

Sipos Balázs: A 21. századi akciófilm eredete?

Absztrakt

Az *Eredet* című film mint abszolút kortárs akciófilm és spektátulumba csomagolt szerzői film határpontján álló kísérlet elemzése abból az alapfelvetésből indul ki, hogy Christopher Nolan valójában klasszikus alapokon nyugvó, a görög színház óta megszokott eszköztárral működtetett, a huszadik századi - elsősorban egzisztencialista - drámákból is sokat merítő, sorstragédiát vitt a vászonra. A film különlegessége - és ezt kísérli meg az elemzés is körüljárni - az, hogy teszi mindezt korának legközérthetőbb nyelvén, az akciófilmek eszköztárával. Az elemzés legfőbb kérdése, amit a filmnek szegez, az, hogy Nolan mennyiben integrálja sikeresen a filmet motiváló-működtető, felszíni történet alatt zajló valódi, egzisztenciális drámát a spektákulumba - mennyiben láttatja, mennyiben nyomja el azt -, illetve, megfordítva: a látványosságok, illetve az akciófilmek kliséi mennyiben szolgálják a „mélydrámát”, mennyiben harmonizálnak vele, mennyiben egészítik ki azt, vagy motiválják a nézőt annak felismerésére, meg-, illetve átélésére; végső kérdésként arra, hogy Nolan miért ítéltette meg úgy, hogy ezt a történetet ezzel az elbeszélői nyelvvel szükséges működtetni annak érdekében, hogy a sorsdráma kidomborodhassék. Az elemzés rákérdez a film struktúrájának az álommal való viszonyára, kísérletet tesz a prológos és az epilógos értelmezésére, valamint felveti az ironia szerepére mind a műfaji klisék, mind az elemzés során szerzői trükköknek nevezett rendezői, az elbeszélés menetéből nem feltétlenül következő, megoldások tekintetében.

Szerző

Sipos Balázs Budapesten született 1991-ben. Színházi kritikáírást tanult, gyakorolt két éven át a Bárka Színház Hajónapló Műhelyében, Bérczes László rendező és Nánay István színházkritikus, egyetemi tanár felügyelete alatt. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem színházrendező szakának elsőéves hallgatója, osztályvezető tanárai Bodó Viktor és Székely Gábor.

Sipos Balázs: A 21. századi akciófilm eredete?

Történetmesélés és az akció integritása Christopher Nolan *Eredet* című filmjében

A Nolan-film legnagyobb potenciális erénye az a monumentális vállalkozás, ahogy létre kíván hozni egy bonyolult játékszabályokon nyugvó párhuzamos, mégis ésszerűnek tétélezett világot, és annak spektakulumba összpontosítani egy erőteljes lélektani-egzisztenciális drámát. A film állandó belső feszültsége, és egyben legproblematisabb vonása ezeknek az összeegyeztetése – vagyis az erre való törekvés: az extenzív, látványos, lélegzetelállító technikai trükkparádé mind a látvány, mind az akció tekintetében, illetve az intenzív, befelé irányuló lélektani dráma, mely a főhős, Cobb személyes tragédiája: felesége múltbeli elvesztése, és ennek jelenbeli feldolgozása.



Eredet (Inception. Christopher Nolan, 2010)

A film nyilvánvalóan sajnálatos kompromisszumokra kényszerült: a nagyköltségvetésű, sztárokat felvonultató alkotásnak vállalnia kellett olyan akciókliséket is, amelyek az elbeszélést sok esetben hátráltatják, a játékidőből tetemes részt emésztenek föl – amikor már maga a játékszabályok tisztázása is türelempróbáló a befogadó számára. A kérdés az: mennyire illeszkednek szervesen ezek az akciójelenetek a film egészébe, mennyire van szükség rájuk a film ritmusát, dramaturgiáját tekintve? Valóban az akciófilmek meglehetősen szűken értelmezett kerete jelenti a megfelelő nyelvet a film által megjeleníteni kívánt tartalom közlésére? Vagy olyan, több szinten mozgó

alkotással van dolgunk, amely ugyan a különböző szinteket integrálni nem tudja, de mégis képes a szélesebb közönség számára emészthető, szórakoztató filmet nyújtani, mialatt a szűkebb, a művészfilmekre jellemző lényegi-lélektani megközelítést kereső közönség számára is nyújtani tud értéket közvetítő, releváns tartalmat? A másik megelőlegezett kérdés pedig az: mennyire sikerül megjeleníteni ezt a belső drámát ilyen látványos külsőséges eszközökkel, melyek látványosak ugyan, de megszokott használatuk nem volna elégséges olyan jellegű tartalom artikulálására, amelyre Nolan alkalmazni kívánja? Ez az ilyen értelemben-használatban szokatlan formanyelv tehát miképp képes a megfelelő tartalmat közölni, és mennyiben tereli el a néző figyelmét a valódi, extenzíven-spektakulumszerűen kifejezett, valójában intenzív tartalom közlésére. A klasszikus hollywoodi elbeszélés adja ehhez a vizsgálódási horizontot, illetve az a szabályrendszer, amely szerint minden, a filmben alkalmazott megjelenítési eszköz – díszlet, látvány, hang, színészi játék, cselekmény – alapfeltevés szerint az elbeszélés dekódolásához adekvát forma kell hogy legyen. A legvégső kérdés pedig az, hogy Nolan filmje mennyiben tekinthető olyan eposznak, amely a „klasszikus” hollywoodi akciófilmek kliséit megújítja, kérdésfeltevéseiket árnyalja, és a 21. század technikai lehetőségeit éretten alkalmazva és a műfaji korlátokat betartva, a végletekig kiaknázva, releváns tartalmat közvetít.

