

ÚJ RAJ: J.C. CHANDOR

Maguknak köszönhetik

PERNECKER DÁVID

**CHANDOR MŰFAJOKAT KIFORGATÓ FILMJEINEK SZEREPLŐI
KÍMÉLETLEN TŰLÉLÉS-HARCOKBÓL PRÓBÁLJÁK MEG KIHOZNI A LEGTÖBBET,
IGYEKEZNEK MEGÉLNI ÉS ÉLETBEN MARADNI.**

A *Krizispont* tipikusan olyan első film, melyről első látásra nehéz elhinni, hogy ez még csak a pálya kezdete. Végtelenül precíz, minden kockájában és mondatában kigondolt, komponált alkotás, amit J. C. Chandor érezhetően évekig finomított a tökéleteshez leginkább közelítő formára. Teljesen új szemszögből tekintett az évtizedek során sokak által kivesézett pénzügyi-banki thrillerek és drámák műfajcsokrára, a gazdasági válság ki-robbanásának kezdetére, az azt okozókra és tetteik következményeire. Chandor debütálása a 2008-as monetáris világegés első 24 órájának tárgyilagos, ugyanakkor fogalmi és formai szárazságtól mentes krónikája, mely a világszintű pénzjátksza kulcsjátékosainak sanda tekintetével néz a visszafordíthatatlan, szomorú, tragikus és vérlázító káosz megszületésére. Amit ők – legyenek kezdő pénzügyi elemzők vagy épp egyre nagyobb és nagyobb kutyák – látnak a monitorokon pergő számsorokban és grafikonokban, az milliók elnincstelenedésével egyenlő. Chandor legnagyobb érdeme az, hogy a korábban nagy vehemenciával elítélt filmgúnyrajzokban összehazudott befektetők, brókerek, bankárok sémakaraktereit a „pénzfilmek” történetében elsőként ábrázolta emberként. Nincsenek itt sátáni Gordon Gekkok, nincsenek hegyi beszédek kapzsiságról, mohóságról, nincsenek zsargonszavak, ezernyi számadat, halandók számára értelmezhetetlen pénzügyi összefüggések, nincsenek cselekményfordító

szappanopera-fordulatok és nincs glamour. Se színtiszta hősök, se színtiszta gonoszok. Chandor filmjének szereplői ugyan tűnhetnek rosszululatúnak, önzőnek, számítónak, de azokban az esetekben és alkalmakkor, melyek ilyen gesztusokhoz és tettekhez vezetnek őket, nem sokan viselkednének másként. A *Krizispont* szereplői tudják, hogy nem tehetnek túl sok mindent, legfeljebb magukat védhetik. Tudják, hogy az a pár meghamisíthatatlan, elborzasztó számjegy évek-évtizedekre lerombolja az emberek pénzsakmába vetett bizalmát, hitét, a biztonságérzetüket és reményeiket. Chandor filmjében a pánik csendes, de horrorisztikus. Chandor nem haraggal kezeli a szituációt, mint mondjuk Oliver Stone *Tőzsdecápákja* vagy Charles Ferguson *Bennfentesekje*, hanem empátiával vegyes zavarodottsággal, szánalommal, némileg undorodva, és a szituáció minden rohadsága ellenére is megértően. Történetét nem pakolja tele álomgyári ballasztok túlzásaival: a *Krizispont* emlékezetes, jég hideg, minden kékesfekete képre rátelepülő feszültsége abból ered, hogy Chandor a gazdasági válság ki-robbanásának okai helyett a szereplőit így vagy úgy terrorban tartó pszichológiai nyomásra és brutális etikai-morális döntéshelyzetekre koncentrál, melyek így inkább válnak a karakterek személyes kálváriáinak részévé, mintsem egyetemes filmes példázatokká. Nem a hiba helyrehozatalán dolgoznak, arra nincs esély, hanem saját túlélésükért. Ez pedig

