

Zalán Márk

A sziklától a valóságig

A felnövekedés motívuma Peter Weir filmjeiben

Semmit sem tudunk, de elszántak voltunk. Egy dologgal voltunk tisztában, a filmek iránti szeretetünkkel.¹ – Weir többek között így foglalta össze tapasztalatlan, ám tette kész generációjának helyzetét, amikor 2023-ban, első ausztrál rendezőként átvehette életmű-Oscar-díját. Weir egy olyan ország képviselője, amelynek filmművészete évtizedeken át nem hallatott magáról, ám egyik pillanatról a másikra nagykorúvá vált. Ez volt az ausztrál új hullám, amelyben sok más, korábbi filmtörténeti periódushoz hasonlóan az adott ország történelmi, társadalmi és intézménytörténeti változásai egybeestek egy éppen felnövő nemzedék útkeresésével. Így talán nem véletlen, hogy Weir munkásságában gyakran felbukkannak coming-of-age történetek. Tanulmányomban azt vizsgálom meg, hogy a felnőtté válás motívuma miképpen jelenik meg a rendező két, Ausztráliában (*Piknik a Függő-sziklánál* [*Picnic at Hanging Rock*] 1975; *Gallipoli*, 1981) és két, az Egyesült Államokban készített (*Holt költők társasága* [*Dead Poets Society*], 1989; *Truman Show*, 1998) filmjében. Az elemzésekkel arra kívánok rámutatni, hogy a fenti művek miben térnek el a hagyományos felnövekedéstörténetektől, illetve mennyiben követik azok bevett motívumait, melyek a filmek közötti szembetűnő hasonlóságok és különbségek. Emellett kitérek arra is, hogy Weir Hollywoodba történő emigrációját követően mennyiben tudott hű maradni saját stílusához. A tanulmányban először röviden áttekintem az ausztrál új hullám jelentőségét, és bemutatom Weir karrierjének indulását, majd meghatározom, melyek a felnövekedéstörténetek jellemző narra-

tív attribútumai. Ezt követően kronológiai sorrendben, a filmek elemzésével térek rá Weir felnőtté válás-történeteinek narratív és formanyelvi sajátosságaira.

Új hullám

Ahhoz, hogy jobban megértsük Weir felnövekedéstörténetek iránti érdeklődését, feltétlenül ki kell térni arra a társadalmi és intézménytörténeti kontextusra, amelyben karrierje elindult. A hatvanas évek második feléig Ausztrália filmművészete nemigen létezett,² rendkívül kevés film forgott, azok is zömében koprodukciók voltak. Az ország legfeljebb ideális forgatási helyszínnek bizonyult, ám ami talán a legnagyobb problémának számított, hogy nem volt nemzeti filmgyártás és épkezláb külföldi forgalmazás. A hatvanas évek mélypontját követően az aktuális ausztrál kormány megelégette filmművészetük tetszhalott állapotát, és megindult annak teljes körű anyagi támogatása.³ Elsőként létrejött az Ausztrál Filmfejlesztési Testület (Australian Film Development Corporation), amely többek között Weir első nagyjátékfilmjének, a *Párizs, a roncskocsik Mekkájának* (*The Cars That Ate Paris*, 1974) is a gyártója volt.⁴ Ezzel párhuzamosan a kor fiatal rendezői helyi televíziós csatornáknál, valamint kisebb-nagyobb filmgyártó vállalatoknál próbálgathatták szárnyaikat, ám a lehetőségek nemcsak ausztrál, hanem más országok rendezői előtt is nyitottak voltak. Így fordulhatott elő, hogy 1971-ben már két ausztrál film is szerepelt a cannesi-

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.4.3>

1 Peter Weir Receives an Honorary Oscar Award – 13th Governors Awards. <https://www.youtube.com/watch?v=MQP-7Ev7fIU> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 18.)

2 Zalán Márk: A kenguru ugrani készül. Ausztrál új hullám. *Filmvilág* (2011) no. 4. pp. 13–17.

3 Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. (trans. Módos Magdolna) Budapest: Palatinus, 2007. p. 698.

4 Thompson–Bordwell: *A film története* p. 698.

filmfesztivál versenyprogramjában, a brit Nicholas Roeg *Vándorregéje* (*Walkabout*) és a kanadai Ted Kotcheff *Félelemben élni* (*Wake in Fright*) című munkája, amelyek „újszerűen mutatták be az ausztrál vidék sajátosságait”.⁵ Az igazi áttörést azonban a néhány évvel később induló rendezők jelentették, többek között Bruce Beresford, Gillian Armstrong, George Miller, Fred Schepisi, Phillip Noyce és Peter Weir. E direktorok habitusa, stílusa merőben eltért egymástól, ám közös volt bennük a fiatalságuk, hogy nem végeztek el filmes iskolát,⁶ nem álltak előttük jelentős ausztrál filmtörténeti korszakok vagy kiemelkedő rendezők, példaképek, ellenben rendkívül elszántak voltak a filmkészítés iránt. Felmerül azonban a kérdés, hogy mi legyen a téma. „Miért ne készítsünk saját filmeket a mi dolgainkról? Hogyan csináljuk?” – teszi fel Weir a kérdéseket egy interjúban.⁷ Az ausztrál új hullám alkotói hamar megtalálták a megfelelő receptet, a tendencia jelentősége pedig abban rejlik, hogy a filmesek olyan, korábban feldolgozatlan témákhoz nyúltak, amelyek érzékenyen érintették az ausztrál társadalmat. Beresford a humor felől közelíti meg az angol–ausztrál kulturális ellentéteket debütáló filmjében, a *Barry McKenzie kalandjaiban* (*The Adventures of Barry McKenzie*, 1972), ugyanakkor országa búr háborús szerepét állítja pellengérré a *Betörő Morantban* (*Breaker Morant*, 1980). Míg Noyce *Backroads*,⁸ illetve Schepisi *Jimmi Blacksmith dalában* (*The Chant of Jimmi Blacksmith*, 1978) az őslakosokkal való konfliktusokat szemlélteti, addig Armstrong, főhőse révén, az

ausztrál nők huszadik század eleji függetlenedési küzdelmeit illusztrálja *Ragyogó karrierem* (*My Brilliant Career*, 1979) című filmjében. Weir egyfelől azért jelentős, mert valamennyi, Ausztráliához kapcsolódó kardinális témában készített filmet, másfelől ő az egyetlen, akinek az egész karrierjét végigkíséri a felnőtté válás motívuma.

