

HAL ASHBY



RENEZÁNSZ

EMBER



Varró Attila



HAL ASHBY 70-ES ÉVEKBEN KÉSZÜLT REMEKMŰVEIVEL
SZERÉNY ZSENIJE VOLT SZERTELEN KORÁNAK.

Tartozzon a televízió aranykorából származó első nemzedékhez vagy a tévén felnőtt és európai művész-filmeken táplált másodgenerációhoz, az Új-Hollywoodi Auteur alakja mindig is egyfajta bálványát jelentette a szerzőiségnek, látványos tanúbizonyságát adva, hogy a stúdiórendszerre épülő álmogyári filmkészítésből is kinőhetnek bergmanok és godardok – elég hozzá, ha emberfeletti alakjukkal szétfeszítik a műfaji kereteket, klasszikus vizuális és/vagy narratív szabályokat, stúdió-törvényeket. Az amerikai auteur személyisége többnyire eltölpül a személyessége, pontosabban a személyessége demonstrálása mellett: fontosabb, hogy *mi ellen* szólnak filmjei, mint hogy *miről*. Talán ezért lehet, hogy mindazok a Hollywood bel- és peremvidékén dolgozó rendezők, akik a Rendszerben egyfajta otthont láttak és nem börtönt, egyéniségük és érzékenységük ellenére sem igen számíthatnak babérokra az utókortól – életművük háttérbe szorult, akár náluk középszerűbb, egyhangúbb és szegényesebb szerzők mögé, akiknek elég volt jó időben bevetniük innen-onnan ellesett renegát fogásokat és hangzatos *anti-establishment* szólamokat, hogy bebetonozzák magukat az „elsőkre” és „formabontókra” építő kánonokba. Különösen fájdalmas ez a szelekcio, ha olyan rendezőket foszt meg az utóéletüktől, akiknek munkássága egyébként megbecsült, elévülhetetlen vagy akár rajongott alkotásokkal

dicsekedhet – és egyenesen érthetetlen, ha kerek egy évtizeden át kizárólag ilyenekből állt.

Ebbe a szűk – talán csak egyfős – csoportba tartozik Hal Ashby (1929-1988), Új-Hollywood legfőbb névtelen auteurje, akinek 70-es években készült hat filmje mai napig az évtized elismert művészi alkotásai közé tartozik, sőt legalább egy (*Harold és Maude*) igazi kultuszdarab lett. Az útszéli hobóból rangos vágóvá (60-as évek), fővágóból szerzői rendezővé (70-es évek), majd szerzőből küszködő iparossá (80-as évek) vált Ashby negyven(!) évesen forgatott elsőfilmje (*The Landlord*) és utolsó négy munkája (*Second Hand Hearts*, *Lookin' to Get Out*, *The Slugger's Wife*, *Nyolcmillió halál*) kivételével szakmailag elismert – sőt többnyire piacilag is sikeres – játékfilmekkel gazdagította az amerikai stúdiófilmeket (*Harold és Maude*, *Az utolsó szolgálat*, *Sampon*, *Dicsőségre ítélve*, *Hazatérés*, *Isten hozta, Mr!*). Hogy rangos életműve ellenére az „Ashby-film” mégsem vált holmi új-hollywoodi védjeggyé, nem csupán annak tudható be, hogy következetesen elzárkózott a szerzői imázs-építéstől (szinte alig adott interjúkat), önálló témaválasztás helyett minden filmjét megrendelésre készítette (jócskán leszűkítve ezzel művészi mozgásterét) és kortársainál jóval lelkesebben szolgálta rangos alkotótársai tehetségét: habár Ashby-nél öntörvényűbb és önpusztítóbb jellem nem nagyon akadt az Álomgyárban,

olyan sem sok volt, aki nála jobban vágyott volna a biztonságra, befogadásra és normalitásra. Ennek köszönhető a 70-es évek Ashby-műveire leginkább jellemző sajátos vonás, amelyet valóban csupán a szívvel lát az ember: a hagyományos keretrendszer határain belül tartott lázadás melankóliája, a törvények szerint elmesélt öntörvényűség. Apa nélkül felnőni, majd felnőttkorban egyre csak erős, befolyásos apafigurákat kergetni (William Wylertől Norman Jewisonig); évekig állásról állásra, államról államra, asszonyról asszonyra vándorolni a felelősség és kontroll elől, majd foggal-körömmel helyet keresni Hollywood-Felső kőkemény hierarchiájában; szexszel, droggal, itallal teli hippí-életbe menekülni a valóság elől, közben napi húsz órát tölteni a valóság megragadásával munkamániás filmkészítőként – ezek az életrajzi szélsőségek pontosan jelzik az Ashby-filmek sajátos oximoronját, a *konzolidált szubverziót*.

