

HARMONY KORINE

Roncsköltészet, neonfényben

LICHTER PÉTER

HARMONY KORINE NEM KÖVETTE AZ „INDIE FILMESBŐL SZUPERSZTÁR” KARRIER-SÉMÁT, MINDMÁIG MEGŐRIZTE AZ AVANTGÁRD LÁZADÓ SZELLEMISSÉGÉT.

A kilencvenes években Harmony Korine, az amerikai függetlenfilm huszonegyes *enfant terrible*-je gyakori vendég volt a *David Letterman Show*-ban, az amerikai popkultúra egyik legnépszerűbb tévéműsorában. Letterman háromszor is meghívta a reflektorfénybe legkevésbé sem passzoló Korine-t a műsorába, ezek a megjelenések aztán valami bizarr kulturális freak show-vá torzulnak. Az író-rendező csak infantilis heherészéssel és zavarodott bólogatással tudott reagálni a közönség nevetésére, Letterman pedig nagy elánnal csinált hülyét a filmjét, illetve később a regényét népszerűsítő művészből. A rendező több millió tévénéző által végignézett performansait akár az életműve részeiként is lehetne kezelni, hiszen Korine filmjei a popkultúra költői dekonstrukciójáról, az abszurd és a giccs lírai keveredéséről szólnak, illetve az avantgárd ravasz injektálásáról a tömegkultúrába. Korine munkái határsértő módon forgatják fel a pop ikonográfiát, pont úgy, ahogy a rendező abszurd tévés megjelenései szétbomlasztották a negédes sztárbeszélgetések felszínességét.

Harmony Korine Nashville-ben nőtt fel, egy értelmiségi hippipár fiaként, különös keresztneve is a hetvenes évek virágba borult idilljének mementója. (Később a rendező tinédzserkori lázadásból „Harmful”-lá, azaz „ártalmassá” változtatta keresztnevét.) Korine már egészen korán felfedezte magának a modernista európai szerzői film nagymestereit, bevállása szerint Werner Herzog *A törpék is kicsiben kezdtek* című bizarr mesterműve volt rá a legmaradandóbb hatással. A német újfilm kalandos életű rendezője később két

filmjében is szerepet vállalt – illetve a dokumentarizmust és a szürreális víziókat elegánsan keverő szerzőisége is maradandó hatással volt a rendező filmjeire.

Korine a kamaszkora végén New Yorkba költözött nagymamájához, a NYU filmszakára is beiratkozott, de elég hamar otthagya az intézményt – inkább moziba, meg videótékába járt és kedvenc időtöltésének, a gördeszkázásnak hódolt. Egyik délután a deszkázás közben összehaverkodott egy idősebb fotóssal, akinek bevallotta, hogy filmes ambíciókat dédelget. A tizennyolc éves Korine néhány nap alatt megírta első forgatókönyvét, amiből nem sokkal később ez a fotós, Larry Clark játékfilm is forgatott. Az akkor már ötven éves Clark az ország egyik legismertebb dokumentarista fotósa volt, aki első sorban a társadalom margójára szorult fiatalokat örökítette meg fekete-fehér képein. A Korine által írt forgatókönyv remekül beleillett Clark profiljába: a *Kölykök* néhány utcán lézengő New York-i tini drámai napját mutatja be, a kísérletezést a szexszel és a droggal, amire később az AIDS rettegett árnyéka borul. A film elég nagyot szólt, bekerült a Cannes-i filmfesztivál versenyprogramjába, a kritikusok a rendezőt és az alig húsz éves forgatókönyvírókat a pajzsukra emelték: a *Kölykök* kendőzetlen dokumentarizmusa és letaglózó közvetlensége mintha Cassavetes improvizatív életszerűségét keverte volna a tinédzserfilm műfajával. A film egyszerre volt zavarbaejtő és meghökentető, mintha Clark és Korine a tinivilág egy addig nem látott oldalát mutatta volna meg, felemelve egy érinthetetlen fátylat, amivel addig eltakarták és idealizálták

a korosztály amúgy zavaros és problémákkal teli mindennapjait.