A fenti kérdések, jellemző módon, Nolan teljes életművére rímelnek, épp ezért, mivel a jelenlegi hollywoodi filmgyártás egyik legtöbbet foglalkoztatott, a stúdiók bizalmát bíró alkotóval van dolgunk, megválaszolásuk túlmutat egyetlen szerző nyelvének elemzésén. Nolan ugyanis, szerzői film és műfaji film határán állva, nagyban befolyásolni fogja az elkövetkező évek hollywoodi akciófilm-stílusát – ez már most biztosra vehető. Filmjei egyszerre kereskedelmi és szakmai sikerek, az *Eredet* 3 Oscar-díjat is nyert – ami már rögvest kiemeli a megszokott akciófilm-skatulyából. Az Akadémia, legyen bármennyire is konzervatív, a széles közönség véleményére adó intézmény, amely a művészi törekvést jóval kevésbé díjazza, mint akár az A-kategóriás fesztiválok, mégis, főleg amerikai tekintetben, mértékadó orgánum, amely az egész világ filmgyártására kihatással van; épp ezért „szimpla”, a műfaji kliséket újrahasznosító filmekkel nem szokott foglalkozni. (Sok olyan véleményt lehet hallani, hogy a tavaly bevezetett, immár tíz film jelölését biztosító legjobb film-kategória kitágítása épp a szintén Nolan által rendezett *Sötét lovag* jelölésének elmaradása okán kitört általános felháborodásra adott válasz – az *Eredet* jelölése a kompenzálni általában igyekvő Akadémia ismeretében némiképp kárpótlásként is felfogható; mégha a *Sötét lovag* szakmai konszenzus szerint magasabb, kiegyensúlyozottabb színvonalú alkotás is.)

EXPOZÍCIÓ

A film expozíciója funkcióját tekintve a végsőkéig feszíti saját kereteit; tekintve, hogy olyan alkotással van dolgunk, amely extrém kereteket jelöl ki saját maga számára, egy rendkívül hosszúra nyúló, a számítógépes játékok tutorialjaira hajazó bevezetést kapunk; a nézőt olyanképp kezeli alkotótársként a film, hogy nem várja el tőle, hogy egymagában dekódolja a megteremtett

világ szabályrendszereit. Ahhoz, hogy végig tudja járni a befogadó a film által meghatározott utat – mint egy számítógépes játék esetén az előre kijelölt pályákat – anélkül, hogy kedvét szegné saját értetlensége, ismernie kell a szabályokat: így később már nem kell azokkal foglalkozni. Azért feszíti végsőkig saját kereteit, mert egy valódi beavatást kapunk, ahol majdhogynem a képünkbe mondják el, hogy mi lesz az a keretrendszer, amin belül a film le fog játszódni. Nem elsősorban a szereplőket vagy a konfliktust vezeti be a film, hanem azt a társasjátékot, azt az univerzumot, amit Nolan kigondolt. Annak működését szükségszerű elmagyarázni; a maguk alkotta szabályok ugyanis, önkényességüknél fogva, a cselekményből nagyon nehezen levezethetők – kérdéses persze, hogy nem célszerűbb-e úgy megpróbálni. A klasszikus megoldást választja Nolan ennek ábrázolására: a film nyitó jelenetsorában egy előző, mint később kiderül, meghallgatásszerű – a film kontextusában mintegy pilotként funkcionáló – munkát látunk élesben; váltakozó idő- és helysíkokat, amelyek egy többszintes álomnak a lépcsői. Ez az epizód sor olyan, mint a filmen lifegő felvezetés; kedvcsináló, amely megelőlegezi, hogy mire számíthatunk mind a magánéleti szál, mind magát a filmet keretező játék szabályai tekintetében; még ha nem is értjük, hogy mi is történik valójában. (Érdemes megjegyezni, hogy Nolan hasonló felvezetéssel él a *Sötét lovag* elején, a Joker szervezte bankrablás bemutatásakor.) Ezután kezdődik maga a bevezető.

Klasszikus módon az új melóhoz beszervezett új lány az, akinek el kell magyarázni a szabályokat; vele azonosulva a nézőt is bevezetik az incepciók világába. Mint említettem, a film cselekménye enélkül érthetetlen lenne; Nolanék annyira szövevényes, néhol paradox, néhol csak önellentmondásos, néhol pedig túlbonyolított világot alkottak, mely magyarázat nélkül értelmetlen, elidegenítő lenne; így viszont, értve a rendszerét, bizvást lehet magával ragadó – hacsak nem lett rosszul a néző a majd' félórás bevezetés alatt. Könnyíti azonban a befogadást az, hogy a bevezetés valószínűleg a leglátványosabban megoldott része a filmnek – a jellemző, sokszor citált város-önmagára-fordítás is itt történik meg. Ez a látványosság egyrészt nyilván elviselhetőbbé, izgalmassá teszi az alapvetően narratív funkciójú jelenetsort, másrészt pedig demonstrálja önnön hatalmát; az alkotók és a film fantáziájának kötetlenségét. Fölkelti a néző rokonszenvét az álomvilág iránt; megmutatja, csábítólag, annak lehetőségeit, ezáltal megelőlegezi Cobb és Mal kapcsolatának tragédiáját, és az azzal való nézői azonosulást. Rafinált módon megalapozza tehát már ekkor, a látvány által azt, hogy átéljük, elfogadjuk lélektanilag a két főszereplő egykori döntését: nevezetesen azt, hogy a legmélyebb álomszintig, az ún. Vároig ereszkedjenek le, hogy ott építsenek föl és éljenek le egy, az álom keretein belül a tisztes öregkorig, az alvó testük valóságában néhány óráig tartó, teljes életet, elszakadva – szó szerint lélekben – a gyermekeiktől, a „többiektől”. Ekkor ez még csak megalapozás, ekképp passzív módon működik: csak elülteti a nézőben a vágyakozás magját, ami később a beleélés és a megértés alapja lesz.



Ez az extenzív megalapozás tehát kétfunkciós: a befogadást könnyítendő, a film ritmusát elősegítő eszköz, mely a türelmet így, a látvány által megsegítve, kevésbé teszi próbára; valamint megalapozó jellegű: hisz ugyanez a spektákulum lesz a lélektani motiváció alapja, mely a főszereplő személyes tragédiájában kulcsfontosságú. Megállapítható tehát már most, hogy az extenzív látvány ekképp fog áttekintkezni a tragédia felségterületére, és az is, hogy a nézői beleélés már ekkor megalapozódik. Hisz, és ez a végső megjegyzés itt: a spektákulum nem elidegenítő a filmben, hanem, megnyitva egy új univerzumot, mely megengedheti magának, hogy a saját szabályrendszere szerint működjön, sokkal inkább magával ragadó; mondhatni instant beleélést biztosít, és primer szinten hat: éppúgy, mint a zene, rögvest leveszi az embert a lábáról, és elhelyezi, belehelyezi magába.