Végigtekintve a 70-es évek Ashby-filmjein a széles műfaji skála (politikai szatíra, veterán-dráma, romantikus komédia, életrajzi film, road movie) és a szinte enciklopédikus igényű korabeli társadalomkritika (az *Isten hozta Mr!*-ben a washingtoni elit kerül célkörbe, a *Sampon*-ban a gazdag nagypolgárság, a *Hazatérés*-ben a vietnámi háború, a *Dicsőségre ítélve* esetében a szórakoztatóipar, *Az utolsó szolgálat*-ban a hadsereg, a *Harold és Maude*-ban pedig nagyjából valamennyi) ellenére felismerhető egyfajta egység, mind műfaji, mind tematikai tekintetben. Ahogyan Sam Peckinpah összes filmje western a felszín alatt, úgy Ashby zöld legelője a románc – pontosabban a *meghiúsult románc*, amely egy kivételével (*Az utolsó szolgálat*) valamennyi férhőséget összeköti egymással a *Landlord* gazdag, fehér bérháztulajdonosától (aki megváltó fekete szerelméről kénytelen lemondani a férj javára) az *Isten hozta Mr.* fogyatékos kertészéig (aki érzelmileg képtelen reagálni vendéglátónője szerelmi közeledéseire). Az akadály, amely a tipikus Ashby-hóst elválasztja a nő(k)től sosem a viszonzatlanság: a *Dicsőségre ítélve* életrajzi filmjében a zenész Woody Guthrie házasságát saját politikai küldetésstudata dönti romba, az ifjú Harold lelkes esküvői terveit a 80 éves Maude öngyilkossága hiúsítja meg, a *Hazatérés*

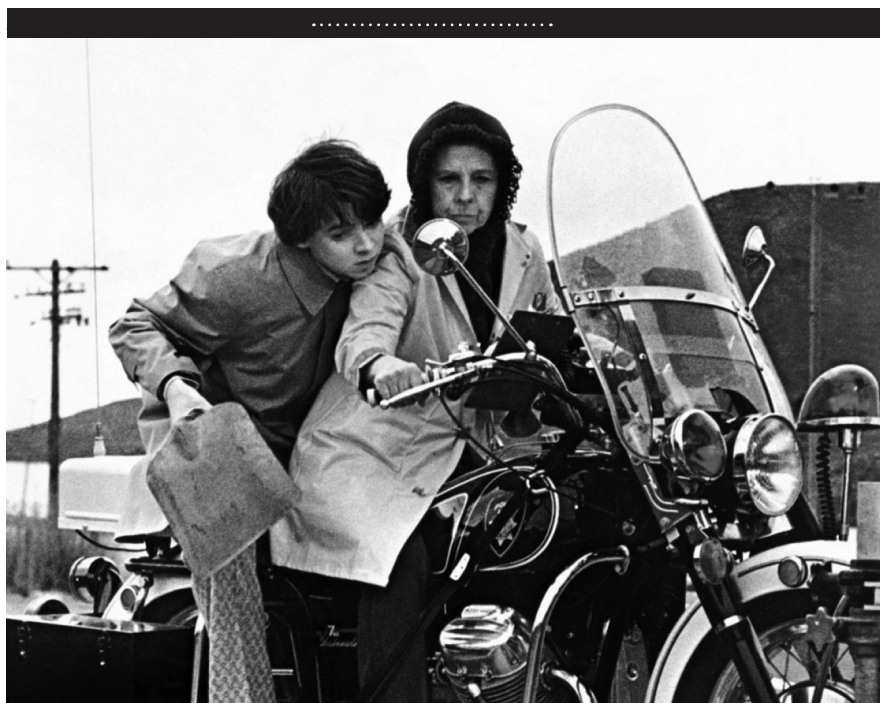
szívszorító szerelmi háromszögében a rokkant veterán amolyan *Casablanca*-fináléban szakad el a háborús traumától sújtott katonaférjet választó szerelme-től, a *Sampon* szasszon-kaszanováját sa-ját promiszkuitása fosztja meg a (talán) őszintén szeretett nőtől. Tovább erősíti a közösséget, hogy a központi nőalakok így vagy úgy anyafigurák (miközben a valódi anya zsarnoki alakja a *Landlord*tól és a *Harold és Maude* után eltűnik az életműből): többnyire egy erősebb, hatalmasabb férfi asszonyai (*Landlord*, *Sampon*, *Hazatérés*, *Isten hozta Mr!*), akik gondoskodnak a testileg vagy lelkileg sérült hősről (ráadásul Ashby előszere-tettel erősít rá hősei gyermeki vonásaira Harold óriásbébijétől a rokkant Luke-on át az infantilis Mr. Kertészig) – vagy akár konkrétan anyák (Guthrie felesége épp anyaként dönt úgy, hogy fontosabb a kisgyermekével, mint a férjével való törődés), sőt nagyanyák („ám ön anyja helyett egyenesen a nagyanyjával kíván szeretkezni” – hangzik Harold pszicho-analízise). Míg a klasszikus Hollywood auteurjeinél a szeretett nő gyakorta a Művészet metaforája, akit meg kell sze-rezni, ki kell szakítani a Hatalom felleg-váraiból, ezekben a filmekben inkább a vágyott otthont jelenti a hősnek, menedéket, ahol szeretik, értik és megbec-sülik őt, akár épp azokért a vonásaiért, amelyek el-

