

SÓHAJOK ÉS SIKOLYOK



ARGENTO „SÖTÉT TÜNDRÉMÉSÉINEK” IFJÚ HŐSNŐI BOSZORKÁNYOK, RETTENETES ANYÁK ÉS KÉJGYILKOSOK HÁLÓJÁBAN VERGŐDNEK.

A Mélyvörös sikerét követően Dario Argento ambíciói egészen másféle filmélmény – sőt, filmeszmény – megvalósításával kacérokodtak: a szeme előtt lebegő mű közelebb állt az avantgárdhoz (az expresszionizmus-hoz legalábbis biztosan), mint addig jegyzett giallóhoz. Élettársával, az éppen várandós Daria Nicolodival olyan „sötét tündérmesét” készültek vászonra vinni, amelyet együtt „mesélhetnek” születendő gyermeküknek: Asiának. Kutatómunkájukat, melynek során nyugat-európai városokban gyűjtöttek ihletet, s tanulmányozták az ezoterikus és az alkímista irodalmat, borzongatóan szép pillanat koronázta meg: a fáma szerint amikor Nicolodi keze letakarta egy Thomas De Quincey-írás címének két szavát, eldőlt, hogy milyen névre keresztelik közös filmjüket. A könyv címe *Suspiria de Profundis* volt...

Argento döntése, hogy a boszorkányhorror felé fordul, az igen termékeny olasz gótikus horror hagyományának továbbvitelét jelentette, de nem csak folytatta, meg is újította a műfajt. Ebben Daria Nicolodi mellett Luciano Tovoli és a Goblin együttes voltak a rendező legfőbb partnerei. Nicolodi társszerzőként (eredetileg a főszerepet is ő játszotta volna) saját nagymamája nyugtalanító iskolai élményeit is beleszötte a forgatókönyvbe, az operatőr Tovoli ideális alkotótársnak bizonyult az elképzelt látványvilág megalkotásában, a Goblin érdemeit pedig – akárcsak a *Mélyvörös*nél – ezúttal sem lehet túlbecsülni a delejező hatás és a film körül kialakult kultusz megteremtésében.

BOSZORKÁNYOK MÁRPEDIG...

Freiburg, New York, Róma: az első városba vezet a *Suspiria*, a másik két helyszínen fölváltva játszódik az *Inferno*, a minden értelemben megkésett harmadik rész pedig, a *Könnyek anyja* Róma és a vidéki Itália helyszínein kalandozik. A három város az Argento-páros által kidolgozott legendárium szerint otthont ad a világot romlásba taszító Három Anyának, a De Quincey ópiumos képzeletvilágából kölcsönzött boszorkányoknak: Mater Suspiriorumnak (vagyis a Sójajok Anyjának Freiburgban), Mater Tenebrarumnak (ő a Sötétség Anyja New Yorkban) és Mater Lacrymarumnak (a Könnyek Anyjának Rómában). A városokból nem sok látható a trilógiában, az első két darab az „ódon sötét ház” horrortopozát helyezi fókuszba. Roger Corman *Az Usher-ház végét* olyan szörnyfilmként konferálta föl, amelyben „a ház a szörny”, s Argento éppen ezt gondolja végig mélyebben: vesztőhelyek és labirintusok a sötét titkokat őrző, rejtekajtókkal teli kastélyok – a boszorkányfészkek –, tűnjenek bár táncakadémiának (*Suspiria*) vagy elegáns bérháznak (*Inferno*).

A *Suspiria* persze nem az addig kevésbé ki- vagy elhasznált horrormotívumok előtérbe állítása miatt lett máig ható kultuszfilm (a szörnyként látott épület mellett a boszorkányság sem számított olyan agyonhasznált zsánerklisének, mint mondjuk a vámpírizmus), hanem stilisztikai radikalizmusa miatt, ami az olasz gótikus horror addigi legmerészebb alkotásainál is vakmerőbbé teszi. A korábbi olasz gótikában alighanem Mario Bava hipnotikus erejű remeke, a *Liza és az ördög* jutott a legközelebb ahhoz,