ELSŐ BONYODALOM – A MEGBÍZÁS

A filmbeli történések indukátora a Saito által felajánlott munka: Robert Fischer agyába kell behatolnia a Cobb által vezetett csapatnak, és rávenni őt arra, hogy iparbirodalmát darabolja föl. Az, hogy a néző a munkát illetően Cobbék pártjára álljon, meglehetősen problematikus, és a film által csak homályosan indokolt: Saito azt mondja, hogy a Fischer-birodalom egyeduralkodóvá fog válni nemsokára világviszonylatban a maga területén, és ezzel kiszorítja még Saito cégét is a piacról – majd hozzáteszi, hogy ez beláthatatlan következményekkel járna a világipar számára is. Magyarozatnak édeskeves, és bár megpróbálja, de nem tudja univerzálisan igazolhatóvá tenni a valójában igencsak megkérdőjelezhető bűntényt. A film elkeni a problémát, és arra törekszik, hogy egyrészt a Cobb-csapat pozitív beállítással, másrészt demonstrálva azt, hogy Robert Fischer is egyfajta megtisztuláson, apjával való kapcsolatának belső tisztázásán megy keresztül – annak ellenre is, hogy ez persze nem célja a „betörőknek” -, a munka illegális-erkölcstelen oldalát – ti. brutális módon beleavatkozni egy autonóm emberi lény gondolat- és érzésvilágába – nem domborítja ki. A kérdést felveti ugyan, de nem foglalkozik vele sokat. Ilyenképpen feltételezhetjük, hogy, követve a klasszikus akciófilmek kliséit, a munka apropó csupán; ez az első bonyodalom az, ami beindít önmagánál sokkalta fontosabb folyamatokat. Saito problémája irreleváns, a munka erkölcsi oldala pedig súlytalan.

[youtube=<http://www.youtube.com/watch?v=66TuSJo4dZM>]

Az, hogy Cobb elfogadja a megbízást, eleve fontosabb problematikához kötődik: Saito fizetségként „elintézi”, hogy Cobb hazatérhessen az Egyesült Államokba, ahonnan ki van tiltva. Ennek az információnak a közlése indítja be a Cobb-ban zajló lélektani szálát; fokozatosan kapunk információkat arról, miért nem mehet haza Cobb, és ez a kezdetben csak a munka elvállalásához szükséges motivációnak tűnő információ lassacskán a filmbeli leglényegesebb cselekményszálá fejlődik, túlnőve magán a munkán is. A klasszikus akciófilm-stílushoz tartozik tehát az, hogy maga

a munka, a középponti cselekvés csak táptalaj, melyből kifejlődhet a tényleges, valódi problémakör. Jelen esetben két irányba mutat ez: egyrészt lehetővé teszi a film magát képező birodalom játékszabályainak bemutatását, a monumentális lehetőségek felvonultatását – melyről már kimutattuk, hogy szintén megalapozója valaminek, ti. Cobbék döntésének, a nézői beleélésnek -, különösen, mert a munka minden addiginál bonyolultabb incepciót követel; másrészt pedig lehetővé teszi azt is, hogy leereszkedjünk Cobb tudatalattijába, és megismerjük azon keresztül őt magát, múltját, kapcsolatát. A tudatalatti behozatala azért lényeges és ésszerű döntés, mert azon keresztül sokkal könnyebben válik majd exponálhatóvá Cobb személyisége, a flashback-technikát újszerű, ha nem is forradalmi módon alkalmazva-megkerülve (l. lentebb).

A munkán tehát a fokozatosan kibomló egzisztenciális szál túlnőni látszik; a korábban bemutatott látvány-lehetőségek sem lesznek alkalmazva benne, hanem sokkal inkább az egzisztenciális szálban játszanak majd szerepet. Ez kimutatható a legvégső, legalsó szinten: ugyan a munka juttatta le őket oda, mégis, ami ott történik, már Cobbról szól; hisz a munka el van végezve. Ilyenképpen klasszikus megoldással van dolgunk: a munka nem más, mint apropó, ami lehetővé teszi az egzisztenciális probléma megoldását: az azzal való szembenézés, és annak megoldása pedig egyszerre jelenti a munka megoldását is. Ilyenképp kettős a főhős jutalma: elnyeri a munkáért a méltó jutalmát – ez jelen esetben összefonódik az intenzív-egzisztenciális szállal is, hisz a munkáért kapott jutalom a hazatérés lehetősége -, illetve megoldja a benne kavargó konfliktusokat. Nagyjából így néz ki ez a séma: egyéni probléma-megoldás – munka megoldása – munkáért jutalom – jutalom az egyéni probléma megoldásáért. Így tehát, mivel a munka háttérbe szorul a végére, a jutalmazás is sokkal inkább a másik, súlyosabb bonyodalom megoldásáért kell hogy járjon, és ahhoz kell hogy kapcsolódjon. Cobb nem kaphat egyszerű pénzjutalmat vagy tárgyi értéket, mely független az egzisztenciális válságának megoldásától; hisz a valódi konfliktus nem ez az első bonyodalom, hanem a második; így díjazni is ezt kell. (A díjazás pedig, mint a klasszikus esetekben is mindig, azért szükséges, hogy a végigharcolt utat helyesként, kitüntetőként, követendőként legitimálja.)

MÁSODIK BONYODALOM – COBB TITKA

A második, késleltetett bonyodalom bevezetése a klasszikus sémát tükrözi: az első, a cselekményt indukáló megbízás vezet el ehhez a mélyebb, a késleltetett, fokozatosan adagolt információkból összeálló titokhoz – mely, mint látni fogjuk, túlnövi magát az első bonyodalmat. Az előzőekben többször utaltam Cobb titkára, és annak a megbízással való kapcsolatára. A klasszikus akciókliséket betartva ez a titok teljes egészében csak a film háromnegyedénél bomlik ki. Nolan ésszerűen felfelillantja Malt – szó szerint és képletesen is -, megalapozva ennek a második, „mély”-bonyodalomnak a teljes kibomlását. Ez az egzisztenciális problémának nevezett szál kezdetben csak mint a munkát akadályozó tényező játszik közre, mint eszköz; később azonban, mint már említettem, túlnő a munkán, és a film valódi bonyodalmává válik, teljes kibomlásával pedig, mint lentebb lesz még szó róla, az egész filmet is képes átértékelni. Mal öngyilkosságának

