

JÓZANÍTÓ HALÁLDAL

VARGA ZOLTÁN – VÍZKELETI DÁNIEL

HOWARD HAWKS IDÉN 60 ÉVES RENDHAGYÓ OSTROMWESTERNJE A POPULÁRIS FILMKULTÚRA MEGKERÜLHETETLEN REMEKMŰVE.

Némajátékként pergő jelenetek vezetnek föl Howard Hawks 1959-es *Rio Bravóját*: négy percen át csupán a szereplők mozdulatai, tettei és pillanatai „beszélnek”; e képsorok a seriff rendíthetetlenségét éppúgy nyomatékosítják, mint szebb napokat látott iszákos helyettese ingatagságát. A kocsmai megaláztatást (a köpöcsészébe dobott ezüstdolláros gesztusát) követő verekedéshez a rajzfilmekből ismerős zenehasználat, az ún. Mickey Mousing társul, amely a látható mozdulatok és a hallható muzsika pontos szinkronizációját kínálja: az ütéseket és pofonokat zenei motívumok emelik ki, már-már a paródia határát súrolva. A *Rio Bravo* a továbbiakban sem

áll távol a parodisztikus közelítésmód lehetőségétől: történetében a kocsmában letartóztatott gazfickóra – a helyi hatalmasság rosszleletű öccsére – az ereje teljében lévő seriffen kívül az alkoholistahelyettesnek, egy sánta öregembernek és a később hozzájuk csatlakozó ifjoncnak kell vigyáznia a békebíró érkezéséig. Ebből a helyzetből akár tudatos westernkomédia, rosszabb esetben akár ratlan paródia is formálódhatna, mégsem így történik. Sőt, Hawks legnevezetesebb westernfilmjeinek egyike – amelyet méltán sorolnak a műfajcsúcsteljesítményei közé – éppen a kitartás és a rátermett-

ség magasztalásává érlelődik, a túlerővel szembeszálló elszántság dicséretévé. De a *Rio Bravo* nem csak a bajtársiasságot és a hősiességet ünnepli: azt is láttatja, hogy az egymásba vetett hit segítségével lehetséges a kiút az önsorsrontás örvényéből.

DÉLIDŐ UTÁN

A műfajelmélet szerint a zsánerfilmek óhatatlanul dialógust folytatnak azáltal, hogy egymás témáit variálják; kifejtik, ami az egyik filmben kevésbé kidolgozott téma, vagy továbbbsovik azt a motívumot, ami máshol csak mellékes jelentőségű – és így tovább. Az viszont már szokatlanabb, hogy bizonyos műfajfilmek bevallottan és vállaltan egy másik zsánerdarabra adott válaszként születnek meg, márpedig Hawks műve esetében erről van szó: a *Rio Bravo* tudvalevőleg a *Délidő* (1952) ellenfilmje. Hawks úgy jellemezte a *Délidő* serifffiguráját, hogy az „úgy futott körbe a városba segítségért, mint valami fejetlen csirke” (lásd Joseph McBride interjúját: *Filmvilág* 2002/1).

„Kreatív energiák impozáns megújulásáról tanúskodik”

(Howard Hawks: *Rio Bravo* – John Wayne)

Fred Zinnemann kiábrándult westernje vádirat a társadalmat fenntartani-működtetni hivatott erők képmutatásáról: a seriff nem számíthat a kisközösség szolidaritására



és segítségére, a városkába visszatérő banditával és pribékjeivel egymaga kénytelen szembeszállni (csak felesége csatlakozik hozzá, végszóra). A *Déliidő* (nagyjából) valós időben játszódó szikár fekete-fehér képsoraiban a Gary Cooper által alakított Will Kane seriff hamar kifogy a lehetséges segítőtársakból – míg a színesben forgatott *Rio Bravó*ban John Wayne seriff-karaktere, John T. Chance nem kajtat segítség után, bízik magában, s kimondva-kimondatlanul felemás csapatában is. A pénzember által felbérelt haramiáktól szorongatott városkából egészen más levegő árad, mint a *Déliidő* kietlen utcáiból: ott az egykori bajtársak is elzárkóznak az együttműködéstől, itt a jövevények is kiveszik részüket a problémák megoldásából. Tézis és antitézis tehát a *Déliidő* és a *Rio Bravo*, eszközhasználatukat és ideológiai-jukat tekintve egyaránt; innen nézve kifejezetten ironikus, hogy mindkét alkotásban ugyanaz a komponista, Dimitri Tiomkin jegyzi a filmzenét, amely Zinnemann-nál éppúgy, mint Hawksnál, alapvető szerepet tölt be az összehatásban. Nekünk, a közönségnek szerencsére nem kell választani a *Déliidő* vagy a *Rio Bravo* között: remekmű mindkettő.

