

Győri Zsolt

A rések és a repedések: jegyzetek John Huston életművéhez

Absztrakt

Tanulmányom John Huston hazai szakirodalomban alulreprezentált életművét vizsgálja deleuze-i ábrán alapra. Bár a francia gondolkodó számos klasszikus hollywoodi filmkészítő mellett Hustonról alig tesz említést filmelméleti kötetében, úgy gondolom, tanulmányom sikeres párbeszédet kezdeményez az akció-képi ábrázolásmód kapcsán kifejtett deleuze-i fogalmak és szemlélet, valamint az amerikai rendező tematikai és stílári univerzuma között.

Értelmezésemben Huston az otthontalanná vált, gyökereit vesztett, vágyaknak és szorongásoknak kiszolgáltatott 20. századi létezés ábrázolását tekintette feladatának. Humanizmussal, néhol mély rajongással szemlélte az emberi állapot nyomorúságát, a világot uraló ürességet, és soha nem mondott le arról, hogy a pusztulás mellett a geneziszről, az új értékek és érzékenységek, tettek és gondolatok születéséről beszéljen. Az egyes filmekben a cselekvőképesség lélektanát vizsgálom, és az alábbi kérdésekre keresem a választ: mik a motivációi és a gátjai a cselekvésnek, mi jelenti a konfliktusok drámaiságát, egyáltalán milyen konfliktustípusokat használ Huston, és mi célból?

Szerző

Győri Zsolt 1974-ben született Debrecenben, itt végezte egyetemi tanulmányait is. Stanley Kubrickról írta PhD disszertációját (2007), amelyben a rendező „antihumanista” portréjának megrajzolására tett kísérletet. Jelenleg a Debreceni Egyetem Angol--Amerikai Intézetének adjunktusa és az Eszterházy Károly Főiskolán is tanít. A 2010-ben megjelent *Fejezetek a brit film történetéből* című antológia szerkesztője. Tanulmányait, recenzióit hazai folyóiratokban (Metropolis, Filmkultúra, Nagyvilág, Filológiai Szemle), konferenciaelőadásait hazai és külföldi antológiákban publikálta.

Email: gyorizs@yahoo.co.uk

A rések és a repedések: jegyzetek John Huston életművéhez

A „magas művészet” nagy alkotásai által érintkezésbe lépünk
az évszázad kimagasló személyiségeinek szellemével,
a populáris kultúra nagy alkotásai által
az évszázad szellemével. (1)

Bevezetés

John Huston szerzői portréjának megrajzolásakor hasonló kérdésekkel kell számot vetnünk, mint amelyekkel Andrew Sarris szembesítette a *Cahiers du Cinéma* hollywoodi rendezőket művészként magasztaló kritikusait. Sarris nyomatékossítja: a filmgyártás amerikai kontextusában a szerző legfeljebb az összetett gyártási folyamat felügyelője, profitra váltható befektetés lehet, magyarán szükséges, de nem elégséges feltétele a minőségi (ám nem feltétlenül személyes és/vagy művészi) filmeknek. „A jelentéssel bíró koherenciára nagyobb az esély, ha a rendező szakértelemmel céltudatosan uralja a folyamatot” – fogalmaz Sarris, majd hozzáteszi – „Hányszor engedték meg ezt a fajta rendezői dominanciát Hollywoodban? A legemelkedettebb európai normák szerint még csak meg sem közelítették.” (Sarris 2003: 29) Az angolszász szerzői elmélet meghatározó kritikusaként Sarris egyes rendezők kapcsán tett megjegyzéseit mára megkérdőjelezhetetlen tényként kezelik a filmtörténészek. Hustonra vonatkozó kommentárjaiból, egy a lelke mélyén kisebbségi érzéssel küszködő, de magabiztosságot tükröző *self-made man* portréja rajzolódik ki, olyasvalakié, aki álarcot visel: Hustont zűrös személyiségnek, a rosszfiú mítoszát tudatosan kiaknázó rendezőnek tartotta (idézi Tracy-Flynn 2010: 2), akiből hiányzik a nagy szerzőkre jellemző komolyság, magabiztosság és elhivatottság (Sarris 1970: 101, 174). Bár Sarris tematikai egységesítő vonásnak tekinti a Huston-kánont benépesítő, a körülmények szerencsétlen összjátéka miatt elbukó hősöket (Sarris 1968: 157), de a rendezői életmű ‘jelentéssel bíró koherenciáját’ Huston kezelhetetlen botrányfigura volta felől értelmezte. A magánélet filmek ellenébe történő felértékelése szokatlan a szerzői kritika részéről, éppen ezért jelzésértékű — és a *Confessions of a Cultist* című kötet Hustonra vonatkozó félmondait továbbgondolva — az erős stílustudatosság hiányára mutat rá. A stílus láthatatlansága persze nem jelenti annak hiányát; tanulmányomban éppen amellet érvelek, hogy Huston nagyon is tudatosan alkalmazza a klasszikus hollywoodi elbeszélés láthatatlan stílusát. Mielőtt ennek főbb jellemzőit és a hozzá szorosan kapcsolódó pszichológiai-realista ábrázolás természetét megvizsgálnám, hadd emeljem ki a hustoni

‘stílustalan’ szerzőiség egy másik vetületét.

A háború utáni nagy generáció számos rendezőjéhez hasonlóan Huston is forgatókönyvíróként kezdte(2) és rajongásán túl behatóan ismerte az angolszász prózairodalom mérföldköveit, melyet az életmű gerincét jelentő, közel egy tucat regény- és novella-adaptáció bizonyít: közöttük naturalista, realista, modernista művek, de útiregény és detektívtörténet, valamint a „déli gótika” irányzatához tartozó próza és színdarab is. Konkrétabban: Herman Melville (*Moby Dick*), Stephen Crane (*A bátorság vörös szalagja*), Rudyard Kipling (*Aki király akart lenni*), James Joyce (*The Dead*), Dashiell Hammett (*A máltai sólyom*), Ernest Hemingway (*Búcsú a fegyverektől*), Tennessee Williams (*Az iguána éjszakája*), Arthur Miller (forgatókönyvíró, *Kallódó emberek*), Flannery O’Connor (*Wise Blood*), Truman Capote (forgatókönyvíró, *Afrika kincse*), Malcolm Lowry (*A vulkán alatt*).

Gyakorlatilag lehetetlen feladat lenne kijelölni e művek közös stílári horizontját, de Huston számára, aki a forrásszövegek iránti mély tiszteletről árulkodó szoros, szinte szó szerinti adaptációkat készített, ez nem is merül fel problémaként. Mégpedig azért nem, mert kerülte az erőteljes látványvilágot, a harsogó stílust; narratív és formanyelvi eszköztára nem kísérletező, épphogy láthatatlan, vagyis az a fajta letisztult, alapjáraton működtetett történetmesélés jellemzi filmjeit, amely különféle esztétikai látásmódok kiszolgálására képes. Ennek a kijelentésnek csak látszólag mond ellent a tény, hogy Huston filmtörténeti jelentőségét sokan első filmjének fényében határozzák meg. *A máltai sólyom* erős műfajképpel rendelkező stílusfilm, habár nevezhetjük félreérthetetlen stílári vonásokkal rendelkező műfajfilmnek is. Az életmű egésze mégis azt bizonyítja, hogy Huston nem marad *film noir*ra specializálódó rendező, pályája előrehaladtával a már említett áttetsző stílusra tett szert, anélkül, hogy filmjei elveszítették volna kifejezőerejüket és egyediségüket, vagy éppen egysíkúvá váltak volna. Ezt hangsúlyozza Lesley Brill is, aki az alábbi magyarázatot adja Huston alacsony kritikai presztízsére: „a rendező filmjei olyan kifinomult, személytelennek tűnő munkák, melyek tükrében a művészi jelenlétet elrejt a nyílt és egyetemes történetmesélés (ha egyáltalán létezik ilyen). Huston művészete olyan, mint Shakespeare-é volt kortársai szemében: természetes.” (3) (1997: 4) A rendező maga is távolságtartással nyilatkozott a stílus, vagyis a kamera öncélú használata dominálta művészetről, és nyíltan vállalta vonzódását a klasszikus – jól követhető bevezetéssel, bonyodalommal és befejezéssel bíró – elbeszélés iránt. Saját láthatatlan stílusáról/stílusnélküliségéről egy korai, a szerzői elméletek hajnalán készült interjúban így nyilatkozott: „[m]indig meglepődöm, amikor a kritikusok egyedi stílust tulajdonítanak nekem. Komolyan mondom, hogy ez esetben nem tudatos ... A számos ellenpélda ellenére is úgy gondolom, hogy nem szerencsés, ha egy filmrendező tudatosan ragaszkodik filmjeiben egy állandó stílushoz” (Laurot 1956: 3). (4)

Az egységesítő alaptémákra éhes kritikus persze nem éri be ennyivel és a szerzői kézjegy nyomait kutatva az ábrázolás tartalmi szintje felé fordul. Szerzői elméletében ezt teszi Peter Wollen is, aki Howard Hawks kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy az amerikai szerző-rendezők ritka alkalmakkor részesülnek osztatlan kritikai elismerésben, annak ellenére, hogy életük során több tucat filmet készítenek a legkülönbözőbb műfajokban (5). Mindez Huston rendezői életművére is igaz kijelentés, az ő esetében is szembetűnő a műfaji gazdagság és a gyakori kritikai elutasítás.