feldolgozhatatlansága nemcsak hogy a legfontosabb adalék Cobb jelleméhez, hanem az egész álmvilág megértéséhez is a legfontosabb kulcs; ekképp terápiaként is felfogható az inepció-világ és a bármennyig (?) tágítható, mesés szabályrendszere. Ez a szál nem azért a legfontosabb, mert a problémakör „mélyebb”, ábrázolása lényegibb, lévén emberi tragédia, nem pedig számítógépes játékszerű akcióhalmaz; ezért is fontos, természetesen, és megjegyzendő, hogy fókuszba állítása már eleve kiemeli a filmet a megszokott akciófilmek közül. Azokban ugyanis általában az egzisztenciális szál megreked az adott munka, megbízás motivációjának, néhány esetben hátráltatójának a szintjén; hisz a lényeg a tiszta, semminek nem alárendelődő spektákulum lehetőségének megteremtése; röviden: esély a lövöldözésre. Itt azonban megfordítva van. Mint láthattuk, itt is kihasználják ezt a lehetőséget: Cobb így vállalja el a munkát, és Mal valóban hátráltat is. Azonban azáltal, hogy a teljes munka megoldása csak ennek megoldásával lehetséges – és nem azért, mert valamilyen külső erő, adott esetben a „gonosz” támadja meg a főhős magánéletét -, a személyes szál belső drámává, Cobbnak önmagával vívott küzdelmévé válik, aminek a munka csak színhelye, csak apropója. A belső bonyodalom megoldása ugyanis ilyenképp független a munkától, és csak a munka mérete, kitüntetettsége – hármas inepció – az, ami miatt apropóvá válhat. (Nyilván a filmnek dramaturgiai szempontból egy különleges akciót kellett választania.) Azonban, mint említettem, ez csak másodsorban emeli ki az *Eredet*et a többi kortárs akciófilm közül.

Cobb belső, személyes tragédiája ennél sokkal lényegibb kötőpontokkal rendelkezik a téma, az ábrázolt világ irányába – és ez fogja adni az első megoldást a fentebb feltett kérdésekre. Cobb tragédiája, mint arról már volt szó, terápiára szorul; ahogy a főhős világokat váltogat, álmokba menekül – még ha a munka álarcában is -, de a nő emlékét onnan kiűzni nem képes, megtestesíti a szorongó, saját sorsával, döntéseivel, traumáival szembenézni nem tudó, azok vállalására képtelen, klasszikus irodalmi főhőst (az Ibsen-hősoktól kezdve, a csehovi „menekülőkön” keresztül, a detektívregények megkérgesedett lelkű hőseiig stb.; érdekes egyébként ezt a problémakört Sartre *Zárt tárgyalás* c. drámájával árnyalni: a problémafölvetés ugyan „univerzálisabb”, ugyanakkor a megfogalmazási konstrukció egészen hasonló). A problémakör árnyalására jellemző az, hogy Cobb múltja nem egyszerűen „sötét foltként” nehezedik rá, hanem állandóan benne kavargó, s kitörési pontokat keres; a dramaturgia számtalan olyan helyzetet teremt, amelyekben Cobb rákényszerül az önmagával való szembenézésre – ezzel mintegy sugallva, hogy az életben sem tehet az ember másképp, nem menekülhet el önmaga problémái elől. Ebben egyébként a film némileg rokonítható az analitikus drámával: a múltbeli döntés, mint a jelenre ténylegesen kiható, azt mozgató szerkezet, amit Hollywood is előszeretettel alkalmaz; hisz alkalmas arra, hogy a problémák súlyát növelje, ezáltal feszültséget teremtsen. (Érdekesség, hogy a főszerepet játszó Leonardo DiCaprio épp az *Eredet* készítése idejében forgatta le Martin Scorsese *Viharsziget* [Shutter Island, 2010] című thrillerét, mely egy másik, jóllehet nehezebb, súlyosabb műfaj határain belül mozogva vet föl nagyon hasonló problematikát; ti. annak ellenére, hogy végig tapasztaljuk a főhős belső traumájának a súlyát, a valódi thriller-szabályoknak megfelelően a külső fenyegetés is – hiába derül ki később, hogy az csak az önazonosság-hiány folyamánya – fenyegető, sőt,

fenyegetőbb, mint az önpusztítás – utóbbi azonban, tragédia-szempontról, egzisztenciálisan, „érdekesebb”, árnyaltabbá, izgalmasabbá teszi a karakter sorsát – amit ott Scorsese kiválóan meg is old, összekötve a kettőt.) Cobb tragédiája tehát, rátérve erre a lényegi kérdésre, nemcsak hogy át-meg átszövi az akcióhalmazt és kitüremkedik belőle, hanem a film végére mindazt, ami történt, ami elbeszélgetett, potenciálisan idézőjelbe teszi. Arról a kérdéstről van szó, amit Nolan trükkjének nevezek, és még lentebb előkerül majd. A lényeg az, hogy Cobb belső meghasonlása relativizálja a teljes cselekményt, döntésének – legyen az a trükk eltérő értelmezései szerint helyes vagy irreleváns – súlya pedig, hála a gondos megalapozásnak és a hatásos exponálásnak, elnyomja a film többi, maradék szegmensét. Ezáltal Cobb abszolút főszereplőjévé lép elő a filmnek, és, saját sorsával, a tragédia stílusjegyeit viszi a filmre. A tragédia ugyanis épp az egyén köré szerveződő struktúrát, az egyén sorsának kibontását elősegítő szerkezet létrehozását kívánja meg. Az akciófilm azért is alkalmas erre a megközelítésre – a cselekményszálakkal való ügyes egyensúlyozás, kellő adagolás által -, mert állandó műfaji követelménye az, hogy a főszereplőről mindent megtudjunk: nincs akcióhős univerzálisan megmutatott élet nélkül, ez a hollywoodi alapszabály. Ez az itt ábrázolt látványos, akciódús világ pedig, Cobb problémájának jellegéből adódóan, szerves, adekvát megjelenítése a gyöttrődő, menekülő embernek. Ezáltal pedig, és ez a végkövetkeztetés, Cobb tragédiája, rátelepedve a filmre, meglepő fordulattal legitimálja a választott játékszabályokon nyugvó világ megteremtését. És mivel ez a belső dráma az, ami legitimál, ami létrehoz: kulcsot is kínál ahhoz, hogy mindezt, az *Eredet* világait, magasabb gondolati síkra absztraháljuk; elvont igazsággá az emberről, annak viselkedéséről. És épp ez az, amit megközelítési pontként, sarokkőként a művészfilmek, a szépirodalom, a színház – tehát a történetmesélő művészetek – alkalmaznak: egy választott főhős viselkedését vizsgálják akkor, amikor valamilyen kezelhetetlennek tűnő bonyodalom elé állítják. Az akciófilmekben ez a kihívás egyszerű lövöldözés; reflexjáték, és a főhős ügyességét, elhivatottságát, tehetségét faggatja. Esetünkben azonban nem azt, hanem Cobb legbelső lényegét vonja kérdőre: abban ismerszik meg ez az ember, hogy miképp reagál a szeretett nő és a család elvesztésére; és fegyverrel nem oldhatja meg a helyzetet, sem bosszúhadjárattal, mint számos kortárs filmben; hisz a tragédiának ő is mozgatója, elősegítője volt; felelős érte, elszámolnia pedig, a film ügyes technikájának, ennek a sajátos flashbacknek hála, magánál a sértett félnél, Malnál kell érte. Ezért nevezem „mélyebb bonyodalomnak” ezt a cselekményszálát. Ez a belsőleg kezelendő bonyodalom teszi hát rokoníthatóvá az *Eredet*et a „magasművészettel”; és ez tudja legitimálni a spektakuláris is. Összefoglalva: azért, mert a spektakuláris nem önmagáért való lesz ilyenképp, hanem alárendelődik egy mélyebb drámának, mely nemcsak hogy legitimálja dramaturgiailag annak létét, hanem relativizálja is; illetve elvont, absztrakt megközelíthetőséget tesz lehetővé, így avatva a látványvilágot Cobb személyes tragédiájának monumentális, adekvát, 21. századi, magával ragadó horizontjává.