hogy ébren látott álomként hasson minden egyes képkockája – Argento ezen az úton ment tovább, merészebben, gátlástalanabban. Példaképe – ha nem is mintaadója – bevallottan a német expresszionizmus volt. A *Suspiria* a látvány és a hang végtelenségig vitt stilizációjának filmje, történetmesélése legfeljebb vázaltszerű: csakugyan sötét tündérmeseként aposztrófálható alaphelyzete – az Amerikából Freiburgba érkező diáklány, Suzy boszorkánygyülekezetet fedez fel a balettintézetben, miután több társát bestiális kegyetlenséggel lemészárolják; végül ő maga sikeresen száll szembe a főgonosszal –, igazából csak ürügy azokhoz a képekhez és hangokhoz, amelyek pszichedelikus vonzerejétől nehéz szabadulni. A *Suspiria* vizualitása az art deco és a szecesszió, a konstruktivizmus és az op-art alkotásából merít; képzőművészeti *hommage*-ok sorát fedezték föl a filmben, René Magritte-től M. C. Escherig. A filmet a piros és a kék világítás uralja, nemcsak egymást követő jelenetek látványvilágát határozzák meg ezek a színek, sokszor egyszor beállításon belül is váltakoznak. Emblematikus ebből a szempontból, egyúttal a film egészét előrevetíti a hősnő zuhogó esőben megtett taxis utazása a nyitányban – a zuhogó esővízben bőklászó szereplők innentől kezdve rendre visszatérnek Argento műveiben (*Inferno*, *Tenebrae*, *Opera*, *Traum*, *Álmatlanul*).

A *Suspiria* vizualitásának nemcsak az említett német expresszionizmus az előképe, de – meglepő módon – a Walt Disney-féle *Hófehérke és a hét törpe* is: Argento és Tovoli a rajzfilmmklasszikus harsány Technicolor-színvilágnak reprodukálására törekedett – sikerrel. A *Suspiria* úgy is elgondolható, hogy a rajzfilm erdei terrorszekvenciáját egészestés játékfilmként dolgozza ki. Amikor Hófehérke a vadász elől az erdőbe menekül, a riadt lány csak hallucinálja a karmokkal hadonászó fákat, a rémisztő szempárokat és az ártó lényeket maga körül – a *Suspiria* hősnőjét éjszakai antréjától kezdve valós rémségek kísérik és kísértik, nem ő álmodja azokat. A film hangulata ugyanakkor, részben a vizualitás révén, szinte véget nem érő hallucinációnak vagy lidércálmnak tűnik – mindössze egy-két, az intézetten kívül és nappal játszódó jelenet enged némi „fellélegzést”. A tömény stilizáció a hangnak, mindenekelett a Goblin zenekíséretének is köszönhető. Az ismét-

lődő főtéma emlékeztethet a *Mélyvörös* gjallójának vezérmotívumaira, de a *Suspria*-zene legmeghatározóbb összetevői a közönség idegeit alaposan megtépázó rikoltó hangeffektusok, amelyek váltogatnak vagy egybeolvasztanak kántálást és suttogást, szélsüvítést és dübörgést. Mindezen eszközök különösen a kegyetlen gyilkosságjelenetek extrém stilizálásának részei – akárcsak a rendező gjallóiban, menetrendszerűen itt is bekövetkezik egy-egy véres támadás, de irracionálisabbak, mint bármely gjallo hasonló jelenetei (az emeleti ablakot kívülről töri be az áldozatot megmarkoló kar; a menekülő lány dróthálomba zuhan). A *Suspria* megközelíthető a „rendező mint szerző” lázálmának kivetüléseként (miként Varró Attila hangsúlyozza a remake kapcsán, lásd *Filmvilág* 2018/11), de a jungiánus olvasat is éppígy indokolt: az egyszerre (képben és hangban) végletesen stilizált, illetve (történetmesélésében) végletesen leegyszerűsített műben a kollektív tudatta-

lan archetípusai kerülnek előtérbe (ezt Hungler Tímea esszéje húzza alá, lásd *Filmvilág* 2001/6).

