

NICOLAS ROEG (1928-2018)

Amikor a kurva leveri a poharat

NAGY V. GERGŐ

A KISSZÁMÚ BRIT RENDEZŐLÁTNOKOK EGYIKE OPERATŐRKÉNT ÉS A VÁGÓKÉNT IS A LEGNAGYOBBK KÖZÉ TARTOZOTT.

„Mert a költészet és a teremtés egyazon dolog: csak azt nevezhetjük költőnek, aki feltalál, aki teremt – már amennyire az ember teremtésre képes. Költő az, aki új örömeket fedez fel, még ha ezeket gyötrelmes is elviselni.”

Guillaume Apollinaire:
Az új szellem és a költők

Amikor a filmtörténet talán leghíresebb szerelmi szexjelenetére gondolok, akkor eszembe jut egy Godard-mondat *A szerelem dicséretéből*: „Amikor valamire gondolok, akkor valójában valami másra gondolok”. Merthogy a leghíresebb és a legszebb szerelmi szexjelenet – amely köztudottan Nicolas Roeg remekművében, a *Ne nézz vissza!*-ban látható – valójában legalább annyira egy öltözködés jelenete, mint a testi szerelemé, elvégre (legalábbis Nicolas Roeg szerint) valamiről csak valami máson keresztül lehet érdemben beszélni. A kislányukat nemrég elvesztő szülők (Julie Christie és Donald Sutherland) a velencei hotelszobájukban, egy nyugodt, reménytelen délutánon szeretkeznek a tragédia óta sejtetően először, de közben – mintha szorítana az idő – fel is öltöznek az esti vacsorához. Előbb bizonytalan kezek indulnak egymás felé, és éppilyen bizonytalan kezek indulnak el a zongorán: az a lágy, billegő zongoratóma hangzik fel a vetkőzés alatt, ami a gyerekhalál előtt szólt. Aztán hirtelen – ekkor történik a csoda – a zongora fuvolára vált, és a hálóinget kibontó kezek a szekrényben kezdik keresni a zakót. És innentől már egymásra vágva látjuk

a ruhákkal folytatott küzdelem formáit, a (ki)vetkőzés és a (be)öltözés polgári munkáját, a gyöngédségében is egyre hevesebb aktust és az előkészületeket a kellemes estéhez: a nyakkendő kötését, a sminkelést, meg az órát, amit egy másik órához kell igazítani (vajon két idő létezik?). A halál utáni első szeretkezés mozdulatok és tárgyak gyöngéd, harmonikus tánca: az ölelést a felvett ruha simítása ismétli, a testek forgása a tükör előtti pördülésben végződik, az élvező arcra szórakozottan komoly ábrázat felel.

De mégis miért ennyire megindító ez az egész? Roeg (és a vágó: Graeme Clifford) ezzel a megejtően egyszerű vágói ötlettel a testi szerelem transformáló élményét tudja megragadni, és az érzelem itt közvetlenül a vágásból és a zenéből, magából a formai eljárásból fakad. A keresztbe vágott képek egyszerre mesélnek a kapcsolat múltjáról és reményeiről, egyszerre képesek megmutatni a szexualitás hétköznapi-ságát és azt, ahogy a szex új fénybe vonja ezt a hétköznapi-ságot. Roeg tudja, hogy egy évtizedes kapcsolatban a hétszázadik szerelmes együttlét már az öltözködés ígérete is (hiszen – ahogy az elkalandozó tudat sejteti – a levetett ruhákat újra fel kell venni majd), de ez az öltözködés az egyre hevesebb aktus alatt a szex boldog emlékének hordozója lesz, és az elképzelt jövő a múltra utaló jelenné válik. Milyen sokatmondóan nyalja meg a tükör előtt bolhászkodó feleség a frissen berúszoszott száját! Arról az élményről beszél ez a jelenet, amikor az intenzív fizikai tapasztalat

átlelkesíti a hétköznapi rutint, amikor az önfeledtség után új minőséget kap a polgári banalitás, és amikor a halottnak hitt mozdulatok újra életre kelnek – mert bennük van a felszabadultság emléke és az orgazmus tudása. És ebben az esetben bennük van az újraekedés és a megváltás ígérete is, meg az a szívszorító (mert eleve hamis) remény, hogy a szerelem győzelmet arathat a veszteségek és a bénító trauma fölött, hiszen a vágy feléledése itt az élet akarását (netán egy új élet, egy új gyerek akarását) jelenti.