Ráadásul Hustont is foglalkoztatják a Hawks kapcsán Wollen által vizsgált tartalmi jellegzetességek és szemantémák, tudniillik a heroizmus problémája, a maszkulin értékrend kérdése és a zárt, férfiakból álló, bajtársias csoportok, amelyek a nők és az érzelmek világától egyaránt távol tartják magukat. Ez a párhuzam még akkor is szót érdemel, ha – mint látni fogjuk – a Huston filmek esetében az egyéni cselekvőképesség és tett, valamint a közösségi cselekedet más viszonyban áll egymással, mint Hawksnál, és ha esetében a hangsúly az egyénített hős(ök) realista pszichológiai ábrázolásán van: ebből táplálkozik filmjeinek dramaturgiai dinamizmusa.



image not found or type unknown

A stiláris kézjegy látszólagos hiányát figyelembe véve nem meglepő, hogy a filmtörténészek a Huston-kánon tematikai rétegeiben vélték felfedezni a szerzői mivoltot biztosító jelentéssel bíró koherenciát, illetve az egységesítő alaptémákat. Ha a fentebb felsorolt, stilisztikailag sokszínű irodalmi műveket ez utóbbi szempontból nézzük, felsejlik egy közös metszet, melynek előzetes meghatározásaként olvashatjuk Tracy és Flynn alábbi jellemzését: „[Huston] filmjei tágra szabják az értelmezés kereteit, mert szinte minden esetben – néha látványosan, máskor bújtatottan – a megátalkodott [XX.] század nagy kérdéseiről szólnak, úgymint a hitről, az értelemről, az igazságról, a szabadságról, a pszichológiáról, a gyarmatosításról, a háborúról és a kapitalizmusról. Kora metanarratívái iránti kitüntetett figyelme azt a megannyi filmjében megjelenő igényt tükrözi, hogy *azemberi állapotot az egyén iránti tiszteletet és érdeklődést megőrizve kutassa*” (kiemelés tőlem, Tracy-Flynn 2010: 3). A XX. század nagy kérdései szorosan kapcsolódnak a felvilágosodás óta uralkodó emberkép, kultúrafelfogás és történelemértelmezés látványos kudarcához, az emberi állapot, mint az emberi kiszolgáltatottság állapotának problémájához, valamint ahhoz az egzisztencialista filozófia által közvetlenül megfogalmazott tézishoz, mely szerint az emberi lényeg nem velünk született adottság, hanem az egyén akaratlagos cselekedeteinek és a teljes felelősség tudatosságával végrehajtott tetteinek függvénye. Az ember és az élet értelmének és értékének formálhatósága a művészetben többértékű helyzeteket és egy esszenciális vonásra nem redukálható hősöket eredményezett. Ezt emeli ki Richard Schickel is, aki szerint Huston „hidegen objektív kamerája a féltávolból követte a legkülönbébb – néha fondorlatos, lassú, máskor örült vagy csak eltévelyedett – embereket, érdektelenséget mutatva lényük jobbik fele és teljes átélést mohóságuk iránt. Gyakran várt fájdalmas vég hőseire, de soha nem keserűséggel, önsajnálattal fogadták tetteik következményét. Kalandjaik végén néha csillogást láthattunk szemükben: meghaladták önmagukat.” (6) (1987: 64) A bénultság állapotába került modern szubjektum számára önmagunk meghaladása annyit jelent, hogy szembe nézünk azokkal a gyakran néma parancsszavakkal, melyek láthatatlanul és determinisztikusan uralják életünket, és amelyek át lépésével válhatunk a szabadság aktív gyakorlójává, vagyis cselekvőképessé. Az egzisztencializmus mellett a pszichoanalízis hasonlóan terapeutikus értelmet tulajdonít önmagunk meghaladásának. Ezt a párhuzamot már csak azért sem hagyhatjuk figyelmen kívül, mert Huston bécsi pszichiáterről készített életrajzi filmjének forgatókönyvírója maga Sartre, a huszadik századi egzisztencialista filozófia atyja volt. A *Freud* című filmet Huston pályája derekán készítette el, mely alkotás – többek között Norman N. Holland értelmezésében – a legvilágosabb megfogalmazását kínálja az életmű központi alaptémájának. Tracy és Flynn vonatkozó megállapítását idézem:

„Freud, akárcsak Huston számára a klasszikusok parancsszava – Ismerd meg önmagad! – egyszerre bizonyult megkerülhetetlennek és vakmerőségnek.” (3)

A fentebbi, kissé hosszúra nyúlt bevezetőmben John Hustont a szerzői elméletek és értelmezésmódok fényében vizsgáltam. A vonatkozó szakirodalmat szemügyre véve két egyedi vonásnak – a láthatatlan stílusnak és a cselekvőképesség tematikai motívumának – kiemelt jelentőséget tulajdonítottam. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy ezeket közös elméleti keretbe helyezve vizsgáljam tovább, mégpedig Gilles Deleuze filmelméletét, különösképpen az akció-képre és néhány társfogalomra vonatkozó argumentumát felhasználva. Választásom némiképp magyarázatra szorul, hiszen Deleuze-nél ismertebb szerzők is kifejtették a kanonikus filmformára, annak befogadójára és tematikus motívumaira irányuló kutatásaik eredményeit. Mindenekelőtt David Bordwellre gondolok, akinek a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódra vonatkozó, igen aprólékosan kifejtett tézisei szinte az összes lényegi ponton megegyeznek Deleuze kevésbé rendszerezett megállapításaival. Ezzel egy időben mindkét szerző gondolatvilágának holdudvarában felsejlik az egzisztencialista filozófia hatása: Deleuze és Bordwell elmélete a filmi jelentés eleve meghatározottságát tételező determinista álláspont egyértelmű elutasításaként értendő. Gondolatmenetük a mozgóképet olyan szellemi-fizikai egzisztenciaként írja le, amely egy konstrukciós munka során (az elemek közötti kapcsolatteremtés eredményeképpen) jön létre és nyeri el sajátos formáját. A hasonlóságok mellett szót kell hogy ejtsünk a különbségekről is, arról tehát, hogy míg a *Mozgás-képben* (1984) Bazin szelleme és a *Cahiers* későbbi szerzőinek a hatása érződik erőteljesen, addig Bordwell *Elbeszélés a játékfilmben* című 1986-os könyvére az orosz formalista irodalomkritika hatott ihletően. Más szavakkal: míg Deleuze filmelmélete rendezői életművek kritikai olvasata során, addig amerikai társa filmjelenetek vonatkozásában, tehát empirikus módszerrel vázolja fel a klasszikus mozi és a modern film jellemzőit, típusait. Mivel dolgozatomban a Huston-életmű egésze, pontosabban a *homo houstonianus* kapcsán kíván adalékokat kínálni az olvasónak, hangsúlyosabban támaszkodom Deleuze gondolatmenetére.

Elméleti alapvetések

A megismerés mindig keretekhez kötött. Amikor Deleuze a mozgóképet a mozgó metszettel, vagyis a fizikai világ ember számára befogadható síkjával, kognitív úton megragadható dimenziójával azonosítja, tulajdonképpen azt mondja, hogy a mozi az állandó változásban és alakulásban lévő, teljességében nem hozzáférhető világot helyezi keretbe. Már az érzékszervi percepció is keretnek tekinthető, akárcsak az érzelmi érzékelés vagy a cselekvés képessége, melyek pontosítják, elmélyítik/egyenítik és az élet szintjére emelik a megismerést. Ezek a keretek, melyeket Deleuze a percepció-, az affekció- és az akció-képként definiál, egyszerre foglalják magukba egymást és jelentik a bekeretezettség által megragadott világ egymástól elkülönülő szintjeit. A keretek kettős kötéssel bírnak, egyfelől eleget tesznek a közlékenység kritériumának és hozzájárulnak a filmélmény folyamatosságához, másfelől kijelölik a film egészét érintő értelmezési horizontot. Deleuze szavaival: „az egyik relatív, ahol a kép egészére vonatkozó mozgás

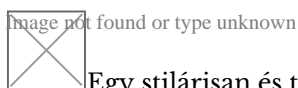
azonos jellegű, szélesebb egységben folytatódhat; a másik abszolút, ahol a mozgás...egy változó egészre vonatkozik, amit kifejez. Az első dimenzióban a vizuális kép más képekhez kapcsolódik. A másik dimenzióban a képek láncolata belsővé változik.” (284-5) A keretek összekapcsolódásának egyik formája tehát az inkább leíró-attrakciós funkcióval rendelkező homogén lánc (mennyiségileg összeadódó sorozat, pl. percepció lánc), míg a másik az inkább értelmező jellegű heterogén lánc (minőségi változást eredményező sorozat, pl. percepció-affekció-akció). Bár mindkét esetben egymásból következnek és egymást magyarázzák a keretek, de míg az elsőben jelenet- és látványépítésről beszélhetünk, a másodikban, vagyis a minőségi sorozat esetében, már olyan képvezetésről, melyből könnyebben kiolvasható a keretek elbeszélő rendje, a történeti egész. Bármelyik típusú szerveződésről is legyen szó, a láncolatjellegből adódóan az egyes keretek (képek) között rés található, melynek kitöltése vagy nem kitöltése alapvetően meghatározza a filmvászonon megjelenő világhoz való, igen sokrétű és változatos viszonyunkat. Az erős kötőanyaggal összekapcsolt, természetük szerint totalizáló keretek szervezettebb egységet és szorosabb kauzalitással rendelkező elbeszélést eredményeznek (mozgás-kép), hovatovább más konfliktus- és karaktertípusokat helyeznek előtérbe, mint a gyengébb kötésű és folyamatosan permutáló láncok (idő-kép). A rés központi fogalomává válik Deleuze filmelméletében, nem csupán azért mert ebből vezethető le a mozgás-kép és az idő-kép különbsége, hanem mert a keretek és a rés kapcsolatát szervező logika egyénített jellege teremt alapot a filmkészítők, illetve szerzői beszédmódok megkülönböztetésére.

A Deleuze vizsgálta keretszervezési logika első, Huston filmjei szempontjából is releváns típusának (az akció-képnek) a leírása a kanonikus elbeszéléstípus bordwelli jellemzésével áll szoros kapcsolatban. A fentebb láthatatlan stílusúként meghatározott ábrázolás igen kiművelt (7) ugyanakkor kevésbé öntudatos módja a keretek egymáshoz illesztésének. A mindentudó kamera a nagyfokú közlékenységnek köszönhetően teremti meg az „eszményi láthatatlan megfigyelő” pozícióját (Bordwell 1996: 174), vagyis a keretezést olyan információadagoló gépezetként használja, amely fokozatosan felszámolja a néző tudásának vakfoltjait. Ám a megfigyelői pozíció nemcsak azért eszményi, mert az elbeszélés végpontján a néző maga is mindentudóvá válik, hanem, mert a filmkészítő maximálisan kiaknázza a(z) ideiglenes) nem tudással együtt járó élvezetteljes feszültséget. A klasszikus mozi rései dialektikus viszonyban állnak az őket felszámoló kötőanyaggal, amennyiben a nem tudás maga is motivált, funkcióval felruházott. Deleuze elmélete a mozgás metaforáját használja a közlékenység központi szerepének megjelölésére. Alaptermészetéből adódóan a mozgókép a mozgás fizikai attribútumait mutatja be és értelmezi, ám az akció-kép mozija a hangsúlyt a mozgás emberi dimenziójának a megragadására helyezi. Amint arra fentebb már utaltam, ez a dimenzió hármass rétegződésű (érzékelő, érző és cselekvő szint), mely rétegzett jelleg az érzet-érzelem-reakció láncban kifejezésre juttatja a mozgás legabsztraktabb formáját: a cselekvést. Amit Deleuze akció-képnek nevez tulajdonképpen a cselekvőképes ember lakta világot helyezi keretbe, teszi annak szerkezetiségét láthatóvá, titkait megismerhetővé, akadályait leküzdhetővé. Ebben a világban a kezdeti, egyensúlyát veszített szituáció képes megváltozni és megváltozott, harmónia uralta szituációvá alakulni. Legyen bármilyen nagy a törés, vagyis elkésztető a kiinduló szituáció (S) a hős(ök) cselekvése (A) biztosítja

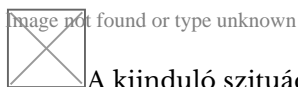
a végső egyensúlyi állapot (S') elérését.