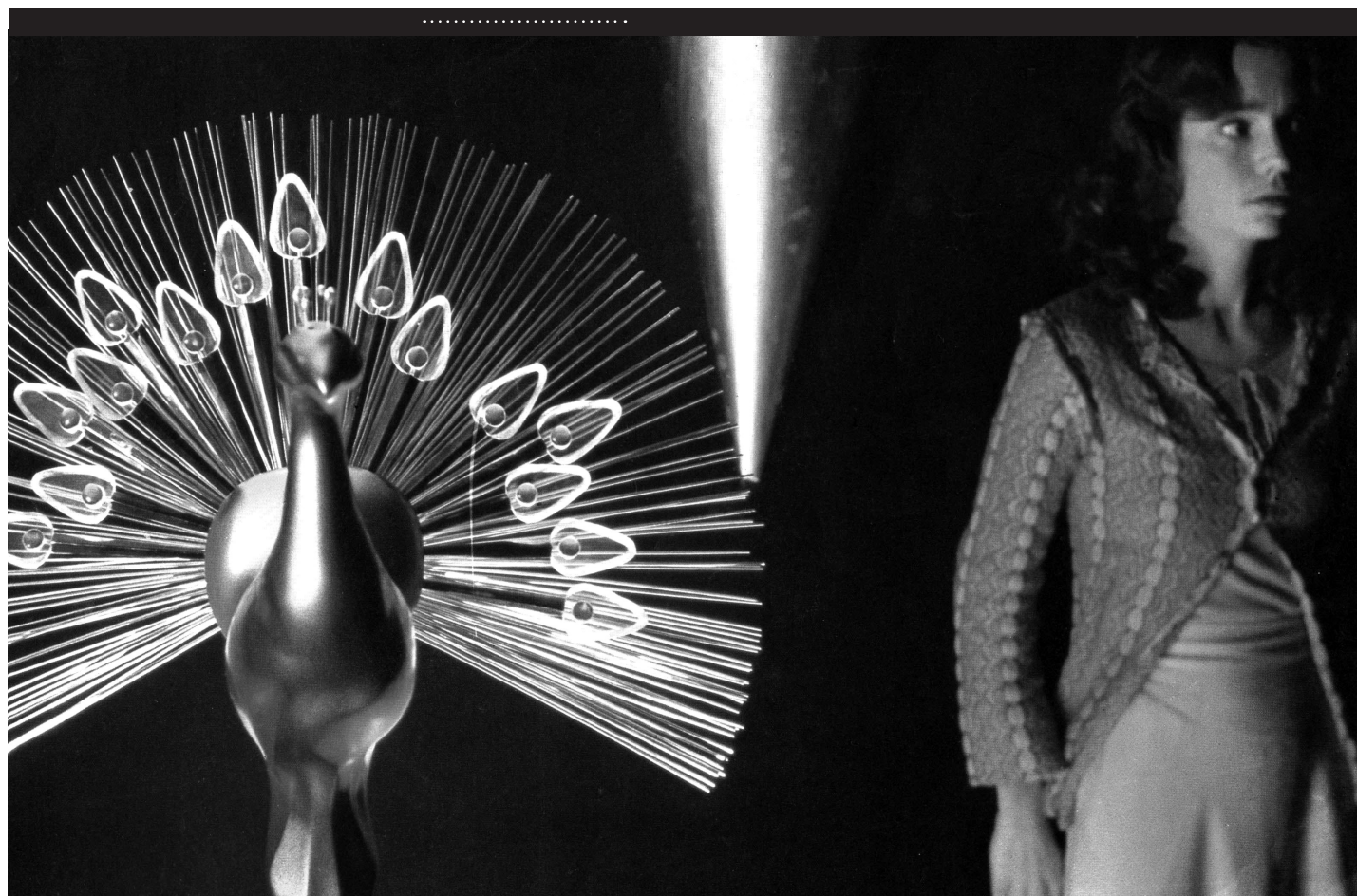
A gjallókból átemelt elem a kezdetben nem értett emlékfoslány értelmezésének sorsfordító mozzanata is (Suzy az érkezésekor nem jól hallott szavak felismerésével találja meg a boszorkányhoz vezető rejtékajtót); a gjallós motívumok súlya pedig fokozódik az *Infernóban*. Az ikerfilmben – kevésé lehetne hagyományos értelemben vett folytatásként címkézni – visszatérnek Argento halálosztó fekete kesztyűs kezei; az eltűnt hűgát kereső fiatalember pedig akár gjallo-hős is lehetne. Az *Inferno* vizuális stilizációja „normál filmekhez” képest rendkívül erős, a *Suspria*hoz viszonyítva valamivel mérsékeltebb – a képi világban ezúttal az előzményfilmben csak kevesebbszer használt sárga dominál, s többnyire zölddel vagy lilával kombinálódik. Ritmusa lassabb, s érdekes módon a csend sokkal több, míg a párbeszéd lényegesen kevesebb benne az elődhöz képest,

