

LUBIANKER DÁVID

Életek a film tükrében

Összehasonlító kritika az Oppenheimer és a Maestro című életrajzi filmekről

Az életrajzi filmek egy-egy kiemelt híresség vagy jelentős történelmi személy magánéletébe nyújtanak bepillantást, az *Oppenheimer* és a *Maestro* rendezői ugyanakkor saját alkotói vízióiknak rendelik alá az életutak bemutatását a legendák mögötti valós szereplők megismerésére tett kísérletek helyett.

Az atombomba atyjának tartott elméleti fizikusnak és a *West Side Story* zenéjét is szerző sztárkarmester-zongoraművésznek látszólag kevés köze van egymáshoz, a két 20. századi amerikai ikon életrajzi filmjeiben mégis számos párhuzam fedezhető fel. Robert J. Oppenheimer és Leonard Bernstein egyaránt excentrikus géniuszként, különc személyiségként kerül ábrázolásra, aki igyekszik összeegyeztetni a hagyományos családi élet lehetőségét az életmű építésével, feleségét mégis házasságtörő afférokkal idegeníti el, miközben szakmai sikereire szintén a jelleméből adódó döntések árnyéka vetül. Míg Oppenheimert politikai érdeklődése és kommunista kapcsolatai okán hurcolják meg, addig Bernsteint szexuális irányultsága, homoszexuális hajlamai miatt ítélik el.

Már ezek a kapcsolódási pontok is jelzik, ahogy az életrajzi filmek bevett ábrázolásmódbeli stratégiai állandó konfliktustípusokat felvonultató műfaji keveretekre cserélik a valóságból merítkező történetek tényyszerűségét. Christopher Nolan és Bradley Cooper filmjei a hagyományos zsánerelemekre építkezve, de a kortárs tapasztalatok szűrőjén át igyekeznek értelmezni hőseik társadalmi felelősségét – a filmrendezésre reflektáló – alkotómunkájuk kapcsán. Hiszen az atomfegyver kifejlesztését vállaló Manhattan-terv megszervezése vagy éppen egy teljes filharmonikus zenekar vezénylése a stábot irányító rendező feladataihoz hasonló kooperációval és döntéshozatalokkal jár. A mindkét produkcióban meghatározó formai stilizációk és nonlinearis narratív keveretek ráadásul a különböző szubjektív felfogások és az objektív tények ábrázolhatóságának problémáival szembesítenek a történelmi valóság kortárs értelmezési stratégiái kapcsán.

AZ ÉLETRAJZI FILMEK

A biopic műfajába tartozó alkotások meghatározó narratív sémák mentén mutatnak be nem hétköznapi életű, kivételes egyéneket fikciós történeteken keresztül. Ugyan a zsáner más filmtípusokhoz képest nem rendelkezik könnyen elkülöníthető, egyedi tematikus vagy esztétikai vonásokkal, az életrajzi filmek szinte egyidősek a mozgókép megszületésével. Már 1895-ben, a filmtörténet hajnalán készült rövidfilm *Stuart Mária kivégzése* címen a skót királynőről, amelyet később számos olyan mű követett, mint a *Korona és vérpad: Boleyn Anna*, Abel Gance *Napóleonja* vagy a *Szent Johanna – Jeanne d'Arc*. Hiszen a korai némafilmek mellett, hogy presztízst szereztek az új médiumnak a különböző történelmi alakok szerepeltetésén keresztül, még a látottak megértésében és a film kifejezőeszközeinek kontextualizálásában is segítették az ismert főhősök és szituációk ábrázolásával a korabeli közönséget.

A későbbi hollywoodi stúdiókorszakban készült biopicek ugyanakkor már az amerikai sikermitoszt példázó narratívákkal egészítették ki a jellemzően híres emberek magánéletébe bepillantást nyújtó történeteiket.

