

JACK NICHOLSON



EGY VÉRPROFI FAUN



Forgách András



A HITELESSÉGRE TÖREKVŐ ÚJ-HOLLYWOOD MEGTEREMTETTE,
MEGTALÁLTA A SZÍNÉSZEIT IS. JACK NICHOLSON IDÉN 80 ÉVES.

„**H**agyd, hogy a ruha játssza el a karaktert. Te csak játszd önmagadat” – hangzott a még be nem futott, de szakmailag meglehetősen magabiztos Jack Nicholson sokat idézett tanácsa, amit egy forgatáson (*Lovasok forgószélben* – *Ride in the Whirlwind*, 1966) kedvelt kollégájának, a nála tizenegy évvel idősebb Harry Dean Stantonnak adott, aki abban a filmben egy rablóbanda félszemű vezérét alakította, és azután is rengeteg filmben játszott érdekes mellékszereplőket: például felbukkan a *Missouri fejevadászban* is, tíz évvel később, Nicholson oldalán, szemben a vérnősző Marlon Brandóval, aki egy saját maga tervezte különös hajítófegyverrel kivégzi Stantont, az égő házból kimenekült, sebesült rablót, valósággal a fatörzshöz szögezi. Szívesen írnék arról, mi mindent művel Brando ebben a filmben (a kritikusok annak idején fanyalogtak) – a filmet 1978-ban láttam először, Párizsban, és most, csaknem negyven évvel később másodszer –, de még szívesebben átadom a szót Jack Nicholsonnak, aki a 2004. augusztus 19-i *Rolling Stone* magazinba írt nekrológot Brandóról, akit mellestleg a világ legnagyobb színészének tartott, ebből soha egy jótányit sem engedett. Aki ezt nem ismerte el, azzal szóba se állt. Több-ször előadta, hogy *A rakparton* című Brando-filmét annyiszor nézte meg, ahányszor ment a moziban, naponta

tehát legalább kétszer, ahol jegyszédőként dolgozott, és azt is, hogy a Metro Goldwyn Mayer udvarán leselkedett utána. Az eszményképe volt.

„A legkeményebb élményem Brandóval a *Missouri fejevadász* forgatásán történt. Többször szó volt már közös projektekről az évek során, de ez az egy jött ténylegesen össze. Azt hiszem Marlon az összes mozija közül legjobban a *Missouri fejevadász* forgatását élvezte. A stáb minden tagját kedvelte. Kint voltunk Montanában. Azon a ranchon élt, ahol a filmet forgattuk. Szeretett közel lenni a természethez. Ott volt elemében. Én viszont teljesen magam alatt voltam. A tudatalattimban mélyen ott lappangott a gondolat: 'Egy szép nap dolgozni fogsz Marlon Brandóval, és jobb, ha készen állsz rá, Jack.' Egyébként egész jól kezdődött. Az első közös jelenetünkben ő a gyilkos, én pedig bujkálok előle. Nagyon jól passzolt a jelenetnek a megfélemlítettségem. Aztán egy rákövetkező éjszakán nagy hibát követtem el: megnéztem Brando néhány muszterét. A jelenetben John McLiammal üldögél. Megnéztem a jelenet kilenc vagy tíz felvételét. Önmagában mindegyik egy külön művészfilm volt. Ott ültem, és teljesen lenyűgözött a változatossága, a mélysége, hogy némán is milyen gazdagon artikulálta a jelenet értelmét. Abban minden benne volt. Ilyen örületes dolgot még életemben nem

láttam. Másnap teljesen rombadőlvé keltem föl. Éjjel a totális katasztrófa érzete zuhant rám. 'A rohadt életbe, mit képzelsz magadról, Jack? Egy filmben játszani Marlon Brandóval!' Meg voltam semmisülve. Azt gondoltam: 'És ha kinyírnak, mert vagyok olyan örült, hogy egy országban éljek ezzel a fickóval, netán egy filmben játszzak vele?' Arthur Penn, a rendező, sokáig ápolta a lelkeket, nehogy kiszálljak a filmből.”

