



PAUL THOMAS ANDERSON AZ AMERIKAI KRITIKA ÁLTAL ÜNNEPELT ÚJ ALKOTÁSA NAPFÉNYES ÓDA AZ 1970-ES ÉVEK SERDÜLŐ-FILMJEIHEZ.

Bármilyen sok népszerű és marandó film készült korábban a kamaszokról és felnőtté válásról az *Óz a Csodák csodájától* az *Ok nélkül lázadóig*, a *coming-of-age* film, mint álomgyári zsáner Új-Hollywood szülötte – miként Új Hollywood is egyfajta serdülés eredménye, mint azt a korszakváltás egyik első mérföldkövét jelentő *Diploma előtt* is jelzi. Míg az amerikai stúdiórendszerben dolgozó szerzői rendezők a 60-as évek végét megelőzően egy konzervatív gyártási rendszer keretei között hozták létre személyes – többnyire népszerű zsánerek követelményeihez szabott vagy azokat feszegető – alkotásaikat, addig az új generáció számára az alapjaiban megingott stúdiórendszer lehetővé tette a teljes elszakadást a „papa mozijától”, az amerikai filmművészet – addig többnyire független mellékvágányokon zajló – nagykorúvá válását, ahol egy filmrendező a sok tíz- akár százmilliósi produkciók világában is önálló művészi döntéseket hozhat. Nem reneszánszról volt szó, amely eredeti művészettörténeti értelmében a klasszikus értékek újjászületését jelenti, sokkal inkább egyfajta reformációról: a korábbi egységes hittételektől való radikális elszakadástól, amelyet minden felekezeti saját eredeti felfogásához, elképzeléseihez szabhat. Érthető hát, ha a fiatal rendezőnemzedék a fiatalságban már nem csupán egy jövedelmező piacot látott, amelyhez csak meg kell találni a saját jól bejáratható műfajokat *juvenile delinquency*-bűnfilmeiktől tinihorroron át a *beach party*-musicalekig, hanem

egy olyan témát, amelynek motívumaiban a rendezők saját szerzői felnőtté válásukról is mesélhetnek. A *Diploma előtt* szerelmi háromszöge látványosan reflektál erre: ahogy a 20 éves Benjamin elszakadva családjától választásra kényszerült saját anyjának csábító szex-verziója (lásd Mrs Robinson és az édesanya vizuális összemosását a lenyűgöző *Sound of Silence/April Come She Will* montázs-szekvenciájában) és a vele egykorú, romlatlan Elaine Robinson között, úgy döntött az Új-Hollywoodot megteremtő fiatal rendezők túlnyomó része a régi értékek újjáélesztése (lásd neo-klasszikus) helyett azok radikális tagadása mellett.

Az igazi hollywoodi reneszánsz megkerek egy évtizedet váratott magára, amikor a *Star Wars* és blockbustertársai jövedelmező példát kínáltak rá a rendezőknek, hogyan lehet a klasszikus Hollywood alapelveit, módszereit újratemetni – a 70-es évek öntörvényű, egyéni szerzői mozgalmának eredményeivel társítva (miként az itáliai reneszánsz tette az ókori művészi elvek és a kora középkori művészi témák ötvözésével). A 80-as évek nagy hollywoodi alkotásai már nem annyira az ifjúkori lázadásról, korlátlan személyességről árulkodnak, inkább a beilleszkedés tanúbizonyságai. Így aztán az ekkoriban készült – mondjuk úgy: poszt-*Pomádé* – *coming-of-age* filmek nem annyira személyes vallomások, inkább egy megszilárdult filmipari kategória képviselői (lásd a John Hughes filmekből kinőtt *brat pack*-ciklust), egy stabilizálódott piaci rendszer termékei jól beazonosít-

