

Megváltó vadon. Totális elbeszélés Anthony Mann westernjeiben

Absztrakt

Anthony Mann westerntájaiban az egyes tájelemek konkrét és következetes jelentéstartalmakat hordoznak, melyek interakcióban vannak a cselekmény alakulásával. A hegyek és a folyók megjelenéseinek vizsgálata nyomán kirajzolódott a filmek egészét meghatározó felvételi és szerkesztési szemléletmód, a totális elbeszélés, melyben az egyes beállítások környezeti elemei a film egészére vonatkozóan dramaturgiai funkcióval bírnak. A totális elbeszélés érdemben hozzájárult a Mann-westernekben megjelenő műfajkritika megfogalmazásához. A fókuszba a válságba jutott egyén lelki reintegrációjáért folytatott harca került, a filmforma e küzdelmet kommentálja és alakítja a természetén keresztül. A környezet hozzájárul a filmek akciódúságához is, mely szintén a hősök lelki küzdelmeinek láthatóvá tételét szolgálja.

Szerző

Tuzson-Berczeli Tamás az ELTE BTK történelem–média osztatlan tanári mesterszakának végzős hallgatója. Jelen tanulmánnyal – mely az *Anthony Mann westerntájai* címet viselte – első helyezést ért el a 36. Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciója Vizuális kultúra tagozatában 2023-ban.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.19.1.5>

Megváltó vadon. Totális elbeszélés Anthony Mann westernjeiben

Azon műfajokban, melyekben a külső felvételek kiemelt jelentőséggel bírnak – így a westernben is –, a filmszövegek több réteget nyernek a tájban. Ennek esztétikai gyökerei a tájképfestészethez vezetnek vissza, mely egyfelől egy konkrét, látható környezetet örökít meg, ugyanakkor a művész a valóságban szemlélt vidék ábrázolásán rendszerint módosít: a kész műalkotásba sajátos nézőpontját, látószögét, érzékelésének szubjektivitását is belevonja. A tájábrázolásban egyaránt megtalálhatók gondolati szempontok (pl. kompozíció) és érzelmiek is. ^[1] E módosítások teszik lehetővé, hogy a tájelemeket szimbolikus formákként értelmezzük és olvassuk. Gilles Deleuze szerint a tájfelvételek a gondolatokat és az érzéseket közvetlenné változtatják, így maguk is szöveggé válnak. A pszichoanalitikus filmteoretikusok a tájakban olyan nyelvszilánkokat, tudatalatti érzések konkretizálódását fedezték fel, amelyeket megpillantva a befogadó archetipikus jelentéseket tud dekódolni. ^[2]

Filmek esetében a környezet szubjektív érzékelése és láttatása filmnyelvi eszközökön (plánok, kameraállások) keresztül érhető tetten. A háttérben meghúzódó környezet a gyönyörködtetésen és attrakciós szerepén túl kiváló eszközt jelent a filmek világképének közvetítésére, tudatos használatával pedig komoly állításokat lehet megfogalmazni a valóságról (*Aki megölte Liberty Valance-t* [The Man Who Shot Liberty Valance. John Ford, 1962]), a hősök társadalmi helyzetéről (*Foglyok* [The Tall T. Budd Boetticher, 1957]), illetve lelkiállapotukról is (*Sárga égbolt* [Yellow Sky. William A. Wellman, 1948]).

A westerntájakban rejlő lehetőségek kiaknázásának egyik ékes példája Anthony Mann munkássága. Mann az ötvenes éveket meghatározó, a klasszikus western felé kritikai attitűddel forduló rendezőnemzedék egyik neves alkotója volt. A film noir világából érkezett, melynek hatása érezhető westernfilmjein is: a műfaj alapját képező tematikus jegyekben, kiváltképp a hős- és konfliktusábrázolásban alapvető módosításokat hajtott végre. A pionírok bátorsága és a felfedezés, a honfoglalás eposza helyett a válságba jutott egyén és kisközösség került műveinek fókuszába, a hagyományos kétpólusú értékrendszert felváltották az összetett személyiségű, magukkal is viaskodó hősök, a „jó–rossz” dichotómiát pedig külső konfliktusból a hős lelkében lezajló dilemmává tette. Igen hamar *auteur*ként hivatkoztak rá, személyes kézjegyét elsősorban a tájábrázolásában fedezték fel.

Totális kép és totális elbeszélés – a manni tájhasználat értelmezési

lehetőségei

Anthony Mann tájbrázolása kapcsán legtöbbször a rendezőről szóló első monográfiát jegyző Jeanine Basinger megközelítését szokták alapul venni. Basinger elemzésének központi gondolata a *total image* (totális kép) volt (amely nem azonos a totálplánnal). A totális kép olyan tablószerű fogalmazási módot takar, melyben a jelentést maga a kompozíció hordozza, s a történetet, valamint az ennek bemutatására szolgáló filmnyelvi eszközöket egy pillanatba sűrítve teljes egészében tartalmazza. ^[3] A totális kép egyik legfőbb eszköze, hogy kiszakítja a mélységből a valóságban térbeli viszonyban álló tájelemeket, és a műalkotás szintjén integrálja őket a cselekvés síkjába. „Mann arra kényszerítette a nézőt, hogy a karaktereket a keret terében szemlélje, s [a képen elfoglalt] helyükből, valamint a háttérből vonjon le következtetést a helyzetükről.” ^[4] Eszerint az emberek és a tájelemek kompozícióban elfoglalt helyéből lehet következtetéseket levonni a történet alakulásáról, a hősök helyzetéről, valamint lelkiállapotukról is. Kétdimenziós jelekként a tájelemek szimbolikus formákká alakulnak, hatnak egymásra, s funkciójukat már nem a valós természetükből, hanem a kompozícióban betöltött szerepükből nyerik. ^[5] E tekintetben Mann szakított a western realizmusával, és egy jóval stilizáltabb környezetet hozott létre, miközben a történetmesélés tekintetében filmjei éppenséggel újszerűen és felfokozottan realisták lettek. Azáltal, hogy a stábot az eredeti helyszíneken embert próbáló külsőkbe (fagyos gleccserekre, magas hegyekre) vitte, színészeire is hatott a táj, ugyanolyan szélsőséges helyzetbe kerültek, mint az általuk játszott karakterek, így a film formája és tartalma sokkal előbb egységbe forrt össze. A totális képekben a karakterek nem elszigeteltek, akik a háttér előtt állnak, hanem a filmkocka minden eleme kapcsolatba lép egymással: a Mann-féle képalkotásban Basinger szerint az aprólékosan kimunkált és jelentéssel feltöltött kompozíciók jelentik az értelmezés kulcsát. Erre szolgál a természeti környezet felfokozott használata: „a kereten belül mindennek az a célja, hogy ugyanazt a történetet mesélje el, amit a forgatókönyv, a fényképezés és a vágás”. ^[6] A totális képeken végső soron a kompozíció maga válik a történetmesélés eszközévé, a filmkép egész szövete ennek szolgálatába áll.

