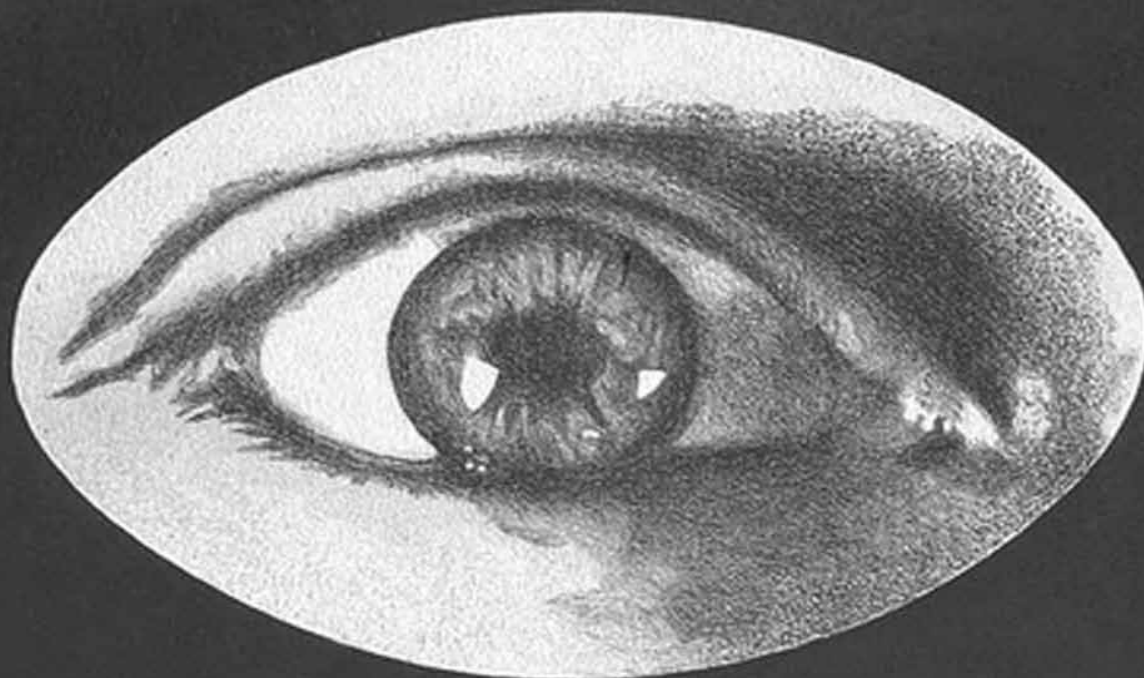


# FILMSZEM

2013

Filmtudományi online folyóirat - III. évfolyam 3. szám



## Az újrahasznosítás esetei: REmake / Hommage



# FILMSZEM III./3.

## Az újrahasznosítás esetei: REmake - *Hommage*



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

III. évfolyam 3. szám - ŐSZ  
(Online: 2013. SZEPTEMBER 30.)

Főszerkesztő: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Murai Gábor, Kornis Anna

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Bevezető	4
REMAKE	
Mátrai Titanilla, Ph.D.: Két úr szolgái - Magányos hős Kuroszava Akira <i>A testőrjében</i> és Sergio Leone <i>Egy maréknyi dollárért</i> című filmjében	6-25
Földváry Kinga: Remake vagy adaptáció - nem mindegy?	26-34
HOMMAGE	
Farkas György: A felnőtté válás mint hitchcock-i thriller - Chan-wook Park <i>Stoker</i> című filmjéről	36-63
KÖNYVTÁR	
Bátori Anna: A Tarr-univerzum (Kovács András Bálint: <i>The Cinema of Béla Tarr: The Circles Closes</i> , Wallflower Press 2013)	64-67
VETITŐ	
Farkas György: Globális nagymester (Wong Kar-wai: <i>A nagymester / Yi dai zong shi</i> 2013)	68-70

**DOKTORANDUSZOK ORSZÁGOS SZÖVETSÉGE  
MŰVÉSZETI, SZÍNHÁZ- ÉS FILMTUDOMÁNYI OSZTÁLY  
I. ÖSSZKÉP DOKTORANDUSZ KONFERENCIA 2013**



**F E L H Í V Á S**

A Doktoranduszok Országos Szövetségének Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztálya első konferenciáját azzal a szándékkal hívja életre, hogy megteremtse annak a tudományos eszmecserének a terét, amelyben a magyarországi doktori iskolák művészeti, művésztudományi doktoranduszai (DLA és Ph.D), illetve az osztályhoz tartozó területeken kutatást végző doktorandusz hallgatók találkozhatnak, megismerkedhetnek egymás kutatásaival, eredményeivel. A konferencia együttműködő partnere a PPKE-BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézete.

**A konferencia időpontja: 2013. november 23.**

**A konferencia helyszíne: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK (Sophianum)  
Budapest VIII. Mikszáth tér 1.**

A konferencia előadás minden esetben a jelentkező doktorandusz kutatási témáját bemutató, annak bizonyos részleteit ismertető előadás lehet csak. Az előadás nyelve magyar, hossza 20 perc. Minden előadás után 5 percben kérdéseket lehet feltenni az elhangzottakkal kapcsolatban. A konferencia végleges szekció beosztását a beérkező jelentkezések alapján végezzük el. A következő szekciók indítását tervezzük:

- Művészettörténeti és művészetelméleti
- Képzőművészeti
- Iparművészeti
- Filmtudományi
- Színháztudományi
- Tánc- és mozgásművészeti
- Építőművészeti
- Multimédia- és digitális művészeti

A konferenciát követően az előadások szerkesztett szövegét tanulmánykötetként megjelentetjük. Ebben a kötetben azok a résztvevők szerepelhetnek, akik az előadásuk tanulmányformában elkészített szövegét a megadott határidőre elektronikusan elküldik, és a beküldött anyagot a szakmai lektorok megjelenésre javasolják. Az előadások végleges szövegének leadási határideje **2013. december 20.** A később beküldött tanulmányok megjelentetését nem tudjuk vállalni!

A konferencia részvételi díja 5000 Ft, amely tartalmazza a szünetekben az étkezést (ebéd, további szünetekben aprósütemény, kávé) valamint 1 példány tanulmánykötetet.

A konferencia részvételi díját kizárólag átutalással lehet teljesíteni az alábbi bankszámlaszámra:

**Doktoranduszok Országos Szövetsége: 11600006-00000000-62169239**

**A közlemény rovatban a következő szöveg megadása szükséges: MSzF 2013 konferencia**

A konferenciára az alábbi linken található űrlap kitöltésével lehet jelentkezni.

[https://docs.google.com/forms/d/100gprTmzUS\\_HqSs2iuv\\_R0W2wTvpfm7zSxe6EiA49aY/viewform](https://docs.google.com/forms/d/100gprTmzUS_HqSs2iuv_R0W2wTvpfm7zSxe6EiA49aY/viewform)

Jelentkezési határidő 2013. október 30. (éjfél) További információt a [dosz.art@gmail.com](mailto:dosz.art@gmail.com). ímél címen lehet kérni.

## Bevezető

Őszi számunk témája az újrahasznosítás megnyilvánulásai a filmművészetben, és ehhez stílusosan maga a Filmszem folyóirat is egyfajta átalakuláson ment keresztül. A korábbi lapstruktúrához képest változtunk: ezentúl a szigorúan egy téma köré szerveződő tartalom helyett egy főtéma és remélhetőleg számos kisebb altéma fogja alkotni a negyedévente megjelenő lapszámok tartalmát. Igyekszünk rövidebb írásokkal, ajánlókkal is színesíteni kínálatunkat, amik gyors impressziókat jelenthetnek a hosszabb tanulmányok elgondolkodtató időtöltése mellett.

Jelenlegi számunkban újrahasznosítás témakörben a remake és az hommage fogalmához kapcsolódó írásokat találunk olvasóink. Az előbbi fogalom kapcsán Mátrai Titanilla Ph.D. a magányos hős alakját vizsgálja Kuroszava *A testőr* és Leone *Egy maréknyi dollárért* című filmekben, míg Földváry Kinga a remake és az adaptáció fogalmainak sajátosságait teszi meg elemzése tárgyává. Az hommage témakörén gondolkodva Farkas György Park *Stoker* című filmjét elemzi a Hitchcock életműve előtti tisztelgés szempontjából.

Új rovataink beköszönő írásokkal mutatkoznak be: *könyvtár* rovatunkban frissen megjelent szakirodalmi írásokat szeretnénk ismertetni és ajánlani olvasóinknak, míg *vetítő* rovatunk az éppen aktuális „látnivalók” tekintetében adnak ötleteket. Ennek megfelelően a *könyvtár* rovatban most Kovács András Bálint Tarr monográfiáját mutatja be Bátor Anna, míg a *vetítő* rovatban Farkas György Wong Kar-wai új filmjét, *A nagymester-t* ajánlja.

Reméljük, hogy ismét tartalmas és szakmailag is értékes időtöltést nyújtunk olvasóinknak!

*szerkesztőség*

## Mátrai Titanilla, Ph.D.

### *Két úr szolgái*

*Magányos hős Kuroszava Akira A testőrjében és Sergio Leone Egy maréknyi dollárért című filmjében*

#### Előljáróban

Joseph L. Anderson egy 1962-es cikkében<sup>1</sup> említést tesz egy készülő Sergio Leone filmről, mely Kuroszava *A testőr* című filmjén alapul. Ekkor egy évvel vagyunk Kuroszava filmjének bemutatása után és két évvel ennek adaptációja, Sergio Leone *Egy maréknyi dollárért* bemutatása előtt.

Nem ez az első eset, hogy Kuroszava filmjét más filmkészítő veszi alapul. *A vihar kapujában* (*Rasómon*, 1950) című alkotásából Martin Ritt készített *Az erőszak* (*The Outrage*, 1964)<sup>2</sup> címmel egy western, melyet a tárgyalt Leone-filmmel azonos évben mutattak be, illetve *A hét szamuráj* (*Sicsinin no szamuráj*, 1954) alapján készült Sturges *A hét mesterlövésze* (*The Magnificent Seven*, 1960) máig az egyik legfontosabbnak számon tartott westernfilm. Kuroszava teljes filmjein kívül egyes jelenetei, epizódjai is hatottak más filmkészítőkre, így Hitchcock *Madarak* (*Birds*, 1963) című filmjét *A véres trón* (*Kumonoszudzsó*, 1957) egy jelenete ihlette, míg George Lucas a *Rejtett erőd* (*Kakusi toride no szanakunin*, 1958) két veszekedő szolgájáról mintázta a *Csillogok háborúja* (*Star Wars*, 1977) két veszekedő robotját.

Kuroszava bár más filmjéből nem készített adaptációt, műveiben maga is sokszor nyúl korábbi irodalmi vagy színházi alkotásokhoz. Gondolhatunk *A véres trónra* (*Kumonoszudzsó*, 1957) vagy a *Ranra* (1985), melyek Shakespeare *Macbeth*-jének, illetve *Lear királyának* feldolgozásai, vagy a Dosztojevskij-regény alapján készült *A félkegyelműre* (*Hakucsi*, 1951), a Gorkij-darab alapján készült *Éjjeli menedékhelyre* (*Donzoko*, 1957), de akár Jamamoto Súgoró írásait felhasználó *Dodeszkadenre* (1970) vagy *Rőtszakállúra* (*Akahige*, 1965) is.

Jelen írásban egy filmpárt, Kuroszava egyik legmesteribb, egyben talán legszórakoztatóbb filmjét, *A testőrt* (*Jódzsinbó*, 1961) hasonlítom össze ennek

<sup>1</sup> Joseph L. ANDERSON, *When the Twain Meet: Hollywood's Remake of „The Seven Samurai”*, *Film Quarterly*, Vol. 15, No. 3, Special Issue on Hollywood (Spring, 1962), 58.

Az írásban szereplő angol és japán idézeteket saját fordításban közlöm.

<sup>2</sup> 2011-ben egy újabb, ezúttal thaiföldi adaptáció készült. [http://www.imdb.com/title/tt2190475/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](http://www.imdb.com/title/tt2190475/?ref_=fn_al_tt_2) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)

egy adaptációjával, Sergio Leone<sup>3</sup> *Egy maréknyi dollárért* (*A Fistful of Dollars*, *Per un pugno di dollari*, 1963) című filmjével. Megnézem, hogy a hely változásával hogyan változik a történet, és hogy egy sikeres film milyen módon tud újjászületni új keretek között.

## A filmekről

Bár *A testőrt* Kurosava és forgatókönyvíró-társa, Kikusima Rjúzó eredeti műveként tartják számon, a film nem minden előzmény nélkül való. David Desser említi Dashiell Hammett *Véres aratás* (*Red Harvest*, 1929) című regényének erős hatását, melynek alapszituációja fellelhető Kurosava filmjében is, nevezetesen egy kisvárost uraló és egymást kiirtó két banda és a mindezt elősegítő kívülálló idegen története.<sup>4</sup> A főhős figurája szintén emlékeztet Goldoni *Két úr szolgájára*. Azonban míg Goldoninál a szolga csupán a nagyobb bevétel reményében szegődött el egyszerre két úrhoz, mely szituáció a darab során sok helyzetkomikumra ad lehetőséget, addig Kurosava, majd Leone hőse kijátssza egymás ellen a két bandát, s ezzel aktív részese lesz teljes pusztulásuknak. Kurosava filmje ihlette Leonét spagettiwesternje elkészítésére, de maga a japán rendező is is említést tesz a westernfilmek hatásáról:

Mindenki szereti a jó westernnt. Mivel az emberek gyengék, jó embereket és nagy hősoket akarnak látni. Az újabb és újabb westernek születésével együtt kialakult ez a fajta nyelvtan. Ezen a nyelvtanon keresztül tanultam én is a westernről.<sup>5</sup>

Annak ellenére, hogy már az *Egy maréknyi dollárért* megjelenése előtt lehetett tudni arról, hogy készül *A testőr* adaptációja, a filmkészítők nem vették meg a jogokat a feldolgozásra, továbbá a film stáblistáján sem tettek említést a korábbi filmről és az alkotókról, és ezért később jogi következményekkel kellett szembenézniük. Bár a japán fél megnyerte a pert, és jelentős kártérítést kapott, mindez nem jelentett nagy érvágást az *Egy maréknyi dollárért* forgalmazói számára a film óriási sikerének és bevételének köszönhetően. Ennek ellenére az alkotók hivatalosan mind a mai napig nem ismerték el, hogy filmjük *A testőr* adaptációja lenne.

Mindkét filmnek elkészült a folytatása, azonban ezek már egymástól független művek. Kurosava *A testőrt* követően készítette a *Szandzsúrót*

---

<sup>3</sup> A film főcímében nem jelenik meg Sergio Leone neve, helyette egy kitalált név, Bob Robertson szerepel rendezőként.

<sup>4</sup> David DESSER, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983, 101.

<sup>5</sup> Donald RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1983 (harmadik, bővített kiadás), 147.

(*Cubaki Szandzsúró*, 1962), mely ugyan nem *A testőr* folytatása, inkább a főhős egy újabb hasonló történetben való szerepeltetése. A figura azonos, s mind a társadalmi ábrázolás, mind a problémák, valamint a főhős samuráj problémamegoldása is visszaköszön a korábbi filmből. Hasonló a helyzet Leone esetében is, aki nem a már lezárt történethez tesz hozzá újabb epizódokat, hanem Kurosavához hasonlóan a főszereplő köré épít újabb történeteket. *A Pár dollárral többért* (*For a Few Dollars More*, 1965) és *A Jó, a Rossz és a Csúf* (*The Good, the Bad and the Ugly*, 1966) című filmekkel kiegészítve a korábbi művét hozta létre a *Dollár-trilógiát*.

Érdemes még említést tenni egy újabb adaptációról is. Bruce Willis főszereplésével, Walter Hill rendezésében készült *Az utolsó emberig* (*Last Man Standing*, 1996), mely deklaráltan Kurosava filmjét veszi alapul.<sup>6</sup>

## A történetről

A történet a XIX. századi Japánból a XIX. századi amerikai-mexikói határ környéki kis városba kerül. Mindkét esetben egy – a külvilágtól szinte teljesen elzárt – mikroközeget mutat be, mely egyben egy nagyobb társadalmi egység leképezéseként jelenik meg. Annak ellenére, hogy környezetükkel alig van kapcsolatuk, az ország vagy állam irányítóival, társadalmuk működése a mindenhová befészkelődő korrupcióval bármely államszervezetben könnyen elképzelhető.

A két film történetvezetése is kísértetiesen hasonlít egymásra, kisebb eltérésekkel jelenetről jelenetre követik egymást. Egy idegen, nevenincs férfi (a továbbiakban is idegenként utalok rá) érkezik ebbe a zárt közegbe, ahol két banda próbálja megszerezni a hatalmat, a városka irányítását, s ez a küzdelem folytonos összecsapásokkal, harcokkal jár. Kurosavánál az Usitora- és a Szeibei-család, Leonénél pedig a Rojo- és a Baxter-család áll egymással szemben. Az idegen elszegődik mindkét családhoz, és kijátssza őket egymás ellen, míg a film végére végérvényesen leszámol egymással a két oldal. A korábban örökös harcoktól zajos városka ezzel egy nyugodt, békés helyé válik, ahonnan a főhős – mint aki jól végezte dolgát – továbbáll. (A két film szereplőinek egybevetését és a történet részletes összehasonlítását lásd a mellékletben.)