Gyermekből felnőtt

A felnőtté válás, avagy coming-of-age néven ismert filmek pontos meghatározása különösen komplikált, főképp annak tükrében, hogy napjainkban már az antropológia és a pszichológia tudományága is foglalkozik vele. A pontos meghatározást tovább nehezíti, hogy több fogalom jelöli az efféle történeteket, emellett átfogó és részletes elméleti szövegek eddig többnyire csak angol nyelven íródtak. Ami bizonyos, hogy erős irodalmi háttérrel rendelkeznek,⁹ a filmeket figyelembe véve pedig nem tekinthető vegytiszta zsánernek, ugyanis keveredhet vígjátékkal, drámával vagy akár road movie-val is. Bizonyos szövegek az úgynevezett tinédzserfilm kategóriájába sorolják,¹⁰ ám felmerül a kérdés, hogy ez esetben hol helyezkedik el az ifjúsági film, amelynek például a magyar filmművészetben is jelentős hagyományai vannak. Más szerzők meglátása szerint a felnövekedéstörténetek alapjait a fejlődésregények, más néven a Bildungsroman műfaja képezik,¹¹ ezt veszi alapul Alistair Fox is új-zélandi coming-of-age filmekről értekező kötetében,¹²

5 Ausztrál új hullám In: Kránicz Bence – Lichter Péter: *Kalandoz filmtörténet. Szerzők, műfajok és irányzatok*. Budapest: Scolar Kiadó, 2019. p. 203.

6 Az elméleti „képzést” az Ausztráliába áramló európai, amerikai és távol-keleti filmek jelentették, a gyakorlatit pedig az első rövidfilmek készítése.

7 Shirley, Graham: *Small Screens and Big Screens: Television and Film*. In: Tibbets, John C. (ed.). *Peter Weir: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. p. 49.

8 A filmet Magyarországon hivatalosan nem forgalmazták.

9 Néhány ismert klasszikus példa: J. D. Salinger: *Zabhegyező*; Charlotte Brontë: *Jane Eyre*; Mark Twain: *Huckleberry Finn kalandjai*.

10 Masterclass: *Coming-of-Age Movies: What Is the Coming-of-Age Genre?* 2021. 09. 24. <https://www.masterclass.com/articles/coming-of-age-movies> (utolsó letöltés: 2024. 09. 28.)

11 Milojev-Ferkó Zsanett: *Az ötvenes és hatvanas évek fiataljainak reprezentációja a Kádár-korszak filmjeiben. Kurzusexpoé az ELTE szabad bölcsészet filmelmélet és filmtörténet szakja számára*. https://epa.oszk.hu/03500/03508/00045/pdf/EPA03508_film szem_2022_1_04-15.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

12 Fox, Alistair: *The Coming-of-Age Film as a Genre: Attributes, Evolution, and Functions*. In: Fox, Alistair: *Coming-of-age Cinema in New Zealand*. Edinburgh University Press, 2017. p. 5. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474429443.001.0001>

ugyanakkor Vigh Martin cikke¹³ amellel érvel, hogy nem pontosan tisztázottak a felnövekedéstörténetek és a fejlődésregények közötti kapcsolatok. Az sem állapítható meg pontosan, hogy mikor válik valaki felnőtté. Mik a stációi? Akkor lesz egy gyermekből felnőtt, ha nincsenek szülei, vagy nem foglalkoznak vele eleget, és ezért önállóságra kényszerül? Vagy amikor jelentős történelmi események (forradalom, háború) kötelezik függetlenedésre? Netán az első szexuális együttlét jelenti a belépést a felnőttek világába? Esetleg a középiskola elvégzése és az otthon elhagyása, a felelősségvállalás a másik iránt vagy a szülői akarattal való szembeszállás? Ami bizonyos, hogy a coming-of-age filmek minden esetben átalakulásról szólnak, a történetek végére a gyermekből felnőtt lesz. Idő, történelem, földrajzi elhelyezkedés, politikai berendezkedés, külső vagy belső okok is alakítják a felnövést, ami ugyanakkor erősen kultúrafüggő is, hiszen más a felnőtté válás az angolszász világban, és más az ausztrál őslakosoknál. Ugyanakkor az efféle történetek egyetemességük miatt rendkívül népszerűek, mert nemzettől, vallástól és kultúrától függetlenül mindenkit érintenek, aki belép a felnőttkorba.¹⁴

Ha figyelembe vesszük a coming-of-age filmek eddigi ismertetőjegyeit, akkor Weir esetében elmondható, hogy pályafutása elején sokat számított a helyszín és az ausztrál társadalom aktuális állapota, amelynek atmoszféráját jól tükrözi *Michael* című, 1971-ben készült rövidfilmje. A hatvanas évek második felére több ausztrál nagyvárosban egyre erősödtek a vietnámi háború ellen szerveződő megmozdulások, az idősebb nemzedékek pedig megvetéssel vegyes értetlenkedéssel álltak a fiatalok lázadása előtt. A film nyitójelenetét vélhetően a délkelet-ázsiai konfliktus képei inspirálták, itt ugyanis az látható, hogy Sydney utcái háborús övezetté válnak, ahol rebellis fiatalok lönek hatalmas tankokra. Később kiderül, hogy csupán a főhős látott egy *Forradalom* című filmet a moziban, amelynek hatásától nem tud szabadulni. Michael egy átlagos, tehetősebb családból származó fiatalember, aki borzasztóan unja a

munkáját és eseménytelen mindennapjait, valamint azt, hogy korlátozott szülei életének minden mozzanatát előre megtervezik. Amikor megismerkedik a moziban látott film közvetlen és nyitott főszereplőivel, élete felszabadultabbá és vidámabbá válik, amit szülei nem néznek jó szemmel. Weir egyszerre szemlélteti a hippikultúra Ausztráliára gyakorolt hatását (a filmben végig korabeli beatzenéket hallani), valamint a nemzedéki konfliktusokat. Michael alig beszél a szüleivel, akik nem nyitnak mások felé, és „fura teremtmények”-nek minősítik fiuk új barátait. E jelenetek közé ékelődnek egy helyi riporter bohózatba illő közösségi fórumát mutató betétek, ahol az idősek a lázadás és a hippinemzedék ikonjainak (Jimi Hendrix, John Lennon, James Dean) fényképei árnyékában próbálják megérteni a fiatalok világát. Weir tehát már pályája egészen korai szakaszában mesél szűk látókörű szülőkről, lázadó fiatalokról, generációs nézeteltérésekről. Érdeklődése e témák iránt nem kivételes eset, és nemcsak azért, mert nagyjátékfilmjeiben is visszaköszönnek, hanem mert 1972-ben olyan, rövid, felnőttek számára készült oktatófilmek elkészítésével bízták meg, amelyekben a szereplők önállósodási, felnőtté válási pillanatait ragadja meg.

Beavatás

Weir második nagyjátékfilmje, az 1975-ben bemutatott *Piknik a Függő-sziklánál* alapozta meg nemzetközi karrierjét. E műnek köszönhetően Ausztrália is bekerült a nemzetközi filmvilág képzeletbeli vérkeringésébe, és a mai napig klasszikusnak számít. Jelentőségét rendkívüli sokrétűségének és a különféle izgalmas értelmezési lehetőségeknek köszönheti. Az egyik legismertebb megközelítési mód hézagos, nézői elvárásokkal szembemutató elbeszélés módjának kiemelése. Története 1900-ban játszódik Bálint napján, valahol Délkelet-Ausztráliában. Az Appleyard Leánykollégium tagjai egy szép nyári napon piknikezni indulnak a címbeili Függő-sziklához. Amikor

13 Vigh Martin: *Fald fel önmagad! Egyéni és közösségi traumák az európai coming-of-age filmekben*. <https://filmtett.ro/cikk/fald-fel-om-magad-egyeni-es-kozosségi-traumák-coming-of-age-fel-noves-filmek> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 28.)

