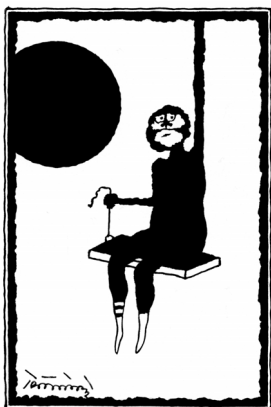


SZABÓ R. ÁDÁM

NÉGY KÉZ, EGY FEJ – RENDEZŐPÁROSOK RÖVIDFILMJEI



Ritka, hogy a rendezői székben ketten is elférjenek, azonban megtörténik, és talán sokszor észre sem vesszük a moziszekben ülve, hogy nem egy, hanem két rendező jegyzi a vásznon pergő képsorokat...

Kezdjük rögtön azzal, hogy a film nem négy-, hanem a legtöbb esetben sok száz kezes alkotás. Teljesen egyedül, stáb nélkül filmeket készíteni lehet ugyan (bár nagyon nehézkesen, és általában meg is látszik az eredményen), de egyáltalán nem gyakori eset. A legjobb filmek mindig sok alkotó közös munkájának az eredményei, még akkor is, ha általában szerzőként a rendezőt szokás emlegetni. Ami nem is véletlen, hiszen az ő víziójának kell mozgatnia a forgatócsoport sokemberes gépezetét, neki minden kérdésre tudnia kell a választ. A rendező szava szent (kivéve persze Hollywoodban, ott sokkal inkább a producerek a végső hatalom letéteményesei, ha filmekről van szó), és nagyon ritka, hogy egy direktor magával egyenrangú alkotótárral ossza meg a munkáját, de nem példa nélküli.

Ez ugyanakkor megtörténhet több okból: akár azért, mert a filmet egyik rendező kezdte, és egy másik fejezte be (ez történt például a legújabb Marvel-film esetében: Edgar Wright saját forgatókönyvéből kezdett el dolgozni, de végül nem tudott együttműködni a stúdió főnökeivel, ezért *A hangyát* egy bérrendező fejezte be), esetleg szkeccsfilmek esetében (ahol a kettőnél is több rendező sem ritka, ilyen például a többek között Tarantino és Rodriguez rendezte *Négy szoba*), a leggyakoribb alkotói közreműködés azonban talán a testvérpároké, a Wachowski, Farelly, Coen és a Nolan tesvérek például számos kiváló mozifilmet tettek le az asztalra.

Cikkünkben megvizsgálunk néhány „négykezes” rendezésű filmet, de mivel a fenti alkotópárosok bármelyikének részletes életművizsgálata

megtöltene egy csak négy kézzel forgatható könyvet is, ezúttal egy-egy kevésbé ismert rövidfilmen vagy szkeccsen keresztül.

1. Első csapások

■ Jean-Luc Godard és François Truffaut talán a legismertebb rendezői a francia újhullámnak, és bár merőben eltérő alkotói életutat jártak be (Truffaut késői éveiben már kifejezetten rosszban voltak), ugyanonnan indultak: Párizsból. Ide próbál megérkezni választottjához az *Árvízi történet* hősnője is, csakhogy Párizs környékét teljesen elárasztotta a víz. A nagyjából negyedórás filmben egyszerre történik sok minden és semmi: a lány narrációja kíséri végig az amúgy dialógusmentes filmet, amelyben csónakon, hajón és autóban is utazik a főszereplő.

Maga a film könnyednek érződik, mégis szinte félkésznek, ami nem is véletlen, erősen meglátszik rajta, hogy két teljesen eltérő vízióval rendelkező (kezdő) rendező közös munkája. Truffaut mindössze két rövidfilm megrendezése után kapott támogatást az akkor még állítólag meglehetősen koncepció nélküli szerelmi történet leforgatására (egy interjúban elmondja, még a forgatókönyv sem volt teljesen kész, amikor már megkapta a pénzt a produkcióra), a kezdő rendező pedig állítólag eléggé nehezen boldogult a forgatáson. Végül nem is fejezte volna be a filmet, Godard azonban megnézte a leforgatott snitteket, majd egymaga írt hozzá narrációt és vágta össze azt zenei betétekkel és a filmjelenetekkel.