a későbbiekben Chandor életművét szervező, fontos motívummá válik: a *Krizispont*ban kezdte el vizsgálni, hogy milyen az, amikor az ember embertelen, veszett és vesztett, kezelhetetlen szituációkból próbálja meg kihozni a lehető legtöbbet. A kis pénzügyi elemző (Zachary Quinto), a *Krizispont* kvázi-főhőse, miután befejezi frissen kirúgott főnöke (Stanley Tucci) munkáját és szembesül a közelgő, láthatatlan, mindent leromboló dollárdémonnal, megpróbálja a lehető legérthetőbben elmagyarázni közönyös és cinikus feljebb- és még feljebbvalóinak, hogy mi is történt, de – abszurd és mélyfekete humorforrásként – igazán senki nem érti. Küzd azért, hogy valaki elkapja a fonalat és tegyen, lépjen a jó irányba, de naivitása gyorsan semmivé foszlik. A magát mentő cég megveszi és bekebelezi, miközben a kevésbé hozzáértő társát (Penn Badgley) megrágja és kiköpi. Az igazán nagyok nem bukhatnak nagyot, alattuk viszont hullnak a fejek és milliók. A Jeremy Irons által rendkívül ijesztően megformált – az éj leple alatt baljós helikopterzúgással közelítő – vámpírszerű cégvezető magabiztosan ül a világ metaforájaként alatta elterülő város trónján. Neki még csak harcolnia sem kell a helyzettel, alanyi jogon ússza meg, ott kaszabolva a Lehman Brotherst idéző vállalatot, ahol kell, csak hogy az tovább lélegezhessen. Mindenki kapkodva kalkulál, mindenki menekülne a maga módján, de ebben a világban a leglesújtóbb mindennek a lehetetlensége. Chandor mindezt képes mérőföldes monológokban és néma, beszédes tekintetekben érzékeltetni. Felfogjuk, hogy mekkora kárt okoztak ezek az emberek – anélkül, hogy megszegtek volna bármilyen törvényt – de mégis tudunk velük szimpatizálni, helyzetük ugyanis kíméletlen, irigylésre egyáltalán nem méltó morális és szakmai homokcsapda, melyből valahogy ki kellett kapaszkodniuk. Küzdelmük egyéni és kollektív, vannak, akik szemetebbül csinálják, vannak, akik emberibben, de az egzisztenciális félelem kegyetlen málhája mindegyikük vállát nyomja. Chandor pedig nem ítélkezik – ezt a távolságtartóan humánus gesztust Adam McKay *A nagy dobás*ban remekül újra is hasznosítja – csak megmutat: a közjó számára etikus, jó döntések nem léteznek a befektetési cégmogul szabályköny-



vében, azok ugyanis a profi-
tért léteznek. A *Krizispont* a
vállalat túlélésért folytatott
harcát az azt működtető
túlélésért folytatott harcával
állítja elkeserítő, de őszinte
párhuzamba. Chandor nem a kapita-
lizmust kapálja el, hanem a válságot
okozók élet-halál harcának eredendő
surmóságát. A *Krizispont* előtt mindezt
ilyen emberközeli, érthetően, tisztán,
a folyamatos pénzmozgás addiktív
és dehumanizáló erejének feltárásával
egyetlen film tette meg, James Foley
nagyyszerű *Glengarry Glenn Ross* című
klasszikusa. Ahogy Foley, úgy Chandor
sem a narratíva fordulataira építi szati-
rikus kritikáját, hanem azokra a karak-
terekre, akik menthetetlenül elvesztek
a rendszerben. Ez Chandor filmjeinek
másik kiemelhető, visszatérő vezérmó-
tívuma: az elvesztegetett potenciál tra-
gédiája. A *Krizispont* összes szereplője
– és akad belőlük jó pár – szakmájuk
legjobbjai, aztán mégis mire vitték? In-
nen nézve, a *Krizispont* melankolikus,
vanitas-csendéletként is értelmezhet-
tő: a lassan, de menthetetlenül elenyé-
sző cégóriás legpengébb munkatársai
erkölcsi, pragmatikus, gazdasági di-
lemmák súlya alatt megtörve sóhajtják
ki lelküket az ismeretlen ürességbe te-

