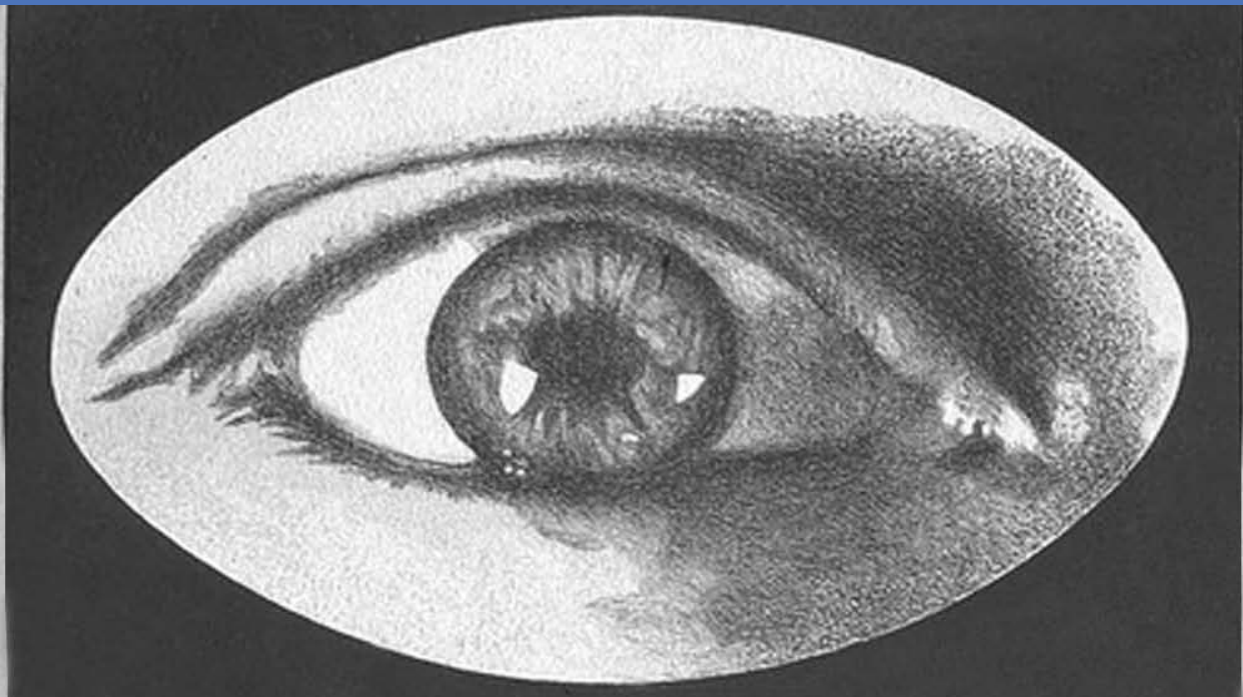


# FILMSZEM

2016

Filmtudományi online folyóirat - VI. évfolyam 1. szám



*Az én bűnöm?*



# FILMSZEM VI./1.

## *Az én bűnöm?*

FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VI. évfolyam 1. szám - (2016) TAVASZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Huszár Linda: A film noir ébredése? - <i>I Wake Up Screaming</i> (1941)	6-27
Zalán Márk: Törvénytelen utakon - <i>A bűn és rendszerváltozás történetei a kortárs magyar és lengyel nagyjátékfilmben</i>	28-47
Horányi Péter: A <i>Fargo</i> -univerzum - <i>Hogyan építi tovább a sorozat a film világát?</i>	48-61
Turnacker Katalin: Ami marad: a végtelen kék mélység - <i>Az ember nélküli élet disztópiája</i>	62-73







*Betty* *Victor* *Carole*  
**GRABLE ~ MATURE ~ LANDIS**



**HOT SPOT**  
A 20<sup>th</sup> Century-Fox Picture

WITH *Laird* **CREGAR**  
*Alan* **GARGAN ~ MOWBRAY**  
*Alllyn* **JOSLYN ~ COOK, JR.**  
PRODUCED BY *Milton Sperling*  
DIRECTED BY **H. BRUCE HUMBERSTONE**  
BY DWIGHT TAYLOR - FROM THE NOVEL "I WAKE UP SCREAMING" BY STEVE FISHER

## Huszár Linda

### *A film noir ébredése?\**

#### **I Wake Up Screaming (1941)**

#### **1941?**

1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében. A filmtörténeti közvélekedés szerint John Huston *A máltai sólyom* című filmjének októberi bemutatásakor megszületik a noir műfaja. Jelen írás egy másik, szintén ebben az évben műsorra tűzött hollywoodi film, a címszereplő *I Wake Up Screaming* (Bruce Humberstone, 1941) elemzésén és némi filmelméleti vizsgálódáson keresztül teszi mérlegre a fenti állítást. Miközben arra keresem a választ, mennyire tartható az 1941-es év mint noir-történeti mérföldkő, s a noir mint műfaj örök kérdéskörét a tőle elválaszthatatlan melodráma és a látszólag tájidegen romantikus vígjáték és musical tükreiben sokszorozom tovább, valójában a film noir bevett kereteit igyekszem kimozdítani egy kevésbé tárgyalt film noir fókuszba helyezésével.

Az első kérdés csak a felszínen periodizációs probléma, felvetésével valójában a filmtörténetírás belső motivációinak sokkal általánosabb, ingoványosabb, s a noiron túlmutató területére tévedünk. Amikor – sokadik kételkedőként – azon akadékoskodunk, vajon a kritikusok tollával szó szerint mesterségesen nemzett noir-kánont átfogóbb perspektívába helyezve nem léphetünk-e hátrébb, s címkézhetjük noirnak mondjuk Boris Ingster *Stranger on the Third Floor* (1940) című filmjét,<sup>1</sup> beindítunk egy a recepcióra olyannyira jellemző lavinahatást, ami akár az 1910-es évekig, a hollywoodi műfaji specializáció kezdeteiig sodor vissza bennünket.<sup>2</sup> A „műfaj” gyorsmenüjéből – nyomozástörténet, nagyvárosi mise-en-scène, femme fatale,

\*A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

<sup>1</sup> A noir-ciklus nyitódarabjaként (pl.: „az első »igazi« noir” (saját ford.) - Andrew SPICER, *Historical Dictionary of Film Noir*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010, xx.) avagy proto-noirként (Gene D. PHILLIPS, *Out of the Shadows. Expanding the Canon of Classic Film Noir*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012, 21.) szintén gyakran szereplő film valójában *A máltai sólyom*hoz hasonlóan periodizációs közhelyként funkcionál.