a Goblin zenéjét pedig Keith Emerson más stílusú, ám az atmoszférához tökéletesen passzoló muzsikája váltja föl – az *Inferno* tehát egyszerre ismétli a *Suspria* boszorkánykonyhájában „kikotyvasztott” stílusegyveleget, miközben el is tér tőle.

Az elbeszélésmód is ilyesféle kettőséget példáz: sokkal érthetőbb cselekményszöveget itt sem érdemes keresni, ám valamelyest rafináltabbá teszi a narratív felépítést, hogy a film első felét két kíváncsi hölgy többé-kevésbé párhuzamos keresése viszi előre, egyikük New Yorkban, másikuk Rómában kutat a boszorkányok után (az *Inferno* második felében már az elvesztett hűgot keresi a fivére). A terek labirintus-szerűsége nagyobb szerepet kap az *Infernóban*, mint a *Suspria*ban, s főként az *alámerülés*, vagyis a pokolraszállás konkrét cselekedetei és szimbolikus aktusai érdemelnek figyelmet. A New York-i nyitányban a pincemélyi vízbe aláereszkedő hősnőt mutató részletek az Argento-életmű legfojtogatóbb képsorai közé tartoznak, míg a római könyvtár alagsorában a forró üstökkel teli bo-

„Csak hallucinálja a karmokkal hadonászó fákat”

(Dario Argento: *Suspria* – Jessica Harper)



szorkánybúvóhelyre tévedő diáklány jelenete (és ezt követő üldöztetése, míg a késhegy utol nem éri) a maga abszurditásaival együtt is dermesztő.

Valószínűleg a módosítások is hozzájárultak ahhoz, hogy az *Inferno* nem ismételte meg a *Suspiria* sikerét, pedig a hagyományosabb képköltés, hanghasználat és elbeszélőmód felé tett óvatos gesztusok ellenére sem kevésbé rendkívüli alkotás, mint radikálisabb elődje. A csalódást keltő fogadtatás is magyarázza, hogy a trilógia befejezése sokáig váratott magára; látva a *Könnyek anyját*, talán jobb lett volna, ha torzó marad a Három Anya-triptichon. A *Suspiria* és az *Inferno* (rém)álomszerű stilizációját nyomokban sem tartalmazó harmadik felvonás látványalkotása és hanghasználat a bármely átlagos – inkább átlagon aluli – játékfilmé is lehetne, elbeszélőmódjáról nem is beszélve. A *Könnyek anyja* nem elődeire, inkább az ezredforduló környékén készült misztikus horrorokra emlékeztet (olyan méltán elfeledett férccművekre, mint a *Sátáni játszma* és az *Áldott a gyermek*, vagy a jobb sorsra érdemes Polanski-mozira, a *kilencedik kapura*), ám azoknál primitívebb s főként vérszomjásabb film. Argento legdurvábbnak szánt erőszakjelenetei közül számos a *Könnyek anyjában* látható, a brutalitás azonban nem nyújt többet önparódiába torkolló gyomorforogtatásnál. Az Asia Argento által játszott régészre hárul a feladat, hogy legyőzze az utolsót a három boszorkány-nővér közül; nyomozása és küzdelme éppúgy fantáziátlan és unalmas, mint az Itálián végigsöprő tömeghisztéria megjelenítése (pedig utóbbiban lett volna potenciál). A kanonizált *Suspiria* és a kissé alábecsült *Inferno* ereje teljében, kreativitása csúcspontján mutatja Argentót – a *Könnyek anyja* a művészi kiégés fájdalmas dokumentuma csupán.

