

A VÁMPÍROK ÉLÉN

JEGYZETEK ROMAN POLANSKI FILMJEIROL

Idén volt negyvenöt éves, és pályájára már jóideje ráillik Oscar Wilde ismert mondása: „az élet utánozza a művészetet”. S tegyük hozzá: az ő élete saját filmjeit utánozza.

Élet és szerep

Első nyugati filmje rémtörténet, szakszerűbben: lélektani horror. Később Hollywoodban feleségül vesz egy játékbaba-külsejű szökeséget, akinek aztán kiugrást ígérő szerepet teremt egy parodisztikus felhangú vámpírfilmben. A filmet igazán akkor kapja fel a reklám, mikor Sharon Tate, a színésznő-feleség gyilkosság áldozata lesz. Ez a négyes gyilkosság nemhogy a hírhedt bostoni fojtogató ügyet, de már-már a Kennedy-merényletet is kezdte háttérbe szorítani — s nemcsak a szenzációvadász zugsajtóban. A hatvanas évektől lassan el kellett köszönni: a „virággyerekek”, a békésen, ártalmatlanul kábítószerrel szívó hippik úgy tűntek el, egyik évről a másikra, mint az európai egyetemi lázongók. A hollywoodi gyilkosság

letése, a „Manson-család” a hatvan-nyolcas hippiknek volt torz, véres paródiája — az egész világon szét-harsogó reklámot talán ez a társadalmi háttér is visszhangosította. („Ki maga?” — kérdezte állítólag az álmából felvert Sharon Tate a közeledő gyilkostól. „Én vagyok az Ördög” — felelte az, nem megvetendő stílusérzékkel. Valószínűleg látta Polanski második amerikai filmjét, a *Rosemary's baby*-t: a dialógus szinte onnan vétetett.)

A rendező ezután visszatér Angliába, ám hiába érdekes és eredeti *Macbeth*-filmje, lassanként nem alkotóként, hanem rendőri hírekben szereplő botrányokozóként emlegetik. Sőt, mintha egyenesen a Manson-bandával óhajtana rivalizálni: nemi erőszak, kábítószer-csempészés, liliomtiprás, letartóztatás és feltételes szabadlábra-helyezés — mi mindent olvashattunk róla!

Pedig ez a producerek-kedvelte, INTERPOL-űzött bűnügyi figura, ez az angol—francia—amerikai színész és rendező nem is olyan rég még, hogy soványan, kisfiús mosollyal

Jelenet a *Macbeth*ből



szerényen álldogált a lódzi filmfőiskola végzős hallgatóit ábrázoló fényképeken, nem is olyan rég, hogy tevékenyen segédkezett az új lengyel film születésénél. Saját kisfilmjeit Munk, vagy a regényíró-filmrendező Konwicki művei mellé sorolták, első nagy játékfilmje, a *Kés a vízben* talán legelsőül fogalmazta meg a lengyel jelen „életérzéseit”, a háború végleges múlttá válását, azzal, hogy a máról szólt, de mintha már a közeljövőben játszódna, a békés hétköznapiak szörnyű unalmában és gyűlölet-hálójában. Mindenesetre mélyebb korképnek bizonyult, mint a világhírű iskolatárs, Wajda ugyanakkor készült filmje, az *Ártatlan várázslók* (amelynek egyik epizódjában megintcsak feltűnt alacsony alakja, „önmagát játszotta”, bohóckodott, mókázott).

A hatvanas évek elején, a Wajda nyomába lépő legifjabb lengyel rendezőnemzedék jelei közül Polanski meg Skolimowski hallgatólagoasan és egyhangúlag volt kijelölve a közeljövő nagy lengyel rendezőjének szerepére. Körülbelül egy időben is távoztak külföldre.

Az új hullámos Hitchcock

Polanski jelene 1965-ben kezdődik, amikor első nyugati (angol) filmjét bemutatják. Mit tanult, mit lesett el Nyugat-Európában két tanulóéve alatt? Nyilván a legújabb újdonságokat, hiszen, láttuk, Zanussi még fizikát vagy kémiát tanul az egyetemen, mikor ő már a hétköznapi megalkuvásairól készített filmet!

