

H. NAGY PÉTER

A víz alakja(i) technológiai közeg(ek)ben

1 HARTAI László – MUHI Klára, *Mozgóképkultúra és médiaismeret 12–18 éveseknek*, Korona Kiadó, Budapest, 2006⁷, 258.

A szerzői film terepén mozogva nagyon sok olyan alkotással találkozhatunk, amely ellenáll a zsánerszintű besorolásnak. Ezek a produkciók több kategóriába tarthatók a komponenseik alapján, vagy fordítva, nem tartoznak egyikbe sem. Mindkét megközelítés releváns lehet, az előbbi lehetővé teszi, hogy az adott mű köré kontextust építsünk, és történetsémákat rendeljünk hozzá, a másik pedig arra terelheti a figyelmet, hogy a rendező teljesítménye egyedülálló, innovatív és kreativitásról tanúskodik. Más kérdés persze, hogy a szerzői filmek akár hasonlíthatnak is egymásra, hiszen nem zárható ki a látásmódok és megközelítések, vagy egyszerűen az anyagkezelés azonossága. De bárhonnán is nézzük a dolgot, lényeges, hogy ne termeljünk újra azt a régi keletű elképzelést, mely művész- és tömegfilmek ellentétében gondolkodott.

Egyfelől tehát a következő előfeltevést érdemes szem előtt tartanunk: „Tömegfilm és szerzői film megosztottsága – olvasható Hartai László és Muhi Klára *Mozgóképkultúra és médiaismeret* című tankönyvében –, a filmkultúra kettőssége valóban létezik, de hiba lenne a tömegfilmet a giccsel, az értéktelennel azonosítani, a szerzői filmet pedig a minden körülmények között értéket teremtő műtípussal. A kétféle film szembeállításánál termékenyebb annak megfigyelése, hogy miféle szükségletre válaszol a tömegfilm és milyen másfélélkre a szerzői mű, amely nem jobb, nem értékesebb feltétlenül a tömegfilmnél, ahogyan az utóbbi sem szórakoztatóbb, izgalmasabb amannál.”¹ Másfelől viszont hasznos lehet a fent említett lehetőségeket fenntartani, ugyanis a művészet és technológia kereszteződéseként működő filmiparban az egyes produkciók akkor is felcserélhetetlenek és összetéveszthetetlenek lesznek, ha több szállal kötődnek a zsánerrendszerhez. Guillermo del Toro *A víz érintése* című szerzői filmjének stílusjegyeit ebből a kiindulópontból közelítenénk meg.

Del Toro mindig is vonzódott a különleges fajkhoz (illetve a különböző fiktív monstrumokhoz is, a szellemeiktől kezdve a kaiju-kig). *Mimic – A júdás-faj* című filmjében a mesterséges evolúció a csótányok intelligenciájának kialakulásához vezet, a *Penge 2*-ben genetikailag módosított vámpírokkal találkozunk, a *Pokolfajzat*ban felbukkan Abe Sapien, a kétéltű ember. Egy pillanatra meg is állhatunk, mert *A víz érintésében* szereplő figura alakja felidézi Abet



(mindkettőt Doug Jones alakítja). Abe halember, aki képes lélegezni a víz alatt, és ellenáll a mélység nyomásának. Szárazföldön briliáns jelölvasó, intelligenciája lehetővé teszi például, hogy egyszerre több könyvet olvasson. *A víz érintésének* szörnye szintén kételtű, s bár a filmről szóló írások rendre hangsúlyozzák, hogy a műnek semmi köze a *Hellboy*hoz, a lény vizuális kivitelezése mégis kapcsolatot teremt közöttük, de valóban nem történet szintű érintkezésről van szó. Mindenesetre az ilyen jellegű paleontológiai alakzatok (keveréklények vagy mutánsok) jól reprezentálhatják az idegenséget, miközben vonzzák a tekintetet.

