

SOKSZOROSÍTOTT SZTÁROK

Szenvedélybűn

SZABÓ ÁDÁM

MONTE HELLMAN ÉS BRANDON CRONENBERG 2010-ES ÉVEKBEN KÉSZÜLT CELEB-RÉMÁLMAI A NŐI SZTÁROK IMÁDATÁN KERESZTÜL A FÉRFIKRÍZISRE IS RÁVILÁGÍTANAK.

Semmim sem maradt, csak az emlékezni akarás. Kiesett idő/lázálmok – kapaszkodom beléjük, ahogy rám tör az ébrenlét, rettegek a felejtéstől. Képek őrzik meg a nőt fiatalon az emlékeimben.” – James Ellroy: *Fehér jazz* (Illés Róbert fordítása)

Nagyszerű párhuzammal él Jean Douchet francia esztéta három Hitchcock-klasszikus elemzésekor. A *Hátsó ablak*, a *Szédülés*, illetve a *Psycho* áttekintése során a női és a férfi szerepek radikális megváltozása kerül szóba. Az első filmben a néző a törött lábú fotós, Jeffries szemén át figyeli a ház lakóinak életét, sőt, a publikum egygyé is válik vele. A férfi thrillerhőssé emelkedik barátnője segítségével, itt még a paternalista látásmód nyer érvényt. A feminista filmkritika korai emblémamozijaként is definiált *Szédülés*ben a főszereplő detektív birtokolni szeretné Madeleine női tekintetét, ám nem jár sikerrel, míg az 1960-as lélektani horrorban Norman Bates férfivolta felszívódik az őt halála után is kísértő, domináló anyja búvőkörében, a moteltulajdonost végleg bekebelezi a maternalista szemszög.

Ugyanez a tematika átültethető olyan filmekbe is, melyekben a főalakok kreált vágyképekbe szeretnek bele. Az idevágó celebdramák, mint a Monte Hellman jegyezte *Út a semmibe* (*Road to Nowhere*, 2010) vagy Brandon Cronenberg-től a *Vírusgazda* (*Antiviral*, 2012), elsősorban a Fétist, a nőt, mint az imádat tárgyát, illetve a férfit, a bálványozót veszik górcső alá. A „fétis” normális esetben biztonságérzetet nyújt: a rajongó lelkületű személy bálványt teremt, mely-

hez többnyire őt segítő érzéseket vagy gondolatokat társít. A kortárs celebfilm pesszimista olvasatában ez teljesen másképp fest, lévén a fétisek már nem védelmeznek, hanem a bálványozók életére törnek. E paradoxont fejtik ki az immár nyolcvanas éveit taposó Hellman és az ifjabb Cronenberg mozijai. Zsánerdestrukció érvényesül bennük: az *Út a semmibe* a melodráma és a sötét krimik jegyeit integráló ún. *amour noir*ként avanszál szerzői filmmé, a *Vírusgazda* testhorrorba csomagolt hírességzatiraként gazdagítja a független pénzből készült, transzgresszív-határsértő művészlátomások kincsesládáját. Veszteségműfajokat látunk. Hamvukba holt szerelmeket ábrázol a melodráma, a noir domináns szerepüket mind jobban elveszítő antihősöket mutat, a szatíra vitriolos tanulmány az emberi természet feszengetésre készítő oldaláról, a horror-tradíció válogatott szörnyűségek előli menekülésképtelenségét sugall.

Ráadásul a filmek visszanyúlnak a hagyományos fétiselmélet újabb sarokpontjához, a Test idealizálásához. A haj- vagy ruhadarabok megőrzése a híresség személyének pusztulására cserélődik: a *Vírusgazda*ban cserepeverző ajkak, bőrbe hatoló injekciós tűk, csontokról málló hús, lüktető belső szervek *grand guignol*-jelenetei, ordítások, köhögések kakofóniája zavarják a komfortérzetet, az *Út a semmibe* a filmkép tarthatatlanságáról, illetve a rendezőszerep újraírásáról tudósít. A Cronenberg-film ugyan a horrorok brutális hatásfokozásával él, de pornográf öncélúsággal nem vádolható. Syd March, a celebjárványokat pénzzé tevő