ELVESZETT LÁNYOK, BESZÉLŐ FEJEK

Argento az *Inferno* és a *Könnyek anyja* között eltelt bő negyedszázad során nem hagyta el teljesen a mesei elemekkel átszótt misztikus horror világát – erről tanúskodik a *Phenomena*. A *Suspiria* Suzyjának „utódja” az életműben Jennifer, a *Phenomena* hősnője, akit az ifjú Jennifer Connelly formál meg. A filmet általában nem sorolják az életmű legbecesebb alkotásai közé, holott figyelemre méltó darab, valójában a tipikus Argento-giallo és a gótikus-misztikus horror kiegyensúlyozott ötvözet – míg a *Suspiria* és

az *Inferno* szerkezetében és motívumkészletében csak mellékesek a giallo-elemek, itt alapvetőek. A *Phenomena* különleges képességgel megáldott-megvert hősnője egy gyilkosságorozat ügyében kezd nyomozásba, s maga is áldozatjelöltté válik – ám az alaphelyzet ellenére a film mégsem mindenben felel meg a giallok ismérveinek. Szokatlan legalábbis, hogy alig vonultat fel szereplőket a cselekmény, a helyszínt – a „svájci Erdélyként” emlegetett városka szélfúttá tereit és a *Suspiria* intézetét visszaidéző leányiskolát – rettegésben tartó gyilkosságorozatnak nem nagyon akadnak a néző fantáziáját is megmozgató gyanúsítottjai. Meglepő az is, hogy az első kétharmadban Argento szűk marokkal méri a barokkos-színpadias erőszakot, a gyilkosságjelenetek – a tőle megszokotthoz képest – keveset mutatnak. A módosult tudatállapotban – a Jennifer alvajárása során – látott (emlék)kép értelmezése pedig *nem* épül be olyan módon a rejtély megoldásába, mint *A kristálytollú madárban* vagy a *Mélyvörösből*. Az utolsó negyed azonban a legvadabb giallokkal veszi föl a versenyt: tombol a groteskségig fokozott erőszak, s a *deus ex machina*ként érkező megmentő-jelöltek és a hullámsír vagy a pöcegödör mélyéről váratlanul visszatérő félholt rémek felbukkanása talán sehol máshol nem annyira önkényes a rendezőnél, mint itt.

A *Phenomena*ban a hősnő telepátikus kapcsolatban áll a rovarvilággal – a holttestek felkutatásában a hullák felé igyekvő légy repülése segíti (!), s óriási rovarraj védelmezi, ha megalázzák (mint az intézetben), vagy ha veszélyben az élete (a lány egyik támadóját élve rágja szét az égből érkező felmentőserreg). A gazdája (a Donald Pleasence által játszott rovarkutató) meggyilkolása után otthontalan-ná váló csimpánz borotvapengét kotor a kukából elő, s az utolsó pillanatban ő tesz pontot az ügy végére. A sarokban kuksoló, korábban láncra vert gyermek torz arcát tükör többszörözi meg, amikor a hősnő felé fordul (e jelenet a *Ne nézz vissza!* előtt tiszteleg, lásd *Filmvilág* 2019/4). Agyrémekekből építkezik tehát a *Phenomena* cselekménye, de ezek mégis működésképes – álomszerű – egészzé állnak össze, a nyitójelenet és a végjáték archetípusokra alapozott szorongásvíziói pedig a rendező legemlékezetesebb teljesítményei közé tartoznak.