14 Mindemellert azt is tekintetbe kell venni, hogy a klasszikus elbeszélés történetek egyik alapvető tulajdonsága, hogy a főszereplő karakterek megváltoznak, átalakulnak, ahogyan Syd Field, a forgatókönyvíró fogalmazza: „... az átalakulás, a változás emberi mivoltunk elengedhetetlen velejárója...” Field, Syd: *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai*. (trans. Köbli Norbert) Budapest: Cor Leonis Films Kft., 2011. p. 68.

néhányan feljebb másznak a sziklára, közülük hárman az őket kereső tanárnőjükkel egyetemben rejtélyes módon eltűnnek. A film nem tárja fel nézője előtt a lányok eltűnésének okát még akkor sem, amikor egyikük váratlanul előkerül; ráadásul ő nem emlékszik semmire. Weir tehát alapvető információkat tart vissza nézője elől, erősítve alkotása titokzatosságát, és gyarapítva annak sokféle értelmezési lehetőségét. Az elbeszélés szerkezete miatt több filmes szakíró hasonlította Michelangelo Antonioni *A kaland* (*L'Avventura*, 1961) című alkotásához,¹⁵ ami nem alaptalan, hiszen az olasz rendező művében sem derül ki az egyik szereplő eltűnésének oka, emellett e váratlan és megmagyarázhatatlan esemény mind Antonioni, mind Weir esetében is feldúlja egy kis közösség látszólagos nyugalmát.

A filmmel kapcsolatos másik népszerű elemzési szempont a brit kolonializmus bírálata. Weir a történet számos pontján utal arra, hogy az angol lányok egy számukra ismeretlen területet látogatnak meg. Indulásuk előtt az igazgatónő mérgező kígyókra és veszélyes hangyákra hívja fel figyelmüket, valamint emlékezteti őket arra, hogy milióéves szikláról van szó. Weir többször ellenpontosza a piknikezők arcairól készült közeliket a sziklák formáival, amelyek leginkább őslakos arcokra emlékeztetnek. Marek Haltof arra hívja fel a figyelmet Weirről írt portréjában,¹⁶ hogy mind a film, mind a regény, amiből készült, hangsúlyozza a brit kultúra találkozását az idegen ausztrállal. Az angolok világa civilizált, kiszámítható, arisztokratikus, szemben az ausztrállal, amely ismeretlen, rejtélyes és kiszámíthatatlan. Az őslakos (aborigine) kultúra hosszú évezredekre tekint vissza, csupa misztérium és bonyolult szimbólum, amelyet egy fiatalabb civilizáció nem ismerhet meg.¹⁷ Weir a két kultúrát zeneileg is elkülöníti egymástól: míg az angolok esetében klasszikusok (Beethoven, Mozart) csendülnek fel, addig a sziklát és környékének jeleneteit háborzongató morajlások, disszonáns elektro-

nikus és varázslatos pánsípdallamok kísérik. Weir apró, de beszédes jelenetekkel hangsúlyozza, hogy a viktoriánus brit kultúra nem tud mit kezdeni az ausztrál vidék titokzatosságával és milióéjével. A szereplőknek állandóan melegük van, folyamatosan izzadnak, kergetik a legyeket, ezenfelül a piknik során délben mindenkinek megáll az órája. A hely szokatlanságát Weir vizuálisan is kiemeli: emlékeztet az a snitt, amikor a lányok mennek fel a sziklára, ám a kamera, ahelyett, hogy követné őket felfelé, az ellenkező irányba pásztázva tesz egy teljes kört. A lányokat jól láthatóan megbabonázza a szikla közelsége, minél közelebb érnek a csúcshoz, mozgásuk annál lassabbá és kecsesebbé válik. Weir mindezt a lányokról készült közelikkel, lassításokkal és képek lassú egymásra csúsztatásával érzékelteti.

A film harmadik, a tanulmány szempontjából leginkább releváns megközelítési módja, hogy a fiatal főhősök felnőtté válásáról és „szexuális beavatásáról”¹⁸ mesél, amire szintén számos utalás található. A lányok rendkívül szigorú neveletésben és elnyomásban részesülnek. Az öltözködési és viselkedési szabályokat maradéktalanul be kell tartaniuk, az igazgatónő, Mrs. Appleyard (Rachel Roberts) nem kíváncsi egyik hallgatója, Sara (Margaret Nelson) önálló versére, csakis arra, amit be kell magolnia. A kollégiumban mindenfajta érzékiség kizárt, a lányoknak el kell fojtaniuk őszinte érzelmeiket, ha nem akarnak retorziót. Weir egy rettentően zárt közösséget¹⁹ mutat be, amelynek tagjai a piknikezéssel – ha kis időre is, de – végre kiszabadulhatnak a kollégium falai közül. Amikor a lányok feljebb merészkednek, nemcsak a mozgásuk változik meg, hanem leveszik harisnyájukat és cipőjüket. Nem sokkal eltűnésük előtt hárman öntudatlan állapotba kerülnek, nem reagálnak negyedik társuk, Edith kiáltásaira. A szikla csúcsai, amelyeket a film vizuálisan többször, alsó gépállásból emel ki, akár fallikus szimbólumoknak is tekinthetők, a helyszín pedig a lányok szexuális felszabadu-

15 Rayner, Jonathan: *The Films of Peter Weir*. New York/London: The Continuum International Publishing Group Inc., 2003. p. 61. <https://doi.org/10.5040/9781628929072>; Zalán Márk: A kenguru ugrani készül.

16 Haltof, Marek: *Peter Weir. When Cultures Collide*. New York: Twayne Publishers Inc., 1996. pp. 24–25.

17 Zalán Márk: A didzserido szüntelen bűgása. Ausztrál aborigin filmek. *Filmvilág* (2015) no. 06. pp. 22–26.

18 #151 Casino, Kék Pelikán, Piknik a Független sziklánál. https://filmvilag.blog.hu/2024/04/08/_151_casino_kek_pelikan_piknik_a_fuggo_sziklanal (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 18.)

19 Weir egyik kedvelt, életművén végigfutó motívuma, amely olyan, a tanulmányban nem tárgyalt filmjeiben is fellelhető, mint az *Utánam a vízözön* (*The Last Wave*, 1977) vagy *A kis szemtanú* (*Witness*, 1985).