Basinger nyomán a teoretikusok a totális képeket kutatták a Mann-westernekben, s elsősorban a karakterek kompozícióban elfoglalt helyét vizsgálták. Ugyan a legtöbb szerző kiemelte, hogy a rendező szimbolikus jelentéssel ruházza fel a tájat – Raymond Bellour egyenesen úgy fogalmazott, hogy a filmek bizonyos pontjain a táj önálló életre kelve főszereplővé válik ^[7] – ám csak kompozíciós eszközként tekintettek a környezetre. Arra elvétve tértek ki, milyen szimbólumokat hordozhat a manni táj. Ebből kiindulva tettem fel azt a kérdést, hogy található-e visszatérő szimbolika az egyes tájelemeket illetően, valamint, hogy érdemes-e kiterjeszteni a tájak alakulásának vizsgálatát a filmek egészére. Vizsgálatom során két archetipikus tájelem, a víz és a hegy megjelenéseit elemeztem, s a strukturalista műfajelmélet segítségével azt figyeltem, hogy e két tájelem megjelenései között milyen dramaturgiai hasonlóságok, összefüggések fedezhetők fel egy filmen belül, valamint a filmek között. Elemzésem értelmezési keretét Király Jenő pszichoanalitikus alapokon nyugvó, a műfaj archetipikus rétegeit feltáró megközelítésmódja jelentette: ez adott kulcsot a két vizsgált tájelem cselekményben játszott szerepének megértéséhez.

A műfajról tett megállapításaim Király eszkatológikus westernértelmezését veszik alapul. [8]

Ezen elemzések nyomán született meg a basingeri terminust tovább gondolva a *totális elbeszélés* fogalma. A totális elbeszélés olyan sajátosan Mannre jellemző felvételi és szerkesztési szemléletmód, melyben az egyes beállítások hátterei – vagyis környezeti elemei – a film *egészére vonatkozóan* dramaturgiai funkcióval bírnak, s a cselekményépítés szerves részét képezik. Míg a totális képek esetén az a fő kérdés, hogy az adott tájélem a képen belül milyen kapcsolatban van a kompozíció többi elemével, milyen vizuális hatást gyakorol azokra, a totális elbeszélés szempontjából az válik relevánssá, hogy miért jelenik meg az adott tájélem a képen, mi a funkciója a történet egészét tekintve. Az alábbi képről Basinger megközelítésével olyan megállapításokat tehetnénk, hogy a kompozíció függőlegesen és vízszintesen is hármasan tagolt, a családfő és a hegy a tengelyen helyezkedik el, e nyugodt, kimért kompozíció a családi élet rendezettségét jeleníti meg, melyhez a jobb oldalon elhelyezkedő hős is tartozni akar. Ezzel szemben a totális elbeszélés felől közelítve az válik kérdéssé, hogy miért van a képen a hegy, illetve miért pont a film e pontján jelenik meg, mi a hegy funkciója a film egészét tekintve. A totális elbeszélés egyfelől – az egyes tájélemeket konkrét jelentéstartalommal gazdagítva – segíti a totális képek értelemezését, ugyanakkor túl is lép azon, az önmagukban álló képek komponálása helyett a film egészét meghatározó szerkesztést téve a megfigyelés tárgyává.



A folyó mentén (Bend of the River. Anthony Mann, 1952)

Átkelés a Jordánon

A folyó fizikai, illetve metafizikai határ, a művészetben legtöbbször az élet és a halál vonatkozásában jelenik meg, ugyanakkor a változás és a megújulás megtestesítője is. Ebből fakadóan a megmerítkezés szimbolikus aktusával érheti el az ember a megtisztulást és az újjászületést. [9] Mann filmjeiben a folyók fontos szerepet játszanak a hősök küzdelmének metafizikai szintjén: a víz teremti meg a lehetőséget a megújulásra, akkor jelenik meg a totális elbeszélés során, amikor valamilyen módon lehetővé válik a bűnös hős számára a változás. A

folyók egyúttal megmutatják a fejlődés útját is: próbatétel elé állítják a hősöket, lehetőséget adnak a múltjuk elől menekülő, az egyetemes rendből kivetett bűnösöknek, hogy megmérettessenek, s amennyiben túl tudnak nőni önmagukon, üdvözülnek és újjá tudnak születni. Ezen keresztül bontakozik ki a folyó civilizációteremtő szerepe: az egyéni megváltás révén a hősök képessé válnak arra, hogy integrálódjanak a társadalomba és letelepedjenek. Mann hősei eltérő módokon viszonyulnak a vízhez: egyesek számára az jelenti a megtisztulást, ha átkelnek, átlépnek egy belső határt, máskor pedig éppen ennek elmaradása jelenti a döntést: a protagonista nem lép át egy visszafordíthatatlan morális határt. A víz pusztja jelenlétével is hatással van a karakterekre: *A bádogcsillag* (The Tin Star. Anthony Mann, 1957) ifjú seriffje a folyóparton tanulja meg használni fegyverét, a kiöregedett fejedelmű pedig itt válik mentorfigurává. Nekik fizikailag át sem kell kelniük a folyón, a víz jelenlétében veszi kezdetét társadalmi beilleszkedésük.

Egyes Mann-hősök úgy próbálnak új életet kezdeni, hogy előtte nem néztek szembe, nem számoltak le bűnös múltjukkal. Ilyen *A folyó mentén* Glynje, illetve *A vadnyugati ember* (Man of the West. Anthony Mann, 1958) Linkje. Mindkét férfi valamilyen formában rejtőzködő módon él: Glyn felderítőként Nyugatra menekül, Link pedig a magánélet rejtekébe húzódik vissza. Ugyan különböző módon vívják meg belső harcukat, de a szembenézés mindkettejük számára a víz megjelenésével veszi kezdetét. Glyn közösségbe integrálódásához vezető útját számos kisebb-nagyobb folyóátkelés jelzi. *A folyó mentén* nyitóképén az általa vezetett telepeskaraván egy kiszáradt folyómederben halad. A víz hiánya a társadalomból kiszorult Glyn helyzetét húzza alá: mint felderítő, ugyan a karavánnal tart, de nem igazi tagja a közösségnek, s ekkor még nem tud megtisztulni. Megváltástörténete akkor veszi kezdetét, mikor találkozik a szintén a törvény elől menekülő Cole-lal, aki sok tekintetben tükörképének tekinthető: ugyanonnan jött, ugyanolyan bűnök elől menekül, azonban Cole Glyn negatív énjét testesíti meg, benne nincs megtisztulási vágy. Glyn belső, lelki harcát úgy tudja megvívni, ha szembeszáll a Cole által képviselt bűnös világrenddel és legyőzi azt. A filmben az első folyó akkor jelenik meg, mikor a két férfi felismeri egymásban saját tükörképét, ezzel megnyílik a lehetőség a küzdelemre. Útjának legfontosabb folyama a Columbia, melynél kétszer is megkapja a kihívást Jeremytől, a telepesek vezetőjétől: egy olyan ember, mint ő, meg tud-e változni, vagy vágya hiábavaló. Glyn végül szembenéz magával, s a folyón átkelve megvívja harcát. A végső küzdelem is egy hegyi folyóban zajlik. Pusztá kézzel csapnak össze Cole-lal, s Glyn úgy arat diadalt, hogy közben ikonográfiailag nem öl: Cole eszméletlenül zuhan a habok közé, s elragadja az áramlat, még az is elképzelhető, hogy túlélte a küzdelmet. Ha Cole-t pisztolypárbajban győzte volna le, akkor ismét vér tapadna kezéhez, így azonban tiszta lélekkel kerül ki a konfliktusból, melyet megmerítkezése is hangsúlyoz. Miközben barátja, Trey kihúzza, nyakára helyezi a kötelet, „megbűnteti bűneiért”, valamint bemeríti a vízbe is. E keresztelesszerű megtisztulás és szimbolikus akasztás után immár a közösség teljes jogú tagjává válhat. A társadalomba belépését a falu határát jelentő patak jelzi, melyen az oldalán a jövőt jelentő nővel kel át. A sorozatos folyóátkelésekkel végül nem csak egyéni megváltása, hanem a közösségbe integrálódása is bekövetkezik.



