

★ Charlie Kaufman ★

BÁBOK SZÍNPADÁN

PARRAGH ÁDÁM

KAUFMAN TÖRTÉNETEIBEN A FANTÁZIA, AZ EMLÉKEK, A FIKCIÓ, A VÁGYAK ÉS FÓBIÁK DÉLIBÁBJAI ÁTLÁTHATATLANUL RÉTEGZŐDNEK EGYMÁSRA.

Az utóbbi években ugyan csökkent a forgatókönyvíró és rendező Charlie Kaufman termékenysége, és így talán népszerűsége, de a ma mindössze jól csendő márkanév hosszú idő múltán sem fog feledésbe merülni. Legtöbb munkája ugyanis szemléletes töménységgel, a forma és a tartalom elválaszthatatlanná font egységével reflektál korunk fontos kulturális klímaváltozásaira, amelyek a legprecízebb meteorológusok (Marshall McLuhan, Guy Debord, Jean Baudrillard) prognózisaiiban szerepeltek, s amelyek mögött Debord úttörő munkájának (*A Spektákulum társadalmá*) előszavában szereplő Ludwig Andreas Feuerbach idézet izzik: „...e kor számára, amely előnyben részesíti a képet a dologgal, a másolatot az eredetivel, a képzetet a valósággal, a látszatot a lényeggel szemben... csak az illúzió szent, az igazság pedig profán.” A színház és a világ azonosságára figyelmeztető reneszánsz bölcsesség atomjaira, kvarkjaira kopott, hogy belőle felépülhessen körülhatárolhatatlan szimulációkba és virtualitásokba süppedő késő-modern világunk. Kaufman történeteiben a fantázia, az emlékek, a fikció, a vágyak és fóbiák délibábjai átláthatatlanul rétegződnek egymásra és arra, amit bizonyos időpillanatokban és bizonyos helyeken valóságnak vélelmezhetünk.

ÖNMAGÁNAK SUTTOGÓ KIMÉRA

A science-fiction, az utópiák és a disztópiák műfaji díszletei helyett az egyén belső világa, gondolatainak labirintusa válik Kaufman hőseinek fő színterévé. A klauszrofóbiás szubjektum számára a környezet kitapinthatatlan

kontúrjai elvesznek, hogy organikusan folyjanak össze a hasonlóképpen két-séges és ingatag belső építménnyel, a személyiséggel. A filmeket tárgyaló szakmai diskurzusok éppen ezért megkerülhetetlenül használják az önmagába csavarodás képi metaforáit, Escher festészetét, a tükörszobát, a homunkuluszt, a Matrjoska babát, a Moebius-szalagot és természetesen a saját farkába harapó kígyót.

A megcsalható érzékelés, a tétova tudat és a sunyi tudattalan bermudaháromszögéből próbál kikászálódni a főszereplő, aki félénk, frusztrált, introvertált, tehetetlen: a Philip K. Dick paranoid világára emlékeztető térben kallódó karkai alak gyenge és szánalmas. Kérdéses, hogy ez mennyire terhelt önróniával, mivel Kaufman majd összes fő karakterében ott bujkál (ha épp nem integet két kézzel) a klisék és az uniformizáltság tengerében eredetiség, egyediség után kutató szerző, aki korlátai ellenére valami nagyot, valami igazit akar teremteni, miközben eltökélten szuggerálja az írógépbe fűzött szűzféher papirost. A filozofikus törekvéseket ráadásul a hiábavalóság hol közvetlen, hol közvetett hangsúlyozása teszi ellentmondásossá, ugyanúgy tetten érhető a posztmodern önsajnáltság felszínessége, mint a metafizikai mélység. Annak megítélése, hogy a shakespeare-i mondatból („Színház az egész világ”) Kaufman katedrális épít vagy kazamatát, és, azon is múlhat, hogy mennyire hajlandó a néző elfogadni, hogy a habarcs nem más, mint a forgatókönyvíró hiúsága.

A tévésorozatok író Kaufman nagyjátékfilm debütálása 1999-ben történt meg *A John Malkovich menettel*, amely rendezőjének, Spike Jones-nak szintén az első volt. Az eredetileg bábjátékos Craig Schwartz (John Cusack) egy hét és feledik emeleten üzemelő

irodánál lesz aktakukac, amikor felfedez egy titkos kaput, ami egy féregjáraton keresztül John Malkovich (John Malkovich) agyába vezet. Az utazás röpké, de annál intenzívebb, egy negyedórára a híres hollywoodi színész szemén keresztül látható a világ, pontosabban a világ azon része, amiben épp akkor Malkovich tartózkodik. Kis gyakorlással és egy bábjátékos kezűgyességével pedig nem pusztán kukucskálhatunk Malkovich szemén keresztül, hanem irányíthatjuk is őt.