A *Rio Bravó*nak nemcsak „ellenkező előjelű” előzményét fedezhetjük föl a populáris filmkultúrában, de követőit is. Nem meglepő, hogy a sikerrecepthez maga Hawks is visszatért: későbbi westernjeit, az ugyancsak John Wayne főszereplésével készült *El Doradót* (1967) és *Rio Lobót* (1970) egyaránt sok helyütt a *Rio Bravo* nem hivatalos remake-jeként emlegetik – tévesen. Való igaz, hogy számos szituációban és a karakterekben is jelentős hasonlóságok fedezhetők föl: mindhárom filmben a foglyul ejtett gazember őrzésére első pillantásra furcsa, de működőképesnek bizonyuló csapat formálódik – ám mind az *El Dorado*, mind a *Rio Lobo* saját cselekményívét formál a közös alapelemekből. A köztudottan Hawks-követő John Carpenter pedig a *Rio Bravóra* tekint kedvenc filmjeként, amely alapvető hatást gyakorolt életművére. A szedett-vetett csapat működőképessége – vagy éppen kudarca – számos Carpenter-mozit alapozott meg: már a debütálást jelentő *Dark Star* (1974) űrhajósainak hányattatásaiban fölfedezhetjük ezt a kérdéskört, s olyan művekben tér vissza, mint *A 13-as rendőrőrs ostroma* (1976), a *Menekülés New Yorkból* (1981), a *Nagy zűr Kis-Kínában* (1986),

a *Vámpírok* (1998) és *A Mars szelleme* (2001). Közülük *A 13-as rendőrőrs ostromában* érezhető a legmarkánsabb *Rio Bravo*-hatás. A rendező korai remekében áll elő teljes fegyverzetben a Carpenter-univerzum: minimalista szintizene kíséri a Gonosz (itt az arctalan banditák) mindent elnyelő, megállíthatatlan áramlásával szembeszálló hősöket, akik megpróbálják megérteni azokat a jelenségeket, amelyek már nem értelmezhetők a racionális logika kereteiben. Csak azok élnek túl az ostrom éjszakáját, akik ennek ellenére mégis képesek a csapatmunkára. Míg a *Rio Bravó*ban a siker kulcsa a Duda és Chance seriff között létesülő bizalom, itt a frissen kinevezett afroamerikai rendőrtiszt, Bishop és a gyilkosságért elítélt, titokzatos Wilson között kialakuló különleges kötelék bizonyul életmentőnek.

DALOLNI A FEGYVERSZÜNETBEN

John Wayne az 1956-ban készült zseniális John Ford-film, *Az üldözők* óta nem szerepelt westernben, kis kitérő után a *Rio Bravo* jelentette a visszatérést a zsánerhez; Hawks ugyancsak hosszabb szünet, néhány Európában töltött év után tért vissza a filmkészítéshez és a műfajhoz. Úgy tűnik, ez az átmeneti távolmaradás a zsánertől jót tett a „rejtőzködő stílusáról” ismert rendezőnek és a műfaj legemblematikusabb fétisszínészének – a *Vörös folyó* (1948) óta első közös westernjük legalábbis a kreatív energiák impozáns megújódásáról tanúskodik. A *Rio Bravo* nem csupán a már említett komikus vonások és a komoly előadásmód rendkívül kényes – és mindvégig kitartott – egyensúlya miatt tételezhető kivételesnek a westernben, de mindenekelőtt szerkezete teszi rendhagyóvá. Ennek alapja az ostromhelyzet különleges kezelésmódja: Hawks filmje az ostromwesternnek közé illik ugyan, megrohamozott házat, erődöt (jelen esetben: seriffirodát) mégsem látunk benne, az ostrom nem a nagykönyvben megírtak szerint zajlik. A seriffiroda börtönében fogva tartott bűnös csatlósai tudják, hogy nem támadhatják meg az épületet, mert a foglyot őrző öregember vagy maga a seriff végső esetben meghúzná a ravaszt – erre a patthelyzetre épül az intrika, a gyilkos bátyja elsősorban cselvetésekkel, nem pusztán erőszakkal próbálja elérni, hogy kiadják az öccsét. Chance seriff és társai mozgásteret tehát lényegesen nagyobb, mint a legtöbb ostromfilm hőseinek esetében, szabadon mozoghatnak a városkában, s a külső terek is bevonódnak az összecsapásba: az ellenség lefegyverezhet az utcán (ez