A folyó mentén (Bend of the River. Anthony Mann, 1952)

Nem ilyen szerencsés Link, *A vadnyugati ember* hőse. Ő is csak akkor tud tisztességes életet kezdeni, ha erőszakos módon leszámol bűnös múltjával, azonban Glynnél jóval nagyobb árat kell fizetnie. A filmben ugyan csak egyszer tűnik fel vízfolyam, megjelenése azonban annál lényegesebb. Link vonatát egy hídon állítják meg és rabolják ki korábbi bandájának tagjai. Link, valamint két sorstársa a partra vetődve gyalog kénytelenek folytatni útjukat. E momentum alapvető fontosságú a hősnek a film szimbolikus terében megtett útja szempontjából: az addig látott táj e határtól kezdve interiorizálódik, a jelenben lévő racionális, civilizált világból alászállunk a vadonba, a tudattalanba és a múltba. Link csak úgy tud ismét kikeveredni, ha korábbi családjának kiirtásával, takargatott múltjának elfojtott ösztöneivel és árnyaival le tud számolni. Noha természetesen ezt követően is minden kalandja a valóságban játszódik, szimbolikus szinten a film Link saját tudattalanjába tett utazása, ^[10] a patak pedig e pokoljárás Sztüxe, melyen jelen esetben a vonat vitte át. A vonat és a révész ladikjának párhuzamát erősíti a fizetés hangsúlyozása. Kharón csak olyanokat vitt át az alvilág határán, aki megfizette annak árát, s a film elején is hosszasan láthatjuk, amint Link kifizeti a vonatjegyet, vagyis „megadja” utazása árát. (Hozzá hasonlóan, sőt némiképp egyértelműbben *A folyó mentén*-ben Glynt egy hajó vitte át a „külső világból” „lelki küzdelmei terébe”.) Nem pusztán véletlen, hogy Linket a vonat a folyóig viszi, hiszen itt veszi kezdetét a film konfliktusa: múltjával való leszámolása. Link sorsa sokkal tragikusabb Glynnénél, saját családját kell kiirtania, s többé nem is tűnik fel folyó a filmben, mely kérdéssé teszi, hogy vissza tud-e illeszkedni civil életébe, valóban elérte-e a megváltást.

Míg egyes filmekben a folyó a Sztüx, vagyis egy másik létsíkra nyíló kapu, más esetekben a Rubicon funkcióját veszi fel: átlépése visszafordíthatatlan következményekkel jár, a westernmitológia legsúlyosabb büntetését vonja maguk után – a hősök kiszorulnak a transzcendens rendből. Míg *A folyó mentén*-ben, vagy *A vadnyugati ember*-ben a hősöknek szembe kell nézniük a múltjukkal és önmagukkal, s ennek érdekében át kell kelniük a folyókon, addig a *Cowboy az aranyásók között*-ben (The Far Country. Anthony Mann, 1954) és *A csupasz sarkantyú*-ban (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953) a folyó egy olyan morális határt jelent, melynek átlépése

súlyos következményekkel jár az egyénre nézve. Ugyan a *Cowboy az aranyásók között* első pillantásra happy enddel végződik, valójában, a westernmitológia értékítéletei felől közelítve, Mann legsötétebb alkotásai közé tartozik. Jeff, a marhahajcsár Seattle-ből hajóval érkezik az alaszakai Skagwaybe, s e hosszú utazás a tényleges földrajzi távolságon túl szimbolikus jelentőséggel bír. A hős itt egy hatalmas víztömegben kel át, maga mögött hagyja a cowboylét hagyományos színterét, s egy olyan jelentős határt lép át az aranyásók földjére érkezéssel, amelyből már nincs számára visszaút. Az északra utazással a férfi elvetette a kockát, két világ között ragad, ezért a film során végig mogorva. Különállását a film terének alakítása is aláhúzza: kunyhója új lakóhelye, Dawson City szélén van. Will Wright megállapította, a tény, hogy Jeff a feltérképezett hegyi ösvények helyett a Yukon völgye mentén akar hazatérni, a jellemzően síkságokon élő cowboy és a hegyekben dolgozó bányászok vizuális elválasztásának egyik ékes példája.^[1] Szökési kísérlete sikertelen, Gannon bíró emberei megsebesítve a sebes sodrású folyóban hagyják. E kényszerű megmerítkezés révén immár tud integrálódni a társadalomba, az addig önző férfi képes hőssé válni, azonban hogy ez mennyire jelent megváltást, arra a következő fejezetben fogok kitérni.

A totális elbeszélés *A csupasz sarkantyú*ban teljeseedett ki, ugyanis a tájelemek változásai túlmutatnak a hős, Howie karakterén, s a melléje szegődött két társának életére is befolyással vannak: az egységes szimbolika végigkíséri mindhármasuk történetét. A természet itt csalfa szírenjátékot űz az esendő emberekkel, mind Howie-t, mind a hadseregtől elbocsátott Royt és az öreg aranyásó Jesse-t is megkísérti, s a film végén döntésüknek megfelelően ítél a sorsukról. Roy kapzsiságból akarja bitóra juttatni Bent, a körözött bűnözőt, s mivel becstelen életet él, már a film elején meg van pecsételve a sorsa. Ahogy mászik fel a rabló után a sziklafalra, az vizuálisan előre is vetíti a vesztét: egy kötélbe kapaszkodva küzdi magát előre, miközben a háttérben a sebesen tajtékzó folyó száguld. Jesse megkísértése egy gyorsfolyású patak mellett történik, melyben a rövid pihenő alatt rögtön arany után kezd kutatni, s később ez lesz a veszte: az arany miatt oldozza el Bent, aki végül lelövi. Howie megkísértése azonban merőben más: őt nem a gazdagság igézi meg, azért züllött jóra való farmerből fejjavadásszá, hogy vissza tudja vásárolni földjét, ezzel ismét elnyerje korábbi „megszentelt” életét. A film ideje alatt kivetett és szánalmas gyarló, akit lidérces álmok gyötörnek, viszont a háttérben jelenlévő folyó az ő megkísértése alatt nyugodt marad, ezzel jelzi előre, hogy nem fog elbukni. Két társa átlépi a morális határt, mely végzetesnek bizonyul számukra: a folyópartra merészkedő és az átkelés érzetét keltő beállítással ikonográfiailag a határt átlépő Jesse-t lelövik, a folyón átevickélő Royt pedig egy farönk zúzza halálra. Howie megtévelyedett figura, az alapvető emberi jószág azonban sosem vesz el belőle, csak elnyomja, ezért olyan frusztrált a film során. Jesse és Roy engedtek a kísértésnek, így elbuktak, ő azonban – bár közel kerül a vereséghez – végül túl tud nőni önmagán. Ez akkor következik be, mikor döntenie kell Ben holttestének sorsáról: ha elviszi magával és pénzt kap érte, eléri célját, de becstelenné válik. Ahogy kétségbeesetten mantrázza magának, hogy feladja a testet, a folyó fenyegető morajlása egyre hangosabbá válik, a végzet hideg lehelete lengi körbe, azonban miután összeomlik döntésének súlyától, s enged az addig elnyomott emberségének, eléri a természeti rendbe visszatagozódás kegyelmét, a morajlást fokozatosan zene váltja fel.