A karteziánus emberképet parodizáló test-tudat koncepció, és a több helyütt a Monty Pythont idéző abszurd megoldások során a lét, az önazonosság és az önrendelkezés kérdései merülnek fel. Hol van Craig, amikor Malkovichban van? Hol van akkor Malkovich? Mi az Én? Mi a lélek? Mi a test? Ki irányítja Malkovichot, amikor az a Craig irányítja, aki csak azért bújt bele, hogy lenyűgözze csábos kollegináját, Maxine-t, aki az ujjja köré csavarta, de akinél – lévén holmi bábjátékos – esélye sincs? Egyáltalán, van-e értelme irányító és irányított tudatról, önazonos énről beszélni, amikor egy bábjátékost alakító színész egy saját magát alakító színész teste feletti uralmat arra használ, hogy az – a színész – sutba dobva színészi karrierjét felvirágoztassa: a bábjátékot? A mások, sőt saját magunk feletti kontroll illúzióját játékos fantáziával illusztrálja Kaufman, miközben a bohém árnyalatokat komorra színezi az a lehetőség, hogy Craig nemcsak, hogy tudja: a gyeplő nem az ő kezében van (hiszen a félénk bábos mindent a szemérmetlenül despotikus Maxine kegyeiért tesz), hanem otthonosan lakja be, egyenesen szereti ezt az alárendelt állapotot.

A második, Jones rendezte Kaufman filmben, az *Adaptáció*ban Charlie Kaufman (Nicolas Cage) sokáig platói viszonyt ápol egy adaptálandó, miszti-

és az őt mindenáron civilizálni akaró Dr. Bronfmant. Utóbbi azóta a fehérre mázolt moebiusmennországból gubbasztva töprenghet: vajon Puff érzi már az Ődipusz-komplexust, vagy erről is kellett volna neki leckét adni?

A második Kaufman-Gondry koprodukció, az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* a kreatív vizuális trükkök cunamijával mossa el a címben megidézett Alexander Pope episztola, az *Eloisa to Abelard* egyik alapgondolatát, miszerint a felejtés áldás. A szerelmi bánat miatt emléktörlésre jelentkező Joel Barish (Jim Carrey) fejébe invitáló utazás során a szisztematikus törlés sorrendjében tekinthetjük meg egy nagy rössel induló, majd kifulladás románc fázisait. Önnön emlékei között párjával kóvályogva, a műtétet közben jön rá Joel, hogy talán elhamarkodta a dolgot, és minden erejével próbál tudatának olyan mélyen eldugott pincehelyiségeibe rejteni valamit Clementine-ről, ahova a fájdalomtalan gondtalanságot kínáló kisvállalkozás, a Lacuna Rt. porszívója nem jut be. A film tekinthető a „menekülő szerelmesek” gengszterfilm-zsáner pszichoanalitikus átiratának, ahol Joel és Clementine nem konkrét üldözők elől menekülnek, hanem kapcsolatuk visszamenőleges felszámolására irányuló merényletüket próbálják elkerülni. A film ciklikus, sőt örvénylő szerkezetet sejtet, hiába töröljük ki többször kapcsolatunkat emlékezetünkéből, valahol legbelül megmarad belőlük egy mag, amiből mindig újrasarjadhatnak. Mint ha a személyiség nem tudna teljesen lemondani a fontosabb viszonyulásokról, illetve azok belső lenyomatáról, az emlékekről. Legyenek ezek az emlékek bármennyire is csalókák.

A 2002-es, George Clooney rendezte *Egy veszedelmes elme vallomása* kissé kilóg a sorból, Kaufman hozott anyagból dolgozott, a tévés személyiség Chuck Barris önéletrajzi könyvét adaptálta. (Csínált már hasonlót, de ezúttal nem a munkafolyamatot, hanem annak eredményét láthatjuk.) A tévés producerként a stúdióban emberek tucatjait, a képernyő másik oldalán millióit rángató, a színpalak mögött a CIA marionett bábujaként gyilkoló self-made-man kettős életét nem súlyosbítja vizuális hatásvadászát, sem a cselekmény önkényes deformációi, az irányítás és az irányítottság egyidejűsége pont elég Chuck (Sam Rockwell) belső feszültségének hiteles ábrázolásához.