<sup>2</sup> Akár 1912-es hivatkozással is találkozhatunk: *A Pig Alley muskétásai*. (*Musketeers of Pig Alley*. D.W. Griffith), lásd: James NAREMORE, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkley, University of California Press, 1998, 13.

expresszionista világítástechnika, flashback-dramaturgia stb.<sup>3</sup> – ízlésünk és szándékaink szerint kiválogatott jegyek alapján noirosított filmek listázása alapvetően a kincsvadászat izgalmát látszik kielégíteni (s ekképpen a hamisnak bizonyuló máltai sólyom a noir-irodalom remek metaforája),<sup>4</sup> s nem melleleg maga alá temet egy sor, kevésbé az ismétlési kényszer körpályáin mozgó, vagy legalább ebbéli hajlamára tudatos megközelítési lehetőséget.<sup>5</sup> Thomas Elsaesser szerint a film noir iskolapéldája annak, hogyan válhat a filmtörténetírás a hamisság történetévé, s veszi át a film imagináriusa a konkrét esettanulmányokkal dolgozó s a felmerülő ellentmondásokat is felvállaló kutatómunka felett az uralmat.<sup>6</sup> Ugyanakkor „[a] hamis történelmek dekonstrukciójának óriási előnye, hogy általa számos egyéb „más” történelemre láthatunk rá...”<sup>7</sup> – dekonstrukció helyett, annak fonákjaként, első lépésben egy álkonstrukción keresztül vizsgálom a film noir születésének mitologikus történetét. Egy nyíltan hamis történeti posztulátummal cserélem fel a dolgozat kezdő állítását, hogy annak indirekt bizonyítása helyett az azt támogató logikai láncolat esetlegességére mutassak rá. A hasonló érvrendszer felmutathatja, hogy voltaképpen mindkét állítás a film imagináriusának terméke. Csakhogy míg az előbbi évtizedeken keresztül újra és újra leírt (s nincs ez másként korábbi filmekkel való behelyettesítésekor sem, hiszen maga az információ, bár tagadásában, de ilyenkor is megjelenik, erősítve a bevésődést) filmtörténeti adatként, utóbbi magányos gondolat kísérletként jeleníti meg ugyanazt a „hamisságot”.

<sup>3</sup> Ennek szemléletes példája a Britt Filmintézet (BFI) infografikája: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/infographic-what-makes-film-noir>

<sup>4</sup> Naremore e hamisság különböző szintjeit elemzi: hogyan válik a máltai sólyom a fetisizálás és a mítoszalkotás védjegyévé. James NAREMORE, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkley, University of California Press, 1998, 254. Vö.: „A film noir egy gyűjtői agyszülemény, ami jelenleg csak könyvekben létezik.” (Saját ford.) Marc VERNET, *Film Noir on the Edge of Doom = Shades of Noir*, szerk. Joan COPJEC, London, Verso, 1993, 26.

<sup>5</sup> Ilyen kísérlet például Marc Vernet fentebb idézett cikke (Uo.) vagy Jonathan Auerbach a noirt történeti szimptomaként működtető megközelítése – lásd a kötethez írt bevezetőt: Jonathan AUERBACH, *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham–London, Duke University Press, 2011, 11.

<sup>6</sup> „A „német expresszionizmus” és a „film noir” kifejezések a filmipar olyan aspektusait jelölik, amelyek nem azért érdekesek igazán, mert a hamis történelem mintapéldái, hanem azért, mert a film hamis történelmére világíthatnak rá – arra, amit másutt a film történelmi imagináriusának neveztem.” Thomas ELSAESSER, A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa, *Apertúra*, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/elsaesser-a-film-noir-nemet-eredete-a-filmtortenet-es-az-o-imaginariusa/>

Vernet is hasonló következtetésre jut: „Az eredmény egyfajta imaginárius zárvány, amelyben [a film noir,] ami a nézőknek még magától értetődő volt, a feministák és filmtörténészek számára már különleges fogalommá lesz, s olyan kritikai korpuszt szül, amely titokzatossá avatja a filmeket és gyártásuk körülményeit.” (Saját ford.) VERNET 1993, i. m., 26.

<sup>7</sup> Uo.



## *I Wake Up Screaming*

Vegyünk tehát egy *A máltai sólyommal* egyidőben a mozivásznakra került filmet, amely, ha fel is bukkan a noir-enciklopédiákban mint „jelentős”<sup>8</sup> bár „nem eléggé méltatott”<sup>9</sup> proto-noir, számottevő kritikus érdeklődést ebben a minőségében nem kapott.<sup>10</sup> Így a kezdő állítás tulajdonneveinek felcserélésével kapott változat: „1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében: Bruce Humberstone *I Wake Up Screaming* című filmjének októberi bemutatásakor megszületik a noir műfaja” történeti tényként teljesen elfogadhatatlan, nemhogy hamisan cseng, de azonnali cáfolatért kiált.

De miért is? Képzeljük el, hogy az amerikai filmek a második világháború után újra meginduló forgalmazása úgy hozza, Nino Frank többek között ezt a filmet nézi meg 1946-ban egy párizsi moziban *A máltai sólyom* helyett, és beválogatja *Egy új krimi műfaj: a bűnügyi kalandtörténet* című cikkének film-listájára.<sup>11</sup> S mint annak legkorábbi darabja, az *I Wake Up Screaming* elnyeri a klasszikus film noir korszak nyitódarabjának rangos történeti helyét.<sup>12</sup> Betölthetné ezt a szerepet, megfelelhet a szükséges kritériumoknak, kinyerhető-e belőle az alapvető noir elemek? Lássuk csak.