ható sztárokkal, jellegzetes karakterekkel (lásd a *Nulladik óra* programfilmjét) és uniformizált konfliktusokkal. Ehhez a műfaji evolúcióhoz azonban nélkülözhetetlen volt az a 70-es évek klímaváltozása, amelyben a rebellis ifjúkor a maga ellenkultúrájával jelképe lett mindennek, ami szemben áll a bevett szabályokkal, a szülők értékrendjével – akár ördögi megszállottságként ábrázolták ezt Ó-Hollywood nagystúdiói (*Ördögűző*, *Ómen*), akár krisztusi újtestamentumként a friss független cégek (*Jézus Krisztus Szupersztár*, *Godspell*). Miközben a hollywoodi establishment a friss szerzői rendezők jóvoltából megtanult a fiatalokhoz a fiatalok nyelvén beszélni, legyen szó újhullámos játékosságról (*Diploma előtt*, *Bonnie és Clyde*, *Harold és Maude*) vagy narratív korlátokat lerázó, drogvíziós szubjektivitásról (*Szelíd motorosok*, *A játszma vége*, *Mechanikus narancs*), az alkotók egyszeriben tömegesen lehetőséget kaptak arra, hogy kamatoztathassák erenyeiket egy olyan, szigorú piaci rendszerben, amely korábban példátlan rugalmassággal viszonyult hozzájuk – még ha csak pár röpké évig is.

KÖTELEZŐ KÖRÖK

A „papa mozijából” egyszerre csak a „mama mozija” lett. Az *Édentől Keletre* vagy a *Twist Oliver* korábbi *coming-of-age* opuszainak diktatórikus atyafiguráját felváltotta egy csábító, izgalmas pótanya, aki bevezeti a hőst a felnőttvilág rendjébe, miközben játszani is engedi szép, komoly fiát – a fiú pedig élve a felkínált lehetőséggel, végül átlép felette saját utakra indulva. A *Te már nagykisfiú vagy*, a *Diploma előtt*, az *Az utolsó mozielőadás*, a *Harold és Maude* korai műfaji alapkövei olyan szerzői sikertörténetek voltak, amelyben a tanácstalan, magányos, fejlődésben megrekedt fiatalembert (aki közelebb volt a 20-hoz, mint a 15-höz) az Idősebb Nővel folytatott viszony kizökkenti a családi kényszerpályáról és mozgásba lendíti egy új, ismeretlen cél felé. Ezek a nőalakok igen széles skálán mozogtak (valamint egyre öregedtek Barbara Darling befutott színésznőjétől Maude hippinagyijáig), és mindegyiküknek megvolt a maga személyes célja, attól függően, hogyan látta a rendező saját helyét a stúdióvilágban: míg Nichols Mrs. Robinson csábítását

egyfajta kizsákmányolásnak látja, amely révén a lehetőségeit eltékozló asszony visszafiatalodhat, Coppola Barbara Darlingja csak futó játékszernek tekinti a Nagykisfiút, Maude pedig amolyan búcsúajándéknak tekinti Haroldot az élettől elkerülhetetlen halála előtt. Bogdanovich mutatja be a legárnyaltabban ezt a különös szimbiózist *Az utolsó mozielőadás* „Never you mind, honey”-befejezésében: a házásélete börtönébe zárt edzőfeleség inkább tűnik a fiú kiszolgáltatott áldozatának, mint ragadozójának – és bár Sonny maga mögött hagyja a pusztuló kismárost, nem dől el, hogy Mrs. Popperrel marad, egyedül folytatja útját vagy netán együtt menekülnek tovább.

A 70-es évek új-hollywoodi műfajrevíziói között önálló zsánerré izmosodott fejlődéstörténetek nem csupán önreflektív témát kínáltak a paradigmaváltó rendezőknek, valamint belépőt a kisebbségi filmkészítők számára a nagypályára (lásd a Black Cinema korai fecskéit jelentő *The Learning Tree*-t, *Sweet Sweetback's Badass Song*-ot és *Sounder*-t, vagy az évtized következő fordulóján mozgalommá vált női filmet, amelyet olyan alkotások indítanak, mint a *Time Square*, a *Valley Girl* vagy a *Változó világ*), de a közönségnél is különösen népszerűvé váltak egy olyan tömegigényt jelezve, amelynek nem sok köze van a filmrendezők művészi önki-fejezési vágyához. Az 1969-től megsza- porodó kiskötségetvetésű opuszok (*First Time*, *Last Summer*, *Our Time*) már nem feltétlenül kötődtek a reformmozgalom- hoz: a korszak legnagyobb kasszasikerét jelentő darabja, az 1971-es *Kamaszko- rom legszebb nyara* jóval közelebb állt a *Love Story*-féle érzelmes stúdiómelodrá- mákhoz, mint a *Diploma előtt* ironikus, formabontó lázadásához. Ezek a filmek főként annak köszönhetőek szélesebb közönségsikerüket, hogy eltávolították a serdülés témáját a korabeli ellenkultúra viharaitól, a sátánista hippik és drogos rockerek riasztó ifjúság-képétől egy olyan közelmúltbeli világba helyezve, ahol jóval romantikusabb fényben lehetett ábrázolni az ártatlanság elvesztését. Robert Mulligan kultfilmje már eredeti címével is jelzi (*Summer of 42*) ezt a múltba révedést, majd a nyomát követő új-hollywoodi produkciók, Larry Peerce *A Separate Place*-e, Lucas *American Graffiti*-je, Mallick *Sivár vidéke* és Milius *Nagyszerdája* a késő 50-es/kora 60-as évek kisvárosi Amerikájában egy olyan



