

ANTHONY MANN WESTERNTÁJAI

2023. január

Jelige: Derszu1975

Tartalom

A tájak szerepe a filmen	3
A manni tájak értelmezési kerete	4
A víz szerepe	6
A hegyek szerepe.....	13
Az igazság hegyei.....	15
A törvény hegyei	21
Összegzés	27
Idézett filmek.....	29
Szakirodalom.....	29

A tájak szerepe a filmen

A filmes cselekménytér szimbolikus tér: a karakterek és az őket körülvevő világ viszonyait, a film világképét közvetíti,¹ függetlenül attól, hogy az alkotók tudatosan törekednek e lehetőség kihasználására, mint például a modern szerzői filmekben, vagy öntudatlanul, mint a klasszikus hollywoodi stúdiófilmek zöménél. A világban mindenkit körülvevő jelek, szimbólumok tudatalatti szinten erős hatást keltenek bennünk. Az alkotókra és a befogadókra hatást gyakorló szimbólumok révén a két fél közösen konstruálja meg a filmteret. Christian Metz szerint a film valójában olyan szimbolikus folyamatokról szól, amelyek az emberek képzeletén alapulnak, melyekre hatással vannak az adott műben alkalmazott filmes eszközök (kamerapozíciók és -mozgások, mélységélesség, megvilágítás, vágás), de erősen befolyásolják a való életből szerzett tapasztalataink, valamint korábbi filmélményeink is.²

A Metz nyomán elterjedő pszichoanalitikus filmelmélet éppen ezért kiemelt figyelmet szentelt a film terének, s megállapították, hogy a filmkép egyidejűleg nyelvi és képi szinten is tartalmat hordoz, legtöbbször (a posztmodernben oly gyakran alkalmazott ellenpontosztól eltekintve) ezek kiegészítik egymást: amit a nyelv kimond, azt a filmkép láthatóvá is teszi. Azokban a műfajokban, amelyekben a külső felvételek kiemelt jelentőséggel bírnak – így a westernben is –, a filmszövegek több réteget nyernek a tájban, így sokféle olvasatot tesznek lehetővé. Ennek esztétikai gyökerei a tájképfestészethez vezetnek vissza, amely 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 belevonva. E tájábrázolásban egyaránt megtalálhatók gondolati szempontok (a klasszikus kompozíció szabályainak kényszerítő ereje) és érzelmiek is, amelyekkel talán még az alkotó sem volt teljesen tisztában.³ Ezáltal lehetővé válik a tájjelemek szimbolikus formákká alakítása és elemző olvasata. Gilles Deleuze szerint a tájfelvételek a gondolatokat és az érzéseket közvetlenné változtatják, így maguk is szöveggé válnak. Természetesen azt a pszichoanalitikus filmteoretikusok sem állítják, hogy minden táj minden egyes képkockája szimbolikus erővel bírna, viszont a tájakban olyan nyelvszilánkok, tudatalatti érzékelések konkretizálódását fedezték fel, amelyeket megpillantva a befogadó archetipikus jelentéseket tud dekódolni.⁴

¹ CZIRJÁK, 2008. 42.

² CONLEY, 2006. 292–293.

³ BERGER, 1973. 9–11.

⁴ DELEUZE, 1999. CONLEY, 2006. 297–298.

A manni tájak értelmezési kerete

Anthony Mann⁵ tájbrázolása 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 jelent, melyben a jelentést maga a kompozíció hordozza, s a történetet (tartalom), valamint az ennek bemutatására szolgáló filmi eszközöket (forma) egy pillanatba sűrítve teljes egészében tartalmazza.⁶ A totális kép egyik legfőbb eszköze, hogy kiszakítja a nagy mélységben lévő tájelemeket a háttérből és 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 következtést a helyzetükről. Mivel a kompozíciók rendkívül nagy körületekintéssel készültek, a megértés nem csak a történet szintjéről, hanem a karakter belső, pszichológiai állapotáról is szól.”⁷ Ez az ábrázolási forma a táj többértelműségéhez hasonlóan ugyancsak a tájképfestészetből ered: a valóságban térbeli viszonyban álló elemek a műalkotás szintjén egy síkba kerülnek, hatnak egymásra, s funkciójukat már nem a valós természetükből, hanem a kompozícióban betöltött szerepükből nyerik.⁸ E tekintetben Mann szakított a western realizmusával és egy jóval stilizáltabb környezetet hozott létre, miközben – a történetmesélés tekintetében – a filmjei éppenséggel újszerűen és felfokozottan realisták lettek. Azáltal, hogy a stábot az eredeti helyszíneken nagy

⁵ Anthony Mann (1906–1967) az ötvenes éveket meghatározó, a klasszikus western felé kritikai attitűddel forduló rendezőnemzedék egyik legnevesebb alkotója volt. Több pályatársához (pl. Nicholas Ray, Budd Boetticher, vagy Robert Aldrich) hasonlóan a negyvenes évek film noir világából érkezett, mely alapjaiban határozta meg későbbi westernjeinek hangulatát. A „noir westerneket” klasszikus történet és elbeszélésmód jellemezte, de a műfajt meghatározó tematikus jegyekben (pl. hős, konfliktustípusok) alapvető módosításokat hajtottak végre. A pionírok bátorságának és a honfoglalás eposzának bemutatása helyett a válságba jutott egyén, illetve közösség került a középpontba, a hagyományos kétpólusú értékrendszert (jó és rossz) felváltották az összetett személyiségű, magukkal viaskodó, hősök, akikről már nem lehetett egyértelmű értékfoglalást tenni. Mann műveinek visszatérő témája a bosszú, illetve a vereség, amivel a klasszikus western fejlődéselvét és optimizmusát kérdőjelezte meg. Karakterei gyakran pszichotikusak, az örület szélére kerülnek, a fiatal, életerős hősökkel szemben a manni protagonisták öregek, régi traumáktól nyomorultak, keserűek és amorálisak. A jó–rossz ellentétet külső konfliktusból a hős lelkében lezajló dilemmává tette. Az egyén mellett a közösséget is deformálta: a protagonista ellenségei gyakran saját barátai és családtagjai lettek. Úttörő volt az indiánábrázolás revíziójában (*Ördögszoros* [1950]). Első színes westernje *A folyó mentén* (1952) volt, ami fordulópontot jelentett az életműben, ettől kezdve filmjeiben egyre nagyobb szerepet kapott a természet expresszív ábrázolása. A *csupasz sarkantyú* (1953) és a *Férfi Laramie-ből* (1955) kitűntek erőszakos világgépükkel, utóbbi az italo-westernek korai előképeinek számít. Westernjeinek összegzése a legpesszimistább filmjében, *A vadnyugati emberben* (1958) látható, melynek szimbolizmusa feszegette a stúdiókorszak stílusának határait. Igen korán *auteur*-ként tekintettek rá, a szerzői elméletet az Egyesült Államokban meghonosító Andrew Sarris már az 1968-as *The American Cinema: Directors & Directions* című művében egyéni látásmódú alkotónak írta le.

⁶ BASINGER, 2007. 14., 69–70. MILLER–MULES, 2014.

⁷ BASINGER, 2007. 6.

⁸ BERGER, 1973. 12–18.

megpróbáltatásoknak tette ki, a színészek szenvedése egyaránt hatott alakításukra és a karakterekre is. 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, vagy éppen az alsó- és felső kameraállások gyakori használata: „*a kereten belül mindennek az a célja, hogy ugyanazt a történetet mesélje el, amit a forgatókönyv, a fényképezés és a vágás segítségével a közönség a mozgóképeken keresztül élte át a cselekményt*”.⁹

Basinger nyomán a teoretikusok a totális képeket kutatták a Mann-westernekben, s elsősorban a karakterek kompozícióban belül betöltött helyét vizsgálták. Ugyan a legtöbb szerző kiemelte, hogy a rendező szimbolikus értelemmel ruházza fel a tájat – Raymond Bellour egyenesen úgy fogalmaz, hogy a filmek bizonyos pontjain a táj önálló életre kelve főszereplővé válik¹⁰ –, ám azt csak kompozíciós eszköznek tekintették. Arról azonban elvétele esik szó, hogy pontosan milyen szimbólumok jelennek meg a manni tájakban, s ezeknek mi a jelentősége. A következőkben arra keresem a választ, milyen visszatérő szimbolikát lehet felfedezni a manni westerntájokban, illetve azt, hogy két archetipikus tájelem, a víz és a hegy milyen többletet ad a filmek dramaturgiai szerkezetéhez. Hipotézisem szerint a Mann-westernek értelmezésekor elsősorban nem az önmagukban álló totális képek vizsgálatára, hanem a film egészét meghatározó *totális elbeszélés*re kell összpontosítani. A totális elbeszélés olyan – sajátosan manni – filmépítési (felvételi és szerkesztési) szemléletmód, melyben az egyes beállítások hátterei (környezeti elemei) a film *egészére vonatkozóan* dramaturgiai funkcióval bírnak, s a cselekményépítés szerves részét képezik. Csak egy példa a totális kép és a totális elbeszélés kapcsolatának, egyúttal eltéréseinek illusztrálására: az *Ördögszoros* végén a legyőzött hős megtörtén halad előre, a mögötte lévő hegy kis híján agyonnyomja. A basingeri megközelítés segítségével – azaz a totális kép elemzésével – olyan megállapításokat lehetne tenni, melyek arra irányulnak, hogy a beállításban a hegy a hős lelkét nyomó elviselhetetlen terheket jeleníti meg, a totális elbeszélés koncepcióját alkalmazva viszont az válik kérdéssé, hogy miért jelenik meg a beállításban hegy, mi a hegyek funkciója a film egészét, sőt az életmű egészét tekintve.

Mielőtt azonban rátérnék az egyes tájelemek vizsgálatára, szükségesnek érzem kitérni Király Jenő westernértelmezésére, mivel az egyes fogalmak használatában minduntalan visszaköszönnek a királyi terminusok. *A film szimbolikájában* a szerző a western világképének alapját képező Kelet és Nyugat oppozíciókat két metszetben vizsgálja: egyrészt

⁹ BASINGER, 2007. 15.