Lucas Klinika alkalmazottjának pokoljárása ugyanis nem *exploitation*, a kínlás megszűnik primer látványelem lenni. Hasonló elv szerint bontakozik ki Monte Hellman 2010-es drámája is: az *auteur* Mitchell Haven egy gyilkossággal végződő politikai botrányt helyez készülő *magnum opus*ának centrumába, a nagy áttöréshez pedig egy Laurel Graham nevű ismeretlen lányt választ főszereplőnek. Ő keltené életre az igaz történet végzetasszonyát, Velma Durant. A direktort azonban elvakítják az érzelmei és a vesztebe rohan. A racionális-intellektuális rendezői stílus útjába erotikus furor kerül: az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* azt a pillanatot ragadják meg, amikor a szenvedő férfhősök szerelmi szenvedélytől vakon sutba dobják az őket kontroll alatt tartó vezérelveiket és frusztrációik peregnék le a kamerák előtt.

PISZKOS ROMÁNC

Balsorsokról regélnek a filmek, mindennél fontosabbnak tartják az érzékek kijátszását és a látvány manipulációját. Míg a *Vírusgazda* ezt testroncsolással, nyomasztó identitásválsággal éri el, addig az *Út a semmibe* kifinomultabb módszereket használ. A Cronenberg-horror áramvonalas, műtőasztali ridegséggel filmezett, őrzítő fehérben rögzített hullaházi lidércnyomás. Hellman filmjét kétértelműségek, ellipszisek uralják; lassú gépmozgásra épülő hosszú beállítások (vagy épp az ízekre szedett filmkép) töltenek el szorongással. Műzsadramájában elkülöníthetetlen, mi történt valójában és mi az, ami csupán celluloidon rögzített, a valóság és a fikció riasztóan összefonódnak. Sosem lehetünk biztosak abban, éppen kit látunk: maffiózókat vagy engedelmes színészeket? Velmát, a végzet asszonyát vagy Laurelt, a gyanútlan kezdőt, aki ráadásul egyszer a saját sírkövére is rápillant? Forgatást vagy bűnözők machinációit? Szerelmi perpatvart vagy megjátszott féltékenységet? Jean-Luc Godard filmromboló montázstechnikája bujkál a sorok között, a párkapcsolat jellege és a moziematika leginkább *A megvetésre utalnak*. Rögtön a nyitókép árulkodó: az *Út a semmibe* című filmet egy laptopon, DVD-ről játsszák le, majd Josep M. Civit operátor komótosan – csaknem a Steven Soderbergh-féle



szex, hazugság, videó kamera-terápiáinak stíljében – közelít a számítógép monitorára. Velma/ Laurel, a pókasszony Tsai Ming-liang művészfilmjébe illő nyugalommal szárítja a körmeit, majd rövidesen fegyverdörrenést hallani és

futni kezd a filmen belüli bűndráma főcíme. Az önreflexió beemelése, a biztosnak vélt orientációs pontok kiiktatása a valóság totális leírhatatlanságát nyomatékosítják. A tragikus fináléban Mitchell kénytelen végignézni, amint a konzultánsnak felkért magánnyomozó golyót ereszt szíve hölgyébe, mire ő lelövi ellenlábását. Hellmannek azonban még akad egy újabb trükkje: „a film a filmben” szerkezetben a rendező kézikamerával rögzíti az eseményeket, és végül a saját stábját, illetve a helyszínre érkező, szirénázó rendőrautókat pásztázza. Ilyenkor lesz valóban hangsúlyos a valóság és a fikció összemosódása: az *Út a semmibe* rendezője melodráma-áldozatként végzi, miután nem tudta uralni az érzelmeit és George Santayana-szonettel is támogatott romantikus szenvedélye tévútra vitte.