„A törvények szerint elmesélt öntörvényűség”
(Harold és Maude
– Bud Cort és Ruth Gordon)

idegenítik a társadalomtól: lásd az idős Maude bizarr művészi alkotásokkal tele-zsúfolt vagonját, amelyben Harold egy-szerre talál megértésre és inspirációra. Ha Ashby számára a hollywoodi film-készítés Szerelem és Család határozó-nájában mozog (miként Peckinpahnál a Vadon és Civilizáció peremén), ez a visz-szatérő fiú-anya-apa háromszög (amely konkrét *love story* nélkül még *Az utolsó szolgálat* katonahármasában is felismer-hető) egy rendszerben helyét kutató szerző vallomásairól mesél ezerféle ku-darcaival: a művészi szabadság eszmé-nye intézményes formában sosem tud megvalósulni, a Házasság nem jelent járható utat, bármennyire vágyik rá a férjhős (Harold, a *Sampon* Roundy-ja, a veterán Luke, Woody Guthrie vagy akár a *The Slugger's Wife* baseballjátékosa), a biztonságot nyújtó keretein kívül reked.

Ashby tartózkodása a markáns formai szabályszegeésektől, filmnyelvi újítások-tól részben ebből az integrációs igény-ből, nem a kreativitás és kísérletező szellem hiányából fakad: debütfilmje a *Landlord* még bővelkedett olyasféle újhullámos truvájokban, amelyekből ak-koriban túlcordult Új-Hollywood, élen a kifulladásig használt rendhagyó vágás-technikával; a *Dicsőségre ítélve* kétperc-es kamera-mozgása az idénymun-kások között a Steadicam első példája; az *Isten hozta*