¹⁰ CONLEY, 2016. 299.

civilizációtörténeti, másrészt eszkatológikus (üdv történeti) perspektívából. Előbbi megközelítésben a Kelet olyan fogalmakat implikál, mint a rend, a törvény, a tudás, a technika és haladás, míg a Nyugathoz mindezek ellentéte, a káosz, az önkény, a barbarizmus tartozik. Ebben a megközelítésben egy teremtetéstörténetnek lehetünk tanúi, a western célja annak bemutatása, hogyan töri fel és szelídíti meg a civilizáció a vadont. Ugyan Mann westernjeiben is megjelenik a civilizációteremtés aktusa (többek között *A folyó mentén*ben, vagy a *Cowboy az aranyások között*ben), de ennél jóval kiemeltebb szerepet kap a hősök egyéni küzdelme, a szembenézés önmagukkal. E hangsúlyeltolódás tökéletesen látszik az utolsó Mann-western, *A vadnyugati ember* történetében: a film elején Link Jones azért indul útnak, hogy tanítót vigyen kisvárosába, azonban e cél az első negyed óra után elhomályosul, s a fókuszba Link szembenézése kerül bűnös múltjával. Egy minden részletre kiterjedő Mann-elemzésben mindenképpen nagy hangsúlyt kapna a filmek társadalomkritikai éle is, ám ez szétfeszítené a dolgozat terjedelmi kereteit. A felvetés, vagyis a totális elbeszélés szempontjából elsősorban az egyénre fókuszáló eszkatológikus megközelítés jelenti a kulcsot a western műfaji lényegének megértéséhez. Eszerint a Nyugat az újrakezdés lehetőségét kínálja, a vadon kihívást jelent a hősök számára a zárt és lekorlátolt Kelettel szemben, olyan közeget teremt, amely a megújulással kecsegtet,¹¹ s a gyakran megtört lelkű Mann-hősöknek legtöbbször éppen erre, az újrakezdés valamilyen formájára van szükségük. Az eszkatológikus megközelítés – már a nevében is – kapcsolatban áll a szakralitással, ennek köszönhető, hogy az elemzésekben visszatérnek olyan fordulatok, melyek a keresztény teológiához kapcsolódnak (pl. megváltás, megtisztulás, újjászületés).

A víz szerepe

A víz az egyik legrégebbi, legösszetettebb szimbólum, köszönhetően a civilizációk létrejöttében játszott kiemelt szerepének. A folyó egyfelől jelent határt – ez lehet fizikai, illetve metafizikai is, a művészetben legtöbbször az élet és a halál vonatkozásában jelenik meg –, másfelől a változás, valamint a megújulás egyik megtestesítője, ebből fakadóan a megmerítkezés szimbolikus aktusával érheti el az ember a megtisztulást, az újjászületést, vagy éppen a halhatatlanságot.¹² Az eső ugyancsak a megtisztulást, az isteni, a szakrális szféra jelenlétét szimbolizálja.¹³ Mann filmjeiben a folyók és az átkelések fontos szerepet játszanak a hősök

¹¹ KIRÁLY, 2010B, 271–274.

¹² PÁL–ÚJVÁRI, 1997. 148–149.

¹³ PÁL–ÚJVÁRI, 1997. 126.

küzdelmének metafizikai szintjén, kihívást intéznek, próbára teszik az esendő embert, lehetőséget adnak a múltjuk elől menekülő, az egyetemes rendszerből kivetett hősöknek, hogy megmérettessenek, s amennyiben túl tudnak nőni önmagukon, megszentelődnek és újjá tudnak születni. A filmekben megjelenő kézenfekvő szimbólumokon (megmerítkezés, határátlépés) túl a folyó legfontosabb, civilizációteremtő szerepe bontakozik ki: az egyéni megváltás révén a hősök képessé válnak arra, hogy integrálódjanak a társadalomba és letelepedjenek. Az eső kevésbé játszik meghatározó szerepet (mindössze egy Mann-westernben tűnik fel), de amikor megjelenik, a cselekmény fontos pontján fejt ki szakrális erejét. A víz akkor tűnik fel a totális elbeszélésben, amikor valamilyen módon lehetővé válik a hős számára a változás. A változás útjára lépés mindenképp egy választással kezdődik. Ennek tétje egyes filmekben lehet az, hogy a hős ténylegesen és szimbolikusan átlépi a határt, máshol pedig épphogy az átkelés hiánya jelenti a döntést, amellyel a protagonista nem lép át egy visszafordíthatatlan morális határt.

Az átkelés kérdése legfeltűnőbben *A folyó mentén*ben jelenik meg. Glyn McLyntock a múltja elől menekül, régi, bűnös énjét próbálja maga mögött hagyni, de ehhez sokáig nem kap a Természettől lehetőséget, áldást: azzal nem nyer megváltást, nem adhatja fel rejtőzködő életét, ha nyugatra szökik, előbb le kell mennie lelke legmélyére és tudatosan kell leszámolnia bűnös énjével. A közösségbe integrálódáshoz vezető útját számos kisebb-nagyobb folyóátkelés jelzi. A nyitóképen az általa vezetett telepeskaraván egy kiszáradt folyómederben halad, ez jelzi a társadalomból kiszorult Glyn helyzetét: mint felderítő ugyan a karavánnal tart, de nem tagja a megtelepedő közösségnek, s ekkor még nem adott számára a megtisztulás lehetősége (ezt jelzi a kiszáradt folyómeder). Megváltástörténete akkor veszi kezdetét, mikor találkozik Emerson Cole-lal, aki sok tekintetben a tükörképének tekinthető, ugyanonnan jött, ugyanolyan bűnök elől menekül, azonban Cole Glyn negatív felét testesíti meg: nincs benne, vagy csak látszólag van meg a megtisztulás vágya, bár úgy tűnik, sokáig megértik egymást és összhangban tudnak együttműködni, Glyn megváltása a Cole-lal folytatott harc révén válik csak lehetségessé.¹⁴ Találkozásuk után nem sokkal jelenik meg az első vízfolyam, ahogy haladnak a karaván táborhelye felé, egy csobogó patak mellett ismerik fel a másikon önmagukat. A jelenet fontosságát egy kétszeres folyóátkelés húzza alá: miután feltárják egymás előtt valódi kilétüket, először a hegyi patakot, majd a tábor határát jelentő folyót szelik át. E duplikáció jelzi, hogy Glyn beléphetett egy olyan „lelki küzdőterre”, melyben megvívhat magával.

Az első próbatételt az indiánokkal folytatott harc hozza, mely előrevetíti a film második felét: Glyn a közösség boldogulása érdekében a vadonban kúsza, természeti akadályokon

¹⁴ MILLER–MULES, 2014. 9–10.

átverekedve egyesével küzd meg ellenfeleivel, az utolsóval pedig hosszasan birkózik. Ahogy a jelentben az indiánok legyőzése jelenti a kulcsot a fizikai biztonságához, a természet megmutatja számára a lelki biztonsághoz vezető utat is: ezt a küzdelmet kell lefolytatnia lelkében a cselekmény második részében a közösség és saját lelkének megmentéséhez. Nem véletlen, hogy a protagonista és antagonist megismerkedése után ez az első fontosabb jelenet. Az első harc során azonban még nem nyer megbocsátást, Cole, a negatív énje, árnyékként suhan a sarkában, az ő képességei is kellenek ahhoz, hogy győzhessen, a megváltásához azonban ezt a véres múlthoz tartozó erőt nem szabad igénybe vennie (ezért nem pisztolypárbajban győzi le Cole-t a film végén).

A legfontosabb folyó természetesen a címszereplő Columbia, mely kijelöli a jövő felé vezető utat a kisközösség és Glyn számára is. E folyam a természet és az ember harmonikus egyensúlyának megtestesítője, ezáltal valami transzcendens igazság birtokosa: láthatjuk, ahogy a gőzhajó igába fogja az erejét, a beszédes nevű Queen River úgy tűnik megszelídítette, azonban az emberi technika csak addig győzedelmeskedik, amíg el nem érnek a vízesésekhez. Glyn kétszer is átkel a gőzhajóval a folyamon, s mindkét alkalommal a hajó fedélzetén kapja meg a „kihívást” a telepések vezetőjétől, Jeremytől: egy olyan ember, mint ő, meg tud-e változni, vagy hiábavaló küzdelmet folytat. Az első átkelés után nem sikerül megnyugtató választ adnia, mivel még mindig nem néz szembe a múltjával, ezért van szükség a második átkelésre is. Glyn a film elejétől fogva fél, igyekszik elkerülni a táborhoz vezető hegy megmászását, ami a tényleges fizikai nehézségeken túl a lelkének megpróbáltatásait is megtestesíti, végül azonban rákényszerül, hogy bevesse magát tudatának labirintusába, ezáltal megtalálja a választ a hajón feltett kérdésre. A végső győzelmet ismét kettő folyó jelzi: Cole-lal egy hegyi folyó vizében csap össze, majd egy másik patakon átkelve lép be a civilizációba. Küzdelmüket pusztá kézzel vívják a vízben, s Glyn úgy győzi le Cole-t, hogy ikonográfiailag nem öli meg, még az is elképzelhető, hogy a férfi túlélte a küzdelmet: egy pontos ütés hatására Cole eszméletlenül zuhan a habok közé, majd elragadja az áramlat. (E momentumot is lehet szimbolikus jelentőségűnek tekinteni: Cole víz általi elragadtatása engesztelő áldozat a születő közösségtől a természetnek. Publius Ovidius Naso szerint az ókori rómaiak a város boldogulása érdekében a korai időkben emberáldozatot mutattak be úgy, hogy a folyóba vetették őket [argei]).¹⁵

Glyn megtisztulása úgy válik lehetségessé, hogy nem válik ismét gyilkossá. Ha Cole-t lelőtte volna, vagy látnánk az antagonist megölését, akkor Glyn küzdelme hiábavaló lett volna. Így viszont tiszta lélekkel sikerül kikerülnie a konfliktusból, amit megmerítkezése hangsúlyoz

¹⁵ OVIDIUS, 1954. 161–163.

ki. Miközben barátja, Trey kihúzza, szimbolikusan ismét nyakára helyezik a kötelet, „megbűntetik a bűneiért”, valamint bemelegítik a vízbe is. E keresztelestől megkezdődik a szimbolikus akasztás után immár a közösség teljes jogú tagjává válhat, Jeremy is elismeri, hogy valóban meg tud változni egy bűnös ember. A társadalomba integrálódása pedig a falu határát jelentő folyón átvezető hídon következik be a jövőt jelentő nővel és az ünneplő falubeliekkel. Glyn kettős megtisztulása (a kötél és a folyó) révén integrálódhat a kisközösségbe, nem vár rá a magányos *outlaw* figurák hagyományos sorsa: a távolba lovaglás.

A folyó hasonló szerepet tölt be *A vadnyugati ember*ben is, ahol ugyan nem ennyire hangsúlyos a jelenléte, hiszen mindössze egyszer, egy akciódús szekvencia során tűnik fel, teljesen háttérbe szorítva, ugyanakkor a film egészének megértését tekintve lényeges pillanatban. Link Jones bűnös múltját hátrahagyva próbál új, tisztességes életet kezdeni, azonban Glynhez hasonlóan csak akkor nyerheti el ehhez a kegyelmet, ha előbb erőszakos módon leszámol a múltjával. Vonatát egy hídon állítják meg és rabolják ki korábbi bandáinak tagjai, Link, valamint két sorstársa pedig a kavarodásban a patakpartra vetődve gyalog kénytelenek folytatni útjukat. E momentum alapvető fontosságú Linknek a film szimbolikus terében megtett útja szempontjából, szerepe hasonlít *A folyó mentén* Columbiájához, azonban Link még radikálisabb megpróbáltatások elé néz. A filmben addig látott külső táj ettől kezdve lelki tájjá alakul, 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, egy szimbolikus szinten a film Link saját tudattalanjába tett utazása,¹⁶ 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 hosszasan látjuk, amint Link kifizeti lovának elszállásolását, valamint a vonatjegyet, vagyis „megadja” utazása árát. (Hozzá hasonlóan, sőt némiképp egyértelműbben *A folyó mentén*ben Glynt is egy hajó vitte át a „külső világból” a lelki útkeresésének hegyéhez.) Nem pusztán véletlen, hogy pont a folyóig vitte a vonat, hiszen a film konfliktusa nem az, hogy hogyan talál tanítónőt a közösségének, hiszen utazása a folyóparton veszi kezdetét: a valódi konfliktus a leszámolás a múlttal.