Csakúgy, mint Monte Hellman korábbi kult-remekműveiben, *A vadászat* acid westernjében vagy a *Kétsávós országút* antonionis road movie-jában, az *Út a semmibe* melodramai noirjában sem a külső cselekvés számít – legyen az autóverseny vagy akár egy pénzügyi család, esetleg maga a filmforgatás –, hanem a figurák idegensége. Teljesen értelmetlennek tűnik a

„A valóság és a fikció riasztóan összefonódnak”

(Monte Hellman: *Út a semmibe* – Cliff De Young és Shannyn Sossamon)

kutatás, a film férfihőse ahelyett, hogy a cél felé közelítene, egyre jobban távolodik tőle. A vágyott nőalak maga a nagybetűs Hiánymetafora, és vele párban a hagyományos narratíva megszűnése

sem más, mint a szerelem elvesztésének jelképe. Hellman esztétikája pontosan ezért indokolt, a szabálytalan jelenetek a gyötörő bizonytalanságot tükrözik. Ugyanezzel szembesül Syd March, a *Virusgazda* fiatalembere. Rezzenéstelen arcú vírusrmérnökként kezdi, majd halottfehér bőrű, görnyedt, bottal poroszkáló véglénnyé züllik – a *Tűnj el!* elmebeteg, rasszista öcsfiguráját nagy intenzitással játszó Caleb Landry Jones csupán a szugesztív tekintetével képes rajzolni ezt a folyamatábrát. Lecsúszását azonban, Mitchell Havenhez hasonlóan, csakis önmagának köszönheti. (Havent ráadásul az a Tygh Runyan kelti életre, aki éppen Monte Hellman irányítása alatt játszotta a fiatal Kubrickot a 2006-os *Stanley barátnője* című 28 perces műben, amely a *Trapped Ashes*-horrorantológia részét képezi.) Syd anyagias és önző, a hírességek ragálymintáit előbb a saját testébe fecskendezi, majd értékesíti azokat a feketepiacon. Rövidesen meg is fertőződik a legkeresettebb kuncaft betegségével.

„A híresség nem ember, hanem csoporthallucináció.” – hangzik a film kulcsmondata, kiemelve, hogy a *Virusgazda* főkaraktera – akárcsak

az *Út a semmibe* rendezőalakja vagy éppen a prototípusként említhető *A kék angyal* sternbergi melodramájának professzora – délibábot kerget. Tünékeny, láthatatlan jelenségként burkolózik homályba a Sztár, ráadásul az itteni fétisnöve neve sem elhanyagolható. Hannah Geist ugyanis szellem, menedzserek, orvosok által védett istenasszony. Imágója azonban korántsem sérthetetlen – az őt körbevevő siserahad kénytelen elbarikádozni a halálos beteg, ágyhoz kötött lányt, mert a betegségiparban érdekelt cégek csak így termelhetnek még több profitot. Karim Hussain operatőr statívról veszi a borzalompillanatot, emlékeztetve, hogy a sztárt védő hatalmaságok ugyancsak perverzек. Steril falanszterrel igyekeznek leplezni belső mocskukat, egészen addig, amíg valaki vére be nem szennyezi a falakat. Bizarr szimbiózist alkot a rajongó és a híresség: a *Virusgazda*-ban, amely rokonságot ápol David Cronenberg *Konzum* című regényével és *Térkép a csillagokhoz* című szatírjával, mindkét fél beteg, egyikük mentálisan és fizikailag is, míg a másik testi összeomlása egyenesen a glamúr netovábbját jelenti. Ez utóbbi persze csaloó, mert óriásvállalatok, illegális fertőzésüzemek kaotikus és hihetetlenül egocentrikus, pénzhajhász versengésébe, majd tömegével összeecsődülő rajongók zombiszerű lealjasodásába torkollik. Cronenberg olvasatában ez jelenti a celebimádat totális önellentmondását és képmutatását: a *Virusgazda*-ban ott burjánzik az iparosított Sztárról szóló, korántsem makulátlan hírességértelmezés – így hiábavaló sorba állni, autogram helyett biológiai fertőzéspontáért epekedni kedvencünk testéből. Nemcsak a sztár fajzott el, a világ is. Mindkét tábor örülten rohan a saját apokalipszise felé J.G. Ballard disztópiáinak modorában. Syd March ezt a grandiózussá növesztett rémvíziót képviseli a szubjektum perspektívájából. A fináléban egy hófehér szobában ébred, melynek falát Hannah Geist óriásplakátja borítja. Zihál, izzad, fejvesztve menekül, fecskendőt dőf az egyik víruskereskedő ínyébe, majd a Vole & Tesser rivális konzern-rabszolgájaként, és a Hannah bomló tetemét őrző urna mellett térdelve a lány ép karjából szívja ki a vért. A *Virusgazda*