A két családon kívül jelentős szerep jut egy másik családnak is. A család fiatal nőtagját fogságban tartja az Usitora/Rojo-család, a nő férje és kislánya pedig tehetetlen ezzel szemben. A történet során ez a körülmény lesz az,

<sup>6</sup> A történet érdekessége, hogy bár a film készítői megvették *A testőr* adaptálásának jogait, a United Artists, az *Egy maréknyi dollárért* filmstúdiója perrel fenyegette *Az utolsó emberig* készítőit, mondván, jogtalanul készítenek adaptációt az *Egy maréknyi dollárért* filmből. Mindennek azonban nem lett semmilyen következménye. Allen BARRA, *From "Red Harvest" to "Deadwood"* [http://www.salon.com/2005/02/28/hammett\\_2/](http://www.salon.com/2005/02/28/hammett_2/) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)



amit az amúgy szenvtelen, csak a saját gyarapodását szem előtt tartó idegen megeléget, és a saját szakállára kiszabadítja a nőt, majd elszökteti a családot. Egyben ez is az a momentum, ami fordulópontot hoz az eseményekben, a hős lebukik, a két banda közötti harc eldurvul, mely nem sokkal később mindkét oldal teljes pusztulásához vezet.

Bár első ránézésre a történet nagy tragédiát sejtet, nem ez a helyzet – ez talán Kuroszava életművének legviccesebb, az egyik legszórakoztatóbb alkotása. Donald Richie így fogalmaz:

A világ, és a világ bajai annyira befészkeltek magukat a mindennapjainkba, hogy Kuroszava azt a különös lépést tette, hogy *A testőrben* nevetett mindezen. Ez a különösen vicces kosztümös komédia kinevette az emberi ambíciót, az emberi cselekedeteket és az egész feudális katyvaszt. Mivel a nevetés ellentéte a sírás, és mivel a japán filmet már annyira elárasztotta az utóbbi, Kuroszavának ez az üdítő filmje lett a legnépszerűbb alkotása. A hős nem különb a többinél, de azt legalább tudja, hogy az egyik gonosz hogyan falja fel a másik gonoszt.<sup>7</sup>

Kuroszava filmjében a humor nemcsak a történet szintjén jelenik meg, hanem kihangsúlyozza azt a szereplők táncszerű mozgásával és a Kuroszavára amúgy nem jellemző erőteljes és funkcionális zenével is. Leone esetében is megmarad a humor, bár közel sem annyira kifinomult, ő inkább verbális szinten és didaktikusabban alkalmazza a szereplők egymással folytatott párbeszédeiben, interakcióiban.

A humorosan groteszk látásmódnak a megjelenítésére szolgál mindkét filmben a koporsókészítő személye, akinek reakciói reflektálnak az eseményekre. Míg vannak, akik szörnyülködnek a tömeges mézszárláson, addig a koporsókészítő boldog, hiszen ő az egyetlen a városban, akinek ez kitűnő megélhetést biztosít. Amikor a helyzet úgy hozza, hogy egy fővárosi hivatalnok (Kuroszava), illetve a hadsereg (Leone) érkezik a városba, a két család kényszerű fegyverszünetet köt, melynek hatására a koporsókészítő letargikus állapotba kerül. Ebből csak az újabb harcok gyógyítják ki, melyet ugrándozó örömmel fogad.

A történetvezetésen kívül a szereplők is jobbra megfeleltethetők egymásnak. A főhős (vagy inkább antihős) az ismeretlen idegen, akinek neve sincs. Kuroszavánál, amikor a nevét kérdezik, kis gondolkodás után a Kuvabatake Szandzsúró nevet mondja, mivel a nyitott ablakon éppen egy szederföldre (*kuvabatake*) lát.<sup>8</sup> Leonénál a hőst Névtelen férfiként (Man with No Name) említik – nemcsak az *Egy maréknyi dollárért* esetében, hanem a *Dollár-trilógia* másik két részében is. A koporsókészítő a film során kétszer is Joe-nak szólítja,

<sup>7</sup> Donald RICHIE, *The Japanese Movie*, Tokió, Kodansha International, 1983, 165.

<sup>8</sup> A névadás megismétlődik a *Szandzsúróban* is, ahol egy kaméliabokorra nézve mutatkozik be Cubaki (kamélia) Szandzsúróként.

azonban az nem derül ki, hogy ez a valós neve lenne-e a férfinak, vagy csupán a koporsókészítő ragasztotta rá.

Szató Tadao *A testőr* idegenét Kuroszava „magányos farkas” hőstípusába sorolja.<sup>9</sup> Az idegen nem tartozik sehova, nincs se családja,<sup>10</sup> se munkája, nem része semmilyen csoportnak vagy szervezetnek. Kívülállása teszi lehetővé, hogy kinevessen és romba döntsön minden mesterséges szerveződést és emberi interakciót. Erejét is talán ez az egyedülállása adja, hiszen nem kötődik senkihez, s így nem zsarolható, nem befolyásolható. Joan Mellen szerint ő „testesíti meg a szamuráj személyét egy változó korban, amikor a feudális kötelékek már lazulnak, de a vad kapitalizmus még nem jelent meg. Egyben ő a későbbi jakuzák előfutára.”<sup>11</sup>

A két szembenálló banda esetében az Usitorák egyértelműen Rojoéknak, a Seibeiek pedig Baxteréknek feleltethetők meg mind a család és a banda szereplői, mind pedig a történetben betöltött szerepük alapján. Az erősebb Ushitorák és Rojok közül a család három fivére a domináns, melyek közül a fiatalabb Unoszuke, illetve Ramon a főhős legjelentősebb ellenfele. Velük szemben áll a Szeibei- és Baxter-család, mely az előbbi, horizontális irányultságú nemzetség után egy vertikális családmódellet mutat több generációval. Azonban a természetes családmódellet ellen szól, hogy mindkét esetben egy nő kezében van a legfőbb irányítás, mely mind a feudális japán, mind a mexikói-amerikai környezetben valószínűtlenül hat. Az Usitora/Rojo-család egyszerűbb, puritánabb, míg a Szeibei/Baxter-család kifinomultabb társadalmi és kulturális háttérrel rendelkezik.

Az idegen ingázása a két banda között szinte azonos koreográfiát követ, leszámítva a férfi legelső kapcsolatba lépését. Kuroszavánál a szamuráj először a Szeibei-családnak ajánlja fel szolgálatait, majd – erejét és ügyességét bizonyítandó – harcot provokál Usitoráék bandájából néhány hősködő fiatalal, meg is öl közülük néhányat, s Szeibeiék ezek után fogadják fel őt. Ennek megfelelően Leone hőséneke először Baxterékhez kellett volna mennie, azonban a tárgyalt jelenetben fordítva történik, és a férfi először Rojóékat környékezi meg, majd a Baxter-banda tagjaival folytat hasonló harcot. Ez a felállás addig marad így, amíg a férfi ott nem hagyja az adott családot. Kuroszavánál a két bandát egymásnak ugrasztja, majd a harc előtt visszaadja a kapott pénzt, és magukra hagyja őket bosszúból, miután kihallgatta, hogy a család meg akarja őt ölni, hogy a kifizetett pénzt visszaszerezze. Leonénél ugyan szintén kihallgatott a férfi egy hasonló beszélgetést, azonban ezt nem árulja el Rojóéknak,

<sup>9</sup> Magányos farkasnak tekinti még Szató Tadao a *Félelemben élni* (*Ikimono no kiroku*, 1955), a *Rejtett erőd* (*Kakusi toride no szanakunin*, 1958), a *Gonosz jól alszik* (*Varui jacu hodo joku nemuru*, 1960) és a *Cubaki Szandzsúró* (1962) hőseit.

SZATÓ Tadao, *Kuroszava Akira no szekai*, Tokió, Szanicsi sobó, 1972, 224-245.

<sup>10</sup> Szintén a hős magányát, illetve a nők hiányát elemzi IIDZSIMA is.

IIDZSIMA Kóicsi, *Kuroszava Akira – Koibito no fuzai, Eiga hyóron*, 1961/4, Vol. 18 (6): 20-24

<sup>11</sup> Joan Mellen, *The Waves at Genji's Door*, New York, Pantheon Books, 1976, 23.

inkább a kilátásba helyezett béke miatt adja vissza a pénzt, és mond fel nekik.

A továbbiakban az idegen ugyanúgy mozog a két banda között. Kuroszavánál elkapja Usitora két bérgyilkosát és átadja Szeibeiéknek, majd Usitoráéknak jelenti, hogy Szeibeiék elfogták azokat. Leonénél Rojóék egy határ menti leszámolója után a férfi két hullát helyez el a temetőben csalétekként, majd jelenti előbb Baxteréknek, majd Rojóéknak a két „túlélőt”, akik sorra megfizetik a férfi szolgálatait, s végül tűzharcba kerülnek egymással a két „túlélő” megszerzéséért.

A két film első összetűzése a történetvezetésen belül valamelyest eltér. Mindkettő jellemzője, hogy az idegen ugrasztja egymásnak a két felet, és hogy ő az, aki az utolsó pillanatban kiszáll a játszmából, és nem vesz részt a harcban. Kuroszavánál, miután felsorakozik a két banda, az idegen visszadobja Szeibeiéktől kapott pénzt, és sértetten – mivel Szeibeiék az életére törnek – magukra hagyja őket a harcban. Így az idegen ebben a pillanatban egyik félhez sem tartozik, *A testőr* visszatérő motívumaként felmászik a városka közepén lévő toronyba, s így térben is eltávolodva, kívülállóként önfeledten szórakozik alátványban – ami nem más, mint két nagyzó, amúgy igencsak gyáva banda komikus kakasviadala. Ezzel szemben Leone esetében az idegen, miután összeugrasztotta a két családot, és bár szintén nem tartozik egyikhez sem, mindkét féltől bezsebelte az ötszáz dollár jutalmat szolgálataiért, a sok pénzre hivatkozva (hisz ekkor nincs pénzsűkében, amiért dolgoznia kellene) vonja ki magát a harc alól.

Kuroszavánál két túszcseré-jelenetet láthatunk. Az első, amelyben a két bérgyilkost szándékoztak elcserélni Szeibeiék elfogott fiával, kudarcba fullad, mivel az akció során Unoszuke lelövi a őket. Ekkor Szeibeiék újabb túszt prezentálnak; Nuit, a szerencsétlen nőt, akit elszakítva férjétől és gyerekétől az Usitora család tart fogva. Ezek után egy újabb túszcseré következik, melynek során a fiú immár sikeresen kerül vissza Szeibeiékhez, illetve Nui Usitoráékhoz. Ezzel szemben az *Egy maréknyi dollárért* esetében a két bérgyilkosnak megfelelő szereplő a temetőben csalétekként elhelyezett két hulla, így az ő visszaszolgáltatásukra már nem volt szükség –, viszont Unoszukéhez hasonlóan Ramon lelövi az élőknek vélt hullákat, megakadályozandó, hogy elfecseggék a történeteket. A túszcseré Leonénél kizárólag a nőre, Marisolra és a Baxter fiúra szorítkozik.

Itt tennék említést a háromtagú családról, mely mindkét filmben kulcsfontosságú, de Leonénél nagyobb hangsúlyt kap. Ez az a család, melyből az anyát az Usitora/Rojo-család elszakította a férjétől és gyerekétől, és szeretőként fogva tartja, majd akit az idegen kiszabadít és elszöktet. A film legelején, ahogy az idegen közeledik a történet helyszínéül szolgáló városhoz, egy család néhány tagjával találkozik. *A testőr*ben ez nem azonos a későbbi családdal. A bevezető jelenetben egy fiatalember menekül otthonról, mert elege van a szegénységből, kemény munkából és éhezésből. Bár az apa igyekszik visszatartani, a fiú elszalad, hogy a városban próbálja szerencsét.

„Semmi értelme egész életemben zabkását enni. Inkább rövid, de gazdag életet akarok! Szép ruhákkal, finom ételekkel”<sup>12</sup> – mondja a fiú. A film végén újra találkozunk ezzel a fiúval. A végső leszámolóskor ő is Usitora bandájában harcol, ám gyáván menekülne a szamuráj kardjától. Félelmében az anyját hívja.<sup>13</sup> „Menj haza az anyádhoz... Mégis csak jobb egész életedben zabkását enni”<sup>14</sup> – utal vissza az idegen a korábbi jelenetre. Ezzel Kuroszava nemcsak keretbe foglalja a történetet, hanem egyben levonja a történet tanulságát is, az egyéni történetet ismét a teljes társadalom dimenziójába helyezve.

Leone ezzel szemben már a film bevezető jelenetében exponálja a később oly fontos szerepet játszó családot. Ahogy az ismeretlen férfi közeledik a város felé, két házat lát egymás közelében. Egy kisfiú szalad át az egyikből, és mászik be nagy titokban a másikba. Pár pillanattal később egy durva férfihang rivall a gyermekre, és tuszkolja ki a házból. Míg Kuroszavánál a bevezetőben a névtelen család a kor társadalmi zavarait, problémáit hivatott érzékeltetni, addig Leonénél ez a társadalmi vetület elmarad – ő közvetlenül valamely egyéni problémára fókuszál, egyben felerősítve a család szerepét a történetben, melyről Kuroszavánál csupán a film ötvenhetedik percében szerzünk tudomást először. Tehát míg Kuroszava egy általános társadalmi képet fest, ahol a nyomor, a szegénység és az állandó harcok családokat szakítanak szét, addig Leonénél már a film kezdetétől a család egyesítésére, vagyis az általános és békés világrend helyreállítására való törekvést láthatjuk.

Elemzők több esetben az *Egy maréknyi dollárért* családját a Szent Családhoz hasonlítják. A nő neve Marisol, ami utalás Máriára, a kisfiút pedig Jesusnak hívják. Az idegen kvázi Gábrriel arkangyalként jelenik meg nekik, és menekíti meg őket a veszély elől.<sup>15</sup> Ez a feltételezés azonban vitatható, mivel az egyszerű közvetítővel szemben az idegen itt a saját belátása alapján cselekszik, továbbá – a filmbeli bandákhoz hasonlóan – álságos eszközöket használ. Tény, hogy nézőként mégis hajlamosak vagyunk a film mogorva főhősével szimpatizálni, aki a család megmentésével túlnő önmagán és környezete tisztulásán, és egy önmaga számára önzetlen missziót teljesít.

A különbségek kiemelése ellenére az *Egy maréknyi dollárért* mind szerkezetileg, mind tartalmilag követi *A testőrt* még olyan elemekben is, melyek

<sup>12</sup> KUROSZAVA Akira, *Zensú Kuroszava Akira, Vol. 5 (A testőr forgatókönyve)*, Tokió, Ivanami soten, 1988, 71.

<sup>13</sup> Az anya hívása visszatérő motívum mindkét filmben; a kisgyerek a túszcserénél szolongatja az anyját. Ugyanennek a jelenetnek komikus kiforgatása, amikor a már felnőtt Szeibei fiú ugyanígy szólítja az anyját akkor, amikor a szerencsés túszcseré után visszakerül a szüleihez – s melyre egy anyai pofon a válasz.

<sup>14</sup> KUROSZAVA, *i.m.*, 114.

<sup>15</sup> NISIMORI Kazuhiro hivatkozik elemzésében Kitses, Frayling, Cumbow és Simsolo írásaira. NISIMORI Kazuhiro, *Sergio Leone kenkjú nóto: Jódzsinbó kara Kója no jódzsinbó e, Scriptsimus*,

Vol. 18, 2009, 66.

első ránézésre nem tűnnek hasonlóknak. Ilyen például az idegen várakozása a végső harc előtt. Miután elmenekült Usitoráék, illetve Rojóék fogságából, egy távoli buddhista templomban (Kuroszava), illetve barlangban (Leone) húzza meg magát az idegen. Az előbbiben egy késsel dob célba falevelekre, az utóbbiban egy fémlapot kalapál. S bár a két cselekvés nem tűnik azonosnak, a rendező ebben a jelenetben mégis azt az eszközt exponálja, mely a következő harc kulcsfontosságú eleme lesz, és mellyel a férfi képes lesz leszámolni az Usitora/Rojo-család élő tagjaival. A *testőr*ben a samuráj ezzel a késsel találja el a rá pisztolyt szegező Unoszuke kezét, s így a a lövést kivédve Unoszukét is harcképtelenné teszi. Leone filmjében a fémlapot golyóálló páncélként használja, így Ramon lövései nem fognak rajta, mellyel az amúgy tökéletesen célzó Ramont pszichésen sokkolva teszi indiszponálttá, harcképtelenné. A jelenetekből jól látható, hogy Leone nem szorítkozott minden esetben a történet elemeinek egyszerű másolására, hanem a történeten belüli funkciójuk szerint újraalkotta ezeket, és egy újabb kontextuson belül tartotta meg ezeknek a szerepét.

## A képekről

„Amint tovább és tovább pereg a film, egyre világosabban, egyértelműbben érzi a néző, hogy bármelyik pillanatban megállíthatná a kamerát, bármelyik képkockát kinagyíthatná és felakaszthatná festményként a falra. Nem csak olykor-olykor, nem csak egy-egy kiemelt részletnél, egy fináléban vagy hangulatfestő bevezetésben válik hangsúlyossá a képiség szándéka; a festmény esztétikuma itt minden másodpercben jelen van.”<sup>16</sup> – írja Nemes Nagy Ágnes *A testőr*ről. Valóban, a képiség, ami mindig is különösen erőteljes és hangsúlyos Kuroszavánál, itt mintha hatványozódna. Mesteri esztétikával tárja elénk a kis város közegében explicite megjelenő társadalom mocskát. Bár *A testőr* korában már általánossá vált a színes film, Kuroszava ekkor még mindig ragaszkodik a fekete-fehérhez, és talán nem túlzás állítani, hogy képi világa a fekete-fehér korszakában teljesedett ki igazán. „Rengeteg színt produkál az operatőr fekete-fehérben, vak-fehéret, ekrüt, tojáshéjszint, galamszürkét, éles árnyékot és lágy árnyékot, le egészen az alagút-sötétig”<sup>17</sup> – folytatja Nemes Nagy Ágnes a korábbi idézetet. Kuroszava hátborzongatóan hideg fekete-fehér filmkockáival ellentétben állnak Leone izzóan napsütötte színes képei.