Amikor erre a jelenetre gondolunk, akkor még tucatnyi másik is eszünkbe juthat – mert az angol filmtörténet egyik legnagyobb rendezője, a tavaly meghalt Nicolas Roeg majd' minden későbbi filmjében megrendezett egy hasonlóan szerkesztett szexjelenetet. Már a rendezői pálya első képsora is a kétpólusú szeretkezés hagyományát előlegezi, hiszen a Donald Cammellel közösen jegyzett hippi-gengszterfilm, *Az előadás* (1970) nyitányában az égből követett limuzin útját rendre megszakítják a főszereplő legutolsó szexuális élményének villanásnyi képei. De *A Földre pottyant férfi* (1976) sci-fi-jének kabuki-előadással központosított birkózásában is a *Ne nézz vissza!* (1973) szaggatott légyottja tükröződik, vagy például a *Heuréka* (1983) izzatag ágytornájában, ahol a jégbe nyúló apa sziszegését a lánya boldog hörgése folytatja. Roegnél a szex mindig valami másról szól, illetve mindig valami másal ellentétben nyeri el az értelmét – legyen szó Einstein és Marilyn Monroe közös vetkőzéséről, amelynek szemérmes időtlenségét a szánalmas kurvázás kontrasztja hangsúlyozza (*A színésznő és a relativitás*, 1985), vagy a szeretők büntudatáról, amelyről az ágyban fel-toluló emlékképek tudósítanak (*Rideg mennyország*, 1991). Mert miközben Roeg a nemzés témájának megszállottja [lásd a gyermekért küzdő-könyörgő nő visszatérő figuráját a *Heurékától* a *29-es vágányon* (1988) át egészen a karrierzáró *Szemgolyóig* (2008)], egyúttal a párhuzamos szerkesztés örök elkötelezettje is, aki vallásosan hitt abban, hogy ez a formai eljárás új minőséget hozhat létre – így a szexjelenetei nem csupán biológiai értelemben, hanem esztétikai értelemben is teremtési kísérletek.

Miként teremthet két egymás melletti kép valamit, ami eddig nem létezett? Mintha erre kérdezne rá Nicolas Roeg a pályája során. A kisszámú brit rendezőlátnokok egyike (aki legkivált Powell, Russell és Jarman expresszionista hagyományához köthető hozzá) kávéhordó fiúként kezdte, később filmgyári segédként, fókuszpullerként, majd operatörként dolgozott (többek között David Lean és Truffaut oldalán), végül érett férfikorára elismert filmrendező, öregkorára pedig levitézlett filmrendező lett – de valójában vágó volt, méghozzá a filmtörténet egyik legjobb vágója, valahol Orson Welles, Chris Marker és Alain Resnais mellett. Roeg saját bevallása szerint fiatalon részt vett egy francia mozi szinkronizálásában, és a filmszalag oda-vissza tekerését nézve érezte meg az idő manipulálásának szédítő lehetőségeit. Aztán a hatvanas évek második felében – és feltehetően Richard Lester hatásától és a *Petulia* forgatóási élményétől nem függetlenül – rácsodálkozott a modernista vágástechnikák