A nyitányt az elveszettség és a fenyegetettség érzete lidércálmokat idéző mó-

don uralja: a turistabuszról lemaradt lány magányos bolyongását a rémmesékből és horrorfilmekből ismerős ódon sötét házban átélte borzalmak követik. Az exozicció megkoronázásaként olyan üvegtörést láthatunk (a hátrahanyatló lány lassítva töri át az üveget, mögötte vízesés zuhog), amely a borzalmat és a szépséget ötvöző argentinó poétika egyik – bármily borzongató is ezt leírni – leggyönyörűbb attrakciója (méltó párdarabja a *Négy légy szürke bársonyon* záró szekvenciájának). A végkifejlet pedig azért is feledhetetlen, mert itt Argento voltaképpen a négy őselem révén stilizálja hús-vér lányból éteri jelenéssé Jennifer: a hősnő előbb a földbe – a pincemélybe vezető alagútba – száll alá, később vízbe merül, s tűz öleli körbe a tóból kiúszó, a szélfúttá partra lépő lánysziluettet. Azt sem túlzás mondani – ha talán szentségtörőnek tűnik is –, hogy Botticelli nyomán Argento is megalkotta a maga verzióját Vénusz születésére: az ő istennője véráztatta habokból emelkedik ki.

A sokat gyötört leányt olyan megkínzott hősnők követik Argento repertoárjában, mint – nem számolva az *Opera* Bettyjével – a *Trauma* és a *Stendhal-szindróma* főszereplői, akiket Asia Argento kelt életre: ők kezdettől fogva sokkal sérülékenyebbek, mint Jennifer, s a cselekmény során még labilisabbá válnak. Az amerikai helyszíneken játszódó *Trauma* kissé kétarcú film: elbeszélőmódja és a rendezőnek oly kedves motívumok – a lefejezés iránt mutatott érdeklődés itt jut csúcra – a giallokra emlékeztetnek, a markáns atmoszféra hiánya és a kevésbé ihletett stílus a szürkébb slasherekhez közelíti a művet. Történetében Aurát (Asia Argento első főszerepe apja műveiben), az önmaga és szülei elől menekülő anorexiás lányt sóvárgó férfiak tekintete ostromolja (beleértve apját, kezelőorvosát és a segítőjének ajánlkozó fiatalembert), és egy szadista – fekete kesztyűs – gyilkos fenyegetése kísérti. Aura túl sokat látott, de maga sem tudja, hogy mit: a szülei levágott fejével pózoló gyilkosról természetesen csak a legvégén hull le a lepel. Az ámokfutás mögött ezúttal is múltbeli trauma rejlik, a rém a tragédiába torkollott gyermekszülés és a sokkterápia mögött álló orvoscsapat fejét követeli – szó szerint. Argentót láthatóan nemcsak a lefejezés újszerű technikája (a huzalozott mechanikus szerkezet) ötlete izgatja a *Traumában*, de a levágott fejek bizarr megjelenítése is. Az ápolónő



feje – sőt a gyilkosé is – még a testtől elválasztva is beszél (!), míg a doktor (Brad Dourif) feje üvöltve zuhan a liftaknába: a képsor a *Szédülés* álomjelene-
tének talán legfurcsább részletére kínál morbid – és némiképp megmosolyogtató – variációt. A véres effektusokban a slasherfilm legendás maszkmestere, a Romero-filmekben is dolgozó Tom Savini közreműködött.

Aura, azaz Asia Argento vetkőzésének és szexuális megaláztatásainak jelenetei itt csak epizodikusak, a hasonló mozzanatok később kapnak nagyobb teret a „papa mozijában”. Meztelenkedő leánya bájait Dario Argento éppoly szívesen fényképezi (*Az operaház fantomjában*, a *Könnyek anyjában* és a *Drakula 3D*-ben is), mint a familiához nem tartozó rendezők (például Abel Ferrara a *New Rose Hotel*-ben). Ez a jelenség bizonyára sötét kincsesbányája lehetne a pszichoanalitikus alapú vizsgálódásoknak, s erre Dario és Asia további filmjei egyre nyomatékosabban „rájátszanak”.

