

TUZSON-BERCZELI TAMÁS

Megváltó vadon. Totális elbeszélés Anthony Mann westernjeiben

[SZERZŐ]

Tuzson-Berczeli Tamás az ELTE BTK történelem–média osztatlan tanári mesterszakának végzős hallgatója. Jelen tanulmánnyal – mely az *Anthony Mann westerntájai* címet viselte – első helyezést ért el a 36. Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciója Vizuális kultúra tagozatában 2023-ban.

[absztrakt]

Anthony Mann westerntájaiban az egyes tájelemek konkrét és következetes jelentéstartalmakat hordoznak, melyek interakcióban vannak a cselekmény alakulásával. A hegyek és a folyók megjelenéseinek vizsgálata nyomán kirajzolódott a filmek egészét meghatározó felvételi és szerkesztési szemléletmód, a totális elbeszélés, melyben az egyes beállítások környezeti elemei a film egészére vonatkozóan dramaturgiai funkcióval bírnak. A totális elbeszélés érdemben hozzájárult a Mann-westernekben megjelenő műfajkritika megfogalmazásához. A fókuszba a válságba jutott egyén lelki reintegrációjáért folytatott harca került, a filmforma e küzdelmet kommentálja és alakítja a természetten keresztül. A környezet hozzájárul a filmek akciódúságához is, mely szintén a hősök lelki küzdelmeinek láthatóvá tételét szolgálja.

Anthony Mann's western landscapes play a pivotal role in his films, where specific elements of nature—such as mountains and rivers—carry concrete and consistent meanings. These elements interact dynamically with the unfolding narrative, creating a cinematic approach described as „total narrative.” This approach ensures that every environmental detail within individual shots contributes to the overarching dramaturgy of the film. Mann's use of „total narrative” supports his critique of the Western genre, focusing on themes of inner conflict and psychological reintegration. His films highlight the struggles of individuals grappling with crises, where the natural environment serves both as a commentator and a shaper of their battles. These struggles are not merely depicted but are actively informed by the physical landscapes, which underscore the tension between human endeavours and the untamed wilderness. Furthermore, Mann's approach enhances the action within his Westerns. The natural surroundings are integral to making the protagonists' internal conflicts visually perceptible, merging physical landscapes with emotional and moral struggles. This integration of nature and narrative not only elevates the genre but also deepens its capacity to explore themes of redemption and human resilience.

Azon műfajokban, melyekben a külső felvételek kiemelt jelentőséggel bírnak – így a westernben is –, a filmszövegek több réteget nyernek a tájban. Ennek esztétikai gyökerei a tájképfestészethez vezetnek vissza, mely egyfelől egy konkrét, látható környezetet örökít meg, ugyanakkor a művész a valóságban szemlélt vidék ábrázolásán rendszerint módosít: a kész műalkotásba sajátos nézőpontját, látószögét, érzékelésének szubjektivitását is belevonja. A tájébrázolásban egyaránt megtalálhatók gondolati szempontok (pl. kompozíció) és érzelmi is.¹ E módosítások teszik lehetővé, hogy a tájelemeket szimbolikus formákként értelmezzük és olvassuk. Gilles Deleuze szerint a tájfelvételek a gondolatokat és az érzéseket közvetlenül változtatják, így maguk is szöveggé válnak. A pszichoanalitikus filmteoretikusok a tájakban olyan nyelvzilánkokat, tudatalatti érzések konkretizálódását fedezték fel, amelyeket megpillantva a befogadó archetipikus jelentéseket tud dekódolni.²

Filmek esetében a környezet szubjektív érzékelése és láttatása filmnyelvi eszközökön (plánok, kameraállások) keresztül érhető tetten. A háttérben meghúzódó környezet a gyönyörködtetésen és attrakciós szerepén túl kiváló eszközt jelent a filmek világképének közvetítésére, tudatos használatával pedig komoly állításokat lehet megfogalmazni a valóságról (*Aki megölte Liberty Valance-t* [The Man Who Shot Liberty Valance. John Ford, 1962]), a hősök társadalmi helyzetéről (*Foglyok* [The Tall T. Budd Boetticher, 1957]), illetve lelkiállapotukról is (*Sárga égbolt* [Yellow Sky. William A. Wellman, 1948]).

A westerntájokban rejlő lehetőségek kiaknázásának egyik ékes példája Anthony Mann munkássága. Mann az ötvenes éveket meghatározó, a klasszikus western felé kritikai attitűddel forduló rendezőnemzedék egyik neves alkotója volt. A film noir világából érkezett, melynek hatása érezhető westernfilmjein is: a műfaj alapját képező tematikus jegyekben, kiváltképp a hős- és konfliktusábrázolásban alapvető módosításokat hajtott végre. A pionírok bátorsága és a felfedezés, a honfoglalás eposza helyett a válságba jutott egyén és kisközösség került műveinek fókuszába, a hagyományos kétpólusú értékrendszert felváltották az összetett személyiségű, magukkal is viaskodó hősök, a „jó–rossz” dichotómiát pedig külső konfliktusból a hős lelkében lezajló dilemmává tette. Igen hamar *auteur*ként hivatkoztak rá, személyes kézjegyét elsősorban a tájébrázolásában fedezték fel.

Totális kép és totális elbeszélés – a manni tájhasználat értelmezési lehetőségei

Anthony Mann tájébrázolása kapcsán legtöbbször a rendezőről szóló első monográfiát jegyző Jeanine Basinger megközelítését szokták alapul venni. Basinger elemzésének központi gondolata a *total image* (totális kép) volt (amely nem azonos a totálplánnal). A totális kép olyan tablószerű fogalmazási módot takar, melyben a jelentést maga a kompozíció hordozza, s a történetet, valamint az ennek bemutatására szolgáló filmnyelvi eszközöket egy pillanatba sűrítve teljes egészében tartalmazza.³ A totális kép egyik legfőbb eszköze, hogy kiszakítja a mélységből a

1 Berger, René: *A festészet felfedezése II. A megítélés művészete*. Budapest, Gondolat, 1973. 9–11.

2 Deleuze, Gilles: *A gondolat és a film. Metropolis*, 1999/3 (tél), 42–56. Conley, Tom: *Landscape and Perception: On Anthony Mann*. In *Landscape and Film*. Szerk. Martin Lefebvre. New York–London, AFI Film Readers–Routledge, Taylor & Francis Group, 2006. 297–298.