**„Mindenki
menekül
a maga módján”**
(*Krizispont* –
Jeremy Irons)

kintve, miközben a film utolsó
perceiben a fél világot átverik
értéktelen értékpapírjaikkal.
Az egyetlen igazán megérin-
tő és épp ezért döbbenetes
erővel bíró pillanat az, ahogy
Kevin Spacey középvezetője elbúcsú-
zik haldokló kutyájától, majd pedig
eltemeti azt volt felesége kertjében.
Mégis, Chandor – és persze a nagyot
játszó Spacey – eléri, hogy túllássunk
ezeken a jeleneteken, melyek az örök-
re ebben a plutokrata alvilágban rekedt
karakter számára lehetnek egyfajta
abszurd, hamisan humánus alibi-mo-
mentumok, a menekülés, a probléma-
kerülés hazug, mégis megindító percei.
Ettől még persze a kutya marad a film
egyetlen szerethető szereplője.

Sokat nem kell elemezgetni Chandor
második filmjét ahhoz, hogy a túlélé-
sért folytatott küzdelem *Krizispont*ból
átemelt motívumát kihámozzuk belő-
le, hiszen a 2013-as *Minden odavan*
egy süllyedő hajón rekedt idős név-
telen férfi (Robert Redford) százzá-
zalékos túlélésdrámája. Nem tudjuk
ki ő, nem tudjuk, hogy miért vitorlázik
egyedül az Indiai-óceánon, csak annyit
tudunk, hogy egy elsodródott, gyerek-
cipőkkel teli hajókonténer – csak hogy

ne kerüljünk olyan messzire a kapita-
lizmus átkaitól – léket vág hajójába.
Ekkor kezdődik Chandor bravúros film-
je, melynek láttán a *Krizispont* rajongói
felsóhajtottak: Chandor határozottan
nem egyfilmes alkotó. Ahogy a *Krizis-
pont*ban, úgy a *Minden odavan* ese-
tében is rendkívül izgalmas mindaz,
amit műfaji elvárásaink ellenére nem
látunk-tapasztalunk. Ahogy első film-
jéből kipurgálta a pénzügyi-befektet-
ési szakzsargont, az alapszituáció és
az abból kirobbanó gazdasági válság
részletes elemzését, a drámai fordul-
latokat, úgy mellőzi a *Minden odavan*
közel két órájából a túlélő-monodrá-
mákban korábban elengedhetetlen-
nek vélt kiskapukat, melyek ürügyet
adtak a főszereplők párbeszédeire és
monológjaira. Egy szótlán férfi küzd a
természettel, küzd azért, hogy kihozza
helyzetéből a legjobbat, ennyi. Nincs
Wilson-labdája, aki meghallgatná sí-
rárait (*Számkivetett*), nincs kamerája,
amibe mesélhet érzéseiről és helyze-
téről (*127 óra*), nincsenek a karakterét
árnyaló-részletező flashbackek (*Grav-
itáció*), se digitális tigrise (*Pi élete*) és
nincs itt olyan túlhajtott narráció sem,
mint az *Az öreg halász és a tengerben*.
Csak mi vagyunk ott a hajón a férfival,
nekünk kell kitalálni – avagy hozzákö-