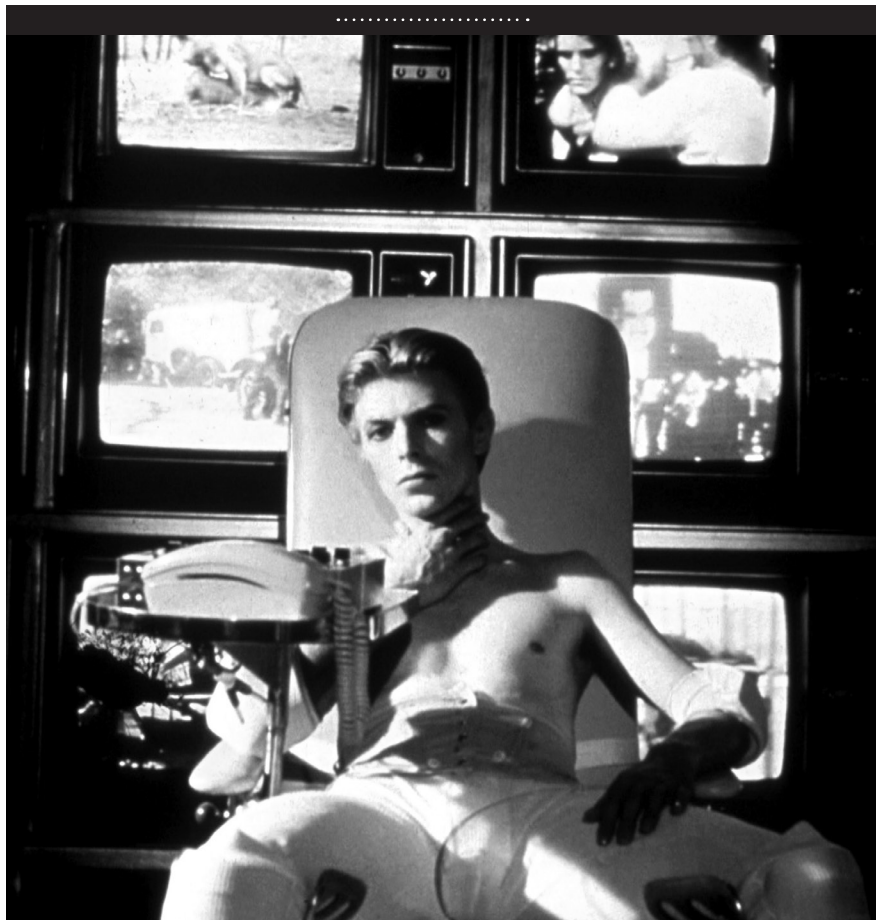
expresszív erejére, majd a rendezői munkájában megpróbálta saját céljaira fölhasználni őket. A roegi univerzum arra a modernista belátásra épül, hogy a lineáris időrend és a szabályos kronológia nem más, mint konstrukció, pontosabban a világ megszelídítésének burzsoá illúziója, amelyet az érzékelés, a tudat és emlékezet rendre lerombol. A hetvenes-nyolcvanas években született filmekben – melyek egyértelműen Alain Resnais munkáját és a „szubjektív realizmus” hagyományát folytatják, de távolról Joyce és Proust szelleme is ott kísért bennük – a cselekmény meghatározó eseményei sorra-rendre megszakadnak és egymásba oldódnak, és minden döntő esemény egyúttal egy másik esemény: minden fontos pillanatban számtalan másik pillanat történik. Nicolas Roeg az egyidejűség és a párhuzamosság rendezője volt, a modernista bizonytalanságban kitáguló világ erőszakos költője, aki a legjobb munkáiban meg tudott győzni arról, hogy a múlt és a jövő ott van a jelenben, a léte-

ző világ mellett léteznek más világok is, és hogy az igazán intenzív érzések és tapasztalatok (mint a halál vagy a szex) átforgalmazzák az időt, sőt képesek azt eltörölni. És Roeg magán a film formai működésén keresztül tudott erről mesélni, legkivált a képek ütköztetésének és összerendezésének művészetével, a montázs, elsősorban pedig a párhuzamos montázs révén – mintha ő lett volna a hetvenes évek válasza D. W. Griffithre.

Ha innen nézünk végig a 13 nagyjátékfilmet, feltucatnyi tévés munkát és közel négy évtizedet átfogó életművön, akkor világosan látszik, hogy Roeg egy nagyjátékra következetes formai projektet valósított meg. Ezek a filmek *Az előadástól a Szemgolyóig* (igaz, a tévés munkákban és az utolsó pályaszakaszban már lankadó lendülettel) az idő és a tér mozgóképes kezelésének újragondolására vállalkoznak, pontosabban a megszokott tér-idő viszonyok felszakításának lehetőségeit és a szokatlan képkapcsolatok vagy a mozgóképes időformák titkait kutatják – szűkebben véve pedig az életmű akár úgy is leírható, mint a párhuzamos vágás átértelmezésére tett nagyszabású kísérlet. Roeg első munkáitól kezdve jellegzetesen gazdag és látványos formanyelvi eszköztárral dolgozott, amelynek minden markánsabb eleme a hagyományos tér- és időszemlélet felülírását célozta – legyen szó az egységes teret kilapító-szétzűrő zoomok agresszív használatáról, vagy az időt felülíró lassításokról és a visszatekerésről (lásd a pusztulás csodaszerű visszavonását a *Vándorreg*e vadászati jelenetében vagy *A színész* és *a relativitás* fináléjában, ahol az atombomba visszarobban önmagába). De mindahány eszköz közül is a legradikálisabb a párhuzamos montázs használata, amely – és ez jól mutatja Roeg teljesítményét – rendre új és új funkciót kap a különböző tételekben. Míg például *Az előadás* pszichedeliába oltott gengsztermeséjében a párhuzamos montázs két identitás, két karakter és két műfaj (a gengszterfilm és rockfilm) összevetésének és egybeoldásának eszköze, addig az első önálló rendezést jelentő *Vándorreg*e (1971) mitikus beavatástörténetében már nagyszabású fogalmi koncepciók szembeállítására szolgál – eizensteni szellemű módszert kínálva a modern és az ősi vagy a természetes