„Kizökkenti a családi kényszerpályáról”

(Hal Ashby: Harold és Maude – Bud Cort és Ruth Gordon)

népszerű toposzra találtak rá, ahol a felnőtté válás motívuma összekapcsolódhatott egy eszményített múlt képével – amelyben még egy körözött 18 éves gyilkos is James Dean-ként feszít a pusztai naplementében. Összevetve a *Bonnie és Clyde* és a *Sivár vidék* múltbeli „menekülő szerelmesek” büntörténetét a leglátványosabb különbség éppen a múlt ábrázolása: míg Penn gengszterfilmjében a 30-as évek harsány karikatúrávilág, Malick számára az 50-es évek inkább egyfajta lecsupaszított (vágy)álomkép.

Nem véletlenül vált gyakori motívummá ezekben a filmekben az emlékezés, amely a nosztalgia kódébe borítja a felnőtté válás korszakát: a főhősök immár nem csak a történet központi alakjai, de a mesélői lettek, szubjektív szűrőjükön keresztül mutatva a történeteket – ez aelső narrátor varázsol a film első pillanatától a múlttal folytatott fájdalmas románcot a *Kamaszkorom legszebb nyarának* különbséges *love story*-jából (amelyben immár viszonzatlanul maradnak a kamaszfiú érzelmei a háborús özvegy iránt) és a *Sivár vidék* neo-noir-jából, az *A Separate Place* iskola-filmjéből és a *Nagyszerda surf-movie*-jából. A fejlődéstörténet immár nem központi, műfajdefiniáló eleme a cselekménynek, inkább csak egy motívum, amely a kamaszkor átmeneti periódusát a vál-

tozás és változatlanság há- tárvidékeként jelenti meg – ahogy a *Nagyszerda* egyik fruska-szereplője mondja, a kamaszkor állóvízből („csak vártuk, hogy elteljen”) egy- szerre kavargó, hullámzó

óceánná vált, amelyben már nem lehet sodródni, küzdeni kell a felszínen maradásért. Nem véletlen, hogy míg a korai szerzői példákban a pótanyákkal folytatott viszony jelentett visszatérő motívumot, addig ebben a szakaszban rendre felbukkan a „helyben haladás” oximoronja: a helyváltoztatás pályája kitörési ív helyett körkörös – legyen szó az *American Graffiti* kisvárosi cirkálásairól, a *Nagyszerda* szűkös partsza- kaszra korlátozódó szörfbravúrjairól vagy akár a Malick hamis road movie- járól, ahol a szerelmespár montanai menekülése ugyanazon a változatlan sivár vidéken zajlik.