Deleuze megközelítése többek között arra mutat rá, hogy a klasszikus elbeszélés réseiben nem kevesebb, mint a cselekvőképes ember születik meg, vagyis Hollywood mindenekelőtt a genezis mozija. A genezis egyszerre jelenti alkotóelemek működő- és életképes rendszerré szerveződését, és egy minőségi előrelépést a tökéletlen felől a tökéletes felé. A klasszikus elbeszélés az alkotóelemek (keretek) kauzális és progresszív szerveződése nyomán válhatott kanonikussá és életképessé, míg a történetek középpontjában álló hősök egy heroikus cselekedet, a 'nagy tett' végrehajtásával vívták ki a tökéletes világhoz való jogukat. A hollywoodi narratívák a végveszélyben az újrakezdés lehetőségét ismer(tet)ik fel, azt a világot, amely a pusztulás árnyékában újra megtalálja elveszettnek vélt értékeit, és azt az embert, aki a gyöngeségéből erőt merítve önmaga urává, tette késszé válik. Amennyiben elfogadjuk a tézist, mely szerint az akció-kép mozijában a cselekvés teremt keretet az ember végső értelmének és értékének, akkor Huston filmjei többek között a cselekvés lélektanát teszik megfoghatóbbá, vagyis ahhoz segítenek hozzá, hogy jobban megértsük a cselekvőképesség kapuit és gátjait, a konfliktusok drámaiságát, egyáltalán a konfliktustípusokat. Az elkövetkező részben Huston gondolatmenetem szempontjából legfontosabb filmjeiben ezeket a kérdéseket vizsgálom.

A Huston-kánon elemzése



Egy stílusán és tematikailag is homogénnek mondható életmű esetében nehéz központi művet elkülöníteni, anélkül, hogy ne kelljen a hierarchizálás jogos vádjával számolnunk. Norman N. Holland nyomán mégis erre teszek javaslatot, amikor az 1962-es *Freud: a titkos szenvedély* című filmet a Huston-kánon kulcsszövegeként jellemzem, mely ráadásul az életmű középső, legtermékenyebb szakaszában készült el. A *Freud* nem egyszerűen egy tényekre alapozó életrajzi film, hanem egy intellektuális thrillert idéző Freud-értelmezés, melyben a bécsi terapeuta mesterdetektívként, egy szinte kibogozhatatlan összeesküvés leleplezőjeként jelenik meg. Huston a klasszikus – kiinduló szituáció/konfliktus/új egyensúlyi állapot stációkat magába foglaló és igen jól áttekinthető – elbeszélői sémát, vagyis az akció-kép nagy formáját (SAS') teszi meg az egyik legösszetettebb, mégis igen logikusan építkező mechanizmusról, az emberi pszichéről szóló története keretének. Forma és téma illetően összhangjával is magyarázható az, hogy a XX. századi szubjektumról való gondolkodásunkat alapvetően meghatározó pszichoanalitikus terápia a cselekvőképes ember geneziseként tárul elénk.



A kiinduló szituáció középpontjában az ambíciókkal teli Freud áll, aki párizsi tanulmányútjáról hazatérve Charcot hisztériásokkal végzett tünetáthelyezési kísérleteiről tart félig-meddig kudarcba fulladt előadást. A film a Terápia tényleges kidolgozásának bemutatására szánja a legtöbb időt, vagyis Freud életének és „nyomozótevékenységének” azon szakaszát mutatja be a legrészletesebben, amikor a pszichiáter szembesül szakmai hozzáértésére vonatkozó kételyekkel,

saját gyerekkori elfojtásai pedig különféle tünetekben öltenek testet. A rés, amely szinte teljesen elnyeli Freud fizikai erejét és elméleti konstrukciójába vetett hitét egyszerre nyer elvont és nagyon személyes dimenziót. A Cecily Koertner(8) terápiáját övező kudarcok a cselekmény megtorpanását és a konfliktus elmélyülését azzal párhuzamosan eredményezik, hogy Freud teljesen átítatódik a tudatot szétfeszítő résekkel és ráhangolódik a tudattalan titokzatos-revelatív csendjére. A pszichoanalitikus terápia kapcsán Theodor Reik is a feszültségteli akusztikus környezetet emeli ki: „A terapeuta nem fél a csendtől. Már Saussure rámutatott arra, hogy a páciens tudattalan monológia, valamint a pszichiáter szinte teljes hallgatása Freudnak köszönhetően válhatott adekvát módszertani alapelvvé” (1949: 122-3). A némaság mégsem a cselekvéskéesség teljes hiányára utal, hanem az átítatódás mozzanatára, melynek nyomán a csend által megérlelt beszéd öngyógyítóvá válhat. A terápia öngyógyítás páciens és a pszichiáter számára egyaránt, a cselekvéskéesség egy új dimenziójának és értelmének a birtokbavétele. A Freudot alakító Montgomery Clift arcnagyközele képei a rejtélyt kutató elmét érzelmein, szenvedélyén keresztül helyezi keretbe.

Deleuze-i fogalmakkal megragadva olyan affekció-képeket látunk, melyek a cselekvés embrionális formáját rejtik magukban, de nem pusztán a Nagy Tett, jelen esetben a Nagy Felismerés előszobáját jelentő megérzéseket és intuíciókat teszik láthatóvá, hanem a cselekvés új értelmét és irányát.

A film tényleges alapkonfliktusa Freud megszállottsága és a tekintélyelvű Theodore Meynert hiúsága között feszül. Ez utóbbiról Holland a következőket írja:

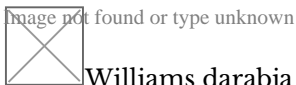
Meynert »hiúsága« a *Freudban* a világ előtt viselt álarcokat jelenti. Ezek az álarcok tartják fent azt a látszatot, hogy nem vagyunk neurotikusok, uraljuk a sorsunkat, és hogy a sötétség erőire éppúgy immunisak vagyunk, mint a koragyerekkori élményekre. Úgy vélem a »hiúság« Huston számára némileg más jelentéssel bír, mint az emberi nárcizmusra mért három csapás kapcsán Freud által megfogalmazott önszeretet. Inkább arra vonatkozik, hogy fel kell hogy adjuk az ember különlegessége és individualitásunk kivételessége iránt táplált hitet. Huston három csapása megfosztja az embert attól a tróntól, melyből a világegyetemet, a természetet és a tudatot uralni vélte.

A cselekvés új értelme a kijózanodást foglalja magában, az álarcoktól és bálványoktól való megszabadulást; nem a repedések és rések betapasztását, hanem ezek tudatossá tételét: egy új őszinteség és harmónia iránti igényt. A film elbeszélő szerkezete a konfliktusból születő új egyensúlyi állapotot igen invenciózus módon egy valóságban soha meg nem tartott tudományos beszéddel, a gyermekkori szexualitás személyiségfejlődésben játszott szerepét és az Ödipusz-komplexust taglaló, teljes kudarccal végződő előadással ábrázolja. Természetesen ez a kudarc látszólagos, a pszichoanalízisről bármily csekély tudással rendelkező néző is pontosan tudja, hogy Freudnak minden megállapítása helytálló, közvetlenül pedig azt látja, hogy amit a hősnek tudományos kudarcként kellene átélnie azt elmélete végső bizonyítékaként nyugtázza: végleges leválásként az alapákként tisztelt professzorokról. Az utolsó képkockákon Freud felszabadultan és

dicsősegesen lépked apja sírja felé, melyet az elfojtott és traumatikus emlékek, élmények korábban megközelíthetlenné tettek, ám amely a szóban forgó jelenetben egy újfajta önismeret és cselekvőképeség legfőbb zálogaként jelenik meg.

A pszichoanalízis története az emberi kiszolgáltatottság tudatosulásának a története, ugyanakkor az önismeret birtokában a megerősödés története is. Freud munkássága nem kizárólag a racionális, civilizált ember dominanciájának a fikciójából józanít ki, de egy másik szempontból meg is erősíti azt, javíthatatlan hitet táplál az emberi gyengeség mélyén rejtőző erő iránt. Ez teljes összhangban van azzal, ahogy a klasszikus film szemléli, keretbe helyezi a világot és az embert, kettőjük viszonyát. Huston olvasatában Freud azt a hőtípust testesíti meg, aki képes megtisztítani cselekvőképességét a hiúság szellemétől és önmaga felé kerekedni. A hollywoodi történetek és mesélőik egyik fő erénye a cselekvőképeségbe vetett hit, Huston annyiban mégis egyedinek mondható, hogy pszichológiailag hitelesen, ugyanakkor egyetemesen ábrázolja az álarcoktól és hiúságtól mentes cselekvést, az önismeret drámáját.

A Tennessee Williams színpadi műve alapján készült *Az iguána éjszakájában* (The Night of the Iguana, 1964) Huston a külső szituációk és akció helyett a belső emberi viszonyokat helyezi középpontba, ezzel is a cselekményfejlődés és a személyiségfejlődés elválaszthatatlanságát hangsúlyozva. A főszereplők magányos (Maxine), hivatásától eltiltott (Shannon) vagy a társadalom peremén élő emberek (Hannak és Nonno), akik nem tudnak működni a társadalmi normák szerint („nincs helye a valóságban”, „nem a valóság szintjén dolgozik” mondják egymásról), és akik legfőképpen azért cselekvésképtelenek, mert elveszítették önmagukba vetett hitüket, a szorongásuk és az elfojtási tüneteik pedig elhatalmasodóban vannak. Többé-kevésbé mindannyian tisztában vannak ezzel, legkevésbé talán a homoszexuális hajlamait maga elől is rejtegető Judith Fellows, leginkább pedig a szókimondó és alkoholfüggőségét nyíltan felvállaló Lawrence Shannon. A film első fele a beilleszkedésre való képtelenségük tüneteit és ezek esetleges okait veszi számba, míg a történet második, Maxine panziójában játszódó része a *Freudban* többször is megjelenő pszichoterápiás foglalkozás lüktető drámáját. De míg a korábbi filmben irányított, kvázi klinikai körülmények között zajlik az elme élveboncolása, addig az *Az iguána éjszakájában* az élet közegében, *in vivo*, kerül sor a szereplők pszichodramájára.