A képek költőiségét Kuroszavánál kihangsúlyozzák a mozgások is, mely egyrészt a szüntelenül fújó szélnek is köszönhető, ami még a mozdulatlan emberek ruhájának állandó táncával egy nyughatatlan, folytonosan ideges

<sup>16</sup> NEMES NAGY Ágnes, *Vadnyugat keleten, Filmvilág*, 1983/1

[http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6699](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6699) (Megtekintve: 2013. augusztus 25.)

<sup>17</sup> Uo.

mozgást ad. Ezen kívül a szereplők mozgása is a groteszken komikus egyszerű járástól a táncszerű koreográfiájú harcokig széles skálát vonultat fel. Ez szintén ellentétben áll Leone szereplőinek feszült és egyben frusztrált mozdulatlanságával, mely ellentét nagyrészt az ábrázolt harci tevékenységek eszköztárának különbözőségén alapul. Ugyanis, míg Kuroszava szereplői – Unoszuke kivételével – karddal harcolnak, mely a test erőteljesebb mozgását teszi szükségessé, addig Leone szereplői egytől egyig lőfegyvert használnak, ami az ellenfelek egymással szemben felálló statikus és koncentrált mozdulatlanságát követő gyors tűzváltásban teljesedik ki. Ennek során a szereplőknek jobbára csak a karjuk, esetleg felsőtestük mozog, és ez nem ad lehetőséget *A testőr*hez hasonló táncszerű mozgásra. A harcok felvezetése Kuroszavánál már a szereplők szinte balettszerű bevonulásával és felállásával indul, míg Leonénél inkább az egymással farkasszemet néző szereplők egymást hergelő szóváltásával kezdődik. A harcok jellegét is hangsúlyozza a filmek képi beállítása. Míg Kuroszava a rá oly jellemző nagy látószöggel, nagytotállokkal dolgozik, ahol a szereplők teljes alakját, sőt a teljes játékteret látjuk, addig Leonénél nagyobb hangsúlyt kapnak a közeli képek, a westernekre jellemző szemekre való fókuszálás, mely szintén a lövések előtti koncentrációt emeli ki.

*A testőr* operatőre, Mijagava Kazuo, akivel korábban Kuroszava *A vihar kapujában* készítésén dolgozott együtt, ezúttal is mesteri munkát végzett. Maróan éles képei, alacsony szögű fényképezett groteszk beállításai, a bezártságot, menthetetlenséget sugalló ablakrácsokon keresztüli képei magával ragadják a nézőt – Nemes Nagy Ágnest is, és Donald Richie-t is, aki *A testőrt* tartja Kuroszava legjobban fényképezett filmjének.<sup>18</sup>

## A hangokról

Méltán esik sok szó Kuroszava mesteri képi világáról, ezzel együtt filmjeinek hangzásvilága legtöbbször eltörpül a képek magas szintjéhez képest. Igaz ez a némelykor slágerszerűen elcsépelte vagy elcsépeltnek ható zenére, illetve a szereplők artikulálatlan, még a japánok számára is érthetetlen beszédére. *A testőr* azonban mintha kivétel lenne. Nem a beszéd szempontjából, ami ezúttal is nehezen érthető a felirat vagy a forgatókönyv olvasása nélkül, azonban az egyéb hangeffektusok és zenei megoldások egyedülállóak a kuroszavai oeuvre-ben. „Az ember olyan, hogy amikor valami nehézséggel találkozik, amikor nagy szerelmi bánata van, vagy amikor nagy baleset éri, akkor érdekes módon jó munkát tud végezni”<sup>19</sup> – mondta a filmkészítés kezdetekor Kuroszava az éppen betegeskedő zeneszerzőnek, Szató Maszarunak.

<sup>18</sup> RICHIE, *The Films of...*, 152.

<sup>19</sup> 1972-es interjú Szató Maszaruval. NISIMURA Júicsiró, *Kuroszava Akira – Oto to eizó*, Tokió, Rippú sobó, 1990, 179.

Valóban így is lett, Szató a felejthetetlen képektől elválaszthatatlan zenét komponált, mely karakteresen mutatja be a figurákat (Szandzsúró zenei témáját például egy buldózer hangja ihlette<sup>20</sup>), és humoros groteskséggel kezeli a jeleneteket.

Hasonlóan felejthetetlenül forr össze Leone képi világával Ennio Morricone zenéje. Rendező és zeneszerző itt dolgozott együtt először, melyet több közös munka követett, és mellyel mindketten beírták nevüket a westernfilm történetébe, bár első közös munkájuk korántsem készült olyan egyetértésben, mint Kuroszava és Szató esetében.<sup>21</sup> Szató sziporkázóan karakteres, ám sokszor visszafogott zenéjéhez képest Morricone zenéje kissé hivalkodónak tűnik, mely már a film bevezető felirata alatt vágató lódobogással és lövésorozattal agresszívan vetíti előre a történetet. A zenét itt egy férfikar „We can fight” (Tudunk harcolni) szövegű éneke festi alá. Ez a zenei téma a film egy későbbi jelenete során visszatér, azonban ekkor már az ennél is elszántabb és agresszívabb „We can win” (Tudunk nyerni) ének szól.

Szintén a filmek akusztikus világához tartoznak az egyéb zörejek, a szereplők cselekedeteiből, illetve a történetből adódó hanghatások. *A testőr* egyik filmtörténeti jelentősége is ebben áll: a japán filmtörténet során ekkor alkalmazták először a kard hangját.<sup>22</sup> Ennek megfelelően az *Egy maréknyi dollárért* esetében a lövések döreje a visszatérő motívum.

Kuroszava szereplői „csak akkor beszélnek, ha nem tudnak máshogy kommunikálni”<sup>23</sup> – írja Blumenthal *A véres trónról*, ez az állítás azonban igaz Kuroszava többi filmjére is. Hasonló módon a westernekkel kapcsolatban is megemlíti a minimális beszédet. Ez valóban így is van más amerikai vagy olasz filmekhez képest, *A testőr* után azonban az *Egy maréknyi dollárért* inkább bőbeszédűnek, fecsegősnek hat.

## Ellentétek

A két szembenálló család, illetve az idegen figurája *A testőr* esetében mind Japán, míg az *Egy maréknyi dollárért* esetében az amerikai Baxterek (bár Baxter felesége mexikói) és a mexikói Rojók állnak egymással szemben, és ebbe az alaphelyzetbe érkezik az angolszász idegen. Ez természetesen a két ország XIX. századi történelmi és társadalmi háttéréből adódik, míg Japán egy teljes elzártságban lévő szigetország, ahova külföldi nem (vagy ha esetleg mégis, akkor csak szigorúan korlátozott számban és meghatározott keretek között)

<sup>20</sup> NISIMURA, *i.m.*, 180.

<sup>21</sup> GÉCZI Zoltán, *Morricone westernzenéi - A komponista, aki lelőtte az éneklő cowboyt*, *Filmvilág*, 2004/07, 32-33. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=1965](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1965)

<sup>22</sup> KUROSZAVA, *i.m.*, 401.

<sup>23</sup> J. BLUMENTHAL, *Macbeth into Throne of Blood. Sight and Sound*, Autumn 1965, 194.

tehetette be a lábát, addig Leone filmjének az amerikaiak és mexikóiak közötti ellentét adta a háttérét. A Kuroszava-filmben az idegen ugyan máshogy viselkedik, látjuk, hogy az adott közösségen kívülről érkezik a film elején, majd ismét útra kel a végén, de tágabb értelemben ő is ugyanannak az országnak, Japánnak a szülőtte. Az ellentétet itt inkább a társadalmi rétegek közötti eltérés mutatja nemcsak a korábban idealizált, ekkorra azonban már erkölcsileg züllött samuráj személyében, hanem a bandák által felfogadott és harcba szólított bűnözők és parasztok személyén keresztül is. Harcolni, kardot hordani kizárólag a samurájok privilégiuma, a film zárt világában – és ekkoriban már minden bizonnyal a valóságban is – a hatalom megszerzése érdekében azonban már bárki kezébe adhatnak kardot, még a film elején menekülő parasztfiú kezébe is.

Leone filmjében a két család közötti ellentétet eleve a két eltérő nemzetiség is megjeleníti. Bár az idegen kinézetében az amerikai Baxterrel azonos nemzetiségű (ugyan poncsója egy kis mexikói árnyalatot kölcsönöz neki), mégsem befolyásolja választását a nemzeti identitás, ugyanúgy kívülállóként viselkedik mind az amerikai, mind a mexikói bandával szemben. A nemzetiségi eltérést erősíti, hogy Rojóék gyakran a pejoratív „gringo” szóval jelölik az idegent.

Figyelemre méltó a fegyverhasználatban rejlő ellentét is. A XIX. századi Japánban a samurájok fő fegyvere továbbra is a kard volt, melyet a századvégi kényszerű nyitással háttérbe szorítanak a modern fegyverek. Az idegen, csakúgy, mint a két család tagjai kardot hordanak az oldalukon, s a harcokban azé a főszerep. Ez alól csak az egyéves távollétből hazatérő legkisebb Usitora-testvér, Unoszuke a kivétel, aki első megjelenésekor bemutatja lőfegyverét, valamint célzási technikáját, melyet az idegen is kételkedő hitetlenséggel szemlél. Az idegen és Unoszuke személyében ezzel nemcsak két ellenfél áll egymással szemben, hanem ez egyben a hagyományok és tradíciók összeecsapása a modernizációval, a technikai fejlődéssel. Kuroszava Unoszuke legyőzetésével itt még egyértelműen a tradíciókat, a még az erkölcstelen harcos kezében is nemessé váló harci eszközt és harcművészetet dicsőíti – bár tudjuk, nem is olyan sokára Japán térdet hajt az erősebb amerikai nyomás előtt, amikor is a samuráj rétegtől megvonják a korábbi privilégiumokat, kardjaikat bezúzzák, hogy végérvényesen helyükbe lépjen a modern harcászat.

A fegyverek közötti ellentét bizonyos mértékig megmarad Leone filmjében is, bár ott közel sem ennyire élesen. „Ha egy pisztolyos ember találkozik egy puskással, akkor a pisztolyosnak nincs esélye”<sup>24</sup> – mondja Ramon az idegennek, kihangsúlyozandó a két fegyvertípus közötti különbséget. Azonban erre az idegen rációfól a film végén, így ezúttal a modernebb technika győzi le a régebbit. A két lőfegyver közötti különbségben itt korántsem érzékelhető az a minőségi ellentét, mint a Kuroszava-filmben megjelenő kard és a lőfegyver között látható.

<sup>24</sup> Egy maréknyi dollárért, 56' 20" (magyar szinkron)



Az idegen személye is ötvözi az ellentétes jellemvonásokat, az erkölcsileg vitatható kétszínű hős egyben erkölcsi tartással a család megmentőjeként mintegy védangyalként jelenik meg. Donald Richie egy görög színjáték istenéhez hasonlítja *A testőr* idegenét, aki a darab elején leereszkedik (megérkezik), a darab végén pedig felemelkedik (elmegy). Szenvtelenül nézi az emberi cselekvéseket, és amikor ő maga úgy gondolja, közbeavatkozik.<sup>25</sup>

## Végezetül

„Különös néha a filmek sorsa”<sup>26</sup> – kezdi írását Báron György Leone filmjéről. Megemlíti, hogy bár Leone filmjének sikerére nem számítottak a forgalmazók, mégis máig tartó nagy népszerűség övezi a filmet. *A testőr* „valójában nem több, mint a későbbi csambara-tradíciók és a hollywoodi western összeolvadása, melyből létrejött a Cinnecittà hibrid, a spagettiwestern”<sup>27</sup> – írja Noël Burch a filmről. Kuroszava életművén belül nem szokás *A vihar kapujában*, az *Élni* vagy *A véres trón* nagyságához mérni *A testőrt*, mégis sajnálatos, hogy Kuroszava filmjét nem övezi akkora érdeklődés és népszerűség, mint a már klasszikussá vált Leone-filmet. Ahogy Báron György némi túlzással írja, „mél-tánytalanság volna [Leone] filmjét Kuroszava mesterművével összevetni.”<sup>28</sup>

*A testőr* és az *Egy maréknyi dollárért* szétválaszthatatlan filmpár, szinte lehetetlen az egyikről a másik említése nélkül beszélni. Ahogy önmagukban szórakoztatnak, és függetlenül is megállják a helyüket, a két alkotás kölcsönösen egészíti ki egymást, fordítja le, helyezi át ugyanazt a történetet különböző időkbe, világokba, kulturális közegbe, és ezzel együtt világít rá újabb részletekre, vet fel újabb kérdéseket.

<sup>25</sup> RICHIE, *The Films of...*, 149-150.

<sup>26</sup> BÁRON György, *Egy maréknyi dollárért*, *Filmvilág*, 1986/7, 46. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=5767](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5767) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)

<sup>27</sup> Noël BURCH, *To the Distant Observer*, London, Scholar Press, 1979, 318-319.

<sup>28</sup> Báron, i.m.

## 1. Melléklet: Szereplők

<i>A testőr (1961)</i>	<i>Egy maréknyi dollárért (1964)</i>
A szamuráj (Kuvabatake Szandzsuro)	Névtelen férfi (Joe)
<b>Usitora</b>	<b>Rojo</b>
Usitora	Don Miguel Benito
Inokicsi	Esteban
Unoszuke	Ramon
Tokuemon	X (Ramon)
Kannuki, az óriás	Chico és Rubio
<b>Szeibei</b>	<b>Baxter</b>
Szeibei	John Baxter
Orin	Consuelo
Jóicsiró	Antonio
Tazaemon	X
<b>A család</b>	<b>A Szent Család</b>
Kohei	Julian
Nui	Marisol
Fiú	Jesus
Gondzsi, kocsmáros	Silvanito, kocsmáros
Koporsókészítő	Piripero, koporsókészítő
Hanszuke, harangozó	Harangozó
Honma, korábbi testőr Szeibeiéknél	X
Hacsi, Kuma (gyilkosok)	2 halott katona

## 2. Melléklet: Szerkezeti összehasonlítás

<i>A testőr (1961)</i>	<i>Egy maréknyi dollárért (1964)</i>
Az idegen jön	Az idegen jön
<b>Találkozás egy családdal</b> Az idegen találkozik egy családdal, a fiú ott-hagyja szüleit, megy szerencsét próbálni Az idegen iszik a kútnál	<b>Találkozás a (Szent) családdal</b> Az idegen iszik a kútnál Meglát egy kisfiút, aki átszalad a szomszéd házba az anyjához, majd elzavarják onnan
<b>Megérkezés a kihalt városba</b> Egy kutya jön, szájában egy levágott emberi kézzel Az idegen körülnéz a városban Usitora emberei ijesztgetik az idegent	<b>Megérkezés a kihalt városba</b> Jön egy ló, rajta egy halott lovagol  Az idegen körülnéz a városban Baxter emberei ijesztgetik az idegent
<b>Kocsmában</b> A kocsmáros és a koporsókészítő megjele-nése A kocsmáros elmondja a város helyzetét (Usitora vs. Szeibei) Az idegen úgy dönt, hogy a városban marad	<b>Kocsmában</b> A kocsmáros és a koporsókészítő megjele-nése A kocsmáros elmondja a város helyzetét (Rojo vs. Baxter) Az idegen úgy dönt, hogy a városban marad
<b>Utca</b> Az idegen felajánlja a szolgálatait Szeibeinek Harc az Usitora fiúkkal	<b>Utca</b> Az idegen felajánlja a szolgálatait Rojónak Harc a Baxter fiúkkal
<b>Szeibeinél</b> Szeibei és az idegen az anyagiakról tárgyal A család megbeszéli, hogy a harcok után megölik az idegent, így visszakaphatják a kifizetett pénzt. Az idegen kihallgatja a beszélgetést.  Szeibei támadásra készül	<b>Rojónál</b> Az idegen pénzt kap Rojo pár nap fegyverszünetet tervez, mert egy lovas osztag megy keresztül a városon A két Rojo testvér megbeszéli, hogy a harcok után megölik az idegent, így visszakaphatják a kifizetett pénzt. Az idegen kihallgatja a beszélgetést.
<b>Utca</b> A két banda feláll a harchoz Az idegen visszaadja a pénzt, és nem vesz részt a harcban (Az Egy maréknyi dollárért <i>temetői harcának feleltethető meg</i> ) Hírnök érkezik, jelenti, hogy egy hivatalnok érkezik a fővárosból, a harc félbemarad	<b>Utca</b> A lovasság megérkezik a városba, majd éjszaka titokban továbbindulnak. Az idegen és a kocsmáros követi őket.
<b>A hivatalnok a városban</b> Mindkét fél tiszteletét teszi a hivatalnoknál Közben mindkét fél igyekszik megnyerni magának az idegent	<b>Folyópart az amerikai-mexikói határon</b> Rojóék lemészárolják a lovasságot
<b>Kocsmában</b> Usitora igyekszik megnyerni magának az idegent Mondja, hogy a hivatalnok másnap elutazik, és hogy egy előjárót megöltek. Az idegen gyanítja, hogy Usitora áll a gyilkosság hátterében	