A bádogcsillagban ténylegesen nem történik meg átkelés, vagy megmérgezés, ugyanakkor a folyó funkcionális szerepe ugyancsak a hős társadalmi beilleszkedéséhez köthető.

¹⁶ BERKES, 1986. 286–287.

Egy beavatási szertartásnak lehetünk tanúi. Egyfelől az ifjú és felkészületlen Ben Owens seriff a folyóparton tanulja meg a városba érkező tapasztalt Morgan Hickmantól, hogyan kell eredményesen betartatni a törvényt, valamint megtanulja helyesen használni a revolverét, az igazság megvédéséhez szükséges rituális eszközt. E pillanat kiemelt jelentőségű Hickman számára is: az addig vonakodó, magányos fejvadász mentorfigurává válik, egyúttal nagy lépést tesz azon az úton, amely a visszatagozódásba vezet a társadalmi rendbe. A jelenet szimbolikus fontosságát mutatja, hogy ekkor – pontosabban az ezt felvezető karámjelenetnél – váltja fel először a városi házaknak és az ablakkereteknek köszönhető függőleges kompozíciókat a klasszikus westernre jellemző vízszintes komponálás.

Míg *A folyó menténben*, vagy *A vadnyugati emberben* a folyók hős felé intézett kihívása az, hogy szembenézésre kényszerítsék őket a múltjukkal és önmagukkal, a *Cowboy az aranyások közöttben*, valamint *A csupasz sarkantyúban* már a választás lehetőségét is felvillantják, megkísértik őket, a karakterek annak függvényében buknak el, vagy aratnak diadalt önmagukon, hogy sikerül-e ellenállniuk a kísértésnek. Ennek megfelelően ezekben a filmekben jóval összetettebb a folyók jelenléte: míg például *A bádogcsillagban* a karakterek egymásra találásának vizuális kifejezésére szolgál, addig a *Cowboy az aranyások közöttben* Jeff Webster és a közösség elkülönülésének érzését húzza alá. Will Wright megállapította, hogy az a tény, hogy Jeff a hegyi ösvények helyett a Yukon völgye mentén akar hazatérni, a jellemzően síkságokon élő marhahajcsár és a hegyekben dolgozó bányászok vizuális elválasztásának egyik eszköze.¹⁷ Ezt az állítást erősíti az is, hogy Jeff kunyhója Dawson City szélén van, látszólag a várostól az egyik legtávolabbi kalyibát birtokolja, amelyet még egy vízmosás is elválaszt a többiektől. Elsőre nem tűnik hangsúlyosnak a folyóátkelés aktusa, mégis visszatérő elem a filmben. Jeff Seattle-ből hajóval érkezik Skagwaybe. E hosszú hajóját a tényleges földrajzi távolságon túl szimbolikus is. A hős itt nem egy folyót kel át, hanem egy jóval nagyobb víztömegben. Maga mögött hagyja a cowboylét hagyományos színterét, s egy olyan jelentős határt lép át az aranyások földjére érkezéssel, amelyből már nincs számára visszaút. Jeff a film során végig mogorva, nem tartozik az őt körülvevő világba. Megkísérli a menekülést, s a Yukon felvillantja számára a rejtett utakon keresztül az észrevétlen távozás lehetőségét. Az északra utazással azonban Jeff már elvetette a kockát, két világ között ragadt. A Yukonon nem tud átkelni (pontosabban leereszkedni a folyón), Gannon bíró emberei súlyosan megsebesítik, majd a sebes sodrású vízben hagyják. E kényszerű megmerítkezés nyomán változik meg pozíciója, a víz a hagyományos ikonográfiát használva ettől kezdve a társadalmi integráció határát jelenti.

¹⁷ WRIGHT, 1975. 58.

Jeff leveti páncélját, az addig önző férfi először ugyan személyes bosszútól vezérelve, majd Dawson City megvédéséért képes igazi hőssé válni, átlépni a kunyhóját szegélyező vízfolyást és elnyerni a közösség jóindulatát.¹⁸ Arra, hogy ez az integráció mennyire számít happy endnek, lejjebb, a hegyekről szóló fejezetben térek ki.

Az embert megkísértő, majd elveszejtő¹⁹ folyó képe *A csupasz sarkantyú*ban a legkidogozottabb. Az itt látható folyók túlmutatnak a hős, Howard Kemp személyén, mind a három rögtönzött fejvadász életére befolyással vannak. E tekintetben a film a totális elbeszélés kiteljesedése, mivel a beállítások nem csak a hős pozíciójára tesznek utalásokat, hanem az egységes szimbolika minden fontosabb karaktert végigkövet. A természet csalfa szirénjátékot űz az esendő emberekkel, miközben a háttérben időről időre felbukkanó hatalmas folyam a hófödte hegyekkel együtt közönyösen figyelik az emberek küzdelmeit. A folyó mind Kempet, mind a hadseregtől elbocsátott Royt, mind az öreg aranyásó Jesse-t megkísérti, a film végén pedig a döntésüknek megfelelően ítél a sorsukról. Roy kapzsiságból akarja bitóra juttatni a körözött Bent, s mivel becsstelen életet él, már a film elején meg van pecsételve a sorsa: vele a természet számol le brutális módon. Ahogy mászik fel a rabló után a sziklafalra, vizuálisan előre is vetíti vesztét: egy kötélbe kapaszkodva küzdi magát előre a férfiért, miközben a háttérben sebesen tajtékzó patak száguld. A három fejvadász közül ő a legbűnösebb, végleges kivettségét az egyetemes rendből a film a 180 fokos szabály megsértésével is érzékelteti, mikor felér a sziklafal tetejére. Jesse megkísértése egy gyorsfolyású patak mellett történik, melyben a rövid pihenő során rögtön arany után kezd kutatni, s később ez lesz a veszte: az arany miatt oldozza el Bent, aki végül lelövi. Kemp megkísértése merőben más: őt nem a gazdagság igézi meg, azért züllött jóra való farmerből fejvadászá, hogy vissza tudja vásárolni földjét, ezzel ismét elnyerje korábbi „megszentelt” életét. A film ideje alatt kivetett és szánalmas gyarló, akit lidérces álmok gyötörnek, viszont a háttérben jelenlévő folyó az ő megkísértése alatt nyugodt marad, ezzel jelzi előre, hogy nem fog elbukni.

A folyóátkelés itt is kulcsfontosságú, mint a legtöbb korábban elemzett film esetében, viszont ez a határ nem a Sztűx, nem egy másik létsíkra nyíló kapu, hanem a Rubicon: ha Kemp átlépi a folyót, elbukik és végleg elátkozott marad. A folyópartra merészkedő (és egy, az átkelés érzetét keltő beállítással ikonográfiailag a határt átlépő) Jesse-t lelövik, a folyón túl merészkedő Royt egy farönk zúzza halálra. Kemp nem romlott, csak megtévelyedett figura, az alapvető emberi jóság sosem veszett el belőle, csak elnyomja – ezért olyan frusztrált a film során. Valami

¹⁸ FENWICK–GREEN–ARMYTAGE, 1965. 188.

¹⁹ *A Cowboy az aranyásók között*ben Fenwick és Green-Armytage elemzik, hogyan válik a Yukon a menekülés lehetséges útvonalából egyik pillanatról a másikra a túlélést hátráltató tényezővé. U.o.

kötődése mégis megmaradt a természet transzcendens rendjéhez, olykor maga sem tudja, milyen erők vezérlik: mikor Roy a sebes folyón való átkelés mellett kardoskodik, nem tud észérvet mondani, miért nem akarja, hogy Ben ott helyben lelje halálát és miért nem kelnek át. Belső megérzéstől vezérelve még meg is verekszik Royjal. Valójában Lina hatására már ekkor megteszi az első tétova lépéseket embersége visszanyerése érdekében. A természet az önmagával viaskodó Kemp segítségére siet, s megadja a lehetőséget a megtisztulásra: előző nap az ég esőt bocsát az utazókra, akik egy barlangban lelnek menedéket, ahol megindul Kemp személyiségfejlődése, e szempontból *A csupasz sarkantyúban* nem a folyó, hanem az eső birtokolja a megtisztulás szakramentumát. (A barlang jelentését és szerepét ld. alább.) Ő, mint a természettel eredetileg összhangban élő farmer a folyóban a megváltás lehetőségét látja, Royjal folytatott küzdelme után megmossa az arcát a vízben. Számára azonban ez a megmártózás nem jelentheti még az út végét, mint jelentette *A folyó mentén* hősenek, hiszen a legfontosabb küzdelem, az önmagán túlnövés még előtte áll. E megmérettetés akkor jön el, mikor döntenie kell Ben holttestének sorsáról. Ahogy kétségbeesetten mantrázza magának, hogy elviszi magával a testet, a folyó fenyegető morajlása egyre hangosabb, a végzet hideg lehelete veszi körbe, majd mikor összeomlik döntésének és Lina szeretetének súlyától, enged az addig elnyomott emberségének, s ezáltal ismét megtalálja a visszatagozódás kegyelmét a természet rendjébe, a morajlást fokozatosan zene váltja fel.

Az utolsó határban képileg ugyan nem jelennek meg folyók, mégis a vadnyugat-mítosz szempontjából fontos mondatok hangoznak el velük kapcsolatban: a címben is szereplő *frontier*, az érintetlen határvidék, a vadon szakrális határait jelentik: keletről a Mississippi, nyugatról a Csendes-óceán fogja közre e hatalmas területet. A sziú indiánok arra utasítják a film hős trappereit, Jedet, Gust és Mungót, hogy vonuljanak vissza „a folyón túlra”, a kékkabátosok földjére. Gus eleinte ellenkezik, mondván, hogy ő a vadonhoz tartozik, de végül mégis beköltözik Fort Shallenba. Jed keserűen megjegyzi, hogy a civilizációnak nem volt elég a Mississippitól keletre lévő terület, a hozzájuk hasonló, a természettel összhangban élő vadászok vége a fulladásos halál lesz, miután beszorítják őket az óceánba.