hőse egy vamp nyomában lohol, ám ő végzi vámpírként, mi több, hullagyalázóként. Syd utolsó tette beszédes, François Truffaut és Alfred Hitchcock *Szédülés*-dialogusára rímelve maga a megtestesült nekrofília.

A LÁTHATÓ SZERZŐ

Mitchell Haven és Syd March *voyeur*ök. Gyarló, a nőalakjaikat tárgyiasítani igyekvő kukkolók, cseppet sem körültekintő művészek. Az undort szépséggé formáló exkrementális szemiotika rájuk végképp nem jellemző. Önpusztítóan kallódnak, nem pedig határozottan követik az álmaikat. Az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* szerzői kommentárokkal kísérik a figurák Canossáját. Mindkét film rendezője önmagáról beszél: Hellman a *Kétsávos országút*ből ismert Laurie Bird iránti szerelmét vesézi ki, Brandon Cronenberg közismert édesapja stílári és tematikai fordulataiból építkezik. A filmek híres színésznők előtt is fejet hajtanak. Az *Út a semmibe* Shannyn Sossamonja Louise Brooksra emlékeztet, a *Vírusgazda* Sarah Gadon által játszott álomnője Marilyn Monroe törekénységén kívül a *Buffy*-sztár Sarah Michelle Gellart is megidézi. Bevallott inspirációként ugyanis az ifjabb Cronenberg a *Jimmy Kimmel Live!* egyik adásából – valamint influenzás lázálmból – nyert ihletet, amelyben Gellart üdvrivalgás fogadta, miután úgy reagált, ha tüsszent, a bacilusait a közönség is elkapná.

Hellman kedvenc mozijaiból (*The Lady Eve*, *A hetedik pecsét*, *A méhkas szelleme*) származó vendégszövegekkel dúsitja filmjét, a *Casablanca* egyik szállóigéjét („A világ összes kocsmája közül miért pont az anyémbé kellett bejönnie?”) adja a főszereplő szájába, metagesztusként közvetlen munkatársai nevével űz szójátékot. Steven Gaydos forgatókönyvíró Steve Gatesként, lánya, Melissa Hellman producer Marissa Havenként tűnnek fel, a filmbeli és a valódi filmet gyártó produkciós cég is a Tigers Den Studios nevet viseli, de a legegységelműbb utalások Monte Hellman és Mitchell Haven, valamint Laurie és Laurel monogram/keresztnev-azonosságában rejteznek. Az ifjabb Cronenberg a *Veszett*, az *Agyfűrkészők* és a *Videodrome* korporációs-mediális keretbe helyezett paranoia-rémfilmjeit imitálja.

Cseppet sem véletlen a *Vírusgazda* fordulópontja az óriásképernyőn egyszerre fájdalmasan és kéjesen nyögő, magzatpózba kuporodó pucér Hannah-val. Ez a *Videodrome* dekadens techno-kufárjára, Max Rennre hajaz, aki szado-mazochistaként ostorral csapkodja a készüléket.

Briliáns, ahogy a filmek kifordítják a szerzőiség ideáját. Mitchell és Syd egyaránt magabiztosan indulnak (az előbbi feltörekvő titán, akivel a *Variety* egykori főszerkesztője, Peter Bart készit interjút, az utóbbi egyszerű bérmunkás), de elragadja őket megszállottságuk, így az alkotói löketet biztosító művész-energiájuk felemésztí őket. Egyikük sem thrillerbe illő figura: e műfaj hősei általában külső opponenssel szembenézve bizonyítják cselekvőképességüket, az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* melodramai és noir-vesztesei azonban önmaguk ellenségei. Tovább árnyalják ezt a passzív, majd az élők sorából is távozó *femme fatale*-ok, vagyis a naiva Laurel és a magatehetetlen Hannah. Mitchell és Syd sodródnak az árral, csak látszólag aktívak. Utópiáról álmodnak, lemondanak a realitásról, ám az általuk megálmodott film, amelyben egy Nő a főszereplő, csupán illúzióként él a fejükben, a valóságban nem készül el. Skizofrén állapotba kerülnek, a pszichéjükben fogant eszmény és a külvilágban soha be nem teljesülő vágy feszültsége tépi szét őket igazán.