Williams darabja és Huston filmje egyaránt a hitevesztettség állapotára reflektál, bár helyénvalóbb otthontalanságról beszélni, pontosan abban az értelemben, amit a három csapás jelent az ember számára. A logocentrikus világképre, mint a kiszámíthatóságot és biztonságot jelentő keretekre, mért csapások nyomán az ember méltán érezheti magát otthontalannak. Freud másként látja: felfogásában a keretek hiúságot és illúziókat teremtenek, a csapások pedig kijózanítóak. Huston víziójában Freud nem csupán az a tudós, aki az emberi hiúságot megfosztja végső menedékétől, hanem, aki azután is képes otthonról beszélni, miután rávilágított, hogy már saját házuk táján sem vagyunk urak. A világról, a fajról és az egyénről szóló „nagy történetek” szertefoszlásával nem szűnt meg létezni sem a világ, sem a faj, sem az egyén, csak a történetek lettek kisebbek és személyesebbek, ahogy az otthon értelme is megváltozott. Az oszlophoz kikötött

iguanában a szereplők fentebb vázolt otthontalansága, míg szabadon engedésében az otthon új értelmének a megtalálása nyer allegorikus ábrázolást. (9) De az új értelem iránt Maxine és Shannon sokáig vak marad (hiúságuk és önsajnálát vakítja meg őket); nem úgy Hannah és Nonno, akik a világnak teljesen kiszolgáltatva, de egymásért és egymás által élnek. *Az iguána éjszakájában* egyedül ennek a két földönfutónak lehet otthona, mert ők egymás számára jelentik az otthont, akár abban, ahogy a nagyapa versét az unoka lejegyzí, akár abban, ahogy a nagyapa utolsó útján az óceánhoz, az élet bölcsőjéhez viszi el unokáját. Shanonnal ellentétben ez a két ember nem menekül, hanem az otthont elidegeníthetetlenül magukba hordozva utazik, mert számukra az utazás alapvetően önmegismerés, az önmegismerés pedig mindenekelőtt utazás. Az alábbi „képletben” körvonalazható az otthon új értelme és a cselekvés új képessége: csak annak van otthona, aki a másik számára otthon tud lenni, csak az cselekvőképes, aki képes önmagát mással megosztani. Más szavakkal: csak a cselekvőképes embernek van otthona, avagy akinek van otthona, az tudja mit és hogyan kell cselekednie.

A hosszú és kimerítő éjszakát követő pirkadat az illumináció pillanata a filmben. Maxine a hajnal első fényeit megpillantva ébred rá arra, hogy szállodájából csak akkor válhat otthon, ha azt megosztja Shannonnal, míg Shannon hite is ekkor tér vissza, amikor felismeri valós isteni küldetését: hajlandó megváltozni, hogy önmaga válhasson Maxine otthonává.

Az iguána éjszakája az otthontalanság drámáját pozitív végkicsengéssel zárja, ezzel szemben *A Tükörkép egy aranyos szempárban* (Reflections in a Golden Eye. 1967) a látens homoszexualitás okozta elfojtások és a nyomukban elhatalmasodó otthontalanság destruktív hatását dramatizáló film. A csendes déli kisváros konzervatív kaszárnyájában játszódó történetben egy álarcát hiúsággal viselő, hatalomtisztelő, ám velejéig feslett világot tár elénk Huston. Ebben a képmutató, „meynerti” otthontalan világban vannak megbocsátható titkok, úgymint a házasságtörés, és vannak megbocsáthatatlanok, mint az elnőiesedés vagy a boldogtalanság. Az egészség és a betegség egyértelmű megkülönböztetéséből sikeresen nyerik ki a figurák álarcaikat, melyek alól Alison Langdon és Weldon Penderton őrnagy képez kivételt. Mindkettőjük konfliktusba kerül a laktanya patriarchális értékvilágával, de míg a közösség által hisztériásként kezelt Alison képes vállalni és kimutatni elidegenedettségét eme álarclet iránt, a közösség megbecsült tagjaként tisztelt őrnagy látens homoszexualitását rejtegetni kényszerül, vágyait elfojtva pedig önmagától idegenedik el. A két karaktert játszó színész, Julie Harris és Marlon Brando egyaránt az Actor's Studio színészei és az Elia Kazan fémjelzte „method acting” képviselői, mely módszert Deleuze, a klasszikus cselekményvezetés igényeit szem előtt tartva, a következőképpen jellemez:

Az SAS' formájú nagy szerves ábrázolásmódnak nemcsak megkomponálnak kell lenni, hanem meg is kell teremteni azt: a szituációnak egyrészt mélyen és folyamatosan át kell járnia a szereplőt, másrészt az átítatott szereplőnek szabálytalan időközönként cselekvésbe kell kitörnie. Ez a realista erőszak képlete...A szerkezet egy tojáshoz hasonlít: egy növényi vagy vegetatív pólus (átítatás) mellett egy animális pólus (acting out). (195)

Az erőszak realista képletének megfogalmazásakor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a lélektani

tényezőket, már csak azért sem, mert az erőszak a cselekvőképesség torz, irracionális formáját jelöli, azt a típusát, melyben a szituációra adott szereplői reakciót toxikus energiák szervezik.

Alison és az ezredes átítatódása különböző fajta erőszakban tör felszínre.



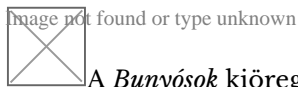
image not found or type unknown

Alisont legtöbbször a szobájában Filippínó szolgálja társaságában látjuk, szimbolikus mozdulatlansága és a társasági élettől való idegenkedése a vegetatív-növényi pólus átítatódását egyfajta kijózanodásként ábrázolja. A cselekvő, animális pólushoz kétszer is eljut, először, amikor bejelenti férjének válási tervét és elköltözni készül, másodjára akkor, amikor elmeegógyintézetbe kényszerítve egy hirtelen, robbanásszerű döntés eredményeként öngyilkosságot követ el. Az elbeszélés egyértelmű kudarcként ábrázolja a szabadságvágyat abban a világban, ahol az álarcok viselése belső, természetes igénnyé vált, és irracionálisként az azoktól való megszabadulás igényét. Alison az irracionálissal itatódik át, de öngyilkosságát aligha tekintjük gyengeségnek, sokkal inkább a szabadságvágy magasabb rendű, beszédes megnyilvánulásának. Penderton őrnagy átítatódásában semmi kijózanító nincs, a szorongás és az elkeseredettség egyre mélyebb bugyrait járva belőle a cselekvésnek látszó tehetetlenség robban ki az animális hevességű akció formájában, a vad lovaglás és a ló hisztérikus elverésének jelenetében.

Alisonnal ellentétben, aki az átítatódás során felismeri szorongása tárgyát és képes artikulálni azt, az őrnagy – éppen ellenkezőleg – képtelenné válik a beszédre, mint például az osztályteremben, ahol elveszíti a beszéd fonalát, majd elnémul az előadások közben. Némósága akkor is szembetűnő, amikor elfojtott vágyait – az indulatáttét elhárító mechanizmusán keresztül – először felesége lován éli ki, majd másodjára már a ténylegesen vágyott férfin, Williams közlegényen, akit annyira megbabonáz az őrnagy feleségének (Elizabeth Taylor) szépsége, hogy hálósobájába oson, és némán gyönyörködik az asszonyban. A jelenet a házaspár otthonában játszódik, de ez nem különbözik az otthontalanság kifejtett miliójétől. Ugyanebben a jelenetben a cselekvés szó szerint robbanás, elsül ugyanis a szolgálati fegyver, a nyilvánvalóan fallikus szimbólum. A viselkedés Lenyomataként (avagy érzelmi tárgyként, ahogy Deleuze nevezné) Penderton pisztolya kettős szimbólum, egyszerre testesíti meg a szexuális vágyat és a bosszúvágyat, Williamsnek való kiszolgáltatottságát és hatalmát felette. Akárhogy is, Penderton zsákutcába került: ha tettét önvédelemnek tekintjük, akkor (erős emberként) elpusztította azt, akit szeretett, ha viszont bosszúnak, akkor gyilkossága elárulta a közösség számára megbocsáthatatlan titkát és felfedte gyengeségét. Egy bizonyos: Huston befejezi, de nem zárja le filmjét, a zárókép olyan cselekvést ábrázol, amely nem vezet új egyensúlyi állapothoz, nem szünteti meg, inkább csak kipreparálja a konfliktust. A feszültségoldás helyett a feszültségfokozást, a vágybeteljesülés helyett a szorongást, a továbblépés helyett a regressziót hangsúlyozza az őrnagy, a feleség és a halott közlegény között vég nélkül oda-vissza svenkelő kamera. A képkivágat maga is az elhatalmasodó szorongás zsákutcájává válik.

Míg a *Freud* akár didaktikusnak is nevezhető objektivitással szemlélte, és ha tetszik etikai olvasatát kínálta a pszichoanalízisnek, a *Tükörkép egy aranyos szempárban* Huston legambiciózusabb freudiánus esettanulmánya, mely ugyanakkor a katartikus feloldás hiányában nem írható le a

kifejlett dramaturgiára jellemző SAS' sémával. A film feltárja a traumákat, elmerül az általuk nyíló résben, de nem jut el annak felszámolásáig, befejezetlensége okán legfeljebb az SA képlet illik rá. Eme vonásával a *Bunyósok* (Fat City, 1972) és *A vulkán alatt* (Under the Volcano, 1984) című Huston-filmmel állítható párhuzamba, mely két utóbbi alkotás a traumák hatására megtört, lecsúszott figurák illúziók nélküli életébe kínál betekintést.



