feltételező hiány fordul itt szembe egymással: Míg a rendező debütfilmjében az apa nélküli fiúk, addig a *Hervadó virágok*ban a – tán sosemvolt – fiát kereső apa útját követjük végig a teljes elbizonytalanságig. Mindez azt is megmutatja, hogy a sodródással egybekötött önkeresés Jarmusch szerint nem a fiatalok sajátossága, hanem generációkon átívelő életérzés. •