- Hardboiled adaptáció? A film Steve Fisher azonos című regénye alapján készült, aki ugyanannál a *Black Mask* magazinnál publikált, mint például Dashiell Hammett, Raymond Chandler vagy Cornell Woolrich (akiről Ed Cornell, a film legérdekesebb karaktere, a film DVD-kommentárja szerint a nevét kapta).<sup>13</sup>
- Noir vizualitás? Válogathatunk a jellegzetes noir megoldásokból,<sup>14</sup> ennek alátámasztására íme néhány képkocka a filmből:



<sup>10</sup> „Az *I Wake Up Screaming*-et soha nem említik egy napon *A máltai sólyommal*, ha a film noir születéséről esik szó. Öreg hiba.” – indítja a film bemutatását a *Film Noir of the Week* című blog szerzője. Forrás: <http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html> (Ezúton köszönöm Pápai Zsoltnak, hogy felhívta a figyelmemet a filmre, és ismeretlenül is Steve Eifertnek, hogy bejegyzésével bogarat ültetett a fülembe.)

<sup>11</sup> A noir egyik alapító okiratának számító francia forrás: Nino FRANK, *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle, L'Écran français*, 1946. augusztus 28, n°61, 8-9; 14.

<sup>12</sup> „A dátumok tehát, amelyekről konszenzus született, a francia kritikairecepción, s nem az amerikai gyártáson alapulnak.” (Saját ford.) VERNET 1993, i. m., 5.

<sup>13</sup> Forrás: <http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html>

<sup>14</sup> A noir vizualitáshoz lásd: Janey PLACE és Lowell PETERSON, *Some Visual Motifs of Film Noir* = Alain SILVER és James URSINI, szerk., *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2006, 65-76.

- Noir narratíva? Szövevényes bűnügyi cselekmény, kaotikus nyomozástörténet („wrong man” szállal), flashback-voice over narráció.
- Nagyvárosi mise-en-scène és karakterkészlet? A film New Yorkban játszódik, kapunk profi és amatőr detektíveket, s van saját végzetességétől sújtott végzet asszonya is (igaz, ezt az állítást árnyalni fogom az elemzés során).

Az összetevők tehát adottak, úgy tűnik, semmi sem akadályoz bennünket abban, hogy a filmet noirként kanonizáljuk. Igaz, a stáblista nem vonultat fel olyan noirembematikus figurát, mint Humphrey Bogart – a mellékszereplő-gyilkos Elisha Cook Jr. kivételével (aki nem mellesleg egyidejűleg dolgozik *A máltai sólyom* forgatásán is) –, ugyanakkor, ha például a noir vizualitását kérjük számon a két filmen, az *I Wake Up Screaming* egyértelműen fölénybe kerül.

Maga a cím is összesűrít több noir komponenst: az E/1-es kijelentés szubjektivitása, az álom-ébredés határpontját megragadó furcsa időbeliség – a felriadás pontszerűsége és a terror folyamatos jelenének állapota, stb. Erre csak ráerősít, hogy a forgalmazás során időlegesen a minden szempontból könnyebben kezelhető *Hot Spot*-ra cserélték az eredeti címet, majd visszatértek hozzá. A „hot spot” kifejezés egyfelől az exkluzív New York-i szórakozóhelyek talmi, egyszerre vágyott és nevetségessé tett csillogását jelöli, ugyanakkor magában a filmben egy párbeszéd során is feltűnik mint a kivégzőhely metaforája, illeszkedve a show-biznisz elbűvölő, ám végzetesnek bizonyuló természetéhez. E címváltozat gyors és egyszerű megoldást kínál a film értelmezésére, könnyen feldolgozható, instant (s mint azt a film elemzésekor bővebben kifejtem, genetikailag kódoltan önironikus) morálja nyer kifejezést már ritmikus-rímelő kiszérelésében is – kimondani is remek, szinte kedvünk támad ismételtetni. A sokkal enigmatikusabb *I Wake Up Screaming* a történet egy másik, valóban noir oldalára helyezi a hangsúlyt, úgy, hogy nem ad a *Hot Spothoz* hasonló diegetikus-verbális magyarázatot önmagára. Megkockáztatom, a film valódi rejtélye nem Vicky gyilkosának felkutatása, hanem a címbeli kijelentéshez kapcsolható szubjektum azonosítása lesz – természetesen sikertelenül, avagy a szubjektum kiüresítése vagy éppen megsokszorozása árán.<sup>15</sup> Ez a hangsúlybeli eltolódás, a billegés a rémálom- és a marketinglogika között (s e kettő valójában sokban hasonlít, egyik az ismétlési kényszerben, egyik a háttérmunkában – de erről később) ráirányítja a figyelmünket a film műfaji besorolásának kérdésére, újrakeretezve a fenti áltörténeti dilemmát egy elméleti szemponttal.

<sup>15</sup> Ébredős helyek a filmben: Jill felriad, amikor Vicky hazaér a klubból, de nem sikít; Frankie arra ébred, hogy Cornell ül az ágyánál – itt a nondiegetikus zene „sikít” egyet; az újságíró Larry felébresztése – csak egy ijedt tekintetet látunk; Harry, a portás és a „sikító” kapcsolótábla. Esetleg Vicky gyilkosságára vonatkozna a cím, amire külső információból (az adaptált regény borítóján egy sikító női arc szerepel) következtethetünk csak? Nem kapunk egyértelmű magyarázatot.

## Film noir?

„1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében. Bruce Humberstone *I Wake Up Screaming* című filmjének októberi bemutatásakor megszületik a noir műfaja.”

