

/// **ANYÁM!**

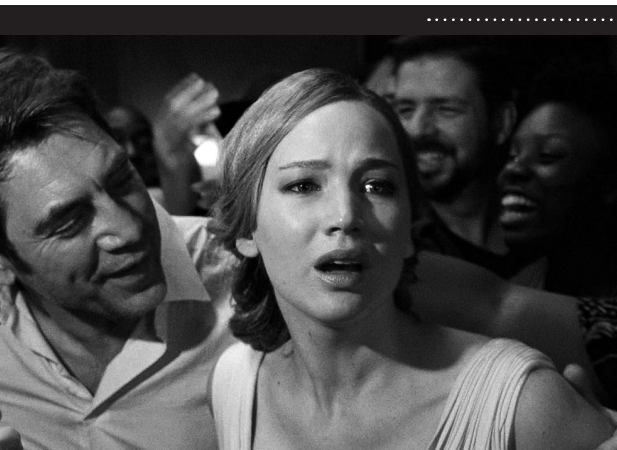
Anyasági vizsgálat

/// **VARRÓ ATTILA**

ÚJ FILMJÉVEL ARONOFSKY ÚJABB LÉPÉST TETT A TOTÁLIS DEKONSTRUKCIÓ FELÉ.

Ha első látásra nem is nyilvánvaló, de a *Noé* után cseppet sem meglepő, hogy Darren Aronofsky idej pszichohorrorja a *Pi* matematikai világtól eljutott a bibliai példázati: mindazok számára, akik nem ismertek rá az eldugott vidéki házban élő írószeni alakjában az Atyaistenre, odaadó és otthonteremtő fiatal feleségében az Anyatermeszetre, a házba betolakodó agresszív családban pedig Ádámra, Évára, Ábelre és Káinra, azoknak a rendező készségesen felkínálja az olvasatot interjúiban. Gyanús ez a szerzői előzékenység, főként mivel a szabályos műfaji cselekményt álomszerű szubjektivitásra, a narratív kauzalitást pedig egyre öntörvényűbb módon kavargó jelenetfüzére cserélő rendező értelmezési keretekért üvöltő művében jóval világosabb és kényelmetlenebb párhuzamok kínálkoznak egy önreflektív interpretációra, ahol a Javier Bardem alakította középkorú művészitán egyfajta eszközként használja Jennifer Lawrence romlatlan, áldozatkész rajongóját egy újabb remekmű létrehozásához. Közös otthonuk a harmonikus együtt-

„Alkotását felfalja fanatikus tömeg”
(Javier Bardem és Jennifer Lawrence)



lét nyitányától a megtermékenyítés, terhesség és kihordás mind pusztítóbb alkotási folyamatán át végül a megaláztat, kiszipolyozott, összevert anyalyahalálával járó tűzvészig jut – újabb csodás gyémántba sűrítve a Ház mikrovilágát, amelyet a férfhős személyes kincsestárának polcára tehet. Félretéve a vaskos Bovaryné-közhelyet a minden hőséiben magát mintázó szerzőről, igencsak szembetűnő, mennyivel jobban hajaz az *anyám!* íróalakja magára a rendezőre, mint mondjuk egy kiöregedett pankrátor, skizofrén balett-táncosnő vagy megszállott próféta özönvíz idején (miközben a történet is direktbben reflektál a szerzői filmkészítés folyamatára, mint mondjuk a bárkaépítés kreatív tevékenységének meséje) – szóval Aronofsky maga az úristen, rendben: a kérdés kínosabb része inkább az, hogy ebben az értelmezésben kinek jut az Anya szerepköre.

Végigsodródva a helyenként nézhetlenséggel határos epizódokon a házat fokról-fokra előzőnő emberiségéről rögtön adódik a kézenfekvő megoldás: Lawrence egyre értetlenebb és tehetetlenebb alakja maga a néző, aki a film (precízen felépített) első felének rejtély-narratívájában még éppen úgy létrehozta saját interpretációját, ahogyan a művész magjából az anyában is kicsírázik egy közös gyermek. A Polanski-filmeket (a *Rosemary gyermekének házassági pszichohorrorjától az Az öldöklés istene inváziós kamaradramájáig*) idéző groteszk történet egyre abszurdabb fordulataival könnyedén foglyul ejti a szerzői truvájokra fogékony néző képzetét, és minden bizarr csavarral közelebb viszi a megoldás hőn áhított megszületése felé – ez