„Másokért érdemes összeszedni magunkat”

(Howard Hawks: *Rio Bravo* – Dean Martin)



a seriffel történik meg), vagy megtámadhat a település határánál (ahogyan a helytesszel teszik).

Az ostromszituációnak ez a „levegősebb” változata ad lehetőséget arra, hogy a *Rio Bravo*ban áthelyeződjen a hangsúly a külső eseményekről a szereplők viszonyára, kapcsolataik alakulására, egymás és önmaguk segítésére – érzelmi értelemben is, nem csak az életveszélyes helyzetek elhárításában. A fáma szerint Hawks-t az európai tartózkodása során látott televíziós westernszériák is ösztönözték, hogy olyan elbeszélő-szerkezetet favorizáljon, amely a mozgalmas akciók rovására a figurák személyiségét helyezi előtérbe. A *Rio Bravo* 141 perces játékeje 4-5 napot ölel fel, s bár a haramiák minden nap nekiveselkednek, hogy kiszabadítsák főnökük fivérét, a seriff és társai a legkevésbé sem csak fegyverforgatással töltik az időt. A film ugyan nincs híján – a szüzsében szinte mérnöki precizitással elhelyezett – összecsapásoknak, ezek mégis szinte marginálisak az elbeszélő-szerkezetben, amely sokkal inkább a férfikarakterek barátságára és a bajtársiasságra fókuszál, s nem utolsó sorban hagyja kibontakozni a románcot Chance seriff és a városkába érkező fiatal özvegyasszony, az Angie Dickinson által játszott Feathers között. Ennek fényében nem is olyan meghökkenítő, hogy a film egyik – sőt, talán a – legemlékezetesebb nagyjelenete a férfiak közös dala a fegyverropogás szünetében (*My Rifle, My Pony, and Me*, azaz: *A puskám, a pónim és én*). Több ez, mint szellemes játék a fő- és mellékesemények viszonyával, melynek jegyében megváltozik a fordulatok és az epizódok szabványosabb „helyiértéke”, s nem is magyarázható csupán azzal, hogy ebben a jelenetben Dean Martin és Ricky Nelson az énekesi tehetségét megcsillogtathatja. Király Jenő lényeglátó megállapítása értelmében a *Rio Bravo* egyike azon westerneknek, amelyekben a külső kaland (a verekedések, a lövöldözések) világában élők fölfedezik a belső kalandok (az összetartozás, a meghittség) szépségét (lásd *Frivol múzsa I.* kötet). A közös éneklés képsora ennek a váltásnak szívmengető foglata.

VISSZATÖLTÖTT WHISKY

Az epizódok és a mellékkarakterek halmozása ellenére is Hawks westernremekének középpontját valójában Chance seriff és helyettese, a Dude („csávó”, „haver”, „főszér”) becenéven