A fókuszpont áthelyezésével tehát ugyanezt az állítást műfaji-narratológiai szempontból vizsgálom felül. Így egyfelől reflektálok a noir mindig kiújuló definíciós sebezhetőségére, másfelől rámutatok, hogy (noir-tipikusan) ez a sebezhetőség ismét csak nem annyira a noiré, mint inkább magáé az éppen működtetni próbált keretszempontré. Ha az előző részben az *I Wake Up Screaming* noirsága melletti érveket sorakoztattam fel, most azt igyekszem követni, hogyan írja felül a noirt, felemás sikerrel, a melodráma, de keresztezi különböző mértékben a romantikus vígjáték (screwball comedy, burleszk) vagy a musical műfaja is.<sup>16</sup> Az ellenpontosítás azért is hasznunkra lehet, mert a film noir, bár a befogadás felől erős műfajtudattal bír, állandó identitásváltással küzdő jelenség, „konceptuális fekete lyuk”<sup>17</sup> – így definíciója talán nem önmeghatározásként, hanem határai kitapintásával, ütközésekben, összehasonlításokban rajzolódhat ki.<sup>18</sup>

A film látszólag Vicky Lynn, egy gyönyörű, fiatal modell gyilkossági ügyének nyomozását beszéli el,<sup>19</sup> az erős noiros kezdést azonban nagyjából a film harmadától kikezdi a konkurens műfajok, egyre nyilvánvalóbb lesz: a gyilkosság maga valójában nem fontos, a bűnügyi narratíva csak ürügy a románcra.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> A korabeli filmajánló műfaji besorolása: „mystery-drama”. *Buffalo Courier-Express*, 1945. december 5. Forrás: <http://www.fultonhistory.com/Fulton.html>

<sup>17</sup> Elsaesser fogalmát („conceptual black hole”) alkalmazza a noirra Spicer - Andrew SPICER, *European film noir (Introduction)*, Manchester University Press, 2007, 1-2.; Ugyanezt a nézői oldalról így fogalmazza meg egy noir-népszerűsítő kötet szerzője: „A kritikusok azon vesződnek, melyik volt a film noir klasszikus korszakának első és utolsó darabja (..) nos, én hagyom őket érvek után kutatni, s inkább megnézek közben még egy noirt a tévében.” (Saját ford.) (Paul DUNCAN, *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2006, 20-21.)

<sup>18</sup> A kérdésnek korábban már szenteltem egy bevezető tanulmányt az Apertúra folyóirat tematikus számának felvezetőjeként: Huszár Linda, *Film noir: a filmtörténet kétes figurája*, Apertúra, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>

<sup>19</sup> A film cselekménye dióhéjban: a promóter Frankie Christopher sztárt csinál a csinos és ambiciózus pincérnőből, Vicky Lynn-ből egy fogadás miatt. Nemsokkal azután, hogy Vicky („elárulva” felfuttatóját és barátait) hollywoodi szerződést kap, holtan találják. A nyomozást vezető Ed Cornell mániákusan Frankie nyakába akarja varrni a gyilkosságot, a menekülő gyanúsítottnak Vicky húga, Jill segít végül a valódi elkövető, a portás Harry leleplezésében. Cornell öngyilkos lesz, Frankie és Jill egymásra talál.

<sup>20</sup> „A film noir történetek elemzésekor az első szembetűnő jellegzetesség az, hogy leggyakrabban a történetek tétje változik meg.” Kovács András Bálint, *A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus = Uő.: A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005, 267.

Bár a szövevényes nyomozástörténet akár a noir védjegyeként is funkcionálhatna, mégsem ez a helyzet. A gyanú folyamatos passzolgatásával a nyomozás maga jól koreografált, atletikus burleszkmutatványként kezd hatni, a film újra és újra eljátssza egy-egy szereplő gyanúba keverését majd tisztázását, gyakorlatilag minden lehetőséget kipróbálva. A fő gyanúsított, a „wrong man” szerepbe került Frankie mellett, Ed Cornell, a megszállott detektív, Harry, a kisebbségi komplexussal küzdő portás, Robin, a kiöregedett színész, Jill, Vicky húga és egyben angyali replikája, valamint Larry, az opportunista újságíró is felmerül lehetséges gyilkosként, hogy végül Harry, a felsoroltak közül leginkább mellékszereplőként vigye el a gyilkos ekképpen szintén mellékszerepét. A megoldás esetlegesnek hat, a gyilkos leleplezése is csak a pár (Frankie és Jill) összehozásának egy újabb mozzanata. A gyilkos mind a diegetikus ranglétrán (a mindenki által lenézett, cingár portás), mind a stáblista mellékszereplőjeként elnyomott figurája a bűnügyi narratíva lefokozását, háttérbe szorulását jelzi a filmben.

Mivel a nyomozási narratíva meglepetések sorával machinál,<sup>21</sup> a kezdeti izgalmat hamarosan érdektelenség váltja fel: egyrészt mert az azonos megoldás ismételtetése kimeríti a séma hatóerejét, másrészt mert a tudáelosztás ilyenén manipulációja nem engedi meg, hogy a néző detektívként lépjen fel. Sőt azzal, hogy a bolondját járattja velünk – látszólag beavat, majd lóvá tesz, ugyanarra a nyomra többször rányomja az orrunkat, hogy aztán csalódnunk kelljen vadászösztonunkben –, nemcsak a bűnügyi szál iránt válnunk érdektelenné, de egy más, kevésbé dehonesztáló, otthonosabb séma megragadásában kifejezetten érdekeltek leszünk. A nyomozást tehát fokozatosan (újra és újra bedobva ugyanazt a csalit, amire egyre kevésbé kapunk rá) ellehetetleníti, a paródia irányába tolja a narráció, s ezzel párhuzamosan az izgalom, azonosulás, bevonódás máshol tetőzik: hánykolódásunk a rejtély tőlünk független megoldása felé a pár viszontagságok során egymásra találásának melodramatikus regiszterére hangol át. Mindez, bár egy klasszikus krimi erősen kisiklatna, kevésbé rengeti meg a noir a bűnügyi cselekményt szintén szocio-pszichológiai kulisszaként használó érvényét, s ha el is veszti a fim felütésekor még egyértelmű dominanciáját, Ed Cornell figuráján keresztül végig fent tudja tartani markáns jelenlétét. Figurájának alárendelése jól illusztrálja a műfajok közti erőviszonyok alakulását-alakítását, ugyanakkor azt is a felszínre hozza, hogy a marketingszemponatoknak alárendelt történeti / extra-fikcionális „objektumokat” (plakát, stáblista) hogyan kísérti a diegézis a vetítések során mindig újraéledő „szubjektuma”.