teni – a nem létező történetét. Akad ugyan egy pársoros, sokat nem mondó bevezető szöveg – a férfi félbehagyott búcsúlevél-szerűségéből idézve – de vitatható, hogy mennyire van komoly funkciója. Míg a *Krizispontot* remekül megírt, kemény dialógusok uralták, addig a *Minden odavan* az elsőfilm látványos ellenpontjaként – Russel Rouse *A tolvaját* idézve – szótlanúságával válik újszerűségében nehezen felejthetővé. Ahogy pedig a *Krizispontban*, úgy a *Minden odavanban* is kitűnően működik a határidő-dramaturgia: a monetáris apokalipszis 24 órája ugyanolyan megállíthatatlanul ketyeg, ahogy a nagy kétségben elveszett férfi utolsó napjai, órái és percei múlnak, kíméletlenül lassan. Az idő múlásával a befektetési vállalatmonstrum pénzületi és morális értéke a nullához közelít, a nagy semmiben magányosan sodródó férfi pedig mind fizikailag, mind lelkiileg felőrlődik. Miként Chandor pénzemberei a pénzületi végítélet előtt, a Redford-karakter is magára utalva néz szembe egy meg- és feloldhatatlan radikális változás-szituációval. Redford pedig nem csak érzelmeket és gondolatokat jelenít meg mimikájával és testbeszédével, hanem átmeneteket is: félelme kitartással vegyes nyugalomba csap át, unalma rettegésbe, bizonytalanságba vált, reménye harcos beletörődéssel mosódik össze, a pánik pillanatait pedig a normalitás tetteivel kompenzálja (lyukas hajón, viharral és hullámokkal szembenézni csak megborotválkozva illik). Chandor gyengeségeit, tévedéseit is egyértelműen bemutatja. Míg a *Krizispont* atipikus Wall Street-thrillerbe oltott meditáció volt az anyagi biztonság illúziójának végnapjáról, addig Chandor a *Minden odavanban* egy keményen lecsupaszított, narratív és stilisztikai sablonoktól megfosztott néma túlélőfilmmel beszél az elmúlásról. Ez az elmúlás azonban a vég, a nagy, egyetemes Halál. Egzisztencializmusában a *Minden odavan* jóval szélsőségesebb, mint elődje, ebben pedig nagy szerepe van a film szikárságának: egyetlen ember-ről van szó, aki a rémisztően nyitott végtelenben is klausztrófób izolációra kárhóztatva keresi a megoldást a megoldhatatlanra (szárazföldet egyszer sem látni). Alig látunk nagytotálakat, panorámákat a filmben, a kamera Redford arcára és testéhez tapadva,



olykor mimelt dokumentarista esetlegességgel figyelmeztetve a férfi sziszifuszi küzdelmét. A küzdelem, a konfrontáció Chandor filmjeiben soha nem valami konkrét, kézzelfogható dolog vagy személy ellenében zajlik: a *Krizispontban* a bankcsőd, a *Minden odavanban* pedig a természeti jelenségek (cápák, hullámok, hőség) a hatalmas ellenfél. Küzdelmük tükörküzdelem, saját elszabadult ideáikkal viaskodnak. Szerencsére mindezt Chandor egyik művében sem társul pátosszal, gicssel, vagy épp isteni segítséggel. Szereplőinek túlélés-harca kevésbé stilizált, szikár, veretes realista stílusban perreg, ami a *Minden odavan* esetében akár nevezhető egyfajta minimalista-hiperrealista stílusnak is. A film végének metaforikus záróképében látható segítségnyújtó kéz a *Minden odavan* narratívájának radikális letisztításából és a főszereplő megismerhetetlenségéből eredően képlekeny értelmezésekkel bír. Chandor szereplői a vég beköszöntével lelnek némi nyugalomra. A *Krizispont* a gazdasági válság kirobbanásának első hajnalán megejtett nyugodt kávézással zárul, a *Minden odavan* pedig a névtelen férfi halálával, ami kegyes, megváltó halál (isten segít keze csupán hallucináció). Olyan halál, amelyet a férfi megérdemel embert próbáló, példás harca után.

„Büntetése súlyosabb a halálnál is”
(Egy durva év – Oscar Isaac)

Chandor harmadik nekifutására is olyan szintiszta mesterművet írt-rendezett, ami első blikkre nem is különbözhetne jobban elődeitől, mégis szervesen illeszkedik filmjei sorába.

Az *Egy durva év* ugyanis feleleveníti a *Krizispontban* ábrázolt kegyelmet nem ismerő emberi tápláléklánc-motívumot, a *Minden odavan* magányos kalandjának kálváriáját, és egészen eredeti egységet hoz belőlük létre. Egy olyan gengszter-bűndrámát, melyben kéz a kézben jár a kapitalizmus és az amerikai álom földbedöngölése, az erőszak térhódításának panorámája, valamint a főhős passiójárása. Az év 1981, a gátlástalan reaganizmus kezdete, a helyszín New York. Ebben az egyetlen évben összesen 1800 gyilkosság történt a Nagy Almában. Abel Morales (Oscar Isaac) igazi self-made man, apósától örökölt – akkor még jelentéktelen – fűtőolaj-szállító cégének sikerét csak kemény munkájának és tehetségének köszönheti. Az amerikai álom buktatója pedig az, hogy a siker sikerért kiált, a jóból pedig egyszer meg fog ártani a sok – ezt a *Krizispont* szereplői is igazolhatják. Itt is beindul a határidő-dramaturgia, Morales terjeszkedne, amihez gyorsan kell pénzt szereznie, ezzel pedig bevállalja a bukás rizikóját. Közben az erősen kompetitív szállítmányozási színtér fantomgerillái is rászálnak.