Nem így a magnum opus, ami a David Smith által szerényen „hiper meta-textuálisként” diagnosztizált kaufmani formanyelv legmagasabb fokozata, és ami valószínűleg a filmes kánon azon páholyában fog helyet foglalni, ahol többek között a *Kamerales*, a *8 és fél* vagy éppen a *Mullholland Drive* tartózkodik. A Kaufman által rendezett *Kis-nagy világ* a művész, a művészet, a médium grandiózus önleplezése, az acélzabláját elharapó szürreális ámokfutás, a tükörterembe zárt önreflexió, amit a szőrösszívű kritikusok némelyike önismétlőnek, kiüresedőnek tart. Szerintük mind terjedelmében, mind ötleteiben túl sok a film, túl nagyot akar, és a vége felé már nagyon várták, hogy az élete utolsó, igazán nagy művére készülő színirendező, Caden Cotard (Philip Seymour Hoffmann) a sok-sok tépelődés, testi-lelki őrlődés és zavaros vízió után végre örök álmra hajtsa a fejét. Talán meglepő, de az ember nem szeret meghalni. Az alkotó ember, akinek valamire való kétségei vannak a munkásságára vonatkozóan, pláne nem. Túl nagyot akar, túl sokat, túl igazit, túl sokáig, mire magától rájön, mire elfogadja, hogy az egyszerű, profán dolgok is fontosak és igazak. A legigazibb, legvalószínűbb pedig, a maga banalitásában, a vég, a halál.

Benjamin Franklin sokat idézett mondata szerint a halálon kívül ugyan még az adó is „biztos”, Kaufmannak nyilván nem célja a nézőt makroökonomiai összefüggésekkel untatni, mégis, a *Kis-nagy világ* minden jelenetében koncentrációdik a

„Tetten érthető a metafizikai mélység”
(John Malkovich-menet – John Cusack)

kétségnek ez a több évszázados bizonyossága. A főművének MacArthur ösztöndíjából nekiveselkedő Caden nem tudja a konkrét történetet, vívódik a címen, leendő „könyörtelenül igaz” darabjának próbái belopóznak, és szép lassan bekebelezik a valóság eleve bizonytalan térbeli, időbeli, kauzális rendszerét. Minden mindennek a másolata lesz, és az eredeti címben (*Synecdoche, New York*) megelőlegezett metonimikus önképezés szerint kiterjesztett vagy összezsugorodott léptékben hordozza korábbi pirinyó vagy hatalmas jelentését, a díszletek körbefolyják a várost, a mikroszkopikus festmények felett nagytóval meresztik szemüket a kiállítás látogatói. Elvesznek a megbízható fogódzók, Caden nem tudja, a felesége mikor hagyta el, mióta kasztíngol, a szereplőválogató asszisztensébe, vagy a nagy műben az asszisztensét játszó színésznőbe szerelmes. És azt se tudja világosan elhatárolni, hogy ő, vagy az őt alakító színész szerelmes. A *Kis-nagy világ* a baudrillard-i szimulakrum megrendítő és melankolikus megjelenítése, azé az állapoté, ahol feltérképezhetetlen, mi minnek a képe, visszatükröződése, mi a referencia és mi a reprezentáció, csak a szimuláció ténye biztos. Meg persze a halál.

Kaufman furmányos cselekményeiben mindig központi funkciót kapnak a párkapcsolati drámák, legyen szó fennkölt vagy szálnalmas sóvárgásról, a cserbenhagyásról, a szenvedély kihűléséről vagy az elfogadás küzdelméről, az egymással (és saját magunkkal való) megbé-





kéletről. Az is lehet, hogy a Kaufman-alteregő férfi főszereplők alkothatnákja, énkérésése és többnyire elfuserált szerelmi élete

épp úgy szétválaszthatatlan, mint a *Kisnagy világban* szemérmesen egy alteregő szájába adott vallomás kreatúrája: „Meg akarlak baszni, hogy te meg én egy kimérává egyesüljünk, olyan mitikus lénygé, aminek péniszé és vaginája örökre egybeforr. Két pár szeme csak egymást nézi. Az ajkai összeforrnak. És a hangja önmagához suttog.”