Új Hollywood második hullámának *coming-of-age* filmjei a korszakindító elődök határozott ellenpontját jelentet- ték, a fejlődés immár nem a függetle- nedés, önállóvá válás folyamata, inkább egy elkerülhetetlen kiűzetés a biztonság és állandóság édenéből – amely persze csak a kopár jelenkori valóságból visz- szatekintve tűnik boldognak, az illúzió mákonya mégis ellenállhatatlan. Ez a műfaji kettősség – a kortárs világban játszódó felnövekvés filmek progresszív jelen-kritikája és a nosztalgikus *coming-*



of-age filmek regresszív múlt-idealizálása – az elmúlt fél évszázadban folyamatosan jelen van a zsánerekben, ám változó arányuk némi képp összefüggésben van azzal, ahogy a társadalom az adott korszakban saját jelenére tekint. Így válhatott a 80-as évek a kortárs *brat pack* filmek legendás korszakává és a kora 2000-es évek az *Amerikai pite*-féle tiniszexkomédia-renszenzansz időszakává, valamint ezt jelzi a 90-es években felerősödött szerzői nosztalgiahullám (*Tökéletlen idők*, *Crooklyn*, *Velvet Goldmine*, *Majdnem híres*), amelynél a befutott rendezők épp úgy saját ifjúkoruknak szentelték múltba vágó fejlődéstörténetüket, mint Lucas vagy Milius a 70-es években – míg a pályakezdő ifjú független titánok kamaszfilmjei inkább a *Diploma előtt* kortárs verziói voltak (*Spanking the Monkey*, *Okostojás*, *Isten hozott a babaházban*). A műfaj sikertörténeteit egyszerre befolyásolja a rendezők helye a filmgyártási rendszerben (a pályakezdők szívesebben meséltek a jelenről, a befutottak inkább révedtek a múltba) és a közönség viszonya saját korával – amikor

„Folytonosan visszaküldi a startmezőre”

(Paul Thomas Anderson: *Licorice Pizza* – Cooper Hoffman és Alana Haim)

rostyánja. Ezek után szinte szükségszerű volt a 2010-es évek végén látványos hullámban érkező szerzői nosztalgiafilmek trendje, amelyben a pályájuk csúcán (vagy már azon túl) álló rendezők sorra nyúlnak vissza a múlt századvégi „régiszip időkhoz”, fiatalkorú hősök szemén keresztül látatva: bemutatón túl van már Branagh (*Belfast*), Eastwood (*Cry Macho*), Caton-Jones (*Kőristalányok*), Wright (*Utolsó éjszaka a Sohóban*), Cuarón (*Roma*), Sorrentino (*Isten keze*) és Paul Thomas Anderson (*Licorice Pizza*) filmje, készülöben Spielberg (*The Fabelmans*), James Gray (*Armageddon Time*), Linklater (*Apollo 10 and half*) alkotása. Egyfelől talán sosem volt még olyan keresett árucikk a nosztalgia, mint manapság a globális apokalipszis árnyékában, másfelől egyre szélesedik az a szakadék, amely az idősebb generációkból való sztárrendezők és a kortárs mozikközönség között

erősebb a stabilitás érzete (illúziója), a felnőtté válás izgalmas kihívásként, afféle „Stickler mamájaként” jelenik meg; amikor fenyegetőnek, bizonytalanoknak tűnik a jövő, feldereng a múlt bo-

nyílt az elmúlt években – ezek a filmek többnyire nem azért használnak fiatal hőst, hogy megszólítsák rajtuk keresztül a fiatal piacot, hanem hogy alkotójuk elmerülhessen a múltbeli örökifjúság illúziójában, elmenekülve az alfa-generáció, béta-tesztelés és gamma-sugarak jelenkorából.

„DRÁGA VÖLGYÜNK”

Miközben a 2010-es években az álomgyári „auteur”-ök felfedezték maguknak az 1970-es éveket és sorra írták a szerelmesleveleket hozzájuk (*Amerikai botrány*, *Csuklyások*, *Rendes fickók*, *20. századi nők*, *Ha a Beale utca mesélni tudna*), az egyik vezéralakjuk jóformán pályája kezdete óta megszállottan visszatér ehhez a korszakhoz, pontosabban a 70-es évek San Fernando-völgyéhez, Los Angeles egyik északi kertvárosához – ifjúsága imádott színhelyéhez. Paul Thomas Anderson életművében eredendően főszerepet játszik a múlt század: amióta véget ért, már nem is tud elszakadni tőle (az utolsó jelenben játszó műve, a *Kótyagos szerelem*, húsz éve forgott). Készített komor szerzői filmet a századelő kaliforniai olajkitermelőiről (*Vérző*