Az *Árvízi történet* alkotási folyamata szépen mutatja meg, hogy miben különbözött a későbbiekben is a két alkotó munkamódszere és célja, hiszen míg Truffaut későbbi filmjeiben is a romantika, a női szereplők fontossága a visszatérő elemek, addig Godard sokkal inkább az avantgárd, önreflexív, kísérletező filmkészítés felé vette az irányt. Az is érződik, hogy Godard nem „javítani” igyekezett Truffaut filmjét, hanem annak eredeti céljához képest teljesen eltérővé alakította a rövidfilmet, a narráció beemelésével kifejezetten elidegenítő hatást vált ki a nézőből, ráadásul a film végén ugyanaz a narrátorhang közli a nézőkkel: ez Jean-Luc Godard és François Truffaut filmje, és itt a vége.

Egy filmen működött meg közre később a két francia újhullámos alapító, ez volt a *Kifulladásig*, amelynek Truffaut írta a forgatókönyvét, de Godard rendezte, és az ő vágóasztalán állt össze az egyik legfontosabb újhullámos film. Ezután azonban teljesen másfelé ívelt a két alkotó életútja, míg Truffaut *Négyszáz csapás*-beli főhőse, Antoine Doinel még öt filmjében bukkan fel, és elsősorban hangulatos, humoros vagy szomorú szerelmi történeteket dolgozott fel (talán a legismertebb az 1962-es *Jules és Jim* szerelmi háromszöge), élete végén színészként is kipróbálta magát, többek között Steven Spielberg 1977-ben készült *Harmadik típusú találkozása*ban. Godard ezzel szemben mondhatni „radikalizálódott” (egy anekdota szerint amikor megkérdezték tőle egyszer, hogy igaz-e, hogy a filmnek kell legyen eleje, közepe és vége, akkor azt válaszolta: igen, de nem feltétlenül ebben a sorrendben), nem a történetek, inkább a filmnyelv érdekli; a *Kifulladásig*-ot követte az Anna Karinás korszakból (a három „Annás” korszaka – mindhárom feleségét Annának hívták – az első: a *Jules és Jim*mel egyazon évben jelenik meg az *Éli az életét*, amely tizenkét „tablóképben” mutatja be egy párizsi prostituált életét, 1965-ben a *Bolond Pierrot*, 1967-ben a brutális *Week End* borzolta a kedélyeket, és borzolja még ma is, hiszen az e sorok írásakor 76 éves Godard napjainkban is aktív.

Az *Árvízi történet* filmtörténeti vonatkozásai lényegesen fontosabbak, mint a film minősége, hiszen mindkét későbbi klasszikusnak az egyik legelső tanulófilmjéről van szó, a hatvanas évek elején a francia újhullám alkotói még keresték a saját stílusukat, tudták, hogy mi ellen akarnak filmet csinálni (a bevett klisékkel dolgozó, ki-

számítható, a „papa moziára” jellemző filmkészítés volt az „ellenség”), ezt pedig többek között az *Árvízi történettel* kezdték megvalósítani.

2. Ó, testvér...

■ Ethan Coen úgy fogalmazott egyszer, hogy ők testvérével, Joellal „homokoznak a sarokban, Hollywood pedig engedi nekik”. Sosem rendeztek sok száz millió dollárt fialó kasszasikert, viszont nem is igazán buktak soha, filmjeik ez idáig minden alkalommal visszahozták legalább a gyártási költségeket, ezért szerencsére szinte minden évben kapunk egy-egy újabb filmet a szorgalmas párostól. Sokszor felteszik a két rendezőnek a kérdést, hogyan osztják meg a feladatokat, erre egy helyütt azt válaszolták, amíg az egy-egy filmhez szükséges kutatómunkát végzik, egyikük tartja, a másik begépeli a kutatott vagy adaptációra váró könyvet. Bár első néhány filmjükön még Ethant producerként, Joelt pedig rendezőként tüntetik fel, valójában mindig is megosztva végezték a feladatokat, a 2004-es *Ladykillers* óta pedig mindketten rendezőként szerepelnek a stáblistán.

Cikkünkben vizsgált rövidfilmjük, azazhogy helyesebben szkeccsük egy a tizennyolcból a 2006-os *Párizs, szeretlek!* című kollázsfilm jelenetei közül. A teljes film eredetileg húsz részből állt volna (szimbolizálандó az egy-egy történet helyszínéül is szolgáló húsz párizsi városrészt), végül két rész nem került be a kész kollázsba. Coenék esetében nem mondhatjuk, hogy kezdő filmjükről lenne szó, hiszen addigra már túl voltak első sikeres korszakukon, az *Ó, testvér, merre visz az utad?*, a *Fargo*, a *Hollywoodi lidércnyomás* mára mind alapműnek számítanak filmográfiájukban, ettől függetlenül sokat árul el a rövidfilm is két készítőjének stílusáról.