A *Kölykök* sikere Korine-nak új utakat és új kapcsolatokat hozott, ő lett az amerikai függetlenfilm üdvöskéje. A forgatás alatt jött össze Chloë Sevigny színésznővel, aki a következő két filmjében, a *Gummóban* és a *Julien Donkey-Boyban* is fontos szerepet játszott – a pár hamar a bulvársajtó kedvencévé vált, az alternatív magazinok címlapjainak visszatérő hősei lettek. Korine Gus Van Sant produceri segítségével, a Fine Line Pictures anyagi támogatásával rendezte meg az első játékfilmjét, a *Gummót* – a film címe a legendás komikuscsapat, a Marx testvérek egyik tagja után született. Korine első filmjével teljes fegyverzetben lépett a közönség elé, a *Gummo* az évtized egyik legszélsőségebben fogadott amerikai függetlenfilmje lett. A rendező egy laza szerkezetű, narratívájában provokatívan töredezett kollázszt alkotott egy déli kisvárosról, Xeniaról, illetve a város lakóiról. A *Gummo* központozás és klasszikus elbeszélői dramaturgia nélküli szövege két tinédzser fiú köré szerveződik, akik macskákra vadásznak és technokolt szipuznak az álmosan katatón kisváros félreeső utcáin. Korine történetmesélés helyett inkább a közegábrázolás hitelességére törekszik, mindenféle talált kép- és zajtöredéket felhasznál a zavaros kompozíciójához. Van itt super 8-as film és analóg videófelvétel, privátfelvételek és barkácsesztétikát felvonultató életlen polaroid fotók – a hangfelvételek is gyakran szedett-vedettek, mintha a film lomtalanítás során előbukkanó, borzalmas titkokat rejtő mementókból lenne összerakva. A *Gummo* széttartó montázs szerkezetét valamelyest a narráció fogja egybe – az enervált hangú srác, mintha a Terrence Malick rendezte *Mennyei napok* naiv narrációjának fiúverziója lenne, talán nem véletlen, hogy az új-hollywoodi kultfilm főszereplője, Linda Manz is felbukkan a filmben, mint az egyik megkapóan csúnya kamaszfiú örült édesanyja.

Korine a legtöbb kísérleti filmeshez hasonlóan nem történetekben, hanem képekben gondolkodik, egy-egy képötlet köré szervezi a forgatást: a laza improvizációk során olyan abszurd helyzeteket teremt, amikkel újabb megdöbbentő és retinába égő snitteket tud komponálni. Ezért is kötődik

Korine filmnyelve Herzogéhoz: a szélsőséges figurákat felvonultató német filmes látomásai mintha a tudatalattiból feltörő dokumentumok lennének. Korine déli gótikája az ember bőre alá mászik, mint az egyik jelenetben a gicsces Tesco-tájkép mögül felbukkanó csótányok. A *Gummo* legfelkavaróbb képe nem is a freak show határát súroló figurák nihilista tobzódása, hanem az egéretkintetű főszereplő fiú ebédje: Korine érzékeny abszurd líráját tökéletesen reprezentálja az a kép, ahogy a srác samponos hajjal, a kék csempével dekorált fürdőszobában a spagettit és a csokoládét szimultán tömi a fejébe. A *Gummo* másik jellemző avantgárd stratégiája a hangok és a zenék kollázsában rejlik: Korine olyan vagánysággal dobálja a képekre az oda nem illő akusztikai darabkákat, mint Bruce Conner vagy Arthur Lipsett kísérleti filmjei: a főcím alatt például a zene helyett egy láncfűrész berregését halljuk.

A *Gummo* igazi kritikai vihart kavart – de ez a Korine-filmekre később is jellemző lesz, az avantgárd amúgy sem akar feltétlenül mindenkinek tetszeni. A film európai szerzősztároktól kapott dicséretet,

**„Retinába égő
snitteket tud
komponálni”**

(Harmony Korine:
Gummo – Tétova
lelkek – Jacob Sewell)