olaj), egy vallási szektáról a 2. világháborút követő zűrzavaros években (*Messter*) és egy londoni úri szabóságról az 50-es évek idején (*Fantomasztál*): csupa szigorúan hierarchikus világba helyezett sötét, klausztrófób sorsdrámát fojtogató családi és szerelmi viszonyokról. És készített hangulatos/dinamikus himnuszokat népszerű műfajokhoz, legyen szó a mozipornó aranykoráról (*Boogie Nights*) vagy az új-hollywoodi detektív-noirról (*Beépített hiba*), amelyek éppen úgy a Völgyben játszódtak, mint a *Magnólia*, csak éppen altnani realizmus helyett egy idealizált álomvilág-verziójában. Utóbbi csoport bővült tavalyi trilógiává a *Licorice Pizza*-val, amely vérbeli *coming-of-age* történet és hamisítatlan nosztalgiaozzi egy csomagban – míg a *Boogie Nights* fejlődéstörténete a 17 évesen pornózni kezdő Eddie Addamsról, csupán egy szálal jelentett a korabeli szexfilm-gyártás átalakulását bemutató tablótörténetben, a friss alkotás alapanyagát maroknyi kamaszsztori jelentette a neves producer – és személyes jóbarát – Gary Goetzman (*Mamma Mia!*, *Ahol a vadak várnak*, *A kapitány küldetése*) 70-es évekbeli élményeiről. Anderson ezúttal nem komplex, egymásba ágyazódó történetekből építi cselekményét (*Boogie Nights*), és nem ötvöz kibogozhatatlan rejtélysztorit víziók és valóság határmezsgyéjén játszódo elbeszélésmóddal (*Beépített hiba*) – megőrzi azt a könnyed, laza epizódikus jelleget, amely fél évszázad óta narratív sajátossága a személyes emlékekre épülő szerzői nosztalgiafilmeknek *Amarcord*tól a *Rádió aranykorán* át a *Belfastig*: a film keresetlen egyszerűsége, őszinte bája leginkább a *Kótyagos szerelem* romkomját idézi.

Kevésbé meglepő, hogy a cementet a különböző – többnyire valós alapú – sztoritéglák között egy fiktív kamaszrománccal jelenti (Goetzmant annak idején egy call-girl kísérte gardedámként a New York-i tévéforgatásra és vízágy-bizniszéhez sem volt partnere) – az viszont annál érdekesebb, hogy Anderson feleleveníti hozzá a hajdani új-hollywoodi motívumot, sőt középpontba is állítja: saját bevallása szerint az egész film ötlete egy elkapott utcai pillanattól született, amikor egy kamaszfiú randira próbált hívni egy nála jó tíz évvel idősebb nőt. Paranoid, öncenzúrázó korunkban páratlan merészség egy 15 éves fiú és egy 25 éves nő szerelmi kapcsolatáról hollywoodi filmet forgatni (fordított

nemi alaphelyzetben egyenesen elképzelhetetlen lenne), és Anderson ügyel rá, hogy a szexualitás jóval kisebb szerepet kapjon, mint az egy kamaszfiúnál elvárható lenne: a történet kétséges tétje mindössze az első csók. Ám éppen ezzel szakítja ki a műfaji motívumot korábbi értelmezési keretéből: míg a pályakezdőknél az érett nő nyílegyenes bejutást jelentett a felnőttkor nagypályájára, a visszarévedő befutott rendezők ritkán élnek alakjával (legfeljebb az olaszok, lásd az *Amarcord* trafikoszó-epizódját, a *Maléna* katonanejét vagy az *Isten keze buja* nagynéni-figuráját) – Anderson épp ebben az egyoldalúnak tűnő körülmény-románccban fogalmazza meg a „haladás nélküli mozgást”, azt a vágyat, amellyel a korosodó művész visszanezifjúságára (Sorrentinónál ugyanez a motívum a futballban jelenik meg). Míg a pálya elején készült *Boogie Nights* esetében Anderson még egyértelmű filmvilág-reflexióként használta a csábító idősebb nőt (Eddie-nek a pornókirálynő és pótanya Amber adja meg szó szerint a kezdőlökést a hardcore filmek világába), Gary és Alana kapcsolatában szó sincs efféle beavatásról: a kamaszfiú nem tesztesza Nagyfiú, Benjamin a bűvár-ruhában, inkább céltudatos, hiperaktív minifelnőtt, aki töretlen lelkesedéssel keresi a maga „plasztikját” – eseménydús, független kamaszéletemben az egyetlen statikus elemet, változatlan állapotot a beteljesületlen szerelem jelenti a szétszór, örökkamasz Alana iránt (akit Anderson egyre tradicionális zsidó család szoros kötelékébe helyez, nem mellesleg az elsőfilmes színész nő saját családját felhasználva). A film pazar anekdotái (a New York-i tévéfelvétel, a látogatás a színészügynöknél, a vízágy-szállítás a szociopata filmproducerhez) újabb és újabb meghiúsult kísérletek Gary részéről, hogy mozgásba lendítse ezt a kapcsolatot, Alana azonban folyamatosan visszaküldi a startmezőre – noha Anderson egyre nyilvánvalóbbá teszi az apró jelekkel, hogy a fiú elnyerte az álomnő szívét.