Azokban a filmekben, amelyekből hiányoznak a folyók (*Ördögszoros*, *A 73-as winchester* és a *Férfi Laramie-ből*), a hősnak nem kell megtisztulnia, éppen ő az igazság – legalábbis valóságnak vélt igazság – birtokosa, aki különböző formákban felveszi a harcot ennek érvényre juttatásáért. A folyók hiánya ugyanakkor azt is jelenti, hogy a magányos hős nem tudja átlépni a szimbolikus határt, mely a közösségbe és a letelepedéshez vezetné, így halálra, vagy a távolba lovaglásra ítéltetett. A hős által folytatott harc természete pedig átvezet a következő szimbolikus tájelemre, a hegyekre.

A hegyek szerepe

Mann vadnyugati műveiben a hegyek a legszembetűnőbb természeti képződmények. A legtöbb klasszikus westernben elsősorban horizontális mozgásokat végeznek – a műfaj egyik jellemző motívuma az utazás –, Mann-nél azonban jóval hangsúlyosabban jelenik meg a hegyre mászás aktusa. E vertikális mozgás nagyobb energiabefektetést, küzdelmet igényel a hősektől, mint a sík terep átszelése. A hegyre mászás, illetve a meredek tájon történő haladás azt jelzik, hogy a manni karaktereknek olyan küzdelmet kell folytatniuk önmagukkal és a világgal, olyan terheket cipelnek, amelyekre korábban, másoknál, más filmekben csak elvétve akadt példa. A klasszikus westernre jellemző feladatközpontúság, s az ötvenes évek „noir westernjeit” meghatározó lélektani konfliktusok mellett megjelenik a táj leküzdésének nehézsége is. A természeti akadályok halmozása egyúttal arra is szolgál, hogy a végletekig feszítse a hős fizikai túrértékét, a határhelyzeteken²⁰ keresztül meg tudjon mutatkozni a hősből rejlő, mélyből feltörő valódi énje.²¹

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

²⁰ A határhelyzet (*Grenzsituationen*) fogalmát Karl Jaspers német filozófus és pszichiáter dolgozta ki. Olyan végletes szituációkat értett alatta (pl. halál, bűn, változás), melyek révén az egyén szembesül a kudarc élményével és a magáraltalansággal. Ezek alatt vagy összetörnek, vagy képessé válik a szembenézésre, s megéli az igazi erejét.

²¹ MILLER–MULES, 2014. 10.

1. ábra: 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 bádogsillag (1957)	19:11	20,6%	05:18	5,7%
A vadnyugati ember (1958)	20:48	21,0%	03:54	4,0%

2. ábra: 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 hegy hagyományosan a megközelíthetetlen istenség lakhelye, ahol rituális szertartásokat, áldozatokat kell bemutatni. Ez a világ tengelye, a földi és szellemi szféra összekötője, s mint ilyen, az állandóság, a változatlanóság megtestesítője. Ahogy a folyónál az átkelés, a hegynél a megmászás is rituális cselekedet: út a „másvilágba”, egy magasabb létsíkba.²² Ahogy Király Jenő megállapította, az útiwesternek rendszerint felfelé, a hegyek közé vezetnek, ott következik be az igazság pillanata, a párbaj: itt emelkedik magasabb szférába a hős.²³ Mann westerntájaiban a hegyek a hős küzdelmeinek jelképei, melyeket két csoportba lehet

²² PÁL-ÚJVÁRI, 1997. 196–197.

²³ KIRÁLY, 1998. 120.

elkülöníteni: az egyikbe azon filmek tartoznak, melyekben a hős megpróbáltatásainak tetőpontja – Király meghatározásához hasonlóan – egy hegyen következik be (*A 73-as winchester*, *Férfi Laramie-ből*, *A bádogcsillag* és *A vadnyugati ember*), ezek az „igazság hegyei”. A másik csoportba a Basinger által archetipikus Mann-westernnek tartott „trilógia” (*A folyó mentén*, *A csupasz sarkantyú* és a *Cowboy az aranyásók között*), *Az utolsó határ*, valamint az *Ördögszoros* tartozik, melyekben rendszerint – de nem kizárólagosan – a háttérben magasodik egy-egy magányos havas csúcs, a természeti „törvény hegyei”.

Az igazság hegyei

Az „igazság hegyei” típusú filmekben a megmászásra váró hegyek a hős harcának kicsúcsosodásai, végső próbatételek. Gyakran fizikailag is nehéz rájuk felmászni, mely mutatja a magasabb létsíkba érés nehézségét. Rendszerint közelről látjuk a hegyeket, nem a fenségességükön van a hangsúly, hanem azon, hogy a hős megmássza őket. Ez általában egyszer, a dramaturgiai csúcsponton történik meg (*A 73-as winchester*, a *Férfi Laramie-ből*, *A vadnyugati ember*). E hegyek több tényező miatt érdemlik ki az „igazság hegyei” elnevezést: egyrészt a hagyományos westernmitológiában a *showdown*, a párbaj, vagyis az igazság pillanata rendszerint a csúcson esik meg, másfelől megmászásuk közben kerül le az álarc a karakterekről, itt mutatkozik meg, ki milyen ember valójában. Minden titokra, minden rejtett dologra fény derül.

A klasszikus hegyen történő leszámolás leghagyományosabban *A 73-as winchester*ben jelenik meg, azonban a klisének ható zárlat felszíne mögött Mann a tájelemek használatával komoly kritikát fogalmaz meg hőseivel és az igazsággal kapcsolatban. A filmvégi párbaj ékes példája az „igazság hegyeinek” jelenlétére: mind a protagonista Lin, mind az antagonista Dutch Henry Brown egymagukban, egy szál fegyverrel állnak egymással szemben, útjuk végére értek, az utolsó álarc is lehullik róluk (Lin először hívja testvérét, Dutch Henryt valódi nevén Matthew-nak). Leszámolásuk hegye a tájelemek redukciójának maximalizálása: pusztai óriássziklák szegélyezik küzdelmüket, fedezékül szolgálnak, egyúttal vizuálisan megjelenítik a két testvér elidegenedését: már semmiképp sem tudnak rokonként tekinteni egymásra (Paul Varner szerint a kopárság a két testvér közti heves gyűlölet kifejezésére is szolgál).²⁴ A párbajt abból a szempontból azonban nem lehet hagyományosnak tekinteni, hogy két testvér áll egymással szemben, miközben a klasszikus westernben a rokoni szálak legtöbbször szentek és

²⁴ VARNER, 2008. 143.

sérthetetlenek, még a haramiák között is. Ezt az értékvesztést Mann a táj kopárságával érzékelteti. A totális elbeszélés érvényre juttatásáért még a nézők által jól ismert valóságot is hajlandó felülírni: miközben a cselekmény helyszíne a szarvasmarha-tenyésztés központjának számító kansasi Dodge City és az észak-texasi Tascosa között van, ahol végeláthatatlan legelők és síkságok terülnek el, a filmben dombos, kietlen, kopár táj tűnik fel, ahol az egyetlen életet a saguárok jelentik. (Szintén ugyanezen a vidéken játszódik a két évvel korábban zajos sikert arató *Vörös folyó* is, melyben a valóságnak megfelelő környezetábrázolás látható.) A 73-as *winchester*-ben a kopárság fontos dramaturgiai funkciót kap.

Lin és Dutch Henry filmeleji találkozása még a civilizációban van, ahol érdemben beszélnek egymással, a történet végére holt vidékre vetődnek, kommunikációjuk ekkorra már csak a levegőbe kiabált félmondatokká torzul, valódi párbeszédre nincs már lehetőségük. A kövek nem csak védelmet jelentenek a két fivér számára, hanem fenyegetést is, az „igazság hegye” ijesztően tornyosul fölējük. A nem várt irányokból megpattanó lövedékek is halálos veszélyt hordoznak magukban. A hegyen felfelé haladás eredetileg az igazsághoz jutást jelenti, de a szűk, sziklás ösvényeken folytatott macska-egér játékban Lin nem nagyon tud feljutni, két kő közé szorul. A végső szembenézésnél egy hatalmas szakadék is elválasztja Dutch Henrytől és a puskától: nem tud feljutni az oromra, hiszen a testvérgyilkosság akkor sem lehet üdvös cselekedet, ha a westernmitológia szerint jogosan cselekszik (meggyilkolt apját bosszulja meg). A kopár sziklák e tekintetben azt is kifejezik, hogy Lin nem sokban különbözik Dutch Henrytől, ő maga is rokongyilkossá válik – cselekedetéhez az ad némi feloldást, hogy a film során e rokonságot szimbolikusan korábban már megtagadták. Ez utóbbi lényeges elem: ennek köszönhetően míg a Lin által lelőtt Dutch Henry lezuhan a mélybe, a hős az őt hajtó küldetés teljesítésével megtalálhatja új életét Lola oldalán. (Az utolsó egy perc, melyben visszatér a civilizációba, gyengíti a tájhasználaton keresztül megfogalmazott álláspontot, ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy a rendkívül szubverzív *Ördögstoros* forgatása után a stúdiók döntéshozói rendre beleszóltak Mann filmjeibe, a happy end felé terelve a történetet.²⁵)

A hegy még hangsúlyosabban van jelen a *Férfi Laramie-ből* esetében, ahol az igazságot kutató Will Lockhart számára jelent útmutatót. A hegyábrázolás szempontjából a film keretes szerkezetű: a nyitányban egy nagy sziklacsoporthoz leli meg elesett testvére alakulatának maradványait, amit a modern puskákkal felszerelt apacsok semmisítettek meg. Will egy kalapot szorongatva pásztázza végig az ormokat, melyek szimbolikus értelemben utat mutatnak neki: fölfelé kell indulnia, ha választ akar kapni. Azonban úticélja, Coronado városa egy hatalmas

²⁵ SIMONS–MERRILL, 2011. 17–18.

síkságon terül el, a hegyek hiánya jelezi a nyomozás megrekedését. A hegyek és a lapály narratív kontrasztját leglátványosabban a sóleparlónál lehet észrevenni: a háttérben meghúzódó kékelő hegyek fokozatosan eltűnnek, ahogy Will öszvérjeit lemészárolják, s a férfi az elégtétellel kezd foglalkozni. Társával, Charley-val elválnak útjai: míg Will visszatér a városba, öreg kísérője az apacsok közé indul, hogy választ találjon a fegyverek eredetére. Charley a dombok felé indul el, Will pedig talán az egész Mann-életmű legkopárabb táján vág át. A városba visszatérő Will hamar elveszik Coronado belső hatalmi konfliktusainak pókhálójában, s nem jut közelebb a válaszhoz. A nyomozás a hegyek újbóli megjelenésével gyorsul fel, amikor a nagy Waggoman birtok örököse, Dave és társa, Vic egy domboldalról figyelik a marhákat hajtó Willt. Az ekkor fellobbanó vita vezeti a nézőt arra a felfedezésre, hogy rájöjjön, kik rejtették el az apacsoknak szánt fegyverszállítmányt egy meredek hegyen.