VIGASZTESTEK

Kaufman munkássága a nyilvánvaló gondolatgazdagság miatt agyonelemzett, viszont ezek az elemzések talán túlságosan is etelődnak a filmek intellektuális aspektusa felé, nem fordítva elég figyelmet a szerző testábrázolására. Saját bevallása szerint szeret olyan embereket alkalmazni, akik taszítóak lehetnek a stúdiók számára (még hozzá is teszi: „ez talán rossz ötlet”), ebből az irányból szemlélődve az tűnhet ki, hogy többről van szó, minthogy kedvére van a hétköznapi külsejű színészek foglalkoztatása.

Kiss Attila *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza* című tanulmányában a két korszak színházának testhez való viszonyát vizsgálva írja: „A test a jelentéskötés folyamatának megkerülhetetlen és kiinduló-

„A hangja önmagához suttog”

(Adaptáció – Nicholas Cage)

pontot képező energiaforrása, a beszélő szubjektum rendszerének materiális alapja. Ez az alap különösen akkor válik a jelentésképző megismerő folyamatok tárgyává, amikor elbizonytalanodik, megkérdőjeleződik a társadalomnak a jelhez, a jelölés lehetőségéhez és garanciáihoz való viszonya.” Kifejti, hogy a korabeli anatómiai felfedezések és filozófiák következtében a test és a lélek kapcsolata problematikussá vált, és az így előálló ismeretelméleti válságra a reneszánsz színház morbiditásra való hajlama, a nyilvános kivégzések és az anatómia-színház (!) reagáltak, szemérmetlenül faggatva a testet. A virtualitás és szimuláció korában szintén aktuálissá válik a test, a hús mélyére pillantás igénye, ráadásul ez nemcsak a színházban jelenik meg. A *torture porn* (kínpornó) alműfajának például vannak olyan értelmezései, mely szerint (Nemes Z. Márió szavaival) „a hiperrealitás és a digitális képek korszakában (...) manipulált, de vizuálisan a 'valóstól' megkülönböztethetetlen emberképek és a posztumán képzelet emberhibridjei mögül eltűnik a testi referencia (...) a test deformálása válhat az eleveenség iránti nosztalgia egyik kifejezési formájává.”

Kaufman természetesen nem mocsokjabeakezétnyíltérszakábrázolással, viszont aligha lehet véletlen, hogy teljességgel bizonytalan és sokértel-

mű, „hiper meta-textuális” történeteiben szisztematikusan boncolja, dekonstruálja, ha nem is a testet, de a szépség és fiatalság, a sztárság kultúráját. Ezt az olvasatot egyszerre kérdőjelezi és erősíti meg második rendezése, az *Anomalisa* című animációs film, ami egy álomszekvenciát leszámítva tökéletesen lineáris és stabil szűzével rendelkezik, viszont alig egy napot átölelő cselekménye a csúfság elfogadása, már-már fetisizáló imádata köré sűrűsödik. Semmi trükközés a sztorival – figyeljük csak a testet?

Egy konferenciára előadást tartani érkezik a családos Michael Stone, aki a szállodai magányában először exével szervez le randit, de a meghízott nő az étteremben felháborodik a szobára hívástól, majd egy kapós párból viszi fel magához – a vonzó szőke helyett – az érezhető esztétikai hiányosságokkal küzdő Lisát. Noha az *Anomalisa* kivitele (stop-motion) értelmezhető elidegenítő absztrakcióként, Stone és Lisa orális kedveskedést is tartalmazó ágyjelenete (ellentétben a nyíltan parodisztoikus *Team Americával*) meghitt, szemérmetlenül aprólékos, zavarba ejtően valóságos. Nem így az emberek néhol még éppen racionalizálható, másutt már teljesen értelmetlen rajongása Stone iránt. Az *Anomalisa* azt a groteszk, rettegett vagy remélt momentumot festi meg, amikor az ember megundorodik a felé irányuló imádatától, és akár egy esti kaland erejé-



re, odafordul azokhoz, akiket a szépség mindent egyneműsítő normái stigmatizálnak és kiközösítenek.