Abe Sapienről – képregény-figuráról lévén szó – rendelkezünk némi információval. Abe-et egy vízzel teli tartályban találták egy washingtoni kórházban. Nevét a tartályhoz csatolt papírcetliről kapta, amelyen az *Ichthy sapien* megjelölés és Abraham Lincoln meggyilkolásának időpontja állt. Abe – megtalálását követően – a BPRD (Paranormális Kutató és Védelem Hivatal) kötelékébe lépett a démon Pokolfajzattal (Ron Perlman) és a pirokinetikus Liz Shermannel (Selma Blair) együtt, a többi szuperhumán lény feltétlen bizalmát élvezve. *A víz érintésének* kételtű emberéről azonban alig tudunk meg valamit: az Amazonas vidékéről származik, ahol a bennszülöttek istenként kezelték. A genealógia elhagyása nem tekinthető hibának, sokkal inkább arról van szó, hogy a furcsa lény debütálásához nincs szükség részletes előtörténetre. Elég annyit tudatosítania a nézőnek, hogy a történelmi idő realitása ellenére a testen keresztüli imagináció érvényesülésekor a logika felcserélhető. Ez az oszcilláció valóságos tér és fikciós karakter között valószínűleg nagyban befolyásolja a történet élvezhetőségét.

Még az életművön belül maradvá megemlítendő, hogy az *Ördöggerinc* és *A faun labirintusa* azon alapképlete, mely a világepítést meghatározza, *A víz érintésében* is megfigyelhető. Eszerint a reális világban, a történelmi múltban járunk, de annak módosított változatát vagy egy másik, átszívargó világ, vagy egy fikcionális elem alakítja ki. *A faun labirintusában* Ofélia (Ivana Baquero tündéri alakítása) története két világban játszódik egyszerre: a második világháborús környezetben a kislány egy labirintusra bukkan, melyben egy faun arról informálja, hogy ő egy mágikus királyság elveszett hercegnője, akinek három próbát kell kiállnia, hogy visszatérhessen édesapja birodalmába. A kislány nagy szenvedések árán kiállja a próbákat, az utolsó „feladat” során pedig életét adja újszülött kisöccséért. A film vége tehát kettős kifutású: Ofélia a való világban meghal, önzetlen áldozatvállalásával viszont teljesíti küldetését: beléphet a földöntúli birodalomba. Guillermo del Toro ezzel eléri, hogy a zárás egyszerre működjön tragikus végkifejletként és happy endként (azaz polimodalitás jellemzi).

A víz érintésében Elisa (Sally Hawkins kiváló alakítása) a baltimore-i Occam Úrkutató Központban ráakad egy kísérleti példányra, egy kételtű emberre, akivel sikerül kapcsolatba kerülnie. Mindketten némák, de szavak nélkül is megértik egymást, a testek közti biokémiai kommunikáció pedig hamar kölcsönös vonzalomként nyilvánul meg. Mivel a furcsa élőlény veszélyben van, Elisa megszőkteti, majd üldöztetésük lezárásaként a lányról kiderül, hogy szintén képes a vízben élni. A film vége ebben az esetben is egy másik világra nyílik, másfelől *A faun labirintusához* hasonlóan itt is érvényesül a keretes szerkezet. Az utóbbi egy olyan snittel végződik, mellyel elkezdődött, a kislány haldoklása és halála azonban nem identikus ismétlés, ahogy Elisa víz alatti világának kezdőképe is a film végén már nem az álommal, hanem az új élet lehetőségével egészül ki. A kopoltyú kinyílása ráadásul egyszerre váratlan és megalapozott esemény, hiszen a sebhelyként azonosított szerv a történet során mindvégig szem előtt volt, a vizes közeg pedig már a találkozás előtt meghatározta Elisa életét (a lány a napi rutinok betartása közben a kádban érezte jól magát).

Nem csoda, hogy del Toro filmjében az elfolyó felületek (pl. táncba kezdő vízcseppek, melyek a valóság más felbontásában láthatók), a fluiditás különböző változatainak inszenírozása uralja a vizuális rendszert. A víz ilyen értelemben számtalan alakot ölt, de jelen van színkódként is, ugyanis a látvány kékeszöld filterezésének köszönhetően a zöld és a kék árnyalatai dominálnak, miközben a mesterséges terek, a városi utcák és a környezet a kétéltű lény testszínével analóg. (Del Toro a *Bíborhegy* című filmjével már bizonyította a színek erejébe vetett bizalmát.) A kontrasztként előtérbe kerülő vörös tárgyak ugyanakkor kisiklathatják a szimbolikus jelentéseket és az erre beállt tekintetet, hiszen a szív, a vér jelölése helyett kontingenciaként is értelmezhető: például Elisa valószínűleg azért vesz fel piros hajpántot, mert tetszik neki. A színvilág létrehozása és a térkezelés, a vonalvezetés rendkívüli módon emlékeztet viszont Jean-Pierre Jeunet megoldásaira, például az *Amelie csodálatos élete* jó párszor, több jelenetnél vagy a mozi feletti lakások fotózása alapján is beugorhat a nézőnek. A francia rendező készített egy olyan filmet is nem rég, amely hasonló szerkezetekben, egymást tükröző alakzatok mentén hozza játékba a színkódot, csak ott eltérő árnyalatú a történet által megkívánt színhatás.