Számomra ugyanolyan rokonszenves a kezdő Nicholson hetyke magabiztossága, mint a *Szelíd motorosokkal* (*Easy Rider*, 1969) berobbant, és a *Száll a kakuk fészke*re című filmmel (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) végleg befutott, színész önmagát mardosó kételye: (a vásznon és az életben is, Nicholsonban mindig van valami kis hetykeség, kivagyiság, az „ide nekem az oroszlánt is” magabiztossága, de fölényérzet sose), rajongása Brandóért kérlelhetetlen, miközben elmondja, hogy bár jól ismeri az ún. „Method”-színészetet, aminek Brando volt a leghíresebb címerállata, és fiatalon maga is elsajátította a fogásait, de ő tulajdonképpen egészen más technikával dolgozik: bár alaposan készül egy szerepre, de ő lényegében önmagát játssza, nagy belső szabadsággal és nem egyszer improvizálva, ha úgy alakul. Amikor rendezett – Nicholson három filmet rendezett eddig: *Drive, He Said*, 1971, *Irány délre* (*Goin' South*, 1978), és a *Cinikus hekus* (*The Two Jakes*, 1990), ez utóbbi a *Kínai negyed* (*Chinatown*, 1974) folytatása volt, a tervezett harmadik rész nem készült el, mivel a film nem volt elég sikeres – mindig azt a tanácsot adta kezdő vagy amatőr színészeinek, hogy bátran engedjenek az első impulzusnak, rögtönözzenek, mert a spontán energiának van igazsága, ha véletlenül nem lesz jó a felvétel, na bumm, akkor legfeljebb majd megismétlik. Amikor Nicholson rendez, valósággal tobzódik a színészi önkifejezés, a legkülönbözőbb színészi stílusok lehetőségeiben, még azt sem bánja, ha időnként a paródia határát súrolja, ami a vásznon történik, látszik, hogy folytonos ötletekkel bombázza a szereplőit, és amikor magát rendez, egy picit vékonyabbá és laposabbá válnak saját figurái a lehetségesnél. Nicholson színészi nagysága csak nehézsúlyú rendezőkkel való konfliktus-

tusban bontakozhatott ki. Azzal a bizonyos Bob Rafelsonnal, akinek egyik legfontosabb filmjét köszönheti, az *Öt könnyű darabot*, nem beszélve *A postás mindig kétszer csenget-ről*, saját állítása szerint folyamatosan összeveszett (hottalán nem állt Nicholsonhoz művészi vízióját tekintve közelebb rendező – vagy talán éppen ezért).

A Harry Dean Stantonnak adott híres tanács tömörebb változata így szólt: „Te ne csinálj semmit, elég, ha a ruhád a színész.” Hogy a fiatalabb adott az öregebbnek színésztechnikai tanácsot, és nem fordítva történt, az nyilván Nicholson helyzeti előnyéből fakadt: hiszen nem csupán játszott abban a 1966-os filmben (egy zöldfülű cowboyt, a film végére magányos túlélőt, aki elég naivan keveredik bele az egzisztenciális csiki-csukiba, aminek során nem csak a rosszak, de a jók is megbűnhődnek), és nem csupán a forgatókönyvet írta, hanem a film egyik producere is ő volt, magarián, már elég fiatalon

abszolút rálátása volt az egész gyártási folyamatra. Nem ez volt az első forgatókönyve, és nem is az utolsó, jött utána a *The Trip*, 1967, amiben együtt játszott Peter Fonda és Denis Hopper, és mintegy előtanulmány volt az *Easy Rider*hez, mindenestre megalapozta az alkotópáros bizalmát Nicholsonnal szemben, mert a forgatókönyv nagyon tetszett nekik, ellentétben az elkészült filmmel; az abszolút expermintális film, a *Head*, 1968, amit Bob Rafelsonnak írt, a legteljesebb belső szabadsággal; és végül a már említett *Drive, He Said*. A *The Trip* című film írása közben történt meg az a monológ, ami végül bekerült a *Ragyogásba* (1980), amikor Nicholson azt próbálja Shelley Duvall fejébe verni, hogy ne lépjen be a hallba, ha hallja az írógép kopogását: állítólag ez szó szerinti idézet volt első és egyetlen házassága idejéből. Nicholson úgy képzelte, hogy ha színészként nem lesz elég sikeres, akkor legfeljebb forgatókönyveket fog írni. Kubrick azt emelte ki Nicholson színészi kvalitásai közül, hogy

neki a *Ragyogásban* elhisszük azt is, hogy ő egy író, márpedig ezt pusztá színészettel nem lehet megteremteni, kell hozzá valamilyen szellemi aura.