A *Párizs, szeretlek!* számos értelemben vett szerelmet és szeretetet példáz, a Szajna partján egy francia fiú két gyerekesen viselkedő, csajozó barátját hátrahagyva a mecsetig kísér egy lányt, a Montmartre-on egy nő egy magányos férfi kocsija előtt ájul el, a Le Marais egyik művészlakásán egy fiatal szobrász ékes franciasággal udvarol a jóképű iparosnak, aki – mint a szkeccs végén kiderül – ebből egy szót sem ért, a 14. kerületben pedig Carol, a denveri turista élete első európai élményét és Párizs iránt érzett azonnali szerelmét meséli tört franciasággal. Coenék azonban az érzélgősség helyett ezúttal is inkább a humorra hegyezték ki saját szegmensüket. Gyakran foglalkoztatott színészük, Steve Buscemi alakítja az amerikai turistát, aki a Tuileries metrómegállóban várakozik, eközben megsérti az útikönyv szerinti abszolút tabut: a peron túloldalán csókolózó nő szemébe néz, ezt a gesztust pedig a hevesvérű francia pasi nem hagyja szó nélkül.

Coenék filmjeikben mindig ügyesen ötvözték a realiztikus stílust és az abszurdba hajló, esetenként fantasztikus dolgokat, egyik leghíresebb filmjük, a *Fargo* is szépen mutatja a rendezők játékát néző elvárásaival: a film elején közlik, hogy valós történetet fognak látni a nézők a vásznon, a történet eseményei azonban abszurdba hajlóan véresbe mennek át, majd a stáblista végén közlik is, hogy a vásznon történt minden esemény a képzelet szüleménye (egy érdekes adalék: a 2014-es *Kumiko* című japán film egy olyan lány történetét meséli el, aki a *Fargo* stáblistájáról lemaradván, abban a hitben indul el Amerikába, hogy a filmben történtek mind igazak, valójában dokumentumfilmet látott, a benne szereplő csaknem egymillió dolláros eladott vagyon pedig valódi).

A *Párizs, szeretlek!* Coen-féle szegmense is hasonlóképpen „becsap”, az elején teljesen komolyan vesszük az útikönyv leírását, aztán egyre meseibb lesz az útikönyv, hiszen szinte teljesen a konkrét helyzetre reflektál, a főszereplő is azonnal megkapja benne a franciául elhangzó izes káromkodások fordítását. Jellemzően coeni módon keveri a fizikailag fájdalmas realiztikusságot (a földön fekvő, megvert,

akaratán kívül kínos helyzetbe kerül főszereplőn egyszerűen átlép a lány, akivel korábban szemkontaktust teremtett, hogy gratuláljon pasijának a sikeres turistaverésért) és a meseiséget, egyrészt félreismerhetetlen kézjegyet hagyva a rendezett szegmensen, másrészt adózva Párizs meséssé vált romantikussága előtt.

3. Hazatért történetek

■ Harmadik vizsgált alkotópárunk nagyon hamar márkanévvé vált Hollywoodban; míg Coenék nevét teljesen kiírják a stáblistán, addig Lana (korábban Larry) és Andy Wachowski filmjei előtt nemes egyszerűséggel ennyi áll: *The Wachowskis*. Nehéz eldönteni róluk, hogy zseniokről beszélünk, vagy csak nagyon szerencsés kezdőkről, hiszen rögtön első filmjük, az 1996-os *Bound* után egy klasszikust tettek le az asztalra, ami egy csapásra ismertté tette a nevüket, és megváltoztatta az akciófilm zsánerét: 1999-ben megrendezték a *Mátrixot*. Az erős kezdés óta viszont még mindig nem sikerült a *Mátrix*éhoz hasonló sikert produkálniuk, az első részt követte két (teljesen felejthető) folytatás, ami még a rajongókat sem elégítette ki maradéktalanul, az ezt követő anime-adaptáció, a *Speed Racer* szinte élvezhetetlen (az év legrosszabb filmjeinek járó *Aranyalma*-jelölést is begyűjtő) látványorgia, ambiciózus tudományos-fantasztikus filmjük, a 2012-es *Felhőatlasz* megosztotta a rajongókat, volt aki dicsérte a nehéz alpanyagból nagyjából élvezhetően adaptált, több szálon futó filmet, más viszont elmarasztalta a kissé kapkodó, túl sokat akaró történetvezetést. Legutóbbi, 2015-ös filmjük, a *Jupiter felemelkedése* pedig a legnagyobb jóindulattal is csak értelem nélküli látványorgiaként jellemezhető.