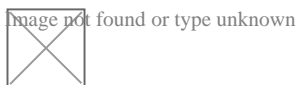
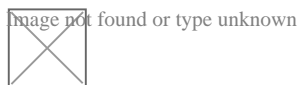
A *Bunyósok* kiöregedő félben lévő, ám a visszatérést fontolgató bokszolója, Tully, az a sérült ember, akinek nincsenek maszkjai, melyekkel elfedhetné alkoholizmusát és a traumát, amit egy pályafutása szempontjából végzetes meccs, illetve felesége elhidegülése jelent. Tully egyénített, de nem cselekvőképes hős, testileg és lelkileg is foglya a résnek, egyfelől a szemháját eltorzító és visszatérését ellehetetlenítő vágásnak köszönhetően, másfelől a múlt sérelmeit feldolgozni képtelen, önbecsülését veszített személyisége okán. Elhivatott alkoholista, de nem azért iszik, mert így akarja feledni a múltat, hanem mert nincs körülötte semmi, amit pályája csúcsán ne birtokolt, és amibe ne csalódott volna. „A lecsúszás olyan embert érint – írja Deleuze -, aki a törvény nélküli, hamis egyetértésű vagy hamis közösségű milióket járja, és csak látszólag integrált viselkedésmódokat tud követni, feslett viselkedésmódokat, amelyek önnön részeiket sem tudják egybetartani.” (182) A főszereplő mellett az észak-kaliforniai kisváros lumpenkörnyezete is olyan, mint egy lüktető seb, ahol a széthullás és diszharmónia vesz körül mindent és mindenkit. Ezt a Kris Kristofferson dalában megénekelt világot (ahol a tegnap elmúlt, a holnapot nem látni, az éjszakák magányosak) Huston mégis páratlan gyengédséggel képes ábrázolni, amennyiben annak otthontalansága mellett láthatóvá teszi az otthon iránti mély emberi vágyat is. Tullynak és a filmben megjelenő megannyi használhatatlan embernek, Meynerttel és Pendertonnal ellentétben, nincsenek illúzióik, hiúságuk, akik lecsúszásuk dacára, vagy éppen azért alázattal és empátiával fogadják saját és egymás gyengeségét, és legalább kísérletet tesznek arra, hogy egymás otthonává váljanak.

A vulkán alatt alkoholista ex-konzulja, Geoffrey Firmin, bár egy más történelmi korban (1938) és társadalmi milióban (a mexikói Quauhnhuac nevű városkában), de egy a Tullyéhoz hasonló lecsúszás végnapjait éli. Egészen pontosan az elbeszélés egy nap történéseit felidézve festi meg annak az embernek a portréját, aki, bár szinte már mindent megivott, mégis fuldoklik a kiszáradástól, ugyanakkor azét az emberét is, aki bár méltóságát mindenestül elherdálta, élete utolsó napján megszabadul poklától és kiszabadul a vulkán mélyéről. Az alvó vulkán mint egy valahai rétegtani aktivitás maradványa tökéletesen kifejezi Firmin múltbeli életerejét, tetterekészségét és jelenbeli otthontalanságát, cselekvésképtelenségét. Akárcsak a vulkán üresen tátongó kürtője, ő is funkcióját veszített: férjként, politikai közvetítőként és a közösség élő lelkiismereteként egyaránt feleslegessé vált. A kopárság, a hiány veszi körül minden irányból; egyfelől a fasizmus mexikói térnyerésének alakjában az, ami kiüresít, másfelől pedig az italos palackok formájában az, amit ő üríthet ki.

Huston személyes alkoholfüggőségi tapasztalatai nyilván megkönnyítették a Firmin alakító Albert Finney instruálását, a brit színész mindenestre a „method acting” sztárjait megszégyenítő módon

itatódik át azzal a tünetegyüttessel, amit a mindenkori alkoholista elfojtani kíván. És bár a kirobbanás sokkal kevésbé látványos, mint a *Tükörkép egy aranyos szempárban* lovaglójelenetében, az *acting out* eredményeképp a film dramaturgiája merőben új irányt kap. Az ezidáig passzív és a cselekvésnélküliségét megtestesítő konzulból felszínre tör egy a megalázottságon túlmutató és az elhidegültnek vélt felesége szerelmes leveleiben körvonalazódó máslet – az otthon – látomása. Az örökrészeg Firmin robbanásszerű kijózanodásának pillanatában a rés kitöltetik, és immár cselekvőképes hősként száll szembe a leveleket eltulajdonító, őt pedig lealacsonyító útonállókkal. Ez a Tett teremt alapot a megváltozott szituációnak és a katarzисnak, amelyet a néző még akkor is a harmónia újratemetéseként él meg, ha Firmin és a feleség halálával zárul a film. Éppenséggel a haláluk okainak és körülményeinek az ábrázolása sugallja, hogy arra ne tragédiaként, hanem egy felbonthatatlan belső közösség létrejöttéként tekintsük. Ha jobban belegondolunk Firmin halála elkerülhetetlen, a konzulnak meg kell halnia ahhoz, hogy az elbeszélés jelezni tudja a résből előtörő hős diadalát. Más szavakkal: az a halál, melynek során valaki az életét áldozza fel egy érzésért vagy az otthon kristálytisza víziójáért, nem ugyanaz a vég, amely a lassú haldoklást hivatott lerövidíteni. Az egyik a genezis, a másik a lecsúszás világához tartozik, és másfajta elbeszélést eredményez. A SAS' képlettel leírható történetekben ezért lehet az öntudatossággal járó pusztulás progresszívebb, mint a teljes leértéktelenedéssel együtt járó széthullás. E felfogásban pedig a pszichoanalízis ama alaptézise sejlik fel, miszerint a katarzис előbbre való az elfojtásnál.

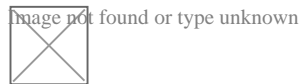
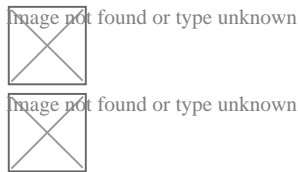
A lecsúszás folyamatában a Deleuze említette „hamis egyetértésű vagy hamis közösségű miliók” mellett ugyanolyan fontos szereppel bírnak a pszichés traumák, az álarcok uralta éntudat és a jellembeli gyengeség, vagyis a „feslett viselkedésmódok, amelyek önnön részeit sem tudják egybetartani.” A *film noir* egyik visszatérő karaktertípusa a lecsúszott szerető, aki a gengsztervilág periferiáján, állandó megalázások közt kénytelen élni. A *Key Largo*-ban (1948) Gaye Dawn prototípusa lehetne e jellemnek, akit a gengszterfőnök és emberei kapcarongyként kezelnek, kényükre-kedvükre ugráltathatnak, verbálisan molesztálnak, és megalázó helyzetekbe hoznak. Mindezt következmények nélkül tehetik, mert Gaye alkoholista, aki egy korty italért cserébe mindent elfelejt és megbocsát. Lecsúszása egyértelműen a millión belüli emberi kapcsolatainak minőségéből következik, alkoholfüggősége a kitaszítottság érzését, illetve a hamisság iránti tudatosságát hivatott tompítani.



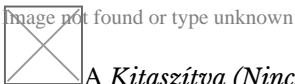
Az *Aszfaltdzsungelben* (The Asphalt Jungle, 1950) a hősök lecsúszását és bukását más tényezők eredményezik. Gengszterfilmről lévén szó a környezet hamissága természetesen itt is megjelenik, de a bujkáló bűnszövetkezet két talpon maradt tagjának vesztét nem az árulóvá lett bandatag, hanem saját maguk okozzák: egyfelől egy banális erotikus flört, másfelől a gyermekkori harmóniát megtestesítő otthon iránti nosztalgikus-irracionális vágy. Huston gengszterfilmjeiben a millióban létrejövő repedést helyel-közzel – megfélemlítéssel, zsarolással, erőszakkal – lehet orvosolni, de a tudat belső meghasonlottságát, az én otthontalanságát nem. Ez a kijelentés persze nem kizárólag a *film noir* történetekre, de az életműben statisztikailag talán leghangsúlyosabb műfajra, a

westernfilmre is igaz. Értelmezésemben az 1948-ban elkészült *A Sierra Madre kincse* (The Treasure of the Sierra Madre) olyan westernfilm, melyből bár a műfaj történelmi alapmotívuma, a Kelet-Nyugat ellentét valamint az Új Haza teremtés mítosza hiányzik, de a döntő konfliktus az erény és önzés között hangsúlyosan jelen van. A filmben megjelenik továbbá a western Király Jenő-i morfológia által körvonalazott négy embertípus (121-4):

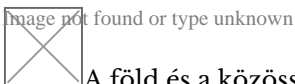
- 1) a civilizatorikus értékekkel felruházott, de morális elkötelezettséggel nem rendelkező (+C, -M), a korrupt civilizáció eltorzult princípiumait bálványozó Dobbs;
- 2) a természettel harmóniára törekvő, benne a morál csíráit gondozó „jó rosszember” (-C, +M): Howard;
- 3) a részvét, a szolidaritás és a kölcsönös megértés értékeivel rendelkező (+C, +M), türelmes és jámbor Curtin
- 4) valamint a barbár és túl természeti vademberekként ábrázolt (-C, -M) mexikói útonálló.



A legfontosabb, ötödik szereplő maga a kincs, amelynek megszerzése és megtartása a *Sierra Madre* cselekményének gerincét adja, és a dramaturgián belül vezérmotívummá válik, azzá a tükörré, melyben a Dobbs, Howard és Curtin fentebb felsorolt személyiségjegyei kirajzolódnak. Azzal párhuzamosan, ahogy a hegyből kinyerik a nemes ércet, az arany láthatóvá teszi erényeiket, ösztöneiket, vágyaikat, azaz személyiségük egyre titkosabb rétegeit. Sajátos pszichoanalízisről van szó, melynek során önismeretre tesznek szert és attól függően, hogy elfogadóan (alázattal) vagy elutasítóan (elfojtással) viszonyulnak az emberi lényegüket érintő tudáshoz, beleőrülnek hiúságukba, vagy éppenséggel kijózanodnak abból. Dobbs az előbbi utat választja és életét adja az aranyért, Howard és Curtin az utóbbit: a birtoklásvágy hamis miliőjéből kijózanodva lépnek tovább önismeretük kiteljesítése felé, mely mindkét esetben szorosan kapcsolódik az otthonteretemtés mozzanatához: Howard egy indián törzsben, Curtin pedig egy meggyilkolt aranyásó árván maradt családjában tervezi megtalálni az otthont.



