

SZABÓ R. ÁDÁM

SZÍNÉSZEK A VÁSZON SZÍNPADÁN



Sokféleképpen közelít az amerikai filmkészítés a színészekhez és a színházhoz, néha nagyon is jól érti, hogyan lehet megfogni a határt a színpad/vászon és a nézőtér valósága között, fel tudja tenni azokat a kérdéseket, amelyeket csak az ő nyelvén lehet megválaszolni.

A színház és a film az utóbbi műfaj megszületésétől folyamatosan táplálkozik egymásból, kezdetben forgatókönyvek híján színpadi darabokat adaptáltak a világ első kezdő filmrendezői vászonra. A színpad tematikusan is fel-felbukkan Hollywood rosszul leplezett „alteregőjaként” az álomgyári filmekben. Ebben a cikkben egy kis szemle következik az amerikai filmipar néhány alkotásában a színészeihez, legfőképpen főszereplőjéhez való viszonyulásról, az abszolút színész- és színpadközpontú díjnyertes alkotástól a színésztelen, csakis filmen elképzelhető kultfilmig.

1. Birdman – igazságkereső színészek

■ *Birdman: A mellőzés meglepő ereje* – szinte látnokian ironikus címet választott az író-rendező Alejandro G. Innáritu, hiszen filmjének története kapcsán mindenkinek elsőre Michael Keaton 2015-ös meglepő mellőzése fog eszébe jutni a legjobb férfi főszereplő Oscar-kategóriában, amikor is Hollywood egyik kliséje ütötte a másikat, a korosodó színész, aki egy szép karrier után szinte saját magát alakítja (ld. Mickey Rourke, és a *Pankrátor* esete) találkozott az életrajzi film főszerepe egy testi fogyatékos zseniről esetével, és végül Eddie „Hawking” Redmayne került ki győztesen a szavazásból.

A címe ellenére nem (hagyományos értelemben vett) szuperhőstörténet *Madárember* mindentől a nyert vagy nyert kérdéstől függetlenül

egy maradandó film, és ha másért nem is, hát fő alkotója későbbi sikereinek kezdeteként mindenképp emlékezetes marad (hiszen ezzel nyerte Innáritu az első rendezői és egyúttal a legjobb film Oscarját is, ha már Keaton hoppon is maradt), és későbbi projektjeihez is itt gyűjtött anyagot. *A visszatérőben* csak tökéletesíteni tudták állandó operatőrével, Emmanuel Lubezkivel a folyamatosan mozgó, hosszú beállításokat, amelyek egészen virtuóz rendezési és operatőri összehangoltságot követelnek meg, cserébe pergő és a néző számára teljesen átélhető folyamatot biztosítanak filmjeiknek.

A néhol már vontatott *A visszatérővel* ellentétben a *Birdman*ben teljesen megalapozott ez a látványos, de éppen ezért könnyen olcsó trükké is degradálható technikai megoldás, hiszen itt a színpad kulisszái mögé kaphatunk betekintést, a folyamatos, nem felszabdalt jelenetek pedig egyszerre idézik meg egy színdarab nézésének élményét, és teszik hozzá azt a mobilitást, amelyre csak a film műfaja képes.

A heroikusan egynevű Riggan kiöregedett, egykori superhős-színész (igen, lassan már külön műfajnak számít ez is, lásd az elő popkulturális legenda Samuel L. Jacksont, aki akkor is úgy néz ki, mint aki épp most ért vissza a világ megmentéséből, ha amúgy egy alantas szolgálot kell is alakítania), aki a Bat... akarom mondani a *Birdman*-filmekkel aratta legnagyobb sikereit, most szakítani igyekszik múltjával, és inkább a Broadway deszkáin próbálna szerencsét rendező-főszereplőként egy Raymond Carver-darabban. A próbafolyamat utolsó napjain kísérjük el Riggant és, esetenként főszereplőt váltva, társulatának és családjának tagjait, miközben a színpadi siker egyre reménytelenebbnek látszik Riggan számára, Madárember énje is folyamatosan kíséri és kísérti a kételyek között őrlődő színészt.

A forgatókönyv szépen követi egy dráma szabályait is, hiszen itt, néhány villanásnyi másodperctől eltekintve sosem „üres a színpad”, amikor főszereplőnk éppen nem ér rá, a vásznat és a vele együtt mozgó kamerát egy másik szereplő kapja a nyakába (ha az ember visszagondol erre a filmre, tarkók fognak elsőre eszébe jutni), megállás csak ritkán történik. Olyankor is nagyrészt csak a napszakok változásakor, amelyek amúgy is inkább jelezve vannak, mint megmutatva. Ugyanakkor szinte felvonásokra is tagolják a filmet ezek a rövid, vizuális intermezzók, a szereplők valós idejétől csak ilyenkor „szabadulunk meg”, más képp a szereplőkkel hallgatunk, veszünk részt beszélgetésekben, játszunk a színpadon és a kulisszák mögött.