Kiemelt példaként említhetők többek között a műfaj olyan elismert klasszikusai, mint a *Zola élete*, a *fiatal Lincoln*, a *Glenn Miller élete* vagy az *Arabiai Lawrence*, mely produkciók olyan tehetséges hősként mutatták be valós címszereplőiket, akik kemény munkájuknak és szilárd morális értékrendjüknek köszönhették hírnevüket. A készítőik tehát úgy rendezték a javarészt megtörtént eseményekre épülő filmeket, hogy azok elsősorban erkölcsi útmutatóként szolgálhassanak a nézők számára. A konzervatív normavilág előtérbe helyezésének gyakorlata ráadásul szintén szerepet játszott a zsáner állandósult formavilágának kialakításában, ami elsősorban a jellegzetessé váló, két szálon futó narratívában és a megjelenő karaktertípusokban

érhető tetten. Hiszen a történetek rendszerint fehér férfi hősokeket szerepeltettek, akik a „kalandor” archetípust képviselve váltak a cselekmény aktív előremozdítójává, hogy küzdelmeik során kiérdemelhessék az őket megillető sikert. A társadalmi mobilitás lehetőségével és elismeréssel kecsegtető karrierút bemutatásával párhuzamosan pedig olyan szerelmi mellékszálak jelentek meg, melyek egy jellemzően háztartásbeli mintafeleség által biztosított hagyományos családi élet ígérteét kínálták a magánéletben.

Az *Oppenheimer* és a *Maestro* hagyományos biopicmatikája szintén az amerikai álom lehetőségét kínáló sikermitosz ideológiáját képviseli: a történetek fiatal éveiktől idős korukig követik a zsenialitásuk miatt kivételes címszereplőket, munkásságuk legjelentősebb időszakát és házasságuk alakulását előtérbe helyezve az életút során. A közismert hírességek személyén keresztül kanonizált mítosz azonban a kortárs filmben sokkal inkább elfogadásként, mintsem elismerésként értelmezi a társadalmi sikert. Ennek megfelelően egyre nagyobb számban készülnek a korábban elhanyagolt csoportok kiemelt képviselőire fókuszáló életrajzi filmek. A *Frida*, *A Vaslady*, a *Spencer* vagy a *Nyad* többek között mind női főszereplőket mozgatnak, míg például a *Malcolm X*, a *Ray*, a *Selma* és a *Rustin* a feketék ügyére és polgárjogi harcaira koncentrálnak, a melegek problémáival pedig olyan életrajzi produkciók foglalkoznak, mint a *Milk*, a *Mielőtt meghaltam*, a *Túl a csillagáson* vagy a *Rocketman*. A *Maestro* szintén ezt a sort követve Bernstein szexualitását teszi meg a film fő konfliktusforrásává, de még az *Oppenheimer* cselekménye is a politikai nézetei okán ellehetetlenített tudós főhős nehézségeit emeli ki a szakmai kihívások részletezése helyett.

A műfaj kortárs darabjai a reprezentációs törekvéseiken túl jellemzően mégsem vonják kétségbe a sikermitosz alapvető ideológiai hátterét, csupán új társadalmi, faji vagy éppen nemi kontextusra vonatkoztatják a megszokott mintákat.

A filmtörténet során ugyanakkor számos példát találunk a klasszikus self-made man narratívát megkérdőjelező alkotásokra is. Az *Aranypolgár* a karriersikerért hozott magánéleti áldozatok bemutatásával kritizálta, a *Forrest Gump* pedig egy szellemileg sérült férfi véletlenek során elért diadalain keresztül parodizálta a mítoszt. Ennek ellenére beszédes, hogy ezek az alkotások – noha meghatározó narratív mintázataik alapján szintén az

életrajzi műfajba sorolhatók – fiktív főszereplőket ültetnek tényleges történelmi szituációkba, míg a zsáner hagyományos darabjai saját nevükön szerepeltetik hőseiket. Az *Oppenheimer* és a *Maestro* elsősorban szintén a bevett műfaji mintákat és klasszikus elbeszélési struktúrákat idézik, újító narratív, formai megoldásaikkal mégis képesek reflektálni a valós személyekről készült történetek ábrázolásmódját övező kérdésekre a tényszerűség és a fikció keveredésének tematizálásán keresztül.