A gané erkölcsi szinten és finansiális perspektívából nézve is kezdi véresen ellepni, de Morales gerincét megacélozva néz szembe a *Minden odavan* óriás hullámaival idéző morális szarviharral (nemhiába jelenti a „morales” szó azt, amit). A túlélés kulcsa az, hogy miként bírja a több irányból ránehezedő nyomást és hogyan kezeli azt. Ahogy Chandor filmjeiben szinte törvényszerű, Morales döntéseinek is komoly következményei vannak, döntései viszont természetesen, érthető, védhető is. Chandor láthatóan olyan karakterekben gondolkodik, akikkel – pontosabban tetteik indokaival – nem nehéz azonosulni. Nagy pénzt csak súlyos áron lehet összeszedni – a *Krizispont* essenciája is ez. Morales karaktere Chandor előző két filmjéhez hasonlóan gyarlóságában és erényében válik igazán emberivé.

A *Krizispont*ra rímelve, az *Egy durva év* kimondatlan, súlyos szentenciáktól feszülő párbeszédei csak sejtetik a lassú tűzű poklot. Dialógusaiban egyértelműen felér David Mamet csúcsteljesítményeivel, stilisztikai- és szervezési elvei terén pedig Sidney Lumet legjobb munkáival állítható párba. Chandor jelenetsorainak belső dinamikája az utóbbi mestert idézve döbbenetes lendülettel viszi előre a veretes, klasszikus jelenetezésű, rembrandti fényekkel festett, látszatra lassú filmet. A történet háromnegyedénél berobbanó tetőpont nélkül elengedett fantasztikus üldözéscsúcsponttal idéző emlékezetes maradni. Chandor a minden áron terjeszkedni vágyó, hataloméhes és elegánsan beképzelt Morales felemelkedés-történetével fonákjára fordítja a *Keresztapa* egyetlenét. Filmje az erőszakról szól, az erőszakos tettek minimalizálásával. Bűnfilm egy férfiről, aki egy bűnös városban a lehető legkevesebb bünt akarja elkövetni azért, hogy cége – és ő maga is – életben tudjon maradni. Archetipikus gengszterfilm-figura – akár csak a *Sebhelyesarcúban* és a *Casinóban* látott önfeladó nőalakok erős ellentétként értelmezhető felesége – de látványosan kiforgatva, a hozzá kapcsolódó elvárásoknak tökéletesen meg nem felelve. Morales ugyanis a farkasok között bárány, és az is akar maradni. Ennek azonban esélye sincs egy olyan korban, mikor az egyszerű kamionsofőröknek is kénytelenek fegyvert adni,

amikor a gengsztermódszerek jelentik az üzlet origóját, amikor a csúcsragadozók is erőszerű villákban húzzák meg magukat. Ami a *Krizispont* szereplőinek a válság, a *Minden odavan* hajósának a természet ereje, az Moralesnek a saját erkölcsi alapelve – azaz lényének veleje – melyet így vagy úgy, de döntésével megerősököl. Arthur Miller Willy Lomanjét idézve Morales egyszerre válik a kapitalizmus tipikus kiszolgálójává és lassan kivézetetett áldozatává, az *Egy durva év* pedig ennek a viszonyrendszernek a mélyelemzése.