E hegyen – akárcsak *A 73-as winchesterben* – mindenkiről lehull a lepel. Az addig megfontoltnak tűnő Vicroól kiderül, hogy az egész illegális kereskedés feje, a kétgenerációnyi Waggomanról bebizonyosodik, hogy a várost igazgató család valójában összeomlóban van: Dave meghal, Alec pedig megvakulva a mélybe zuhan. Végül, az addig rögeszmésen bosszúra szomjazó Willről kiderül, hogy képes a fejlődésre, s képessé válik a továbblépésre, azáltal, hogy lemond a hagyományos értelemben vett párbajról és a bosszúról. A hegy a történetben szimbolikus erővel van jelen: szédítően meredek oldalán szinte lehetetlen fellovagolni, a hősök igazságért folytatott küzdelmeinek nehézségét jeleníti meg. Ezt az érzetet csak fokozzák Mann extrémén alacsony kameraállásai, szinte úgy tűnik, mintha a hősök függőleges sziklaoldalon kaptatnának fel. A meredély szimbolikus jelenlétét a filmtér módosulása is aláhúzza: a hegy és a város távolsága észrevehetően változik a film során. Mikor Vic hazaviszi Dave holttestét, valamint mikor visszaviszik a Félhold Farmra a lezuhant Alecet, úgy tűnik, a hegy mindössze néhány órányi lovaglásra lehet Coronadótól. Azonban mikor Will előtt feltárul az igazság és elvágat a fegyverekhez, a dramaturgiai hangsúlyozás érdekében egész éjjel lovagol, s csak másnap ér a hegy tövéhez, mikor a Nap már magasan áll.

A hegyet nem csak magassága emeli ki a tájból, hanem eltérő növényzete is: a filmben a vadon kopár, a sivatagot a kövek mellett csupán fücsomók és kis bokrok tarkítják. Egyetlen kivételt a fegyvereket is rejtő hegy jelent, melyen zöldellő fák nőnek. Hasonlóan élő környezetet csak az ember keze által megmunkált kultúrtáj jelent, igaz, a két ranch között lényeges különbség van. Míg a Félhold kies kertje a film legédénibb helyszíne, a Waggoman birtok látványra alig tűnik ki a félsivatagos tájból. Ennek oka az lehet, hogy míg a Félhold a jövőt jelenti a karakterek számára, a Waggomanok földje a pusztulásé, a család tagjai elszáradnak, akár a birtok fái. A növények jelenléte illetve hiánya hasonlóan a hegyek

megjelenéséhez és eltűnéséhez a totális elbeszélést szolgálja, a filmtáj minden eleme ugyanazt az üzenetet hordozza, illetve erősíti meg. Akkor jelennek meg növények, amikor Will az igazság kiderítésében fontos határokhoz ér, például a film nyitányában rikító sárga virágok közt haladva jut el a mészárlás helyszínéhez, ezzel szemben, amint letér az útról, mint az öszvérjei lemészárlása után, a sólepárló lelketlen pusztaságában találja magát. Fontos mérföldkő, mikor leszerződik Kate mellé a Félhold gazdaságának igazgatására, mert ettől kezdve nem *outlaw* karakter: a társadalomba illeszkedve újabb kapuk, történetzilánkok tárulnak fel előtte, melyek segítik az igazság kirakásában. E kezdetleges betagozódás visszafordulását látni a zárlatban: a történet végén úgy dönt, mégsem marad Coronadóban, hanem visszatér Laramie-ba. Ugyan hatalmas jellemfejlődésen megy keresztül, hiszen felül tud emelkedni a bosszún, mégsem képes Barbara oldalán letelepedni. E döntés roppant tragikus, Will a film végére ismét törvénytörő figurává válik. A hozzá hasonló magányos hősök azért szoktak a naplementébe ellovagolni, mert vér tapad a kezükhöz, nem tudnak megtisztulni, s letelepedni a szeretett nő oldalán. Will azonban nem ölt meg senkit a film során, így, bár a hagyományos westernmitológia szerint nem bűnös, akár maradhatna is a birtokon, úgy dönt, ellovagol. A filmben nincsen folyó, amit átléphetne, így nem adatott meg számára az utolsó lépés a civilizálódás folyamatában, ugyanakkor – bár útja a sivatagon át vezet – a hegyek, vagyis az igazság felé veszi az irányt.

A *bádogcsillagban* ugyan nem a végső párbaj helyszíne a hegy, de a folyóhoz hasonlóan fontos állomás Ben Owens seriff „felnőtté” válásában. A folyóparton a seriffletbe beavatást nyerő ifjú első komolyabb próbatétele, a McGaffey testvérek elfogása köthető a hegyhez. A filmet addig uraló sík, völgyes terület nem hordoz semmiféle igazságot: a feltűzelt városlakók tudatlan tömeggé olvadnak, hogy az öreg doktor gyilkosait megbüntessék, s az igazságszolgáltatásra fittyet hányva vágatnak elvakultan ölni és büntetni. Feltörő ösztönlétüket a természet visszatükrözi: egyetlen céljuk a McGaffey fivérek felakasztása, s ahogy a pusztát átszelve rohannak a testvérek birtokára, elhaladnak egy nagy fa alatt, amely kinyúló egyenes ágával egy akasztófát formál. Akárcsak a *Férfi Laramie-ből* esetében, itt is a „semmiből” jelennek meg a hegyek, mikor a hős megérett arra, hogy megtehesse a következő lépést. A hegyoldalnál válik Benből valódi férfi, egy még bizonytalan és nyakas ember indul ifjonti hévvel a gyilkosok után, majd a sikerrel koronázott akciót követően egy érett férfi jön le, aki már képes szembeszállni a lincselni vágyó tömeget vezető Bogardisszal. A mászás itt is nehéz, a seriff meg is sérül, visszacsúszik, de végül helytáll. A magasabb létsíkba vezető hegy jelenléte megáll a másik hős, Morgan Hickman esetében is. Ahogy Matthew J. Costello kifejtette, a társadalmi beilleszkedéshez a kulcs számára az, hogy a McGaffey fivérek üldözése helyett

fogadott fia megkeresésére indul, ezáltal magasabb létsíkra juthat.²⁶ (A hegyre jutása meglehetősen panteisztikusra sikeredett, a gyilkosok nyomában járó gyereket egy kutya és egy ló vezeti, így közvetetten ők, a természeti világ részesei vezetik fel Hickmant is a hegyre.) Az álarc levetése itt a korábbiaktól eltérő értelemben jelenik meg: a két férfinak nem rejtegetett bűneiket, vagy igazi arcukat kell felfedniük, hanem félelmeiket hátrahagyva addigi önmagukat és az azzal járó nehezékeket kell levetniük, s kibontakoztatni új énjüket. Hickman a gyerek megmentésével ekkor válik magányos hősből „családapává”, Ben Owens pedig valódi felnőtt seriffé. Dramaturgiailag a nagy próbatétel nem a Bogardisszal való leszámolás, hanem a két testvér elfogása, előbbi már a próbát kiálló, az új szerepében eltökélt és magabiztos ifjú seriff bátor vállalkozása, új énjének megmutatása a város számára. Ha ugyanis a McGaffey testvérek üldözésekor nem alakult volna át, nem tudott volna szembenézni a lincselők vezérével.

Tájébrázolás szempontjából Mann legradikálisabb műve utolsó westernje, *A vadnyugati ember*. Itt látható a totális narratíva kiteljesedése, a rendező elment a stúdiórendszer adta keretek végső határáig. A filmben minden megtalálható: fontos szerepet kap a folyó, a hegyek, illetve kiemelten lényegessé válik a növényzet változása. A környezet Link tudatalattiját tükrözi, egyes elemzők egészen odáig merészkednek, hogy kijelentsék, Mann már-már a modernista lelki tájak szintjére fokozza a stilizációt.²⁷ A filmet dramaturgiailag két részre kell bontani: az első rész a vonat kirablásáig tart, a második pedig Link patakpartról induló kalandjaival veszi kezdetét. A víz határszerepének és jelenlétének fontosságáról már volt szó, most kitérek a külső, illetve a belsőként is értelmezhető tájak összehasonlítására.

A korábbi fejezetben kiemeltem, hogy a folyó egy másvilágba nyíló kapu, s Link lelki utazása az átlépést követően veszi kezdetét, de ez nem jelenti azt, hogy az azt megelőző jelenetek tája ne reflektálna a hős helyzetére. A nyitóképen Link egy domboldalon áll lovával, előtte egy sötét, árnyékba burkolódzó hegy magasodik, mely előre vetíti a hős előtt álló küzdelem nehézségét és szörnyűségét. A főcím után a texasi síkságra tévedünk. A város a klasszikus westernnek művi világának kfigurázása: Manntól idegen módon a környezet szerepe teljesen leértékelt, csak a jelenetek háttérét adják a hegyek, látványosságként szolgálnak, a táj festőiségét növelik. A klasszikus westernek kritikáját szolgálja a színhasználat banalitása is: a kisváros idilljét hangsúlyozza, hogy zöldellenek a környező fák, zöld a szalont díszítő festés, a vonat, az üléshuzatok, valamint Link útitársául szegődő Sam zakója is. E szín fokozott használata azt jelenti, hogy mindennek megvan itt a helye. Természetesen más színek is megjelennek a városban, de a zöld dominanciája minden másnál szembeötlőbb. A harmóniát a

²⁶ COSTELLO, 2005. 183–184.

²⁷ BERKES, 1986. 252.

banditák megjelenése töri meg: a folyóban vágató haramiákat lekövető kamera az idilli tájról egy köves, sáros beállításban ér véget, miközben a zene jelentőségteljesen megváltozik.

Az első részt a klasszikus westernek kliséinek újraalkotása, ezáltal finom kritikája határozza meg, Link lelki utazásának kezdetével azonban Mann minden korábbinál radikálisabb, funkcionalistább tájépítésbe kezd, mely nem is állhatna távolabb az addig megszokott westernektől. Ahogy Link egyre mélyebbre kerül saját lelkében, úgy válik egyre kopárabbá a táj, s úgy kapnak egyre nagyobb hangsúlyt a hegyek. Link, Billie és Sam utazása elején a táj üdezőld, s míg a vonatúton úgy tűnt, hogy sík vidéken vannak, a rablótanyát dombok veszik körül. Ezek egyrészt elrejtik a viskót a külvilágtól, ugyanakkor odavonzzák Linket: ahogy a víz sem tud ellenállni a lefelé folyásnak, Link sem „tud” más irányba haladni, arra rendeltetett, hogy találkozzon korábbi bandájával. A hegyek a cselekmény során minduntalan kijelölik Link útjának irányát, ugyanakkor egyre inkább le is korlátozzák a lehetőségeit. Csak úgy tud ebből az útvesztőből kikerülni, ha lemészárolja korábbi családját, s bár nem akar ismét gyilkos lenni, ahogy egyre több hegy veszi körül a karavánt, ahogy egyre klausztrófóbbá válik az addig sík táj, úgy válik mindinkább egyértelművé, hogy nem tud elmenekülni.