Herzog, Trier és Bertolucci írnak rajongói leveleket az ifjú titánnak, akiben a kritika egy része az amerikai filmművészet jövőjét látja, a másik része pedig egy elszállt blöfföket eregető öncélú filmrendezőcskét. (Voltak kritikusok, akik a *Gummót* egyenesen az évtized egyik legrosszabb filmjének kiáltották ki.) Az igazság persze, ahogy mindig, valahol „középen” van – a *Gummo* nem volt több, mint egy rendkívül eredeti látásmódú rendező merész bemutatkozása. Korine soha nem akart megfelelni senkinek, nem is járta végig a klasszikus, amerikai filmrendező-evolúciót, azaz a sikeres indie-bemutatót nem követte egy kommerszebb, szélesebb közönség felé nyitó nagyobb szabású darab – sőt, ha úgy tetszik, Korine a godard-i radikalizálódás útját választotta, és tovább borzolta a kedélyeket. Második filmjét, a *Julien Donkey-Boy*-t lényegében Lars von Trier felkérésére forgatta, aki az akkor induló Dogma 95 mozgalomába hívta az amerikai fenegyereket. A dán provokátor jó érzéssel látta meg Korine-ban a szabályfelforgató, rendszerellenes tehetséget, persze ironikus módon Korine még a Dogma szabályokat sem tar-

totta be: a dán tisztasági fogadalom szerint csak a helyszínen rögzített hanggal dolgozhatott volna, ehelyett a rendező folytatta a rá jellemző kollázsjátékot. A film egy értelmileg sérült fiú és a családja történetét meséli el, de a „meséli” itt is többszörös idézőjelbe teendő. Korine a rá jellemző vehemenciával bontotta le nem csak a klasszikus történetmesélés ismerős burkát, hanem a képstruktúrát is az absztrakció felé billentette. A *Julien Donkey-Boy* végeredményben olyan lett, mintha egy filmet belegyömöszöltek volna egy konyhamalacba vagy egy iratmegsemmisítőbe: a narratívából, a képekből, a filmtérből csak roncsok maradtak. A videóra rögzített képeket (az operatőr a dokumentarizmus mestere, Anthony Dod Mantle) az utómunka során 16 mm-es filmre írták, majd az egészet felnagyították: a költséges folyamat révén a kép hihetetlenül érzéki textúrát kapott, mintha nem is filmképről, hanem valami szövetanyagról lenne szó, az ember tekintete simogatni tudja a színeket. Korine második rendezése az egész életmű egyik legnehezebb darabja lett.

A *Julien Donkey-boy* 1999-es bemutatóját nyolc zavaros év átmeneti időszak követte – Korine és Sevigny viharos kapcsolata zátonyra futott, a



rendező egy ideig komoly drogproblémákkal is küzdött, ami persze nem segíthet enyhíteni a róla kialakult botrányhősímázt. Az utolsó David Letterman-os fellépése után a tévészár kitiltotta a műsorából, mert állítólag Korine a díszletek mögött Meryl Streep retiküljéből próbált valamit elemelni. A rendező még egy elég zavaros, önpusztító projektet is elkezdett forgatni, aminek az volt a lényege, hogy járólétkébe véletlenszerűen beleköt, hogy megveresse magát – saját bevallása szerint a burleszk abszolút formáját kereste. (De csak néhány emberig jutott, letartóztatás lett a móka vége.) A kétezres évek első fele kreatív szempontból (és abszolút értelemben is) kiesett a rendező életéből – legközelebb egy egészen új hangnemű filmmel, a *Mr. Lonely*-val tért vissza, 2007-ben. A magyar forgalmazásban *Imitátorok* címen bemutatott film Diego Luna és Samantha Morton főszereplésével készült, de felbukkant benne Denis Lavant, a francia újromantika rendezőjének, Leos Carax-nak a kedvenc színésze is – sőt, a kultikus rendező is elvállalta egy simlis imresszárió szerepét. A film egészen új hangnemet ütött meg, Korine mintha lenyugodott volna: a *Mr. Lonely* szinte spirituális érzelmességgel beszélt az önkeresésről és a popkultúra elveszett csodájáról. A Michael Jackson-imitátor egy Marilyn Monroe-hasonmás meghívására egy különös kommunába látogat: egy világtól elszigetelt kastélyban, ahol

mindenki egy kulturális ikon (Chaplin, Lincoln vagy Erzsébet királynő) identitásában él. Ezzel a főszállal párhuzamosan Korine egy ide látszólag nem kapcsolódó mellékszálát is kibont: egy repülő papét, aki apácakollégáival élelmiszersegélyt szállít a dél-amerikai dzsungelbe. A *Mr. Lonely* a Korine-ra jellemző mellérendelő kollázs szerkezetébe illesztette a humort és a lírát – illetve a szürreális fotogenitást: például a repülőgépből kizuhanó, a kék égen rakétaként suhanó kék ruhás apáca kompozíciója a rendező életművének egyik legemlékezetesebb képe lett.