A *Lovasok forgószélben*-nek van egy ikerpárja, az ugyanabban az évben (1966), ugyanolyan kis költségvetéssel leforgatott *Vadászat (Shooting)*, egy meglehetősen rövid kamaradarab, amelyikben Nicholson bizarr viselkedésű, elegáns fickót alakít a prérin, egy perverz ízlésű, különc mesterlövész, akinek a film utolsó perceiben egy a vizespalackért (vagyis inkább a folyton billenő helyzet uralásáért) folytatott verekedésben kővel szétverik a jobb kézfejét, hogy soha többé ne tudja használni, de azért érdeklődve és élvezettel közelíti meg, még így, szétromcsolt kézzel is, mondhatni rendíthetetlen optimizmussal, a várva-várt zárójelenetet, amelyik egy meredek sziklafalon játszódik, és aztán velünk együtt végignézi, ahogyan az üldözőből üldözött lesz, a potenciális gyilkosból áldozat. Felbukkan egy illető, a helyg tetején, aki egyetlen lövéssel ki-

„A ruha játssza el a karaktert”

(Arthur Penn:
A missouri fejvadász
– Marlon Brandoval)





végzi a film egyik rossz elő-
zetekkel megvert szereplőjét
(eredeti foglalkozására nézve
aranyásót és fejjavadaszt), aki,
talán a följajánlott mesés fi-
zetség hatására, vagy mert
a sors elől amúgy sem lehet kitérni,
egy megfejthetetlen indítékokkal és
ugyanakkor határozott elképzelések-
kel bíró fiatal nő mellé szegődik veze-
tőül a prérin, egy ellentmondást nem
tűrő csinos amazon mellé, aki aztán
a záróképben szintén végignézi az ő
halálát. Mintha az egész film ennek a
mit sem sejtő szereplőnek állított élet-
csapda volna, egy Akárki-mese, egy kü-
lönös parabola – sokkal inkább vízió,
mint könnyen megfejthető sztori. Mind
a *Lovasok forgószeiben*, mind a *Vadász-
zat* függőben hagyott, nem eldönteni
kívánt morális kérdéseket feszegetnek,
cselekménynek, pontosabban wes-
ternnek álcázva, olyan szereplőkkel,
akik a film időtartamára valamilyen
civilizációs senkiföldjére keverednek.
A pár hét alatt legyártott, összecsapott
filmek kifejezetten tehetségesen fe-
szegetik a műfaj határait, igazi szelle-

**„Pusztá színészettel
nem lehet
megteremteni”**

(Bob Rafelson:
Őt könnyű darab)

mi tétjük van. Meglepően :
fogalmaz Nicholson a *Lo-
vasok forgószeiben* forga- :
tókönyvéről egy 1986-os
Rolling Stone-interjúban :
„Amit olyan elbizakodot-
tan írtam eredetileg, fiatalemberként, :
a *Lovasok forgószeiben*, a sziszifuszi
hegységéről szólt. Feltuszkolod a sziklát :
és legördül. Újra feltuszkolod. Az ember
méltósága a hegyről lefelé menet :
nyilvánul meg, akkor, amikor újra neki-
lát a munkának. Állítólag a művészek
erre vannak, nem föltétlenül arra, hogy :
boldoggá tegyék az embereket, inkább
arra hogy a vitalitásukat fokozzák.”

•
Egy húsz évvel későbbi interjújában
(*Film Comment*, 1985 május-június),
Nicholson „szikár újhullámos wes-
tern”-nek nevezi ezt a két korai filmjét
(amivel arra akart célozni, hogy az eu-
rópai film hatása erősen érezhető raj-
tuk), mindkettőben Monte Hellmannal
kollaborált, és mindkettő producere
Roger Corman volt, Nicholson volta-
képpen felfedezője. Nagy élvezettel
meséli, hogy Cormant ő meg Hellmann