a szellemi izgalom azonban a filmbeli gyermek világra jöttével átadja helyét a teljes talajvesztésnek, ahol a rendező inkább a horrorfilmes hatásmechanizmust igyekszik felhasználni a néző megtartására (sokk-halmozástól a kökemény brutalitáson át a *gore*-tetőpontig), miközben a teljesen tanácstalan, kiszolgáltatott és elkínzott áldozat szerepét osztja rá. Nehéz megállapítani, mennyire volt célja a filmnek ez a provokatív nézői elidegenítés (a *Fekete hatyú* hasontollú női tébolyhorrorja minden álomszerűségével és nyitottságával együtt végig megőrzi koherenciáját), mindenesetre maníros formanyelvi megoldása a közelképek és szubjektív felvételek skálájára építő kézikamerás követéssel egy ilyesféle káosz-narratívával párosítva nem épp az intenzív azonosulás élményét váltja ki (mint a *Mediterraneo*, a *Saul fia* vagy akár a *Pankrátor* rögrealista művei esetében) – sokkal inkább a fejetlenség és az öncélúság érzetét kelti.

Amikor a koros első emberpár eltöri az író féltve őrzött ékkövét, nem nehéz ráismerni az elveszett paradicsom motívumára – Bardem figurája ezt a paradicsomot kívánja újra megteremteni egy művészi alkotással, ám az újabb ékkő nem imádott könyvből, hanem leégett otthonából születik meg, miközben a feleség „alkotását” felfalja a fanatikus tömeg. Mintha csak az *anyám!* szerint remekmű nem művész és közönség összhangjából, hanem a meg nem értésből és rombolásból (rövidebben: a dekonstrukcióból) fakadhat. Aronofsky idej filmje ezt a totális dekonstrukciót hozza el hollywoodi világsztárokkal és családka horror-ígéretekkel a plázák népének, újabb határozott – már a *Forrás* óta sejtethető – lépést téve a Malick-univerzum felé, amelynek fennmaradását immár kizárólag a színész-istenek/istennők jelenléte biztosítja. Ennek tudatában pedig egy jóval egyszerűbb és kíméletlenebb magyarázat is adódik a Jennifer Lawrence-figura kilétére: talán egyszerűen maga Jennifer Lawrence az eszköz és áldozat, ez esetben pedig a nézőnek nem jut más szerep az analógiában, mint az ostoba, bálványozó zombiseregé.

ANYÁM! (mother!) – amerikai, 2017. Rendezte és írta: **Darren Aronofsky**. Kép: **Matthew Libatique**. Szereplők: **Jennifer Lawrence** (Anyá), **Javier Bardem** (Ő), **Ed Harris** (Férfi), **Michelle Pfeiffer** (Nő). Gyártó: **Paramount Pictures / Protozoa**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. *Feliratos*. 121 perc.

LOGAN LUCKY – A TUTI BALHÉ

Búcsúfilmezés

PÁPAI ZSOLT

SODERBERGH FILMJE SZELLEMES CAPER-VARIÁNS.

Steven Soderbergh néhány éve visszavonult a filmezéstől, aztán kiderült, hogy igazából mégsem, csak a rendezéstől, sőt valójában attól sem, hiszen azért tévéfilmet levezényel egyet-egyét, sőt ha a szükség úgy hozza, komplett televíziós sorozatot is leforgat. A kortárs amerikai film nagy vesztesége lett volna, ha a játékfilmd rendezéstől valóban távol tartja magát, és mint kijelentette néhányszor, inkább festegetésbe fog, de szerencsére nem így történt, ugyanis idén visszatért a moziiprodukciókhoz. Első búcsúfilmje, a 2013-as *Mellékhatások* után most leforgatta a másodikat, sőt úgy hírlík, már készül a továbbiakra.

A *comeback* diszkrét siker lett, ugyan nem durran hatalmasat, de a füstje mellett lángja is van. Soderbergh a legnagyobb anyagi sikerei között számon tartott *Ocean*-trilógiát idézi meg vele, de annál sokkal intelligensebb alkotó, hogy egyszerűen reciklálja a régi munkáit, ráadásul ez kaméleontermészetével, örök megújulásra kész attitűdjével sem váгна egybe.

