

/// **ÚJ RAJ: MIKE MILLS**

A meghatódás öröme

/// **LICHTER PÉTER**

ÖNÉLETRAJZI JELLEG, ÉRZELMES IMPRESSZIONIZMUS, HALK HUMOR, MIKE MILLS AZ AMERIKAI INDIE SZCÉNA LEGSZERZŐIBB RENDEZŐJE.

Mike Mills filmjei hatékonyan működő meghatódásgépezetek, amik még éppen a giccshatáron lavírozva képesek valami megfoghatatlan, régi, gyerekkori szorongást felidézni a nézőben. A szülők elvesztésétől, a jövőtől, vagy a társadalmi rendszerben ránk szabott szerepektől való szorongást: vagyis Mills filmjei olyan félelmeket artikulálnak rendkívül halk hangon, amik idővel mindenkit utolérnek. Ha a nehezen körvonalazható szerzői portré egyik kulcsmotívumát kellene megnevezni, akkor valószínűleg az idő absztrakt fogalma lenne az a kapocs, ami a rendező filmjeit összefogja: az idő lassan lezúduló lavínja, ami megállíthatatlan tömegével végül mindent maga alá gyűr és átalakít.

Nem könnyű Mills filmjeiről jól megragadható címszavakban beszélni – miközben a kortárs amerikai filmben nincs nála „szerzőibb” rendező, ha a szerzőiséget a szó hagyományos, újhullámos értelmében kezeljük: gyakorlatilag ő az ezredforduló utáni indie-film Truffaut-ja. Témái, történetei rendkívül személyesek, munkái jellegzetes „így jöttem”-filmek. Már a debütáló alkotása, az *Ujj-függő* (2005) is erősen önéletrajzi ihletésű: egy túlérzékeny tinédzserfiú addiktív problémáit járta körbe, a rá jellemző halk empátiával és humorral. Mills vonzódása az önéletrajzi témákhoz a következő két filmben tovább mélyült. A *Kezdők*, illetve a *Huszadik századi nők* gyakorlatilag párdarabként, tükörképként is kezelhetők: az első a hetven felett coming outoló apjával, a második pedig az anyjával való kapcsolatát dolgozta fel, formájában és hangnemében hasonló módon. Az életmű negyedik játékfilmje, a tavaly bemutatott *C'mon, C'mon* szintén a szülőgyerek viszony problémáját artikulálja, de immáron nem a gyerekek, hanem a

felnőttek nézőpontjából. Tehát szemmel látható, hogy Mills filmjei tematikus oldalról megközelítve olyan egységes képet mutatnak, ami egészen ritka manapság a kortárs amerikai filmben, szinte a régivágású, európai szerzői filmhez kötve az életművet: a tizenhat év alatt mindössze négy filmet forgatott rendezőt leginkább a generációk kommunikációképtelensége és az elmúlás miatt érzett veszteségérzet érdekli. Ez az obszesszív egytémájúság és autobiografikus érzékenység generációjából leginkább Noah Baumbach-ra jellemző, aki szintén kíméletlen éleslátással és fanyar humorral boncolgatja filmjeiben a család intézményét.

Formai és műfaji szempontból már jóval képlékenyebb, légneműbb képet mutat az életmű, emiatt kevésbé passzol generációtársaihoz – most elsősorban Spike Jonze, Darren Aronofsky, Paul Thomas Anderson vagy Wes Anderson munkásságára gondolok – akik egy fokkal jobban vonzódnak a klasszikus műfaji keretek (leginkább talán a bűnügyi film) revíziójához és a látványos formanyelvi kísérletezéshez. Hozzájuk képest Mills visszafogott hangon, szinte prózai egyszerűséggel fogalmaz, bár a költőiség és a lírai hangoltságú stilizáció azért nála is gyakran megjelenik – ebből a szempontból talán Sofia Coppola áll hozzá a legközelebb –, de ez inkább háttérben meghúzódó elem, mellékíz, pláne, ha az olyan extravagáns formamutatványosok mellé állítjuk, mint Aronofsky vagy az Andersonok. Mills szeret teret engedni a színészeinek, háttérbe húzódva figyelni a játékokat, mintha a kamerája is pont olyan visszafogott és introvertált lenne, mint a főhősei, akik egytől egyig a felnővés elkerülhetetlen drámájával szembe nézni kénytelen, nagyra nőtt gyerekek.