Jeunet *Micmacs: (N)agyban megy a kavarás* című rozsdaszínű művében a barkácsromantika mellett a történet egy letűnt kor komédiásainak állít maracondó emlékművet (ezermester bábkészítő, guminő, ágyútöltelék, pantomim stb.), a burleszkszerűségről nem is szólva. Bazil (Danny Boon) kapcsolatba kerül egy „lecsúszott” társasággal, amelynek tagjai egy óriási szemétdomb, egy roncstelep (Tire-Larigot) belsejében élnek. Ezt a bunkert elképesztő leleményességgel jeleníti meg a film. A díszlet igazán pazar: minden része talált tárgy vagy újrahasznosított holmi, ugyanakkor funkcionálisan illeszkedik a környezetbe. A színkód folyamatosan érzékelteti az anyagot, a fémes látványt, és persze van abban valami ellenállhatatlan báj, amikor valaki fémből készült virágcsokrot kap ajándékba, és csipőfogóval kell lemetszenie a szárait. De említést érdemel a film zenéje is (Raphael Beau munkája), melynek egyes részei olyanok, mintha használt szerzőszámokkal és nem klasszikus hangszerekkel készültek volna (vonósok és elektronikus gépek az egyik oldalon, de mechanikus szerkezetek, írógép, műanyag tárgyak, fémedények, üvegcsörömpölés stb. a másikon).

A Jeunet és a del Toro közti hasonlóság persze részleges, mindkét rendező a maga útját járja. Míg a *Micmacs*-ban kitüntetett szerepe van a nyelvkezelésnek és a beszédnek (illetve az akürológia jelenségének), addig *A víz érintésében* a néma lány érzelmeinek közvetítésében a testkód és a zene mellett különféle technomédiumok vesznek részt. Elsősorban mozifilmekbe és tévében sugárzott szórakoztató műsorokba nyílik belátásunk, a szereplők egy része Elisával az élen pedig mintázatokot vesz át ezekből a médiaproduktumokból. A búcsújelenet ennek az egyik csúcspontja, amikor Elisa az áthatás következtében megszólal, a szoba színpaddá változik, a főhősök pedig fekete-fehérben eltáncolják a show-részletet. A fikción belüli valós elemek és a tévéadás egymásra rétegződnek, és amikor visszatérünk a jelenet kezdőképéhez, világossá válik, hogy Elisa gondolataiba nyertünk bepillantást egy mediális hurok segítségével. A korabeli (hidegháborús) amerikai popkultúrából származó rekvizitumok alapján a filmbe ily módon beszivárog a média- és az iptörténet.

Röviden érdemes megemlíteni, hogy a könyvváltozatban nem szerepel ez a jelenet. Hasonló funkciójú utalás azonban akad néhány. Például a bakelitlemezek barázdáltsága Elisa emlékezetével, a lény számára kialakított mesterséges környezet a rögzített hangokon keresztül a filmmel, a kurrens zene az individuális érzékeléssel, a tévében látható váltakozó alakok a tévét néző szereplő identitásával kerülnek médiumközi kapcso-

latba.² Az egyik ide tartozó megoldás a képmagnó tulajdonságait rögzíti, és az időtengely manipulálását lehetővé tevő mozzanattal, a visszatekeréssel az embertelenséget szemlélteti: „A történések visszatekerve nézve gyorsabbak, lélektelenebbek. Stop. A vékonyra nyújtott mágnesszalag nyikkan egyet. Lejátszás. Végtelen folyosók, mind egyforma, tele fehér köpenyes klónokkal. El kell különíteni a gyanús személyt. Tekerés, tekerés. Fel kell osztani a felvételt másodpercekre, fél másodpercekre, negyed másodpercekre. Az emberek többé már nem emberek.”³

Ez a szituáció az adott médium felől szemlélve arra is utal, hogy a keresett személynek (ez elvileg Elisa lenne, de a felvételt oda-visszatekerő katona ezt nem tudja) sikerült kijátszania, elkerülnie a mediatisáltság egyik „veszélyét” (szó szerint, mert elfordította a kamerát, és átvitt értelemben is, mivel nem vált médiaproduktummá). Ugyanakkor a jelenet ironikusan is olvasható, amennyiben az egyre kisebb egységekké széteső felvétel így is, úgy is nézhetetlenné válik. Ezzel párhuzamba állíthatóak azok a szövegrészek, melyek a vízi kreatúra szemszögéből íródnak, és egyfajta központosítás nélküli, rontott beszéddé, majdnem Markov-lánccá állnak össze. A roncsolt nyelv képileg egybefolyik, mondhatni szövegfüggőnyt vagy -zuhatagot alkot, mely amellett, hogy megtöri az olvasás automatizmusát a vizualitás mentén, a víz kitüntetett alakzatának transzkripciója is lehet.

