

SODERBERGH ÉS A NEO-NOIR

A PALETTA SÖTÉTEBB SZÍNEI

HUBER ZOLTÁN

AZ EZERARCÚ STEVEN SODERBERGH NEMCSAK A KÖNNYED
HEIST-FILMEK, A KOMORABB NEO-NOIR MESTERE IS.

A kiismerhetetlen zsánerkaméleonként elkönyvelt Steven Soderbergh-gel kapcsolatos vizs-
szatéró közhely, hogy mindig az
adott sztorihoz választ stílust és nem
fordítva. Az első felületes pillantásra
úgy tűnhet, kizárólag a forma érdek-
li, a személyesség ezért nála mintha
teljesen hiányozna. Ha azonban kö-
zelebről vizsgáljuk a zavarbaejtően
eklektikus életművet, előbukkannak
olyan konfliktus- és hőstípusok, ami-
ket újra és újra elővesz. Az eddigi pá-
lya gerincét olyan történetek adják,
ahol a csapattá összeálló szereplők a
vágyott zsákmány megszerzése érde-
kében rafinált terveket hajtanak vég-
re. A *heist* iránti kitüntetett vonzalom
nyilván nem véletlen, hisz Soderbergh
filmjei maguk is csapatban végrehaj-
tott impozáns akciók. A rendező a pro-
ducerek pénzén izgalmas kihívásokat
állít ön maga számára, nem csoda hát,
ha élénken foglalkoztatják a tulajdon-
képp eléggé hasonló dobásokra ké-
szülő figurák.

Az *Ocean's Eleven*, a *Mint a kámfor*
vagy a *Logan Lucky* szín pompás, lazán
csibészes *heist*-vonala azonban csak az
érem egyik, a szélesebb közönség által
leginkább ismert oldala. Soderbergh
azonban sötétebb tónusokkal, jóval
drámább megközelítésben is rendsze-
resen foglalkozik a karaktertípussal. E
filmjeiben inkább a hős indentitása
kerül fókuszba, ami igen jellegzetes
tematikai motívumokat hoz magával.
A múlt árnyai, elátkozott szerelmek, ki-
látástalan csapdahelyzetek és szoron-

gató egzisztenciális válságok kísérik a
figurákat, azaz Soderbergh a neo-noir
egyik legizgalmasabb kortárs mestere
is egyben.

A hatalmas sikert jelentő bemu-
tatkozás (*Szex, hazugság, videó*) és az
első nagy közönségsiker (*Mint a kám-
for*) között készült munkáiról általában
maga Soderbergh sem szokott túlsá-
gosan pozitívan nyilatkozni. A negye-
dik rendezés, a *Pusztító szenvedélyek*
(*The Underneath*) az életmű különösen
mostohán kezelt darabja, az életmű-
összegző listák garantált sereghajtója.
Az 1949-es *Keresztül-kasul* (*Criss Cross*)
újrafeldolgozása pénzügyi bukás volt
és a korabeli kritika is utálta, ráadásul
maga Soderbergh sem rajong érte. Úgy
tartja, ez volt az eddigi karrierje mély-
pontja, ami után radikálisan újragon-
dolta alkotói módszerét.

A *Pusztító szenvedélyek* mégsem
csak a későbbi filmek karcos előtanul-
mányaként méltó a figyelemre. A tex-
asi szülővárosába visszatérő szeren-
csejátékos útkeresését Soderbergh
három idősíkon meséli el, magabiz-
tosan kísérletezve az epizodikus el-
beszélés lehetőségeivel. A jelenben
zajló eseményort a múlt és a jövőbeli
bűntény jelenetei szakítják meg, ami-
ket a rendező már itt markáns színek-
kel határol el. Ahogyan a főhős múltja
fokozatosan feltárul, azzal nemcsak a
jelenbeli döntései nyernek értelmet,
de a rá váró tragédia is egyre elkerül-
hetetlenebbnek tűnik. Igaz, eközben
Soderbergh erősen stilizál és távolsá-
got tart a figuráitól, de az izzó feszült-

ség hiányát már-már meditatív hatású
sodródással pótolja.