LÁTVÁNY ÉS TARTAM INTEGRÁLÁSA

Az előzőeket összefoglalva: eljutottunk ahhoz a kérdésfelvetéshez, hogy a Cobb személyes

tragédiájának, belső szorongásának – mely elnyomja, relativizálja a spektakulumot – mennyiben adekvát kifejezőmódja egy olyan film, ami az akciófilmek műfaji jegyeit viseli magán, és, jól látható módon, monumentális látványvilágot épít föl hozzá, betartva a klasszikus hollywoodi elbeszélés klisérendszerét – tehát a valódi kérdés az, megszülethet-e a mély bonyodalom ilyen exponálása által valódi tragédia, létrejöhet-e „magasművészet”, „szerzői film” – a minőség kérdését, a kérdésfelvetésből adódóan, nem vetem föl; működést vizsgálok, nem pedig esztétikailag értékelek.

Az előzőekben eljutottunk oda, hogy a teljes spektakulumot relativizáló mélytragédia behozatala és elsődleges konfliktussá tétele a látványvilágot általánosításra teszi lehetővé. Vagyis a többszintes, monumentális álom-spektakulumok nem pusztán konkrét látványosságként szolgálnak, hanem, kilépve az önmagának-valóságából, metaforikus szinten is elkezdenek működni, mint a Cobb-tragédia horizontja, annak leképzésére elsődlegesen alkalmas, a lélektani útvesztőket modellező díszlet. Nagyobb kockázat nélkül kijelenthető, hogy a magasművészet egyik ismérve az, hogy az általa megjelenített, elbeszélte történet, legyen a legprecízebben kidolgozott, egyedített, mégis alkalmas – és elsődlegesen alkalmas kell hogy legyen – arra, hogy absztrakt, elvont, általánosított igazságot közöljön az emberről; elmondjon valamit – akár rég tudottat, akár valami teljesen újszerűt – olyan módon, hogy az a gondolat, úgy tűnjön, ekkor született meg először a maga teljes valójában. Mintha állandóan a legmegfelelőbb, születése korszakának nyelvét a legügyesebben, leghatékonyabban kezelő formavilágot kellene létrehozni, amivel a tartalom – legyen bár évezredek óta változatlan – mégis új jelleget, új hangsúlypontokat kaphat. Így, az akár változatlan tartalmat, az emberiség a végtelenségig képes variálni – az adott kor kérdésfelvetésének és nyelvének megfelelően artikulálva. Mert a változó nyelv, hiába az azonos kifejezendő, változtat valamennyit a jelentésen is: elvet, kidomborít, más törésszögbe állít. Ezek a gondolatok most összefonódnak egy másik kérdésfelvetéssel: azzal, hogy az *Eredet* mennyire képes új nyelvet teremteni magának; adekvát, 21. századi akciónyelvet – és ezzel összecsengve: ez a nyelv mennyiben alkalmas arra, hogy mély tartalmat fejezzenek ki vele. A filmet illetően ez a leglényegesebb, legsúlyosabb kérdés: hogy a spektakulum nyelve képes-e arra, hogy, eltérő módussal és megközelítésmóddal, új nyelvet beszélve, de képes-e arra, amire az ún. magasművészet képes volt évezredek óta: releváns megállapításokat közölni az emberről. De gondoljunk csak az athéni színházra: ott több ezer ember figyelte száj tátva, bárhogyan, ugyanazokat a tragédiákat, amelyekre ma is hivatkozik a magasművészet.

Már említettem, és most megpróbálom hosszasan kibontani, hogy ez a látványvilág és az ahhoz szervesen illeszkedő, hosszasan magyarázott szabályrendszerrel bevezetett világ, nagyon praktikusnak bizonyul a lélektani motiváció szempontjából. Ebben a témakörben az első megállapítás az volt, hogy Mal és Cobb döntésének megalapozója ez: megmutatva a nézőnek ezt a világot lélektanilag motiválják azt, hogy a két szerelmes „lent maradjon” ebben a világban, és ott élje le életét. Az újszerű ebben a megközelítésben – és ez már a nyelvnek köszönhető -, hogy képes arra, hogy a nézővel fizikailag, a legprimerebb szinten, semmifajta beleélést vagy átvonatkoztató, logikus gondolkodást, szellemi megértést nem kívánva, átéreztesse a döntés miértjét. Felkelti a

nézőben a vágyakozást arra a világra; a néző olyan szinten kerül bele az álmovilágba a spektákulum által, mint tette azt száz évvel korábban egy kiemelkedő színházi előadást látva, ahol a főhős szívzaggatóan dalolta el panaszait. Az akkori színházművészet gyakran túlcifrázott, a mind nagyobb érzelmi hatáskeltésre alkalmas, ezért túlfeszített, teátrális nyelvet használtatott színészeivel, most ennek a helyét a spektákulum vette át. Ez a 21. századi film teatralitása; ugyan nem a színészekkel éri el, hanem a látvánnyal – de hát eleve más művészeti ágról van szó. Az átérettetés más eszközzel történik; de éppúgy, mindenfajta logikai következtetések nélkül, átérezzük azt, hogy miért törekedett Cobb és Mal az ottragadásra, hogy mi volt a céljuk, hogy miért jutottak el oda – és nemkülönben átérezzük azt az édes visszavágyakozást oda, az elmúlt álmok világába, ahova Cobb törekszik. Az elmúlás félelme, a régmúltra való visszavágyakozás eleve az európai művészet egyik legsajátosabb toposza. A spektákulum mindezt közérthetővé teszi; de, ismétlem: nem ugyanígy tette-e közérthetővé a finom, elvont eszközöket nélkülöző teátrális színház a karakterek sorsait? A film nem sorsokban, hanem univerzálisan gondolkodik, zsigerileg akar hatni, és így akar hatni a nézőre is; ez a különbség, nem pedig az eszközhasználat, ha a végletekig lecsupaszítjuk a dolgot.