Az új opus is egyetlen akció levezénylésére verbuválódott gengsztercsoport kalandjait meséli el (pár kókler és egy profi nekivág a lehetetlennek, megpróbálja kifosztani a bombabiztos széfet), viszont az *Ocean*-opusokkal ellentétben sokkal inkább a humorra, mint a feszültségre épít. A *Logan Lucky* nem *heist* tehát, hanem *caper*, nem a gengszterműfajnak az *Aszfaltdzsungellel*, *Armored Car Robbery*vel vagy *Riff*vel fémjelzett mellékágához kapcsolódik, hanem a zsánernek a *Topkapival*, a klasszikus és a Coen-féle *Ladykillers*szel, az *Egymillió karátos ötlettel* illusztrálható vonulatához áll közel. A Coenek emlegetése nem véletlen, Soderbergh ugyanis több ponton kikacsint rájuk, egyrészt a – néhol jobban, néhol kevésbé sikerült – poénokkal, továbbá a figurák fazonírozásával. Igazi bravúr, hogy sikerül a coeni figurák két táborát egyszerre megidéznie: a bicebóca győztesekét (ők az érelyesebb, illetve tisztább lelkek, akik cseles vagy naiv módon, de helytállnak a rájuk zúduló slamasztikacunamiiban), és a balfélk vesztesekét is (akiknek valamely „nagy dobásra” tett kísérlete durván melléfölde megy).

„Ragyogóan demonstrálja mimikrijét” (Daniel Craig)

A Coen-filmek világa és a klasszikus caperek mellett Soderbergh harmadik igazodási pontja éppenséggel egy *heist* – tehát nem *caper* – lehetett, mégpedig a műfaj ékköve, Kubrick *Gyilkossága*, melynek a kortárs bűnfilmre gyakorolt hatása felmérhetetlen (a

Ponyvaregény sem készült volna el nélküle). A *Gyilkosságot* a rablás helyszínére (egy versenypálya: Kubricknál ló-, itt autóverseny zajlik), valamint egy markáns motívum citálja. Nevezetesen a levegőben repdeső bankóké, de ami a *Gyilkosság* végén a *vanitatum vanitas* mozgóképi kifejezése volt, az itt a poéndramaturgia része.

A film formája első pillantásra ultrakonzervatívnek tűnik. Számos statikus snitt akad, és amikor Soderbergh – aki Peter Andrews néven operatőrként is jegyzi a mozit: ez a tizennyolcadik játékfilmje, amit ő fényképezett – mégis csak megmozdítja a kamerát, inkább kötött gépmozgásokkal operál, kézikamerát nemigen használ, még a feszültebb szekvenciákban sem. A *Logan Lucky* mindazonáltal nem nélkülözi a finoman innovatív vizuálstílust, ugyanis végigkíséri a teleoptikával folytatott játék: nem egyszer a jelenet elején csak a fókuszalatlannak tetsző képet látni, hogy aztán a háttérből előrelépő személy vigyen jelentést – és éles kontúrokat – a kompozícióba, máskor a főesemény az életlen háttérben játszódik. Ezt a kortársfilmes mércével bizvást minimalistának nevezhető stílust – ráadásul egy akciógazdag filmben! – nem lehet eléggé értékelni.

Soderbergh ízléses kivitelezésben, minőségi mintákból építkezve, és remek tempóérzékkel dolgozta fel a titokzatos Rebecca Blunt (ki lehet ő? – egyes források szerint maga a rendező) eredeti forgatókönyvét. Kifejezetten szórakoztató filmet produkált, amely azonban mégis csöpp hiányérzetet kelt. Hiszen maga Soderbergh idézi meg a nagy kortársakat rendre – Tarantinót vagy a Coeneket –, márpedig ezen alkotók munkái mellett a *Logan Lucky* csak moderáltabban meglepő. Ragyogóan demonstrálja Soderbergh mimikrijét, de minél jobban ismerjük az ihletadó példáit, annál kevésbé tűnik izgalmasnak ez a film.

LOGAN LUCKY – A TUTI BALHÉ (Logan Lucky) – amerikai, 2017. Rendezte: Steven Soderbergh. Írta: Rebecca Blunt. Kép: Peter Andrews. Zene: David Holmes. Szereplők: Channing Tatum (Jimmy), Adam Driver (Clyde), Daniel Craig (Joe Bang), Riley Keough (Mellie), Katie Holmes (Bobbie), Seth MacFarlane (Chilblain). Gyártó: TransRadical Pictures / Free Association. Forgalmazó: Vertigo Media Kft. Szinkronizált. 118 perc