<sup>21</sup> „A klasszikus elbeszélésmód jellegzetessége, hogy igen szűkmarkú a meglepetéseket illetően. Túl sok csavar megingathatná a bizalmat az elbeszélés iránt...” David BORDWELL, *A klasszikus elbeszélésmód = A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Kovács András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 223. S bár a krimi épp kivétel lenne ez alól a maga megbízhatatlan és nyílt elbeszélésével, amit a műfaj motivál (Uő., 226-27), ezt is túlhajtja a film, karikírozza, kiüresíti a túlzott ismételtetéssel.



BETTY GRABLE  
VICTOR MATURE  
CAROLE LANDIS

IN

*I Wake Up  
Screaming*

Directed By  
H. BRUCE HUMBERSTONE

A 20<sup>th</sup>  
CENTURY·FOX  
*Encore Hit!*

A megszállott nyomozót alakító Laird Cregar sem a plakátokon, sem a főcímet követő stáblistán nem kerül a főszereplőként kiemelt alakok közé, pedig elég hangsúlyosan jelen van a filmben – főként a Vicky-t alakító Carole Landishez mérve árulkodó ez a különbségtevés, akivel a vásznon töltött idő és az erőteljes vizuális jelenlét tekintetében is egyértelműen minimum egy súlycsoportban vannak. A plakát szentháromságából alighanem esztétikai és promóciós szempontok alapján kellett kirekeszteni: fenyegető, túlsúlyos monumentje felborította volna mind az érzéki vizuális, mind az előtérbe tolt műfaji koncepciót. A film ismeretében újra nézve a plakátot Cregar már erőtejes hiányként van jelen, a sötét alapon kirajzolódó (foto)grafikus információk mintha csak robosztus alakjának túlnagyított háttérét takargatnák a maguk harsány hollywoodi eltökéltségében, vagy másként fogalmazva: valójában Cornell viszi a hátán a történetet. Ha Vicky és Jill az árucikk, a felcserélhetőség és a csereviszony figurái, míg Frankie a főhősszerep karikatúrája, ahogyan erre rövidesen kitérek, akkor Ed Cornell Hollywood lappangó rossz lelkiismerete. Jelenléte azért is lesz nyomatékosabb bármelyik kijelölt főszereplőénél, mert képes egymaga hordozni s filmben végig képviseltetni a film noir eszköz- és karakterkészletének javát: amellet, hogy kissé „M”-szerű ábrázolásában köré csoportosul a film expresszionizmusa, személyében egyesül a magánnyomozó figurája (bár hivatásos rendőr, ezt a minőségét csak felhasználja a Frankie elleni magánakcióra), a saját pszichéjének áldozatául eső férfihős,<sup>22</sup> de ironikus módon még bizonyos klasszikus femme fatale attribútumokkal is rendelkezik.



Utóbbi kijelentésem mindenképpen magyarázatra szorul: első látásra Ed Cornell Quasimodo-alakján sehogy sem áll a femme fatale kosztüm. A végzet asszonyának szerepére természetesen eredendően Vicky pályázna, de karaktere végül – ahogyan meggyilkolásával a hollywoodi színésznőség helyett csak egy szenzációhajhász címlapsztoriig jut – túlságosan súlytalan marad, végzetessége nem éri el a szükséges kalibert, minden tekintetben áldozattá válik. Rajta ugyan jól mutat a kosztüm, de ennél tovább nem jut a szerep

<sup>22</sup> „[A] film noir férfi hőse végső soron önmaga áldozata. Mert ami igazán kiszámíthatatlan a film noirban, az nem az, amit a femme fatale eltitkol, hanem amit a hős a femme fatale hatása alatt tenni fog.” Kovács András Bálint, *i. m.*, 269.

megformálásában.<sup>23</sup> S helyette ki lesz az, aki a háttérből mozgatja a szálakat? Kinek a figuráját építik fel a legizgalmasabban a vizuális elbeszélés módszereivel (ami tipikusan a femme fatale privilégiuma)? Ki lesz kishíján a főszereplő, majd bukásával önnön végzete? Kinek az alakja vésődik az emlékezetünkbe? Vicky félig vagy félresikerült, be nem teljesített szerepét egyértelműen Cornell ambivalens „homme fatal”-ja teljesíti ki, egyben benne kulminál a film drámai ereje, szemben Frankie és Jill a romantikus vígjáték felé tartó párosával.

Nézzük meg, hogyan vezeti fel a film Cornell nem túl csábos, de annál megragadóbb figuráját, majd tartja fenn a személyéhez kötődő izgalmas bizonytalanságot, hogy végül tragikomikus pátosszal búcsúztassa el. A film egy gyors kezdőjelenettel tájékoztat bennünket Vicky meggyilkolásáról, majd egy áttűnéssel a vallatószobába érkezünk, ahol iskolapéldaszerű noir megvilágításban épp Frankie-t izzasztják a nyomozók. Ez a rövid jelenet, amely megágyaz Frankie az előzményeket (a múltat, Vicky-t) elbeszélő flashbackjének, egyfelől kicsiben megelőlegezi a narráció abbéli hajlandóságát, hogy – ahogyan a gyanú át- meg áthárítása kapcsán már jeleztem – bolondját járassa a nézővel, másfelől felvezeti Cornell mint „rejtélyes idegent”. Az első beállításban egy a falra vetülő árnycsoportot „látunk” a háttérben, míg az előtérben egy férfit emel ki a megvilágítás, aki éppen kezét mos. Az akusztikai réteg pedig egy „képen kívüli” párbeszéd hangjaival gazdagítja az első benyomást. Mi történik itt a nézővel (és hallgatóval)? Részben árnyképeket, korlátozottan hozzáférhető kivetüléseket, identitás-indexeket lát, s beidegződései révén a sötét foltoknak személyiséget tulajdonítani kényszerül. Annál is inkább, mert az árnyjátékhoz hang is társul – hogy ezt mennyire ítéldjük képen kívülinek ebben az esetben, jó kérdés; eldöntéséhez olyan filozófiai mélységekbe kellene alászállni, hogy mennyiben tartozik hozzánk az árnyékunk. Ezek a bizonytalan háttérinformációk még inkább arra készítetnek minket, hogy figyelmünket az előtérben jól körvonalazott, aktív férfialakba fektessük, aki hamarosan meghálálni látszik a beleinvesztált bizalmat: a helyváltoztatását lekövető kameramozgással eljutunk a „hús-vér” szereplőkhöz (akik természetesen szintén kétdimenziós kivetülések: a fenti episztemológiai-ontológiai bizonytalanság mise-en-abyme-ként terjed tovább, nem véletlen, hogy a noir kedveli ezt a vizuális fogást). A szépen komponált csoportkép középpontjában Frankie áll, pontosabban ül, látszólag kettejük – a kameramozgást motiváló nyomozóalak és a gyanúsított – félközeli vett párbeszéde kerül fókuszba, ugyanakkor,