<p><b>Békét kötnek a városban</b> Megérkezik Unoszuke, a legkisebb Usitora testvér, ő ajánlotta békét</p> <p>Az idegen elmondja a kocsmárosnak és a koporsókészítőnek, hogy a béke mindig egy nagyobb harcra való felkészülés</p>	<p><b>Rojónál</b> Az idegen és Ramon találkozása Ramon mondja, hogy békét kötnek Baxterékkal, az idegen erre visszaadja a pénzt, és felmond Ramon elmondja a testvéreinek, hogy csak átmeneti a béke</p>
<p><b>A két gyilkos</b> Az idegen kihallgatja két részeg beszélgetését, akik Usitora megbízásából megölték az előjárót Az idegen elfogja a két gyilkost</p>	<p><b>A két halott</b> Az idegen két halottat helyez el a város temetőjében</p>
<p><b>Szeibeinél</b> Az idegen átadja Szeibeinek a két foglyot</p> <p>Az idegen pénzt kap</p>	<p><b>Baxternél</b> Az idegen elmondja, hogy a folyóparti lövöldözés után két ember életben maradt, és most a temetőben bujkálnak Az idegen pénzt kap az információért</p>
<p><b>Usitoránál</b> Az idegen jelenti Usitorának, hogy Szeibeiek elkapták a két gyilkost</p> <p>Az idegen pénzt kap az információért Az idegen és Unoszuke találkozása</p>	<p><b>Rojónál</b> Az idegen szól Rojóéknak, hogy két túlélő katona bujkál a temetőben, és hogy Baxterék el akarják kapni őket Az idegen pénzt kap az információért</p>
<p><b>Utca</b> Usitoráék foglyul ejtik Szeibei fiát Unoszuke túszcserét ajánl</p>	<p><b>Rojóék és Baxterék harca a temetőben</b> Ramon „lelövi” a két hullát Közben az idegen Rojóék házában marad, és túsul ejti Marisolt A harc során Rojóék Baxter fiát ejtik túsul (<i>A harc A testőr első összecsapásának feltethető meg</i>) A két család másnapra túszcserét beszél meg</p>
<p><b>Utca – Sikertelen túszcseré</b> Szeibei fiát akarják elcserélni a két gyilkosra, de a csere során Unoszuke lelövi a két gyilkost. Erre Szeibei új túszt prezentál, Nuit.</p>	<p><b>Utca – Túszcseré</b> Baxter fiát elcserélik Marisollal. Közben Marisol találkozik a fiával és férjével, de újból elszakítják egymástól a családot.</p>
<p><b>Kocsmá</b> A kocsmáros elmondja Nui és családjának történetét az idegennek.</p>	<p><b>Kocsmá</b> A kocsmáros elmondja Marisol és családjának történetét az idegennek. Az idegen elindul, hogy elszegődjön Rojóékhoz.</p>
<p><b>Usitoránál</b> Az idegen elszegődik Usitorához, majd elindul Inokicsivel, hogy megnézze, Nuit megfelelően őrzik-e.</p>	<p><b>Rojónál</b> Mulatság, melyben már az idegen is részt vesz. Marisolt átkísérik a kis házba. Az idegen részegnek tettei magát, majd elindul a nő után a kis házba.</p>

<p><b>A kis háznál</b> Az idegen elhitegeti Inokicsivel, hogy Nui minden őrzőjét megölték, és elküldi segítségért. Ezután az idegen megöli Nui őrzőit, kiszabadítja Nui-t, majd férjével és fiával együtt elmenekíti. Az érkező Usitoráéknak azt mondja, hogy nyilvánvalóan Szeibeiek rabolták el a nőt.</p>	<p><b>A kis háznál</b> Az idegen lelövi Marisol őrzőit, kiszabadítja Marisolt, majd férjével és fiával együtt elmenekíti. Közben megérkeznek Rojóék, mert halották a lövéseket. Az idegen elmenekül, Rojóék azt hiszik, hogy Baxterék rabolták el a nőt.</p>
<p>Usitoráék felgyűjtják Tazaemon textilkészletét bosszúból Nui vélt elrablásáért. Szeibeiek kiöntik Tokuemon szakekészletét bosszúból a gyújtogatásért.</p>	<p><i>(A folyó alkohol és a tűz motívuma az idegen megverésekor jelenik meg.)</i></p>
<p><b>Kocsma</b> Az idegen lebukik</p>	<p><b>Rojónál</b> Az idegen lebukik</p>
<p><b>Usitoránál</b> Az összevert idegentől próbálják megtudni, hogy hol van Nui.</p>	<p><b>Rojónál</b> Az idegent verik, próbálják kiszedni belőle, hogy hol van Marisol.</p>
<p>Az idegen elbújik, majd elszökik. Usitoráék keresik.</p>	<p>Az idegen elbújik, majd az őt kereső Rojóéokra rázúdít egy hordó bort, és felgyűjtja. A nagy felfordulásban az idegen elmenekül.</p>
<p><b>Kocsma</b> A kocsmáros elrejtja az idegent, Usitoráéknak azt mondja, hogy Szeibeieknél bujkál. Az idegen egy koporsót kér a meneküléshez.</p>	<p><b>Kocsma</b> Rojóék verik a kocsmárosot, hogy megtudják, hol bujkál az idegen. Ezalatt az idegen elbújik a koporsókészítőnél az egyik koporsóban.</p>
<p><b>Leszámolás Szeibeiekkal, menekülés</b> A kocsmáros és a koporsókészítő viszi a koporsóba bújt idegent. Út közben nézik, ahogy Usitoráék kiirtják Szeibeieket.</p>	<p><b>Leszámolás Baxterékkal, menekülés</b> Rojóék kiirtják Baxteréket. Közben az idegen a koporsóból nézi.</p>
<p><b>Kis templom</b> A lábadozó idegen itt húzza meg magát. A koporsókészítő szól, hogy Usitoráék elfogták a kocsmárosot. A koporsókészítő egy kardot ad az idegennek, aki elindul, hogy leszámoljon Usitoráékkal.</p>	<p><b>Barlang</b> A lábadozó idegen itt húzza meg magát. A koporsókészítő szól, hogy Rojóék elfogták a kocsmárosot. A koporsókészítő egy pisztolyt és dinamitot ad az idegennek, aki elindul, hogy leszámoljon Rojóékkal.</p>
<p><b>Utca</b> Az idegen leszámol Usitoráékkal, majd továbbindul a városból.</p>	<p><b>Utca</b> Az idegen leszámol Rojóékkal, majd továbbindul a városból.</p>

### 3. Melléklet: Szereposztások

#### *A testőr (Yojinbo, 用心棒)*

**Rendező:** Kurosawa Akira

**Író:** Kikusima Rjúzó, Kurosawa Akira

**Zene:** Szató Maszaru

**Operatőr:** Mijagava Kazuo

**Vágó:** Kurosawa Akira

#### Szereposztás

A szamuráj (Kuvabatake Szandzsúró)	Mifune Tosiró
Usitora	Szazanaka Kjú
Inokicsi	Kató Daiszuke
Unoszuke	Nakadai Tacuja
Tokuemon	Simura Takasi
Kannuki, az óriás	Rasómon Namigoró
Szeibei	Kavazu Szeizaburó
Orin	Jamada Iszuzu
Jóicsiró	Tacsikava Hirosi
Tazaemon	Fudzsiwara Kamatari
Kohei	Cucsija Josio
Nui	Cukasza Jóko
Fiú	Nacuki Jószuke
Gondzsi, kocsmáros	Tono Eidzsiró
Koporsókészítő	Vatanabe Acusi
Hanszuke, harangozó	Szavamura Ikio
Honma, korábbi testőr Szeibeiéknél	Fudzsi Szuszumu

***Egy maréknyi dollárért***  
***(A Fistful of Dollars, Per un pugno di dollari)***

**Rendező: Sergio Leone (a filmben mint Bob Robertson)**

**Író: Adriano Bolzoni, Víctor Andrés Catena, Sergio Leone**

**Zene: Ennio Morricone**

**Operatőr: Massimo Dallamano, Federico G. Larraya**

**Vágó: Roberto Cinquini, Alfonso Santacana**

Szereposztás	
Névtelen férfi (Joe)	Clint Eastwood
Don Miguel Benito Rojo	Antonio Prieto Puerto
Esteban Rojo	Sieghardt Rupp
Ramon Rojo	Gian Maria Volonté (mint John Wells)
Rubio	Benito Stefanelli
Chico	Mario Brega
John Baxter	Wolfgang Lukschy
Consuelo Baxter	Margarita Lozano
Antonio Baxter	Bruno Carotenuto
Julian	Daniel Martín
Marisol	Marianne Koch
Jesus	Nino Del Arco
Silvanito, kocsmáros	José Calvo
Piripero, koporsókészítő	Joseph Egger
Harangozó	n.n.

## Bibliográfia

### Primér források

#### *Forgatókönyv*

KUROSZAVA Akira, *Zensú Kuroszaava Akira, Vol. 5 (A testőr forgatókönyve)*, Tokió, Ivanami soten, 1988, 69-116.

#### *Filmek*

*Yojinbo*, The Criterion Collection, 2007

*Egy maréknyi dollárért*, Warner Home Video, 2004

*Last Man Standing*, Warner, 1996

### Szekunder források

#### *Könyvek*

Noël BURCH, *To the Distant Observer*, London, Scolar Press, 1979.

David DESSER, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983.

Joan MELLEN, *The Waves at Genji's Door*, New York, Pantheon Books, 1976.

NISIMURA Júicsiró, *Kuroszaava Akira – Oto to eizó*, Tokió, Rippú sobó, 1990.

Donald RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1983 (harmadik, bővített kiadás).

Donald RICHIE, *The Japanese Movie*, Tokió, Kodansha International, 1983.

SZATÓ Tadao, *Kuroszaava Akira no szekai*, Tokió, Szanicsi sobó, 1972.

#### *Folyóiratok*

Joseph L. ANDERSON, *When the Twain Meet: Hollywood's Remake of „The Seven Samurai”*, *Film Quarterly*, Vol. 15, No. 3, Special Issue on Hollywood (Spring, 1962), 55-58.

BÁRON György, *Egy maréknyi dollárért*, *Filmvilág*, 1986/7, 46.

[http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=5767](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5767) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)



J. BLUMENTHAL, *Macbeth into Throne of Blood. Sight and Sound*, Autumn 1965, 190-195.

GÉCZI Zoltán, *Morricone westernzenéi - A komponista, aki lelőtte az éneklő cowboyt*, *Filmvilág*, 2004/07, 32-33.

[http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=1965](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1965) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)

IIDZSIMA Kóicsi, *Kurosza Akira – Koibito no fuzai, Eiga hyóron*, 1961/4, Vol. 18 (6), 20-24.

JAMAMOTO Tecudzsi, *Italian Western – Sergio Leone ni joru szetsudan to hijaku, iichiko*, 2008 tavasz, Vol. 98., 114-124.

NEMES NAGY Ágnes, *A testőr – Vadnyugat keleten*, *Filmvilág*, 1983/01., 16-18.

[http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6699](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6699) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)

NIKAIDÓ Takuja, *Kója no jódzsinbó futatabi, Kinema Dzsunpo*, 1984/6/15 (No. 888), 146-147.

NIKAIDÓ Takuja, *Kója no jódzsinbó tódzsó, Kinema Dzsunpo*, 1984/5/1 (No. 885), 146-147.

NISIMORI Kazuhiro, *Sergio Leone kenkjú nóto: Jódzsinbó kara Kója no jódzsinbó e, Scriptsimus*, Vol. 18, 2009, 51-70.

### *Weboldal*

Allen BARRA, *From "Red Harvest" to "Deadwood"*

[http://www.salon.com/2005/02/28/hammett\\_2/](http://www.salon.com/2005/02/28/hammett_2/) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)

International Movie Database

[www.imdb.com](http://www.imdb.com) (Megtekintve: 2013. augusztus 31.)

## Földváry Kinga

### *Remake vagy adaptacio - nem mindegy?*

A napokban éppen a Stephen King regénye alapján keszulo *Carrie* remake-tol volt hangos a sajtó, melyet Chloé Grace Moretz és Julianne Moore főszereplésével október második felében mutatnak be az Egyesült Államokban. A 2011-ben bejelentett film az eredeti regény harmadik feldolgozása, de a marketing anyagok szerint a forgatókönyv jóval közelebb maradt King regényének eredeti szovegehoz, mint a korábbi verziók. De ha már a remake megnevezést hasznalo cikkek is megjegyzik, hogy a forgatókönyvek kozott vannak samottevo különbségek, akkor akár egy negyedik film is beállhat a sorba: az 1976-os mozifilm és a 2002-es TV-változat kozott 1999-ben *Düh: Carrie 2* címen készült még egy film. Ez utóbbi valójában a *Carrie*-történet folytatása, melynek alkotói kozott a karakterek megformalojakent szintén szerepel Stephen King, de a cselekmény rövid, egy mondatos összefoglalása bármelyik *Carrie*-változatra ráhúzható: ugyanúgy egy iskolai kozsesegbol kirekesztett tinédzser telekinetikus erejével elkovetett verfurdorol szól. Mint azt a film alkotói is elismerik, és a címmel, valamint a regényírónak a stablistaban feltüntetett nevével bátran vállalják: ez a film sem johtett volna létre az előzmény-szöveg nélkül, valójában mégis az első film az, amelyhez kapcsolódik, amelyiknek képi világát, atmoszféráját, cselekményét vissza akarja idézni. Ennek kapcsán pedig talán érdemes elgondolkodni azon, hogy egyáltalán mitől lesz egy film remake, hogyan tudjuk definiálni ezt a mindannyiunk által gyakran használt, keszben kapott és késznek elfogadott, de világosan mégse meghatározott fogalmat – valamint azt a kérdést sem haszontalan körüljárni, hogy az adaptációk elméletébe és gyakorlatába hol, mely pontokon illeszthető bele ez a saját megnevezéssel, de kissé bizonytalan identitással rendelkező kategória.

A filmtörténetet szemlélve természetesen konnyu felismerni, hogy a remake-ek életre hívója az esetek jelentős részében az üzleti szempont volt; ha már van egy jól bevált forgatókönyv, egy jól csengő cím, egy ügyesen oszszerakott történet, akkor miért kockáztassunk annyit az újjal? A legfrissebb technikai ujjasok bevetésével újra lehet forgatni a filmet kettő helyett három dimenzióban (lásd *Titanic*), animált helyett élő szereplokkel (lásd *101 kiskutya*), vagy aktualizálható a cselekmény történelmi-politikai szempontból, és átkerülhet a koreai háborúból az Öböl-háború politikai kontextusába (lásd *A mandzsúriai jelölt*), hogy csak néhány példát említsünk. Az alábbiakban viszont elsősorban nem ennek a gyakorlati szempontnak a felterkepezesevel, vagy a szégyentelen, minden rókáról hét bort lenyuzo stúdiók leleplezesevel szeretnék foglalkozni – ezt már sokan és sokszor megtették – hanem azzal,

hogy minden elméletalkotási kísérlet ellenére bármely adott film befogadásának során van-e egyáltalán jelentősége a remake fogalmának, és ha igen, akkor mennyiben különbözik a fogalom használati értéke magának az adaptációnak a fogalmától és befogadói érzékelésétől.

Ha megvizsgáljuk, mit mond az adaptációelméleti szakirodalom a remake fogalmáról, akkor az első meglepetés az lehet, hogy meglepően keveset – mindössze az utóbbi másfél évtizedben jelent meg néhány kötet a témában, de az általános adaptációelméleti monográfiák és esszégyűjtemények egy része egyáltalán nem is említi a kérdést, vagy legfeljebb futó utalások formájában. José Ángel García Landa például két Shakespeare-adaptáció kapcsán elmélkedik a kánonban különféle státusszal rendelkező szövegek adaptációjáról. A remake-jelenséget így foglalja össze: „vonatkozási pontjuk a korábbi film, nem pedig a regény vagy dráma, melyen az a film alapult. A remake-ek általában vagy látványos kasszasikert hozó filmekre, populáris irodalomra, vagy mítoszokra fókuszálnak.”<sup>1</sup> A fentiekből Landa számára logikusan következik, hogy klasszikus művek alapján készült újabb adaptációkat még akkor sem nevezhetünk remake-nek, ha azok nyilvánvalóan utalnak korábbi filmekre, ahogy Kenneth Branagh az *V. Henrikben* és később a *Hamletben* is egyértelműen megidézi Laurence Olivier ikonikus filmjeit, mivel ezeknél a klasszikus forrásoknál az eredeti szöveg az a megkerülhetetlen viszonyítási pont, amihez minden egyes filmalkotást mérünk. Véleményem szerint azonban az érvelés, bár sok szempontból van alapja, csak komoly fenntartásokkal, illetve számos kivétellel tekinthető érvényesnek. Egyfelől egyre kevesebb olyan klasszikus szöveg létezik, amely egy egészen szűk szakmai rétegtől eltekintve bármilyen közönség számára adottnak, ismertnek, akár felismerhetőnek, tehát viszonyítási pontnak tekinthető; Shakespeare életművéből, bármilyen szentségtörésnek hat is ez a megállapítás, 2013-ban már legfeljebb a *Hamlet*, és esetleg a *Rómeó és Júlia* tartozhat ide. Másfelől Jane Austen szövegei nagyon gyakran válnak másodlagossá a belőlük készült filmadaptációkhoz képest – egy újabb *Büszkeség és balítélet* adaptációt hiába próbálnak az alkotók önálló, független filmként bevezetni: a műfaj törzsközönsége általában olyan komoly filmszöveg-ismerettel rendelkezik, hogy óhatatlanul is az 1995-ös BBC-adaptációhoz fogja hasonlítani az új változatot (illetve szövegismerettel is csupán a BBC-adaptáció nyomán, és ahhoz képest másodlagosan rendelkezik).