szándékosan becsapták, amikor, kom-
merszebb sztorikat ígérve, előadták
neki a két film szüzségét. Corman pe-
dig szívesen kockáztatott, és nem ve-
szített túl sok pénzt ezekkel a filmek-
kel. Afféle Balázs Béla Stúdiós cowboy
filmek voltak ezek. Amerikában nem
igazán, de Európában felfigyeltek a
két filmre, és a filmekkel együtt a 29
éves Nicholson is eljutott Európába,
és, ahogy még ugyanabban interjúban
előadja: „A filmeket nagyon jól fogad-
ták. Jót tettek Monte reputációjának
és engem meg elröpítettek Európá-
ba, ahol találkozhattam Godard-ral,
Rivette-tel, és a többi új hullámmal...
Fred Roos hitelkártyájával mentem
Párizsba, 400 dollár volt összesen a
kártyán. Őt országban hét hónapot él-
tem ebből a 400 dollárból.” Valamint:
„Folyton Pierre Cottrell házában lóg-
tam. Ő minden párizsi moziba elvitt,
minden filmfesztiválra a környéken.
Cottrell segítségével kábé minden-
kivel találkoztam Európában, aki a
moziban számított...” A fiatal színész-
forgatókönyvíró világot lát. Jókora van
jó helyen. És csak azután jött a nagy

cannes-i fölfedeztetés. Igaz, Nicholson összesen csak két európai rendezővel, Formannal és Antonionival dolgozott (*Száll a kakukk fészkére* és *Foglalkozása: riporter*, mindkét film 1975-ös), de érzékelhető, ahogy ez a gimnáziumból 17 évesen érettségi nélkül lelépett fiatalember, aki egy szép napon fogta magát és a nővére (vagyis az anyja) után ment Los Angelesbe, hogy kezdjen valamit az életével, és színészi pályára lépett, folyamatosan képezi önmagát, és soha nem adja föl azt az álmát, hogy a színészkedést nem egyszerűen valamilyen narcisztikus tripnek, hanem szellemi kalandnak élje meg. Erről egy izgalmas Nicholson-idézet tanuskodik, amelyikben (a már idézett *Film Comment*-interjújában) a filmszínészetet az íráshoz hasonlítja és még Nietzsche-re is hivatkozik: „Életemnek abban az elméleti időszakában kezdtem arra gondolni, hogy a legigazibb modern író a filmszínész. Ez az ötvenes évek szellemében történt, amikor egyfajta nagyon irodalmiatlan irodalom kezdett teret hódítani... Valamiképpen hittem abban, amit Nietzsche mondott, hogy amit nem az ember véérével írtak, azt nem érdemes elolvasni; az csak afféle rádióhullám-szennyezés. Ha írsz, egyetlen verset írsz egész életedben, ne olvassa el senki, és aztán égess el. Ez, tudom, nagyon fiatalemberes gondolkodásra vall, de ez volt életem döntő pillanata. Ez volt a kollázs időszaka a festőművészetben, Duchamp és mások hatása érvényesült. Az idealisták között nagyon erős volt az a gondolat, hogy nem szabad emlékműveket építeni. Tudtam, hogy a filmművészet sokat hanyatlott. Mindezen gondolatjátékok és ifjúkori költészet révén kezdtem azt hinni, hogy a filmszínész kora nagy „irodalmára”. Tudni vélem, hogy mire is gondolhattam...”

Ugyanitt azt is elmondja, hogy miért nem akart sohasem színpadi színész lenni: „A Los Angeles-i színházi színészet színvonala akkoriban nagyon magas volt, annak köszönhetően, hogy rengeteg színész röpködött a keleti part és Hollywood között. Bárkit megnézhetett az ember – legalábbis, aki nem volt sztár – egy 80 férőhelyes színházban. De mindig zavart, amikor valaki lejött az előadás végén a színpadról, és mindenki arról beszélt, hogy milyen nagyszerűt alakítottak. Valójá-

ban nem is voltak olyan nagyszerűek, véleményem szerint. Akkor kezdtem arra gondolni, hogy szemben a szokásos vélekedéssel, a film a színész művészetének igazi médiuma, nem a színpad. A színpad valóban egy bizonyos fegyelmezettséget kíván. De ami a standardot illeti, a film sokkal nagyobb követelményeket támaszt, mert az ember utána megnézheti önmagát, és az ember önmaga legkeményebb kritikusa. Nem akartam úgy lejönni a színpadról, hogy ki legyen szolgáltatva annak, hogy valaki más mondja meg, mit csináltam.”