Mr! záróképének transzgresszív trükkje vagy a kamerába kacsintó Harold gegje a rendező formabontó ötletéből fakadt. Ráadásul rögtönzésekre építő stratégi-ája miatt Ashby kiváltképp adaptív al-kotónak számított, nem csupán abban a tekintetben, hogy a korszak kiemel-kedő írói (mint Robert Towne), operató-rei (Haskell Wexler, László Kovács, John Alonzo) és színészei Jack Nicholson-tól Warren Beatty-ig szabadon kiélhették mellette elképzeléseiket. Alkotói mód-szere alapját jelentette, hogy a rábízott sztori, főként a karakterek és a köztük lévő kapcsolatok határozták meg az adott film stílusát („A legrosszabb, ami történ-het velem, hogy elszakadok az emberek-től”, jelenti ki Guthrie a *Dicsőségre ítélve* végén) – nem pedig egy egységes látás-mód, amely más szerzőknél minden tör-ténetre rátelepszik: zsúfolt veteránkór-házban vagy nyüzsgő vegasi kaszinóban Altmanként ragadja meg a közeg eredend-ő káoszát, a *Harold és Maude* vagy az *Isten hozta Mr!* nagypolgári otthonaiban Antonioni-féle üres terek és szigorú geo-metriák uralkodnak, *Az utolsó szolgálat* urbánus dokumentarizmusa és impro-vizatív jellege Cassavetes árnyait idézi. Következtesen tartotta a három lépés távolságot hőseitől (filmjeiben elvélve akad közelkép), beállítás-hosszai jóval a korszakátlag felett mozognak és szin-te minden művében található legalább egy párhuzamos montázs-szekvencia, ahol két ellentétes világot ütköztet egy-mással (a *Landlord* fekete gettójának életét a hófehér nagypolgári villával, a járásképtelen veteránok csapatát a reggeli futását végző katonaférjvel, Har-old és Maude „fináléját”) – ám ezek a visszatérő formai jegyek sem feltűn-ők, sem kényszeresek: pusztán arról szól-nak, hogy Ashby számára minden világ egyformán komplex és ellentmondásos, amelyeket csupán kellő távolságból és kitarító figyelemmel lehet megérteni. Ezt az *ars poeticát* fogalmazza meg a *Haza-térésben* a Vietnamból visszatért férj, a „milyen volt a háború” kérdésre: „Hogy milyen volt, azt megnézheted a tévében, én azt tudom, *mi* volt!” – márpedig Ashby ezt a személyes „mi”-t kutatta, ahelyett, hogy a „milyen”-t és a „ki”-t helyezte volna középpontba. Rendezőként örö-kösen a háttérbe húzódott (néha túlzot-tan is, mint ezt a Beatty által kisajátított *Sampon* példája mutatja), lázadása a tartalom könyörtelenül feltárt, végigjárt szubverzítással jelent meg: legfőképp





hőseiben, akik idegenként mozognak saját világukban, ám látványos kitörések helyett belső szabadságukat keresik benne.

Talán semmi sem bizonyítja ezt a hozzáállást szebben an-

nál, hogy a 70-es évek legrebellisebb álomgyári szex-jelenetei pont ehhez a szerény és szeretetihés szerzőhöz kötődnek: a *Landlord* tabusértő fekete-fehér szeretkezése; Harold és Maude elliptikus násza a maga hatvan évnyi korkülönbségével (amelyet a hatalom minden képviselője egyöntetű undorral fogad anyától katonanagybácsin át a papig), a *Hazatérés* forradalmi *cunnilingusa* a tolószékes főhős és a katonafeleség között (amelynek leforgatása Ashbynál szokatlan szerzői párharcnak bizonyult az orális gyönyör pártján álló Fonda és a hüvelyi orgazmus mellett kardoskodó rendező között), valamint az *Isten hozta Mr!* elképesztő epizódja a tévénező Mr. Kertész mellett visítózva-fetregve önkielégítő Shirley MacLainel. Ha Ashby életművében a szerelem a szerzői önkifejezés, a házasság ennek az önkifejezésnek intézményes keretek közötti (vágyott, de rendre megghiúsuló) megvalósulása, akkor a szex a művészi szabadság eksztatikus csúcspontja: bensőből fakadó formabontás, amely az előírások és konvenciók tagadását nem öncélú aktusnak mutatja (Harold nem holmi perverzió vagy rebellió miatt fekszik le Maude-dal), hanem férfi és nő, művész és alkotás közötti tökéletes

„Csupán kellő távolságból lehet megérteni”

(Isten hozta Mr!
– Peter Sellers)