3 Basinger, Jeanine: *Anthony Mann. New and Expanded Edition*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007. 14., 69–70. Miller, Helen–Mulles, Warwick: *Anthony Mann's Film Westerns: Mise-en-scène and the Total Image in*

valóságban térbeli viszonyban álló tájelemeket, és a műalkotás szintjén integrálja őket a cselekvés síkjába. „Mann arra kényszerítette a nézőt, hogy a karaktereket a keret terében szemlélje, s [a képen elfoglalt] helyükből, valamint a háttérből vonjon le következtetést a helyzetükről.”⁴ Eszerint az emberek és a tájelemek kompozícióban elfoglalt helyéből lehet következtetéseket levonni a történet alakulásáról, a hősök helyzetéről, valamint lelkiállapotukról is. Kétdimenziós jelekként a tájelemek szimbolikus formákká alakulnak, hatnak egymásra, s funkciójukat már nem a valós természetükből, hanem a kompozícióban betöltött szerepükből nyerik.⁵ E tekintetben Mann szakított a western realizmusával, és egy jóval stilizáltabb környezetet hozott létre, miközben a történetmesélés tekintetében filmjei éppenséggel újszerűen és felfokozottan realisták lettek. Azáltal, hogy a stábot az eredeti helyszíneken embert próbáló külsőkbe (fagyos gleccserekre, magas hegyekre) vitte, színészeire is hatott a táj, ugyanolyan szélsőséges helyzetbe kerültek, mint az általuk játszott karakterek, így a film formája és tartalma sokkal előbb egységbe forrt össze. A totális képekben a karakterek nem elszigeteltek, akik a háttér előtt állnak, hanem a filmkocka minden eleme kapcsolatba lép egymással: a Mann-féle képalkotásban Basinger szerint az aprólékosan kimunkált és jelentéssel feltöltött kompozíciók jelentik az értelmezés kulcsát. Erre szolgál a természeti környezet felfokozott használata: „a kereten belül mindennek az a célja, hogy ugyanazt a történetet mesélje el, amit a forgatókönyv, a fényképezés és a vágás”.⁶ A totális képeken végső soron a kompozíció maga válik a történetmesélés eszközévé, a filmkép egész szövete ennek szolgálatába áll.

Basinger nyomán a teoretikusok a totális képeket kutatták a Mann-westernekben, s elsősorban a karakterek kompozícióban elfoglalt helyét vizsgálták. Ugyan a legtöbb szerző kiemelte, hogy a rendező szimbolikus jelentéssel ruházza fel a tájat – Raymond Bellour egyenesen úgy fogalmazott, hogy a filmek bizonyos pontjain a táj önálló életre kelve főszereplővé válik⁷ – ám csak kompozíciós eszközként tekintettek a környezetre. Arra elvétve tértek ki, milyen szimbólumokat hordozhat a manni táj. Ebből kiindulva tettem fel azt a kérdést, hogy található-e visszatérő szimbolika az egyes tájelemeket illetően, valamint, hogy érdemes-e kiterjeszteni a tájak alakulásának vizsgálatát a filmek egészére. Vizsgálatom során két archetipikus tájelem, a víz és a hegy megjelenéseit elemeztem, s a strukturalista műfajelmélet segítségével azt figyeltem, hogy e két tájelem megjelenései között milyen dramaturgiai hasonlóságok, összefüggések fedezhetők fel egy filmen belül, valamint a filmek között. Elemzésem értelmezési keretét Király Jenő pszichoanalitikus alapokon nyugvó, a műfaj archetipikus rétegeit feltáró megközelítésmódja jelentette: ez adott kulcsot a két vizsgált tájelem cselekményben játszott szerepének megértéséhez. A műfajról tett megállapításaim Király eszkatológikus westernértelmezését veszik alapul.⁸

Bend of the River. *Transformations*, 2014/24. 2023.05.04. URL: <http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Miller-Mules-Transformations24.pdf>

4 Basinger: i. m. 6.

5 Berger: i. m. 12–18.

6 Basinger: i. m. 15.

7 Conley: i. m. 299.

8 Király Jenő a western világképének alapját képező Kelet és Nyugat közti ellentétet két metszetben tárgyalta: egyrészt civilizációtörténeti, másrészt eszkatológikus (üdv-történeti) szempontból. Előbbi a közösségre fókuszál, s eszerint egy teremtéstörténetnek lehetünk tanúi, vagyis a westernek azt mutatják be, hogyan szelídíti meg a civilizáció a vadont. Munkámban az egyénre fókuszáló eszkatológikus megközelítést alkalmaztam, mely alapján a Nyugat, a szent vadon az újrakezdés lehetőségét kínálja, kihívást jelent, de a megújulás lehetőségével kecsegtet. E megközelítés már megnevezésében is kapcsolódik a szakralitáshoz, ezért az elemzéseimben rendre visszatérnek olyan fordulatok, melyek a keresztény teológiához kapcsolódnak. Király Jenő: *A film szimbolikája III/1: A kalandfilm*

Ezen elemzések nyomán született meg a basingeri terminust tovább gondolva a *totális elbeszélés* fogalma. A totális elbeszélés olyan sajátosan Mannre jellemző felvételi és szerkesztési szemléletmód, melyben az egyes beállítások hátterei – vagyis környezeti elemei – a film *egészére vonatkozóan* dramaturgiai funkcióval bírnak, s a cselekményépítés szerves részét képezik. Míg a totális képek esetén az a fő kérdés, hogy az adott tájelem a képen belül milyen kapcsolatban van a kompozíció többi elemével, milyen vizuális hatást gyakorol azokra, a totális elbeszélés szempontjából az válik relevánssá, hogy miért jelenik meg az adott tájelem a képen, mi a funkciója a történet egészét tekintve. Az alábbi képről Basinger megközelítésével olyan megállapításokat tehetnénk, hogy a kompozíció függőlegesen és vízszintesen is hármasan tagolt, a családfő és a hegy a tengelyen helyezkedik el, e nyugodt, kimért kompozíció a családi élet rendezettségét jeleníti meg, melyhez a jobb oldalon elhelyezkedő hős is tartozni akar. Ezzel szemben a totális elbeszélés felől közelítve az válik kérdéssé, hogy miért van a képen a hegy, illetve miért pont a film e pontján jelenik meg, mi a hegy funkciója a film egészét tekintve. A totális elbeszélés egyfelől – az egyes tájelemeket konkrét jelentéstartalommal gazdagítva – segíti a totális képek értelemezését, ugyanakkor túl is lép azon, az önmagukban álló képek komponálása helyett a film egészét meghatározó sz *A folyó mentén* (Bend of the River. Anthony Mann, 1952) erkesztést téve a megfigyelés tárgyává.



A folyó mentén (Bend of the River. Anthony Mann, 1952)

Átkelés a Jordánon

A folyó fizikai, illetve metafizikai határ, a művészetben legtöbbször az élet és a halál vonatkozásában jelenik meg, ugyanakkor a változás és a megújulás megtestesítője is. Ebből fakadóan a megmerítkezés szimbolikus aktusával érheti el az ember a megtisztulást és az újjászületést.⁹ Mann filmjeiben a folyók fontos szerepet játszanak a hősök küzdelmének metafizikai szintjén: a víz teremti meg a lehetőséget a megújulásra, akkor jelenik meg a totális elbeszélés során, amikor valamilyen módon lehetővé válik a bűnös hős számára a változás. A folyók egyúttal megmutatják a fejlődés útját is: próbatétel elé állítják a hősöket, lehetőséget adnak a múltjuk elől menekülő, az egyetemes rendből kivetett bűnösöknek, hogy megmérettessenek, s amennyiben túl tudnak nőni önmagukon, üdvözülnek és újjá tudnak születni. Ezen keresztül bontakozik ki a folyó civilizációteremtő szerepe: az egyéni megváltás révén a hősök képessé válnak arra, hogy integrálódjanak a társadalomba és letelepedjenek. Mann hősei eltérő módokon viszonyulnak a vízhez: egyesek számára az jelenti a megtisztulást, ha átkelnek, átlépnek egy belső határt, máskor pedig éppen ennek elmaradása jelenti a döntést: a protagonista nem lép át egy visszafordíthatatlan morális határt. A víz pusztá jelenlétével is hatással van a karakterekre: *A bádogcsillag* (The Tin Star. Anthony Mann, 1957) ifjú seriffje a folyóparton tanulja meg használni fegyverét, a kiöregedett fejedelm pedig itt válik mentorfigurává. Nekik fizikailag át sem kell kelniük a folyón, a víz jelenlétében veszi kezdetét társadalmi beilleszkedésük.