Az előző kérdésfelvetéshez kapcsolódik még a film sajátos flashback-technikája. A látvánnyal együtt megválasztott világ megengedi játékszabályai által azt, hogy a múltat összeolvassza a jelenel. Érdemes elemezni, hogy mennyiben szükségszerű ehhez az ilyen jellegű látványvilág. Arról van szó, hogy az álmokban összekeveredő múlt és jelen, pláne olyanképpen, hogy ezeket a világokat Cobb irányítani, megteremtteni is tudja, lehetővé teszi azt, hogy flashback nélkül lássunk képeket a múltból. Ráadásul ezáltal sokkal feszültebbé is teszi a film a szituációkat: a jelenbeli Cobbnak kell újra meg újra szembenéznie az állandó jelenné váló múlttal és halott (?) feleségével; mivel az álmokban él, a tudatalattija tágul léthelyévé, ezért állandó, aktív kapcsolatban van a múltban elkövetett hibáival; nem az emlékezés, akárhogy is nézzük, passzív módján, hanem aktívan, megkerülhetetlen szembenézésre kényszerülve azzal. Nolan nagyon praktikus módon aknázza ki ezt a filmbe rejlt lehetőséget. A kérdésfelvetés folytatása még az, hogy a látvány mennyire szükséges ehhez – nem lenne-e elég egy lecsupaszított, kevésbé monumentális látvány ennek a lehetőségnek a kijátszásához? Valószínűleg nem. Ugyanis az álom-dramaturgia ilyen alkalmazása megkívánja azt, hogy a néző számára ne elidegenítő, hanem magával ragadó legyen az ábrázolás (ellentétben, például Michel Gondry *Az álom tudománya* [La science des rêves, 2007] című filmjével); hisz a film, mint a hollywoodi alkotások általában, beleélést követel és katarzisa törekszik – Hollywood elég konzervatív ebben, és szigorúan Arisztotelészből indul ki. Mivel tehát a látvány monumentális, magával ragadó, a néző valóban átérzi Cobb szembesülését a feleségével – és ennek a súlyát, mint azt láttuk, ezáltal tudja felfogni, nem pedig szóbeli pszichológiai indoklás által. Emiatt is mondható az, hogy az *Eredet* élethelye a film műfaja: az a műfaj, amely képekkel, és nem pedig szavakkal dolgozik; hisz a képek jóval expresszívabb hatásúak, *Nolan pedig épp arra törekszik, hogy a nézőt magával ragadva igazolja a filmbe történt eseményeket, nem pedig bonyolult filozófiai-pszichológiai indoklással.*

A látványvilággal kapcsolatban a második lényeges megállapítás az, hogy a megalkotott, a tudat és

az álom különböző szintjein mozgó horizont – azaz: közeg, melyben lejátszódik a történet – praktikus alkalmazható arra, hogy a művészeteken leggyakrabban számon kért lélektani hitelességet ábrázolja. (Nem pedig megmagyarázza: hanem zsigerileg, direkt kifejezze!) A főhőst teljes egészében ismernünk és értenünk kell ahhoz, hogy a történetet is megérthessük. A pszichoanalízis óta ennek elsődleges követelménye a lélektani ábrázolás. Az *Eredet* effektíve megmutatja ennek a lépcsőit; olyan nyelvet használ, mely közvetlenül, szemtől szembe láthatóvá teszi Cobb döntéseinek lépcsőit, és azt az utat, amelyen keresztül eljut döntéséig – vonatkozik ez a múltbeli, és a filmbeli jelenben meghozott döntéseire is. A leereszkedés Cobb tudatalattijába filmes eszközökkel mutatja meg azt, amit Freud egy-egy analízise során leír a pácienseiről. Ezért is nevezhető Cobb terápiájának a film; esettanulmány, hogy a beteg, szorongó lélek miképp küzd meg a démonaival. A film heroikus törekvése is e kettő, a lélektan és a mainstream ötvözése; és, mivel „kellő súlyú” sorsot választott magának, ebben gyakran sikerrel is jár. A 21. században lélektanról beszélni nem lehet ennél a monumentális nyelvénél közvetlenebbül, átérzhetőbben. A néző zsigerileg tapasztalja meg azt, amit egy-egy pszichológiai esettanulmányban leírva, papírról ismer meg. Szükségtelen hangsúlyozni az ezzel a nyelvvel járó hátrányokat: a befogadótól sokkal kevesebb befektetett energiát követel, kevésbé dolgoztatja meg, és kevesebbet bíz rá. Ennek a mechanikának azonban megvan a maga szerepe – amellet természetesen, hogy műfaji szükségszerűség is.

A film ugyanis, magával ragadó látványából adódóan, képes arra, hogy magába ránts a nézőt. A néző, a film elnyomó, imént elemzett nyelvéből adódóan, kevés teret kap az önmegvalósításra, az egyedül gondolkodásra. Már a kezdeti tutorialtól kezdve a film vezeti végig, és nem hagyja magára a nézőjét – általában ez eleve hollywoodi sajátosság. Mint az előzőekből kiderült, én azon az állásponton vagyok, hogy az *Eredet* kapcsán lustaság megállni azon a ponton, hogy mindez azzal magyarázható, hogy már maga a kérdésfelvetés irreleváns, és nem mozgatja meg a befogadót, nem állítja kihívás elé. Ugyan a film dramaturgiája megfejthető végkifejlet, happy ending felé halad – ami újfent műfaji követelmény -, de Nolan van annyira pimasz, hogy ezt a végén alkalmazott, már citált trükkjével kiforgassa magából – de erről később. Jelenleg az a kérdés, hogy a néző végigvezetése mennyiben adódik a film lényegéből, és hogy milyen következményekkel jár. Azért vizsgálom a látvány és tartam kapcsán ezt, mert nagyon lényeges összefüggést fedhetünk így föl. A film ugyanis, a néző végigvezetésével, úgy cselekszik, mintha a nézőt magával ragadná egy álomba; nem tudjuk, hogy kerültünk oda, nem irányítjuk az eseményeket; zsigerileg reagálunk csak az impulzusokra, amelyek egy ismeretlen által teremtett világban minket érnek. Ez a világ olyan rafináltan van megteremtve, olyan spektákulumokon alapszik, hogy elkerülhetetlenül hatni fog ránk – ahogy a tudatalatti is, mikor valami közlésére vállalkozik, olyan szituációkat teremt, amelyek szükségképp kifejtik a kívánt hatást. Ilyenképpen a film újra önreflexív gesztust alkalmaz: ahogy önreflexívnek nevezhető az is, hogy direktben, primer módon ábrázolja Cobb lélektanát – hisz épp abban a lélekben játszódik a film -, úgy mutatja be önmaga által, önmagából adódóan az ábrázolt álom-mechanizmust a nézőn demonstrálva. Egyszerre ábrázolja, és spektákulum-jellegéből adódóan, magában hordozza azt; *beszél róla, miközben ő maga is az*