Most hát felfigyelhetett volna arra, hogy az új hullámok, különösen a francia (ami leginkább hatott rá) ki- fulladt, elhalt, s nyilvánvaló, hogy holnap megint látványos, „jól megcsinált”, közönségcsalogató módon kell eladni az új formákat és tartalmakat (ha lesznek). A lélekelemző, kamarajellegű filmre, ha nem Antonioni, vagy Bergman jegyzi, alig lesz igény. Polanski bizonyára megsejtette mindezt. Mégsem dobta sutba az eddig tanultakat, nem futott mindenáron, mindent feledve a divatok elébe. Csupán sok mindent zárójelbe tett.

Az *Undor* (Répulsion) elsősorban Hitchcockhoz nyúl vissza, a nouvelle vague, Truffaut-ék bálványához. Olyan filmcsináló sikeremberhez, akit a modern filmművészet is magáénak vallhat. Polanski filmje zavarbajtően ellentétes hatást kelt. Feszésre-irt, pontosra-szűkre rendezett „lélektani horror” ez, mely azonban mégsem rendelkezik a Hitchcock-filmek mesés zárttságával, befejezettségével, kerekességével. Nem kelti a mesteremberi tökéletesség érzetét, nem igazán „profí” munka. Több is, kevesebb is bármelyik Hitchcock-darabnál. Több, legalábbis nagy igényű szándékában. A Catherine De-neuve játszott neurotikus hősnőjének lélekrajzát pontos pszichológiai aprómunkával próbálja hitelesíteni. A lélekábrázolás tiszteletre méltó igénye azonban nem csökkenti a néző kényelmetlen érzetét, hogy a film rendezője veszedelmesen lecsúszott, eltért egy szigorú műfaj szigorúan szűkre taposott ösvényéről. El-el-árulja, hogy nem a horrorcselekmény és a horrorjellemzés érdeklí igazán, hanem a valódi lélekábrázolás, ez utóbbiban azonban alig nyújt igazán érdekeset. Hitchcock —, egy régi mondást kiforgatva —, a horror mérnöke minden alkotásában. Polanski, nem feledhetve iskoláinak oktatását a „lélek mérnöke” óhajtana maradni, vagy legalábbis a „lélek almérnöke”, ilyesfajta groteszk kompromisszum azonban nemigen sikerülhet, még Hitchcock *Psychó*-ját is feleslegesen (sőt komikusan) megterheli a film végére aggatott lélektani nyúlfark-magyarázat.

Az *Undor*-nak azért nagyon sok részértéke van. A tehetség jegyét viseli magán minden képsora, beállítása, jelenete. Izgalmat kelt száraznak induló, semmitmondóan jelentéktelen helyeken. A naturális valóságtól egy bűvész ügyességével észrevétlenül rugaszkodik el, apró hang-súly-cserékkel vagy furcsa elhallgatásokkal (mindkettőt a képi nyelvre értem) fenyegető légkört teremt. A film befejezése igazi bravúr, ráadásul a „rémület szobájába” a fecsegő-sopánkodó szomszédok után beto-tyog egy Hitchcock-külsőjű öregúr, hinnénk, ő maga, biztatóan néz holtakra és elevenekre, gondosan elotlogatja az égve felejtett villanyokat.



Ruth Gordon és Mia Farrow a *Rosemary's baby* című filmben

Polanski második angol filmje, a *Zsákutca* (*Cul-de-sac*) már nem kacérkodik a mélylélektannal, vállalt krimi-vígjáték, ebben azonban elsőrangú. Szellemesen finom és harsogóan kemény. Mulattatóbb: humora európaibb, könnyedebb, mint mesteréé, Godard is vállalhatná. Vagy, gyengébb pillanataiban Ionesco. Itt valóban minden „angol”, mint a *Kopasz énekesnőben*. A sziklás angol tengerpart elhagyott angol épülete körül minden különös megtörténik és semmi sem erőltetett, s a végén Polanski — az értőknek — eljátszatja a *Hamu és gyémánt* befejező képsorának paródiáját is.