**Piknik a Fügő-sziklánál
(1975)**

lásának misztikus tereként is értelmezhető. Levetkőznek, és transzcendens állapotba kerülnek, később pedig, amikor Edithet faggatják a többiek hollétéről, csak arra emlékszik, hogy látta a sziklára felmenni a lányokat kereső tanárnőt, de a szoknyája *nélkül*. A film egyik lényeges fordulata, hogy az eltűnt lányok közül az egyik, Irma (Karen Robson) végül előkerül, ám nem emlékszik semmire, ugyanakkor a lányok eltűnését képtelen feldolgozni. Irma nem mint fiatal lány, hanem mint felnőtt nő kerül vissza, erre utal ruházata, amely már nem a fehér színű kollégista formaruha, hanem vérvörös kalap és kabát. A film egyik emlékezetes jelenetében Irma éppen elköszönne egykori kollégista társaitól, de azok búcsú helyett szó szerint rátámadnak, és faggatják a többiek hollétéről. A megvadult lányokat nem az érdekli, hogy mi történt, hanem irigyek, sőt mintha féltékenyek lennének Irmára, aki átesett első szexuális élményén.²⁰ A felnőtté válás fontos motívuma a gyász, a veszteség megtapasztalása, amit nehéz, vagy egyáltalán nem lehet feldolgozni, különösen magányosan. A lányok szülei nincsenek jelen, hogy támogassák őket. Vannak olyanok, mint Sara, aki árvaházból került a kollégiumba. Mrs. Appleyard lelki támogatására

egyáltalán nem számíthatnak, őt csak intézménye sorsa érdekli, és képtelen elfogadni a lányok rejtélyes eltűnését. Meggyőződése, hogy valamennyien erőszak áldozatai lettek. A film ezzel egyrészt szüklátóköriúségére, másrészt arra is utal, hogy az ő szemében Ausztrália az elítéltek és az erőszaktevők földje. A felnőtté válás-történetekben az első szexuális élmény gyakran kiemelt dramaturgiai szerepet kap. Weir azzal forgatja ki e történetét, hogy a filmben egyáltalán nincsenek szexjelenetek, még csak meztelenség sem látható, a filmet mégis végigkíséri egy erős szexuális, érzéki atmoszféra. Marek Haltof is kiemeli,²¹ hogy a film képi világa és narratívája teret enged ennek az értelmezésnek, emellett Jonathan Rayner is hangsúlyozza,²² hogy a *Piknik*ben ábrázolt konfliktusok nem elsősorban társadalmi ellentétekből, hanem szexuális elfojtásból erednek.

A szexualitás és a gyász megtapasztalásán kívül a felnőtté válás felé vezető további utat a másik iránti felelősségvállalás jelenti, e tekintetben a *Piknik* Gaál István *Sodrásban* (1963) című munkájával mutat párhuzamot.²³ Mindkettő az adott ország szignifikáns filmtörténeti korszakának emblematikus alkotása, rendezőik egy új generáció képviselői voltak, valamint filmjeik elbeszélése is

20 #151 Casino, Kék Pelikán...

21 Haltof: *Peter Weir*. p. 28.

22 Rayner: *The Films of Peter Weir*. p. 75.

23 A *Sodrásban* felnőtté válás-aspektusáról lásd részletesebben: Milojev-Ferkó Zsanett: A képekben megszülető gondolat mint változástörténet. Közelítések Gaál István *Sodrásban* című filmjéhez. *Filmszem* 13 (2023) no. 3. pp. 34-49.

sok azonosságot mutat: Gaálnál egy középiskolát végzett társaság egyik tagja a Tiszába fullad, és e tragikus esemény a fiatalok addigi életének újragondolását és egymás iránti felelősségvállalását eredményezi. Ahogy Varga Balázs fogalmazza meg, a *Sodrásban* „a felelősség felismerésének filmje, kilépés az álmodozások korából”.²⁴ A *Piknik* a felelősségtudat és a lelkiismeret megjelenését, valamint a kulturális ellentéteket a film két fiatal férfi szereplője révén ábrázolja. Az egyik fiú a jól szituált Michael (Dominic Guard), aki csak nemrég érkezett Nagy-Britanniából Ausztráliába, a másik Albert (John Jarratt), egy laza, szókimondó, tetovált ausztrál fiatalember. Kettejük jelleme és neveltetésük különbsége már akkor világossá válik, amikor látják a lányokat elindulni a szikla irányába. Albert nyíltan minősíti a lányok külsejét, és megjegyzéseket tesz rájuk, míg Michael nem mer megszólalni. Különösen az egyik lány, Miranda (Anne-Louise Lambert) látványa varázsolja el őket, akit a film szinte végig úgy szemléltet, mint egy káprázatot, egy istennőt, akit barátnője „Botticelli-angyalhoz” hasonlít. Michaelt ugyanakkor erős lelkiismeret-furdalás kínozza a lányok eltűnését követően: amikor meglátja őket, kicsit utánuk megy, de aztán elveszíti őket szem elől. Amikor később a rendőr kikérdezi, a fiú megjegyzi, hogy a hölgyek Angliában nem mászkálhatnának egyedül egy sziklánál, felügyelet nélkül. Párbeszédüknek sokatmondó az a része, amikor a rendőr arról érdeklődik, hogy mit gondolt Michael a lányokról, amikor meglátta őket, de erre a fiú nem válaszol semmit. Kézenfekvőnek tűnik tehát, hogy Michael meg akarta szólítani a lányokat, ám olyannyira elvarázsolta őt, különösen Miranda szépsége (és feltehetően iránta érzett ébredő, de azt kényszerűen elfojtott szexuális vágya), hogy elveszítette őket. Így míg Michael azon emészti magát, hogy megakadályozhatta volna a lányok találkozását a sziklával, addig Albertet nem zaklatja fel eltűnésük. Ugyanakkor megesik a szíve a kétségbeesett Michaelön, és segít neki keresni a sziklán az eltűnt lányokat. Sokatmondó jelenetsora a filmnek, hogy miként a lányokat, úgy Michaelt is megbabonázza a szikla: teljesen kiszárad, komoly sérüléseket szenved, hallucinációk kínozzák. Ezzel szemben Albertre mint helyi lakosra semmilyen hatást nem gyakorol, és nemcsak

társát, hanem az egyik lányt is megtalálja. A két fiú története jól illusztrálja, hogy felelősséget kell vállalni a másik iránt, empatikusabbnak kell lenni, és szembenézni saját hibáinkkal. Csak így válhatnak a fiúk is felnőtte. Noha társadalmi státuszuk és származásuk eltérő, a lányok eltűnése összefogásra sarkallja őket, szinte már barátokká válnak. Kettejük kapcsolata megelőlegezi Weir következő coming-of-age filmjét, amely még inkább kihangsúlyozza a barátság fontosságát.