Ha az idén nyolcvan éves Nicholson eddig elkészült filmjeit nézzük, jól látható, hogy legtöbbször milyen okosan választ magának szerepet (néhány hiba persze óhatatlanul becsúszik, egy-egy szentimentális okokból, vagy anyagi okokból elfogadott szerep, vagy pusztán azért, mert érzi, hogy már régen csinált filmet és muszáj benne maradnia a praxisban), és hogy ellentétben sok hasonló státuszú kollégájával milyen gyakran a kihívás (elsősorban a rendező, másodsorban a forgatókönyv, harmadrészt az esetleges színészpártner) minőségét tekintti egyedüli mércének, és nem törődik azzal, hogy sztárként esetleg csak mellékszereplő a filmben, és nem az ő neve szerepel az első helyen. Az 1989-es *Batman* legalább annyira művészi, mint kommerciális siker volt, és a filmmel állítólag ötvenmillió dollárt keresett, mert Nicholson a gázsin túl százalékot is kap a filmjei után, ezt a jogot már pályája elején kiharcolta magának – „köztudott, hogy értek a pénzhez” ez visszatérő mantrája, és tényleg. A *Szelíd motorosok* gázsijából így tudta megvenni Mulholland Drive-on levő házát a medencével, Marlon Brando szomszédságában, és az egész canyont alatta, hiszen az a film pottom 400.000 dollárba került, viszont 40 millió dollár bevételt hozott. Egyes értesülések szerint, mióta nem forgat olyan sűrűn, Nicholson fest, és közismert, milyen értékes modern műgyűjteménye van. A pénz is elsősorban azért érték a számára, mert a szellemi függetlenségét védi vele. Más színészeket a szerepeik definiálnak, Nicholson viszont a szerepeit. A személyisége dramaturgiai erő, történet-szervező erő, maga a tárgy.

De vissza Harry Dean Stantonhoz. Stanton a jótanácsot örökre megjegyezte magának, és minden lehető alkalommal idézte. Ha valakinek nem ugrana be a színész karakteres lóarca: ő játszotta a *Paris, Texas*-ban Travis Hendersont, kevés főszerepei egyikét. Ő volt Nicholson esküvői tanuja, amikor Nicholson Sandra Knightot feleségül vette, és amikor hat évvel később, az *Easy Rider* évében, 1968-ban Nicholson elvált, beköltözött Stantonhoz, és két és fél évig a két jóbarát együtt lakott (és dorbézolt). A Harry Dean Stanton név annyira tetszett Nicholsonnak, hogy HDS monogram több filmjében is felbukkan, mint afféle mágikus jel: legelőször az *Easy Rider*-ben, a kisvárosi fogdában, a priccs fölött olvasható az összefirkált falon, ahol Nicholson mint George Hanson, fiatal alkoholista ügyvéd felébred (a világhírré).

A kollégának szóló jótanács markánsabb változata így hangzott: „Ne csinálj semmit, elég, ha a ruhád színészkedik.” „Légy önmagad” – pompás tanács, de nagy kérdés, ki is ez az „önmagad”? Hogy ki az a lény, ki az a létező, aki előttünk megnyilvánul? Azt tudjuk, hogy a szakmai áttörés, az *Őt könnyű darab* (1970) forgatókönyve kifejezetten Nicholsonra íródott, a szerepet nem csak hogy neki írták, hanem részben róla mintázták, az ő személyiségéből gyúrták, akkor kristályosodott ki, hogy milyen típusú szerepet kell játszania ahhoz, hogy feltündököljön, és tudjuk, hogy maga Jack is bedolgozott a forgatókönyvbe – a film végén az apának előadott monológot saját állítása szerint ő írta. A forgatókönyvet az a Carol Eastman jegyzi, akivel Nicholson a *Vadászatban* (1966) dolgozott először, és aki Jackkel és Harry Dean Stantonnal egyidőben részt vett egy bizonyos hollywoodi garázsban tartott színésztanfolyamon, amit egy letiltott exkommunista filmszínész, Jeff Corey tartott. A tanfolyamon részt vett Robert Towne is, a *Kínai negyed* forgatókönyvírója. Mindezt csak azért mondom itt el, mert Nicholson színészi és emberi minőségéhez nagyon hozzátartozik a barátaihoz és a kollégáihoz való évtizedeken átívelő hűsége – persze a nőkhöz való hűtlensége szintűgy, a Nicholson-legenda egyik fontos komponense: a „több mint kétezer kaland” mémje, és