Egyes Mann-hősök úgy próbálnak új életet kezdeni, hogy előtte nem néztek szembe, nem számoltak le bűnös múltjukkal. Ilyen *A folyó mentén* Glynje, illetve *A vadnyugati ember* (Man of the West. Anthony Mann, 1958) Linkje. Mindkét férfi valamilyen formában rejtőzködő módon él: Glyn felderítőként Nyugatra menekül, Link pedig a magánélet rejtekébe húzódik vissza. Ugyan különböző módon vívják meg belső harcukat, de a szembenézés mindkettejük számára a víz megjelenésével veszi kezdetét. Glyn közösségbe integrálódásához vezető útját számos kisebb-nagyobb folyóátkelés jelzi. *A folyó mentén* nyitóképén az általa vezetett telepeskaraván egy kiszáradt folyómederben halad. A víz hiánya a társadalomból kiszorult Glyn helyzetét húzza alá: mint felderítő, ugyan a karavánnal tart, de nem igazi tagja a közösségnek, s ekkor még nem tud megtisztulni. Megváltástörténete akkor veszi kezdetét, mikor találkozik a szintén a törvény elől menekülő Cole-lal, aki sok tekintetben tükörképének tekinthető: ugyanonnan jött, ugyanolyan bűnök elől menekül, azonban Cole Glyn negatív énjét testesíti meg, benne nincs megtisztulási vágy. Glyn belső, lelki harcát úgy tudja megvívni, ha szembeszáll a Cole által képviselt bűnös világrenddel és legyőzi azt. A filmben az első folyó akkor jelenik meg, mikor a két férfi felismeri egymásban saját tükörképét, ezzel megnyílik a lehetőség a küzdelemre. Útjának legfontosabb folyama a Columbia, melynél kétszer is megkapja a kihívást Jeremytől, a telepesek vezetőjétől: egy olyan ember, mint ő, meg tud-e változni, vagy vágya hiábavaló. Glyn végül szembenéz magával, s a folyón átkelve megvívja harcát. A végső küzdelem is egy hegyi folyóban zajlik. Pusztá kézzel csapnak össze Cole-lal, s Glyn úgy arat diadalt, hogy közben ikonográfiailag nem öl: Cole eszméletlenül zuhan a habok közé, s elragadja az áramlat, még az is elképzelhető, hogy túlélte a küzdelmet. Ha Cole-t pisztolypárbajban győzte volna le, akkor ismét vér tapadna kezéhez, így azonban tiszta lélekkel kerül ki a konfliktusból, melyet megmerítkezése is hangsúlyoz. Miközben barátja, Trey kihúzza, nyakára helyezi a kötelet, „megbűnteti bűneiért”, valamint bemeríti a vízbe

⁹ Pál József–Újvári Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából.* Budapest, Balassi, 1997. 148–149.

is. E keresztelésszerű megtisztulás és szimbolikus akasztás után immár a közösség teljes jogú tagjává válhat. A társadalomba belépését a falu határát jelentő patak jelzi, melyen az oldalán a jövőt jelentő nővel kel át. A sorozatos folyóátkelésekkel végül nem csak egyéni megváltása, hanem a közösségbe integrálódása is bekövetkezik.



A folyó mentén (Bend of the River. Anthony Mann, 1952)

Nem ilyen szerencsés Link, *A vadnyugati ember* hőse. Ő is csak akkor tud tisztességes életet kezdeni, ha erőszakos módon leszámol bűnös múltjával, azonban Glynnél jóval nagyobb árat kell fizetnie. A filmben ugyan csak egyszer tűnik fel vízfolyam, megjelenése azonban annál lényegesebb. Link vonatát egy hídon állítják meg és rabolják ki korábbi bandájának tagjai. Link, valamint két sorstársa a partra vetődve gyalog kénytelenek folytatni útjukat. E momentum alapvető fontosságú a hősnek a film szimbolikus terében megtett útja szempontjából: az addig látott táj e határtól kezdve interiorizálódik, a jelenben lévő racionális, civilizált világból alászállunk a vadonba, a tudattalanba és a múltba. Link csak úgy tud ismét kikeveredni, ha korábbi családjának kiirtásával, takargatott múltjának elfojtott ösztöneivel és árnyaival le tud számolni. Noha természetesen ezt követően is minden kalandja a valóságban játszódik, szimbolikus szinten a film Link saját

tudattalanjába tett utazása,¹⁰ a patak pedig e pokoljárás Sztüxe, melyen jelen esetben a vonat vitte át. A vonat és a révész ladikjának párhuzamát erősíti a fizetés hangsúlyozása. Kharón csak olyanokat vitt át az alvilág határán, aki megfizette annak árát, s a film elején is hosszasan láthatjuk, amint Link kifizeti a vonatjegyet, vagyis „megadja” utazása árát. (Hozzá hasonlóan, sőt némiképp egyértelműbben *A folyó mentén*ben Glynt egy hajó vitte át a „külső világból” „lelki küzdelmei terébe”.) Nem pusztá véletlen, hogy Linket a vonat a folyóig viszi, hiszen itt veszi kezdetét a film konfliktusa: múltjával való leszámolása. Link sorsa sokkal tragikusabb Glynénél, saját családját kell kiirtania, s többé nem is tűnik fel folyó a filmben, mely kérdésessé teszi, hogy vissza tud-e illeszkedni civil életébe, valóban elérte-e a megváltást.

Míg egyes filmekben a folyó a Sztűx, vagyis egy másik létsíkra nyíló kapu, más esetekben a Rubicon funkcióját veszi fel: átlépése visszafordíthatatlan következményekkel jár, a westernmitológia legsúlyosabb büntetését vonja maguk után – a hősök kiszorulnak a transzcendens rendből. Míg *A folyó mentén*-ben, vagy *A vadnyugati emberben* a hősöknek szembe kell nézniük a múltjukkal és önmagukkal, s ennek érdekében át kell kelniük a folyókon, addig a *Cowboy az aranyásók között*-ben (*The Far Country*. Anthony Mann, 1954) és *A csupasz sarkantyúban* (*The Naked Spur*. Antony Mann, 1953) a folyó egy olyan morális határt jelent, melynek átlépése súlyos következményekkel jár az egyénre nézve. Ugyan a *Cowboy az aranyásók között* első pillantásra happy enddel végződik, valójában, a westernmitológia értékítéletei felől közelítve, Mann legsötétebb alkotásai közé tartozik. Jeff, a marhahajcsár Seattle-ből hajóval érkezik az alaskai Skagwaybe, s e hosszú utazás a tényleges földrajzi távolságon túl szimbolikus jelentőséggel bír. A hős itt egy hatalmas víztömegben kel át, maga mögött hagyja a cowboylét hagyományos színterét, s egy olyan jelentős határt lép át az aranyásók földjére érkezéssel, amelyből már nincs számára visszaút. Az északra utazással a férfi elvetette a kockát, két világ között ragad, ezért a film során végig mogorva. Különállását a film terének alakítása is aláhúzza: kunyhója új lakóhelye, Dawson City szélén van. Will Wright megállapította, a tény, hogy Jeff a feltérképezett hegyi ösvények helyett a Yukon völgye mentén akar hazatérni, a jellemzően síkságokon élő cowboy és a hegyekben dolgozó bányászok vizuális elválasztásának egyik ékes példája.¹¹ Szökési kísérlete sikertelen, Gannon bíró emberei megsebesítve a sebes sodrású folyóban hagyják. E kényszerű megmerítkezés révén immár tud integrálódni a társadalomba, az addig önző férfi képes hőssé válni, azonban hogy ez mennyire jelent megváltást, arra a következő fejezetben fogok kitérni.