A korai Soderbergh juthat még eszünkbe, akinek a *Szex, hazugság, videó* című, a kilencvenes években felfutó „indie-generációt” (Tarantino, Smith, Linklater és társaik) pályára állító debütálása volt hasonlóan visszafogott és finoman stilizált, mint Mills munkái.

Ha katalogizálni kéne a rendező erősegeit, akkor a castingot, illetve a hozzá kapcsolódó színészvezetést tenném az első helyre. Jobban belegondolva ez azért is lehet különös, mert Mills háttere más irányba mutat: ugyanis a rendező viszonylag későn, a negyvenhez közel forgatta le az első játékfilmjét, előtte, a kilencvenes években javarészt videóklipet, reklámok rendezésével ta-



nulta a szakmát, illetve felkapott grafikusként lemezborítókat tervezett. Mills mégsem passzintható egykönnyen a vele egyidős „nagy klipgeneráció” tagjai (Jonathan Glazer, Michel Gondry, Mark Romanek) mellé, akik, bár nyilvánvaló színészvezetői tehetségek, mégis, hoztak magukkal valami extravaganciát a klipes háttérükből. Ez Millsről kevésbé mondható el, legfeljebb a zenehasználat és a montázshoz való vonzódása árulkodik a korai hatásokról.

Mills casting-érzékenysége és az emberi rezdülések hitelességéhez való következetes ragaszkodása már az első filmjének legnagyobb erőssége volt: az *Ujj-függő* főszereplőjét, az azóta kissé