„Múlt és jövő ott van a jelenben”

(Nicolas Roeg:
A Földre pottyant férfi
– David Bowie)





és a mesterséges viszonyának kritikai vizsgálatához. Ez az összeütköztetésre épülő, intellektuális montázs fémjelzi a hetvenes évek meghatározó sci-fije, *A Földre pottyant férfi* néhány képsorát is (mint például a már emlegetett szexjelenetet, ahol a tanár és a diáklány szexkísérlete kabuki-színházként értelmeződik), de Roeg ebben a filmben már a társadalom szétesettségét, a mediatizált környezet elidegenedtségét és az időtapasztalat viszonylagosságát is meg tudja ragadni a párhuzamos szerkesztéssel. Hiszen David Bowie öregezésre képtelen úrlénye (aki az egyik emblemikus képsoron tucatnyi tévét néz egyszerre) éppen azért lesz alkoholist a szívfacsaró fináléra, mert nem talál átjárást a párhuzamos világok között, legyen szó házastársokról, tévéadásokról, idősikokról vagy távoli bolygókról.

Az idő és a tér zavara közvetlen, testi tapasztalattá válik Roeg filmjeiben, ami rendre összehangzik a karakterek pszichés helyzetével. A felbomlott világ magányát megélt főhősök mindig bizonytalan talajon járnak, távoli, idegen vidéken, amelynek gyakran a nyelvét sem ismerik: a *Vándorregében* a sivatagban ragadt városiak kézzel-lábbal mutogatnak az őslakosnak, a *Ne nézz vissza!* vagy a *Rossz időzítés* hőse ér-

tetlenül hallgatja az olasz vagy osztrák bennszülöttek mondatait. Ez az idegen világ egyszerre egzotikus és fenyegető hely, az idő és a tér örvénylő labirintusa, amelyben fel lehet oldódni és el is lehet tévedni: ilyen az ausztrál síkság (*Vándorregé*), Velenecé (*Ne nézz vissza!*), Bécs (*Bad Timing*), vagy a Föld nevű bolygó (*A Földre pottyant férfi*). Szinte mindig valami poszt-állapotban vagyunk, a hősök a világ kizökkenése, az idő katasztrófája után keresik a kiutat: van köztük, aki az apja, van, aki a lánya, és van, aki a férje halála elől menekül (*Rideg mennyország*), vagy éppen önmaga és a korábbi élete elől (mint *Az előadásban*), netán a fajtája pusztulása miatt (*A Földre pottyant férfi*). De mindannyiukat valamiféle pszichés-mentális zavar kísérti, és mindannyian kénytelenek számot vetni az ésszerű és az irracionális világértelmezés konfliktusával. Ezért nevezhető a *Ne nézz vissza!* hőse az életmű emblemikus karakterének, hiszen John Baxter vakon hisz a tér és az idő hagyományos rendjében és a dolgok egymásutániségében, jóllehet már rég a roegi világ foglya: nem veszi tudomásul, de egyszerre látja a jelent és a jövőt. Elveszteni magad, és átadni magad az irracionális ta-

„Mindig egy apró töréssel kezd felbomlani a világ”
(Nicolas Roeg:
Rossz időzítés –
Theresa Russell és
Art Garfunkel)