Az egyik legérdekesebb karakter a főszereplő mellett az Edward Norton alakította beugró színész, Mike (ezért Nortont is jelölték Oscarra legjobb mellékszereplő kategóriában, de szintén mellőzték az ítések), aki energikus színjátékával főpróba előtt esik be egy fontosabb mellékszerepbe a Carver-darabban, és szinte a legelső pillanattól fogva halálra idegesíti Riggant. Mike a film egy pontján kifejti Riggan lányának, Samnek, hogy azért megy mindenki idegeire, mert kegyetlenül őszinte, és ezért mindenkit megsért.

Ez szépen is hangzik, csak éppen a film is megmutatja, hogy mennyire nem morális győztes a „mindent őszintén!” jelszava mögé rejtőző Mike, aki egy jelenet hevében megpróbálja megerősokolni a vele színpadi ágyba bújó kollégáját, mindeközben pedig Riggan éppen nagykorú lányának is csapja a szelet. Mike emberi kicsinyessége miatt távol kerül az általa deklaráltan keresett, meghatározatlan Igazságtól, végül a film színpadán is háttérbe szorul, a jóval kevesebb önbizalommal bíró, önmagát folyamatosan megkérdőjelező Riggan, ahogy egy

filmbéli kritikus fogalmaz, „hiper-realisztikus” játéka teszi a darabot kirobbanó sikerré: valódi töltényt tesz színpadi pisztolyába, a csodásan élethű lezárás után sokáig dübörög a vásznon a nézők tapsvihara.

A *Birdman* megmutatja a darab fejlődéstörténetén keresztül (a zárójelene-tet nagyjából öt verzióban látjuk, a végére már nézőként is fejből szinte tudjuk a szöveget, így tudunk figyelni a színészi játék változásaiban lévő részletekre is) a színház igazságát és hamisságát is, halálos ellenségek is mosolyognak egymásra a meghajláskor, és néha egy-egy szereppel való tökéletes azonosulás összejöhet egy színésznek, bármit is jelentsen az. Már ha optimista módon értelmezzük a film minimum kétértelmű lezárását.

2. Shakespeare és Júlia

■ Nincsen színház Shakespeare nélkül – mondhatná valaki okos, hiszen kevés embernek nem a *Hamlet* jutna először eszébe, amikor színházra gondol, a kézbe fogott koponya, és a *lennivagynemlenni* körülbelül az a színháznak, mint a Mona Lisa a festészetnek, jó és rossz értelemben egyaránt. Ezt valahogy így gondolhatták a *Szerelmes Shakespeare* producerei (akiknek most már nem mondjuk ki a nevét), amikor a *Romeo és Júliát* akarták sokadszorra is feldolgozni, csak éppen magával Shakespeare-rel a főszerepben.

1999 nem volt az amerikai Filmakadémia díjának legerősebb felhozatala, ennek (is) köszönhetően egy közepes romantikus komédia lett az év legjobb filmje, ráadásul a legjobb női fő- és mellékszereplő díjai is ennek a filmnek gazdagítják az IMDB-oldalát, Gwyneth Paltrow Violet de Lesseps, Judi Dench pedig Erzsébet királynő nyúlfaroknyi hosszúságú (minden idők második legrövidebb játékidéjével megnyert Oscarja ez – mindössze hatperces szerep) alakításáért kapták a maguk Oscar-díjait.

Furcsa egy film ez, amire kifejezetten érdekes visszanézni mostanság, a MeeToo-botrány óta mindenképp összerándul az ember gyomra, ha meglátja a Weinstein nevet, arról nem is beszélve, hogy minimum ironikus, hogy éppen a szexuális zaklatási ügyeibe belebukott producer készített egy olyan filmet, amely alapvetően egy olyan nőről szeretne szólni, aki a férfiak uralta világban próbál helyet kiharcolni magának, és akinek a film végén maga Erzsébet királynő gratulál azért, hogy ez sikerült neki. Mint neki ugyebár.

Violet de Lesseps imádja az ismert szerző, Shakespeare írásait, végül férfiruhába is beöltözik, csak hogy játszhasson London színpadán. Az (amúgy, mint egy laza megjegyzésből kiderül, házas) Shakespeare seperc alatt belehabarodik a férfinak maszkírozott nőbe, a szerelem tüzétől meghihletődve neki is fog egy darabnak, ki nem találnánk, a *Romeo és Júliának*.

Bár a film forgatókönyvét egy meglehetősen nagy nevű drámaíró, Tom Stoppard jegyzi (aki a szintén shakespeare-i témájú *Rosencrantz és Guildenstern halottat* is szerzte), témájához nem nyúl nagy tisztelettel. Azt talán senki nem várta el igazán egy *Szerelmes Shakespeare* nevű filmtől, hogy mindenben tartani fogja magát a történelmi hitelességhez, mégis kicsit sértő azt nézni, hogy a világ talán legkreatívabb tollú írója azért nevezi el Júliának női főhősét, mert Ben Affleck azt mondta neki, hogy az jobban hangzik.