A *Kitaszítva (Nincs bocsánat)* (The Unforgiven, 1990) már szinte minden tekintetben követi az akadémikus western szerves ábrázolásmódját és stílári kliséit, megjeleníti a Kelet és Nyugat főbb konfliktustípusait és az SAS' narratív nagyformát tisztán kirajzolva mutat rá a morál közösségsszervező erejére. A film nyitánya a Nyugat idilli ábrázolásának összes sztereotípiáját felsorakoztatja.



A föld és a közösség békés összhangja kiszámíthatóságot kölcsönöz a jelennek, a fiatal

háaspár és az egészséges, a jól táplált marhacsordák pedig egy boldog és gazdag jövőt látszanak biztosítani. Az elemek közötti szenzomotoros kapcsolatok erősek, az emberek cselekvőképessége felér a természet határtalanságával: ez a világ egyben van. Ám e paradicsomi állapotot egy öreg polgárháborús veterán (Abe Kelsey) megjelenése teljesen a feje tetejére fordítja. Félreérthetetlenül apokaliptikus felhangokkal ábrázolja Huston a figura érkezését, aki egy homokviharban, kihúzott kardját az égbe emelve jelenti be a Zachary család pusztulását.

A viharral és karddal metonimikus viszonyba kerülnek Kelsey szavai, mintegy átláthatatlan fátyolt vonva a fiatal Zachary-lány, Rachel múltja elé, és pengeként vágva át a közösséget összetartó szoros szálakat.⁽¹⁰⁾ A mindent átfogó harmóniát egy mindenre kiterjedő széthullás fenyegető árnya zaklatja fel. A repedés az egyeditől az általánosig hatolva négy szinten is megjelenik: a fiatal Rachel öntudatában, a család soraiban, a telepések közösségén belül, valamint a fehér ember és az indiánok, avagy kultúra és természet között. A repedés azért válik töréssé, és tereli a cselekményt a végső párbaj felé, mert eléri ezt a negyedik szintet, és a föld (land) és a vadon (wilderness) szembenállásán túlmutatva a tiszta vér és a korcs vér alapkonfliktusát érinti. Ez a mindenre kiterjedő repedés teljesen átrajzolja a szereplőcsoportok közötti szövetségi viszonyokat. Az indián és a fehér közösség egyetért abban, hogy aki indiánnak született, abból nem lehet fehér ember, mert ez ellentétes a vér rendjével, ez a vér természetellenes bemocskolása. Ahhoz viszont, hogy a család szembeszállhasson ezzel a közkeletű, de mégoly vak felfogással, az anyának régi sebeket feltépve meg kell osztani gyermekeivel a múlt titkait, többek között azt, hogy Rachelt egy felperzselt indiánfalu árvájaként a biztos pusztulástól megmentve vették magukhoz. Mindebben a természet rendje (életöszön) mellett az otthon megújult értelme – vagyis a másik iránti felelősségtudat – is kristálytiszta megfogalmazást nyer. A Zachary család, bár más frontokon, de ugyanazt a harcot vívja a fehér telepésekkel és az indián törzsszel. Úgy tűnik, egyedül ők értik, hogy a természet mindig újrateremti azt, amit elpusztít, és hogy a kultúra erejét – a felsőbbrendűségét hirdető „vér-kultusz” kicsinyességével szemben – az alázat és a felejtés képessége táplálja.

Huston nem véletlenül exponálja a vér felsőbbrendűségét hangoztató civilizáció érvei és a természet életöszöne /a kultúra felelősségtudata közötti különbséget ilyen élesen. És az sem véletlen, hogy a cselekmény oly nagy hangsúlyt helyez a forrófejű középső fiútestvérre, Cash-re, akit ugyancsak megszédít a felsőbbrendű vér civilizációja, de végül visszatér a kultúra világába, otthonra talál a családban, és aláveti magát annak az egymásra utaltságot hangsúlyozó íratlan szerződésnek, ami valamikor nemzetet kovácsolt Amerikából. Nem nehéz megérteni, hogy a feketék polgárjogi küzdelmeinek idején Huston miért a kitaszítás történetét tartja fontosnak elmesélni, amint azt sem, hogy a fajtisztaság ideológiájával szemben miért a kultúra mellett teszi le a voksát. A *Kitaszítva* koncepciózus genezisztörténet: pontosan kiszámított módon használja a western műfajt, amikor egy régi-új társadalmi egység szükségéről, második nemzetalapításról beszél, vagyis a szakadékokká mélyült rések – az én és a másik, a mi és a ti – közötti hidak fontosságáról. Huston pontosan érzi, hogy a westernfilm több lehet epikus emlékezetnél, etikus, pontosabban terapeutikus emlékeztető kell válnia.

A *Kitaszítva* Rachelje a párbaj (jelen esetben egy tényleges pisztolypárbaj) során lelövi a Kiowa

törzsbe tartozó édestestvérét, ezzel cselekvő részt vállal fogadott családja megmenekülésében és az idill újateremtésében. A *Kallódó emberek* (The Misfits, 1961) című film női főszereplőjét játszó Marilyn Monroe hasonló öntudatossággal teszi ennek ellenkezőjét. Roslyn leszámol a vadnyugat mítoszával, de maga a filmforma is szakít a western szerves ábrázolásmódjával: több tekintetben kifordítja azt. Deleuze az akció-kép kis formájának nevezi ezt az elbeszéléstípust (melyet a kisepikai forma és az ASA' képlet jellemez), és a következőképpen jellemzi:

„[s]oha semmi sincs megnyerve. A hibáknak, a kétségeknek, a félelmeknek tehát egyáltalán nem ugyanaz az értelmük, mint a szerves ábrázolásmódban: itt nem az egyes – akár fájdalmas – állomások tüntetik el a rést, amelyek által a hős felnő a globális helyzet következményeihez, érvényesíti erőit, és képessé válik erre a nagy tetre. Itt ugyanis már nincs nagyszabású tett ... [a hősök] »nem mutatnak semmilyen külsőt, nincs illúziójuk, a kiürült kalandot képviselik, amelyből semmilyen hasznot nem lehet húzni, hacsak nem a túlélés miatti egyszerű megelégedést.« Semmit sem őriztek meg az amerikai álomból, csupán az életük maradt meg.” (29)

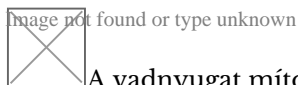


image not found or type unknown

A *Kallódó emberek* elliptikus szerkezete, elkötelezettséggel és hosszú távú tervekkel nem rendelkező, funkcionális hősei (11), és egyedül a vadnyugati utánérzést felidéző helyszínei (rodeo) és kosztümjei egyidejűleg teszik félreérthetlenné a mindent átfogó kaland hiányát. Ez a világ nem ábrázolható a rések és az azokat megszüntető nagy hőstettek által, de épp úgy hiányoznak belőle az erős szenzomotoros láncok is. Ez a szereplők társas kapcsolataiban mutatkozik meg leginkább, abban például, ahogy Roslyn nem teszi egyértelművé, kivel szeretne együtt élni, és ha nem is flörtöl nyíltan, a film mindhárom férfi főszereplőjéhez vonzódik.

A musztáng-befogás jelenete áll legközelebb a klasszikus westernhez, és mutatja meg a legtöbbet a vadnyugati életből, a vad természettel folytatott párharc dinamikájából és szépségéből. Guy, a *Kallódó emberek* szebb időket is megélt hősfigurája, a nagy kalandokat idéző módon viszi földre a vadlovakat, őt viszont ébredező lelkiismerete fekteti két vállra. Lassan ráébred, hogy, amit ő otthonának tart csupán illúzió; a kisepikus forma pedig ez utóbbit teszi világossá. Nincsenek egyértelmű, kiszámítható szituációk, csak olyanok, melyekben lassan felülkerekednek a felbomlás erői külsőleg és belsőleg egyaránt. A szóban forgó jelenetben pontosan ezt látjuk: a négy szereplő korábban csak körvonalazott attitűdje világos és egyértelmű kifejtést nyer, az ellentétek (leginkább Guido és Roslyn között) felszínre törnek. A lelki konfliktusok legalább ennyire fontosak, ábrázolásuk pedig éppoly allegorikus, mint azt a *Sierra Madre*-setében láttuk. Míg ott az arany tartott lelki tükörképet a karakterek előtt, itt a musztángok nyernek hasonló funkciót. A négy ember mindegyike eltérő módon viszonyul a vadlovakhoz, nincs egységes akarat (talán Guidót leszámítva), csak az a mindannyiukban bujkáló érzés, hogy az állatok sorsa egyben sajátjuké is. A musztáng – mondja Guy – haszontalaná vált az ember számára, csak kutyaeledelnek jó, a modernizáció és a megváltozott életmódnak és értékrendnek köszönhetően vált isten kallódó teremtményévé. De ahol az állatok haszontalanok, ott a cowboyok is azok, gyökértelen, lecsúszott emberek. Ezt a sorsazonosságot érti meg Roslyn, ezért képtelen elviselni a férfiak önhitegetését és görcsös ragaszkodását ahhoz a tevékenységhez, melyet árulásnak tart. A lovak szabadon

engedésével az elbeszélés végleg feladja a nagyepikus formát: képtelen a Nyugat visszaszerzéséről beszélni, csak annak elvesztéséről. De ami a SAS' formán belül az ember kétségtelen kudarcának jelölője lenne, a *Kallódó emberek* ASA' típusú elbeszélésében a kisepika eszközeivel megragadott öntudatosulási folyamat indexe. (12) Guy és Roslyn a Nyugat mítoszából kijózanodva, illúzióikat veszítve, de egy megtisztult cselekvőképesség birtokában arra kapnak lehetőséget, hogy kallódó emberekből egymás otthonává váljanak.



A vadnyugat mítoszának revíziója a *Kallódó emberek*ben egy kortárs történetben és a kevésbé műfajtudatos melodramatikus hangnem segítségével nyert kifejtést. Talán Huston ezért is érezte fontosnak, hogy visszatérjen a klasszikus western világába, anélkül, hogy a műfaj klasszikus narratív sémáira támaszkodott volna. E visszatérés eredménye a *Roy Bean bíró élete és kora* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972), a legendás botrányhős és békebíró világának többé-kevésbé hiteles, ám kisepikai formával történő ábrázolása. Véleményem szerint Hustont az érdeklő Bean személyiségében, ami félreérthetetlenül megkülönbözteti a westernfilmek mitikus hőstípusától, a kiegyensúlyozott és elveiben magabiztos seriffől. Bean egoista és önfejű, az igazság és nem a törvény szolgája, tetteiben egyszerre juttatja érvényre a vad erőszakot és az érzelmes rajongást.