Atcsempészte tehát az „új hullámot” az angol kommerszfilmbé? A vén profi Hitchcock modorában csinált hazai, lengyel-gyökerű „új-mozit”, a földtörténetre kacsintgatva, — avagy csupán az új hullámosok maszkjában, az ő eszközeikkel egy hamisítatlanul „eredeti” ál-Hitchcock-ot, melynek igazán csak nyegleségei, vállvonogató iróniája az új? Nehéz volt, ma is nehéz eldönteni. Mindenesetre egy valami bizonyossá vált: Polanski boszorkányos kézügyességű rendező, profigiényű

„filmszináló”, de ha kell, mélyebb formanyelvi és tartalmi kísérletekhez is van érzéke.

Lidérc — glóriával

Van Párizsban, néhány lépésre a híres Ionesco-színháztól, a Rue de la Huchette-ben egy legendás kis mozi. A *Styx*-mozi. Ennek törzsközönsége a legtájékozottabb a világon horror meg vámpír-ügyekben. Bárki filmtörténésze lehet a műfajnak néhány hónap alatt.

A hatvanas évek közepe tájt ez a műfaj épp az álmos középszer állapotában leledzik. Van egyrészt Hitchcock — a műfaj felett és túl — lidérc-glóriával. Utána senki, vagy majdnem semmi. Létezik ugyan egy Roger Corman nevű derék adaptátor, némi klasszikus becsvágygal. Becsvágya a tárgyválasztásnál kezdődik, és ott is végződik. Csaknem kizárólagos témája Edgar Poe *Őszes Művei*. A filmvásznon lassan, körülményesen stilizál, „míveskedik”, szépeleg, szépelegve borzongat. Sohasem izléstelen és sohasem érdekes. Valamivel kevésbé irodalmias-



Catherine Deneuve az *Undor* című filmben

codó a műfaj őstípusait életrekel­
 Terence Fisher (*Dracula szeretője*;
 1960, *Frankenstein visszatérése*;
 1965). Az utóbbiban például egy
 múlt századbeli agyátültetés tanúi
 lehetünk. Terence Fischer filmjei
 hatásosabbak talán, de itt is minden
 színpadias, lassan előkészített, nagy-
 jelenetekre épülő. Míg Corman Poe-
 képeskönyveiben régi ismerősünk,
 Peter Lorre felvillant valamit az
 igazi rémfilm-színészetből, itt a sa-
 vanyú arcú, fogfájósan humortalan

Peter Cushing terjeszt bénító unal-
 mat maga körül.

Polanski megsejti a gyógymodot,
 a műfaj megújításának nagy lehető-
 ségét: humor kell ide, a szörnyűsé-
 gekből csak akkor keletkezik valami
 minőségileg új. Nem anekdotikus vic-
 ceskedésre van persze szükség, hanem
 arra a fajtára mely egy tőről fakad
 a tragikummal, a borzalommal. A
 horror lényege szerint a legtisztább
 tragikomikum: minél borzongatóbb
 a szörnyűség, annál inkább belengi
 valami „végzet humora”...

E felismerésből születik meg a
Vámpír-gyilkosok (vagy jobb fran-
 cia címén a *Vámpírok bálja*) (1967),
 s itt kezdődik a Sharon Tate-legen-
 da. A férfihőst, egy fiatal tudóst ma-
 ga Polanski játssza. Hajlékony, visz-
 szafogott, feminin mozdulatok. Vagy
 áldozat lesz, vagy vámpír — nincs
 más lehetőség. Még a tudósnak sem,
 ha egy vámpírfilmben szerelmes...
 A film sikere után (még ma is mű-
 soron van Párizsban) az amerikai
 producerek most már minden lehe-
 tőséget megadnak Polanskinak.