A totális elbeszélés *A csupasz sarkantyúban* teljesedett ki, ugyanis a tájelemek változásai túlmutatnak a hős, Howie karakterén, s a melléje szegődött két társának életére is befolyással vannak: az egységes szimbolika végigkíséri mindhármuk történetét. A természet itt csalfa szirénjátékot űz az esendő emberekkel, mind Howie-t, mind a hadseregtől elbocsátott Royt és az öreg aranyásó Jesse-t is megkísérti, s a film végén döntésüknek megfelelően íté a sorsukról. Roy kapzsiságból akarja bitóra juttatni Bent, a körözött bűnözőt, s mivel becstelen életet él, már a film elején meg van pecsételve a sorsa. Ahogy mászik fel a rabló után a sziklafalra, az vizuálisan előre is vetíti a veszét: egy kötélbe kapaszkodva küzdi magát előre, miközben a háttérben a sebesen tajtékozó folyó száguld. Jesse megkísértése egy gyorsfolyású patak mellett

10 Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat, 1986. 286–287.

11 Wright, Will: *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1975. 58.

történik, melyben a rövid pihenő alatt rögtön arany után kezd kutatni, s később ez lesz a veszte: az arany miatt oldozza el Bent, aki végül lelövi. Howie megkísértése azonban merőben más: őt nem a gazdagság igézi meg, azért züllött jóra való farmerből fejedasszá, hogy vissza tudja vásárolni földjét, ezzel ismét elnyerje korábbi „megszentelt” életét. A film ideje alatt kivetett és száználmas gyarló, akit lidérces álmok gyötörnek, viszont a háttérben jelenlévő folyó az ő megkísértése alatt nyugodt marad, ezzel jelzi előre, hogy nem fog elbukni. Két társa átlépi a morális határt, mely végzetesnek bizonyul számukra: a folyópartra merészkedő és az átkelés érzetét keltő beállítással ikonográfiaiilag a határt átlépő Jesse-t lelövik, a folyón átevíckelő Royt pedig egy farönk zúzza halálra. Howie megtévelyedett figura, az alapvető emberi jóság azonban sosem veszett el belőle, csak elnyomja, ezért olyan frusztrált a film során. Jesse és Roy engedtek a kísértésnek, így elbuktak, ő azonban – bár közel kerül a vereséghez – végül túl tud nőni önmagán. Ez akkor következik be, mikor döntenie kell Ben holttestének sorsáról: ha elviszi magával és pénzt kap érte, eléri célját, de becstelenné válik. Ahogy kétségbeesetten mantrázza magának, hogy feladja a testet, a folyó fenyegető morajlása egyre hangosabbá válik, a végzet hideg lehelete lengi körbe, azonban miután összeomlik döntésének súlyától, s enged az addig elnyomott emberségének, eléri a természeti rendbe visszatagozódás kegyelmét, a morajlást fokozatosan zene váltja fel.



A csupasz sarkantyú (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953)

Azokban a filmekben, amelyekből hiányoznak a folyók (Ördögszoros [Devil's Doorway. Anthony Mann, 1950], *A 73-as winchester* [Winchester '73. Anthony Mann, 1950] és a *Férfi Laramie-ból* [The Man from Laramie. Anthony Mann, 1955]), a hősnek nem kell megtisztulnia, éppen ő az igazság – legalábbis a valóságnak vélt igazság – birtokosa, aki különböző formákban veszi fel a harcot ennek érvényre juttatásáért. A folyók hiánya ugyanakkor azt is jelenti, hogy a magányos hős nem tudja átlépni a közösségbe és a letelepedéshez vezető határt, így halálra vagy a távolba lovaglásra ítéltetett.

Golgota a vadnyugaton

Mann westernjeiben a hegyek a legszembetűnőbb természeti képződmények. A klasszikus westernnek egyik jellemző motívuma az utazás, mely legtöbbször horizontális mozgást jelent. Ugyan *A karaván vezetője* (Wagon Master. John Ford, 1950) vagy *Az üldözők* (The Searchers. John Ford, 1956) hősei is kelnek át hegyeken, ám a filmek ezeket rendre elvágják, s a nagy távolságok átszelését részesítik előnyben. Ezzel szemben Mann hosszasan elidőzik a hegyeken, a hősök vertikális mozgása sokkal látványosabb, mint az őt megelőzők, illetve kortársainak munkáiban. A nagyobb erőfeszítést igénylő hegymászás fontos eszköze a manni hősre nehezedő konfliktusok megjelenítésének. A klasszikus westernre jellemző feladatközpontúság s az ötvenes évek „noir westernjeit” meghatározó lélektani konfliktusok mellett megjelenik a táj leküzdésének nehézsége is. E hősöknek a régmúlt lelki terheit cipelve kell ellátniuk egy feladatot, gyakran számukra kedves személyekben kell csalódnuk és megküzdeniük velük, mindezt nehéz fizikai körülmények között. Mann a konfliktusok halmozásával a végletekig feszíti a hős tűréshatárát, határhelyzetbe¹² kergeti őt, hogy feltárujon az addig elnyomott valódi énje: lássuk, hogy össze tudja-e szedni magát, és túl tud-e lépni a múlt árnyain.¹³

Az alábbi táblázatokban Mann westernjeit hasonlítottam össze a műfaj korábbi és a manni filmekkel egyidejű reprezentatív darabjaival az alapján, hogy milyen mértékben végeznek a karakterek horizontális, illetve vertikális mozgást. A *hossz* az adott irány abszolút terjedelmét összegzi, mely sok, néhány másodperces snittből tevődik össze, a *százalék* pedig a film teljes játékidejéhez viszonyítva jelzi ugyanezt. Mozgásként olyan tevékenységeket rögzítettem, amikor a hős „nyitott rendszerben” halad valamilyen irányba, vagyis belső terekben, illetve táborúz körüli mozgásokat nem adtam hozzá. A film terében történő haladás mellett fontos szempont volt, hogy a képkockán érzékeljük a mozgást: *A folyó mentén* hajójelenetein ugyan a hősök állnak, de a háttérben láthatjuk, ahogy a hajó halad, ezzel szemben a *Cowboy az aranyásók között* hajókabinjában a zárt képkockán semmi sem jelzi az utazást. Vertikális mozgásnak azokat az elemeket számoltam, amelyekben a karakterek hegyre másznak, meredek domboldalon haladnak, vagy a kamera olyan szögben mutatja őket, hogy az a mászás érzetét kelti.

12 A határhelyzet (*Grenzsituation*) fogalmát Karl Jaspers dolgozta ki, olyan végletes szituációkra (pl. halál, bűn), melyek révén az egyén szembesül a kudarc élményével és a magárutaltsággal. Ezek alatt vagy összetörnek, vagy képessé válik a szembenézésre, s megleli igazi énjét.