Link bűnbe involválódást a növények is visszatükrözik. A rablók tanyája körüli fák *A bádogcsillaghoz* hasonlóan akasztófákat idéznek, melyek többször is feltűnnek a férfi háta mögött, fenyegető jelenlétük uralja a tájat. Miután a karaván elindult, egy ligetes, füves vidékre érnek, ahol sok fát látni, ám mikor Link és Coaley összeverekednek, s a hősből már e ponton majdnem gyilkos válik, az alsó kameraállásoknak köszönhetően úgy tűnik, mintha a táj jóval pusztább lenne: a fűvön kívül ekkor semmi sem utal arra, hogy milyen üde vidéken járnak. E verekedés kulcsfontosságú, ekkorra tudatosul Linkben, hogy nincs más út, csak a gyilkolás. Nem véletlen, hogy éppen akkor változik kietlen köves vidékké a táj, mikor – e felismerés tragikusságát kihangsúlyozandó – a régi időkre és a családra terelődik a szó. A néző számára is világossá válik: itt nem csak egy egyszerű rablóbandát kell legyőznie Linknek, Dock Tobin fiaként szerette őt és zokogott, mikor elhagyta. Míg korábban a sík táj uralta a látképet, e jelenetben a film során először, óriás sziklafal zárja le a szabad mozgás lehetőségét, kijelöli az utat az elkerülhetetlen megmérettetés színtere felé.

A leszámolás helyszíne Lassoo, a szellemváros, melyet – Király Jenő leírása alapján – kőkatedrálisként vesznek körbe a kopár sziklafalak. Link a bankrablás előtti napon találja meg a módját a leszámolásra, ugyanakkor a banda táborhelye a film talán legkietlenebb vidékén fekszik, hangsúlyozva a Link lelkében végbemenő tragédiát. Megszabadulása csak egy módon lehetséges, ha a tudatalattija mélyén megtelepedett árnyaszerű sötétséget – mely a valóságban az őt szerető és nagyra tartó Dockban testesül meg – sikerül elpusztítania. Lassoo a film eleji étellel

teli, boldog település inverze: szellemváros, hajdani gazdagsága már csak illúzió, az egykor itt volt életre már csak pár elszáradt fücsomó emlékeztet. A két település kontrasztja Link és Dock ellentétes világát is megjeleníti: Link törvényes, boldog életet élt volna, a mindennapok egyszerűségével és küzdelmeivel, Dock pedig maga is egy szellem, a hajdan rettegett rablóvezér árnymása, már csak az emberek félelme és a körözési plakát őrizte meg hírnevét. A két férfi szembenézése természetesen egy hegyoldalban történik, mely egyúttal a tudatalattiba merülés ellenpárjaként a fölfelé mutató utat is megjeleníti. Itt áll Link útjába Dock, elzárva a továbblépés lehetőségét, ezzel vizuálisan is megjelenítve a film konfliktusát. Dock lelövése ikonográfiailag számos ponton (kopár sziklák között harcolnak, az antagonista számos lövést ad le, melyek nem találják, a végén a mélybe zuhan) *A 73-as winchestert* idézi: Mann első és utolsó westernjében hasonló véget ér a bűnös rokon. A Dockkal történő leszámolás után jelennek meg ismét a növények (a kopár éghajlatot jól tűrő Józsué-pálmaliliomok), melyek pozitív végkicsengést adnak a filmnek, de Link ugyanazzal a dilemmával kerül szembe, mint Lin *A 73-as winchesterben*: rokongyilkos lett. *A vadnyugati ember* nyitva hagyja Link sorsát: valóban kitüntetik a gyilkosságért, vagy börtönt kap, semmissé tudja-e tenni körözését, ismét tud-e békés életet élni gyerekei és feleségei oldalán. A mellette a bakon ülő Billie sem boldog: el kell engednie a szeretett férfit. Míg *A 73-as winchester* két boldog ember ölelésével ér véget, *A vadnyugati emberben* két kétségekkel teli, megtört, magányos alak ül a szekéren.

A törvény hegyei

Az esszenciálisan manni westerntáj a „törvény hegyei” típusú filmekben jelenik meg. Ezek a cselekmény felett állandóan örködő, legtöbbször magányos havas hegycsúcsokról ismerhetők fel. E hegyek közvetve gyakorolnak hatást a hősökre, van, hogy megmászásuk el is marad, fenséges, rettentő jelenlétükkel kell a hősöknek megküzdeni. Ahogy többen is elemezték,²⁸ e hegyek a változatlan erkölcsi rend képviselői, mely átjárja e filmek teljes világát. A hősök hozzájuk képest kicsinek és esendőnek tűnnek, illetve többszöri megjelenésükkel azt az érzetet keltik, hogy a tényleges cselekmény eltörpül egy ősi világrend mellett. *A folyó mentén*, *A csupasz sarkantyú* és *Az utolsó határ* esetében a film nyitó- és záróképe egy-egy magányos vulkanikus havas csúcs, ezzel is hangsúlyozva a természeti rend időtlenségét. Egyszerre akadályok és útmutatók, van, ahol fenyegetést jelentenek, ugyanakkor ha a film világában megjelenik a metafizikai Törvény, amihez lehet viszonyulni, a hősök számára megadatik ezzel

²⁸ MILLER–MULES, 2014., KIRÁLY, 1998.

a fejlődés lehetősége. Mann kortársa, Budd Boetticher filmtájaiban például hiányzik egy minden felett álló mérték, a sivatagban barangoló hősei minden kultúrából és rendből kiszorultak, olyan világban bolyonganak, ahol minden relatív. Mann esetében a „törvény hegyei” egyértelmű viszonyítási pontot jelentenek. E hegyszimbolika sajátosan manni, s 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 filmképen az ikonikus manni hegy, már önmagában szimbolikus jelentéssel töltötte meg a jelenetet.

E típus legelőször *A folyó mentén*ben tűnt fel, átmenetet képezve a „igazság hegyei” kategóriából, ugyanis a hős, Glyn kénytelen valóban felmászni a hegyre, s ez jelentősen hozzájárul jellemfejlődéséhez, mégis a korábbiaknál tárgyalt hegyeknél összetettebb szerepe van a Mount Hoodnak. A nyitó- és záróképben is feltűnő hegy védelmező szerepet kap: a kis közösség a hegy előterében ver tanyát, a városka vezetője, Jeremy kiemeli, hogy megvédi őket az északi szelektől, a hóhatár állásából tudja a közösség megmondani, hogy mikor fog befagyni a folyó. A hegy nem csak az állandóságot megjelenítő és a klasszikus westernmitológiában üdvösnek tartott farmerközösséget védelmező entitás, hanem egyúttal a törvény is. A film elején Cole-t a nagy hófödte heggyel szemben akarják felakasztani, Glyn pedig úgy lövi el a kötelét, hogy háttérben jól kivehető a csúcs. Ahogy a folyók jelenléténél utaltam Glyn és Cole egymásra találásának fontosságára a megváltástörténet szempontjából, így hasonló módon ki kell emelni, hogy a természet „jóvágásával” sodródik egymás mellé a két férfi, a folyók által intézett kihívás után a heggyel való megbirkózás nyújt lehetőséget arra, hogy Glyn meg tudjon küzdeni önmagával.

Ugyan Glyn többször is kijelenti, hogy szeretné elkerülni az átkelést a hegyen – konkrét és átvitt értelemben egyaránt –, a folyó nyomására mégis kénytelen szembenézni az óriással és így saját magával is. E vonatkozásban a Mount Hood az „igazság hegyeihez” hasonlatos, hiszen itt derül ki mindenkiről, milyen ember is valójában, az addig ügyesen álarcot viselő Cole-ról is lehull a lepel, s csakúgy, mint később a *Férfi Laramie-ből* hőséről, Glynről is kiderül, hogy méltó a továbblépésre. A hegy olyan, mint egy útvesztő, vagy a lélek sötét zugainak hálója: vékony ösvények keresztezik egymást, egy idő után a néző térérzékelése is megzavarodik, annyi elágazást járnak be a hősök. E tekintetben a film cselekménye hasonlatos *A vadnyugati ember* lélekjárásához, annak egy korai változata. Glyn számára a csúcson érkezik el az utolsó kísértés, mely akár morális bukását is okozhatná, valamint Cole is itt vall végleg színt romlottságáról. Ám Glyn elég erősnek találta magát, így megkapja a küzdelemhez szükséges lelki erőt, s fel tudja venni a harcot az aranyásókkal és Cole-lal. Mivel Glyn a becsületért, az

üdvösségért és az erényes farmerközösségbe tartozásért harcol, döntése a természet vigyázó szemei előtt történik: a kopár kövek között – melyek a magáramaradottságát hangsúlyozzák ki – heverő férfi fölött a magasba törő hegycsúcs uralja a kompozíciót, a sziklákat felváltja a hó, mint speciális állapotú víz, a megtisztulás jele.

A „törvény hegye”-típus továbbfejlődött *A csupasz sarkantyú*-ban, ahol két különböző hegy található meg. Egyrészt többször visszatérnek a hóborította csúcsok, másrészt ismétlődik a sziklafal motívuma is, melyen Kempnek fel kell másznia. Király Jenő szerint e rideg dráma hóborította csúcsa a természet jeges közönyével tekint le, a fehér gleccserek egy másik létsík képviselői, ezek adják erkölcsi mértéket. A film azért is sötétebb tónusú az elődjénél, mert itt a hősök nem tudják megmászni a csúcsot, a cselekmény tragikuma éppen abban rejlik, hogy ugyan megjelenik az erkölcsi mérték, de nagyon messze van, s nem sugallja az embereknek, hogy mi a helyes döntés.²⁹ A magányos csúcs időről időre megjelenik, folyamatosan „szemmel tartja” a csapatot, Kemp megkísértésénél is jelen van.