Chandor idén folytatta a műfajokat kiforgató, morális patthelyzeteket vizsgáló túlélés-filmjeinek sorát a *Triple Frontier*rel. Annak ellenére, hogy a film nem az ő ötletéből született és forgatókönyvét sem ő írta – pontosabban nem csak ő –, a bűn útjára tévedő veterán kommandósok története mégis hézagmentesen illeszkedik életművébe. Noha a filmet Mark Boal (*Zero Dark Thirty – A bin Láden-hajsza*, *A bombák földjén*) forgatókönyve teszi emlékezetessé, Chandor épp annyira nyúlt bele munkájába, hogy társszerzőként illet feltüntetni az ő nevét is. Ironikus, hiszen a *Triple Frontier* kiköppött Chandor-filmnek látszik. Főszereplői olyan le se sajnált, elfeledett, meg nem énekelt igazi harcosok, akik hazájuk védelmében szereztek súlyos sérüléseket, megbecsülést ugyanakkor nem kaptak. „Ötször lőttek meg az ország védelmében, egy új autót mégsem tudsz megengedni magadnak” – mondja az újfent remekelő Oscar Isaac karaktere a szintén nagyot alakító Ben Affleck szomorú sorsú ex-katonájának. Tipikus Chandor-karakterek, azt leszámítva, hogy a szerző korábbi figuráitól eltérően nekik komoly veszténivalójuk nincs: belemennek a legálisan hazudott misszióba, a „még egy utolsó küldetés” narratíva-formulája azonban Chandor kezei között az elvárásokkal szemben halad. A *Triple Frontier* kommandósait csábítja ugyan az a rengeteg pénz, amit egy dél-amerikai drokartell bázisáról nyúlnak le, ugyanakkor motivációjuk meglepő módon nem anyagi. Egytől egyig elveszett, magányos alakok, akik végre szeretnék fontosnak érezni magukat. Jogos büszkeségük nagyobb, mint kapzsiságuk, meg akarják mutatni még egyszer, hogy baromi jók abban, amit csinálnak. A katonák történetében

ott van a *Krizispont* pénzembereinek esendő, gyarló mohósága és önzősége, ami nem csak remekül komponált élet-halál harcokba taszítja őket, hanem meg hasonlósba is. A kommandós-akció csupán munka számukra, a lopkodva levadászott drogcsempészek nem okoznak lelkifurdalást, a kartell épületének falaiból kibányászott milliók (csodálatosan rendezett, eszelősen feszült jelenet) érdekében hidegvérrel kivégzett ártatlanok emléke viszont felőröli őket. Ahogy Abel Morales, úgy ők sem akarnak gyilkossokká válni. Morales morális elveit követve ugyan megbotlik, de amit Ben Affleck karaktere művel a *Triple Frontier*ben, arra mentség nincs, büntetés viszont annál inkább. Menekülésük a vége láthatatlan hegyekben a *Minden odavan* kíméletlen természetével szembeni küzdelmet idézi, hullámok és cápák helyett itt meredek sziklaormok, fagyos éjszakák, ismeretlen völgyek állják a főszereplők útját. Ahogy Chandor korábbi filmjeinek minden fekete-fehér jellemvonástól mentes alakjai, a katonák is csak azt teszik, ami nyomorult helyzetükben számukra a lehető legjobb döntést jelenti. Chandor szereplőinek büntetése súlyosabb olykor a halálnál is: együtt kell élniük a tudattal, hogy tetteik örökre megváltoztatták őket. A *Triple Frontier* katonái nem is annyira mohóságukkal és kapzsiságukkal néznek szembe, hanem túlhajtott egójukkal. A magukkal céltel tonnányi pénz – mely teljesítményük elismerésének jelképe – metaforikus útjukon apránként értékét veszti (a kissé didaktikus pénzügyetési képe jó példa erre). Ennél atipikusabb moralitásdráma nem is formálódhatott volna teszteszterontól fűtött katonai-missziós heist-akciófilm felszíne alatt. Chandor és Boal inkább idézik meg a *Gyilkos aranyat*, *A Sierra Madre kincsét* és *A félelem bérét*, mint bármilyen dzsungelharcos lövöldözést. Ahogy próbálnak kijutni a veszélyzónából (újfent ketyeg az óra), ahogy a *Krizispont*ot és az *Egy durva év*et idézve fogynak a ballasztként rájuk nehezedő pénz, úgy döbbennek rá tetteik súlyára és tartanak kegyetlen önvizsgálatot. Akárcsak mindenki Chandor filmvilágában, ők is csak egyszerű emberek, akik saját határaikat elérve nézik végig, ahogy az áhított siker elpereg ujjai között. •