13 Miller–Mules: i. m.

Anthony Mann westernjei				
CÍM	HORIZONTÁLIS		VERTIKÁLIS	
	<i>Hossz</i>	<i>Százalék</i>	<i>Hossz</i>	<i>Százalék</i>
A 73-as winchester (1950)	15:52	18,0%	04:39	5,2%
Ördögszoros (1950)	09:58	11,9%	05:29	6,2%
A folyó mentén (1952)	22:21	24,7%	11:29	12,6%
A csupasz sarkantyú (1953)	07:20	8,2%	12:33	13,7%
Cowboy az aranyásók között (1954)	06:18	6,4%	09:05	9,3%
Férfi Laramie-ből (1955)	18:48	18,1%	07:20	7,1%
Az utolsó határ (1955)	14:28	14,8%	08:44	8,8%
A bádogcsillag (1957)	19:11	20,6%	05:18	5,7%
A vadnyugati ember (1958)	20:48	21,0%	03:54	4,0%

Klasszikus és kortárs westernek				
CÍM	HORIZONTÁLIS		VERTIKÁLIS	
	<i>Hossz</i>	<i>Százalék</i>	<i>Hossz</i>	<i>Százalék</i>
Hatosfogat (1939)	29:53	31,2%	00:18	0,3%
Clementina, kedvesem (1946)	11:28	12,4%	00:23	0,4%
Vörös folyó (1948)	29:10	21,9%	03:53	2,9%
A karaván vezetője (1950)	20:40	24,0%	04:33	5,2%
Törött nyíl (1950)	19:20	20,7%	02:06	2,3%
Délidő (1952)	16:08	18,8%	01:15	1,4%
Idegen a vadnyugaton (1953)	18:16	16,1%	01:05	0,8%
Johnny Guitar (1954)	13:11	11,9%	05:16	4,7%
Az üldözők (1956)	20:45	18,3%	03:00	2,6%
Foglyok (1957)	11:06	14,1%	01:35	1,9%

A hegyek hagyományosan a világ tengelyét szimbolizálják, a földi és a szellemi szféra összekötői. Megmászásuk ugyanúgy rituális cselekedet, mint a folyóknál a megmerítkezés. Utat mutatnak egy magasabb létsíkba.¹⁴ Mann westernjeiben a hegyek a hős küzdelmének útját jelentik meg, melyeket két csoportra osztottam azok természete szerint. Az egyik csoportot képezik a klasszikus western ikonográfiába illeszkedő „igazság hegyei”, míg a másik csoport, a „törvény hegyei” egy kizárólag Mannre jellemző típust testesít meg. E kategóriák fokozatosan alakultak ki, például a legelőször leforgatott westernjében, az Ördögszorosban még ugyanazon hegyek mindkét kategória jellegzetességeit magukon viselik.

¹⁴ Pál–Újvári: i. m. 196–197.

A) Az igazság hegyei

Az „igazság hegyei” típusú filmek követik az útiwesternek dramaturgiáját, melyek Király Jenő szerint rendszerint felfelé, a hegyek közé vezetnek. Ezeken következik be az igazság pillanata, a párbaj: itt emelkedik magasabb szférába a hős.¹⁵ Az ide tartozó filmekben (*A 73-as winchester*, *Férfi Laramie-ből*, *A bádogcsillag*, *A vadnyugati ember*) a hegyen következik be a hős harcának kicsúcsondása, a végső próbatétel. Gyakran fizikailag is nehéz rájuk felmászni, mely mutatja a magasabb létsík elérésének nehézségét. E hegyek több szempontból is kiérdemelték az „igazság hegyei” elnevezést: egyrészt a hagyományos westernmitológiában a *showdown*, a párbaj, vagyis az igazság pillanata rendszerint a csúcson esik meg, másfelől megmászásuk közben hull le az álarc a karakterekről, itt mutatkozik meg, ki milyen ember valójában, minden titokra fény derül.

Mann a klasszikus westerneknél jóval konkrétan használja e típust. Egyes filmekben szoros kapcsolat van a hegyek és az igazság között: akkor jelennek meg szinte a semmiből és terelődik rájuk a cselekmény, amikor megnyílik az igazság felé vezető út a hős számára. *A bádogcsillag* nagy részében síkságon játszódik a történet, ám amikor a két központi karakter, Ben seriff és az öreg Hickman elérkezett arra a szintre, hogy megtegyék a következő lépést az integrálódásuk folyamatában (az első a folyó volt), megjelenik a hegy. Ez egyúttal az igazság letéteményese is: a síkságot a lincselni vágyó tömeg uralja, ők ketten pedig a törvény nevében másznak fel a hegyre. Itt válik Benből igazi férfi: még bizonytalan és nyakas ifjúként indul a gyilkosok után, majd érett férfiként jön le, aki már képes megregulázni a tömeget is. A hegy Hickman számára is a fejlődést hozza el: Matthew J. Costello kifejtette, hogy a társadalmi beilleszkedéshez számára az a kulcs, hogy a gyilkosok helyett fogadott fia megkeresésére indul.¹⁶ Itt nem álarc kerül le az emberekről a hegyen, hanem félelmeiket hátrahagyva addigi önmagukat kell levetniük, s kibontakoztatni új énüket. Ben itt válik valódi felnőtté, Hickman pedig magányos hősből családapává.



Férfi Laramie-ből (The Man from Laramie. Anthony Mann, 1955)

15 Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 1998. 120.

16 Costello, Matthew J.: *Rewriting High Noon: Transformations in American Popular Political Culture during the Cold War, 1952–1968*. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*. Szerk. Peter C. Rollins–John E. O'Connor. Lexington, The University Press of Kentucky, 2005. 183–184.

Hasonló szerepet tölt be a hegy a *Férfi Laramie-ből* esetében is, ahol az igazságot kutató Lockhart számára jelent útmutatót. A nyitányban egy nagy sziklacsoport tövében leli meg elesett testvére alakulatának maradványait, amit a modern puskákkal felszerelt apacsok semmisítenek meg. Lockhart egy kalapot szorongatva pásztázza végig az ormokat, melyek utat mutatnak neki: fölfelé kell indulnia a válasz megelézéséhez. Azonban úticélja, Coronado egy hatalmas síkságon van. Nyomozása a hegyek újbóli megjelenéséig elakad. A hegyek és a síkság narratív kontrasztját a sólepárló jelenetnél lehet észrevenni: a háttérben húzódó hegyek fokozatosan eltűnnek, ahogy Lockhart öszvérjeit lemészárolják. A férfi az elégtétellel kezd foglalkozni, s az életmű talán legkopárabb táján vág át a város felé. Coronadóban Lockhart hamar elveszik a város hatalmi konfliktusainak pókhálójában. A hegyek akkor jelennek meg ismét, mikor a néző számára kiderül a bűnösök személye. A hegy megmászása során mindenkiről lehull a lepel: az addig megfontoltnak tűnő Vicroől kiderül kétszínűsége, a Waggomanekről bebizonyosodik, hogy a várost igazgató család összeomlóban van: Dave meghal, Alec pedig a mélybe zuhan, s a rögeszmésen bosszúra szomjazó Lockhartól is kiderül, hogy képes a továbblépésre. A hegy szédítően meredek oldalán szinte lehetetlen fellovagolni, mely vizuálisan is megjeleníti a hősök igazságért folytatott küzdelmének nehézségét.