HITELESSÉG ÉS FIKCIÓ

A résztvevők saját tapasztalatain alapuló interjúkat és archív anyagokat felvonultató dokumentumportrékkal szemben a hasonlóan egy tényleges személy életútját vagy annak egy szakaszát feldolgozó életrajzi filmek színészekkel, díszletek között játszatják újra a tényeken alapuló szituációkat. A játékfilmes zsáner darabjai utólag konstruált narratívákba helyezik a történelmi szituációkat, így a fikció szűrőjén át láttatják az egykori valóságot, nem pedig az igazság feltárására vállalkoznak. A biopicek ráadásul gyakran keverednek más műfajokkal valós főhősök foglalkozása kapcsán, ezáltal fokozva a történetek fikciós elemeinek hatását. Noha ismert címszereplőkkel valóban megtörtént eseményeket dolgoznak fel, az olyan műfaji klasszikusok, mint a *Bonnie és Clyde* vagy a *Dillinger*, elsősorban gengszterfilmek, a *Spartacus* vagy a *rettenthetetlen* kosztümös történelmi produkciók, a *tábornok* és a *A fegyvertelen katona* pedig háborús filmek. Az *Oppenheimer* a II. világháborús környezet, a *Maestro* pedig a színpadi világ és a zenei betétek miatt szintén megjelenít más műfajokra jellemző, erős tematikus vonásokat. Ennek ellenére egyik produkció sem válik háborús filmmé, illetve musicallé, az alkotók mindössze saját víziójuk megvalósítása érdekében érvényesítik az ábrázolási sajátosságokat: Nolan a rá jellemző realizmusigényt, Cooper pedig az előző filmjét, a *Csillag születik*-et is meghatározó zenei közeg jellegzetességeit.

Mindkét életrajzi produkció rendezője egy saját alkotói víziójának alárendelt, kortárs perspektívából tekint vissza a történelmi tényekre, és ennek megfelelően dramatizálja, szervezi újra a főszereplők valós életútját a fikciós környezetben.

Ennek eszközeként a tényszerűség igényét az autentikusság látszata váltja fel a filmek ábrázolás-

módjában. A történetek életszerűségét a tárgyi világ, a kosztümök, a környezet korhű látványán felül pedig elsősorban a főszereplő sztárok hivatottak megteremteni, akik mindent megtesznek a hitelesség érdekében: az Oppenheimert alakító Cillian Murphy szigorú diétát követve fogyott le, míg a Bernsteint játszó Bradley Cooper évekig gyakorolta a zongorázást és a zenekar vezénylését az adott szerep kedvéért. A színészek ráadásul a kiemelkedő sminkmunkának köszönhetően külsőleg is még hasonlóbba válhattak a megformált valós személyekhez. Az *Oppenheimer* forgatókönyve tényirodalmon, Kai Bird és Martin J. Sherwin *Amerikai Prométheusz* című munkáján alapul, a *Maestro* társszerzője pedig az a Josh Singer volt, aki korábban is rendszeresen dolgozott fel valós eseményeket és személyeket mozgóképekben, mint a *Spotlight: Egy nyomozás részletei*, *A Pentagon titkai* vagy *Az első ember*, melyek forgatókönyveinek megírása részletekbe menő kutatómunkát igényelt.