Korine a játékfilmek között számos rövidebb munkát, groteszk etűdöt, klipet és reklámfilmet forgatott – illetve egy gerillaprojektet is. (És akkor nem beszélünk a festői és regényírói munkásságáról, amik amúgy teljesen beleklappolnak az életműbe.) Ilyen gyorsle-folyású háziprojekt volt a *Trash Humpers* is, aminek az elkészítése, forgatástól a torontói díszbemutatóig összesen öt hónapot vett igénybe – Korine a filmet egy ódivatú VHS-kamerával rögzítette, régi videóvágóval szerkesztette össze, olyan hatást keltve, mintha groteszk talátnyersanyag lenne. (Korine a filmet amúgy kidobott, jelöletlen kazettákon akarta „forgalmazni”, mint lomtalanított hulladékot.) A *Trash Humpers* nél-

külöz bárminemű elmesélhető cselekményt, inkább abszurd képsorok katalógusaként működik: öregre maszkírozott figurák torz sikolyok és artikulátlan nyö-

gések közepette kietlen parkolóban bohóckodnak (kukákkal játszanak szexuális aktusokat, falevelet nyalogatnak, játékbabákat rugdosnak stb). A *Trash Humpers* az irracionális ösztönök balladája lett, egy dadaista képsaláta, amihez képest a *Gummo* konzervatív eposznak tűnik. Megkapó az a szabadság és nem-törődömség, ahogy Korine nagy ívben kiröhögi az elvárásainkat és a klasszikus „karriertervezés”: a film mégis valami erős hipnotikus mezővel be tudja rántani a nézőt, mintha egy családi videót (de milyen család videóját?) nézné. A *Trash Humpers* nem más, mint Korine avantgárd válasza a valóságshow-kra és a reality tévére.

Korine legnagyobb sikerét a 2012-es *Spring Breakers*-szel aratta, nem véletlenül: az a popkultúrát és az avantgárdot összeeresztő esztétikai program, amit korábban elkezdett, itt ért a csúcra. A *Spring Breakers* úgy tudott avantgárd maradni, illetve úgy tudta az MTV neonesztétikáját és a hip-hop kultúra ikonjait kifordítani, hogy a felforgatás gesztusa paradoxon módon jól állt az általa kiröhögött világhoz. A *Spring Breakers* négy főiskolás lány vadulását regéli el: hogyan válik az alkoholba és kokainba fulladt tavaszi szünet egy pszichedelikus bűnügyi ámokfutássá. Korine ravasz módon, igazi „avantgárdsploitation” rendező módjára Disney-celebekkel (Selena Gomez) és fősodorbeli sztárral (James Franco) pakolta tele a filmet, ami azt a felületes látszatot keltette, hogy behódolt a piac törvényeinek. De Korine a popos kirakatot a saját experimentális játékszabálya szerint rendezte be: a film lírai montázsokkal, ironikus zenehasználat, dokumentarista milióábrázolással roncsolja a klasszikus hollywoodi formát, vagyis Korine egyetlen egy fokozattal sem kapcsolt vissza. A kollázsesztétika megmaradt, csak a csótányos kisvárosi kertet felváltotta a neonfényben úszó, floridai romantika. Korine a *Spring Breakers*-szel csúcsra juttatta a sok éves projektjét, amiben a botrányos tévés megjelenései és az egyik legnagyobb amerikai kiadónál, a Doubleday-nél kiadott experimentális regénye is csak egy-egy lépcsőfok volt: az avantgárd felforgató esztétikáját bevitte a popkultúra intézményeibe.

„Egyetlen egy fokozattal sem kapcsolt vissza”

(Harmoni Korine: *Spring Breakers* – Csajok szabadon – James Franco)



A *Túltolva* (*The Beach Bum*) március 28.-án kerül a mozikba. Forgalmazza a Big Bang Media.