A síkság és a hegyek narratív ellentéte megmutatkozik már az Ördögszorosban is. Míg a Lance otthonául szolgáló Kánya-mező a sosenok számára – kimondva is – szentnek tartott hegyek ölelik körbe s védik a külvilágtól, addig az arra törő telepések közegét rendre dombos, füves síkságok, illetve zárt terek jelentik. Miközben a korábbi elemzések rendre azt emelték ki, hogy a film a mccarthizmus kritikájaként az igazságtalan hatalommal szemben jogosan fellépő egyén harcát jeleníti meg, a totális elbeszélés olvasatában Mann értékválasztása nem ilyen egyértelmű. Mikor Lance úgy dönt, hogy fegyverrel védi meg birtokát, a hegyek fokozatosan kiszorulnak a kompozíciókból: bár a férfi morális értelemben jogosan cselekszik, mégis szembemegy – a mégoly igazságtalan – törvényekkel, ezzel elveszti isteneinek védelmét. Lance azért az egyik legtragikusabb Mann-hős, mert nemcsak fizikailag bukik el, hanem metafizikailag is kiszorul a kegyelemből.

Leghagyományosabban *A 73-as winchesterben* történik meg a hegyen történő leszámolás. Lin és az antagonista Dutch Henry egymagukban állnak szemben egymással, a hegyen lehull róluk az utolsó álarc is (Lin először hívja testvérét a valódi nevével). A párbaj igazságtartalmát azonban megkérdőjelezi a tény, hogy két testvér áll egymással szemben, mégha Dutch Henrynek apagyilkossága miatt bűnhődnie is kell. E filmben az igazság nagyon összetett: Linnek rokongyilkossá kell válnia az igazság eléréséhez. Míg a hegyre feljutás az igazság elérését jelenti, Lin a szűk, sziklás ösvényeken elakad, két kő közé szorul. A hegy csúcsára ugyan nem jut fel, de végül győzelmet arat, és megtalálja a boldogságot a nő oldalán, hiszen testvérségüket már a párbaj előtt megtagadták. (Az utolsó perc gyengíti az értelmezését, de a rendkívül szubverzív Ördögszoros forgatása után a stúdiók döntéshozói rendre beleszóltak Mann filmjeibe, a happy end felé terelve a történetet.)¹⁷

17 Simons, John L.–Merrill, Robert: *Peckinpah's Tragic Westerns. A Critical Study*. Jefferson, NC–London, McFarland & Company Inc., Publishers, 2011. 17–18.



A vadnyugati ember (Man of the West. Anthony Mann, 1958)

Tájébrázolás szempontjából Mann legradikálisabb műve utolsó westernje, *A vadnyugati ember*. Itt látható a totális elbeszélés kiteljesedése, a rendező elment a stúdiórendszer adta keretek végső határáig. Ahogy már utaltam rá, a környezet interiorizálódik, Link tudatalattiját tükrözi, egyes elemzők egészen odáig merészkedtek, hogy kijelentsék, Mann a modernista lelki tájak szintjére fokozta a stilizációt.¹⁸ A filmet dramaturgiailag két része lehet bontani: az első a vonat kirablásáig tart, a második pedig a folyóparttól indul. Mann az első részben már-már klisésen műtermi környezetet hozott létre, a hős lelki utazásának kezdetével minden korábbinál radikálisabb, funkionalistább tájépítésbe kezdett. Ahogy Link egyre mélyebbre kerül saját lelkében, úgy válik az eleinte üdezöld táj egyre kopárabbá, s úgy kapnak egyre nagyobb hangsúlyt a hegyek a cselekmény során minduntalan kijelölve Link útjának irányát, ugyanakkor egyre inkább korlátozva is a lehetőségeit. Csak úgy tud ebből a lelki útvesztőből kikerülni, ha lemészárolja korábbi családját, s bár nem akar ismét gyilkos lenni, ahogy egyre több hegy veszi körül a karavánt, ahogy egyre klausztrófbóbbá válik az addig sík táj, úgy válik mindinkább egyértelművé, hogy nem tud elmenekülni. Már akkor majdnem gyilkos lesz, mikor összeverekedik az egyik rablóval, s ugyan ekkor még el tudja kerülni, tudatosan benne, hogy nincs más út számára, csak a mészárlás. E jelenetet követően kietlen köves vidékké válik a táj, s a film során először egy óriás sziklafal zárja le a szabad mozgás lehetőségét, kijelöli az utat az elkerülhetetlen megmérettetés színtere felé. A leszámolás helyszíne Lasso, a szellemváros, mely a film legkietlenebb vidékén fekszik. Link ekkor jön rá, hogy szabadulására csak egy mód van, ha a tudatalattija mélyén megtelepedett árnyaszerű sötétséget – mely a valóságban az őt szerető és nagyra tartó Dockban, a bandavezérben testesül meg – sikerül elpusztítania. A végső küzdelem, a két férfi szembenézése természetesen egy hegyoldalban történik meg, mely a tudatalattiba merülés ellenpárjaként a fölfelé mutató utat is megjeleníti. Itt áll Link útjába Dock, elzárva a továbblépés lehetőségét. Csak Dock lelövését követően jelennek meg újra a növények a filmben. Míg a hasonló véget érő *A 73-as winchester* egy boldog pár ölelésével ér véget, itt két megtört ember távozik a semmibe, s kétségek között maradunk Link sikerét illetően.

¹⁸ Berkes: i. m. 252.

B) A törvény hegyei

Az esszenciálisan manni westerntáj a „törvény hegyei” típusú filmekben jelenik meg (*A folyó mentén*, *A csupasz sarkantyú*, *Cowboy az aranyásók között*, *Az utolsó határ* [The Last Frontier. Anthony Mann, 1955]). Ezek a cselekmény felett őröködő fenséges hegyek jellemzően a háttérben magasodó havas csúcsok alakját veszik fel. Közvetve gyakorolnak hatást a hősekre, van, hogy megmászásuk el is marad. Ahogy többen is jelezték,¹⁹ e hegyek a film világot átjáró változatlan erkölcsi rend képviselői. A hősek hozzájuk képest kicsinek és esendőnek tűnnek. Többszöri megjelenésükkel azt az érzetet keltik, hogy a tényleges cselekmény eltölpül az ősi világrend mellett. *A folyó mentén*, *A csupasz sarkantyú* és *Az utolsó határ* esetében a film nyitó- és záróképe is egy-egy magányos vulkanikus havas csúcs, ezzel is hangsúlyozva a természeti rend időtlenségét. Útmutatót jelentenek: a film világában megjelenik a metafizikai Törvény, amihez lehet viszonyulni, így a hősek számára megadatik ezzel a fejlődés lehetősége. Mann kortársa, Budd Boetticher filmtájaiban például hiányzik egy minden felett álló mérték, a sivatagban barangoló hősei minden kultúrából és rendből kiszorultak, a relativizmus fojtogató világában bolyonganak. Ezzel szemben a „törvény hegyei” viszonyítási pontot jelentenek. E sajátosan manni hegyszimbolika fokozatosan formálódott ki a hagyományos westernekre jellemző „igazság hegyeiből”. Az, hogy egy tájélem ilyen karakteres jelentéssel bír, fontos szerepet játszott a totális elbeszélés kikristályosodásának folyamatában, ettől kezdve ugyanis, amint megjelent a képen az ikonikus manni hegy, már önmagában szimbolikus jelentéssel tölt meg egy jelenetet.