Valamivel árnyaltabbnak tűnik az Andrew Horton és Stuart Y. McDougal által szerkesztett *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes* című 1998-as kötet előszava, ahol a szerkesztők Edward Branigan narratíva-definíciójával játszva így fogalmazzak: „a remake olyan különleges séma, mely korábbi narratívákat

---

<sup>1</sup> José Ángel García LANDA, *Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with Henry V = Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, ed. Mireia ARAGAY, Amsterdam, Rodopi, 2005, 181-99, 184. (minden idézet saját fordításom)

és tapasztalatokat jelenít meg újra, és egyúttal magyaráz is azáltal, hogy azokat új időkeretben és változó befogadói pozíciókból szemléli”<sup>2</sup>. Ezért tehát Horton és McDougal kifejezésével élve a remake-et nem csupán egyszerre nézzük és olvassuk (mint egyébként bármely filmet), vagyis az elsődleges, akár naivnak is nevezhető filmélmény mellett a narratíva értelmezését, logikai és ok-okozati kapcsolatok, utalások, ellentmondások feldolgozását is végezve, hanem mindezt még egy réteggel egészítjük ki: a befogadás élményét folyamatosan árnyalja a filmnek a korábbi művel való viszonya, mely szintén folytonos értelmezési kísérletet és erőfeszítést igényel a néző részéről.

A fogalom valódi képlékenységére, a remake-jelenség háttérében meghúzódó többszereplős rendszerre talán leginkább Constantine Verevis 2006-os *Film Remakes* című monográfiája hívja fel a figyelmet. Verevis a remake-alkotás folyamatát egyszerre rugalmas folyamatként és komplex helyzetként írja le, melyet „a gyártók, a kritikusok és a nézők egymással összefonódó szerepei és gyakorlata tesznek lehetővé, de egyúttal korlátozzák is”<sup>3</sup>. Ennek a párbeszédnek tudatában írja le szisztematikusan mindazokat az elméleti és gyakorlati kérdéseket, melyek segíthetnek a remake mint jelenség, valamint az egyes remake-ek mint műalkotások vizsgálatában. Bevezető fejezetében részletesen számba veszi a korábbi szakirodalom taxonómiai kísérleteit, és a könyv egésze rendkívül árnyaltan vizsgálja, kellő pontokon fenntartásokkal is kezeli a remake fogalom használhatóságát, bár konklúziójában visszatér ahhoz a kiindulási feltevéshez, hogy a remake valamiért sajátosan filmes jelenség (pedig már korábban is felvetette annak problémáját, hogy akár a zenei slágerek, akár más művészeti ágak egymást idéző újrafeldolgozásai lényegüket tekintve ugyanezt teszik, mint a mozgóképes remake-ek).

Véleményem szerint azonban a remake fogalmát és lényegét leginkább az a tény teszi képlékennyé, amire Verevis szintén utal futólag, és ami tulajdonképpen az adaptációkkal és azok elemzésével hasonlóan bizonytalan kategóriába sorolja ezt a típusú múlt-idéző műfajt: a befogadói oldal ismereteinek sokszínűsége. A remake kifejezésnek valójában ugyanúgy nincs értelme, mint az adaptációnak sem, illetve pontosan csak ugyanolyan feltételek teljesülése esetén van: amennyiben a néző ismeri az úgynevezett forrásművet (de azt, és csak azt ismeri, tehát a remake esetében azt a film-előzményt, amire az új változat vissza kíván utalni – és ezt az előzményt a néző (is) fontosabbnak, meghatározóbb jelentőségűnek érzi, mint például egy szöveges eredetit, vagy ugyanannak a szövegnek más filmváltozatát). Hiába utal még a stáblista is Richard Condon regényére *A mandzsúriai jelölt* 2004-es változatánál: ha a regényt nem ismeri a néző, akkor nem tudhatja, hogy a történet eredetileg is

<sup>2</sup> Andrew HORTON, Stuart Y. McDUGAL, *Introduction = Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, eds. Andrew HORTON, Stuart Y. McDUGAL, Berkeley, University of California Press, 1998, 2.

<sup>3</sup> Constantine VEREVIS, *Film Remakes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, vii.

az Öböl-háborúról szolt-e (ha tudja, hogy 1959-ben íródott, akkor sejtheti, hogy nem), vagy az 1962-es változatot nézve sem lehet abban biztos, hogy nem második világháborús történetet forgatott-e újra a stúdió a koreai háborúra aktualizálva. A stáblista és egyéb külső szövegek, extratextuális utalások megtekintése nélkül (márpedig tudjuk, hogy csak a legelszántabb filmrajongók ülik végig a teljes stáblistát) pedig egész egyszerűen nem létezővé tehető az adaptáció vagy remake ténye, legalábbis a néző pusztán az általa ismert és felismert információt fogja elraktározni a műalkotással kapcsolatban. A különbség tehát valójában meghatározóbb a befogadói oldalon: ha tudatában van a néző annak a rétegnek, mely a műalkotás létrejötténél szerepet játszott, akkor értelemszerűen ehhez fogja viszonyítani a filmet, akár korábbi filmről, akár szöveges előzményről van szó. Ha viszont nem tud az előzmény létéről, vagy hiába tud, de konkrét szöveg- vagy filmismerettel nem rendelkezik, akkor számára a film nem lesz sem adaptáció, sem remake, hanem csupán az adott alkotói gárda legújabb alkotása, vagy akár önálló, önmagában értékelhető mű.

A remake-jelenség kudarcára kiváló példa a brit Ealing Stúdiók egyik nagyhatású filmje, a fekete komédiaként helyenként már-már az abszurd határát súroló *The Ladykillers* (1956, rendezte Alexander McKendrick; főszerepben Alec Guinness, Peter Sellers, stb), mely magyarul *Betörő az albérlőm* címmel került be a köztudatba, majd 2004-ben újjáéledt a Coen testvérek rendezésében. Mivel a film forgatókönyvének nincsen semmilyen publikált irodalmi szöveg-előzménye (állítólag a forgatókönyvíró, William Rose álmaiban született meg a történet, amit utána csak le kellett jegyeznie), ezért itt nyilvánvaló, hogy nem beszélhetünk irodalmi adaptációról, csupán a forgatókönyvnek, illetve magának a filmnek az újrafelhasználásáról. Az azonos cím már a film bemutatása előtt egyértelművé tette, hogy az alkotók elismerik a korábbi mű létét és hatását, sőt, tisztelegnek az előtt; ettől függetlenül, a másolás semmiképpen nem nevezhető szolgainak. A cselekmény azonossága csupán a történet lecsupaszított vázán érhető tetten, bár ott nyilvánvalóan – és mivel thriller-paródiáról, vagy fekete komédiáról van szó, a titokzatosság, a nyomozás, a versenyfutás az idővel, stb. mind olyan műfaji elem, ami felülírja esetleg a mű egyéb tulajdonságai alkotta benyomást. Az újraalkotásra szánt mű kiválasztása nyilvánvalóan nem véletlenszerűen történt; a Coen testvérek eddigi életművében valójában nagyon hasonló dolgok történtek: egy-egy ismert műfaj határainak feszegetése, paródia-szerű felidézése, ami a *Ladykillers* esetében mind jelen volt már 1955-ben is. A kudarc, vagy legalábbis a Coen testvérek karrierjében meglepően szerény siker oka talán éppen az lehetett, hogy az eredeti filmhez viszonyítva nem volt olyan irány, ahol a határokat át lehetett volna már hágni, mivel Alexander Mackendrick filmje is már a műfaj és a nézői elvárások felrúgására épült. A Coen testvérek filmjére vonatkozó kritika részben ugyanezt fogalmazta meg: a gyenge teljesítményt annak tudták

be, hogy a filmre nem sikerült ratenniuk saját alkotói kezjegyuket, talán mert túlságosan hűségesek voltak az eredetihez.

Ha viszont ezt a kritikai allasponot vizsgáljuk meg, ebből nyilvánvaló, hogy a kritikusok szerint hűség kizárólag a cselekményen érhető tetten, hiszen lényegében minden más megvaltozott az új filmben. Az eredetileg az ötvenes evek Angliájában, azon belül is Londonban játszódó cselekményt a Coen testvérek a huszadik század végi Amerikába, egy Mississippi-állambeli kisvárosba helyezik, ahol a helyi közösség túlnyomórészt afro-amerikai származású, és a film fő atmoszféra-teremtő eszköze éppen a templomi közösség lehangoló gospel-éneke. Ezzel párhuzamosan a társadalmi kontextus is megvaltozik: Mrs Wilberforce, az idős angol hölgy, aki még emlékszik Alexandra királyné halálára, és életének legfontosabb eseménye a délutáni teázás baratnoivel, az amerikai valtozatban elkotelezett templomba járó Marva Munson, a protestáns Bob Jones Egyetem támogatója, aki természetesen a teát is felekezeti testvereivel fogyasztja, miközben dicsőítő énekeket hallgat.

Az 1955-os Mackendrick-filmben a fekete komédia abszurditása részben abból születik meg, hogy hiába a géniusz, hiába a mindenre elszánt bűnözők és a zseniálisan kivitelezett terv, ahol minden váratlan helyzetre van higgadt megoldás – nem hiába Marcus Professzor a vállalkozás lángelméje – egészen addig, amíg egy apró malor következményeit már csupán gyilkossággal lehetne elrendezni, de erre egyik bűnöző sem hajlandó. A thriller műfajának paródiája tehát elsősorban szerkezeti, és különösen nem a fő narrativa valószerűségét ássa alá a film, hanem az emberi, sőt, kisemberi tényező bevonásával teszi lehetetlenné, hogy a szereplők valódi hőssé, a hétköznapi létből kiemelkedő, cselekedni képes herosza váljanak. A karakterek hierarchiája nyilvánvaló, a köztük levő intellektuális, motivációs és jellembeli különbsegek szórakoztatóan furcsa kompániát alakítanak ki az össze nem illo, de mégis együttműködő társaságból, és ebben a dialógus jellemrajzolo ereje elsődleges szerepet kap. Szereplők és cselekmény egysége azonban soha nem bomlik meg, és ahogy Thomas Sobchack is megfogalmazza a műfaji film klasszicitasanak lényegét: ami az első jelenetben, az expozícióban megjelenik a film elején, annak mind jelentősége lesz a záró jelenetben is.<sup>4</sup>

A szereplők megvaltozott hatterevel értelemszerűen a teljes dialógus is megvaltozott; bár a 2004-es film feltunteti az 1956-ban BAFTA-díjas, majd 1957-ben Oscar-díjra jelölt forgatókönyv szerzőjét, William Rose-t, nem is csak a záró stablistaban, hanem már a film elején, közvetlenül a cím után – valójában egyetlen mondat sem került át az eredeti forgatókönyvből a 2004-es szövegbe. A Coen-vigjateknak a kritikusok által legtobbszor kiemelt erénye például a Tom Hanks által alakított professzor barokkos nyelvhasználata, a bűnöző-géniusz kis híján értelmetlenségig bonyolított, minden nyelvi

<sup>4</sup> Thomas SOBCHACK, *Genre Film: A Classical Experience = Film Genre Reader II* ed. Barry Keith GRANT, Austin, University of Texas Press, 1995, 103-114, 107.

és retorikai eszközt felvonultató, szinte lehengető erejével a nonszensz határát súroló beszédmodjára. Ezzel párhuzamosan minden egyes karaktert ugyanígy jellemeznek a saját nyelvi megnyilatkozásai, a debilbe hajlóan ostoba focista félszavai ugyanúgy, mint a nagy (és mocskos) szájú fiatal fekete rapper zagyva locsogása. Ahol mindez viszont a célon is túllőtt, az a cselekmény egysége, mivel a film első pillanatától kezdve az abszurdba hajló dialógusról valójában hihetetlen, hogy kommunikációs célokra, egyáltalán, bármilyen információ közvetítésére alkalmas. Ha pedig a műfaj, akár az eredeti fekete komédia, akár az abban parodizált bűnügyi film szabályait és határait minden ponton áthágjuk, akkor kérdés, hogy mi marad – de a feszültség semmiképpen nem tart ki az egyébként nem túl hosszú film végéig sem.

Mint a *Ladykillers* ötletgazdag, de ihletlen átdolgozása is bizonyítja tehát, a remake mint gondolat, mint inspirációs forrás, vagy akár mint reklámfogás nem feltétlenül a siker záloga: ha az elvárások túl nagyok (vagy nem világosak), akkor éppen a film másodlagos volta miatt érheti kritika az alkotókat. Mindannyian tudjuk, mennyire paradox ez a helyzet, hiszen az új cselekmény és eredeti ötlet mint olyan szinte nem létezik, de mégis nem múló elvárás, miközben az ismert és megszokott, a kipróbált és bizonyított formulák sikerét éppen saját feledékenységünkkel és műveletlenségünkkel ássuk alá, ennek oka viszont ismét visszacsatolható az alkotókhöz: a művészetek iparággá alakult, követhetetlen mennyiségeket előállító túltermelésével lépést tartani már soha nem leszünk képesek. Marad tehát a remake, mint az orosz rulett: a körülmények szerencsés vagy szerencsétlen összejátszásán múlik, hogy nagyot üt, vagy alig hallható zörejként beolvad a külvilág zajába.



*Hipnózis és kártyatrükk, a hidegháború láthatatlan ellenségei  
(A mandzsúriai jelölt, 1962, rend. John Frankenheimer)*



*Hipnózis helyett gépesített agymosás, beépített mikrochip, huszonegyedik  
századi laboratórium (A mandzsúriai jelölt, 2004, rend. Jonathan Demme)*





*Mrs Wilberforce a rendőrségen (Betörő az albérlőm, 1955, rend. Alexander Mackendrick)*



*Marve Munson a sheriffnél (Betörő az albérlőm, 2004, rend. Ethan és Joel Coen)*



*Professor Marcus, a választékos modorú bűnöző (Betörő az albérlőm, 1955, rend. Alexander Mackendrick)*



*Professor G.H. Dorr, a bűnöző géniusz (Betörő az albérlőm, 2004, rend. Joel és Ethan Coen)*

A Filmszem következő száma  
december 15-én jelenik meg!



## Farkas György

### *A felnőtté válás mint hitchcock-i thriller*

Chan-wook Park *Stoker* című filmjéről

Írásom címével gyakorlatilag a két legfontosabb tényezőt meg is adtam Park filmjével kapcsolatban. A történet – bárminek is látszódjon – nem mást bont ki, mint a felnőtté válás sajátos ízű tragédiáját, és teszi mindezt egy olyan műfajban, amit korábban még nem neveztek annak, vagyis *hitchcock*-ban. Park fogalmaz pontosan így „Hitchcock ma már egy műfaj.”<sup>1</sup>

Park kijelentésén elindulva akár gondolkozhatnánk azon is, hogy vajon tényleg bejárja/bejárta a hitchcock-i thriller az önálló műfajjá válás útját, ahogy azt például Altman írja tanulmányában,<sup>2</sup> azonban ennél sokkal fontosabb kérdés, hogy Park saját rajongásán – és persze a forgatókönyvíró Wentworth Millerén – túl milyen motivációk vezettek ahhoz, hogy a felnőtté válás modern olvasatát a hitchcock-i univerzum törvényei alapján építse fel.

Talán némi kétkedésre adhat okot, hogy a *Stoker* forgatókönyvét nem Park írta, ráadásul tőle függetlenül, korábban készült el. Azonban Park szerzőségére – mint filmkészítő – egyértelmű bizonyíték lehet többek között, Park állítása, miszerint a forgatókönyvre éppen azért esett a választása, mert a történet főbb vonalain túl a részletekben nagy mozgásteret engedett neki, továbbá mert a dialógusokkal is szerényen bánt a szerző. Végezetül pedig amint tudjuk, a vizuális anyag alakítása és a kérdéses helyzetekben a végső szó is a rendezőé.

#### *Támpontok kezdetnek*

A film keretes szerkezetű, ami nem csak abban nyilvánul meg, hogy a kezdő képsorokat (jelen) követően a közelmúlt történéseit látjuk sorban, hogy megértsük, hogy jutottunk el a befejezésben kiteljesedő kezdő jelenet eseményeiig, de abban is, ahogy a film bevezető narrációjára válaszol a zárás zenei darabjának szövege.

A bevezető narrációban a főszereplő India Stoker a következő gondolatokban foglalja össze saját történetét:

<sup>1</sup> <http://filmmakermagazine.com/66190-five-questions-with-stoker-director-park-chan-wook/>

<sup>2</sup> Rick ALTMAN, *Újrafelhasználható csomagolás – Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat*, *Metropolis*, 1999/4 Műfajelmélet (letöltés: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=196> utoljára megtekintve: 2013-09-23)

*„Hallom, amit mások nem.  
Apró, távoli dolgokat is látok,  
amit normális esetben mások nem láthatnak.  
Ezek az érzékek egy egész élet óta tartó vágyódás gyümölcsei.  
Vágyódás arra, hogy megmentsenek, vágyódás, hogy kiteljesedjek.  
Ahogy a szoknyának is szüksége van a szélre, hogy fodrozódjon...  
Engem sem azok a dolgok formáltak, melyek belőlem keltek életre.  
Apám övét hordom, anyám blúza köré kötve,  
a cipőm pedig a nagybácsimtól van.  
Ez vagyok én.  
Ahogy a virág sem választhatja meg a színét,  
mi sem felelünk azért, amivé váltunk.  
Csak akkor lehetsz szabad, ha ezt végre felismered.  
És a felnőtté válás az,  
hogy szabaddá válsz.”<sup>3</sup>*

A zárásban elhangzó Emily Welsh dalnak a szövege<sup>4</sup> tulajdonképpen ugyan-ezeket a gondolatokat fogalmazza meg, a maga poétikus megközelítésében. Azt tudni kell erről a dalról, hogy kifejezetten a filmhez készült, mégpedig úgy, hogy inspirációként Welsh megnézte a forgatott anyagot és ezek hangulata és jelentése alapján írta meg saját dalát.