A csupasz sarkantyú (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953)

Azokban a filmekben, amelyekből hiányoznak a folyók (Ördögszoros [Devil's Doorway. Anthony Mann, 1950], *A 73-as winchester* [Winchester '73. Anthony Mann, 1950] és a *Férfi Laramie-ből* [The Man from Laramie. Anthony Mann, 1955]), a hősnek nem kell megtisztulnia, éppen ő az igazság – legalábbis a valósnak vélt igazság – birtokosa, aki különböző formákban veszi fel a harcot ennek érvényre juttatásáért. A folyók hiánya ugyanakkor azt is jelenti, hogy a magányos hős nem tudja átlépni a közösségbe és a letelepedéshez vezető határt, így halálra vagy a távolba lovaglásra ítéltetett.

Golgota a vadnyugaton

Mann westernjeiben a hegyek a legszembetűnőbb természeti képződmények. A klasszikus westernnek egyik jellemző motívuma az utazás, mely legtöbbször horizontális mozgást jelent. Ugyan *A karaván vezetője* (Wagon Master. John Ford, 1950) vagy *Az üldözők* (The Searchers. John Ford, 1956) hősei is kelnek át hegyeken, ám a filmek ezeket rendre elvágják, s a nagy távolságok átszelését részesítik előnyben. Ezzel szemben Mann hosszasan elidőzik a hegyeken, a hősök vertikális mozgása sokkal látványosabb, mint az őt megelőzők, illetve kortársainak munkáiban. A nagyobb erőfeszítést igénylő hegymászás fontos eszköze a manni hősre nehezedő konfliktusok megjelenítésének. A klasszikus westernre jellemző feladatközpontúság s az ötvenes évek „noir westernjeit” meghatározó lélektani konfliktusok mellett megjelenik a táj leküzdésének nehézsége is. E hősöknek a régmúlt lelki terheit cipelve kell ellátniuk egy feladatot, gyakran számukra kedves személyekben kell csalódnuk és megküzdeniük velük, mindezt nehéz fizikai körülmények között. Mann a konfliktusok halmozásával a végletekig feszíti a hős tűréshatárát, határhelyzetbe ^[12] kergeti őt, hogy feltárujjon az addig elnyomott valódi énje: lássuk, hogy össze tudja-e szedni magát, és túl tud-e lépni a múlt árnyain. ^[13]

Az alábbi táblázatokban Mann westernjeit hasonlítottam össze a műfaj korábbi és a manni filmekkel egyidejű reprezentatív darabjaival az alapján, hogy milyen mértékben végeznek a

karakterek horizontális, illetve vertikális mozgást. A *hossz* az adott irány abszolút terjedelmét összegzi, mely sok, néhány másodperces snittből tevődik össze, a *százalék* pedig a film teljes játékidéjéhez viszonyítva jelzi ugyanezt. Mozgásként olyan tevékenységeket rögzítettem, amikor a hős „nyitott rendszerben” halad valamilyen irányba, vagyis belső terekben, illetve tábortűz körüli mozgásokat nem adtam hozzá. A film terében történő haladás mellett fontos szempont volt, hogy a képkockán érzékeljük a mozgást: *A folyó mentén* hajójelenetein ugyan a hősök állnak, de a háttérben láthatjuk, ahogy a hajó halad, ezzel szemben a *Cowboy az aranyásók között* hajókabinjában a zárt képkockán semmi sem jelzi az utazást. Vertikális mozgásnak azokat az elemeket számoltam, amelyekben a karakterek hegyre másznak, meredek domboldalon haladnak, vagy a kamera olyan szögből mutatja őket, hogy az a mászás érzetét kelti.

Anthony Mann westernjei

CÍM	HORIZONTÁLIS		VERTIKÁLIS	
	<u>Hossz</u>	<u>Százalék</u>	<u>Hossz</u>	<u>Százalék</u>
A 73-as winchester (1950)	15:52	18,0%	04:39	5,2%
Ördögszoros (1950)	09:58	11,9%	05:29	6,2%
A folyó mentén (1952)	22:21	24,7%	11:29	12,6%
A csupasz sarkantyú (1953)	07:20	8,2%	12:33	13,7%
Cowboy az aranyásók között (1954)	06:18	6,4%	09:05	9,3%
Férfi Laramie-ből (1955)	18:48	18,1%	07:20	7,1%
Az utolsó határ (1955)	14:28	14,8%	08:44	8,8%
A bádogcsillag (1957)	19:11	20,6%	05:18	5,7%
A vadnyugati ember (1958)	20:48	21,0%	03:54	4,0%

Klasszikus és kortárs westernek

CÍM	HORIZONTÁLIS		VERTIKÁLIS	
	<u>Hossz</u>	<u>Százalék</u>	<u>Hossz</u>	<u>Százalék</u>
Hatosfog (1939)	29:53	31,2%	00:18	0,3%
Clementina, kedvesem (1946)	11:28	12,4%	00:23	0,4%
Vörös folyó (1948)	29:10	21,9%	03:53	2,9%
A karaván vezetője (1950)	20:40	24,0%	04:33	5,2%

Törött nyíl (1950)	19:20	20,7%	02:06	2,3%
Délidő (1952)	16:08	18,8%	01:15	1,4%
Idegen a vadnyugaton (1953)	18:16	16,1%	01:05	0,8%
Johnny Guitar (1954)	13:11	11,9%	05:16	4,7%
Az üldözők (1956)	20:45	18,3%	03:00	2,6%
Foglyok (1957)	11:06	14,1%	01:35	1,9%

A hegyek hagyományosan a világ tengelyét szimbolizálják, a földi és a szellemi szféra összekötői. Megmászásuk ugyanúgy rituális cselekedet, mint a folyóknál a megmerítkezés. Utat mutatnak egy magasabb létsíkba. ^[14] Mann westernjeiben a hegyek a hős küzdelmének útját jelenítik meg, melyeket két csoportra osztottam azok természete szerint. Az egyik csoportot képezik a klasszikus western ikonográfiába illeszkedő „igazság hegyei”, míg a másik csoport, a „törvény hegyei” egy kizárólag Mannre jellemző típust testesít meg. E kategóriák fokozatosan alakultak ki, például a legelőször leforgatott westernjében, az *Ördögcsor*ban még ugyanazon hegyek mindkét kategória jellegzetességeit magukon viselik.