A női psziché és a szexualizált trauma (sőt, traumasorozat) hatásának feltérképezését kísérli meg *A Stendhal-szindróma* (Argento maroknyi adaptációinak egyike, Graziella Magherini regénye alapján készült). A film az Asia által játszott Anna köré épül (a színésznő és a hősnő keresztnevének kezdő és záró hangja, valamint betűszáma, akárcsak a *Traumá*-ban, itt is megegyezik): a római rendőrnőt Firenzében előbb különös, majd rettenetes megrázkódtatás éri. Az Offizi Képtár-

„Rögeszmés precizitással felvezetett gyilkosság-jelenetek”

(Dario Argento: *Opera* – Cristina Marsillach)

Ikarosz bukása – láttán, hogy önkívületi állapotba kerül (elájul, emlékezetkiesés sújtja). Még aznap este az általa üldözött kéjgyilkos megerőszkolja őt, kiélt rajta szadista fantáziáit, de nem öli meg, mert tovább akarja játszani vele perverz macska–egér játékát. Ez felidézi az *Opera* eszelőségének és áldozatának kettősét, s ahogyan Betty megtévelyodni látszik az epilógusban – füvek és virágok közt mászik, gyíkokhoz beszél –, úgy *A Stendhal-szindróma* is a megkínzott ártatlannon fokozatosan eluralkodó örület bemutatására vállalkozik. Anna a borzalmak hatására lassan megváltozik, s második megerőszkolása után – melynek során sikerül a rémet ártalmatlanná tennie – megbomlik az elméje: többszörös gyilkossá válik, férfiakat öldököl. Anna vizuális átalakulása – dús fekete haját előbb levágja, majd kizárólag hosszú szőke parókában és hófehér kosztümben jelenik meg – a *Szédülést*, a pszichéjét felőrlő skizofrénia fürkészése pedig Polanski *Iszonytát* idézi, az előbbi titokzatossága és melankóliája, az utóbbi dermesztő atmoszférája és meggyőzőereje nélkül.

Különös állomás *A Stendhal-szindróma* Argento pályáján: egyértelmű szakítás a giallo-formulákkal (hiszen a gyilkos kilétével már a legelején tisztában vagyunk), miközben – finoman szólva is – megőrzi a rendező érdeklődését a pervertált erő-

ban átéli az úgynevezett Stendhal-szindrómát: olyan erős érzelmi fölindulás fogja el a műalkotások – köztük Caravaggio *Medúzája* és Brueghel festménye, az

szakformák iránt. Továbbszövi Argento elmélkedéseit a művészet hatása és élvezete, illetve a gyilkos hajlamok kiélése között fölfedezhető kapcsolatokról is. A film digitális képei pedig részben a kegyetlenséget fokozzák, részben a művészet élvezetét teszik (ön)reflexió tárgyává. Számítógépes grafika jeleníti meg, hogy pisztolygolyó hatol át az áldozat arcán (ennek előképe a kémlelőlyukon átlőtt golyó az *Operában*), s azt is, hogy Anna szeme előtt megelevenednek a festmények: olyan térré válnak, ahová beléphet a lány. Argento a digitális képalkotást a későbbiekben kínosabb eredménnyel használta – mint *Az operaház fantomjában* a tetőtéri képzelgések, a *Könnyek anyjában* a szellemánya vagy a *Drakula 3D*-ben a vámpír sáskaalakjának megjelenítésekor.

HA NEM JÖN ÁLOM A SZEMEDRE

A kései, már az ezredforduló után készült Dario Argento-giallok többsége feledhető (illetve ami különösen elszomorító, hogy jellegtelen) munka, a nagy műveket egyedül a 2001-es *Álmatlanul* közelíti meg, ez a legméltányolhatóbb próbálkozás a „régis dicsőség” visszaszerzésére. Az *Álmatlanul* leginkább a *Mélyvörös* és a *Tenebrae* nyomán halad, azok főbb motívumait játssza újra, s hozzájuk hasonlóan – hosszú kihagyás után, sajnos folytatás nélkül – ezúttal is a Goblin együttesnek köszönhető a zenekíséret. A gyerekkori traumától kezdve az emlékezet kérdéseit át a gyermekmondóka nyomán és egy krimiíró regényei hatására öldöklő sorozatgyilkosig