Egy hatalmas kaland

Weir negyedik nagyjátékfilmje hamisítatlan szuperprodukciónak, korának legköltségesebb ausztrál filmje,²⁵ amely az első világháborúban Gallipoli félszigeténél elesett ausztrál katonáknak állít emléket. Műfaját tekintve tehát háborús film, ugyanakkor Weir abból a szempontból itt is szembemegy a nézői elvárásokkal, hogy konkrét csatajeleneteket csupán a film utolsó harmadában látni, a hangsúlyokat ugyanis elsősorban a két főszereplő Ausztráliából a lövészárkokig történő eljutására és felnőtte válására helyezi. 1915 tavaszán az Antant-hatalmak erős ellenállásba ütköztek az Oszmán Birodalomhoz tartozó Dardanellek tengersizoránál, és a brit hadsereg a gyors győzelem reményében ausztrál és új-zélandi katonákat is bevont a csatákba. Ennek eseményeit láthatjuk két fiatal ausztrál fiú, Archy Hamilton (Mark Lee) és Frank Dunne (Mel Gibson) szemszögéből. Noha a film történelmi hitelessége több ponton is kifogásolható, Weir célja nem az események túpontos követése, hanem az ausztrál identitás és a fiatalok barátságának bemutatása volt. Archy hamisítatlan vidéki ausztrál, aki napközben marhákat terelget valahol az ország nyugati területén, azonkívül pedig a nagybátyja irányítása alatt a rövidtávfutást gyakorolja, nem hiába, hiszen tíz másodperc alatt futja a százat. Archy egy kietlen, száraz helyen él családjával elszigetelten, ingerszegény környezetben. Az ausztrálok „outback”-nek hívják a tájat, ahol „a végeláthatatlan síkságok, a magas homokdűnék, a vörös színben úszó sziklák, az extrém szárazságot jól tűrő növények és a kevésbé sivatagos terü-

24 Varga Balázs: Elágazások. Életpályák és társadalomkép Gaál István hatvanas évekbéli filmjeiben. *Metropolis* (2005) no. 3. p. 39.

25 Zalán Márk: Az ártatlanság elvesztése. Film és történelem: Gallipoli. *Filmvilág* (2021) no. 06. pp. 42–44.

leteken található birka- és marhafarmok mind az ausztrál önazonosság esszenciáját alkotják.”²⁶ Ám hiába Archy kivételes futóképessége, szigorú szülei és nagybátyja tiltása ellenére harcolni szeretne. Frank több szempontból is Archy ellentéte. Egy nagyvárosi, jóvágású bábjúnár, aki különféle lóditásokkal kívánja elérni céljait, ugyanakkor a harcokban nem kíván részt venni, mondván, ez az angolok dolga, Ausztráliának semmi köze hozzá. Ennek ellenére barátaival jelentkezni kíván a seregbe, ám nem azért, hogy a hazáját szolgálja, hanem mert ez jó ürügy arra, hogy unalmas vasutas munkáját hátrahagyja, ráadásul úgy véli, az egyenruhás férfiakért bolondulnak a nők. Közös a két fiúban tehát, hogy mindketten maguk mögött kívánják hagyni egyhangú életüket, önállóak kívánnak lenni, megszabadulni apáik szigorától és attól, hogy szüleik előre eltervezzék az életüket. Ugyanakkor döbbenetesen infantilisek és tudatlanok,²⁷ képtelenek felnőtt módjára viselkedni, még a katonai gyakorlatok során is. Egyáltalán nem veszik komolyan a háborút, számukra és valamilyen ausztrál katona számára az egész csupán egy jó buli: amikor a gízai piramisoknál állomásoznak, még a náluk évezredekkel idősebb egyiptomi kultúrát és annak lakóit sem képesek kellőképpen tisztelni. Ahogy közelednek a lövészárkokhoz, Frank számára fokozatosan kezd világgossá válni, hova is jöttek, különösen, amikor a harcok folyamán két barátja is elesik. Ezzel szemben Archy végig megőrzi naivságát, ahogy fogalmaz: „Úgy érezzük, mindannyian egy nagy és hatalmas kalandban veszünk részt.” Bár reszket a félelemtől, még azelőtt is optimizmus hatja át, hogy kiküldenék a lövészárokból a biztos halálba.

Portréjában Marek Haltof rávilágít arra,²⁸ hogy a két főszereplő fiú nem véletlenül eltérő származású (Archy a „valódi” ausztrál, Frank ír származású munkáscsalád sarja), hiszen egyfelől így reprezentálják országukat (a film egyik lényeges aspektusa az ausztrál identitás kiemelése), másrészt jól illenek Weir kedvelt tematikai összeütközéseivel, mint például az álomvilág és valóság, természet és civilizáció szembeállítás. Mindezeket már a *Piknik* is tematizálta, a *Gallipoli* esetében pedig az látható, hogy

a főhősök kietlen ausztrál tájokról érkeznek a sűrűn lakott Egyiptomba, valamint egyfajta álomvilágban élnek, amelyből a legtöbbjüket a lövészárkok realitása ébreszti fel. Weir e film esetében azonban egy szempontból konkrétan fogalmaz, mégpedig az ausztrál és brit ellentét nyomatékosságával. Történetvezetés szempontjából a *Gallipoli* sokkal konvencionálisabb és világosabb, mint a *Piknik*, ami kézenfekvőnek tetszik, hiszen egy ilyen volumenű projekt esetében, amely egy ország nemzeti tragédiájáról szól, nézettség szempontjából nem szerencsés narratív kísérleteket alkalmazni. Weirnek ugyanakkor így is sikerült számos rendezői ismertetőjegyet átmennie, így a korábbi filmjeihez, elsősorban a *Piknik*hez hasonló konfliktusokat, a komótos tempót, valamint a tudatos zenehasználatot. Valahányszor Archy és/vagy Frank futnak, rendre felcsendülnek Jean-Michel Jarre éteri, ambient elektronikus zenéi, amelyek a futás egyfajta transzcendens állapotát tükrözik. Két futás alatt azonban nem hallani zenét: rögtön a film elején, amikor Archy megdönti saját és elődei gyorsasági rekordját, valamint a film legvégén, pillanatokkal Archy halála előtt. Bármennyire hagyományos vonalvezetésű is Weir filmje, egyes pontjain így is képes váratlan lépésekre. Frank esetében érvényesülnek a coming-of-age filmek sémái, hiszen ő végül felismeri helyzete súlyosságát, képes felnőttként cselekedni, és bár megkésve, de sikerül meggyőznie a katonai felsőbb vezetést, hogy gondolják újra a törökök elleni szárazföldi támadást. Vele ellentétben Archy nem változik, ő a legvégsőkig megmarad annak a naiv fiúnak, aki otthon még az újságból értesült a háborúról. Weir néhány pillanatra el is hiteti nézőjével, hogy a fiú túlélheti a bevetést, ám a film utolsó jelenetében a valóság villámcsapásként csap le rá és egyben a nézőre: „Azok után, hogy az ausztrál katonák sokadik, reménytelen támadása során kijönnek a lövészárokból, és a törökök valamennyiüket lemészárolják, pár másodpercig Archyt látjuk egyedül futni. Azt reméljük, megmenekül, ám hirtelen lövések érik, a jelenet pedig (megidézve Robert Capa nevezetes, *A milicista halála* című fotóját) a fiú ég felé néző tekintetével és golyók

26 ibid.

27 Archy a film egyik emlékezetes jelenetében fogalmazza meg, hogy nem tudja, ki kezdte a háborút, ám úgy véli, a németek hibája volt, és ha nem harcolnak ellenük, akkor egész Ausztráliát leigázhathatják.

28 Haltof: Peter Weir: *When Cultures Collide*. p. 51.



**Holt költők
társasága (1989)**

szaggatta testével megdermed, majd elsötétül.”²⁹ Ez a „hatalmas” kaland mindkét fiú számára tragédiával ér véget.