A) Az igazság hegyei

Az „igazság hegyei” típusú filmek követik az útiwesternek dramaturgiáját, melyek Király Jenő szerint rendszerint felfelé, a hegyek közé vezetnek. Ezeken következik be az igazság pillanata, a párbaj: itt emelkedik magasabb szférába a hős. ^[15] Az ide tartozó filmekben (*A 73-as winchester*, *Férfi Laramie-ből*, *A bádogsillag*, *A vadnyugati ember*) a hegyen következik be a hős harcának kicsúcsosodása, a végső próbatétel. Gyakran fizikailag is nehéz rájuk felmászni, mely mutatja a magasabb létsík elérésének nehézségét. E hegyek több szempontból is kiérdemelték az „igazság hegyei” elnevezést: egyrészt a hagyományos westernmitológiában a *showdown*, a párbaj, vagyis az igazság pillanata rendszerint a csúcson esik meg, másfelől megmászásuk közben hull le az álarc a karakterekről, itt mutatkozik meg, ki milyen ember valójában, minden titokra fény derül.

Mann a klasszikus westerneknél jóval konkrétabban használja e típust. Egyes filmekben szoros kapcsolat van a hegyek és az igazság között: akkor jelennek meg szinte a semmiből és terelődik rájuk a cselekmény, amikor megnyílik az igazság felé vezető út a hős számára. *A bádogsillag* nagy részében síkságon játszódik a történet, ám amikor a két központi karakter, Ben seriff és az öreg Hickman elérkezett arra a szintre, hogy megtegyék a következő lépést az integrálódásuk folyamatában (az első a folyó volt), megjelenik a hegy. Ez egyúttal az igazság letéteményese is: a síkságot a lincselni vágyó tömeg uralja, ők ketten pedig a törvény nevében másznak fel a hegyre. Itt válik Benből igazi férfi: még bizonytalan és nyakas ifjúként indul a gyilkosok után, majd érett férfiként jön le, aki már képes megregulázni a tömeget is. A hegy Hickman számára is a fejlődést hozza el: Matthew J. Costello kifejtette, hogy a társadalmi beilleszkedéshez számára az a kulcs, hogy a gyilkosok helyett fogadott fia megkeresésére indul. ^[16] Itt nem álarc kerül le az emberekről a hegyen, hanem félelmeiket hátrahagyva addigi önmagukat kell levetniük, s kibontakoztatni új

énjüket. Ben itt válik valódi felnőtté, Hickman pedig magányos hősből családapává.



Férfi Laramie-ből (The Man from Laramie. Anthony Mann, 1955)

Hasonló szerepet tölt be a hegy a *Férfi Laramie-ből* esetében is, ahol az igazságot kutató Lockhart számára jelent útmutatót. A nyitányban egy nagy sziklacsoporthoz leli meg elesett testvére alakulatának maradványait, amit a modern puskákkal felszerelt apacsok semmisítenek meg. Lockhart egy kalapot szorongatva pásztázza végig az ormokat, melyek utat mutatnak neki: fölfelé kell indulnia a válasz megelézéséhez. Azonban úticélja, Coronado egy hatalmas síkságon van. Nyomozása a hegyek újbóli megjelenéséig elakad. A hegyek és a síkság narratív kontrasztját a sólepárló jelenetnél lehet észrevenni: a háttérben húzódó hegyek fokozatosan eltűnnek, ahogy Lockhart öszvérjeit lemészárolják. A férfi az elégtétellel kezd foglalkozni, s az életmű talán legkopárabb táján vág át a város felé. Coronadóban Lockhart hamar elveszik a város hatalmi konfliktusainak pókhálójában. A hegyek akkor jelennek meg ismét, mikor a néző számára kiderül a bűnösök személye. A hegy megmászása során mindenkiről lehull a lepel: az addig megfontoltnak tűnő Viceről kiderül kétszínűsége, a Waggomanekről bebizonyosodik, hogy a várost igazgató család összeomlóban van: Dave meghal, Alec pedig a mélybe zuhan, s a rögeszmésen bosszúra szomjazó Lockhartól is kiderül, hogy képes a továbblépésre. A hegy szédítően meredek oldalán szinte lehetetlen fellovagolni, mely vizuálisan is megjeleníti a hősök igazságért folytatott küzdelmének nehézségét.

A síkság és a hegyek narratív ellentéte megmutatkozik már az *Ördögszorosban* is. Míg a Lance otthonául szolgáló Kánya-mezőt a sósók számára – kimondva is – szentnek tartott hegyek ölelik körbe s védik a külvilágtól, addig az arra törő telepesek közegét rendre dombos, füves síkságok, illetve zárt terek jelentik. Miközben a korábbi elemzések rendre azt emelték ki, hogy a film a mccarthizmus kritikájaként az igazságtalan hatalommal szemben jogosan fellépő egyén harcát jeleníti meg, a totális elbeszélés olvasatában Mann értékválasztása nem ilyen egyértelmű. Mikor Lance úgy dönt, hogy fegyverrel védi meg birtokát, a hegyek fokozatosan kiszorulnak a kompozíciókból: bár a férfi morális értelemben jogosan cselekszik, mégis szembemegy – a mégoly igazságtalan – törvényekkel, ezzel elveszti isteneinek védelmét. Lance azért az egyik legtragikusabb Mann-hős, mert nemcsak fizikailag bukik el, hanem metafizikailag is kiszorul a kegyelemből.

Leghagyományosabban *A 73-as winchesterben* történik meg a hegyen történő leszámolás. Lin és az antagonista Dutch Henry egymagukban állnak szemben egymással, a hegyen lehull róluk az utolsó álarc is (Lin először hívja testvérét a valódi nevén). A párbaj igazságtartalmát azonban

megkérdőjelezi a tény, hogy két testvér áll egymással szemben, mégha Dutch Henrynek apagyilkossága miatt bűnhődnie is kell. E filmben az igazság nagyon összetett: Linnek rokongyilkossá kell válnia az igazság eléréséhez. Míg a hegyre feljutás az igazság elérését jelenti, Lin a szűk, sziklás ösvényeken elakad, két kő közé szorul. A hegy csúcsára ugyan nem jut fel, de végül győzelmet arat, és megtalálja a boldogságot a nő oldalán, hiszen testvérségüket már a párbaj előtt megtagadták. (Az utolsó perc gyengíti az értelmezését, de a rendkívül szubverzív *Ördögstoros* forgatása után a stúdiók döntéshozói rendre beleszóltak Mann filmjeibe, a happy end felé terelve a történetet.) [17]



A vadnyugati ember (Man of the West. Anthony Mann, 1958)