Nolan és Cooper ugyanakkor a hitelesnek ható környezeti elemekkel és az objektív tényességgel szemben kiemelt figyelmet fordítanak a valóság értelmezési stratégiáira során a szubjektív tapasztalatok megjelenítésére is, ami különböző vizuális stilizációkon keresztül képes érvényesülni. Az *Oppenheimer* archív anyagokat idéző fekete-fehér felvételeken láttatja a történelmileg pontos, eredeti meghallgatási jegyzőkönyveket is alapul vevő keretnarratíváját, míg a főhős érzelmi benyomásaira koncentrálnak cselekményszál nemcsak színesben jelenik meg – ezáltal „színezve ki” a valóságot –, hanem további képi metaforákat és absztrakciókat is tartalmaz: Oppenheimer viharos lelkiállapotát rendszeresen fejezik ki tényleges éghajlati elemek, az aktív agymunkát, a hirtelen jött ötleteket mindenféle izzó részecskék elektromos felvillanásai érzékeltetik, miközben a tudományos eredmények tétjét a maghasadást vizualizáló képsorok ruházzák fel feszültséggel, az atombomba ledobása utáni büntudatot pedig a katasztrófa emberi következményeit feltáró, elszenesedő áldozatokat bemutató fantáziák rémálomképei realizálják, míg a házasságtörő viszonya részleteinek kitergetése alatt a kiszolgáltatott Oppenheimer szó szerint lecsupaszított valójában, meztelenül jelenik meg felesége előtt.

A *Maestró*ban szintén látványosak a szubjektív világlátást előtérbe helyező vizualizációk, az

életút adott epizódjainak ábrázolási stílusai ráadásul az alkotói munkásság fejlődését és a koronként eltérő személyes benyomásokat is kifejezik. Azonban míg az *Oppenheimer*ben a különböző színkálák érzékeltették a valóságpercepciók eltéréseiből fakadó zaklatottságot, addig Bradley Cooper filmje elsősorban a képarány rendszeres megváltoztatásával tágítja folyamatosan saját visszatekintésének perspektíváját, miközben Bernstein életének egyes korszakait is egyértelműen elhatárolja egymástól.

A keretnarratíva során az idős zeneszerző színesben jelenik meg, a felvételek pedig kitöltik az egész képméretet, hiszen a maestro ekkor már minden megszerzett tudás birtokában értékeli az életét. Az interjúadás és egyetemi kurzustartás közben láttatott Bernstein ráadásul – Bradley Cooper filmkészítői nézőpontjához hasonlóan – a korábbi tapasztalatokból levont tanulságokat igyekszik átadni hallgatóságának. Az ideáig vezető életút bemutatása ugyanakkor fokozatosan érzékelteti a megismerés folyamatát, mellyel összhangban a filmkép szintén egyre több vizuális ingert biztosít az elkülönített fejezetekben.

A fiatalok feltörekvő korszakát felelevenítő jelenetek az 1930–40-es évek reményteli hollywoodi musicaljeit idéző látványvilággal rendelkeznek: a fekete-fehér képek szűkebb, 4:3-as képarányban jelennek meg, a jellemzően totálképeken rögzített színpadi betétek a tánc-koreográfiák bravúrjait emelik ki, a gyakori félközeli és az erős kontrasztokkal dolgozó megvilágítás pedig a színészek arcjátékát hangsúlyozzák. A későbbi magánéleti krízisek évtizedeinek prezentálásmódja ugyanakkor már az 1970-es évek realista drámáinak konfliktustípusaiból és a telített színeket alkalmazó, különösen a nosztalgikus hatást erősítő barna árnyalatokat kedvelő vizualitásából inspirálódik. A karrier felívelését és a boldog párkapcsolati elköteleződést követően a lelki problémák, illetve a befutott művészt feszélyező önismereti kérdések kerülnek a középpontba. A film színészi válása továbbá azt jelzi, ahogy Bernstein korábban fekete-fehér álomképeken megelevenedő világa egyre közelebb kerül a realitáshoz. A zenész az eddigi egyértelmű döntéshelyzetekhez képest már gyakran találja magát szemben komplex identitásválságának valóságával, miközben a magánélet és a karrier összeegyeztetése is egyre nagyobb kihívásnak bizonyul.