Embernek kétségtelenül erős, sőt kicselezhetetlen és elnyűhetetlen, de mítosznak gyenge; erős emberként elpusztítja azt, ami emlékéit ápolhatná, a várost, mely bálványozhatná. Emlékezete, pontosabban monumentális emlékezete csak a kiszámítható, konfliktusaiban jól meghatározható sorsnak lehet, már csak azért is, mert sajátos módon a Nyugat történetét a Kelet írja. Bean viszonya a Kelettel és annak civilizatorikus értékeivel (törvény, üzleti világ) ambivalens, még ha a Kelet kulturális ikonjait (Lilly Langtry-t) bálványozza is. Mindenesetre sajátos igazságérzete, túlzott büszkesége és hóbortjai okán kiszámíthatónak semmiképp nem nevezhető, sokkal inkább annak a hiú és akaratát másokra erőltető embernek, akinek céljai teljesültek, vágyai azonban nem (13). Amikor Huston úgy dönt, Roy Beanről a műfaji sémáknak és az akadémikus diskurzusnak ellenállva készít filmet, akkor talán azt mondja, hogy a vadnyugat hősmítoszain túl is lehet, sőt csak ott lehet érvényeset mondani a Nyugat emberéről és világáról – feltárva a személyiség ellentmondásosságát és többértelműséget is. Ezzel tulajdonképpen ugyanazt mondja, amit a western revizionista irányzathoz tartozó rendezők (Arthur Penn, Robert Altman) filmjei vagy a posztmodern western-pastiche (például a *Halott ember* [Dead Man, 1995] Jim Jarmusch-tól).

Az akció-kép kis formája (ASA') kapcsán Deleuze az akciók és szituációk közötti rés új jelentéséről a következőképpen ír: „mintha a két akció, a két gesztus alig különbözne egymástól, és mégis az a pici kis különbség két egymással szembehelyezhető, szemben álló helyzetre utal. A két szituáció közül az egyik lehet valóságos, a másik látszólagos vagy hazug ... az akción belül vagy két akció közötti apró különbség óriási különbséget eredményez két szituáció között.” (202) Arról van tehát szó, hogy az SAS' képlet jelölte nagyformával ellentétben a kis formában a rés már nem a végső és mindent eldöntő összecsapás késleltetésének funkciójával bír, hanem kétértelműséggel ruházza fel a képeket. Huston egyik legambiciózusabb filmje, a Ruyard Kipling novellájából készült *Aki király akart lenni* (The Man Who Would Be King 1975), igen szemléletes példája e tézisnek. Daniel Dravot

és Peachy Carnehan a brit hadsereg két, minden hájjal megkent közkatonája életük legnagyobb csínytevésére, Kafirisztán királyságának meghódítására készülnek. Ha ezt a tervet egy birodalom uralkodója fontolgatná, akkor nagy tetről beszélhetnénk, de a két lókötő esetében legfeljebb nagy álmokról. A tervezési fázisban realitás és vágyak között még óriási rés tátong, ami a cselekmény előrehaladtával folyamatosan szűkül. Mert míg a világhódítókat általában a legyőzhetetlenség mítosza vezérli, a hírnévre éhes két kalandort a véletlen, a szerencse és az őslakosok csodák iránti vak hite egyre közelebb segíti céljuk eléréséhez. Ám a rés soha nem tűnik el teljesen, éppenséggel Kipling dramaturgiai érzékét dicséri, hogy a történetvezetés mindvégig a teljes győzelem és a csúfos bukás előrejelezhetetlenségéből táplálkozik. A bőrcsatban elakadó nyíl és az értéktelen nyakláncnak helyiek által tulajdonított isteni hatalom a valaha megvalósíthatatlannak tűnő vágyálmot valósággá alakítja, de mindvégig megtartja annak kétértelműségét. Véletlen és csoda, csaló és isten között a különbség szinte teljesen eltűnik, a kalandorok pajkos szövetsége és egy évezredes kultúra állandó és végérvényes törvényei szinte egyenértékűvé válnak. De csak szinte. A leleplezés, a maga banalitásában, nem marad el, mert bár az akció-kép kis formája némiképp fellazítja az akadémikus nagy forma merev kötéseit és kiszámítható kauzális láncait, de a kétértelműség itt még nem vezet az értelmezés teljes szabadságához. Az *Aki király akart lenni* lezárása félreérthetetlenül végződik, és kétséget kizáró magyarázatot kínál a kalandorok bukására: Daniel isteni hatalmat jelentő álarcától megrészegülten a hübrisz és a hiúság emberévé válik, ezáltal elveszíti éberségét és sebezhetővé válik. Ugyanakkor a két főszereplő utolsó párbeszéde azt is félreérthetlenné teszi, hogy az álarc nem vált visszafordíthatatlanul Daniel személyisége részévé:

Daniel: Igazán sajnálom, hogy meghalsz a nagy gazdagság helyett, mert ilyen rohadtul felfuvalkodott voltam! Meg tudsz bocsátani?

Peachy: Meg tudok és megbocsátok, Danny. Teljes szívemből, és minden fenntartás nélkül.

Daniel: Akkor minden rendben van! (14)

Az elbeszélés azért képes a leleplezést kijózanodásként is ábrázolni, a biztos halált pedig egy újabb közös kaland kezdeteként, mert nem számolja fel teljesen az akció kétértelműségét, pontosabban a megváltozott (lefele tartó) akcióban (A') felidézi a korábbi (felemelkedő) akciót (A).

A kis formára jellemző kétértelműség Huston egy másik filmjében, *A Prizzik becsülete* (Prizzi's Honor, 1985) című maffiavígjátékban is fontos szerepet kap. A cselekmény főalakjai Charley és Irene, egy bérnyilkos szerelmespár, akiket érzelmeikben egymás felé, hivatásukban egymás ellen fordít a sors. Az akció és a gesztusok szinte észrevehetetlen különbségekben két egymástól merőben különböző szituációt rajzol ki egyidejűleg. A feszültséget annak köszönhetően tartja fent az elbeszélés, hogy a néző képtelen pontos képet alkotni a két főszereplő kapcsolatának valós természetéről. A film dramaturgiája ugyanannyi jelzést tesz arra, hogy a szerelem mindenhatósága legyőzi a család iránti hűséget, mint ennek ellenkezőjére. A művészfilm (avagy a modern film idő-

képes elbeszélése) egy nyitott befejezésben nyilván megőrizné az ambivalenciát, de az akció-kép mozija nem ezt teszi: a család javára dönt. Döntésével pedig felszámolja a kétértelműséget, és visszamenőleg is átírja a jellemeket. Mindkét film az akció kétértelműségére támaszkodva tartja fent a cselekmény feszültségét, azonban a karakterfejlődés eltérő pályát fut be: míg az *Aki király akart lenni*-ben a hódító elbukik, de az ember túléli a bukott hódítót, addig *A Prizzik becsületében* a bérgyilkosból lett maffiavezér túlél, de jelleme devalválódik, emberi értékei megkérdőjeleződnek.

A nagy formában a cselekvőképesség felfüggesztése okoz bonyodalmat, a kis formában annak iránya, valós természete és értelme válik kifürkészhetetlenné és vezet konfliktushoz. Az előbbi réseiben az önmagában hinni képes hős születik meg, az utóbbiban maga a szituáció az, amely önvizsgálatra ösztönzi a hőst. Az első típus sohasem nélkülözi a párbajt, az ellentétes erők végső összecsapását, mely egyértelművé teszi a hős erkölcsi felsőbbrendűségét ellenfeléhez képest, míg a második gyakran fordul az allegorikus ábrázolás felé, amelyben a hős személyiségfejlődését valamely szimbolikus tett jelzi. A *Freud* azért tekinthető a Huston-kánon központi darabjának, mert egyedi módon vegyíti e két konfliktustípust és azok jellemzőit, ugyanakkor a többi Huston-film a *Freud* gravitációs terében helyezkedik el.



image not found or type unknown

Ez a helyzet a klasszikus hollywoodi elbeszélés szabályait szorosan követő *Moby Dick* (1956), a freudiánus tudattopológiát bizonyos módon megelőlegező Melville-regény adaptációjával is. A cselekmény teljes egészében a párbaj dramaturgiai eleme köré épül (15), mely egyszerre nyer fizikai és szellemi jelentést a filmben. A végső, fizikai összecsapásig vezető nagyon hosszú út során olyan kép körvonalaztatik Ahabról, hogy a döntő konfrontációt nem pusztán fizikai erők harcaként éli meg a néző.

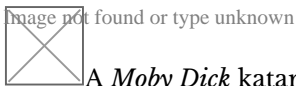
A Pequod kapitánya a bálnavadászok íratlan törvényét számtalan ízben megszegi, amikor profit helyett egyedül a bosszúban hajlandó gondolkodni, és egy látomástól megrészesülten a legénység életét is hajlandó feláldozni. A végső párbaj kozmikus jellegét előlegezik meg Ahab szavai, melyek az otthontalanság legegységesebb szintjéről gyűlölettel beszélnek:

Minden érzéki dolog egy-egy papírmásé álarc, melyet egy kiismerhetetlen, de értelmes létező vonásokkal ruház fel. A fehér bálma feladatommá vált, keresztemmé! De ő sem több, mint álarc. Azt gyűlölöm benne, amit az álarc rejt. A rosszindulatot, ami megkeseríti és rettegésben tartja az emberiséget az idők kezdete óta. Azt, ami szétmarcangol és megcsonkít: nem öl meg azonnal, hanem életben hagy fél szívvel és fél tüdővel. (16)

Moby Dick kétségtelenül nem több álarcnál, de Ahab maga sem. Az előbbi nem csak azért fenyegető, mert az emberi faj iránt érdektelen természeti erőt rejt, hanem mert kijózanít az uralkodó emberképből, pontosabban az ember otthonosságérzetét megalapozó hitből. A tudattalan makacs hitetlensége (*Moby Dick*) az a hatalmas erő, melyet egyes kultúrák istenként tisztelnek, ám melyet a zsidó-keresztény kultúra felettes-énje (Ahab) uralma alá akar vonni, fel akar számolni. A tudattalan és a felettes én a tudatos én (a cselekvőképes élet) szintjét alapvetően

meghatározó entitások, de az énstruktúrában elfoglalt helyük kötött: az előbbinek az a dolga, hogy hitetlen legyen a cselekvő én iránt, az utóbbinak pedig az, hogy elfojtsa, vagy éppen megnevezhetővé tegye ezt a hitetlenséget. Egy bizonyos módon képesek működni, a közöttük fennálló rés strukturális jellegű, vagyis a cselekvőképesség felfüggesztésében, illetve működtetésében alapvető, de csak közvetett szerepet játszanak.