<sup>23</sup> Bár szeretné ő manipulálni a környezetét és az eseményeket, valójában bábfiguraként mozgatják, öltöztetik, alakítják, s mikor végre kezdené átvenni az irányítást, birtokba venni és használni a saját testét, rögvést megölik. Csak saját magára lesz végzetes, a szép test kiprovokálja annak elpusztítását. Nincs meg benne, csak a végzet asszonyának felszíne, mélység nélkül: nem véletlenül az „egérfogó jelenetben”, vászonra vetítésként éri el jelenléte a csúcspontját (a rendőrségen az egyik gyanúsítottat úgy próbálják valamásra bírni, hogy arra kényszerítik, nézze meg Vicky-t, amint egy slágert énekel). Az egész film során csak „kísértetként” jelenik meg – visszaemlékezésekben, a mindenütt felbukkanó arcképeken, filmvásznon, újság címlapján, hangként.



szinte észrevétlenül, a kamera rövid ideig, mintegy mellékesen keretez egy a diegetikus megvilágítás mögötti árnyékban meghúzódó robosztus figurát is. A pergő, párbajszerű szóváltást előbb egyfajta „akusztikus vágással” e képen kívüli alak mély, lassú, monotonitásában végzetszerű kinyilatkoztatásnak ható hangja akasztja meg, majd éles vágással a sötét sziluett válla felett nézünk le Frankie-re.<sup>24</sup> A reflektorfénybe helyezett, túlexponált arc antagonistikus ellenfeleként Cornell sötét foltként megjelenik is, meg nem is, azáltal uralja a jelenetet, hogy képes elhárítani az identifikációt. Ráadásul a jelenet következő szakasza bedob még egy nyomozót, aki barátságos, cseppet sem fenyegető vizuális-verbális jelenlétével elmaszatozolja az iménti sötét tónust, és újra csak elbizonytalanít minket, hogy ki lehet a valódi főfelügyelő.



<sup>24</sup> Az „Over The Shoulder Shot” vagy ansnitt érdekes átmenet a félszobjektív nézőponti beállítás (POV) és az objektív beállítás határmezsgyéjén. Mivel mögé helyezkedünk, azonosulhatunk nézőpontjával, ugyanakkor „[s]zinte pajzsként használjuk az előtérben lévő szereplőt” (Szabó Gábor, *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Budapest, Ab Ovo, 2002, 44.), azaz kevésbé kell bevonódnunk, fedezékből, távolságot tartva veszünk részt az adott kapcsolatrendszer dinamikájában. Ebben az esetben viszont, mivel nem tudjuk, ki mögé sorakoztunk fel, a beállítás inkább kényelmetlen érzést kelt, egyben kihangsúlyozza a „titokzatos idegen” motívumát.



E rövid, alig két perces jelenet több szempontból tanulságos lehet(ne) a befogadó számára, a történetszintű nyomozás helyett valójában a narratíva egészéhez szolgál nyomokkal. Egyrészt macska-egér játékot játszik velünk, amikor azt próbáljuk megragadni, ki a fontos figura, és ki nem, kihasználva azt a klasszikus narratíván alapuló ösztönünket, hogy inkább a cselekvő figurának tulajdonítsunk elsődleges szerepet. Gyakorlatilag kicsiben modellezi a bűnügyi narratíva a filmben már korábban elemzett koreografikus látszateműködését. Ha képesek lettünk volna a periférián meghúzódó lényegre figyelni a középpontba helyezett lényegtelen helyett, akkor megvolt az esélyünk Cornellt profilból megpillantani, s akár a titokzatos idegennel azonosítani majd Jill flashbackjében – s így előnybe kerülni a tudáselosztás szempontjából. A másik nyom vagy kiszólás pedig egyenesen áthágja a diegézis kereteit, olyan metakommunikációt hajtva végre, ami önértelmezésként értelmezhető, sőt – már a fikción túl – egyfelől a műfaji keretekre, másfelől magára a médiumra, sőt, önnön kultúrtörténeti helyzetére is reflektál. Olyannyira beszédes hely ez, hogy elemzésével a film számos rétege látóterünkbe kerül; meg is torpannánk ezen a ponton, pillanatnyilag háttérbe szorítva Cornell figuráját, hogy aztán újra nála fussanak össze a szálak.

Térjünk tehát vissza oda, amikor Cornell megkérdezi Frankie-t, mikor találkozott először az áldozattal. Míg az előző két beállítás követte a beállítás-ellenbeállítás logikáját, a kérdés címzettje ezúttal nem a kérdező felé intézi a szavait, és nem is válaszol a feltett kérdésre, hanem szembefordul a kamerával és a következőket mondja:



„Say, listen, fellas. Why-why don't you let me make a record of it, then you can play it over to yourselves as often as you like.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> „Figyeljete, srácok. Mi volna, ha inkább felvenném az egészet, aztán annyiszor játszátok le magatoknak, amennyiszor csak akarjátok?!” (Saját ford.)