széles a skálája az újragondolt Argento-motívumoknak, de nemcsak a citátumok, hanem a dramaturgia is a fénykort idézi – néhány képsorban egészen biztosan. Ilyen az expozíció hosszú jelenetsora, amelyben a vonatra szálló prostituált rájön, hogy éppen a régóta halottnak hitt „gyilkos törpétől” távozott; a rettenetes eluralkodására és a gyilkos jelenlétének sejtetésére épülő feszültségteremtés, majd a kirobbanó erőszak ismét remek formában mutatja Argentót. A logikai összefüggéseket (vajon hogyan éri utol a vonaton a nőt a gyilkos?) az idegfeszítés oltárán feláldozó dramaturgia diadala ez a jelenetsor, amellyel kevés későbbi részlet versenyez a filmben – a hozzá legközelebb álló szekvencia viszont az Argento-életmű egyik legihletettebb vizuális *tréfáját* tartogatja. Amikor már tudható, hogy a következő áldozat a balerina lesz, a kamera egy szőnyegen (!) pásztáz végig, s perceként keresztül csak lábakat és cipőket látunk (remek *Idenek a vonaton*-idézetként is fölfogható ötlet), miközben a Goblin zenéje nyúzza a nézők idegeit (a hosszú beállítás végén természetesen megtörténik a legrosszabb, amire várunk).

„Megalkotta a maga verzióját Vénusz születésére”

(Dario Argento: Phenomena – Fiore Argento)

Ritkaság Argentónál, hogy az *Álmatlanul* érdemeit átlagon felüli színészi alakítás is gyarapítja: az európai művészfilmben és az amerikai műfajmoziban egyaránt otthonosan mozgó Max von Sydow játssza a nyugdíjba vonult nyomozót, akit a gyilkos visszatérése rákényszerít, hogy idős fejjel próbálja visszaidézni emlékeit a – tévesen – megoldottnak hitt ügyről.

Argento következő giallói sem stílusérzékükben, sem feszültségépítésben nem érnek még az *Álmatlanul* nyomába sem. A *kártyajátékosban* (2004) az elrabolt lányok életének megmentéséért játszott online-póker jelenetei izgalmasak ugyan, de közel sem kínálnak olyan pezsdítő feszültséget, mint a rögeszmés precizitással fölvezetett gyilkosság-jelenetek, a 2009-es *Giallo* pedig – címével éles ellentétben – egészen más logika szerint működik, mint a giallók általában vagy konkrétan Argento művei. A nyilvánvalóan önreflexívnek szánt cím olyan alkotást jelöl, amely inkább a túsztiller és a *torture porn* slasher-alakzatának ötvözete, az életmű egyik legvisszataszítóbb (sőt, már-már paródiába hajlóan gusztustalan-ná formált) gyilkosát kínálja, aki a szó szoros értelmében *sárga*: születésétől fogva hepatitis-

betegségben szenved. Az általa elrabolt vonzó és fiatal lányok megcsonkítása és megkínzása a szépség megalázásának-meggyalázásának jellegzetesen argentiói kérdéskörének sokadik, ugyan-csak végletesen fölfokozott variációja, a rém pedig mintha *A Stendhal-szindróma* bestiájának volna még elkorcsosultabb alakmása. A *Giallo* talán egyetlen érdekes vonása a bűnüldöző és a gyilkos között megpendített hasonlóság (akár-csak a rémet, a nyomozót is traumatikus gyermekkori emlékek kísértik), amit az is aláhúz – szintén a paródia határát súrolva –, hogy mindkettejüket ugyanaz a színész, Adrian Brody játssza (a szörnyeteget persze „anagrammatikus” álneven és elmaszkírozva).

Az utóbbi években felröppent hírek szerint Argento E. T. A. Hoffmann romantikus rémnovellája, *A Homokember* modernizált adaptációjára készül, újabb arról hallani, hogy Asia asszisztálásával az *Álmatlanul* folytatását tervezi (*Black Glasses* címmel). Akármelyik valósul is meg – s legyen belőle akármilyen színvonalú produkció –, azt senki sem vitathatja, hogy Dario Argento fekete kesztyűs kézzel már régen beírta magát Európa (és a világ) populáris filmjének történetébe. •