Az pedig külön zavaró, hogy e film szerint a színészek dolga mindössze a szépen megírt mondatokat szépen előadni a színpadon, a film szöveggönyvének

nagyjából felét Shakespeare-idézetek teszik ki, amelyeknek valóban dallamos hangzása van remek színészek szájából, valahogy mégsem tudunk meg ebből a filmből semmit a szerelemről, Shakespeare-ről vagy éppen a színjátszásról. Furcsamód mégis éppen színészi alakításai, illetve az általuk elnyert díjak azok, amelyek miatt emlegeti még valaki ezt a kissé felejthető filmet, amelynél azért kicsit jobbat érdemelne az angol költő.

3. Gurul az egész világ

■ Az álomgyár csillogása után kanyarodjunk független utakra, a 2011-es *Rubber*, vagyis *Gumi* című film ugyanis sosem pályázott Oscarra, igazán nézőkre sem, ebbéli szándékát pedig többször is kinyilvánítja a magát a Szükségtelenség Filmjének nevező alkotás. Főszereplőnk egy autógumi, amely öntudatra ébred, nem csoda hát, hogy még mielőtt vele találkoznánk, egy kedves arcú bácsi száll ki egy kocsi csomagtartójából, majd egy pohár vizet kapva a sofőrtől megnyugtatja a nézőket, hogy sok dolognak, sőt igazából a legtöbbnek semmi értelme nincs a filmekben. Például Spielberg E.T.-je is barna.

Ezután nézőket látunk, akik egy-egy távcsővel a kezükben helyet foglalnak a domboldalon, hogy megtekinthessék a gyilkos autógumi történetét, ők néha kommentálják az eseményeket, ahogy egy moziban történne (olyan mondatokkal, mint „De miért kelt életre az autógumi?” vagy „Ennek a jelenetnek semmi értelme.”), később azonban ők is a film áldozataivá válnak.

Hogy hamarabb túlessen a néző és a színész is a kellemetlenségeken, amikkel egy gyilkos autógumi randalírozása együtt jár, az egyik szereplő a (filmben sosem megjelenő) Mester parancsára előbb kiéhezteti, majd mérgezett pulykával megöli a nézőit. Egyikük azonban nem eszik a felkínált ételből, így aztán a filmet felkonferáló Chad őrmester (Stephen Spinella) kínos helyzetbe kerül, amikor szól színész kollégáinak, hogy kész, vége a filmnek, nincs már egy néző sem, hazamehet mindenki.

Ennyiből is érezhető, hogy a *Rubber* senkihez nem kedves, még nézőihez sem, hiszen elvárja tőlük, hogy egy arctalan tárgyat kövessenek több mint egy órán keresztül. Mindenképpen szokatlan nézői élmény „behelyettesíteni” a főszereplő arcát egy-egy jelenetbe, mert bizony a film szinte rákényszerít erre jól irányzott közelikkel vagy jópofa zeneválasztással, az egyik legerősebb jelenet kétségkívül az, amikor közvetlenül hirtelen életre kelése után a főszereplő iszik egy pocsolóyából. És nehogy azt képzeljük, hogy rosszul animált számítógépes szájat tettek a gumikerékre, az agyunk olcsóbban elvégzi ezt a munkát.

Remekül megmutatja az átlag hollywoodi zsánerfilm kliséit ez a horrornak álcázott metafilm, hiszen valóban nincsen szüksége egy sztárra a főszerepre, sőt, Robert, az autógumi is megteszi. A néző bizonyos ismert történetek elemeiből építkezve (motel zuhanyzóval, gyilkossal, a gyerek, akinek senki nem hisz) be tudja helyettesíteni a főszereplő érzelmeit, nincs ehhez szükség sem arcra, sem hangra, sem mozgásra, na jó, a guruláson kívül.

Jó forgatókönyvírói mondás szerint a szereplőt cselekedetein keresztül ismerjük meg a legjobban, ezt használja ki a *Rubber*, és képes elérni, hogy egy cselekvéshalmazra felhúzott, megmozgatott autógumival is együtt tudjunk érezni egy filmben, amely szó szerint megpróbálta megölni a nézőit.

4. Fügöny

■ Sokféleképpen közelít az amerikai filmkészítés a színészekhez és a színházhoz, néha nagyon is jól érti, hogyan lehet megfogni a határt a színpad/vászon és a nézőtér valósága között, fel tudja tenni azokat a kérdéseket, amelyeket csak az ő nyelvén lehet megválaszolni. Máskor pedig látszólag csak a műfaj da Vincijét és Mona Lisáját ismeri, maradandó érték hozzáadására pedig nem igazán futja neki. Néha meg egyenesen visszautasítja a színjátszást, még ha csak játékból is.