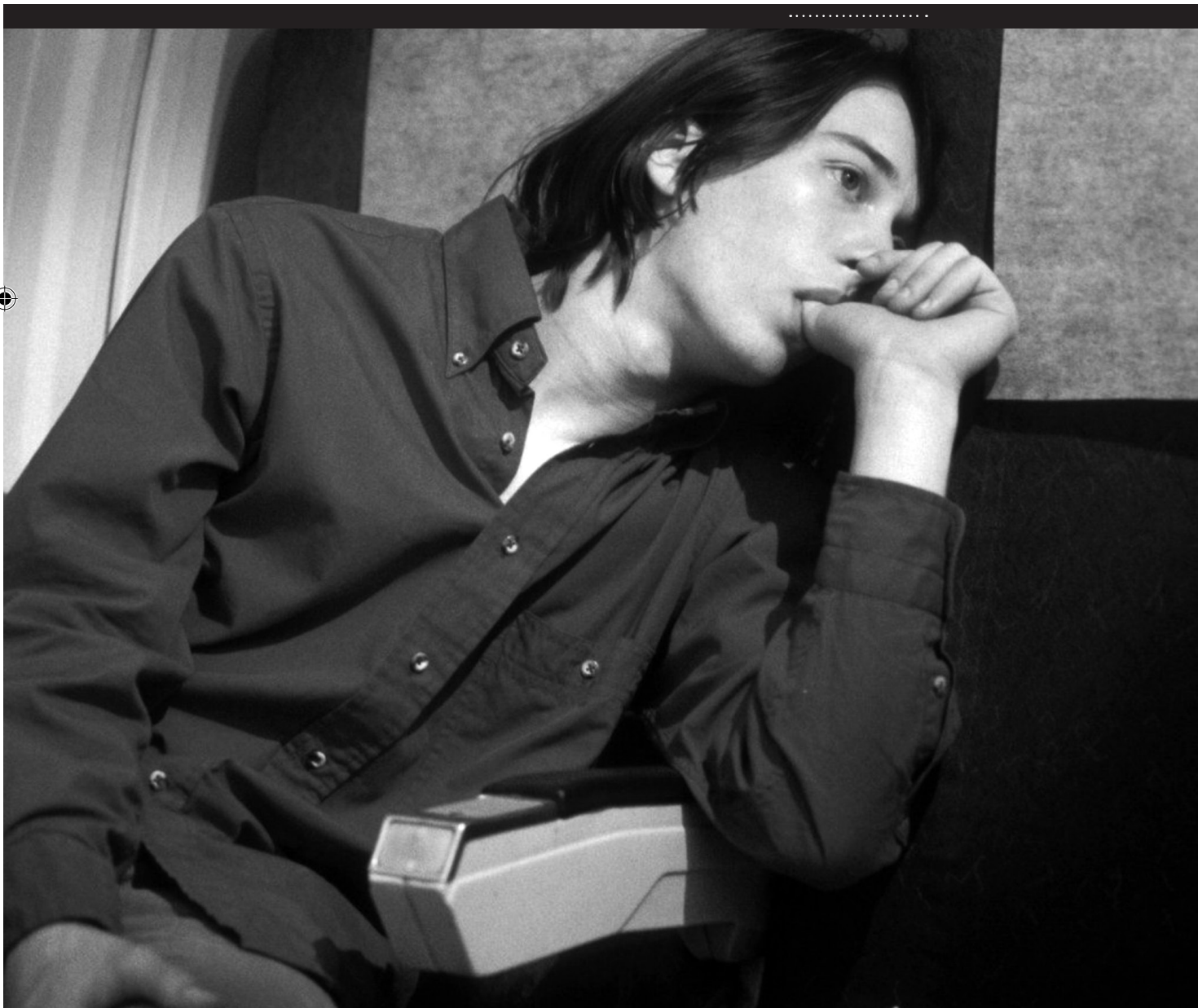
eltűnt Lou Taylor-Puccit rögtön Ezüst Medvével díjazták a Berliini Filmfesztiválon. A kényszeres ujj-szopástól szenvedő, hiperérzékeny tizenhét éves Justin problémáját nem a viselkedészavar megértésével, hanem szimpla gyógyszerrel orvosolja az iskola, amitől a fiú személyisége teljesen megváltozik és a vitaversenyek sikerfüggőjévé, mániákus éltanulóvá válik, elveszítve az igazi énjét. Taylor-Pucci lehengerlően érzékeny alakítását olyan tarka szereplőgárda segíti, mint a kifürkészhetetlen karakterekre specializálódott művész-filmesek (Tarr Béla, Jim Jarmusch) alkotásaiban előszeretettel felbukkanó angol színészfenomén

(Tilda Swinton) és a Kubrick által felfedezett, később javarészt antagonistákat megformáló karakterszínész (Vincent D’Onofrio), illetve vígjátékok farvívén befutó, egyébként sokra hivatott Vince Vaughn és a nem feltétlenül az átváltozótehetsége miatt körülrajongott Keanu Reeves. De a film alakításainak összkepe meglepően egységes tud maradni, az az érzésünk, hogy a figurákat a legmegfelelőbb színészek kelti életre.

Ez a hitelességigény később is központi felhajtóerő tudott maradni a Mills-filmekben: a *Huszadik századi nőkben* Anette Benning és Billy Crudup remekelt, a *Kezdők* pedig Christopher

„Gyógyszerezés-el orvosolja”

(Ujj-függő – Lou Taylor-Pucci)





Plummer hosszú pályáját koronázta meg: ihletett döntés volt a *Muzsika hangja* és a *Bennfentes* arisztokratikus, kissé morózus kisugárzású, ám tagadhatatlanul remek színészére osztani a coming outoló, fiával kommunikálni

képtelen apa szerepét. Mills negyedik filmjében, a *C'mon, C'mon*-ban ez a hitellességgény abban csúcsonylik, hogy dokumentarista módszerrel, civilekkel leforgatott, spontán interjújelenetek ékelődnek a filmbe: a történet főhőse, egy negyvenes újságíró (Joaquin Phoenix) a rábízott unokaöccsével járja az országot és fiatalokkal készít interjúfelvételeket, amik a jövő bizonytalanságától való féltelmet dolgozzák fel.