A színészek kiválóak, a film zenéje
remek, mégis az álomszerű képek ma-
radnak igazán a nézővel. A mélykékben
úszó szerelmi jelenetek, a családi va-
csora szürreálisan egymás mellé kom-
ponált arcai, a tereket elválasztó színes
üvegek. A film csúcspontja egy hosz-
szabb kórházi jelenet, ahol Soderbergh
egyenesen a noir ősforrásához, a né-
met expresszionizmushoz nyúl vissza.
A tudatára ébredő, begyógyszerezett
hős szemszögéből mutatott szobában
minden torzult, nyomasztó, álomsze-
rű. Soderbergh úgy emlékszik vissza,
fejben szinte alig volt jelen a forgatá-
son. Titokban már a következő filmjét
tervezte, az első házassága pedig épp
romokban hevert. Mindez már csak
azért is érdekes életrajzi adalék, mert
a történet pont egy olyan férfiről szól,
aki óriási hibát követett el és most visz-
szatér, hogy valahogyan újrakezdje.

A négy évvel később, közvetlenül a
vívásvezető *Mint a kámfor* után készült
Amerikai vérbosszú (*The Limey*) szin-
tén méltatlanul kevésbé ismert, pedig
a kritikusok rajonganak érte. Igaz, a
néhány mondatban összefoglalható
történet másodkategóriás akciófilmet
sejtet, amire a teljesen téves magyar
cím is alaposan ráerősít. A lánya halála
ügyében nyomozó idős angol gengsz-
ter bosszútörténetében ráadásul nem
a cél, hanem a hogyan az érdekes.
Soderbergh a vágó Sarah Flack segítsé-
gével ugyanis totálisan szétszabdolja
a pár mondatos történetet, majd egé-
szen különleges módon rakja össze.

Az *Amerikai vérbosszú* teljesen más-
hogyan adagolja az információkat, mint
ahogyan azt a néző megszokhatta.
Nemcsak a szereplő múltjából, de a
jövőjéből is folyamatosan bevillannak
olyan képek, amelyeknek csak fokoza-
tosan tárulnak fel a lehetséges jelen-
tései. Az egyes jelenetek organikusán
egymásba folynak, a hang és a kép
radikálisan elcsúszik, a főhős gondol-
atai és a történetek között tökéletesen
elmosódnak a határok. Soderbergh
egyszerre idézi meg az orosz montázs-
iskola híres kísérleteit és a modernista
tudatfilm jellegzetes módszereit. Az
emlékezés folyamatát és a képzelet
működését imitáló filmben az egymás
mellé illesztett képek állandóan új min-
tázásokat rajzolnak ki és váratlan jelen-
téstértegekkel, színekkel gazdagodnak.

A gyönyörű cockney akcentussal beszélő Terence Stamp rezzenéstelen szoborszerű arcára e sajátos vágástechnika mindenféle érzelmű illúzióját vetíti. Soderbergh ráadásul a színész egy régi munkájából, Ken Loach rendezte, 1967-es *Szegény tehén*ből illeszt be képeket, relativizálva a figura múltját. A bizonytalan valóságtartalmú jövő és a megkérdőjelezhető hitelességű múlt közé egyenlőségjel kerül, a történet mégis pontosan követhető, csak épp nem a hideg racionalitás, hanem az impressziók és megérzések szintjén. Soderbergh mindezzel nemcsak a főhős nézőpontjába helyezi a nézőt, de kihívást intéz felénk, izgalmas befogadói játékra invitál. Az *Amerikai vérbosszú* a mai napig lenyűgözően friss, egyedi filmélmény. A rendező egyúttal arra is élesen rávilágít, mennyire korlátozottan sematikusak a filmes elbeszélés íratlan szabályai, illetve milyen kevés alkotó akar vagy mer kilépni a biztonságosnak gondolt komfortzónából.

A hét évvel és néhány hangos sikerrel később, 2006-ban bemutatott *A jó német* ellenben pontosan azzal okoz komoly meglepetést, mennyire tökéletesen beszél a klasszikus hollywoodi filmnyelvet. Igaz, bő fél évszázaddal később, de a film nagyjából pontosan olyan, mintha a cselekmény idején, azaz közvetlenül a második világháború után készült volna.