Tájébrázolás szempontjából Mann legradikálisabb műve utolsó westernje, *A vadnyugati ember*. Itt látható a totális elbeszélés kiteljesedése, a rendező elment a stúdiórendszer adta keretek végső határáig. Ahogy már utaltam rá, a környezet interiorizálódik, Link tudatalattiját tükrözi, egyes elemzők egészen odáig merészkedtek, hogy kijelentsék, Mann a modernista lelki tájak szintjére fokozta a stilizációt. [18] A filmet dramaturgiailag két része lehet bontani: az első a vonat kirablásáig tart, a második pedig a folyóparttól indul. Mann az első részben már-már klisésen műtermi környezetet hozott létre, a hős lelki utazásának kezdetével minden korábbinál radikálisabb, funkcionalistább tájépítésbe kezdett. Ahogy Link egyre mélyebbre kerül saját lelkében, úgy válik az eleinte üdezőld táj egyre kopárabbá, s úgy kapnak egyre nagyobb hangsúlyt a hegyek a cselekmény során minduntalan kijelölve Link útjának irányát, ugyanakkor egyre inkább korlátozva is a lehetőségeit. Csak úgy tud ebből a lelki útvesztőből kikerülni, ha lemészárolja korábbi családját, s bár nem akar ismét gyilkos lenni, ahogy egyre több hegy veszi körül a karavánt, ahogy egyre klausztrófbóbbá válik az addig sík táj, úgy válik mindinkább egyértelművé, hogy nem tud elmenekülni. Már akkor majdnem gyilkos lesz, mikor összeverekedik az egyik rablóval, s ugyan ekkor még el tudja kerülni, tudatosul benne, hogy nincs más út számára, csak a mészárlás. E jelenetet követően kietlen köves vidékké válik a táj, s a film során először egy óriás sziklafal zárja le a szabad mozgás lehetőségét, kijelöli az utat az elkerülhetetlen megmérettetés színtere felé. A leszámolás helyszíne Lassoo, a szellemváros, mely a film legkietlenebb vidékén fekszik. Link ekkor jön rá, hogy szabadulására csak egy mód van, ha a tudatalattija mélyén megtelepedett árnyyszerű sötétséget – mely a valóságban az őt szerető és nagyra tartó Dockban, a bandavezérben testesül meg – sikerül elpusztítania. A végső küzdelem, a két férfi szembenézése természetesen egy hegyoldalon történik meg, mely a tudatalattiba merülés ellenpárjaként a

fölfelé mutató utat is megjeleníti. Itt áll Link útjába Dock, elzárva a továbblépés lehetőségét. Csak Dock lelövését követően jelennek meg újra a növények a filmben. Míg a hasonló véget érő *A 73-as winchester* egy boldog pár ölelésével ér véget, itt két megtört ember távozik a semmibe, s kétségek között maradunk Link sikerét illetően.

B) A törvény hegyei

Az esszenciálisan manni westerntáj a „törvény hegyei” típusú filmekben jelenik meg (*A folyó mentén*, *A csupasz sarkantyú*, *Cowboy az aranyásók között*, *Az utolsó határ* [The Last Frontier. Anthony Mann, 1955]). Ezek a cselekmény felett őrködő fenséges hegyek jellemzően a háttérben magasodó havas csúcsok alakját veszik fel. Közvetve gyakorolnak hatást a hősökre, van, hogy megmászásuk el is marad. Ahogy többen is jelezték, ^[19] e hegyek a film világát átjáró változatlan erkölcsi rend képviselői. A hősök hozzájuk képest kicsinek és esendőnek tűnnek. Többszöri megjelenésükkel azt az érzetet keltik, hogy a tényleges cselekmény eltörpül az ősi világrend mellett. *A folyó mentén*, *A csupasz sarkantyú* és *Az utolsó határ* esetében a film nyitó- és záróképe is egy-egy magányos vulkanikus havas csúcs, ezzel is hangsúlyozva a természeti rend időtlenségét. Útmutatót jelentenek: a film világában megjelenik a metafizikai Törvény, amihez lehet viszonyulni, így a hősök számára megadatik ezzel a fejlődés lehetősége. Mann kortársa, Budd Boetticher filmtájaiban például hiányzik egy minden felett álló mérték, a sivatagban barangoló hősei minden kultúrából és rendből kiszorultak, a relativizmus fojtogató világában bolyonganak. Ezzel szemben a „törvény hegyei” viszonyítási pontot jelentenek. E sajátosan manni hegyszimbolika fokozatosan formálódott ki a hagyományos westernekre jellemző „igazság hegyeiből”. Az, hogy egy tájélem ilyen karakteres jelentéssel bír, fontos szerepet játszott a totális elbeszélés kikristályosodásának folyamatában, ettől kezdve ugyanis, amint megjelent a képen az ikonikus manni hegy, már önmagában szimbolikus jelentéssel tölt meg egy jelenetet.



A csupasz sarkantyú (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953)
nyitóképe

E típus legelőször *A folyó mentén*-ben tűnt fel, átmenetet képezve az „igazság hegyei” kategóriából, ugyanis a hős kénytelen valóban felmászni a hegyre, s itt derül ki mindenkiről, kinek mit rejt a lelke, de a hegy narratív szerepe kezdett összetettebbé válni. Egyes pontokon szó szerint a törvényt testesíti meg: Cole-t a nagy hófödte csúccsal szemben akarják felakasztani, Glyn pedig úgy lövi el a kötelét, hogy a háttérben jól kivehető a hegy. Ahogy a folyóknál utaltam Glyn és Cole egymásra találásának fontosságára a megváltástörténet szempontjából, így hasonló módon ki kell emelni, hogy a két férfi a természeti Törvény „jóváhagyásával” sodródik egymás mellé. A Mount Hood jelenléte másképp is lényeges: a folyók által megteremtett lehetőség után a hegygel való megbirkózás ad teret a hős küzdelméhez. Ugyan Glyn többször is kijelenti, hogy szeretné elkerülni az átkelést a hegyen, végül mégis szembe kell néznie az óriással. A hegy olyan, mint egy útvesztő, a lélek sötét zugainak hálóját: vékony ösvények keresztezik egymást, egy idő után a néző is elveszti az irányérzékét, annyi elágazást járnak be a hősök. Glyn számára a csúcson érkezik el az utolsó kísértés: emberei itt próbálják meg utoljára rávenni, hogy az élelemszállítmánnyal forduljon inkább az aranyásók felé, s Cole is itt vall végleg színt. A kopár kövek a film nyitányához hasonlóan kihangsúlyozzák magára maradtottságát, azonban a csúcson hó formájában itt már megjelenik a víz is, jelezve, hogy Glyn jó úton halad a megtisztulás felé.

*A csupasz sarkantyú*ban mindkét típus megtalálható, s itt jelenik meg először tiszta formájában a „törvény hegye”. A cselekmény során többször visszatérnek a hóborította csúcsok a háttérben. Király Jenő szerint a hegy a természet jeges közönyével tekint le, s a film azért is sötétebb tónusú dráma az elődjénél, mert itt a hősök nem tudják megmászni a csúcst. A cselekmény tragikuma éppen abban rejlik, hogy ugyan megjelenik az erkölcsi mérték, de nagyon messze van, így elérhetetlenné válik.^[20] Míg Király a természet jeges közönyét hangsúlyozza a film kapcsán, a totális elbeszélésen keresztül olvasva a filmszöveget, kiviláglik, hogy Howie minduntalan segítséget kap, hogy a kegyelemből kiszorult megtévedt farmer visszataláljon a jó útra. Mivel a férfi célja rossz, e segítségek legtöbbször akadály formájában mutatkoznak, a hősnek azért kell szembenéznie a legyőzhetetlennek tűnő akadályokkal, mert a természetével ellentétes dolgot akar megvalósítani. Ezt az ellentétet hangsúlyozza ki a film eleji feljutás Benhez. Kövek omlanak Howie fejére, lezuhan a sziklafalról is. A „törvény hegyének” jelenléte nem az elérhetetlen erkölcsi rendet szimbolizálja: amíg látható a háttérben, megvan a lehetősége, hogy morálisan helyes döntést hozzanak a karakterek; eltűnésük annál végzetesebb. Ahogy Howie a halott Bent vonszolja maga után, lovával szinte teljesen kitakarják a kompozícióban egyre lejjebb csúszó hegyeket, és míg azt bizonygatja, hogy már ez az igazi természete, kis híján valóban el is bukik és kinnreked a természeti világrendből. Mikor az utolsó pillanatban mégis úgy dönt, hogy megadja a végtisztességet a testnek, az ismét hangsúlyossá váló hegyek koszorújában temeti el Bent. Howie az utolsó pillanatban meg tudja menteni saját magát, nem úgy, mint Lance, az *Ördögszoros* hőse, aki fizikai és metafizikai szinten is elbukott: vereséget szenvedett a telepesekekkel szemben, s halálakor az indiánok számára a szentséget szimbolizáló hegyek is teljesen eltűntek a beállításból, jelezve a férfi kitaszíttottságát.