A *Rosemary's baby* (1968), nyilván
 ezért is, jóval nagyobb igényű alkotás
 az eddigieknél. Színhelye a mai
 New York, a filmben nincs se vámpír,
 se szörny, de hősnője, egy hét-
 köznapi fiatal nő a film végén rá-
 döbben, hogy nem közönséges gyer-



mekkel terhes: magát a Sátánt fogja megszülni... Elébbemenni a filmdivatoknak: Polanski megintcsak ezt tette, hiszen a hetvenes évek katasztrófafilmjeinek közeli rokonai az „ördög”-filmek. De az *Ördögűző* idétlen rémségeit a műfaj igényes kedvelője szégyenkezve nézheti csak. A horror valamiképp minden alfajával együtt kamarajellegű marad, ha értékes. A *Rosemary's baby* néhány túlcifrázottan dekoratív vízióbetétjén kívül minden értékét csendes-zárt jellegének köszönheti. John Cassavetes kiválóan halk és alattomos a sátánok eszközéül szolgáló férj szerepében, Mia Farrow törékeny és esendő, mint „fordított Szűz Mária”, a film díszletei, helyszínei, cselekménybonyolítása, hangulata mindvégig gondosan „tompított” és egyszerű; ördögöt, sátánt, boszorkányt sehol sem láthat a néző, s végig jótékony bizonytalanságban maradhat: képzelődik-e a hősnő, vagy valóban ördögi hatalmak rabja lett... A filményeknek közben bravúros Hitchcock-párhuzammal szolgál Polanski. Az agg mester hasonló (bár ördög nélküli) alaphelyzetű 1942-es filmjének, a *Gyanakvó szerelem*-nek (*Suspicion*) jó néhány jelenetét halovány idézőjelben ismétli meg, hivatkozási alapul s tisz-

tetetadásként egyszersemind. Mégis, a *Rosemary's baby* minden stíláris nagyszerűsége ellenére csak félsiker: Polanski kissé komolyan veszi a témát is, önmagát is, humora óvatos, helyette sekélyes filozófiai tanulságok lengik be a vásznat.

Klasszikusok és melodramák

Lexikonok adatai szerint a *Macbeth* Shakespeare legtöbbszór filmrevitt drámája. Igényes szakönyvek ezek közül Kurosawa filmjét, a „japánosított” *Véres trónt* értékeli a legtöbbre. Rangos helyre kerülhet e képzeletbeli versenylistán Polanski változata melyet a magyar mozik is bemutattak. S nemcsak az angol színészek rendkívül magas színvonalú játéka miatt. Polanski biztos ízléssel teremtett egyensúlyt a mese, legenda, véres kegyetlenség, klasszikusan dörgő pátosz és maian keserű nevetés között. A hazai kritikai fogadtatás is vitatta a brutálitást ábrázolását, vagy a mesei kellékeket (*Macbeth* szeme elé kopírozódott egy villogó-csábító kard), de mindenki egyetértett, hogy a rendező mestere az ironiának: amikor két páncélinges vitéz összelelkezik, porfelhő csap fel ingükből, a királyi la-

Jelenet a *Rosemary's baby*-ből



Jelenet az *Undorból*



komán korabeli beat-zenekar muzsikál. A széthúzónak tetsző stílusjegyeket jó kultúrán iskolázott tudás és fogékony ízlés kovácsolta egybe.

Rendkívül kedvezőtlenül fogadta viszont a nemzetközi kritika és közvélemény következő, *Mi? (What?)* című filmjét, melyet (elgondolható) apróság: Carlo Ponti villájában forgatott). A film porno-paródia akart talán lenni, sőt, a nyugati kultúra paródiája is. „Roman Polanski a nyugati világ megbántott gyermeke. Hol sír, hol álomba merül, hol nevetni próbál (...) A nyugati világ azonban, amin most egy vígjátékkal akart kifogni, keményen fogvatartja” — írta egy német lap bírálója.