Azért is állítottam párhuzamba ezt a két, alkotói nyilatkozatnak is tekinthető szöveghalmazt, mert ha elsőre nem lennénk biztosak abban, hogy a film kulcs gondolatait találjuk a bevezető narrációban, akkor azok után, hogy ugyanezeket megerősíti a film zárásaként hallható, a szöveges tartalmat tekintve utolsó mondatokként elhangzó dalszöveg, már biztosak lehetünk abban, hogy a film értelmezésében ezek az elsődleges támpontjaink.

Vizsgáljuk meg, hogy milyen témaköröket foglal magába a bevezető szöveg!

1. Felnőtté válás
2. Vágyódás
3. Determinizmus
4. Szabadság

A fenti sorrend egyben fontossági sorrendet is jelöl, mármint olyan értelemben, hogy az első témának az összes többi alá van rendelve. Elsősorban azért, mert ezek mind az elsőből következnek. A felnőtté válás folyamata magába foglalja a vágyódás felerősödését, kiteljesedését, továbbá a determinizmus/szabadság dilemmájának felszínre törését. Vitathatatlan, hogy a film valódi története India Stoker azon életszakaszának feltárása, amiben a gyerekkornak véglegesen búcsút mondva felnőtté válik.

<sup>3</sup> Saját fordítás, amelyet a film angol felirata alapján készítettem.

<sup>4</sup> <http://www.lyrics.com/becomes-the-color-lyrics-emily-wells.html#> (lásd a függelékben)

## Belépés a változásba

A változásba történő belépés a filmen valóságos lépések formájában jelenik meg. India szalad az erdőben, majd konstatálja, hogy a cipője vízhólyagot okozott, vagyis vélhetően kinőtte azt. Leül egy szobor mellett – ami hasonló testtartásban ábrázol egy fiatal lányt – és egy tűvel kiszúrja a hólyagot a lábán.

A film egészen végig vonul a láb/cipő szimbolikájának fontosságára, részletesen is kitérünk a későbbiekben, itt most csak annyit, hogy nem véletlenül szerepel itt ez a látszólag teljesen banális eseménysor. A hangsúly a kiszúrásán, a felgyülemlett matéria kifakasztásán van, hiszen ez szimbolizálja akár az eddig rejtett dolgok feltárását (lásd *Az andalúziai kutya* nyitójelenetében a szem megnyitását), illetve a megérés, érettség általi kibomlást is, amiben főleg a peteérés folyamatára asszociálhatunk.

A következő hangsúlyos pont az égő gyertyákkal készenlétben álló születésnap tortája, amelyet az apa, csupán hangeffektekből feltételezhető autóbalesete miatt egy üvegburával letakarnak. Az állapot, amibe került India azzal, hogy 18 éves lett, első lépésként egyfajta stagnálást jelent, mivel még át kell élnie bizonyos változásokat, hogy felnőtté válhasson. Ennek gyönyörű képi kifejeződése az üvegbura alatt elalvó gyertyák kavargó füstje, ami mintha a hormonális változások miatti fojtott érzelmi állapotokat hozná elénk. A változás beköszöntését jelző esemény (az apa halála) is a kiindulópontok csoportját gazdagítja, továbbá a meghatározó szülőtől való elszakadást jelképezi.

A felnőtté válás folyamatához kapcsolódó állapotok, érzelmek felidézése könnyen segítségünkre lehet a film szimbólumainak értelmezésében. A legfontosabb, és a film egészen végig vonuló szimbólum a láb/cipő különböző helyzetekben való szerepeltetése. India minden születésnapjára egyre nagyobb méretű cipőt kap ajándékba, ami pontosan mutatja a növekedését, s hogy egyre közelebb kerül a felnőtté váláshoz. A cipő mint tárgy egyben erotikus szimbólum is. Nem véletlenül keresi Hamupipókékat a herceg egy fél pár cipővel – azon túl, hogy ez az egyetlen támpontja. A cipő tematikájában pedig ott érzük el a csúcspontot, amikor végre kiderül, hogy a 18. születésnapjára járó cipő ott van Charlie nagybácsi táskájában, és az nem más mint egy túsarkú cipő. A cipőváltás folyamatát egészen részletesen megmutatja a rendező, ezzel is megerősítve annak erotikus tartalmát.

Ha tovább gondolkodunk a láb szimbolikus szerepéről, mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy az, hogy mennyire vagyunk határozottak (két lábbal áll a földön), vagy éppen „milyen úton járunk” alapvetően a lábbal összefüggő kitétek, amelyek Indiára vonatkozóan is megállják itt a helyüket.

## Erotikus viszonyok

Mivel a felnőtté válásnak egyik jelentős területe a nemi érés, így kikerülhetetlen annak tárgyalása a filmben, hogy a főszereplő nemi identitása hogyan kristályosodik ki. Ezzel együtt a szereplők közötti erotikus viszonyok is felvázolásra kerülnek, hiszen a főszereplő nem egy neutrális környezetben kell, hogy kialakítsa saját nemiségének képét.

Miután India érésének „meghozója” Charlie nagybácsi, értelmezhetjük úgy a személyét mint India szexuális ébredésének kifejeződését. Amellett, hogy természetesen ennél összetettebb karakterekkel dolgozik a rendező, ezt a meglátást alátámasztja rögtön a temetés utáni jelenet, amikor India leül a zongorához, majd megérkezik az anyja és kéri, hogy segítsen. Ennek a jelenetnek a végén látjuk, hogy India lábán felmászik egy pók. India nézi, majd a pók eltűnik a lábai között. A pók előfutára Charlie bácsinak, aki nemsokára személyesen is megjelenik a házban. Másrészt a behálózást, csábítást jelképezi ebben a kontextusban, amit egy későbbi jelenettel erősít meg Park.

A megerősítő jelenet a film központi szekvenciájának egyik része. Ez ott kezdődik, hogy India az iskolából a hátsó udvaron keresztül indul haza, hogy ne kelljen találkoznia Charlie bácsival, aki az iskola előtt várja autóval. Az iskola mögött néhány fiú téblábol, akik közül az egyik már kikezdett vele korábban is. India a fiú kezébe dőf egy hegyes ceruzával. Majd megjelenik Whip (szintén iskolai csoporttárs), aki elküldi a srácokat. Mint megmentő érkezik, de India tudomást sem vesz róla. Otthon, miután újra kihegyezi a ceruzát, zongorázni kezd. A darab gyakorlása közben egyszer csak oda ül melléje Charlie, akivel négykezeset játszanak. A négykezes több mint egyszerű közös zenélés, igazából csábítás és erotikus aktus. A darab végén pedig Charlie úgy tűnik el, mintha ott sem lett volna. Talán csak India képzelte, fantáziálta, álmodozta. Ezután India fekszik az ágyán, alszik. Álmában ismét látjuk a pókos jelenetet és rövid pillanatra Charlie-t is, majd India felébred. A konyhában éppen Charlie és India anyja táncolnak, boroznak, végül csókolóznak. India mindezt megleseli, azonban Charlie tudja, hogy India látja őket, és bizonyos pillanatokban kifejezetten neki „játszik”. Ekkor India elrohan otthonról és megkeresi Whip-et. Majd sétálnak a sötét erdőben, ahol ő is ugyanúgy csókolózásra bírja a fiút, mint ahogy a meglesett felnőttektől látta, azonban egy adott ponton megálljt szeretne parancsolni a történéseknek, de ebben még nincs tapasztalata. A szekvencia a fiú lekapcsolásával (Charlie bácsi), és India zuhanyzós jelenetével zárul. Láthatjuk, hogy mind a film főtémáját, mind az erotikus viszonyokat tekintve ez a rövid jelenetekből álló szekvencia összefoglalja mindazt, amit a film teljes történetében elszórtan kifejt a rendező.

A szekvencia kulcsjelenete, amikor India és Whip csókolózásából a fiú szeretne tovább lépni, míg a lány nem. A fiú erőszakoskodásának Charlie hirtelen megjelenése vet véget, mégpedig úgy, hogy India apjának övével kötözi

meg a fiút, és engedi át India haragjának. Miután India dühében megrugdossa a megkötözött fiút, ránéz Charlie-ra, aki egy fának támaszkodva nézi a jelenetet. Vágást követően azt látjuk, hogy Charlie és India egy kocsiban ülnek és mennek haza. Ezután következik India zuhanyzása. Az erdőben összekoszolt ruháit a padlóra gyűjti, majd zuhanyozni kezd. Itt azonban egy fontos szerkesztési pontra kell, hogy felfigyeljünk! A történetvezetési csavar ott következik, amikor India zuhanyzás közben visszagondol (elképzelel?) az erdei jelenet eddig nem látott részleteire. Ebben a rugdosás után Whip elkapja India lábát és ismét a földre rántja, fölébe kerekedik (ez már csak azért is érdekes, mivel korábban még meg volt kötözve egy övvel). Ezt követően Charlie ismét elkapja hátulról, úgy, hogy az övet most az álla alá tekeri, amit két kézzel húzva tulajdonképpen a fiú fejét feszíti hátra, amerre normális esetben nem nagyon hajlik az ember nyaka, ahogy a fiúé is hamar elroppan. A halál pillanatával párhuzamosan a földön fekvő, tehetetlen India arcát, illetve a zuhanyzás közben éppen orgazmust átélő Indiát is látjuk.

A fenti vágási-szerkesztési megoldásból következően inkább hajlunk arra az értelmezésre, hogy a tényleges történések és egyfajta erotikus fantáziálás összekapcsolása található ebben a jelenetben, amit még sajátos szimbolika is fűszerez. Elég csak arra a beállításra gondolnunk, ahol totalán látjuk a szereplőket az erdőben: India a földön fekszik, fölötte Whip feküdne, de az öv feszítése miatt a teste vonala inkább felfelé ívelőt mutat, míg Charlie a földön áll, két kézzel fogva az övet. A kép dinamikáját tekintve könnyen láthatjuk úgy, mint ha Whip teste igazából egy eszközként jelenne meg Charlie kezében. Az irányító (Charlie) és a kezében lévő eszköz (Whip) együttesen van akcióban Indiával szemben, annak (szexuális) leigázásban. Mintha Whip csupán Charlie szerszámaként funkcionálna, így annak halála az orgazmus megfelelője (lásd például a francia nyelvben a „*kis halál*” kifejezés alkalmazását az orgazmusra).

A film két ponton alkalmazza a bizonytalansági tényezőt India személye és az általa átélt történések kapcsán. Az első (erotikus) élmény, amikor a talán unalmasnak ígérkező zongoragyakorlás közben India mellé ül Charlie és egy négykezesbe vonja be Indiát, a második pedig, az előbb említett erdei jelenetnek a zuhany alatti felidézése. Mindkét esetben India a főszereplő és mindkét esetben van a történeteknek szexuális vonatkozása.

### ***A rokonait nem választhatja meg az ember...***

Miután a film történetét úgy is felfoghatjuk, mint családtörténet, hiszen a főbb szereplők mind egy család tagjai, érdemes egy kicsit elidőzni az egyes családtagok történeténél.

Ugyan azt viszonylag hamar megtudjuk, hogy Charlie az elhunyt Richard Stoker testvére, de, hogy miért nem került elő korábban, arra inkább csak



magyarázatok, találgatásokat hallunk, mint sem kiderülne az igazság. Ennek megismeréséhez a film utolsó harmadáig kell várni. Ekkor jön rá India, hogy a korábban megtalált kulcs mit is nyit. Az apja íróasztalának egyik fiókját, ahol a családi titkok rejtőznek. A titkok első adagját India a megtalált dokumentumokból maga is kideríti. Richard és Charlie mellett egy harmadik testvér is szerepel a családi fényképeken, a legkisebb, Jonathan. Róla eddig nem esett szó. A másik nagy felfedezés pedig Charlie levelei, amiket Indiának küldött a világ mindenféle zugaiból. A levelek olvasását követő boldog pillanatokat – hiszen a szövegből egyértelműen kirajzolódik egy Indiát végtelenül szerető férfi képe, aki minden körülmények és távolságok ellenére is folyton Indiára gondol – hamarosan a reális felismerés józansága követi, amikor India észreveszi, hogy a borítékok hátoldalán mindenütt ugyanannak az intézetnek a bélyegzője szerepel.

A titkok másik nagyobb adagját Charlie-tól tudjuk meg, miután India a nyomozásban megakadva felteszi neki a kérdést, mi lett Jonathannal. Charlie elmeséli, hogy gyerekként mennyire szerette a bátyját, majd mikor az a kis-testvérük, a 2 éves Jonathan miatt őt elhanyagolta, egyszerűen a homokozóban ásott gödörbe irányította és eltemette. Érthető módon a tettéért rögtön zárt intézetbe került, ahol egészen India 18. születésnapjáig tartották gondozás alatt. Ezen a napon Richard elment érte, de nem azért, hogy haza vigye, ahogy Charlie azt várta volna, hanem, hogy megszabaduljon tőle. Mindent előre elrendezve azt ajánlja Charlie-nak, hogy költözzön New Yorkba, éljen ott, tőlük természetesen mindvégig távol. Ameddig ezt betartja, szabadon élheti az életét. Charlie számára ez elfogadhatatlan, hiszen gyerekkori tettét megelőzően, és azóta is semmi más vágya nem volt, mint Richard közelében lenni, vele egy családként élni. A csalódás miatt megöli Richardot, és a saját kezébe veszi a dolgok irányítását.

Charlie múltjáról a szereplők közül Richardon kívül még két embernek volt tudomása. Mrs. McGarricknek, a házvezetőnőnek, illetve a később megjelenő Gwendoline nagynéninek. Pontosan a tudásuk miatt rövid szereplés után máris a másvilágra kerülnek Charlie hathatós közreműködése által.

A családon belüli viszonyokra általánosan érvényesnek mondhatjuk, hogy nem jellemezte a túlzott kommunikáció, a szoros emberi kötelékek megléte. Charlie létezéséről – bizonyos értelemben érthető módon – Richard még a feleségének sem beszélt. Azonban ezen túl sem volt köztük szoros kapcsolat. Talán még a kapcsolatuk kezdetén, de az is lehet, hogy csak rövid fellángolás volt. Attól kezdve, hogy India már nem volt kisgyermek, az apja folyton vadászni járt vele. Ami kifejezheti azt, hogy bizonyos mértékben India pótolta Richard számára a testvérét Charlie-t, akit tulajdonképpen mélyen szeretett, de a féltékenységből elkövetett gyilkossága olyan mértékben rendítette meg a belé vetett bizalmát, hogy azt az évtizedek sem tudták benne megváltoztatni.

Az állandó vadászatok miatt India és az anyja között nem is alakult ki

igazi, mély szülő-gyermek kapcsolat, aminek két fontos megnyilvánulását látjuk a filmben. Az első, amikor még a film elején India anyja arra invitálja a lányát, hogy menjenek el együtt a városba, csak sétáljanak, fagyizzanak, töltsenek el együtt egy kis időt. Mert erre vár annyi év óta, miközben India egyre csak az apjával járt vadászni, ő megelegedett volna akár csak egy délutánnal is. A másik, amikor a korábban már részletesen leírt központi szekvenciát követően, a zuhanyzás után India bemegy az anyjához, hogy fésülje meg őt. Az anya zavarodottsága elárulja, hogy valami olyan eseménnyel került szembe, amiben nem hogy tapasztalata nincs, de egyben annyira váratlan is, hogy teljesen felkészületlenül áll, nincs rá rutinja, hogyan viselkedjen.

### *Nevedben a végzeted*

Alapvetően nem támogatom az értelmezéseknek azt a változatát, ami-  
ben minden apró – és sokszor jelentéssel valóban nem rendelkező – do-  
logba, jelenségbe jelentések és összefüggések sorozatát próbáljuk be-  
legyömöszölni, csak hogy elmondhassuk, megfejtettük valaminek az  
értelmét. Ezzel a kitéttel együtt gondolom, hogy jelen esetben érdemes  
megvizsgálnunk a szereplők nevét, és az ahhoz kapcsolódó képzettársítá-  
sokat, amelyek szerintem nem a véletlennek köszönhetőek, hanem tény-  
leges szerepet játszanak a film által felépített jelentésháló egészében.

*Richard* – erős, hatalommal rendelkező.

*Charlie* – ember, férfi, szabad ember.

*Jonathan* – Isten ajándéka

*Evelyn* – madár

*India* – az ország/félsziget nevéből származik, esetünkben az egzotikum kifejeződése

*Gwendolyn* – fehér hajú, tisztességes

*Whip* – mint név, nem létezik, maga a szó *vadászinas, ostor, csapkod, fűgén mozog*, jelentésekkel bír.

A fentiek fényében egyrészt kibontakozik előttünk a testvérgyilkosságnak mint Káin és Ábel történetének sajátos feldolgozása, ahol Richard játssza is-  
ten szerepét, akinek figyelmére mindkét fiú vágyakozik. Jonathan a maga ter-  
mészetéből adódóan azt egyszerűen megkapja, míg Charlie nem tudja milyen  
eszközökkel elérni a korábban már megtapasztalt állapot újbóli beköszöntését.