Ez a rövid kizökkenés, amit a következő beállítás aztán, látszólag jótékonyan helyretesz (kiderül, hogy a tekintet egy diegetikus szereplőre, a barátságos nyomozóra irányult, így a vágás visszavonja a kamerába nézés felforgató erejét, illetve visszautalja az elhangzottakat a diegetikus kommunikációs helyzet keretei közé), több szinten is felfejthető. „*A hagyományos tétel szerint – írja Marc Vernet – a kamerába nézésnek kettős hatása van: a kijelentéstétel instanciájának leleplezése a filmben és a néző voyeurizmusának feltárása, ami a fikcióhatás eltüntetésével kommunikációt kényszerít ki a filmkészítés tere és a befogadói tér, a mozi tere között. Olyannyira, hogy a kamerába nézés „felsőbb tiltásnak”, a narratív film elfojtottjának” tekinthető.*”<sup>26</sup> Vernet aztán e hagyományos tétel felülvizsgálatát végzi el a kamerába nézést mint (a fentieknél) több funkciót is ellátni képes alakzatot vizsgálva, s kitér többek között a musical és a burleszk műfajaira, amelyekben a zsáner szokásjogon írja felül a kamerába nézés „klasszikus” tilalmát. A varietészínház örököséiként e szórakoztató műfajok nem provokációként használják ezt az eszközt, egyszerűen egy másik konvenciórendszer működtetnek, s a néző képes rugalmasan kezelni az ideiglenes helyzetet.<sup>27</sup>

De hogyan keveredhet egy efféle komikus kiszólás (a komikumot a Frankie-t alakító Viktor Mature gumiarca és élénk mimikája, és a mögötte felsorakozó bamba rendőrkórus is erősíti) az *I Wake Up Screaming* vallatási jelenetébe, s mi keresnivalója lehet a musical és a burleszk kabaréhagyományainak egy film noirban?<sup>28</sup> Nos, nem keveredhetne, és semmi keresnivalója. Mégis itt van, s azzal sem védekezhetünk e jelenlét ellen, hogy az ellenbeállítás rövidesen kioltja majd az érvényét. A hamarosan egyre nagyobb teret kapó könnyebb tónus, a műfajváltás előrejelzése lenne? Vagy, kifordítva a film noir kezdésének szintén Vernet által leírt logikáját, itt nem a „fekete lyukba”<sup>29</sup> hullunk alá váratlanul, hanem éppen kimászunk belőle, s jutunk a bűnügyi szál és kezdés ellenében könnyedebb műfaji keretek közé? Ez lehet a *Hot Spot*-féle, könnyebben emészthető magyarázat, de mellé kívánkozik egy összetettebb, a marketinglogikát a rémáloméval rokonító, a modern fogyasztói társadalom elé tükröt tartó értelmezés is. Eszerint a néző voyeurizmusa helyett inkább annak konzumizmusa mutatkozik meg, s a fikcióhatás ahelyett, hogy eltűnne, inkább csak belemosódik egy általánosabb működés rendszerébe.

<sup>26</sup> Marc VERNET, *A kamerába nézés = Uő., A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, Szedged, Pompeji, 2010 [Apertúra Könyvek], 32.

<sup>27</sup> „Annál is inkább, mivel a „kulisszák mögé” való kiszólás nem a néző mint individuum felé irányul, hanem inkább egy terjedelmesebb és elvontabb entitásra, ami a *közönség*, vagy még tágabban, a tanúnak hívott univerzum teljes egésze.” (VERNET, i. m., 2010, 39.)

<sup>28</sup> A burleszk műfaja később egyértelműen képviselteti magát abban a jelenetben, amikor Jill megtéveszti az egyik közrendőrt: az ajtó, amit mutat neki, nem egy másik szobába vezet, hanem egy beépített ágyat takar, ami elnyeli az egyenruhást. A musical műfaja pedig a hangsávon keresztül, az *Over the Rainbow* folyamatos használatával kísérti végig a filmet – erre a későbbiekben bővebben is kitérek.

<sup>29</sup> Lásd: Marc VERNET, *A filmi tranzakció*, Apertúra, 2011/tél,

<http://apertura.hu/2011/tel/vernet>

Ez pedig azért lehetséges, mert filmkészítés és -befogadás tere (mindkettőt a legtágabb értelemben véve) nem összeütközésbe kerülnek egymással, hanem közös nevezőre jutnak: mindkettőt a fogyasztói társadalom ismétlési kényszere mozgatja.

Természetesen (s nem csak) a klasszikus hollywoodi elbeszélés eleve az ismétlésen, az információk kiegyensúlyozott súlykolásán alapul.<sup>30</sup> Az *I Wake Up Screaming*, ismét az iménti kettős logika (álom és reklám) mentén, mintha éppen ezt, az adott történettől független mechanizmust fokozná fel. Azzal, hogy egy a háttérben operáló működésmódot kihangsúlyoz, észrevehetővé tesz, feszültséget teremt, amit aztán éppen azzal old fel, hogy sokszor a komikum szintjéig hajszolja azt – s így rögvést új értelmet nyer a film vígjátéki rétege. Az ismétlődés tér (egymásmellettség) és időbeli (egymásutáni-ság) változatai, a sorozatosság, megtöbbszörözés, felcserélhetőség képi-motivikus, narratív fogásai elárasztják a filmet. Gondoljunk akár beállításokra, cselekményelemekre (a büntetőbíróság épületét felülnézetből mutató totálkép; rikkancs; riporterek; tánc a felkapott klubban), narratív megoldásokra (flashback-technika; a már felemlgetett meglepetésdramaturgia), a sorozatgyártás, behelyettesíthetőség tárgyi (újság, kulcs, kirakatok, értéktelen nyomatok az enteriőrökben) és személyi (uniformizált pincéernők, a három barát a pult mögött, az apró bokszolófigurák a nagytotálban vett ringben) jelölőire, a fogyasztás önjáró gépezete – akár a nyitójelenetben folyamatosan pörgő forgóajtó metaforikája – mindent áthat.