összhangnak, *függetlenül* attól, mennyire normasértő. Ez a revelatív összhang bukkan fel *Landlord*tól a *Hazatérés*ig Ashby filmjeiben, ez hiányzik látványosan a *Sampon* Beatty-filmjéből (ahol a

fodrászhős és ex-szerelme közötti szex rendre megszakad vagy csupán lázadó gesztusként jelenik meg: „itt és most szeretnék neki egy jót oboázni”) – majd ez fordul keserű inverzébe az utolsó fontos szerzői művet jelentő *Isten hozta Mr!* önkielégítés-jelenetében, ahol a férfi már a *milýenséget* árasztó televízió katatón bábja, miközben a nő egyedül vergődik a padlón. A rendező románci az őszinte, megváltó erejű szerelmi kapcsolatok fájdalmas megghiúsulásaitól egy lépésben eljutottak a szerelemre teljesen képtelen, totálisan passzív kisgyermek-pozícióba zárt főhősig: Mr. Kertész a történet végére öntudatlan eszközzé válik a politikacsinalók kezében, akik ostobán szajkózott kert-metáforáiban a népszerűség kulcsát látják.

Ashby 70-es évekbeli filmjeiben a szerzői önarcképek azonban nem csak a románc műfaji tükre által homályosan láthatók. Hősei markáns alkotói alteregók, szinte kivétel nélkül osztoznak a kívülállásban és erőteljes önkifejezési vágyban (lásd *Az utolsó szolgálat* szabadszájú Buddusky örmesterét, a *Nyolcmillió halál* *lecsúszott* magánnyomozójának alkoholist

a *Hazatérés* háborúellenes szószólóvá váló hadirokkantját), sőt ez a vonásuk nem egyszer konkrét szakmai/művészi kontextusba ágyazódva jelenik meg. A *Dicsőségre ítélve* Woody Guthrie-portréja a neves folkzenész korai pályaszakaszát meséli el arról az időről, amikor a megélhetést biztosító rádióadások/haknik ideológiai börtönéből kilép, hogy akár az éhezés és veszélyek árán is saját dalait énekelhesse; a *Sampon* sodródó, léha fodrászhősének egyetlen következetesen hajszolt célja a saját fodrászstúdió megnyitása, ahol végre kiélheti személyes frizura-elképzeléseit; a *Landlord* ifjú főbérője számára a megvásárolt harlemi bérház felújítása jelenti az önállóság első lépését, míg Haroldnál a különféle kreatív öngyilkossági performanszok meddő gesztusaitól vezet az út Maude szerelmén és halálán át a szabad vándorzenész élet felé (ez a motívum még a 80-as évek elején készült *Lookin' to Get Out* történetében is központi helyet kap, amelynek megszállott szerencsejátékos

sa egy vegasi nagy dobás segítségével próbál megszabadulni a maffia-adósság kalodájából) – alkotójuk nem véletlenül köt hőseihez hol hangszereket, hol különféle vágóeszközöket (Harold kései, Roundy fodrászollója vagy Mr. Kertész távkapcsolója). Ashby szimbolikus mikrokozmoszai veteránkórháztól frizuraszalonnal át kaszinóig nem elsősorban társadalmi/politikai kritikát tükröző mini-Amerikák, mint Altman esetében (bármilyen következetesen bukkannak fel a hátterekben Nixon-képek akár keretben, akár képernyőkön), inkább stúdió-jelképek, a filmkészítés reflexiói (amelyekbe előszeretettel illeszti saját mellékalakjait egy-egy hitchcocki *cameo* erejéig). Számára Hollywood nem legyőzendő, kifigurázható, megreformálásra szoruló rendszer, hanem egy összetett világ a maga jó és rossz oldalával, amelynek elsődleges funkciója a fontos történetek hiteles, érzékeny átadása a közönség felé Chaplin és Griffith hőskora óta. Elsősorban ez a hozzáállás, nem műfaji/tematikai sokszínűsége, szerteágazó műveltsége és kortársai között szinte példátlan humanizmusa teszi Hal Ashby-t igazi reneszánsz emberré – a törekvés, hogy egyéni, önkifejező filmjeiben ugyanakkor újjászülessenek a klasszikus Hollywood értékei, és a modernizmus szerzői hittételei, művészi dogmái közepette inkább a mese számítsón, ne a pesetelő. •