Másrészt érdemes egy kis figyelmet fordítanunk Evelyn (India anyja) ne-  
vének jelentésére is. A madár a film kontextusában igen csak jelentőségteljes  
szimbólum. Az apa és India vadászatainak relikviái a lelőtt és kitömött mada-  
rak, amik Richard dolgozószobáját is benépesítik. Evelyn mint madár esetében

a különbséget az jelenti, hogy bár Richard őt is „levadászta”, de életben hagyta, csupán egy ház méretű kalitkába zárta. Ennek a bezártságnak Evelyn több alkalommal is hangot ad a film során, amikor a saját életéről beszél annak fényében, hogy most már Richard nélkül mihez is kezdjen. A hirtelen jött szabadság tulajdonképpen egyfajta tanácstalansággal jár együtt.

### Tisztelgés Hitchcock előtt

Ahogy azt Parktól már megtudhattuk, nagy tisztelője Hitchcock filmművészetének, sőt az a történet is közismert, hogy Park a *Szédülés* hatására döntött úgy, ő is filmrendező szeretne lenni. Miután a forgatókönyvet Parktól függetlenül készítette Miller, így a hitchcock-i utalások nem csupán Park rajongásából fakadnak. Erre vonatkozóan több helyen nyilatkozott Park, hogy annak ellenére, hogy szereti Hitchcockot sok esetben a rá történő utalás már a forgatókönyvben szerepelt és annak kihagyása a forgatókönyv logikáját borította volna fel. Vagyis Miller hasonló módon rajongója lehet Hitchcocknak.<sup>5</sup>

De nézzük, hogy milyen párhuzamokat találhatunk a *Stoker* és Hitchcock életműve között! Az evidens kategóriába tartozik – amit a legtöbb ismertető, kritika is megemlíti – hogy a *Stoker* alapszituációt kölcsönöz Hitchcock *A gyanú árnyékában* című filmjéből. A hirtelen megjelenő Charlie nagybácsi mindkét filmben szerepel, mindkét helyen Charlie-nak hívják, és mindkét helyen gyilkol, igaz más-más indíttatásból. A család főszereplője mindkét filmben egy fiatal lány, aki Hitchcocknál rajong a bácsikájáért, majd kénytelen szembenézni az igazsággal, hogy az gazdag özvegyek gyilkosa és kifosztója. A klasszikus zenei részlet is megtalálható mindkét filmben, amit Charlie bácsi fütyörész, azonban a *Stoker* esetében ez is kisebb hangsúllyal hangzik el. Talán még a helyszín von párhuzamot a két film között, hiszen mindkettő az amerikai délen játszódik.

Charlie nagybácsi karaktere a *Stoker*ben közelebb áll a *Psycho* Norman Batesjéhez, annak mentális sajátosságát és viselkedését tekintve is. Ezen túl a *Psycho*-ra asszociálhatunk a kitömött madarak révén – Norman hobbija az állatpreparálás, illetve az alagsorban játszódó jelenet által, amikor India a jégkrémes dobozokat leviszi a fagyasztóba. Két alkalommal is megáll a feje felett lévő lámpánál, majd azt nyugodt kézmozdulattal ellöki. Az ide-oda táncoló lámpa fénykévéje mindenképpen eszünkbe idézi a *Psycho* egyik záró jelentét, amiben Marion testvére felfedezi Norman mumifikálódott anyját, akit Norman a pincében rejtett el. Az idézés azért is érdekes, hiszen ott a sokkoló pillanat miatt a nő ijedtében kapja fel a kezét, és üti bele a lámpába, még inkább ijesztővé téve a pillanatot a lámpa imbolygó fénye miatt. Ehhez képest India

<sup>5</sup> Sajnos erre nézve első kézből nincsenek információink, mivel sajátosan és furcsa módon a filmmel kapcsolatos interjúk sorából hiányzanak azok, amelyekben bárki is Wentworth Miller-t faggatná a forgatókönyv megírása során történekről, elképzeléseiről, stb.

szemlátomást szándékosan teszi ezt, vagyis tudatos szinten fejezi ki, tisztában van azzal, hogy valami szörnyűség vár rá, de szembe mer nézni vele. (Maga a szörnyűség, vagyis a fagyasztóba rejtett házvezetőnő azonban itt még nem lesz nyilvánvaló a számára.)

Szintén a *Psycho*-hoz kapcsolja a filmet India zuhanyzós jelenete is, ahol a zuhanyfejből ömlő víz képénél egész konkrét hasonlóságot tapasztalunk, de a zuhanyzás, gyilkosság, és ezek szexuális képzettársításait tekintve is analógiát fedezhetünk fel. (Később láthatunk egy olyan jelenetet is, ahol India anyja áll hasonlóan a zuhany alatt, miközben egészen más hangulatot áraszt a jelenet beállítása.)

A filmet keretező jelenet szintén ismerős lehet, ha más módon is, Hitchcock *Psycho*-jából. Ott a főszereplő nő az éjszakai vezetésbe belefáradva áll meg az autótól szélén, s talál rá másnap a rendőr. A beállítások közötti hasonlóság szemmel látható. Ahogy az út melletti fehér virágzatú növény is megjelenik mindkét filmben, bár ez utóbbi esetében akár másféle asszociációkat is említhetünk.

Charlie gyilkolási módszere az övvel emlékeztethet minket Hitchcock *Frenzy*-jének főszereplőjének, a nyakkendőös gyilkosnak a viselkedésére. Az a jelenet, amiben Charlie egy telefonfülkében megfojtja Gwendolyn nagynénit,<sup>6</sup> utal arra a jelenetre,<sup>7</sup> ahol a főszereplő, Blaney ex-feleségét saját irodájában fojtja meg a gyilkos, egy némileg filozófiai ízű beszélgetést követően.

Végezetül pedig meg kell említeni Hitchcock *Marnie* című késői filmjét is, amire kifejezetten Park hívja fel a figyelmünket. Egy interjúban<sup>8</sup> tér ki rá, hogy a film elkészítése után volt lehetősége ismét megnéznie a *Marnie*-t, amit nagyon rég látott, és ekkor vette észre, hogy akaratlanul is milyen hasonlóságok találhatók a két film között. Például az anya-lány kapcsolat, a fésülködés mint szimbólum, vagy a gyerekkori gyilkosság mint meghatározó trauma.

Az már csak egy külön érdekesség – akár építészeti is – hogy a *Stoker*-házban is találunk egy emeletre vezető lépcsőt, ráadásul félköríveset, mint több Hitchcock filmben is. Természetesen, ahogy a Hitchcock filmekben, úgy a *Stoker*-ben sem csak díszlet ez a lépcső, hanem dramaturgiai funkcióval is rendelkező fontos elem.

## Zárszó

Chan-wook Park első nem koreai filmjét nem csak a téma és a parádés szereplőgárda okán előzte meg nagy várakozás, de komoly kérdés volt, vajon

<sup>6</sup> Külön érdekessége a jelenetnek a totál beállításban látható „motel” felirat, ami mégis csak emlékeztet minket a Bates-motelre.

<sup>7</sup> Amit egyébként teljes egészében csak a rendezői változatban láthatunk!

<sup>8</sup> <http://filmmakermagazine.com/66190-five-questions-with-stoker-director-park-chan-wook/>

mennyire sikerül saját stílusát megőriznie egy olyan produkcióban, aminek ráadásul a forgatókönyvét sem ő készítette. A sikerre és a sikertelenségre is egyformán esély volt, így kifejezetten örömteli, hogy Park premierje nem hozott bukást. Elsősorban itt természetesen nem a pénzügyi eredményre gondolunk, hanem arra, hogy milyen mértékben tudott a korábbi filmjeiből ismert rendezői képnek megfelelni egy teljesen új környezetben. Ugyan Park nyilatkozatai szerint a szereplőkkel és a stábbal való munkában sem volt gátló tényező a nyelvi különbség, a felmerülő kétségek inkább abból fakadtak, hogy az ázsiai környezetben, ázsiai színészekkel jól működő történetek, dramaturgiai fordulatok, hogyan működnek, működnek-e nyugati színészekkel és környezetben. Ahogy például Iwai Shunji *Vampire* című alkotása, vagy Wong Kar-wai *My blueberry nights* című filmje kevésbé tudta teljesíteni a kihívást. Vagy a rendezői képtől távolodott el, vagy a korábban már bevált eszközök nem működtek a megváltozott környezetben.

Park ezt a sajátos történetet sikerrel töltötte meg egyéni ízeivel, miközben a hitchcocki thriller keretein belül egy olyan mozit tudott megalkotni, ami amellet, hogy végig nem hagyja lankadni a figyelmünket, képes a folyamatos suspense helyett akár melankolikus pillanatokot is beékelni a történet alakulásába, ami egyáltalán nem zavarja meg sem a film folyamatát, sem a néző belefeledkezését.

## Függelék 1.

### *Emily Wells: Becomes the color*

I became the color  
 I become the daughter and the son  
 When the feast is over  
 welcome to another one

Lay my body down down  
 Down upon the water  
 Wrapped up in the clothes of my mother and my father  
 Oh this is longing  
 I want to be complete  
 I was waiting round in a little jump seat  
 I--I had a hunger  
 A mouthful of interludes  
 You'll do anything just to get rescued  
 I had longing, isn't that the key  
 Take take taste taste taste sweet

They said I'd gone south  
Said I'd gone asunder  
They don't know hunger or what I been under  
They were all laughing  
Thought I was debris  
I was just free

We were ready to behave  
But there's no freedom  
Without no cage  
Whatever you think you've become  
Don't worry bout it dear it's where you come from

Oh no no  
Take me from my misery  
There's no such thing as living comfortably  
There's no such thing as going home  
I'm not formed of myself alone  
All the other others, they just fade to black  
When you think you have me is when I don't look back  
Keep on laughing, calling after me  
Keep on laughing, I'm just free

We were ready to behave  
But there's no freedom  
Without no cage  
Whatever you think you've become  
Don't worry bout it dear it's where you come from

## Függelék 2. - Pillanatképek

### Stoker



















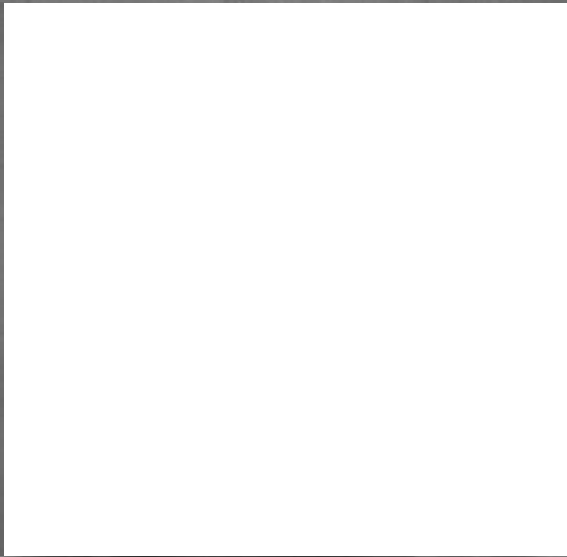
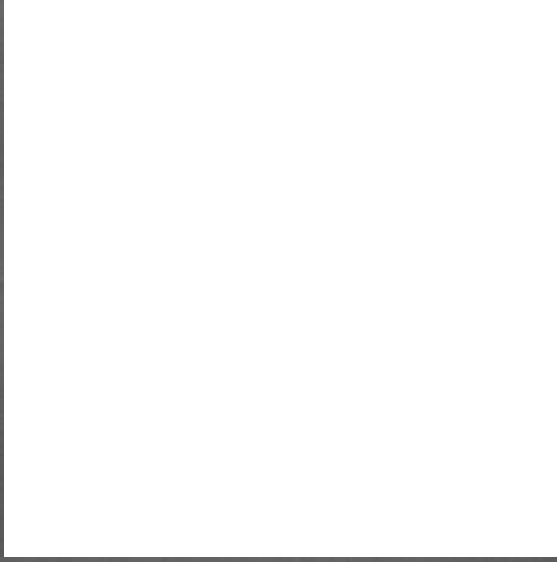
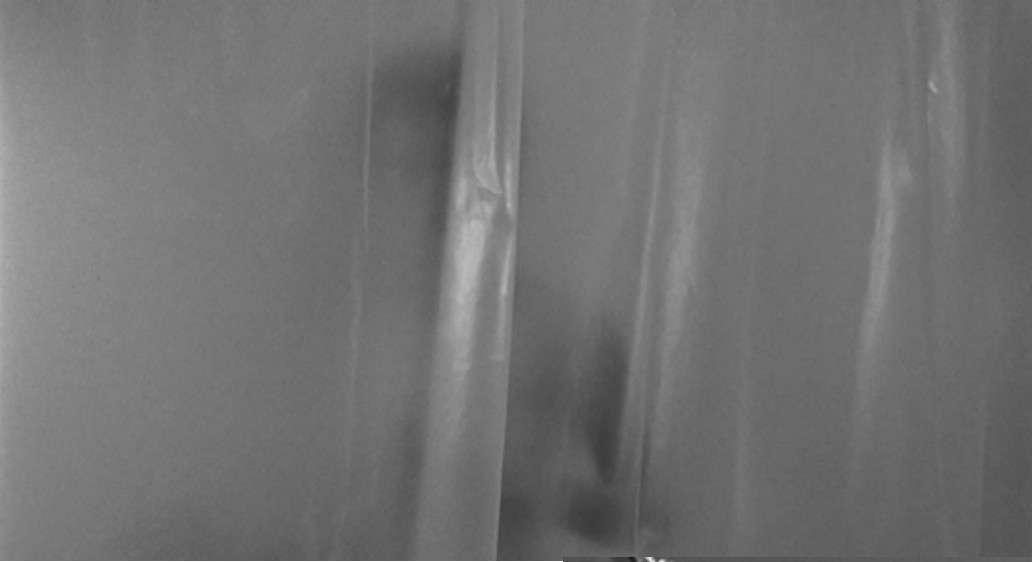
*Pillanatképek - Psycho vs. Stoker*















*Pillanatképek - Frenzy vs. Stoker*





## Bátori Anna

### A Tarr-univerzum

*Kovács András Bálint: The Cinema of Béla Tarr: The Circles Closes (Wallflower Press 2013) című kötetéről*

Ideje volt már, hogy könyvek szülessenek hazánk egyik legdominánsabb filmalkotójáról, Tarr Béláról, akit a nemzetközi szakma rendszerint egekig magasztalt, a hazai kritika pedig sajnos mindig mostohaként kezelte. Öröm az örömben azonban, hogy Kővári Orsolya *Árnyékvilág* című kötete után újabb átfogó tanulmány készült a rendező munkásságáról, ezúttal azonban egy olyan filmesztéta által, aki nem csupán Tarr barátjának mondhatja magát, de a celluloid-világban is otthonosan mozog. Kovács András Bálint *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes* című könyve idén nyáron jelent meg a Wallflower Press filmrendezőkről szóló sorozatának következő darabjaként, és mint hiánypótló alkotás, valószínűleg minden filmes és Tarr-rajongó könyvtárának alapját képezi majd.

Kovács esszéista stílusú könyve – az eddigi Tarról szóló művekkel ellentétben – rendkívül olvasmányos és könnyen követhető, hiszen mellőz mindenfajta filmtéoretikai megközelítést, és bonyolult esztétikai érvelést. Tarr alkotói módszereinek és filmjeinek elemzése közben az olvasó végig követni tudja a szerző gondolatmenetét, amely jórészt Kovács saját véleményén, azaz az évek során tett megfigyelésein és elenyésző szakirodalmi hivatkozásokon alapul. Az egyetlen megközelítési módszer, amelyet az esztéta használ, a Kovács nevéhez szorosan kötődő kvantitatív stíuselemzés, amely a filmek narratív eszköztárának elemeit azok hossza, nagysága, vagy terjedelme szerint vizsgálja. A módszer tényeken alapul, és néhol százalékos, néhol más mennyiségi adatokkal járul hozzá ahhoz, hogy jobban megérthessük Tarr filmjeinek, és egész pályájának ívét. Kovács felhívja például a figyelmet arra, hogy a rendező stílusához szorosan kötődő hosszú beállítások időbeli terjedelme miképpen emelkedik filmjei során, és arra is rámutat, hogy *A torinói ló* felé haladva hogyan radikalizálódik a dialógusok száma és válnak a szereplők egyre némábbakká. Kovács jól érzi, hogy a kvantitatív módszer használata által megérthető, miképpen halkul el végleg a rendező, és hogyan számolja fel magát a híressé vált Béla Tarr-stílus, elfogadhatóvá és érthetővé téve egyúttal az alkotó kijelentését, miszerint felhagy a filmkészítéssel.