Közben lassúdad folyással árasztotta el Európa mozijait a hetvenes éveknek a katasztrófafilmekkel is versenyt tartó másik alaplőfaja: a „nosztalgia-film”. *Nagy Gatsby*, *Keresztapa*, *Nagy balhé*... — a választék gazdag sőt kifogyhatatlan. Polanski is megrendezte hát a magáét. De a *Chinatown* (Kínai negyed) nem lett igazán az övé, alig emlékeztek valami a saját stílusára. Halványak itt a színészek (soha nem volt még unalmasabb Jack Nicholson!), bágyadtan multidéző a szövevényes cselekmény, a beállítások meg kicentizetten gondosak, „nagy filmeket” idézőek. A *Chinatown* így is (vagy épp ezért) nem megvetendő sikernek bizonyult. Tanulsága, ha van, mégis inkább az, hogy ha Polanski eltávolodik a kamarajellegtől, a zártságtól, s valami nagyzoló „filmepikán”, agyoncsiszoltan avított és irodalmias krimi-feszültségen munkálkodik, akkor még humora is kiapadhat...

A pálya következő állomása Párizs. Itt készült filmjéről, a *Lakó-ról* (*Le Locataire*) szólván zavarbaejtő a helyzetem, hiszen épp a *Filmvilág* 1976-os cannes-i tudósítója írta róla, hogy „gyöngye, lapos mű”. Most a magyar közönség — a film helyett — két kritikusi vélekedés közül választhat: én ugyanis figyelmemre méltó, érdekes, részértékekben gazdag filmnek tartom a *Lakó*-t. Nem is olyan távoli rokona a rendező első nyugati filmjének, az *Undor*-nak. Egy közönségesen unalmasnak, ártatlanul mocskosnak tűnő külvilág válik az idegen (lengyel) származású „lakó”

tudatában fenyegetővé, legyőzhetővé, gyilkossá. A filmet valóban lerontja a befejező képsorok harsányan rémdrámaszerű, keresetlen szimbolikus megoldása. Addig azonban apróságokból, neszekből, csendekből, semmitmondó helyzetekből és dialógusokból felépül egy lidércek-benépesítette „kisvilág”, melyről lassan magunk sem tudjuk eldönteni, létezik a valóságban is (egy csúnya párizsi bérházban) vagy csak a hős eltorzult képzeletében... Nincs az a vámpír, aki rémületesebb lehetne, mint Polanski „lakójának” házmestere meg lakászsorása, nincs az a macbethi boszorkánybarlang, mely hányingerkeltebb, mint ennek a filmnek a homályos lépcsőháza. S nagy értéke a filmnek Polanski színészi játéka is: aligha játszhatná más ezt a szerepet (talán csak Anthony Perkins, ha alacsonyabb és ha lengyel lenne...)

...Egyenetlen, vegyes, parttalanul nyitott, eklektikus eddig az „életmű”? Sőt, illenek rá talán még súlyosabb minősítések is. Mégis, jelen van a filmművészetben, és nemcsak botrányaival vagy filmjeinek véres külsődleges jeleneteivel. Értékeivel van jelen, a hitchcocki örökség továbbvitelének kísérletével, feketete (vagy akár „lila”) humorával.

Legújabban megint furcsa vállalkozásba kezdett. Thomas Hardy *Tess of d'Urbervilles* című regényét kívánja filmre vinni. Furcsa, mert ez a magyarul *Egy tiszta nő* címen olvasható regény első pillanatra rendkívül távol áll Polanski világától. Nyugodt, lassú, majdnem unalmas félklasszikus. Vagy mégsem? Hardy másik főművét, a *Jude the Obscure* *Lidércfény* címmel fordították magyarra. De lám, a *Tiszta nő*ről is így ír Szerb Antal: „Ezen a tájon és ezen a lélektájon nem történnek nagy események a halk és rosszkedvű emberekkel; de a csekélységek is végzetes kihatásúak, minden ritka szó és minden letompított gesztus a végzet és a tragédia felé ragad.”

A külső meg a belső lidércek valószínűleg szép számmal megjelennek majd Polanski új filmjének vásznán.

BIKÁCSY GERGELY