paszlatnak: ezzel hadakozik a roegi hős, legyen az a drogos hippik közt megbúvó gengszter (*Az előadás*), az idegen kultúrával ismerkedő kamaszlány (*Vándorregé*), saját pusztulására készülő milliárdos (*Heuréka*), abortált fiával találkozó háziasszony (*29-es vágány*) vagy a megszálottóságával küzdő tanár (*Rossz időzítés*). Ezek az emberek még lábujjhegyen a normális életben állnak, de már beleszédültek valamibe. Mintha Roeg újra meg újra az önelvesztés orgazmusának be nem vallott reményéről, a béklyók levetésének eltitkolt vágyáról mesélne, ami persze az ájulással és a halállal fenyeget: majd' minden filmben feltűnik egy öntudatlan test, amelyet hurcolni, emelni, vinni kell – kiemelni a tóból, elkapni az ebédülőben, bevinni a hotelszobába, cipelni a sivatagban. És Roegnél a halálban mindig van valami ünnepi: látványos eksztázisban robbannak szét a testek a hotelszobában, diadalmasan szólnak a vonósok a velencei temetésen, de még a gyermek csilingeléssel alázénelt, lassított fulladása is inkább magasztos keresztelésnek látszik.

Mindig egy apró töréssel kezd felbomlani a világ. Nyugodt nagypolgári házban vagyunk, a kerti tónál a gyerekek

játszanak, esetleg az ausztrál város szélén, a sivatagban piknikezik a család, vagy a tengernél napozik a házaspár egy vízibicikliben. Az élet, a tér és az idő áttekinthető. De a szülők mégis a tér törvényszerűségeit tanulmányozzák: az apa a *Bevezető a Geometrikus technikákba* című geológiai szakcikket olvassa a *Vándorregében*, az anya *A tér törékeny geometriája* című könyvben lapozgat a kandalló mellett a *Ne nézz vissza!* elején (amely könyvet maga a férj, John Baxter jegyezte). És aztán valami kizökken. A bicikliző kislány felbukik egy üvegdarabban, valaki bekapcsol egy hangos rádiót, a vízibicikliben leesik a napszemüveg. A polgári élet harmonikus szövetét felhajtja valami apró esemény, és Roegnél ezek az apró, hétköznapi katasztrófák mindig egy nagyobb katasztrófa jósolatai. Amikor a kurva leveri a poharat a fürdőszobában, és az a jéggel együtt széttörik, abban már benne rejlik a világ széttörőbana (a *A színésznő és a relativitás*); amikor az óra összetörik a mosdóban, az előrejelzi az idő összeomlását (a *Rideg mennyországban* a baleset emléke a jelenben megnyit egy sebet). A *Ne nézz vissza!* hátborzogató szépségű nyitányában az apa véletlenül elsodor egy poharat az asztalon – és a kiömlő víz (amely az asztalon heverő diakép piros ruhás figuráját átmossa és elkoszolja) nemcsak a kertben játszó kislány vízbe fúlását jelzi és foglalja magába, de már a fináléra és az apa nyakából kibugyogó vérre is előreutal. És ez korántsem valamiféle hideg, intellektuális játék, hanem közvetlen, érzéki élmény. Ezek a filmek hitchcocki tudással hasznosítják az ismerőségükben eleven, banális balesetek zsigeri hatását – méghozzá a stílus révén, hiszen a felfokozott, irritáló zörejezés (például a bicikli éles recsegésének hangja), a nyugtalanító színhasználat (mint a piros kiemelése) vagy a nyers kép- és hangvágások kiéleltítik a szemünket és a fülünket ezekre az ismerős hangokra és látványokra, a pohárborítástól a jégszakadásig. Roeg a hétköznapi érzéki töréseiben mutatja föl a világ széttörlésének elemi rettegését, a háztartási minikatasztrófában fedezi föl a totális katasztrófát – és magán a stílus idegességén keresztül tudja megragadni azt az ősi, szinte animális félelmet, hogy egyik pillanatról a másikra minden véget érhet (és a nukleáris holokauszt végül be is következik *A színésznő és a relativitás*ban).