emlegetett alkoholista kettőse jelenti. (Míg a seriffé „beszélő név”, a többi karaktert általánosító-típusát becenéven szólítják: Dude mellett az öreget Stumpynak, azaz Köpcösnek hívják, a kölyköt Coloradónak, sőt még a hősnőt is álnéven nevezik: Feathersnek, Tollasnak, azaz Tollboásnak.) A *Rio Bravo* fölfogható a Dean Martin által játszott karakter, a „leggyengébb láncszem” rehabilitációjának, emelkedettebben szólva: megváltásának történeteként is. Az évek óta – egykori szerelmi csalódása miatt – alkoholfüggőséggel küszködő férfi józan-ság és részegség, avagy tettekkésztség és önsorsrontás között ingadozik – jelképes értelmű, hogy ez a határhelyzetben őrlődő figura vigyázza a városka határát, miközben a település némely lakosa és a banditák számára egyaránt nevetség tárgyává válik. Chance töretlen bizalmának köszönhetően Dude azonban egyre jobban erőre kap, s egy sikeres önvédelmi akciót követően külsőleg is úgy látszik, összeszedi magát: megfürödve, megborotválkozva, tiszta ruhát öltve rá sem lehet ismerni. Szó szerint: Stumpy nem ismeri fel a seriffirodába belépő férfit, s rálő. Hawks azt mutatja meg, hogy Dude hiába akarja őszintén, a társai segítségével siettetni a változás folyamatát, ez nem megy az önmagunkba vetett szilárd, belső meggyőződésből táplálkozó hit kiépülése nélkül – s ehhez idő és több türelem kell. Hawks ennek a folyamatnak az állomásait veszi górcső alá: Dude ugyanis ismét megbillen, elhagyja magát, s ezzel akaratlanul is előnyhöz juttatja a banditákat, akik akadályoztatás nélkül jutnak át a városka határán. Dude az önsajnálát bugyraiba süllyedve, úgy tűnik, ismét az italhoz nyúl, ám a kritikus pillanatban végül képessé válik arra, hogy felülkerekedjen démonain, s ehhez – paradox módon – az ellenség provokációja adja a végső lökést. A félelemkeltésként küldött mexikói haláldal, a Degüello hallatán ugyanis a férfi végleg kijózanodik, s biztos kézzel önti vissza a whiskyt az üvegbe – a sorsdöntő pillanatot a Dude-ot kiemelő közelkép (a film maroknyi közelképeinek egyike) is nyomatékosítja.

Hawks zsenialitása nem elsősorban a fegyveres konfliktusok megkomponálásában, hanem Dude karakterfejlődésének finomszövésű kidolgozásában rejlik. A *Rio Bravo* a westernfelszín alatt arról szól, hogy időbe telik, amíg létrejön az ember körül az ellenálló „burok”, amit az

önmagunkba vetett hit tart fent, és csak ezután vagyunk képesek változni, hogy a közösség teljes jogú tagjává váljunk. Dude belső erejének visszatérésével a csapat összeáll – éppen ez teszi kataritikussá a közös éneklés jelenetét. A *Rio Bravo* Chance és Dude egymásba vetett bizalmán keresztül mesél arról, miként születik és erősödik meg az egyetlen dolog, ami képes összefogni és sikerre vinni egy közösséget: a hit önmagunkban és egymásban. Innen nézve válik igazán beszédes Chance seriff neve is: az esélyt, a lehetőséget sejteti a változásra és az egyén épülésére. A *Rio Bravo* két férfihősén keresztül azt hangsúlyozza, hogy az ember képes lehet szembe szállni a legnagyobb kihívásokkal is, ha összefog másokkal, s éppen a másikért, illetve másokért érdemes összeszedni magunkat. Ha egymagunkban gyengék vagyunk is, kevésbé ellenállóak és fokozottan kiszolgáltatottak, a bajtársiasság és a közösség megvédhet a veszedelmes örvényektől, és segíthet kihozni önmagunkból a legjobbat. A *Rio Bravo*ban a szétcsúszott egyén képes változni, s a jó ügy – még inkább a társai – érdekében lezárni a sötét múltat.

Feltűnő, hogy a manapság divatos forgatókönyvíró szakkönyvek szerint elengedhetetlen személyes motivációja a *Rio Bravo* egyik szereplőjének sincs, szemben például a későbbi Hawks-westernekkel. John Wayne karaktereit az *El Doradó*ban és a *Rio Lobó*ban már személyes okok is motiválják: az előbbiben afféle vezeklésként vesz részt a harcokban – a fenyegetett család ifjú tagját önvédelemből bár, de lelövi –, az utóbbiban pedig bosszúvágy fűti, a fő intrikus ugyanis a polgárháborúban a csapatát eláruló exkatona. Ehhez képest Chance és társai „személytelenebb” harcot vállalnak a környék legnagyobb hatalmú földesurának zsoldosaival szemben. A *Rio Bravo* azt éneklő meg, hogy akik alulról szerveződve, összefogva képesek bízni és hinni egymásban, azok szükségszerűen a jót szolgálják azokkal szemben, akik a hatalmuk segítségével érvényesítik akaratukat. Hogy Dude belső megváltása egyáltalán lehetséges, azt bizonyítja, hogy az igazság a csapat oldalán áll – s ezért is képesek sikerre vinni küldetésüket. A *Rio Bravo* a westernműfaj általános elkomorulása előtt fogalmazza meg optimista krédóját, miszerint van remény – mert nem vagyunk egyedül. •