A „törvény hegye” *Az utolsó határ*ban jelent meg a legtisztább formában. Itt a hegy egy olyan

természeti rendre ügyel, melybe beletartoznak az indiánok és fehérek egyaránt, s ugyan van helye a túlélésért folytatott küzdelemnek, az igazságtalan pusztításnak nem. Miután Marston ezredes bevonul Fort Shallenba, az addig rendre jelenlévő hegy eltűnik a kompozíciókból, a határvidéket felőrlő pusztítás úgy tűnik, el tudja törölni a természettörvényt, ám mikor beosztottjai fellépnek az önkényeskedő parancsnok ellen, ismét megjelenik. A totális elbeszélésben betöltött kiemelt szerepét az is mutatja, hogy jelenléte olykor a cselekmény terének koherenciáját is felülírja: a film nyitányában a három hős a hegy *irányából*, a vadonból érkezik, majd a hegy *felé* mennek, amely ekkor már az erőd mögött található. Ugyan a hegy egyaránt jelen van a vadonban és a civilizációban is (az amerikai zászlóval együtt többször jelenik meg az erőd mögött), de a film nem hagy kétséget, hogy melyik állapot a magasabbrendű. Mikor Jed a hegyoldalban őrlődik, hogy végleg maga mögött hagyja a civilizációt, vagy visszatérjen a katonák közé, indián kísérője, Mungo megjegyzi, hogy ő nem tartozik a természettel összhangban élő emberek közé. A jelenetet a havas hegy uralja, ugyanakkor a csúcsot sűrű felhők takarják el a férfi elől. Ezzel Jed tragikus hőssé válik, akinek az a természet által rárótt sorsa, hogy civilizálódjon és a katonák közé álljon, ^[21] mindezt a Törvény „jóváhagyásával”: a filmet a nagy fehér hegy és az amerikai zászló képe zárja.



Az utolsó határ (The Last Frontier. Anthony Mann, 1955)

A „törvény hegyei” nem mindig vették fel az ikonikus magányos vulkanikus hegy alakját. A *Cowboy az aranyásók között* esetében ugyan megjelenik a gleccserekkel borított hegy, de a hősök nem egy csúcs körül bolyonganak. A film azért is egyedi, mert a hegy nem állandó őre a cselekmény világának: a 93 perces filmben csak a 21. és a 65. perc között lehet hatalmas csúcsokat mutató beállításokat látni, mialatt Jeff Skagwayból Dawsonba utazik. Rendszerint belsőknben, illetve szűkebb képkivágatokban zajlik a cselekmény. A hegyek visszaszorulása jelzi a természeti törvény háttérbe szorulását: az aranybányászat a westernmitológiában bűnös cselekedet, legalábbis alantasabb, mint a mezőgazdasági munka, hiszen míg a farmerek figyelnek a földre, óvják azt, addig a bányászok kirabolják a természetet. Az aranybányászat nem a természettel való békés együttélés, hanem – a filmben Gannon bíró által megtestesített – az emberi törvények természetre erőszakolása. Még ha a várost megtöltő karakterek szimpatikusak is, Dawson eredendően bűnös város, a nyereszkeskedés tűzfészke lesz. Bár Jeff a film végére integrálódik a társadalomba, ha a természeti törvény perspektívájából tekintünk a történetre, akkor sorsa tragikus: a beilleszkedés, a cowboylét otthagynása az aranyásásért a hős teljes önfeladása. Jeff eredeti terve, hogy visszatér Utahba farmot venni, ám öreg kísérője halálával végül a városban marad. Jeff a film során végig

próbálja elkerülni a hegyeket, vagyis Ádámként megpróbál elrejtőzni a természet őrkdő tekintete elöl, hiszen mint cowboy és a természettel eredetileg összhangban élő ember, maga is érzi az önfeladást. A hegyektől való félelme végül beigazolódik: az élelemszállító karavánra és az északra tartó szerencsevadászokra lezúdul egy hatalmas lavina, a természet jeges bosszúja.

Összegzés

Összegzésképp elmondható, hogy Anthony Mann westerntájaiban az egyes tájelemek konkrét és következetes jelentéstartalmakat hordoznak, melyek interakcióban vannak a cselekmény alakulásával. A korábbi elemzések elsősorban kompozíciós eszközként tekintettek a manni tájra, s a Jeanine Basinger által bevezetett totális képből kiindulva a tablószerű fogalmazást tartották Mann rendezői kézjegyének. Azonban a tájak változásainak széleskörűbb vizsgálata nyomán kirajzolódott egy ehhez újabb rétegeket adó, a filmek egészét meghatározó felvételi és szerkesztési szemléletmód, a totális elbeszélés, melyben az egyes beállítások környezeti elemei a film egészére vonatkozóan dramaturgiai funkcióval bírnak.

Elemzésem során a totális elbeszélés működését a víz és a hegyek cselekményformáló szerepén keresztül érzékeltettem. Mindkét tájelem kulcsszerepet játszik a hősök küzdelmének metafizikai szintjén. A víz teremti meg a lehetőséget a megmérettetésre, próbatétel elé állítja, illetve kíséri a protagonista útját. Jelenlétével válik lehetségessé a hős megtisztulása és a társadalomba integrálódása. A hegyek magát a küzdelem útját testesítik meg. Természetük szerint a Mann-westernekben megjelenő hegyeket két csoportba lehet rendezni: az „igazság hegyei” a klasszikus westernek óta visszatérő, toposzszerű helyszíneket jelöl, olyan hegyeket foglal magába, melyekre fel kell mászni, e mászás során pedig minden szereplőről kiderül az igazság, s jellemzően a csúcson következik be a *showdown*, az igazság pillanata. A sajátosan manni „törvény hegyei” a cselekmény felett őrkdő, háttérbe húzódó óriások, melyek a változatlan erkölcsi mértéket és a természeti törvényt testesítik meg. A hegyek egyúttal fontos szerepet játszanak a hősök küzdelmének fizikai szintjén is, kulcsszerepük van a konfliktusok halmozásában: vertikális mozgásra kényszerítik a hősöket, ezzel vizuálisan is megjelenítik erőfeszítéseiket.