És mi lehet borzalmasabb, mint a polgári lét széttörlése? Roeg ebben látja meg a modern iszonyatot, és ennek leírásában hasznosítja a horror zsánerét (vagy éppen a szatírát a *29-es vágány* esetében), ehhez veszi igénybe a vért (a szolid *gore*-jelenetekben) és a rothadás rémképeit. Velence nyirkos, enyésző világában a halott szöke kislány szelleme ocsmány vénasszonyná oszlik (*Ne nézz vissza!*), a jóképű férj a hajóbalesete után hófehér arcú élőhalott lesz (*Rideg mennyország*), a kedves vidéki asszonykórú maszkjai alól hánytató szörnyszerű bűjnek elő (és korántsem mellékes, hogy a, a *Boszorkányok* bizarr gyerekfilmjében az arcok transzformációja számítógépes trükkök nélkül, a vágás csodája által megy végbe). Milyen hatalmas kések tűnnek fel ezekben a filmekben! Gene Hackman egy iszonytató hússzeletelével támad a lánya kérésére a *Heurékában*, John Baxter mélynövésű gyilkosa méretes bárdot titkol a kabátjában, a *Kettős halál* házvetőnője gigantikus konyhakészel szeli a halat. Brutális, éles vágások szakítják fel a testeket és a polgári világot (meg a polgári elbeszélést), ezek leplezik le a jómódú élet törékenységét vagy a faszádok mögötti rémségeket: általuk mutatkozik meg az idő és az élet uralhatatlansága, az arcok, a helyek romlása és pusztulása. És ekként ezek a vágások láthatóvá teszik a fragmentált időt és a széttörlött, „fragmentált test csodáját” (ami Michel Foucault szerint a mozgókép eminens lehetősége). De Roeg ebben a széttöredettségben sajátos erotikát, megnevezhetetlen érzéki élményeket is fölfedez, hiszen a részletekre irányított figyelemmel a banális látványokat is intenzív, szenzuális tapasztalattá lényegíti át. Roeg mozija végső soron a vízbe csobbanó labdáról, a szájjához nyúló kislány mosolyáról és az egyetemi tanár idegesen járó ujjairól szól – elvégre ezek a fragmentumok mindig a jelentés ígértét hordozzák: minden apróság nyomnak, jelnek és előrejelzésnek tűnik.

Hiszen a világ feldarabolásában megszületik a remény, hogy a darabok majd új mintázattá állnak össze, és hogy a nagy, utolsó vágásban megnyilvánul valami nagyobb rend, feltárul a csoda. Roeg filmművészete több ilyen katartikus vágással szolgál: ilyen például Gene Hackman

csákányának aranyfolyót fakasztó suhintása a *Heurékában*, és ilyen a pirosruhás törpe végzetes bárdcsapása a *Ne nézz vissza!* fináléjában, amely elvágja John Baxter torkát. Ezek a transzformatív vágások nem csak a vér és az arany zubogását okozzák, de egy orgazmikus, ünnepi montázs indítanak el, amely az eddig különálló elemeket összehuzalozza, és a fragmentumokból értelmes egészet varázsol. Ezért annyira euforikus a *Ne nézz vissza!* hősenek halála, ezért zengenek diadalittasan Pino Donaggio vonóssai a fináléban, és ezért áll olyan büszkén Julie Christie a férje temetési hajóján: mert John Baxter ütőeréből felbugyogó vérében hirtelen összeállt minden, az utolsó nagy montázsban boldog unióba, eksztatikus kollázsba rendeződött a halottlító nő, az elhunyt gyerek, a gyilkos és a tragikus család („Drágáim!” – kiáltja Julie Christie), és kirajzolódott egy mindeddig ismeretlen mátrix, a dolgok összefüggésének felemelő tudása. Roeg művészetében talán az a leginkább zavarbaejtő, hogy – többek között ezekkel a montázsokkal – voltaképpen a vágások transzcendens ereje mellett tesz hitet. Mert ezek szerint az igazán éles vágások nem csupán a polgári lét horrorisztikus bizonytalanságát vagy a modern ember univerzális félelmét mutathatják meg, de – már ha van egyáltalán – a felsőbb törvény is általuk tűnik elő. Roeg a film szintaxisának egyik legalapvetőbb kérdését, a képek illesztésének misztériumát értelmezte újra, és a folyamatosság szükségszerű szakadásában a transzcendencia lehetőségét sejtette meg. Mint minden nagy művész, ironikus művész volt, mert tudta, hogy az igazán fontos dolgokhoz csak kerülőúton lehet eljutni, és egy képről (mondjuk a vörös ruhás alak diaképéről) egy másik kép tud a legtöbbet (mondjuk a tó mellett futó kislányé). Roeg legjobb filmjei azt bizonyítják, hogy a szakadásokban rejtezik a lényeg, az időtapasztalat hasadákaiban vannak az igazán nagy érzelmi robbanások, ott sejthető meg a sors, és az emberi tapasztalat legmélyebb rétege is ott tárul fel – az alvás előtti tudat zuhanásaiban, a hirtelen bevillanó emlékekben, az üveg törésében és a bárdok csapásában, valahol az első ölelés után, de a zakó felhúzása előtt. •