amikor *A téгла* (*The Departed*, 2006) című Scorsese-filmben egy feketén ragyogó hatalmas műfaszt a slicéből elővarázsolva lép be a sötét nézőtérre a pornófilm-moziban, ahol Matt Damonnal, a rendőrséghez beépült emberével találkozik konspiratív, akkor ennek a kissé perverz ötletnek büszke kitalálójaként beszél önmagáról: a filmben számos jelenetet valószínűleg csak azért írtak (és a filmben ez az erotikus aura csakis Nicholson körül lebeg, pedig két fiatalember is van a filmben rajta kívül, nála főbb szereplők), hogy megmutathassa, a rendezővel karöltve, egy hetven éves ember (és megrögzött bűnöző) nem mindig fölemelő szexusát. Nicholson ábrázolásában az erotika is egyfajta szellemi misztériummá alakul. Természeti erővé. Meglepő, hogy Mike Nichols filmje, a közvetlenül az *Őt könnyű darab* után készült, tehát annak Jack Nicholson-ikonját kiaknázó *Testi kapcsolatok* (*Carnal Knowledge*, 1971), mennyivel *kevesebbet* mutat meg ebből a testiségből, ebből a mély erotikából, az Erőszből, inkább egyfajta szociológiai-kulturális kirándulás a hetvenes évek Amerikájában, közvetlenül *Woodstock*, és a „Make love, not war” után. Nicholson legnagyobb színészi pillanata akkor érkezik el, amikor barátnője arra céloz, hogy elvehetné feleségül, és Nicholson egy hosszú monológban – a hosszú és vágatlan jelenetek Nicholsonnal hatalmas utazások: legjobban Kubrick aknázza



ezt ki a *Ragyogásban* – a kapcsolatok szükségyszerű gravitációja elleni mérhetetlen ellenszenvét adja elő, egy csodálatos partnerrel, Ann-Margrettel szemben, ami egyszerre hihetetlenül erős önparódia is.

• És ez a bizonyos Jeff Corey ajánlotta be a 21 éves Jacket a nagyon gyengére sikeredett *Nyafogós gyilkos* (*The Cry Baby Killer*, 1958) főszerepére, pontosabban a meghallgatásra, de Jack sokszáz ember közül megkapta a főszerepet, és meg volt róla győződve, hogy a pályája a film után tüstént el is indul (ebben tévedett), és így ismerkedett meg Roger Cormannel, aki a *The Cry Baby Killer* producere volt (és a *Rémségek kicsiny boltjában*, 1960 egy mulatságos szere-

pet adott Nicholsonnak). Csalhatatlan érzéke vezette embertől emberig: olyan embereket talált a filmiparban, akik megéreztek a személyiségéből áradó összetéveszhetetlen tehetőséget, már akkor is, amikor még csak energia és nem szakmai tudás formájában nyilvánult meg.

• Arra készült, de nagyon, hogy Antonionival, a kopár, titokzatos, tipikus Antonioni-filmszerű közös munkájuk után egy vígjátékot csinálnak, gyűjtötte rá a pénzt, de aztán valahogy mégsem jött össze. De ezt sem öncélúan, hanem kíváncsian, a szinte összeférhetetlen ellentétek kollázsának szellemi kalandjára éhesen tervezgette, és állítólag

„Összeférhetetlen ellentétek kolláza”
(Hal Ashby: Az utolsó szolgálat - Otis Young és Jack Nicholson)

Antonioni sem idegenkedett a gondolattól: ez Jack (nagyon szereti, ha Jacknek hívják a nőket az ágyban, a „jack” az angol szlengben ugyanis hímvesszőt jelent) egyik rögzésmeje volt. Nem a lázadót és nem a kívülállót ünneplem Nicholsonban, így, a nyolcvanadik születésnapja után (április 22-én volt), hanem a személyes jóbarátomat, akivel, néha úgy érzem, bármit megbeszélhetnék. Brando egy gyönyörű antik szobor, Meryl Streep ezer- és egyetlenarcú, de Jack, nos Jack olyan, mintha együtt jártunk volna általános iskolába, mintha együtt rúgtunk volna be, mintha közös emlékeink lehetnének. Jack hatalmas illuzionista, eléri, hogy azt higgyem, mi ketten haverok vagyunk. •