Hogy Cadent a *Kis-nagy világban* valaki más testesítse meg, mint Hoffman, elképzelhetetlen. A boldogtalanság 2014-ben elhunyt apostola megannyi szerepében megannyi variánsát testesítette meg a humán nyomorúságnak, ha valaki megragadta a szomorú szépséget, akkor az ő volt. És az ő tohonya, szottyatag testét tuszakolja végig Kaufman a visszafordíthatatlan fizikai leépülés megannyi szánalmas stádiumán. A film a testnedvek és üritmények lajstromba vételével indít, majd a pusztá helyváltóztatás képességétől az erekción keresztül (Hoffman és a molett Samantha Morton félbeszakadó szeretkezése hasonlóan provokálhatta a nézők ez irányú elvárásait, mint az *Anomalisa*) a nyáltermelésig bezáróan kapcsolja ki Caden biológiai funkcióit, míg lánya, fiatal testét nem becsülve teszi azt műalkotássá, hogy az elfertőződött tetoválások virágmintáival együtt hervadjon el. Kaufman eddigi legnagyobb műve épp úgy az érzékelés és az elme kiúttalanságának, elveszettségének elégija, mint óda az öregedéshez. A démonhoz, aminek a hallatán Holly-

„Vágyak és főbiák délibábjai”

(Kis nagy világ – Philip Seymour Hoffman)

woodban szériában vetik a keresztet. A produceri jogköreit valószínűleg a színész-válogatáson is gyakorolta Kaufman, de ennek híján is érvényesítette elképzeléseit. Az *Egy veszedelmes elme vallomásaiban* a „Randijáték” című ismerkedős műsorban a parván takarásából vakon választó nő végül a Brad Pitt és Matt Damon mellől frappáns válaszaival kitűnő, teljesen jellegtelen figura mellett dönt. (Aztán persze megbánja.) Chuck a CIA berlini küldetésén egy fogolycserén szembesül a ténnyel: a játék győztes Don Juanja KGB-kém. A szerző a színpalak mögül, szinte észrevétlenül csempészi be filmjébe a hétköznapi küllem ügynökét. A *Libidóban* Lila hormonzavar miatt naponta kényszerül egészsztestes epilációra, így a korábbi szerepeiben a nézőt szexuális kisugárzásával zaklató Patricia Arquette ezúttal a saját prémbundájában siet a közönség érzéseinek vélhetőleg ellentmondásos felkavarására. Az *Adaptációban* a pályája zenitjén lévő Nicolas Cage-nek adatik a megtiszteltetés, hogy méretes bendővel, kopaszodó fejtetővel és folyton izzadó homlokkal személyesítse meg Kaufmant, és persze fiktív ikerestevérét is. Az akciósztár látványos elcsú-

ulásával (és az azzal járó, realistább játékaival) önmagát egy magasabb szakmai szintre, míg Kaufmant egyenesen sztárustatuszba emelte. A kis testi hibáknak a pusztá provokáción túl természetesen karakterformáló vagy dramaturgiai szerepük is van.

Az ideáltipikus, vékony nő, mint valamiféle femme fatale, Kaufman legtöbb hőstét győtri. Ennek a szenvedésnek legironikusabb előadása *A John Malkovich menete*, ami első körben nem mások, hanem saját testünk, fizikai-biológiai korlátaink elfogadását kérdőjelezi meg. Nem pusztán Craig nem tud saját magával megbékélni, vének egész csoportja várja titokban Malkovich negyvennegyedik születésnapját, hogy testébe költözve újjászülethessenek, kicselezve a halált, magára a Malkovich-menetre pedig

tömött sorokban ácsingóznak az emberek, a „senkik”, akik elkeseredetten szeretnének „valakik” lenni, ha csak tizenöt percet is. Most revansot vehetnek a sztáron, aki elrabolta az álmaikat! Hogy ez a sztár egy olyan kopasz, hasas karakterszínész, akitől senki nem tud egy filmet se? Nem ez Kaufman leggúnyosabb utalása arra, mennyire elvakítanak a vágyaink. Fogja a kor egyik szexszimbólumát, Cameron Diazt, elmaszkírozza egy ferde orral és barna kontaktlencsével, felöltözteti szürke egérnek, végül rátesz a fejére egy gólyafészket – hogy a férje gondatlanul bolondulhasson bele a szexin öltözködő, kvázi-anorexiás Maxine-be. A szép Diaz által megformált rútot Lotte Schwartz testképzavarát Maxine iránti szerelme teljesíti be, míg Craig „jutalma”, hogy hátralevő életét bárminemű gondolati vagy fizikai kontroll nélkül kénytelen eltölteni Maxine tőle fogant lányában, aki a Nirvana *Nevermind* albumborítóját megidézve lubickol a fináléban. Itt még nem lehetett tudni, hogy a szerző megfellebbezhetetlen, ugyanakkor diszkrét cinizmusa mellé mennyi empátia társul, de már jóval az *Anomalisa* előtt kiderült, hogy sok. Filmjeiben az anatómiai idealizmus hiábavalósága mellett az elfogadás szerény diadalát sugallja.