A *The Circle Closes* struktúrája logikus, és mint a mű egész stílusa, rendkívül könnyedén követhető. Az első fejezetben (*Persona*) Kovács a rendező személyiségét, és marginalizált pozícióját vizsgálja, amikor párhuzamot von a filmek kívülálló figurái, és Tarr Béla között. A szerző emellett Medvigy Gábor, Víg Mihály, illetve Hranitzky Ágnes személyében a társalkotókra is kitér, majd



a rendező profekcionalista hozzáállását elemzi. A személyes bevezető után Kovács a második fejezetben (*Style in the Early Years*) két részre osztja a Tarr-életművet: a filmes szakma véleményéhez hasonlóan, a filmesztéta is a *Kárhozatig* számítja a rendező pályájának első részét, majd az azt követő periódust teszi meg második szakasznak. Mint később kifejti, e kategorizálásnak nem csupán stílusbeli, hanem tematikai okai is vannak. Kovács álláspontja szerint a *Sátántangó* után Tarr filmjeibe visszatér a lineáris kronológia és a narráció is karakterközpontúvá válik, míg a pálya első szakaszának alapkérdése az emberi kapcsolatok körül forog. A valóság reprezentációjához Tarr ekkor dokumentarista eszközöket használ, hogy a társas interakciókon árnyalásán keresztül találja meg a hétköznapi valóságot. A *Szabadgyalog*, a *Családi tűzfészek*, és a *Panelkapcsolat* is ezen alkotói módszer eredményei, amelyeket Kovács ismét kvantitatív elemzésnek vet alá, amikor megállapítja, hogy míg a *Családi tűzfészek* a nagytotálók és az arcok alkotása, addig a *Szabadgyalog*, vagy a *Panelkapcsolat* már hanyagolja a közeli képkivágatokat.

A harmadik fejezet (*The Tarr Style*) a rendező híressé vált hosszú beállításeit vizsgálja: a filmes modernizmus kutatójaként nem meglepő, hogy Kovács Antonioni, Jancsó és Tarkovszkij kameramozgásait is górcső alá veszi, amikor azok szerepét a Tarr-filmek hiperlassú felvételeivel veti össze, majd arra a megállapításra jut, hogy a magyar rendező alkotásaiban a dedramatizálás (Antonioni), a folyamatos változás (Jancsó) és a pszichológiai részvétel (Tarkovszkij) szerepe egyaránt jelen van. Az író a későbbiekben ismét a már említett modernista rendezőkkel von párhuzamot, amikor a filmekben megjelenő tájat és teret vizsgálja. Kovács bölcsen állapítja meg, hogy a második szakaszban készült Tarr-filmek környezete mesterséges, azaz mindig egyfajta konstrukció eredménye, a karakterek pedig ennek a térnek a részei, s mint ilyen, maguk is díszletként szerepelnek.<sup>1</sup>

A könyv egyik legérdekesebb része a negyedik fejezet (*The Tarr Style in Evolution*), amelyben Kovács párhuzamot von a *Sátántangó* és Bódy Gábor a *Kutya éji dala* című filmje között. A szerző megfigyelései – noha ellenkeznek Tarr, és alighanem sok filmesztéta álláspontjával – rendkívül izgalmasak: az író a filmek főszereplőinek összehasonlítása során arra a felfedezésre jut, hogy Irimiás, a beszédhibás térítő, és a *Kutya éji dalának* ügyetlenkedő papja közötti analógia egy avantgard gesztus eredménye, azaz Tarr a *Sátántangó*val folytatta a tíz évvel korábban aktuális mozgalmat. Ezen megállapítás rendkívül érdekesítő, és új fényben tünteti fel a rendező alighanem leghíresebb alkotását – egyúttal pályáját is –, bizonyítva, hogy mindig lehet újat állítani a filmes szakma által szeretettel elemzett műről.

A könyv ötödik fejezetében (*Narration in the Tarr-films*) Kovács a filmek leggyakoribb témáival, és történetvezetésével foglalkozik. A szerző újabb

<sup>1</sup> Ezt nevezi Kovács a lekövető beállítás metonímiai használatának (*metonymical use of the tracking shot*). Kovács, p. 64

figyelemreméltó kijelentése, hogy a Tarr-univerzum lassúságának elviselése azért nem nehézkes a néző részéről, mert az maga is hisz abban az illúzióban, amelyben a történetek szereplői. Így jön létre a Tarr-féle suspense, amelynek során a befogadó tűkön ülve várja, hogy mi fog történni, holott változás helyett a karakterek ugyanabba a kiinduló helyzetbe térnek vissza, ahonnan elindultak a mű elején. A ciklikusság, avagy a kör-forma Kovács szerint a *Panelkapcsolat*ban jelenik meg először, és a mindenkori remény fogalmához köthető: a szerző mellett érvel, hogy minél több remény foszlik szét a filmek során, annál nyilvánvalóbbá válik a körkörös forma.

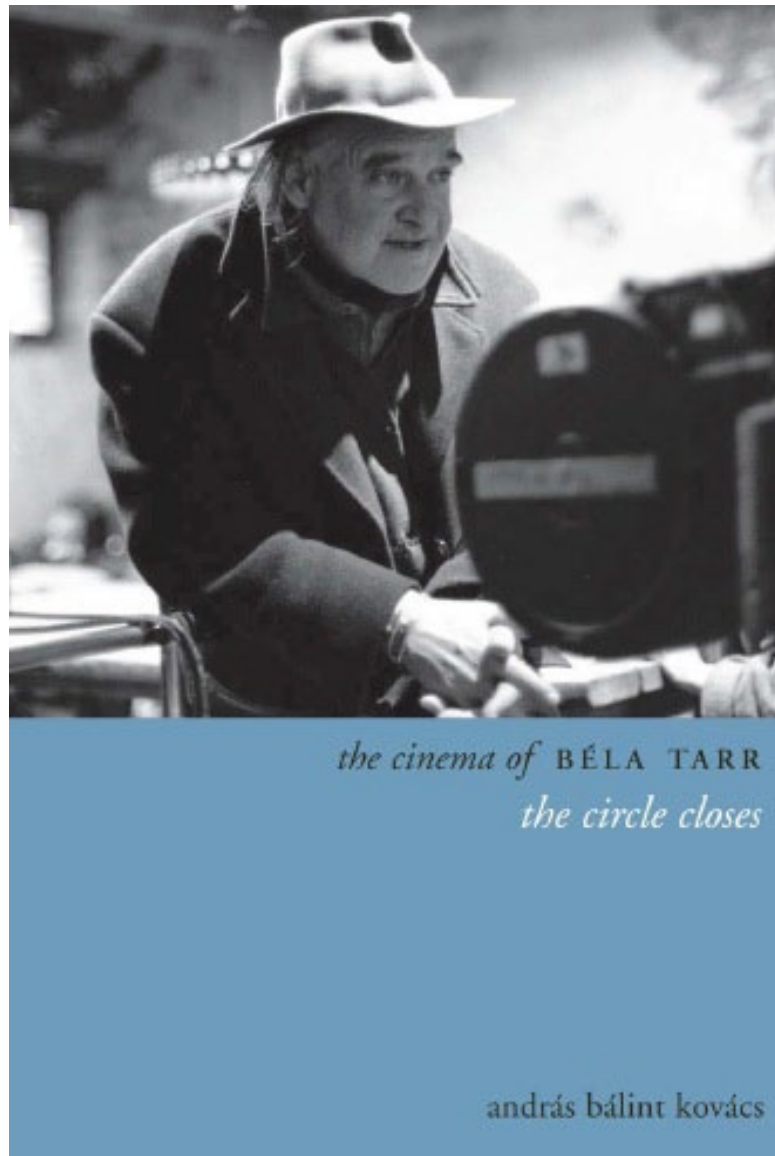
Az alkotások struktúrájának vizsgálata után a szerző a leggyakoribb témák alapján kategorizálja Tarr alkotásait, amely szerint az árulás, az összeesküvés, az elveszettség-érzés, az emberi méltóság kérdése, illetve a mindennapi pokol alkotják a rendező univerzumának alappilléreit. Kovács ezek után hosszan elemzi a *Werckmeister harmóniák* metaforikus elbeszélését, és *A torinói ló* narratív minimalizmusát is: véleménye szerint az utóbbi alkotás egyfajta kakukktojás a rendező életművében, hiszen kiiktatja a Tarr-univerzum megszokott témáit – e filmben már apokaliptikus környezetről beszélünk a mindennapok pokla helyett – illetve a kedvelt körkörös formát is elveti, rámutatva arra, hogy e film valóban Tarr utolsó megnyilatkozásának tekinthető.

A könyv utolsó, hatodik fejezetében (*The Characters*) a szerző újabb érdekes megállapításra jut, amikor a szereplőkkel való azonosulás hiányát boncolgatja. *A Werckmeister harmóniák* Valuskája szerinte az egyetlen olyan karakter, akivel a néző szimpatizálni tud, ám rajta kívül képtelenek vagyunk a figurákkal való emocionális azonosulásra. A Tarr-univerzum, és Tarr Béla alapvető művészi attitűdjét Kovács pontosan abban látja, hogy a rendező úgy kelt bennünk szánalmat a szereplők iránt, hogy közben nem ítékezünk azok felett: van tehát egyfajta távolságtartás a befogadóban, ám ennek az érzelmi kívülállásnak köszönhető, hogy a filmek szociális aspektusa erős marad. Kovács e társadalmi reprezentációban látja például a Jancsó és Tarr világa közötti különbséget is: míg előbbi a nemzeti történelem síkján mozog, addig utóbbi képes volt arra, hogy univerzálissá tegye a kelet-európai nyomor, alulmaradottság és kilátástalanság képeit.

Kovács izgalmas könyve mind a filmteoretikusok, mind pedig a szakmán kívül álló Tarr-rajongók számára is színes és érdekes olvasmány, amely különleges interjúkkal, érdekes párhuzamokkal, és újító megközelítésekkel várja az olvasót. A szerző érzékenységét dicséri, hogy az angol olvasóközönség végre választ kaphat arra is, hogy mi a különbség „Béla Tarr” és „Tarr Béla” között, ki is az a Petőfi Sándor, mi az a panel, és milyen szerepet tölt be az Alföld a magyar vásznon. Kovács tehát olyan elengedhetetlen alapfogalmat és szituációkat is tisztáz, amelyek ismerete nélkül lehetetlen lenne a Tarr-univerzum megértése, vagy félreértelmezésekhez vezetne a befogadóban, amelyre jócskán találunk példát a külföldi sajtóban. Amilyen örömteljes

azonban, hogy magyar esztéta egy magyar filmrendezőről angolul jelentetett meg könyvet, olyannyira szomorú tény ez azoknak, akik nem olvasnak ezen az idegen nyelven, és így képtelenek átrágni magukat a monográfián.

Hogy Tarr Béla készít-e még filmet, avagy a kör örökre bezárult-e, a jövő kérdése, az azonban biztos, hogy Kovács András Bálint könyve végre pontot tett egy eddig lezáratlan fejezet végére, és megírta azt a könyvet, amelyre a hazai-, és a világsajtó már régóta szomjazott. A rajongók pedig remélhetik, hogy hamarosan egy újabb fejezet nyílik a Tarr-univerzumban.



András Bálint Kovács: *The Cinema of Béla Tarr. The Circle Closes.*

Wallflower Pres; Published by Columbia University Press, 2013

ISBN 978-0-231-16530-3 (cloth : alk. paper)

ISBN 978-0-231-16531-0 (pbk. : alk. paper)

ISBN 978-0-231-85037-7 (e-book)

Printed in the United States of America

## Farkas György

### *Globális nagymester*

*Wong Kar-wai A nagymester című filmjéről*

Hosszú évek óta készült Wong Kar-wai új filmje. A rendező tökéletességre való törekvése miatt már maga az anyaggyűjtés is hónapokat vett igénybe, míg a vágásra is egy kerek évet fordított. De a főszereplő színészek harcművészeti és kondicionáló edzése, is években volt mérhető. Bár az a tény, hogy a női főszerepet játszó Zhang Ziyinek ennyit kellett edzenie, csupán azért érdekes információ, hiszen a kínai színésznőtől már korábban is láthattunk pár komoly harcművészeti tudást bemutató filmszerepet. Ha az ezekhez képest újfajta stílus miatt ennyi edzést kellett végezni, hogy ebben a filmben tökéletesnek lássuk a tudását, akkor Robert de Niro a Jake La Motta szerepéhez végzett bravúrijait sajnos egy hellyel hátrébb kell sorolnia toplistán.

A film alaptörténete Ip Man, a wing tsun kung fu stílus kidolgozójának és elterjesztőjének életéből táplálkozik. A már mások által is feldolgozott életrajz jelen esetben csak mint forrás jelenik meg, és annak ellenére, hogy a részletekbe menően aprólékos rendezővel van dolgunk, Wong a történelmi tények kényszerétől könnyedén függetlenítette magát. A kung fu filmek rajongói természetesen ezt nem vették ilyen könnyen, így nekik a Wilson Yip-féle korábbi feldolgozások még akkor is közelebb állnak a szívükhöz, ha abban erőteljes kínai propaganda ízek bukkannak fel időnként.



Wong elsődleges szándéka a kínai harcművészeti hagyomány sokszínűségének bemutatásán túl kevésbé Ip Man életének ábrázolása, mint inkább egy küldetéssel rendelkező ember sorsfordító pillanatainak és a privát életében megélt látszólag jelentéktelen pillanatok közötti értékarányokon való meditatív és poétikus elgondolkodás. Így történhet meg az, hogy a Wong alkotásaitól kicsit idegen harcművészeti vagy művészi harci jelenetek mellett ismét csak a melankólikusan ható, néha lassított pillanatokkal tarkított érzelmes képsorokat találjuk, amelyekben az elmúlásról, a be nem teljesülő, vagy éppen elérhetetlen szerelem feletti keserédes emlékezésről merenghetünk. Ez utóbbiban Wong a nagymester. Ami ezzel együtt sem jelenti azt, hogy a harcművészeti jelenetek ne sikerültek volna, sőt. Annak ellenére, hogy néhány kung fu orientált kritika fanyalgott Tony Leung harcművészeti kvalitásain és természetesen a korábbi Ip Man-filmek Donnie Yen-jét magasztalták - feleslegesen.

Egyrészt Tony Leung eszköztára elsősorban arra volt kihegyezve, hogy Ip Man szerepében az egyszerűséget, a letisztultságot jelenítse meg harcművészetében. Amivel szemben jelenik meg a stílusok sokszínűsége, a különböző harcművészeti iskolák képviselőit, illetve a Zhang Ziyi által megformált női karakter révén. Ez utóbbi már csak azért is izgalmas, mert a két főszereplő közötti küzdelemben Wong is kihasználja a kínálkozó lehetőséget, hogy ne csak a harcművészeti küzdelemre lehessen gondolni a Christopher Doyle nélkül is gyönyörűre sikeredett képsorok alatt, hanem általában a férfi és nő, illetve a konkrét két karakter közötti vonzás/taszítás témakörét is képes volt könnyedén kibontani. Ebben további érdekesség, hogy Zhang Ziyi-t már láthattuk néhány filmben hasonló szerepkörben. Ami még csak véletlenül sem jelenti azt, hogy ezt már nem is érdemes megnézni, sőt, pont az ellenkezőjét, javaslom mindenkinek. A korábbi szerepek fényében még inkább tetten érhető, hogy mik azok a sajátos színészi képességek, ami miatt Zhang Ziyi egy-egy ilyen típusú filmben szerepet kap. Röviden csak annyit, hogy az említett karakterek hasonlósága ellenére is pontosan megkülönböztethető alakításokat láttunk tőle (láthatunk tőle) ebben a szerepkörben is.

A film felépítésére alapvetően jellemző a nem lineáris szerkesztés, így talán ez, illetve az eredetileg 4 órás anyagból elkészített 130 perces moziváltozat vágott anyaga is hozzájárulhatott, hogy nem feltétlenül érezzük koherens egésznek a filmet. Ennek az érzésünknek inkább csak azt a választ érdemes adni, hogy talán Wong szerint is túlhaladott az a meglátás, miszerint egy film történetének minden részletet lekerekítetten, befejezetten kell tartalmaznia, bemutatnia. Hiszen az élet sem ilyen. Nincsenek igazából kerek történetek, csak befejezett (abba hagyott) történetmesélések.

A film kezdőjelenete eszünkbe juttathatja a *Mátrix* egy hasonló esőben játszódó összecsapás jelenetét, ami inkább csak felütés Wong részéről, egyébként pedig az akció jelenetek koreografálásában az a Woo-ping Yuen is részt vett, aki ilyen téren a *Mátrix-trilógiában* is közreműködött. Sokkal izgalmasabb Wongnak az az elegáns és finom utalása, amit a Sergio Leone rendezte *Volt egyszer egy Amerika* című eposzra tesz.



Természetesen a globális jelzõt elsősorban nem a fent említett filmekre való utalások miatt érdekelte ki Wong új filmje. Inkább amiatt, hogy sikerül a kínai történelembe és környezetbe ágyazott történet egy-egy adott pontján elemelkedni ettõl a beágyazottságtól és átlépni egy megnevezhetetlen közegbe, ahol akár az, hogy kínai, akár az, hogy keleti/nyugati már nem hordoznak jelentést, irrelevánsak.

Ennek a teljesítménynek csúcspontja a pályaudvari jelenet, amiben Gong Er (Zhang Ziyi) és Ma San (Jin Zhang) párharca látható. A helyszín egy pályaudvar valahol észak-keleten, az újév napjának éjszakáján. Szitáló hóesés teszi hangulatosabbá a környezetet. Azonban a hangulatos milió lényege éppen az, hogy a jelenet kezdõ felirata nélkül (azon túl) már nem lehetünk biztosak abban, hogy hol is vagyunk. Gong Er várakozik a pályaudvaron, valahol Kínában, de talán ez az orosz tél, egy orosz pályaudvar, és a nõi fõszereplõt is Annának hívják inkább, vagy Nasztaszjának. Ki tudja.

Ahogy annak idején Kuroszavának sikerült a *Félkegyelmű* feldolgozásában megvalósítania, hogy mind a saját japán közegétõl, mind a regény orosz környezetétõl egyforma távolságra tudott helyezkedni, és megalkotni valami egészen mást, az õ szavaival élve globális filmet, azt hiszem, most Wong az, akinek elsőként sikerült a *Tenno* nyomdokaiba lépnie.