A *Mátrix* nagyságát viszont senki nem kérdőjelezi meg; a korábban képregényrajzolóként dolgozó, keleti kultúra és mozgóképek iránt érdeklődő Wachowski testvérek mindenképpen egy komplex, látványvilág és történetvezetés szempontjából is újító filmmel gazdagították a nyugati filmes termést. A *Mátrix* sikeresen ötvözte a két testvér rajongását a science fiction, a manga és a kungfu-filmek iránt, ezek elemei egyenlő arányban fedezhetőek fel benne. A két folytatással (*Mátrix: Újratöltve*, *Mátrix: Forradalma*) egyazon évben jelent meg a DVD-kölcsönzők polcain egy másik inkarnációja a Wachowskik által megálmodott világnak: a kilenc *Mátrix*-történet alkotó, 2003-as *Animátrix*, amelynek négy szegmensét jegyezte a filmes eredetit létrehozó testvérpár.

Az *Animátrix* négy története a (filmben ábrázolt) *Mátrix* előtörténeteit meséli el, az emberek és robotok közötti első háborút és annak következményeit, illetve egyik szegmensében közvetlenül felvezeti a kezdeti filmbeli állapotokat: a gépek az emberek utolsó városát, Ziont készülnek megtámadni, Morpheus és Trinity (akinek a hangját az eredeti filmben is a Trinityt alakító Carrie Anne-Moss adja) pedig igyekeznek kimenteni a *Mátrix*ban álmodó embertársaikat.

Érdekes „hibrid” az *Animátrix*, hiszen nem egyszerűen egy másféle médiumbeli adaptációja egy jól ismert történetnek (ahogy erre példák a Batmanes vagy Pókemberes rajzfilmek vagy a *Csillagok háborújából* készült rajzfilmsorozat), hiszen itt maguk az eredeti alkotók adaptálták rajzra azokat a történeteket, amelyek a vásznon már nem értek el, arról nem is beszélve, hogy helyenként érezhetően „hazatér” az alpanyag: a japán animációs filmek stílusában, ott megszokott tudományos-fantasztikus történetekkel és látványvilággal operálnak, helyenként váltogatva a japán és a nyugati stílusú animációs figurákat.

Az első szegmens, *Az Ozirisz utolsó repülése* például számítógépes technikával készült, filmszerűen realiztikus grafikával operál, utolsó szegmense, a – nehezen magyarítható, szöveccsző című – *Matrikulálva* ezzel szemben kézzel rajzolt, klasszikus stílusú animáció, helyenként a japán animékre jellemző abszurd, elvont

képiséggel, ahol egy robot az emberek által létrehozott mátrixba kerül, és arról győződik meg, hogy meg kell védenie az embereket robottársaival szemben – az egész sztori tehát egy robot fejében játszódik le, a rajzolt világ pedig ehhez igazodóan egyszerre kibernetikus és organikus.

Műfajiségében épp ennyire sokszínű a kollázs-animáció, hiszen a társadalomkritikai élű parabola (*A Második Reneszánsz I., II.* a noiros hangulatú krimi (*Detektív-történet*), a nyugati típusú, látványos robbanásokkal teli akciófilm (*Az Ozirisz utolsó repülése*), a klasszikus, gondolkodós tudományos-fantasztikus (*Matrikulálva*) és a horror (*Túl*) egyaránt képviselteti magát.

A Wachowski-testvérek keze nyomát viseli az *Animátrix* is, ami tekintve műfaji és technikai sokféleségét meglehetősen nagy teljesítmény, de éppen ez mutatja a két testvér által kitalált világ nagyságát, amely médiumot váltva, kontinenseken és kultúrákon átívelve is építi saját mitológiáját.

A film, mint azt cikkünk elején is írtuk, sokkezes műfaj. Ritka, hogy a rendezői székben ketten is elférjenek, azonban megtörténik, és talán sokszor észre sem vesszük a moziszékekben ülve, hogy nem egy, hanem két rendező jegyzi a vásznon pergő képsorokat, mert a kiváló végeredmény mindig csapatmunka eredménye. És ez nincs másként akkor sem, amikor „négykezes” filmeket nézünk, hiszen ahol elfér száz kéz munkája és önkifejezési vágya, ott a százegyediknek és a százkettediknek is bőven marad hely.