. Önmagáról beszél; ezáltal válik önreflexívvé. Az ilyen méretű hatáskeltés pedig kettős szinten teszi értelmezhetővé a filmet: lehet magát az alkotást is szemlélni, azonban ugyanígy értékes kérdésekkel és tapasztalatokkal gazdagítja azokat, akik a mű és befogadó kapcsolatára kérdeznek rá; mintegy újradefiniálja a kettő közti viszonyrendszert. Hisz arra még nem volt példa a művészet történetében, hogy alkotás képes legyen ilyen zsigeri módon önmagába helyezni a nézőt – és ennek elkerülhetetlen kelléke az önreflexió – melyet a téma, a tartam és a látvány összefonása által képes elérni.

RITMUS ÉS AKCIÓ

Érdemes most már megvizsgálni, a látványon túllépve, az akciójelenetek szükségességét. A film nyilvánvaló kompromisszumokat vállal; vonatkozik ez a költségvetésre, a műfaji keretekre egyaránt. Gazdasági szempontból nehezen támadható az, hogy a stúdió jobban bízik egy olyan filmben, amiben lövöldöznek is a monumentális látvány mellett, mint amiben nem. Ez vezeti át Nolant az akciófilm felé. A műfaji keretek használatáról – főhős árnyalása, bonyodalmak, szerkezet, megoldás – már ejtettem pár szót. Nolannek története elmesélése céljából lényeges ezeknek az alkalmazása – de ebből még nem adódna szükségszerűen az, hogy az akciójeleneteket is átvegye az akciófilmekről. (sic!) Azonban az *Eredet* dramaturgiája nem azon alapszik, hogy feszültséget növeljen annak levezetése, kitörése nélkül. Az akciófilmben a lövöldözés a feloldódás: azok a csomópontok, amelyekben kiszakad a karakterekből – és a nézőből – a benntartott feszültség, és amelyek során megkönnyebbül, mert nem feszíti tovább belülről semmi. Fellelegeznek, hátradőlnek. Ehhez kapcsolódik a film hossza is; ritmusbeli szükségszerűség, hogy a figyelem, ami ciklikusan fáradékony, kipihenhesse magát az akciójelenetekben. Emellett még azt is meg kell jegyezni, hogy a Nolan által választott zsigerileg ható nyelvben nyilván „jól jön” az akció; a pulzusszám emelkedik a befogadóban, mocorog a lába, legszívesebben maga is fegyvert ragadna; a beleélést elősegítő eszköz ez is – még ha jóval alábbi is, mint sok, Nolan által is használt eszköz. A nagystúdió és a mainstream azonban nagy úr, és még Nolan sem tehetette meg a 160 millió dolláros költségvetésben azt, hogy kihagyja az akciójeleneteket – de tán nem is volt rá szükség, hogy kihagyja. Természetesen nem ábrázolható filmen hitelesen – ez a priori elvárás a befogadóban – olyan illegális megbízás, amiben nincs akció; a tétjét emeli ezzel: hogy veszélyessé, életeket veszélyeztetővé teszi.

[youtube=<http://www.youtube.com/watch?v=QJKTTCIHEA>]

Emellett pedig meg kell említeni azt is, ahogy Nolan egy huszárvágással még ezt is átírja. Gondoljunk a harmadik szinten zajló havas-síelő üldözésre, amely egy az egyben megidézi az *Oroszországból, szeretettel* (*From Russia with love*, Terence Young, 1963) című James Bond film hasonló jelenetét – eleve ezek az üldözések akció-klisék. Mondhatnánk, hogy az ötlettelenség miatt választották az alkotók ezt a klisé – de nekem meggyőződésem, hogy nem. Az előző

szinteken maximálisan kihasználták azt, hogy saját maguk teremttette univerzumban mozognak, ahol kevésbé érvényesek a fizikai szabályok. Ugyan forradalminak nem nevezhető a hotelben úszkáló harcjelenet, azonban ez nem is célja; az akciójelenetekben, hacsak nem eltérő céllal, akár egy vadonatúj világ bemutatására használják föl az alkotók – mint teszik Wachowskiék a *Mátrix* ban (1999) –, ezeknek a jeleneteknek az eredetisége körülbelül annyira fontos, mint egy-egy rocksláger esetében; a kellékeit már régóta megalkották, azoknak a némileg újszerű egymáshoz illesztése pedig elégségesse fogja tenni arra, hogy a film dramaturgiájában megfelelően betöltsék a szerepüket. Tehát a hotelbeli úszkálás épp eléggé ötletes ahhoz, hogy képesnek érezzük az alkotókat arra, hogy fantáziadús akciójeleneteket hozzanak létre; a havas üldözés azonban tényleg végtelenig elkoptatott klisé. A kérdés megoldása véleményem szerint az, hogy ezeken a pontokon jön be a képbe Nolan iróniája; olyan posztmodern gesztusnak vélem ezt, mint mondjuk a *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003) számos harcjelenetét. A film az ironia belátása nélkül is élvezhető; így azonban egyértelmű összekacsintásnak tűnik; szemernyi, a vajtűfüleknek szóló humornak, amely, meglátásom szerint, újfent alkalmas arra a szerepre, hogy idézőjelbe tegye a spektakulumot, az akciót; relativizálja és ráirányítsa a figyelmet arra, hogy nem az a lényeg. A befogadó figyelmét ezáltal fókuszálja a mélyebb konfliktusra.