A *Licorice Pizza* számos visszatérő elemében köszön vissza ez a mozgásmetafora, élen a közös futás mámoros pillanataival, amelyek minden alkalommal szerelmi szintlépésről tanúskodnak. Alana vonzalmának első tanújele a letartóztatási epizód, amely a fiú szabadulásakor egy boldog hazaszaladással ér véget lassított, verőfényes képsorokon

a „You’re Mine” Cher-slágerére; a klasszikus romkom-finálét jelentő futásjelenet, amely a csókhoz vezet, ezúttal kölcsönösen egymás felé tart egy esti utcán és az El Portal mozi színpompás neonportálja alatt ér tetőpontjára (amely a *Live and Let Die* Bond-filmjét hirdeti). Különösen szép és gazdag a Jack Holden-affér epizódját záró romantikus rohans: a legendás filmsztár egy bravúros motorosmutatvánnyal vág fel a közönsége előtt, hogy elcsábítsa Alanát, de a lány az indulás pillanatában leesik a motorról és miközben a bálvány egyre gyorsabban száguld a máglya felé, Gary lélekszakadva rohan a lányhoz – épp az ellenkező irányban – hogy megnézze, nem esett-e baja. A szerelmi kapcsolat végig kétféle jelképes mozgás konfliktusa: míg Gary-t újabb és újabb körökre kényszeríti, Alana számára visszalépést jelentene a körülményes viszony, akadozva haladó felnőttélete megtagadását – nem véletlenül dönt a szakítás mellett egy életveszélyes vízágy-fuvar után, amely során rükvercben kell megtennie egy vesélyes szerpentintutat egy robosztus teherautóval Gary társaságában. Anderson számára az 1973-as San Fernando Valley 2021-ből visszanezve egy olyan paradicsomi csatateret jelent, ahol megállt az idő, pár röpké pillanatra szünetel minden fejlődés, haladás (lásd az események háttéréül szolgáló olajválság hónapjait, amely vesztéglésre ítélte a gépjárműveket), ahol a felnőttkor célirányos kapcsolatai (csók-szex-összeköltözés-házasság-család) újabb és újabb édes körökre kényszerülnek (lásd a film címét, amely szó szerint „medvecukor pizzát” jelent, helyi kifejezésként azonban a bakelitmezt értette rajta a korabeli szleng) – ugyanakkor ebben a celluloidra forgatott, emlékpárában úszó, karcos/beveréses képsorokon megjelenő nosztalgia-állóvízben féktelen energiával tombol a hősök mozgásvágya, az elszánt igyekezet egy olyan jövőbe, amelyből majd egyszerűen nem lehet nem visszasírni ezt a korszakot.

LICORICE PIZZA (Licorice Pizza) – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Paul Thomas Anderson**. Kép: **Michael Bauman** és **Paul Thomas Anderson**. Zene: **Jonny Greenwood**. Szereplők: **Cooper Hoffman** (Gary), **Alana Haim** (Alana), **Sean Pean** (Holden), **Benny Safdie** (Wachs), **Bradley Cooper** (Peters). Gyártó: **Focus Features / Bron Creative**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 133 perc.