Király a természet jeges közönyét hangsúlyozza a film kapcsán, mégis Kemp minduntalan segítséget kap útja során, mintha a természet bízna abban, hogy a kegyelemből kiszorult megtévedt farmer visszatalál a jó útra (ez látszott már az eső-motívumnál is). A hegy minden lehetőséget megragad, hogy megnehezítse Kemp feljutását Benhez, ezáltal megghiúsítsa a fejevadásszá válás folyamatát. Ennek érdekében a film elején a kövek többször is ráomlanak a férfi fejére. Kemp kétszer is visszazuhan egy-egy hegyről, először nem bírja felhúzni magát a sziklafalon, mikor el akarja kapni Bent, később pedig a meglazított nyerge miatt a gurul le a meredélyen, azonban egyik esés sem lesz végzetes, mindkét alkalommal egy szikla, vagyis a hegy maga akadályozza meg, hogy odavesszen. A film előrehaladtával azonban egyre sikeresebben tudja felvenni a küzdelmet a természeti elemekkel és társaival. Mi változott a cselekmény folyamán, ami elég erőt ad neki, hogy Royjal megküzdjön a folyóparton és fel tudja húzni magát a sziklákon? A természeti szimbólumok színterén minden kétséget kizáróan az éjszakai rejtekhelyük, a barlang a kulcs, mely a halál és az újjászületés jelképe.³⁰ Lina – igaz, Ben tanácsára figyelemelterelésként – itt vázolja fel előtte egy új élet lehetőségét, s el is varázsolja a férfit. Kempben már ekkor elkezdenek szárba szökkeni a nő szavai, ezért lehet, hogy ugyan Ben provokálja és minden lehetősége meg lett volna rá, mégsem tudja megölni Bent. Bár még a következő napokban is monomániásan kitart terve mellett, jó útra térése valójában már akkor megkezdődik, amikor a barlangban új perspektíva tárul fel előtte a bosszú helyett.

²⁹ KIRÁLY 2017, 577.

³⁰ PÁL-ÚJVÁRI, 1997. 71.

Kemp sziklamászásaikor a szűk beállításoknak köszönhetően a kövek kitöltik a filmképet, így e küzdelmek – az egyébként kies környezet ellenére – a filmkockákon kopár szigetekké válnak. A harmadik összecsapásuk szintén egy növényektől mentes közegben, a barlangban történik meg, amikor már nem csak köréjük, hanem föléjük is tornyosulnak a sziklák, hasonlatosan *A 73-as winchester*hez. Azzal, hogy e két filmben a *showdown*, az „igazság pillanata” ilyen kietlen sivárságba kerül, Mann kifordítja a párbaj szerepét: sem Lin, sem Kemp nem az Igazság érdekében akar fölfelé jutni, egyik célja, hogy megölje a testvérét, a másiknak, hogy fejevadásszá váljon. Kempnek ez kishíján sikerül is. Ahogy a film végén a halott Bent vonszolja maga után, lovával szinte teljesen kitakarják a kompozícióban egyre lejjebb csúszó hegyeket, és amikor azt bizonygatja, hogy már ez az igazi természete, kis híján valóban elbukik és kinnreked a természetes világrendből.³¹ Végül azonban Lina jelenléte segít a jobbik énje felülkerekedésében, így a hegyek koszorújában eltemeti Bent, mintegy áldozatot, elégtételt mutatva be a természetnek, ezzel megváltja saját magát is.

Ez a szimbolikus hegytípus *Az utolsó határban* jelenik meg a legtisztább formában. Itt egy olyan természeti rendre ügyel, melybe beletartoznak az indiánok és a fehérek egyaránt. Ebben a világrendben ugyan van helye a túlélésért folytatott küzdelemnek (a sziúk a nagy fehér hegy vigyázó tekintete alatt rabolják ki a trappereket, s a végén Jed is a hegy jelenlétében dönt úgy, hogy visszamegy harcolni a barátaiért), ugyanakkor az igazságtalan pusztítást nem tűrheti. Miután Marston ezredes bevonul Fort Shallanba, eltűnik a kompozíciókból, a határvidéket felörlő pusztítás úgy tűnik, egy időre háttérbe tudja szorítani a természettörvényt (egészen addig, amíg Riordan kapitány fel nem lép az önkényeskedő parancsnok ellen). A hegy egyaránt jelen van a vadonban és a civilizációban is (örszem az erőd őrszemei helyett is, valamint az amerikai zászló mögött az erőd meghatározó háttére). A totális elbeszélésben betöltött kiemelt szerepét az is mutatja, hogy folyamatos jelenléte olykor a cselekmény terének koherenciáját is felülírja: a film nyitányában Jedék a hegy *irányából*, a vadonból érkeznek, majd miután Vörös Felhő kirabolta őket, a hegy *felé* mennek, amely ekkor már az erőd mögött található. Ugyan a hegy egyaránt figyel a vadonra és a civilizációra is, a film nem hagy kétséget, hogy melyiket tartja magasabbrendűnek: mikor Jed a hegyoldalban őrlődik, hogy végleg maga mögött hagyja a civilizációt, vagy visszatérjen, Mungo megjegyzi, hogy „you don’t belong *up there*”, vagyis a természettel összhangban élő emberek közé. A jelenetet a havas hegy uralja, ugyanakkor a hegycsúcsot sűrű felhők takarják el a férfi elől. Ezzel Jed egy tragikus hőssé válik, akinek az a természet által rárótt sorsa, hogy civilizálódjon, erkölcsileg megkérdőjelezhető dolgokat

³¹ A hegyek eltűnésének jelentéséhez ld. az *Ördögszoros* elemzését alább.

cselekedjen és végleg a katonák közé álljon,³² mindezt a természet „jóváhagyásával”: a nagy fehér hegy és az amerikai zászló tökéletes kompozíciója zárja a filmet.

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 folyó mentén*, *A csupasz sarkantyúval*, vagy *Az utolsó határral* szemben nem ugyanazon csúcs körül bolyonganak a hősök. Azért is speciális e film, mert a hegyek nem állandó őrői a cselekmény világának: a 93 perces filmben csak a 21. és a 65. perc között lehet hatalmas hegycsúcsokat mutató totálokat látni, mialatt Jeff Skagwayből Dawson Citybe utazik, a két városban rendszerint belsőknben, illetve szűkebb képkivágatokban zajlik a cselekmény. A hegyek viaszszorulása jelentheti a természeti törvény háttérbe szorulását: az aranybányászat a klasszikus westernben bűnös cselekedet, legalábbis mindenképpen alantasabb, mint a mezőgazdasági munka, hiszen míg a farmerek figyelmet fordítanak a földre, óvják azt, addig a bányászok kirabolják a természetet. Az aranybányászat nem a természettel való békés együttélés, hanem az emberi törvények (amit a filmben Gannon bíró testesít meg) természetre erőszakolása. Míg a farmerközösségek összhangban vannak a természettel, s ezért ott az új városok megalapítása üdvös dolog, itt – bár a történet szintjén hasonló értékű városalapítás zajlik – az igazság és a bűn csap össze, hiszen a bányászlet a természeti törvényhez másképp viszonyul. Még ha a várost megtöltő karakterek szimpatikus figurák is, Dawson eredendően bűnös város, *a priori* a nyereszkesedés tűzfészke lesz. Bár a cselekmény szintjén Jeff a film végére integrálódik a társadalomba, ha magasabb szempontból, természeti perspektívából tekintünk a történetre, akkor a befejezés tragikus, a beilleszkedés, a cowboylét otthagynása az aranybányászatért igazi természetének megtagadása. Jeff eredeti terve, hogy Utahban egy farmot vesz, de ezt az öreg Ben halála után feladja, s a városban, Dawsonban marad. Jeff a film során végig mogorva, próbálja elkerülni a hegyeket, vagyis megpróbál elrejtőzni a természet örökös szeméi elöl, hiszen, mint cowboy és a természettel eredetileg összhangban élő ember, maga is érzi ezt az önfeladást. A hegyektől való félelme végül be is igazolódik: az élelemszállító karavánra és az északra tartó szerencsevadászokra lezúdul egy hatalmas lavina, a természet jeges bosszúja.

Mann elsőként forgatott westernjében, az *Ördögszorosban* is kiemelt szerepet kapnak a hegyek. A totális elbeszélésben a film hegyei a törvényt testesítik meg, azonban ikonográfiájuk eltérő a korábban elemzettektől: nem egy magányos hegy jelenik meg, illetve a többi alkotástól eltérően nem a hegyek csúcsai kapnak fontos szerepet a cselekményben. Az indiánok védett

³² SIMONS–MERILL, 2011. 17.

életéhez és a transzcendenshez való kötődésüket fejezik ki, szemben a telepések közegével szolgáló zárt terekkel, illetve dombos, füves hátterekkel. A film konfliktusának tárgyát képező Kánya-mezőt hatalmas, havas hegyek veszik körül, védelmezik a külvilág fenyegetésétől. Mintha az őslakosok istenei tartanák rajta vigyázó tekintetüket, óvó jelenlétükkel egyfajta Édenkertet képeznek az értékes birtokból. Az, hogy a hegyeket egy magasabb szakrális szimbólumként is lehet értelmezni, expliciten kimondásra is kerül: minden sosen fiúnak mindössze egy késsel felszerelve, egyedül kell felmennie a hegyekbe a hóhatárig, s egy sas lábával kell visszatérniük, ezáltal válhatnak férfivá, nyernek beavatást a törzs misztikus közösségébe. E transzcendens szerep jelenik meg az őslakosok temetési szertartásában is: az elhunyt bölcs indiánt egy hatalmas hegygel szemben bocsájtják a túlvilágra. (A jelenet tudatos és kifinomult szerkesztését mutatja, hogy maga a szertartás egy barlangban, a szimbolikus újjászületés helyszínén történik, hiszen az indiánok hite szerint az elhunyt vadász is új életet kap az örök vadászmezőkön.) A temetést megelőző jelenet – a zárlat mellett – az egyik legkiválóbb példa a filmben használt totális elbeszélésre. Az indiánok az elhunytat egy domboldalon viszik fel a hegyek közé, ám a kamera pozíciója miatt a valóságosnál jóval meredekebbnek érzékeljük az általuk megtett utat. A jelenet szakralitását az is fokozza, hogy a kamera lassan felfelé mozdul, az indiánok helyett az égre kerül a hangsúly, az elhunyt indián lelkének útját követhetjük végig.

A legtöbbször azt szokták kiemelni a filmmel kapcsolatban, hogy a McCarthy korszak parabolája, s a film tragikumában abban rejlik, hogy Lance Poole, a veterán indián hős, miután szembesül azzal, hogy a törvény nem védi, s nem nyúlhat más eszközökhöz, a földjéért folytatott jogos harcában bukik el. A hegyek kompozíciós használata azonban éppen az ellenkező értelmezés lehetőségével szolgál: a film ugyan valóban él civilizációkritikával, s valóban állíthat tükörképet az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság által megtépzott országnak, azonban üzenete épp az ellenállással szemben fogalmazódik meg. Lance tragikumában rejlik, hogy a történések konkrét szintje mellett metafizikai értelemben is vereséget szenved. Bár morális értelemben jogosan cselekszik, mégis szembemegy a mégoly igazságtalan amerikai törvényekkel, ezzel elveszíti az „istenek” védelmét. A Kánya-mező környezeti ábrázolása akkor változik meg, mikor Lance úgy dönt, hogy felveszi a harcot a telepésekkel és a polgári joggal. Kétszer beszél ügyvédjével, Orrie-val a háza verandáján: mikor még a jogi lehetőségeket veszi számításba, keskeny látószögű objektívvel látjuk őket, a háttérben jelen vannak a hegyek, ám amikor úgy dönt, hogy fegyvert fog, a kamera széles látószögre vált, a veranda teteje eltakarja a hegyeket. Mikor legyőzötte az ellene kivonuló amerikai csapat vezéréhez megy, a hegyek a kompozícióban szinte ráomlanak, agyonnyomják, majd mikor az

őt fogadó tisztnek tiszteleg, az alsó kameraállás ellenére a beállításból hiányoznak a hegyek, csak az eget látni, Lance halálakor Orrie a testével még a maradék hegyet is kitakarja – holott tudjuk, hogy a mezőt körbeveszik. Lance elbukik a film végére, ráadásul kikerül a törzsi közösségből, amit ikonográfiailag azzal is hangsúlyoz a rendező, hogy a hős halálakor egy amerikai katonai egyenruhát hord. Ezzel a befejezéssel a film az egyik legpesszimistább Mann alkotásnak számít, hiszen Lance az egyetlen Mann-hős, aki nem tud átkerülni egy magasabb létsíkba és fizikai, valamint szakrális értelemben is kudarcot vall. (A metafizikai értelemben szintén elbukó Jeff legalább vigasztalódhat azzal, hogy egy közösség része lett.) Nem így a sosen törzs, mely belátja, hogy bele kell törődni a törvénybe, ezért a túlélők elhagyják a mezőt, s a magas hegyek felé veszik az irányt, hogy Lance-szel szemben megmaradjanak a kegyelmi állapotban.