A kapitány gyermekei

A helyszínváltozás vajon együtt jár egy filmrendező művészi koncepcióinak visszaszorulásával, vagy sem? Weir esetében ez a kérdés abszolút releváns, hiszen a nyolcvanas évek közepétől az Egyesült Államokban forgatta filmjeit, amelyek közül a *Holt költők társasága* sorban a harmadik. Haltof szerint³⁰ Weir egyértelműen a mainstream filmkészítés irányába mozdult el, ugyanakkor egyszerre igyekezett megfelelni a nagy stúdiók elvárásainak és megtartani saját vízióját. Meglátása szerint, noha filmjeinek elbeszélése könnyebben követhetővé és kevésbé atmoszferikusává vált, rendezői integritását és stílusát sikerült megőriznie, ami leginkább a témaválasztásokban és a konfliktusokban érhető tetten. Weir csakugyan nem engedhetett meg magának a *Piknik*hez hasonló radikális elbeszélői megoldásokat vagy a *Gallipoliban* látható sokkoló zárlatot, ugyanakkor az új környezethez sikeresen adaptálódott. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy első amerikai filmje, *A kis szemtanú* rögtön nyolc Oscar-jelölést kapott (ebből kettőt sikerült

díjra váltania), a *Holt költők társasága* pedig az egyik legnagyobb kritikai és közönségsikere volt.³¹

Noha a *Holt költők* stílusa és hangsúlyai merőben eltérnek, bizonyos tekintetben így is a *Piknik* amerikai párdarabjának tekinthető.³² Weir ugyan itt is alkalmazza az elliptikus elbeszélési technikát, a filmben azonban nem található olyan narratív hézagok, amelyek összezavarnák a befogadót. Mindkét alkotás kollégiumban játszódik, ahol szigorú öltözködési és viselkedési szabályokat írnak elő (a *Holt költők*ben a fiúknak például nemhogy dohányozni, de még rádiót hallgatni is tilos), ugyanúgy tehetősebb és szegényebb társadalmi osztályokból származó fiatalok is képviselik magukat, illetőleg mindkét intézményt vaskalapos igazgatók irányítják. Párhuzamot lehet még vonni az idejétmúlt oktatási rendszer és a tanítási metódusok között. Egyik kollégiumban sem arra kíváncsiak a tanárok, hogy a diákok mit gondolnak, hanem hogy bemagolták-e szóról szóra az anyagot. Mindkét film vizuálisan is érzékelteti az elnyomást: míg a *Piknik* esetében, főképp Mrs. Appleyard irodájában sokszor látni magasan a falon Viktória királynő portréját, addig a Welton Akadémia falait leginkább az igazgató által hirdetett tanok (hagyomány, fegyelem) díszítik. További fontos hasonlóság, hogy míg a *Piknik* esetében a szikla közelsége szabadítja fel a lányokat, addig a fiúk számára ezt az a bar-

29 Zalán: *Az ártatlanság elvesztése*. pp. 42–44.

30 Haltof: *Peter Weir*. p. 131.

31 *ibid.* p. 104.

32 Rayner: *The Films of Peter Weir*. p. 197

lang jelenti, ahol éjjelente összeülnek és verseket olvasnak fel. Itt kerülnek ki abból a zárt világból, amelyben eddig éltek, tulajdonképpen itt kezdenek felnőtté válni. Ehhez azonban útmutatásra van szükségük, amit az intézmény új tanára, John Keating (Robin Williams) nyújt nekik. Az angol irodalom oktatója nemcsak merőben új tanítási módszerei (például oldalakat tépet ki a tankönyvből) és a megadott tantervtől való eltérése miatt hívja ki diákjai figyelmét (és egyben tanárkollégái ellenszenvét), hanem mert önálló gondolkodásra kívánja nevelni a gyerekeket. Ő nyitja meg a fiatalok előtt a kapukat az irodalom szépségei előtt, kapitánynak hívhatja magát, és figyelmükbe ajánlja a néhai holt költők szertartását, amelynek során az éjszaka közepén, egy szűk barlangban különféle költeményeket olvastak fel. A fiúk számára a barlang, ahol találkoznak, az első lépést jelenti a felnőtté válás felé, legalábbis a tekintetben biztosan, hogy túllépjenek önmaguk korlátain. Charlie (Gale Hansen) új identitást vesz fel, Knox (Josh Charles) erőt vesz magán, hogy felhívja Christ, a lányt, akibe fülíg szerelmes. Ám ők csupán mellékszereplők, a hangsúlyokat Weir a kollégium ismert és kedvelt diákjára, Neilre (Robert Sean Leonard) és az újonc Toddra (Ethan Hawke) helyezi. Neil egy vidám, virgonc, lelkes fiú, a társaság középpontja, és ő kezdeményezi a versek éjjeli felolvasását. Az összejövetelek folyamán ébred rá, hogy kiváló szövegolvató, szeret szerepelni, és felismeri, neki színésszé kell válnia. Édesapja azonban egészen más pályát szán neki, ellentmondást nem tűrő kiállása már a film elején világossá válik: nem enged fiának semmiféle órákon kívüli foglalkozást, ami a tanulás rovására mehet. Az apa és fia közötti generációs különbségek és a kommunikáció hiányának illusztrálása a *Holt költők* egyik figyelemre méltó komponense. Neil apja többször utal arra, hogy szegény sorból küzdötte fel magát, és feltehetően azért nem támogatja fia színészi ambícióit, mert tart attól, hogy felnőttkorára ő is nélkülözni fog. Elvárásai és csökönysége miatt nem kíván tudomást szerezni fia valódi vágyairól, akinek lényegében megtervezi az életét. Akárcsak Archy nagybátyja és szülei a *Gallipoliban*. Neil abból a szempontból hasonlít Weir korábbi filmjének hőséire, hogy mindketten szinte mániákusan fáradoznak céljaik eléréséért, ennek következtében pedig nincsenek tisz-

tában tetteik következményeivel. Neil csak úgy szerepelhet színpadon, ha szülei azt engedélyezik, ám mivel ez nem fog megtörténni, hamis meghatalmazást nyújt be. Nem mer szembeszegülni apjával, és inkább a könnyebb utat, a hazugságot választja. Miután Neil számára egyértelművé válik, hogy soha nem lehet színész, önkezével vet véget életének. Noha a *Holt költők* audiovizuális szempontból nem olyan formabontó, mint a *Piknik*, Neil öngyilkosságának érzékeltetése felettébb emlékezetesre sikeredett. A tett végrehajtása előtt Neil félmeztelenül, nyitott ablakok előtt felteszi azt a tuskés koszorút a fejére, amelyet színházi előadása során viselt, utalva egyrészt színpadi, másrészt áldozati szerepére (a koszorúval Krisztust idézi meg³³). Ezután lassan előveszi apja fegyverét, ám magát a tettet nem látjuk, és nem is halljuk magát a lövést, csak az édesapa döbrent reakcióját látjuk. Érdekes, hogy Weir a *Piknikben* Sara öngyilkosságát is hasonlóan szemlélteti:³⁴ hangokkal utal az eseményekre, és komor zenei aláfestéssel erősíti az atmoszférát.