A csupasz sarkantyú (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953) nyitóképe

19 Miller–Mules: i. m., Király: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. 120.

E típus legelőször *A folyó mentén*-ben tűnt fel, átmenetet képezve az „igazság hegyei” kategóriából, ugyanis a hős kénytelen valóban felmászni a hegyre, s itt derül ki mindenkiről, kinek mit rejt a lelke, de a hegy narratív szerepe kezdett összetettebbé válni. Egyes pontokon szó szerint a törvényt testesíti meg: Cole-t a nagy hófödte csúccsal szemben akarják felakasztani, Glyn pedig úgy lövi el a kötelét, hogy a háttérben jól kivehető a hegy. Ahogy a folyóknál utaltam Glyn és Cole egymásra találásának fontosságára a megváltástörténet szempontjából, így hasonló módon ki kell emelni, hogy a két férfi a természeti Törvény „jövahagyásával” sodródik egymás mellé. A Mount Hood jelenléte másképp is lényeges: a folyók által megteremtett lehetőség után a hegygel való megbirkózás ad teret a hős küzdelméhez. Ugyan Glyn többször is kijelenti, hogy szeretné elkerülni az átkelést a hegyen, végül mégis szembe kell néznie az óriással. A hegy olyan, mint egy útvesztő, a lélek sötét zugainak hálója: vékony ösvények keresztezik egymást, egy idő után a néző is elveszti az irányérzékét, annyi elágazást járnak be a hősök. Glyn számára a csúcson érkezik el az utolsó kísértés: emberei itt próbálják meg utoljára rávenni, hogy az élelemszállítmánnyal forduljon inkább az aranyásók felé, s Cole is itt vall végleg színt. A kopár kövek a film nyitányához hasonlóan kihangsúlyozzák magára maradottságát, azonban a csúcson hó formájában itt már megjelenik a víz is, jelezve, hogy Glyn jó úton halad a megtisztulás felé.

A csupasz sarkantyúban mindkét típus megtalálható, s itt jelenik meg először tiszta formájában a „törvény hegye”. A cselekmény során többször visszatérnek a hóborította csúcsok a háttérben. Király Jenő szerint a hegy a természet jeges közönyével tekint le, s a film azért is sötétebb tónusú dráma az elődjénél, mert itt a hősök nem tudják megmászni a csúcst. A cselekmény tragikuma éppen abban rejlik, hogy ugyan megjelenik az erkölcsi mérték, de nagyon messze van, így elérhetetlenné válik.²⁰ Míg Király a természet jeges közönyét hangsúlyozza a film kapcsán, a totális elbeszélésen keresztül olvasva a filmszöveget, kiviláglik, hogy Howie minduntalan segítséget kap, hogy a kegyelemből kiszorult megtévedt farmer visszataláljon a jó útra. Mivel a férfi célja rossz, e segítségek legtöbbször akadály formájában mutatkoznak, a hősnek azért kell szembenéznie a legyőzhetetlennek tűnő akadályokkal, mert a természetével ellentétes dolgot akar megvalósítani. Ezt az ellentétet hangsúlyozza ki a film eleji feljutás Benhez. Kövek omlanak Howie fejére, lezuhan a sziklafalról is. A „törvény hegyének” jelenléte nem az elérhetetlen erkölcsi rendet szimbolizálja: amíg látható a háttérben, megvan a lehetősége, hogy morálisan helyes döntést hozzanak a karakterek; eltűnésük annál végzetesebb. Ahogy Howie a halott Bent vonszolja maga után, lovával szinte teljesen kitakarják a kompozícióban egyre lejjebb csúszó hegyeket, és míg azt bizonygatja, hogy már ez az igazi természete, kis híján valóban el is bukik és kinnreked a természeti világrendből. Mikor az utolsó pillanatban mégis úgy dönt, hogy megadja a végtisztességet a testnek, az ismét hangsúlyossá váló hegyek koszorújában temeti el Bent. Howie az utolsó pillanatban meg tudja menteni saját magát, nem úgy, mint Lance, az Ördögszoros hőse, aki fizikai és metafizikai szinten is elbukott: vereséget szenvedett a telepesekekkel szemben, s halálakor az indiánok számára a szentséget szimbolizáló hegyek is teljesen eltűntek a beállításból, jelezve a férfi kitaláltságát.

A „törvény hegye” *Az utolsó határban* jelent meg a legtisztább formában. Itt a hegy egy olyan természeti rendre ügyel, melybe beletartoznak az indiánok és fehérek egyaránt, s ugyan van helye a túlélésért folytatott küzdelemnek, az igazságtalan pusztításnak nem. Miután Marston ezredes

20 Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest, Eszmélet, 2017. 577.

bevonul Fort Shallanba, az addig rendre jelenlévő hegy eltűnik a kompozíciókból, a határvidéket felőrlő pusztítás úgy tűnik, el tudja törölni a természettörvényt, ám mikor beosztottjai fellépnek az önkényeskedő parancsnok ellen, ismét megjelenik. A totális elbeszélésben betöltött kiemelt szerepét az is mutatja, hogy jelenléte olykor a cselekmény terének koherenciáját is felülírja: a film nyitányában a három hős a hegy *irányából*, a vadonból érkezik, majd a hegy *felé* mennek, amely ekkor már az erőd mögött található. Ugyan a hegy egyaránt jelen van a vadonban és a civilizációban is (az amerikai zászlóval együtt többször jelenik meg az erőd mögött), de a film nem hagy kétséget, hogy melyik állapot a magasabbrendű. Mikor Jed a hegyoldalban őrlődik, hogy végleg maga mögött hagyja a civilizációt, vagy visszatérjen a katonák közé, indián kísérője, Mungo megjegyzi, hogy ő nem tartozik a természettel összhangban élő emberek közé. A jelenetet a havas hegy uralja, ugyanakkor a csúcstól sűrű felhők takarják el a férfi elől. Ezzel Jed tragikus hőssé válik, akinek az a természet által rárótt sorsa, hogy civilizálódjon és a katonák közé álljon,²¹ mindezt a Törvény „jóváhagyásával”: a filmet a nagy fehér hegy és az amerikai zászló képe zárja.



–You don't belong *up* there.

Az utolsó határ (The Last Frontier. Anthony Mann, 1955)

A „törvény hegyei” nem mindig vették fel az ikonikus magányos vulkanikus hegy alakját. A *Cowboy az aranyásók között* esetében ugyan megjelenik a gleccserekkel borított hegy, de a hősök nem egy csúcs körül bolyonganak. A film azért is egyedi, mert a hegy nem állandó űr a cselekmény világának: a 93 perces filmben csak a 21. és a 65. perc között lehet hatalmas csúcsokat mutató beállításokat látni, mialatt Jeff Skagwayból Dawsonba utazik. Rendszerint belsőknben, illetve szűkebb képkivágatokban zajlik a cselekmény. A hegyek visszaszorulása jelzi a természeti törvény háttérbe szorulását: az aranybányászat a westernmitológiában bűnös cselekedet, legalábbis alantasabb, mint a mezőgazdasági munka, hiszen míg a farmerek

²¹ Simons–Merrill: i. m. 17.

figyelnek a földre, óvják azt, addig a bányászok kirabolják a természetet. Az aranybányászat nem a természettel való békés együttélés, hanem – a filmben Gannon bíró által megtestesített – az emberi törvények természetére erőszakolása. Még ha a várost megtöltő karakterek szimpatikusak is, Dawson eredendően bűnös város, a nyereszkesedés tűzfészke lesz. Bár Jeff a film végére integrálódik a társadalomba, ha a természeti törvény perspektívájából tekintünk a történetre, akkor sorsa tragikus: a beilleszkedés, a cowboylét otthagynya az aranyásásért a hős teljes önfeladása. Jeff eredeti terve, hogy visszatér Utahba farmot venni, ám öreg kísérője halálával végül a városban marad. Jeff a film során végig próbálja elkerülni a hegyeket, vagyis Ádámként megpróbál elrejtőzni a természet örökös tekintete elöl, hiszen mint cowboy és a természettel eredetileg összhangban élő ember, maga is érzi az önfeladást. A hegyektől való félelme végül beigazolódik: az élelemszállító karavánra és az északra tartó szerencsevadászokra lezúdul egy hatalmas lavina, a természet jeges bossúja.