TRÜKK

A Nolan-elemzések gyakran visszatérő témája a filmjeiben már-már stílusjegyként alkalmazott trükkös befejezés, mely gyakran az egész filmet átértékeli. Bravúros ennek a megoldása az irodalmi alanyanyagból készült *A tökéletes trükk* (*The Prestige*, 2006) című film végén; következetesen végigvitt, és kijátszott ziccer. Ugyanez elmondható a saját tervből készült *Memento* (2000) befejezéséről. Az *Eredet* epilógusában Cobb hazatér a gyermekeihez. A gyerekek ugyanabban a ruhában, semmit sem öregedve játszanak ugyanabban a kertben és napszakban, amelyben addig Cobb álom-flashbackjeiben elképzelte. A főhős mellékesen lehelyezi a Maltól örökölt totemet – az álom és valóság közti különbség megállapítására szolgáló tárgyat – az asztalra. Ez a totem egy forgó tárgy, mely, amennyiben forgása változatlan marad az idő múlásával – tehát ha nem lassul le és dől el –, akkor a totemet ismerő tudhatja, hogy a saját maga teremttette álom-valóságban van. Cobb akkor szerezte meg ezt a totemet a feleségétől, amikor az először kérdőjelezte meg azt a világot, amelyben felébredtek, és jelentette ki, hogy nem az igazi valóságban vannak –, holott Cobb tudta, hogy már igen, hiszen öngyilkosok lettek az álomban, ami, elvileg, felébredést eredményez. Mal szerint nem ébredtek fel; ezért Cobb ellopja a totemet, hogy ezzel tudja meggyőzni az asszonyt létük valóságosságáról. Az asszony végül emiatt lesz öngyilkos: úgy érzi, ha megöli magát, akkor felébredhet.



A film végén a kamera ezt a forgó tárgyat filmezi, és a hirtelen vágás miatt nem tudhatjuk meg, eldől-e a totem, vagy sem. Ezáltal Nolan felveti annak a lehetőségét, nem álom volt-e az egész film, és nem Cobb hozott-e rossz döntést, és ragadt meg az álom szintjén, miközben Mal, öngyilkossága után, felébredt; és így valójában a Cobb által hitt valóság is csak álom, melyben szerencsétlenül, felébredésre képtelenül bolyog – ezt a képzetet erősíti a gyermekek változatlansága is. Álom és valóság problematikájának nagyon árnyalt, finom megoldása ez, amely valóban idézőjelbe teszi a filmet, és gazdagítja a történetet egy újabb árnyalattal – mégis, némiképp szükségtelennek tetszik, mivel a lényeges problematikához nem sokat tesz hozzá; Cobb lélektani vizsgálata ennél sokkal érdekesebb látszatra. Azonban ezzel az egyetlen trükkel Nolan relativizálja Cobb problematikáját is; már nem a sorsát vonja kérdőre, hanem a teljes valóságát; és ilyen értelemben értékes adalék: a beteg, sérült tudat teljes megkérdőjelezése; ez a lét valóságosságának, a nyugati filozófiában annyiszor végigjárt kérdéskörnek a felvetését vonja magával. A film tárgya lehetőséget ad erre; és ugyan Nolan felelősségre vonható azért, mert ezt a problémát nem árnyalja kellőképp, és nem vezeti végig a filmen, kevés lehetőséget hagyva így egy második értelmezésre – bár nem is lehetetleníti el -, mégis: relativizálja azt a happy endinget, amit a sorsáért Canossát járt, megbűnhődött, azzal szembenézett főhős jutalomként kell, hogy kapjon a műfaji keretek miatt. Azzal, hogy megfosztja az egyértelmű, a nézőt kielégítő lezárástól a filmet, azaz nyitva hagyja, teret enged a nézői alkotásnak. Mivel a film befejezése valóban, a hirtelen vágás miatt, hasonlít a hirtelen, korai felébredésre, amikor még nem sejtjük, hogy az álomnak valójában mi lesz a vége, visszaköti az előzőleg elemzett, álommechanizmus-konceptióhoz ezzel a filmet – már ami a nézőre tett hatást, az alkotás-befogadó viszonyt illeti. És így vonja vissza azt, hogy a nézőre nem ró semmiféle terhet a mű értelmezését, dekódolását illetően. Ugyan az álmot passzívan kényszerült végigélni befogadóként, a felébredés hirtelensége miatt elkerülhetetlenül maradnak benne kérdések, amelyekre – mivel a film magába helyezte, átadta neki zsigerileg az élményt – szükségképp választ próbál találni. Ugyanis brutálisan lett kiszakítva belőle, zaklatottan távozik, és bizonytalanságot visz magával; mivel nézői igény az is, hogy megértse a történetet. Ha pedig, érezhetően, az alkotói szándékból adódóan nem tudja egyértelműen dekódolni, akkor maga kezdi el keresni a megoldást – hogy megnyugtassa a feszültségét, melyet a befejezés, a happy ending lett volna hivatott elvégezni helyette a műfaji szabályoknak megfelelően. Ilyenképpen Nolan a film legvégén feloldja a néző megkötését, és autonómiát ad neki – ezáltal, újfent, a nézői szabadságot, a nézőt mint alkotótársat kezelő szerzői filmes hagyománnyal rokonítja magát.

21. SZÁZADI AKCIÓFILM?

Nolan tehát olyan filmet hozott létre, amely, számos önellentmondása, következetlensége, néhol vontatott stílusa ellenére, korszakalkotó lehet. Amellett, hogy a végletekig kiaknázza a látvány illetén alkalmazása által nyújtott lehetőségeket, nem kezd tobzódni benne, nem teszi „önmagának-

Az *Eredet* agyafűrt látványa és világa, történetvezetése, a középpontosított karakterszerkezettel és a belső konfliktus, az intenzív tartam kibontásával olyan alkotás lett, amely, még ha teljes egészében nem is tudja megvalósítani a kirótt feladatot, mivel túl sok kompromisszumra kényszerült, és sok problémát csak elnagyoltan bontott ki, mégis: minden bizonnyal meghatározó, nyelvteremtő műként marad meg a filmes köztudatban. Kijelölte azt a keretrendszert, melyben opcionálisan kezelni lehet a század megváltozott nyelve és a mélyebb tartalom közlésére való törekvés feloldhatatlan ellentétét. Felemelte a tartamot a lenyűgöző látvány mellé; azáltal, hogy nem gondolatot akart közölni, hanem gondolkodásban érdekeltté tenni. Ugyan nem minden esetben alkalmas még ez a nyelv kifejezni mélyebb, filozofikusabb problematikát; mégis, az *Eredet* biztató kezdet.

© Apertúra, 2011. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/sipos-21-szazad-akciofilm-eretede/>