A *Holt költők* újonca, Todd azért érdekes karakter a tanulmány szempontjából, mert ő az, aki megtestesíti a coming-of-age filmek jellegzetes átalakulását. A történet elején egy csendes, zárkózott fiú benyomását kelti, aki csak vonakodva vesz részt közös tanulásokon és versfelolvasásokon. Kiderül, hogy a tanulmányaiban sikeres bátyja is a kollégium hallgatója volt, ezért az elvárások magasak vele szemben. Bizonytalan önmagában, nincs jó viszonya a szüleivel,³⁵ nem a barlangi versmondások következtében birkózik meg saját szégyenlősségével, hanem amikor Keating egyik rendhagyó órája ráébreszti valódi képességeire. Todd visszahúzódo természete meglepő bölcsességgel párosul: nem kíván a szigorú tanárok figyelmének középpontjába kerülni, sőt, miképpen Keating, ő is azt tanácsolja Neilnek, hogy beszéljen őszintén apjával színészi vágyairól. Todd tényleges felnőtté válása a film emlékezetes zárójelenetében valósul meg. Miután kényszerítették arra, hogy aláírjon egy papírt, miszerint közvetlenül Keating a felelős Neil haláláért, az igazgatót és a szabályokat semmibe véve elsőként áll fel a padjára, és kiáll tanára mellett, amit mások is követnek. A film zárása felettébb megindító és természetesen szentimentális, ám a jelenet nemcsak ezért érdekes, hanem azért is,

33 Haltof: *Peter Weir*. p. 109.

34 Rayner: *The Films of Peter Weir*. p. 200.

35 Erre utal, hogy ugyanazt az írókézsletet kapja születésnapjára, mint az előző évben.

mert Weir korábbi műveiben sosem kacérkodott érzelmességgel, emellett hősei képesek lázadni egy elnyomó rendszer ellen. Mindezeket figyelembe véve a *Holt költők* fordulópontnak is tekinthető az életműben, hiszen ezek az ismertetőjegyek Weirnél később is megtalálhatóak, leginkább a *Truman Show*-ban.

Egy kamasz a mennyországban

A *Holt költők* mellett Weir másik legnépszerűbb és szakmailag elismert filmje a *Truman Show*.³⁶ Története egy olyan fiatalemberről szól, akinek egész élete egy realityműsor, aminek ő a főszereplője, és minden lépését tévénezők milliói követik reggeltől estig. A film egyik kedvelt értelmezése egyértelmű médiakritika, a tömegkommunikáció túlzott használatának és a fogyasztói társadalomnak a bírálata, egzisztencialista dráma, sőt napjainkban is aktuális alkotás,³⁷ amely utal a néző könnyű manipulálhatóságára. Ezt a *Truman Show* létrehozója-rendezője, Christof (Ed Harris) fogalmazza meg a legpontosabban: „Az ember elfogadja az elé tárt világ valóságát.” Meglátásom szerint azonban a filmnek létezik egy olyan értelmezése is,³⁸ miszerint Truman Burbank (Jim Carrey) valójában egy gyerek, aki fokozatosan ráébred a környezete álságosságára. Habár karaktere közel harmincéves, Alistair Fox szerint³⁹ nem feltétlenül kell gyerekek lennie annak, aki felnő.

A főhős neve igencsak sokatmondó. Egyszerre utal az ötvenes évek amerikai kertvárosi miliójére (az évtized egyik meghatározó elnöke volt Harry S. Truman), másrészt arra, hogy ő egy őszinte, igaz ember, „true man”, a Burbank pedig egy olyan kaliforniai városra, amely csupán néhány kilométerre helyezkedik el a világ szórakoztatóiparának központjától, Hollywoodtól. Árukkodó a show helyszínének a mennyországra reflektáló neve (Seaheaven), valamint a további, főképp az ötvenes évek sztárszínészeire utaló terek (Lancaster Road) és ka-

rakternevek (Marlon, Kirk). Noha Truman felnőtt férfi, valójában egy gyermek szemszögéből, naivitással szemlél mindent. Az egész, ideálisnak tűnő világ körülötte fogor, minden színes, mindenki kedves. Otthoni ruházata gyerekes, akárcsak feleségéé, aki játékszerű termékeket vesz, és gyerekmesét olvas. „Úgy beszélsz, mint egy kamasz” – jegyzi meg férjére egy ponton. „Úgy is érzem magam” – hangzik a válasz. Truman gyermeki mivoltára utalnak azok a jelenetek is, amelyekben a film visszatekint múltjára, bemutatja első találkozását leendő feleségével, Meryllyel (Laura Linney) és valódi szerelmével, Sylviával (Natascha McElhone), láthatjuk a féktelen bulikat és a tanulásokat a vizsgákra. Mindenki ugyanúgy néz ki, mint felnőttkorában, egyáltalán nem látszódnak fiatalabbnak. Truman jellege és helyzete bizonyos tekintetben hasonló Archyéhoz és Neiléhez: mindannyian éretlenek. Vannak személyes vágyaik, szabadságra, önállóságra törekednek, ám akárcsak a *Piknik* vagy a *Holt költők* esetében, létezik körülöttük egy elnyomó rendszer, amely nem tűri az önálló gondolkodást, a spontán viselkedést. Az egyeduralmat jelen esetben a show kitalálója, az ellentmondásos Christof képviseli. Elmondása szerint műsorával „millióknak ad reményt, örömet és ösztönzést”, meggyőződése, hogy jót tesz a fiúval, hiszen megkíméli mindattól a sok gonoszságtól és hazugságtól, ami a valódi világot jellemzi. Ugyanakkor kapzsi, manipulatív figura, aki önkényes módon alaposan megtervezte Truman életét, mindent előre kitervelt és irányított. Az eltelt évek során egyfajta személyes istenévé vált, amit a film utolsó jelenete támaszt alá: amikor Christof megszólítja Trumant, a film a felhők mögül előbukkanó napsugarakkal úgy ábrázolja a show kiagyalóját, mintha maga a mindenható szólalna meg. Christof bizonyos szempontból nemcsak istene Trumannek, hanem az apja is: kedvesen, választékosan beszél hozzá, gyengéden megsimogatja a képernyőt, amikor Truman alszik. A film végén pedig azt mondja: „Láttalak megszületni. Láttam az első lépéseidet. Az első napod az iskolában. Vagy amikor kiesett az első fogad.”

36 Thomas, Lou: How we made the Truman Show – 20th anniversary. <https://www.bfi.org.uk/interviews/how-we-made-truman-show-20th-anniversary> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 27.)

37 Kránicz Bence: 25 éve még reménykedtünk benne, hogy a Truman Show nem a saját életünkről fog szólni. <https://24.hu/kultura/2023/10/08/truman-show-25-evfordulo-jim-carrey-peter-weir-sci-fi/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 24.)

38 Nicholson, Tom: The Truman Show Remains a 20th Century Masterpiece 25 years Later. *Empire* 2023. 06. 08. <https://www.empireonline.com/movies/features/the-truman-show-25-years-later/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 09. 27.)