A totális elbeszélés érdemben hozzájárult a Mann-westernekben megjelenő műfajkritika artikulálásához. E sajátos szerkesztési szemléletmód segítségével sikerült ebben az alapvetően kalandorientált műfajban a fókusz a hős megbomlott lelkének reintegrálásáért folytatott harcára fordítani. A totális elbeszélésen keresztül a filmforma e küzdelmet kíséri (a „törvény hegyei”), kommentálja (a víz hiánya, illetve megjelenése) és alakítja (hegymászás, megmerítkezés). Mindeközben megmarad a filmek akciódús jellege, sőt a rendező halmozza a konfliktusokat, egyrészt narratív, másrészt vizuális eszközökkel (ebben nagy szerep jut a tájnak). Ennek célja a pszichológiai határhelyzet kialakítása, hogy kiderüljön, képes-e a hős a lelki fejlődésre. Az akcióorientáltság így ugyancsak a válságba jutott egyén lelki küzdelmének bemutatására szolgál, ezen keresztül mutatja be a rendező, hogy hősének milyen nehéz visszatagozódnia az egyetemes rendbe. A totális elbeszélés végső soron a western konfliktusainak extremizálásában játszik szerepet: e szerzői kézjegy használatával Mann megerősíti a cselekmény szintjén a klasszikus

kalandtematikát, miközben a formanyelv révén alakít a műfaj tematikus jegyein.

Jegyzetek

1. Berger, René: *A festészet felfedezése II. A megítélés művészete*. Budapest, Gondolat, 1973. 9–11.
2. Deleuze, Gilles: A gondolat és a film. *Metropolis*, 1999/3 (tél), 42–56. Conley, Tom: Landscape and Perception: On Anthony Mann. In *Landscape and Film*. Szerk. Martin Lefebvre. New York–London, AFI Film Readers–Routledge, Taylor & Francis Group, 2006. 297–298.
3. Basinger, Jeanine: *Anthony Mann. New and Expanded Edition*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007. 14., 69–70. Miller, Helen–Mules, Warwick: Anthony Mann's Film Westerns: Mise-en-scène and the Total Image in Bend of the River. *Transformations*, 2014/24. 2023.05.04. URL: <http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Miller-Mules-Transformations24.pdf>
4. Basinger: i. m. 6.
5. Berger: i. m. 12–18.
6. Basinger: i. m. 15.
7. Conley: i. m. 299.
8. Király Jenő a western világgépének alapját képező Kelet és Nyugat közti ellentétet két metszetben tárgyalta: egyrészt civilizációtörténeti, másrészt eszkatológikus (üdv történeti) szempontból. Előbbi a közösségre fókuszál, s eszerint egy teremestörténetnek lehetünk tanúi, vagyis a westernnek azt mutatják be, hogyan szelídíti meg a civilizáció a vadont. Munkámban az egyénre fókuszáló eszkatológikus megközelítést alkalmaztam, mely alapján a Nyugat, a szent vadon az újrakezdés lehetőségét kínálja, kihívást jelent, de a megújulás lehetőségével kecsegtet. E megközelítés már megnevezésében is kapcsolódik a szakralitáshoz, ezért az elemzéseimben rendre visszatérnek olyan fordulatok, melyek a keresztény teológiához kapcsolódnak. Király Jenő: *A film szimbolikája III/1: A kalandfilm formái 1*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem, 2010. 271–274.
9. Pál József–Újvári Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi, 1997. 148–149.
10. Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat, 1986. 286–287.
11. Wright, Will: *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1975. 58.
12. A határhelyzet (*Grenzsituation*) fogalmát Karl Jaspers dolgozta ki, olyan végletes szituációkra (pl. halál, bűn), melyek révén az egyén szembesül a kudarc élményével és a magáraulatalsággal. Ezek alatt vagy összetörnek, vagy képessé válik a szembenézésre, s megleti igazi énjét.
13. Miller–Mules: i. m.
14. Pál–Újvári: i. m. 196–197.
15. Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 1998. 120.
16. Costello, Matthew J.: Rewriting High Noon: Transformations in American Popular Political Culture during the Cold War, 1952–1968. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*. Szerk. Peter C. Rollins–John E. O'Connor. Lexington, The University Press of Kentucky, 2005. 183–184.
17. Simons, John L.–Merrill, Robert: *Peckinpah's Tragic Westerns. A Critical Study*. Jefferson, NC–London, McFarland & Company Inc., Publishers, 2011. 17–18.
18. Berkes: i. m. 252.
19. Miller–Mules: i. m., Király: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. 120.

20. Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest, Eszmélet, 2017. 577.
21. Simons–Merrill: i. m. 17.

Irodalomjegyzék

- Basinger, Jeanine: *Anthony Mann. New and Expanded Edition*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007.
- Berger, René: *A festészet felfedezése II. A megítélés művészete*. Budapest, Gondolat, 1973.
- Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat, 1986.
- Conley, Tom: Landscape and Perception: On Anthony Mann. In *Landscape and Film*. Szerk. Martin Lefebvre. New York – London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- Costello, Matthew J.: Rewriting High Noon: Transformations in American Popular Political Culture during the Cold War, 1952–1968. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History* Szerk.: Peter C. Rollins – John E. O'Connor. Lexington, The University Press of Kentucky, 2005. pp. 175–197.
- Deleuze, Gilles: A gondolat és a film. *Metropolis*, 1999/3 (tél), 42–56.
- Király Jenő: *A film szimbolikája III/1: A kalandfilm formái 1*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem, 2010.
- Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest, Eszmélet Alapítvány, 2017.
- Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 1998.
- Miller, Helen – Mules, Warwick: Anthony Mann's Film Westerns: Mise-en-scène and the Total Image in Bend of the River. *Transformations*, 2014/24. 2023.05.04. URL: <http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Miller-Mules-Transformations24.pdf>
- Pál József–Újvári Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi, 1997.
- Simons, John L. – Merrill, Robert: *Peckinpah's Tragic Westerns. A Critical Study*. Jefferson, NC – London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011.
- Wright, Will: *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1975.

Filmográfia

- *A 73-as winchester* (Winchester '73. Anthony Mann, 1950)
- *A bádogcsillag* (The Tin Star. Anthony Mann, 1957)
- *A csupasz sarkantyú* (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953)
- *A folyó mentén* (Bend of the River. Anthony Mann, 1952)
- *A karaván vezetője* (Wagon Master. John Ford, 1950)
- *A vadnyugati ember* (Man of the West. Anthony Mann, 1958)
- *Aki megölte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance. John Ford, 1962)
- *Az utolsó határ* (The Last Frontier. Anthony Mann, 1955)
- *Az üldözők* (The Searchers. John Ford, 1956)

- *Clementina, kedvesem* (My Darling Clementine. John Ford, 1946)
- *Cowboy az aranyásók között* (The Far Country. Anthony Mann, 1954)
- *Délidő* (High Noon. Fred Zinnemann, 1952)
- *Férfi Laramie-ből* (The Man from Laramie. Anthony Mann, 1955)
- *Foglyok* (The Tall T. Budd Boetticher, 1957)
- *Hatosfogat* (Stagecoach. John Ford, 1939)
- *Idegen a vadnyugaton* (Shane. George Stevens, 1953)
- *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)
- *Ördögszoros* (Devil's Doorway. Anthony Mann, 1950)
- *Sárga égbolt* (Yellow Sky. William A. Wellman, 1948)
- *Törött nyíl* (Broken Arrow. Delmer Daves, 1950)
- *Vörös folyó* (Red River. Howard Hawks, 1948)

© Apertúra, 2023. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/osz/tuzson-berczeli-megvalto-vadon-totalis-elbeszeles-anthony-mann-westernjeiben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.19.1.5>