Összegzés

Dolgozatom alapfeltevése az volt, hogy Anthony Mann a westernfilmjeiben a tájakat dramaturgiai funkcióval töltötte meg, ezáltal a filmkép egész szövetét a történetmesélés szolgálatába állította. Feletevésem kiindulópontját Jeanine Basinger Mann monográfiája adta, aki a hetvenes évek végén bevezette a totális kép fogalmát, melyben a klasszikus tájképfestészethez hasonlóan a nagy mélységben lévő tájelemek a háttérből a cselekvés síkjába integrálódnak. E tablószerű fogalmazási módban a néző egy pillanatba sűrítve láthatja a hős fizikai és pszichikai állapotát, Mann a szűk értelemben vett cselekményen túl a kompozíciókon keresztül is meséli a történetet. A totális kép fogalmát továbbgondolva megnéztem, ki lehet-e terjeszteni a tájak vizsgálatát a filmek egészére, vagyis, hogy a manni westernekben az egyes pillanatokban megjelenő tájak változásai interakcióban vannak-e a művek cselekményének alakulásával. Így kristályosodott ki a totális elbeszélés fogalma, mely olyan filmépítési (felvételi és szerkesztési) szemléletmódot jelöl, melyben az egyes beállítások hátterei (környezeti elemei) a film egészére vonatkozóan dramaturgiai funkcióval bírnak, s a cselekményépítés szerves részét képezik. Míg a totális képek elemzésekor olyan kérdésekre kaphatunk választ, hogy az adott kompozícióban milyen szerepet játszik egy-egy természeti elem, a képen belül milyen kapcsolatban van a kompozíció többi elemével, addig a totális elbeszélés vizsgálatakor arra, hogy az adott jelenetben miért tűnik fel az adott természeti elem, mi a jelentése a film, vagy akár az életmű egészét tekintve.

A hősök és a konfliktusok mibenlétét, a jó és a rossz küzdelmét, valamint az egyén és a közösség kapcsolatát kiemelő strukturalista műfajelméleti modellt vegyítettem a Király Jenő-

féle pszichoanalitikus alapokon nyugvó, a műfaj archetipikus–műfaji rétegeit feltáró közelítésmódjával. A totális elbeszélés szemléltetésére két tájelem, a víz és a hegyek szerepét vizsgáltam meg. Előbbi alapján a tájelemek nem önmagukban, hanem a filmek szerkezetének szövetébe ágyazva léteznek: aszerint, hogy a cselekmény mely pontján tűnnek fel a filmképen, s ezek között milyen dramaturgiai hasonlóságokat, összefüggéseket lehet találni, általános következtetéseket tudunk levonni. A Király-féle megközelítés pedig a hegyek és a víz mélyebb rétegeinek feltérképezéséhez segített hozzá, a cselekményben játszott szerepükhöz adott kulcsot. Elemzésemben a királyi westernelemzési irányok közül az eszkatológiai perspektívára, vagyis a hősök egyéni megváltására helyeztem nagyobb hangsúlyt, az újrakezdés reményében Nyugatra vándorló, vagy a vadon természeti törvényével viaskodó egyén küzdelmeire fókuszáltam. A Mann-westernek másik lényeges olvasata, melyben a civilizációkritika kerül a középpontba, szétfeszítette volna a dolgozat kereteit.

Összegzésképp elmondható, hogy mind a víz, mind a hegyek kihívásként jelentkeznek a filmekben. A víz megjelenése teremti meg a megtisztulni vágyó hős számára a lehetőséget a megmérettetésre, próbatétel elé állítja, majd kíséri a protagonista útját. Ha egy Mann westernben nem tűni fel, hiánya azt jelzi, hogy a hős nem fog tudni megtisztulni, így a társadalomba integrálódni sem. A hegyek – melyek valamilyen formában mindegyik tárgyalt filmben fontos szerepet töltenek be – magát a küzdelem útját testesítik meg. E küzdelem lehet átvitt értelmű is. A szimbolikus erőfeszítések természete szerint két eltérő kategóriába soroltam a filmekben feltűnő hegyeket. Az „igazság hegyei” a klasszikus westernek óta visszatérő toposszerű 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 őrökdő, háttérbe húzódó óriások, melyek a változatlan erkölcsi mértéket és a természeti törvényt testesítik meg. A hegyek textuális interpretálásán túl a küzdelmet lehet ténylegesen is értelmezni: e meredélyekre feljutni fizikai nehézséget jelent, mely a kihívások halmozásának egyik manni *novuma*. A valamilyen súlyos lelki terhet cipelő hősöknek helyt kell állniuk egy küldetésben (szarvasmarhák eljuttatása, nyomozás stb.), meg kell vívniuk saját démonjaikkal, gyakran olyanokkal kerülnek szembe (rokonok, barátok), akik igen közel álltak hozzájuk, ráadásul mindezt nehéz fizikai körülmények között. Ez utóbbit mutatja az is, hogy Mann filmjeiben a korabeli westernekhez képest jóval hangsúlyosabb a vertikális mozgás. A konfliktusok halmozásának célja, hogy határhelyzetbe kergesse a hősöket, feltárva addig elnyomott valódi énjüket. A totális elbeszélés végső soron a western konfliktusainak

extremizálására szolgál, ezáltal a szerzői kézjegy használatával a műfajiság megerősítését eredményezte.

Idézett filmek

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

Szakirodalom

BASINGER, 2007	Basinger, Jeanine: <i>Anthony Mann. New and Expanded Edition</i> . Wesleyan University Press. Middletown, CT, 2007.
BERGER, 1973	Berger, René: <i>A festészet felfedezése II. A megítélés művészete</i> . Gondolat. Budapest, 1973.
BERKES, 1986	Berkes Ildikó: <i>A western</i> . Gondolat. Budapest, 1986.
BORDWELL–THOMPSON, 2007	Bordwell, David – Thompson, Kristin: <i>A film története</i> . Új Palatinus. Budapest, 2007.

- CONLEY, 2006 Conley, Tom: *Landscape and Perception: On Anthony Mann*. In: *Landscape and Film*. (szerk.: Martin Lefebvre). AFI Film Readers. Routledge, Taylor & Francis Group. New York – London, 2006.
- COSTELLO, 2005 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). The University Press of Kentucky. Lexington, 2005. pp. 175–197.
- CZIRJÁK, 2008 Czirják Pál: *Végtelenítések. A Délidő és a Kárhozat térkezelése*. Metropolis 12 (2008) 1. sz. pp. 42–56.
- DARBY, 2009 Darby, William: *Anthony Mann. The Film Career*. McFarland & Company Inc., Publishers. Jefferson, NC – London, 2009.
- DELEUZE, 1999 Deleuze, Gilles: *A gondolat és a film*. Metropolis 3 (1999) tél sz. pp. 42–56.
- FAGEN, 2003 Fagen, Herb: *The Encyclopedia of Westerns*. Fact on File. New York City, 2003.
- FENWICK–GREEN–ARMYTAGE, 1965 Fenwick, J. H. – Green-Armytage, Jonathan: *Now You See It. Landscape and Anthony Mann*. Sight and Sound 34 (1965) 4. sz. pp. 186–189.
- HAHNER, 2006 Hahner Péter: *Az idegen belovagol a városba... Anthony Mann westernjei*. Filmvilág 28. (2006) 3. sz. pp. 10–15.
- HEARNE, 2005 Hearne, Joanna: *The „Ache for Home”: Assimilation and Separatism in Anthony Mann's Devil Doorway*. In: *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History* (szerk.: Peter C. Rollins – John E. O'Connor). The University Press of Kentucky. Lexington, 2005. pp. 126–159.
- HUGHES, 2004 Hughes, Howard: *Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoer's Guide to Spaghetti Westerns*. I.B. Tauris. London – New York City, 2004.
- HUGHES, 2008 Hughes, Howard: *Stagecoach to Tombstone. The Filmgoer's Guide to the Great Westerns*. I.B. Tauris. London – New York City, 2008.
- JONES–WILLIS, 2009 Jones, Karen R. – Willis, John: *The American West. Competing Visions*. Edinburgh University Press. Edinburgh, 2009.

- KIRÁLY, 2010A Király Jenő: *A film szimbolikája I/1: A filmkultúra esztétikája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája* 1. Kaposvári Egyetem. Kaposvár, 2010.
- KIRÁLY, 2010B Király Jenő: *A film szimbolikája III/1: A kalandfilm formái* 1. Kaposvári Egyetem. Kaposvár, 2010.
- KIRÁLY, 2017 Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Eszmélet Alapítvány. Budapest, 2017.
- KIRÁLY, 1998 Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában*. Korona. Budapest, 1998.
- MILLER–MULES, 2014 Miller, Helen – Mules, Warwick: *Anthony Mann's Film Westerns: Mise-en-scène and the Total Image in Bend of the River*. Transformations 24 (2014)
- OVIDIUS, 1954 Ovidius: *Fasti*. Görög és latin írók 1. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1954.
- PÁPAI, 2011 Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formátörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években*. Gondolat. Budapest, 2020.
- SIMONS–MERRILL, 2011 Simons, John L. – Merrill, Robert: *Peckinpah's Tragic Westerns. A Critical Study*. McFarland & Company Inc. Publishers. Jefferson, NC – London, 2011.
- VARNER, 2008 Varner, Paul: *Historical Dictionary of Westerns in Cinema*. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts 26.). The Scarecrow Press Inc. Lanham, MD – Toronto – Oxford, 2008.
- WRIGHT, 1975 Wright, Will: *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. University of California Press. Berkeley – Los Angeles – London, 1975.