Az a rés, amit az akció-kép mindenkor hősnének – cselekvőképessé válva – kell felszámolni, nem Ahab és a fehér cet között húzódik, hanem Starbuck hitetlenség és engedelmesség között ingadozó személyiségében. Nincs ugyanis más magyarázat arra, hogy az iménti monológot tartalmazó jelenet (mely megvilágította a párbaj nem-fizikai természetét) és a végső összecsapás szekvenciája között miért telik el több, mint egy óra. Véleményem szerint azért, mert az Ahab és Moby Dick között tátongó áthidalhatatlan szakadékban az elbeszélésnek ki kell alakítania egy emberi léptékű részt: Starbuck és emberei csak azután válhatnak cselekvőkké, miután megértették a párbaj valós tétjét, és átítatódta kapitányuk hitével. A Pequod legénysége ugyanazt a katarzist, illetve fanatizálódást éli át, mint *A bátorság vörös kokárdája* (The Red Badge of Courage, 1951) fiatal főhőse. A fiú arra ébred rá, hogy cselekedni nem kizárólag a legyőzhetetlenek képesek. A legyőzhetetlenség illúziójának szertefoszlása félelemhez és kételyhez vezet, de a kisemberek – amerikai filmben oly gyakran ábrázolt – hőstettei (a gyenge megerősödése) éppen arra mutatnak rá, hogy szorongásunk megosztható, és a közösségi hitben feloldható, de legalábbis enyhíthető. Ezért volna hiba a cselekvőképességet egyszerűen feslett illúziónak, üres álomképnek nevezni, Huston legalábbis nem ezt teszi. Deleuze is pontosan a közösség hite által fenntartott illúziókról beszél, amikor a következőket írja: „ezek »életfontosságú« illúziók, igazabbak, mint a szintiszta igazság...nem lehet az amerikai álom szemére vetni azt, hogy álom csupán: az akar lenni, és minden erejét abból meríti, hogy álom.” (186)

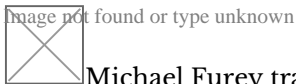


A *Moby Dick* katartikus párbajjelenetét ezért lenne hiba pusztán freudiánus alapokon úgy értelmezni, mint amelyben az Ahab által megfertőzött Starbuck a hiúság és a legyőzhetetlenség illúziójától megrészegülten pusztulásba vezet a bálnavadászokat. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a hit közösségivé válásában rejlő erőt, melyet az otthontalanság felszámolásának vágya táplál, és a szorongásoknak a közösségtudatban történő feloldását eredményezi.

Lezárás

A visszatérő témákat és kérdéseket a klasszikus realizmus nyelvén boncolgató Hollywoodi rendezők életműzáró filmjei általában nem tartogatnak nagy meglepetéseket. Nincs ez másképp Huston esetében sem. *A holtak* (1987) szöveghű Joyce-adaptáció, egy kamaradráma, mely valódi akció és látványos konfliktusok hiányában pszichológiai portrékezdeményeket tár elénk, és realista eszközökkel ábrázolja a Vízkeresztet ünneplő dublini baráti társaság összejövetelét. Joyce-al ellentétben Huston nem támaszkodik egy világosan kiválasztott főszereplő nézőpontjára, sokkal inkább a baráti társaság válik főszereplővé, melynek jelenét a múlt és a halottak folyamatos

megidézése szervezi és tematizálja. A jelent leginkább a zene erős motívumán keresztül táplálja a múlt (az egyéni és közös éneklések, a halott operaénekesek és előadásaik felidézése), sőt úgy tűnik, hogy a szereplők számára a múlt élettel telítettebb, mint a jelen. A csoporttánc és az ebédlőasztalnál elhangzó sziporkázó megjegyzések ellenére is vitalitását veszítette a jelen, ünnepélyessége üres, híján van a nagy tetteknek és érzelmeknek. Ezeket átélni legfeljebb az emlékezés által lehet, nem véletlenül időzik a kamera oly sokat a karakterek múltba vesző, kifejezéstelen, halotti maszkoszerű arcán. (17) A halottak vitalitására, az élők entrópiájára a leginkább egyénített szereplőt, Gabrielt, felesége gyermekkori emlékei ébresztik rá, akit kamaszkorában annyira szeretett egy fiú, hogy hajlandó volt életét is feláldozni érte.



Michael Furey tragikus sorsa ébreszti rá Gabrielt saját egoizmusára és

szenvédélymentességére, tudatosítja továbbá életének jelentéktelenségét, azt a repedést, ami ő és a felesége, a vacsoratársaság pózai és álarcai, valamint a nem kis nosztalgiával megidézett múltja között húzódik. Hustonnál az epifánia az emlékek általi megidézés mellett a mélyebb összefüggések felismerését és önmagunk megismerését is jelenti. Vagyis a jelen és múlt, az élők és holtak közötti rés nemcsak elválaszt, de össze is köt, és egy ténylegesen metafizikai közösség, az idő és tér határain túlnyúló sorsközösség forrása lesz. E sorsközösség, ha a holtakat nem is támasztja fel, de az élőknek reményt adhat, mint Furie és Gabriel esetében: az első lemond az életről, hogy a másik szembeszállhasson a narcisztikus élet jelentette halállal, hogy felfedezze magában azt az életet, amely a szerelmet ismeri el a házassággal szemben, és, amelyet az ír föld mindenkori – valahai, jelenbeli és eljövendő – szülötte is méltón élhet. A *Freud* zárójelenetében a tudattalan hatalmával megbékélt pszichológus ellátogat Jacob Freud sírjához, végre ő is eltemetheti apját. A *Holtak* utolsó képe a nagy pelyhekben hulló hóról, mely „vastag fűvásokban megtelepszik a dőlt keresztteken, a besüppedt sírhalmokon, a kis temetőkapu rácsán, a meztelen tövisen” (124), és puha, fehér lepelként lepi el a tájat, a hangokat és a gondolatokat, egy megnyugtató és reményteli kép: egy olyan világ körvonalai sejlenek fel benne, melyet az ember otthonának érezhet.

Huston XX. százada egy pszichológiai érzékenységgel megáldott rendező látomása egy gyakran átláthatatlan, politikai és társadalmi értelemben is kiszámíthatatlan korról, melyben évszázados eszmények, érvek és hitek váltak semmissé, miközben az embernek szinte a semmiből kellett újra megtanulni, hogy mit jelent embernek lenni. Az amerikai rendező ennek az otthontalanná vált, gyökereit veszített, vágyaknak és szorongásoknak kiszolgáltatott létezésnek az ábrázolását tekintette feladatának, keresztjének. Javíthatatlan humanizmussal, néhol mély rajongással szemlélte az emberi állapot nyomorúságát, a világot uraló ürességet, és soha nem mondott le arról, hogy a pusztulás mellett a geneziszről, az új értékek és érzékenységek, tettek és gondolatok születéséről beszéljen. Bár életművében szembetűnő a műfajok változatossága és az adaptációk iránti hódolat, mégsem alakított ki egységes módszert, az egész életműre jellemző egyedi stílus látásmódot. Huston nem volt iskolateremtő, egyértelműen a pszichológiai realizmus, azaz a Deleuze által akció-képi ábrázolásmódnak nevezett paradigmában helyezhetőek el filmjei; annak nagy formájában (az epikus elbeszélő szerkezetben) és kis formájában (az elliptikus szerkezetben)

egyaránt otthonosan mozgott. Igazi mesterember volt, abból az alázatos fajtából, aki ismerte és barátjának tekintette az anyagot, amivel éppen dolgozott, a cselekvő vagy éppen cselekvésképtelen emberek erejét és gyengeségét, történeteik réseit, személyiségük repedéseit és az életet, mely a résekből és repedésekből valahogy mindig előtör.

Irodalomjegyzék

- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Brill, Lesley: *John Huston's Filmmaking*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008.
- Greenberg, Peter S: Saints & Stinkers: Director John Huston Talks.... *Rolling Stone* (1981. február 19.), 21-8.
- Holland, N. Norman: *Seeing Huston's Freud*. (<http://www.clas.ufl.edu/users/nholland/huston.htm>; 2011. 03. 05)
- Joyce, James: *Dublini emberek* (ford. Papp Zoltán. Versek ford. Gergely Ágnes) (<http://mek.oszk.hu/00400/00415/00415.pdf>; 2011.01.07)
- Kipling, Rudyard: *Aki király akart lenni*. Ford. M. Nagy Miklós. Martonvásár, Kelet Kiadó, 2010.
- Király Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest, Korona, 1998.
- Laurot, Edouard: An Encounter with John Huston. *Film Culture*, 2.8 (1956): 1-4.
- Melville, Herman: *Moby Dick or the White Whale*. Project Gutenberg. (<http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm>; 2011. 06.01.)
- Reik, Theodor: *Listen With the Third Ear*. New York, Grove Press, 1949.
- Sarris, Andrew: *Confessions of a Cultist*. New York, Simon and Schuster, 1970.
- Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York, Dutton, 1968.
- Sarris, Andrew: Egy filmtörténet-elmélet felé. Ford. Kiss Anna. *Metropolis*2003/4.20-33.
- Schickel, Richard: Wicked Gleams of the Good Life, John Huston. (obituary), *Time*, 1987. szeptember 7., 64(1).
- Takács Ferenc: A kudarc ígérete: John Huston, a Kézműves. *Filmvilág*,1987/12. 36-41.
- Tony Tracy és Roddy Flynn (szerk.): *John Huston: Essays on a Restless Director*. Jefferson, McFarland and Company, 2010.
- Wollen, Peter: A szerzői elmélet. Ford. Vajdovich Györgyi. *Metropolis*, 2003/4. 34-41.

© Apertúra, 2011. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/nyar/gyori-a-resek-es-a-repedesek-jegyzetek-john-huston-eletmuvehez/>