A stúdióban felállított, élesen bevilágított színpadias díszletekben forgatott, hagyományos képarányban, mono hanggal és fekete-fehérben rögzített háborús noir látszólag mindenben az avantgarde-modernista hatásokat mutató *Amerikai vérbosszú* ellentéte. Ha azonban figyelünk az apróbb részletekre, ezúttal is egy merész filmes kísérletnek lehetünk a részesei.

A jó német elvben tökéletesen idézi meg a *Casablanca* és a *Harmadik ember* kiábrándult világát. A korhűség azonban több ponton is sérül, a film ugyanis rafináltan és szándékoltan anakronisztikus. A káromkodás, a szex vagy a véres erőszak nem kaphatott volna zöld utat a Hays-kódex idején, ahogyan a karakterek, különösen a femme fatale túl sötét a korszak ízléséhez. Soderbergh látszólag sima stílus tanulmányt készít, ám valójában komoly és aktuális erkölcsi dilemmákat boncolgat, amit a választott filmnyelvvél csak még vaszosabban aláhúz.

A szerelmi háromszög mindhárom tagja próbál túllépni a múltján és ezért súlyos döntéseket kénytelen hozni. A háttérben eközben épp egy új világrend születik, szintén komoly megalkuvásokkal és szőnyeg alá söpört szörnyűségekkel. A korabeli kritika és a közönség mégis elutasító volt és épp azt vetette *A jó német* szemére, hogy a kora-

beli filmnyelv aprólékos rekonstrukciója túlságosan elidegenítő. Ennek fényében különösen érdekes, hogy szűk másfél évtizeddel később David Fincher filmje, a *Mank* ugyanezért az alkotói módszerért egyöntetűen pozitív visszajelzéseket kapott.

Soderbergh legfrissebb munkája, a *No Sudden Move* a használt korabeli lencsékkel és nagy műgonddal újratemetett millióval szintén nagyfokú korhűségre törekszik, de a fentieknél jóval hagyományosabb vonalvezetésű film. A csavaros, számtalan szereplőt mozgató sztorit mintha csak Elmore Leonard írta volna (aki egyébként a *Mint a kámfor* regényeredetijét jegyzi). A piti detroiti bűnözők nála állandó szereplők, de az 1954-ben játszódó történet távolról a Coen fivérek abszurd fatalizmusát is megidézi, csak épp itt számos valós probléma és korabeli esemény bukkan fel.

Hideg színek, acélos fények, szőfukar karakterek, akik szeretnének kitörni és valahogyan boldogulni. Az ellopott dokumentum körül bonyolódó események háttérben ott kísért a rasszizmus, a dzsentrifikáció és úgy általában a kapitalista rendszer kíméletlen logikája. Soderbergh mégsem tolja ezeket a kérdéseket feleslegesen előtérbe, mindezek csak a figurák döntései miatt fontosak. A *No Sudden Move* egy bonyolult sakkjátszmát idézve ereszti egymásnak a különféle háttérű és motivációjú karaktereket, akik szép sorban leütik egymást a tábláról.

A No Sudden Move nem követhető könnyen, mert a játszamába újonnan belépő szereplők állandóan felülírják az erőviszonyokat és teljesen más fénytörésbe helyezik az addigi eseményeket. Végül a noir hagyományait követve egy olyan bonyolult háló rajzolódik ki, ahol a szabad akarat csak illúzió. A figurák pedig a tudtukon kívül vergődnek. Az akciót látszólag ők kivitelezik, ám valójában szemernyi esélyük sincs a nagy zsákmányra, kizárólag a vak szerencsében bízhatnak. Mintha csak a tervezett eseményeket uraló, mindig tökéletesen magabiztos Danny Ocean kisrealista alteregói lennének. Soderbergh e sodródó tragikus hőseihez is időről időre hűségesen visszatér. •

„Kilátástalan csapdahelyzetek”

(Steven Soderbergh: *No Sudden Move* – Benicio del Toro és Don Cheadle)