Összegzés

Összegzésképp elmondható, hogy Anthony Mann westerntájaiban az egyes tájelemek konkrét és következetes jelentéstartalmakat hordoznak, melyek interakcióban vannak a cselekmény alakulásával. A korábbi elemzések elsősorban kompozíciós eszközként tekintettek a manni tájra, s a Jeanine Basinger által bevezetett totális képből kiindulva a tablószerű fogalmazást tartották Mann rendezői kézjegyének. Azonban a tájak változásainak széleskörűbb vizsgálata nyomán kirajzolódott egy ehhez újabb rétegeket adó, a filmek egészét meghatározó felvételi és szerkesztési szemléletmód, a totális elbeszélés, melyben az egyes beállítások környezeti elemei a film egészére vonatkozóan dramaturgiai funkcióval bírnak.

Elemzésem során a totális elbeszélés működését a víz és a hegyek cselekményformáló szerepén keresztül érzékeltettem. Mindkét tájelem kulcsszerepet játszik a hősök küzdelmének metafizikai szintjén. A víz teremti meg a lehetőséget a megmérettetésre, próbatétel elé állítja, illetve kíséri a protagonista útját. Jelenlétével válik lehetségessé a hős megtisztulása és a társadalomba integrálódása. A hegyek magát a küzdelem útját testesítik meg. Természetük szerint a Mann-westernekben megjelenő hegyeket két csoportba lehet rendezni: az „igazság hegyei” a klasszikus westernek óta visszatérő, toposzszerű helyszíneket jelöl, olyan hegyeket foglal magába, melyekre fel kell mászni, e mászás során pedig minden szereplőről kiderül az igazság, s jellemzően a csúcson következik be a *showdown*, az igazság pillanata. A sajátosan manni „törvény hegyei” a cselekmény felett örökös, háttérbe húzó óriások, melyek a változatlan erkölcsi mértéket és a természeti törvényt testesítik meg. A hegyek egyúttal fontos szerepet játszanak a hősök küzdelmének fizikai szintjén is, kulcsszerepük van a konfliktusok halmozásában: vertikális mozgásra kényszerítik a hősöket, ezzel vizuálisan is megjelenítik erőfeszítéseiket.

A totális elbeszélés érdemben hozzájárult a Mann-westernekben megjelenő műfajkritika artikulálásához. E sajátos szerkesztési szemléletmód segítségével sikerült ebben az alapvetően kalandorientált műfajban a fókusz a hős megbomlott lelkének reintegrálásáért folytatott harcára fordítani. A totális elbeszélésen keresztül a filmforma e küzdelmet kíséri (a „törvény hegyei”), kommentálja (a víz hiánya, illetve megjelenése) és alakítja (hegymászás, megmerítkezés). Mindeközben megmarad a filmek akciódús jellege, sőt a rendező halmozza a konfliktusokat, egyrészt narratív, másrészt vizuális eszközökkel (ebben nagy szerep jut a tájaknak). Ennek

célja a pszichológiai határhelyzet kialakítása, hogy kiderüljön, képes-e a hős a lelki fejlődésre. Az akcióorientáltság így ugyancsak a válságba jutott egyén lelki küzdelmének bemutatására szolgál, ezen keresztül mutatja be a rendező, hogy hősének milyen nehéz visszatagozódnia az egyetemes rendbe. A totális elbeszélés végső soron a western konfliktusainak extremizálásában játszik szerepet: e szerzői kézjegy használatával Mann megerősíti a cselekmény szintjén a klasszikus kalandtematikát, miközben a formanyelv révén alakít a műfaj tematikus jegyein.

Bibliográfia

- Basinger, Jeanine: *Anthony Mann. New and Expanded Edition*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007.
- Berger, René: *A festészet felfedezése II. A megítélés művészete*. Budapest, Gondolat, 1973.
- Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat, 1986.
- Conley, Tom: *Landscape and Perception: On Anthony Mann*. In *Landscape and Film*. Szerk. Martin Lefebvre. New York – London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- Costello, Matthew J.: *Rewriting High Noon: Transformations in American Popular Political Culture during the Cold War, 1952–1968*. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History* Szerk.: Peter C. Rollins – John E. O'Connor. Lexington, The University Press of Kentucky, 2005. pp. 175–197.
- Deleuze, Gilles: *A gondolat és a film. Metropolis*, 1999/3 (tél), 42–56.
- Király Jenő: *A film szimbolikája III/1: A kalandfilm formái 1*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem, 2010.
- Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest, Eszmélet Alapítvány, 2017.
- Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 1998.
- Miller, Helen – Mules, Warwick: *Anthony Mann's Film Westerns: Mise-en-scène and the Total Image in Bend of the River. Transformations*, 2014/24. 2023.05.04. URL: <http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Miller-Mules-Transformations24.pdf>
- Pál József–Újvári Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi, 1997.
- Simons, John L. – Merrill, Robert: *Peckinpah's Tragic Westerns. A Critical Study*. Jefferson, NC – London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2011.
- Wright, Will: *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1975.

Filmográfia

- A 73-as winchester* (Winchester '73. Anthony Mann, 1950)
- A bádoggcsillag* (The Tin Star. Anthony Mann, 1957)
- A csupasz sarkantyú* (The Naked Spur. Anthony Mann, 1953)
- A folyó mentén* (Bend of the River. Anthony Mann, 1952)
- A karaván vezetője* (Wagon Master. John Ford, 1950)
- A vadnyugati ember* (Man of the West. Anthony Mann, 1958)
- Aki megölte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance. John Ford, 1962)
- Az utolsó határ* (The Last Frontier. Anthony Mann, 1955)
- Az üldözők* (The Searchers. John Ford, 1956)
- Clementina, kedvesem* (My Darling Clementine. John Ford, 1946)
- Cowboy az aranyásók között* (The Far Country. Anthony Mann, 1954)
- Déliidő* (High Noon. Fred Zinnemann, 1952)
- Férfi Laramie-ből* (The Man from Laramie. Anthony Mann, 1955)
- Foglyok* (The Tall T. Budd Boetticher, 1957)
- Hatosfogat* (Stagecoach. John Ford, 1939)
- Idegen a vadnyugaton* (Shane. George Stevens, 1953)
- Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)
- Ördögszoros* (Devil's Doorway. Anthony Mann, 1950)
- Sárga égbolt* (Yellow Sky. William A. Wellman, 1948)
- Törött nyíl* (Broken Arrow. Delmer Daves, 1950)
- Vörös folyó* (Red River. Howard Hawks, 1948)