39 Fox: *The Coming-of-Age Film as a Genre*. p. 5.

Truman legfőbb „bűne” az, hogy elkezd gondolkodni. Gyanússá válik neki az a lámpa, amely az utcájára esik le az égből, ráébred, hogy életében soha nem utazott sehová, halottnak hitt apját véli felfedezni az utcán, illetve kifigyeli, hogy körülötte mindenki úgy viselkedik, mint egy robot. Akárcsak egy gyermek, aki megtapasztalja, hogy az általa ismert ideális világ nem valódi, Truman is apránként megismeri miliője hamisságát. Truman és a *Holt költők* fiataljai között több hasonlóságot is fel lehet fedezni. Mindannyian egy autokrata rendszer elszenvetői, új tapasztalatokra, felfedezésekre vágnak, szüleik más életet szánnak nekik, ám képesek az ellenállásra. A Welton Akadémia hallgatói ezt padra állással és a Keating melletti kiállással teszik, Truman pedig akkor válik felnőtté, amikor képes felelős döntést hozni. Vállalja, hogy ha kilép az ajtón (tehát elhagyja azt a stúdiót, azt a látszatvilágot, amelyben eddig élt), akkor egyrészt maga mögött hagyja elhúzódó kamaszkorát,⁴⁰ másrészt nem egy tökéletes világ fog elétárujni. Christof egy dolgot nem tudott irányítani, a szabadságvágyat. Ez Weir valamennyi coming-of-age filmjének sugallata. A fiatalok felfedezési és szabadságvágyát, szenvedélyét semmilyen intézményrendszer vagy mesterkéltség világ nem tudja kordában tartani, és az erre tett kísérletek rendre kudarcba vagy tragédiába torkollnak.

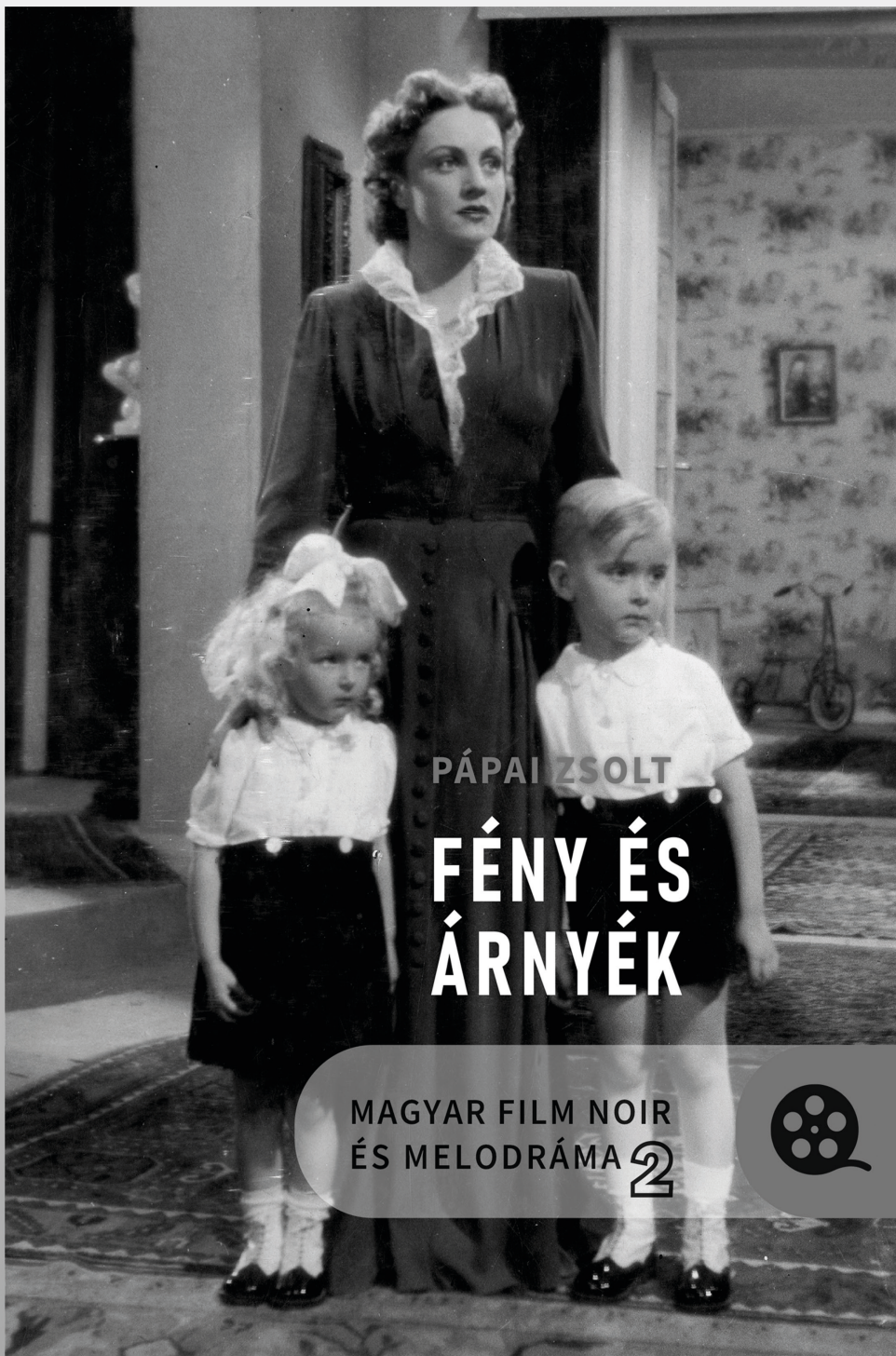
Márk Zalán

From rock to reality

The motif of growing up in Peter Weir's films

Peter Weir is a highly acknowledged director in contemporary Australian and world cinema. His movies shot in his home country are now considered classics, and some of his works made in the United States are still widely known today, such as the popular *Dead Poets Society* or the still actual *The Truman Show*. Weir's works are extremely diverse in terms of their motifs, style, and narrative and can be interpreted in many ways. This essay examines the way the motif of coming-of-age appears in the director's two Australian movies (the enigmatic *Picnic at Hanging Rock* and First World War epic *Gallipoli*) and in two of his best-known pictures made in the United States (*Dead Poets Society*, *The Truman Show*). By analyzing some of Weir's works I want to point out how his movies differ from traditional coming-of-age stories, and to what extent they follow their established narratives, which are the similarities and differences between the films. I will also investigate to what extent Weir remained true to his cinematic style after he emigrated to Hollywood. Did the change of location suppress his artistic visions or not? First I will briefly revise the significance of the Australian New Wave and the start of Weir's career, then specify the typical stories and motifs of coming-of-age stories. After that, I will analyze the narrative and stylistic characteristics of Weir's coming-of-age stories in chronological order.

A Metropolis ajánlásával



PÁPAI ZSOLT

FÉNY ÉS ÁRNYÉK

MAGYAR FILM NOIR
ÉS MELODRÁMA 2