SZIMBOLIKUS FELELŐSSÉG

A rendezők a filmek elbeszélismódját meghatározó formajátékok és stilizációk segítségével a címszereplőket övező mítoszok igazságát igyekeznek megerősíteni a valóság tényszerű reprezentációja helyett. Hiszen az életrajzi filmek jellemzően azt mutatják be, hogyan válnak a valós személyek szimbolikus alakokká. A cselekmény során kiemelt epizódok magánéleti, illetve szakmai eseményei mind olyan kisebb konfliktusokat vonultatnak fel, melyek megoldásai az életműveket meghatározó, nagy teljesítményeket készítenek elő. Oppenheimer számára a gyerekei elhelyezése vagy a megfelelő mennyiségű hasadóanyag beszerzése csupán a bomba elkészítése érdekében elhárítandó problémák, ahogy Bernstein viszonyai és családjával ápoló kapcsolatának nehézségei szintén mindössze a meghatározó karmesterré válás hátráltató tényezői. A kortárs mítoszok mögötti emberek megmutatása tehát elsősorban a személyes legendák felépítését szolgálja, miközben a filmek nem próbálják részletezni a karakterek munkásságát vagy megismerni valós énjüket.

A megtörtént eseményeket feldolgozó művek esetében mindig kérdés, hogy az alkotók kinek tartoznak felelősséggel az ábrázolás során. Az *Oppenheimer* és a *Maestro* esetében ez a probléma a filmek narratíváján belül szintén megjelenik, Nolan és Cooper ugyanakkor egyöntetűen felmentik főhőseiket, ezzel együtt pedig saját magukat is – a megjelenő témák és valós személyek bemutatása kapcsán – a társadalmi felelősségvállalás alól. Az *Oppenheimer* tetőpontja az első sikeres atombombateszt megvalósítása, a későbbi bombák ledobása

viszont már nem jelenik meg a filmben, így a főhős alkotása elsősorban tudományos teljesítményként értelmeződik, nem pedig tömegpusztító fegyverként. Ezt a felfogást erősíti a Truman elnökkel való találkozás, mely során a politikus kifejti, hogy az áldozatok kizárólag az ő döntésének az eredményei, Oppenheimer eredményei csupán az ő eszközeiként szolgáltak. Bernstein felesége férje lélegzetelállító művészete láttán szintén azonnal megbocsát minden korábbi sérelmet. A *Maestro* ráadásul már címszereplőjétől származó nyitó idézetével egyértelművé teszi, hogy az alkotások célja az ellentétes nézőpontok kiprovokálása.

Ennek megfelelően a főhősök és a róluk készült filmek készítő rendezők minden döntése felmentést nyer a számonkérés alól, amennyiben az az alkotás – az atombomba, a zenei életmű vagy a leforgatott produkció – létrejöttét segíti. Így az események bemutatása mindössze öngazolássá válik az egyéni felelősségvállalás hiányában. A történetek tapasztalata elveszíti társadalmi tétjét, ahogy a látványos rendezői víziók megvalósítása pusztán az ábrázolásmód provokációja kapcsán kelt feszültséget.

Az *Oppenheimer* és a *Maestro* a klasszikus életrajzi filmekhez hasonlóan egyaránt a múlt nagy narratíváinak kulturális hagyatékát kívánják továbbépíteni mitizált hőseik életén keresztül, az eseményekké magasztalt karakterek epikus kihívásai ugyanakkor csupán az egyéni túlmutató, szimbolikus jelentőségű felelősséggel ruházzák fel a történelmi diskurzus résztvevőit. Nolan és Cooper úgy próbálnak mesterműveket alkotni valós hőseik egykori sikereinek kortárs büntudatára építve, hogy közben nem foglalnak állást a történetek tényleges következményeivel kapcsolatban.