„A vetített szerelmek nem a valódi szerelmeket utánozzák vagy bizonyítják, épp hiányukat; ha a mozin kívül is megvolnának, nem menne a néző moziba. A vetített nőket a valódi nők ellen hozták létre. A vetített férfiakat a valódi férfiak ellen.” – jegyezte meg a néhai Király Jenő a *Frivól művészeiben*. Pontosan ebben lakozik az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* lényege. Vallo mások a moziról, a látszat mindent felülíró hatalmáról, a felvevőgép kínálta illúzióról. Birtokolhatatlanságról szólnak ezek a filmek, egyáltalán nem a Mozi személyiségfejlesztő, konfliktusoldó hatalmát igazolják. Ezért sem véletlen, hogy Hellman és Brandon Cronenberg is a sóvárgást kiváltó Nő arcával fejezik be a műveiket. Laura-szindrómát hasznosít mindkét film zárлата. Otto Preminger 1944-es noirja, a *Valakit megöltek* nyomán az

antihősök sírba hullott hölgyek képmásainak vallanak szerelmet. Az *Út a semmibe* végén a saját óvatlanságának börtönébe vetett Mitchell Haven cellafalán Laurel Graham/ Velma Duran portréja lóg. A kamera David Lynchet idéző lassúsággal zoomol a képre (több kritikus a *Mulholland Drive*-hoz hasonlította a sztorit, ugyanakkor a Preminger-metaphora a *Twin Peaks* másvilági bálkirálynőjére, Laura Palmerre szintén kiterjeszthető), reflektálva a főalak kisiklására, de akár tisztelgés is lehet a *Kétsávos országút* legendás záróbeállítás előtt, amelyben lángra kap a nyersanyag – az ottani aszfaltbetyárok csellengése és az itteni rendezőkarakter hiábavaló románca között párhuzam vonható. A *Vírusgazda* befejező snittje Hannah oszlásnak induló arcán pihen meg egy túlvilágélményt nyújtó virtuális valóság-búcsúetűd után. *Memento mori*, vagyis halandóságot szimbolizáló fétistárgy mindkét nőről készült beállítás. Rendre a férfi képbe olvadására, passzivitásba süllyedésére utal, a domináns férfi, a vezérhím kudarcát húzza alá a Nő vizuális kegytárggyá alakításának lehetetlensége. A hön szeretett bálványról készült felvétel nem csodatevő ikon, csak szomorú, a férfi gyengeségét és bukását megörökítő emlékkép – ez a kapcsolat fájdalmasan aktuális napjaink digitalizált, az átélt tapasztalatot szimulákrummá redukáló, csupán képzelt vágyakat ébresztő *Gmail*-, *Skype*-, *Instagram*-, *Facebook*-, *Twitter*-, *YouTube*-kultuszában.

Patrick Süskind, a *Parfüm* remeteírója (melynek antikrisztusa, Jean-Baptiste Grenouille ugyancsak a nőfétisbe temetkezve keveri a tökéletes elixírt) 2006-ban publikálta esszégyűjteményét *Szerelmeiről és halálról* címen. Háromfajta szerelmet különít el benne: az állatias románcot egy forgalmi dugóban szemlélt orális szex nyomán, az illúziót egy képmutatón enyelgő esküvői párocska láttán, valamint a platói szerelmet, melynek példája Thomas Mann epekedése egy Franzl nevű pincérfű iránt. Az *Út a semmibe* és a *Vírusgazda* kettőse ugyancsak leírható az ösztön-szerű szerelm vagy a nagy, de üres álmodozások vonzaskörében. Rendező-alteregők Erősz helyett Thanatosznak fogadnak örök húséget. •