Emellett szintén kiemelhető, hogy a regényváltozatban jó párszor emlegetik a szereplők a kételtű lény evolúciós eredetét (pl. devoniként vagy mutánsként aposztrofálják). Gyakran előfordul ugyanis a természetben, hogy olyan élőlények születnek, melyek gyökeresen eltérnek fajtársaiktól. Persze a jókora eltéréssel születő lények nagyon ritkán maradnak életben, és még ritkábban képesek a szaporodásra. Mindenesetre fenntartja a regény azt a lehetőséget, hogy a tudóval és kopoltyúval rendelkező kételtű humanoid egy kiháló faj utolsó képviselője. Ez a kontextus a filmváltozatban kevésbé hangsúlyos, de ennek fényében az istenszerű tulajdonságok, illetve a történet záró-effektusa más megvilágításba kerülhet. (Tegyük mindjárt hozzá: a regény és a film összeolvasása számos ponton komplementer zónákat hoz létre Elisa cipőkollekciójától kezdve a tudomány és a művészet kapcsolattrendszeréig.)

Ha mindezeket regisztráltuk, tudatosítanunk kell, hogy a zsánérleptékű érintkezések nem zárják ki az egyediséget. *A víz érintésének* zsánertérképe a következőképpen néz ki. A hivatalos oldalon a kaland, dráma, fantasy háromszögelésben helyezik el a filmet, s ezek a műfaji kódok valóban játékba lendülnek a történet során. Elisa és a lény kapcsolata tehát karakterközpontú, romantikus tündérmeseként működik, melyben a kalandot egy kémtörténet- és egy thriller-szál egészíti ki. Az előbbi a '60-as évek elején Amerikában ügyműködő szovjet kémek iróniát termelő akciója (a nyelvjátékaik közül a Lenin-idézetben felbukkan a hal-toposz), míg az utóbbi a szöktetés-kor hatályba lépő határidő-dramaturgia és az üldözés alapján

2 Guillermo DEL TORO – Daniel KRAUS, *A víz érintése*, ford. HADARICS Piroska, Édesvíz Kiadó, Budapest, 2018, 17., 105., 120–121., 302.

3 Uo., 278.

jelölhető ki. A zöld cukrot szopogató Strickland (Michael Shannon alakítja rendkívül meggyőzően) ugyanakkor egyfajta testi leépülést is közvetít, a homoszexuális (reklámkép)festő Giles (Richard Jenkins szintén figyelemre méltó alakítása), továbbá a színes bőrű szereplők is közvetlen kontextusát és ellenpontjait képezik Elisa testi kalandjának és átváltozásának.

A testkultúra felől nézve *A víz érintése* a freak kategóriájával játszik el, a szörnyszerűséget olyan jelenségként találva, melyben az elfogadás (Elisa és támogatói részéről), a csodálat (Giles részéről) és az utálat (Strickland részéről) kereszteződik a kétélű lényhez való viszonyhálózatban. (Ami a freak jelölővel egyetemben áthelyeződik Elisára is.) A testkép által is dinamizált kalandsorozatban tehát olyan modális váltások figyelhetők meg, melyek találkozhatnak a műfaji kódokkal, így ezek produktív kapcsolatba léptethetők, de egyik sem írja felül véglegesen a másikat (ami viszont nem jár arcukatvesztéssel). Utolsó effektusként aztán a zárókép, a keret bezárulása egyben felfogható szép allegóriaként is, hiszen a lány kopoltyúinak kinyílásakor a víz megváltoztatja a képi világ tónusát is, a retróra (is) emlékeztető korfestés kontrasztjában itt a víz alatti tájkép olyan látványelemmé merevedik, mely mozgóképi akvarellként teljesíti ki Elisa metamorfózisát.

Madonna, sorozat, olaj-vászon, 170x70 cm, 1997