Mills utóbbi két filmjében nagyon erősen jelen van a korszellem megragadása: amíg a *Huszdik századi nők* a hetvenes évek végének kulturális átalakulását egy középkorú, a gazdasági válság prózaiságában szocializálódott nő szemszögén keresztül mutatja. Dorothea félelmének és szorongásának tárgya az egyedül nevelt fia, illetve annak jövője, a *C'mon, C'mon* tovább fűzi ezt a gondolatot és egy középkorú, de a kamaszérzékenységből láthatóan kinőni képtelen férfi szorongásáról és a társadalmi, ökológiai bizonytalanságba csöppenő fiatalok jövőfélelméről szól. Mills arányérzékét dicséri, hogy egyik film sem esik bele a kínáló csapdába: a *Huszdik szá-*

„A giccshatáron táncol”

(*C'mon, c'mon*
– Joaquin Phoenix és Woody Norman)

zadi nők nem dagonyáznak nosztalgiaökhelyekben és a feminizmus témáját is több oldalról járja körbe (Benning karaktere kritikusan viszonyul a hetvenes évek „új-hullámos” feminizmusához, miközben ő maga, műszaki rajzolóként és egyedüli anyaként gyakorlatilag a mozgalom kétlábon járó szimbóluma lehetne), illetve a *C'mon, C'mon* sem akar feltartott mutatóujjal a post-truth kor káoszáról bölcsességeket prédikálni: mindkét film megmarad bátran impresszionistának és finoman érzelmesnek.

Ez az „érzelmes impresszionizmus” az, ami Mills alkotásainak formanyelvét is meghatározza, aminek fontos része, hogy a rendező szeriális montázssal (amihez gyakran használ archív felvételeket) és az időben előre- és visszautaló narrációval játszik: ezzel teljes élettörténetek egy-egy rövid mondatba, évtizedeket átfogó korszakok pedig röpké montázsszekvenciákba sűrűsödnek, amiktől pedig olyan érzésünk támad, hogy a nagy dolgoknak semennyi, míg az apró dolgoknak hatalmas jelentősége van. Talán csak Mills első munkája volt ez alól némileg kivétel: de a *Kezdők* és a *Huszdik századi nőket* már ez a szétterülő, gyakran a cselekményt is felfüggesztő, inkább a karakterek közötti kapcsolatokat körbejáró attitűd a jellemző, nem pedig a hagyományos,

konfliktusok és fordulatok mentén szerveződő történetmesélés. Mills filmjei pedig éppen ezen az impresszionista formanyelven keresztül kezdenek el hatni: a rendező például előszeretettel használ archív felvételeket, amik a szereplők narrációját illusztrálják, gyakran a képeskönyvek gyermekes redundanciájával, ami pedig általában a giccshatáron való táncolással is jár. Mills szereplői valójában nem a történetmesélés áramvonalasításáért váltak a filmek narrátorává (hiszen nála gyakran még a történet is zárójelbe kerül), hanem saját életüket, illetve a másik emberhez (javarészt a szüleikhez) való viszonyukat próbálják artikulálni és megérteni. Ez pedig nyilvánvaló meghatódással, megilletődéssel jár: a Mills-filmek nézőiként gyakran mi is úgy érezzük magunkat, mint Johnny, a *C'mon, C'mon* főhőse, aki, miközben egy egzisztencializmustól és az elmúlás melankóliájától átítatott gyerekmesét olvas az unokaöccsének, szegyen-szemre elérzékenyül, mert felismeri a giccses szöveg mögött az igazságot.

C'MON C'MON – AZ ÉLET MEGY TOVÁBB (C'mon, c'mon) – amerikai, 2021. Rendezte és írta: **Mike Mills**. Kép: **Robbie Ryan**. Zene: **Aaron** és **Bryce Dessner**. Szereplők: **Joaquin Phoenix** (Johnny), **Woody Norman** (Jesse), **Gaby Hoffmann** (Viv), **Scout McNiary** (Paul). Gyártó: **Be Funny When You Can**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos*. 108 per.