Az ismétlődés túlburjánzó alakzataiból kettőt emelnék ki: egy az előtérben megmutatkozót, Vicky és Jill nagyon is materiális-diegetikus párosát, illetve szorosan hozzájuk kapcsolódva egy főként a narratíva nondiegetikus háttér-munkásaként tevékenykedőt, a film zenei anyagát.

A történet látszólag a testvérpár különbözőségére épít: az alapképlet szerint Vicky a törtető, a sikerért mindenkin átgazoló, szerepjátszó femme fatale, Jill viszont az erényes, egyszerű nő, a hozzá illő kispolgári értékrenddel.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> „Mindenfajta elbeszélő szövegnek meg kell ismételnie a fontos, történettel kapcsolatos információkat. (...) Optimális esetben egy jelentős motívumot vagy információt három, esetleg négy különböző alkalommal kell bemutatni vagy megemlíteni...” BORDWELL, *i. m.*, 199-200.

<sup>31</sup> Jill és Frankie első találkozásakor a következő párbeszéd játszódik le: „Itthon van Miss Lynn?” „Melyik Miss Lynn? A varázslatos szépség, vagy az egyszerű, hétköznapi, mezei változat?”



A film ez utóbbi típusból álló nézőközönségéhez szabott morálja nyilvánvalóan azt diktálja, hogy az előbbi talmi csillogását büntetés, utóbbi hétköznapi virtusát jutalom illesse. A történet nagy vonalakban ki is elégíti ezt az elvárást, hiszen a nagyravágyó Vicky-t megölik, Jill viszont eljut a mesebeli „boldogan éltek, míg meg nem haltak” tökéletes befejezéséig. Ugyanakkor a két alak gondosabb megfigyelésével mindkét karakter zavarón elmozdul az eredeti sablonból, s éppen a kettejük felcserélhetőségét támogató jelzések szaporodnak el.



Bár először Vicky-vel találkozunk – az exozíció egy diegetizált inzert, az újság címlapja segítségével ad hírt a haláláról –, fontos kiemelni, hogy Vicky a filmben kizárólag közvetetten, szereplő-narrátorok flashbackjeként, fotókon, sőt, a rendőrségi moztiteremben szó szerint kivetítésként jelenik meg. Jelenléte így mindvégig kísérteties, projekció, ő maga elérhetetlen marad. Nem tud önmagáért beszélni, mások elbeszélésének foglya, a képe viszont elborítja a filmet, mindenütt jelen van.<sup>32</sup> Már ez az első, a címlapról ránk szegeződő tekintet<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Az erőszakos halállal valamilyen módon kapcsolatba keveredő nőalakok portréik általi megkettőzéséről lásd Vernet elemzését: Marc VERNET, *Holt lelkek portréja* = Uő., i.m., 2010.

<sup>33</sup> Amit a róla készült fotók folyamatosan ismételnék, mindig szorongatva minket, míg Cornell szentélyében el nem temetjük majd.



– ami szintén a kamerába nézés visszavont alakzatának tekinthető, amennyiben a fotót a film médiuma, a szereplőt pedig a halál keretezi újra – megüzen valamit abból a szorongásból, amely a saját képe, felszíne révén emancipálódni törekvő nő ambivalens társadalmi helyzetéből adódik, s amelyet a filmben Jill hivatott feloldani. Jill gyakorlatilag behelyettesíti, egyben helyére teszi Vicky-t, egyesítve a nőben megtestesülő vonzást és fenyegetést: első közös ábrázolásukon Vicky vizuálisan is az ártatlan, csipkerózsikaszerű Jill árnyoldalaként jelenik meg. Ugyanezt a műfajok tusája felől közelítve úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Jill funkciója a melodráma és a romantikus vígjáték győzelmének biztosítása a noir szorongó, képlékeny világa felett. Csakhogy ebben a behelyettesítésben nem egyértelmű, hogy ki kebelez be végül kit. A külső hasonlóságon túl, amit újra és újra kihangsúlyoz a film, Jill testvére hangját is ismétli. Először, még a gyilkosság előtt, Vicky szerepjátszásán gúnyolódva, aki mindhárom férfinak ugyanazt az előadást nyújtja a Hollywoodba utazásának híreről, imitálja őt, hogy a film végén egyenesen Vicky-vé váljon, amikor a nevében beszél gyilkosához, a portás Harryhez. Vagy gondoljunk a filmvégi jelenetre a bálteremben, ami lemásolja Vicky debütáló jelenetét. Jill ugyanabba a keretbe lép be, amit a film elején epésen kigúnyolt, s bár a csattanó azt hangsúlyozza, ez most nem megrendezett ál-jelenet,<sup>34</sup> hanem igazi, a diegézisen túlról mi, nézők, kénytelenek vagyunk tudni arról, hogy éppenséggel pontosan az. Számunkra Jill nem sokban különbözik attól a Vicky-től, akiről Frankie a diegetikus világban „titkon”, de nekünk egy nagytotállal az arcunkba tolva szedte le a konfekciós árcédulát.



<sup>34</sup> A film elején egy megrendezett jelenettel vezetik be Vicky-t a társaság krémjébe.

A film zenéje érzékletesen tükrözi vissza a fenti motívumokat: az ismétlési kényszert, a konzumizmust, az elviccelni próbált szorongást, a zavart, s egyben a Vicky és Jill közötti furcsa viszonyt. Az összbenyomásunk az, hogy a melodramai hangvételt nagyon is alátámasztó, a nondiegetikus háttérből időnként diegetikusba átváltó zenei sávval valami nincs rendben,<sup>35</sup> megszívesebben lehallítanánk vagy kikapcsolnánk, ahogyan ez a filmben meg is történik (Frankie a zenegépet, Jill a rádiót). Alapvetően két ismert filmzene kombinatorikájával van dolgunk. Az egyik Alfred Newman „*Street Scene*” című „szentimentális rapszódija”, ami King Vidor azonos című filmjéhez készült 1931-ben, hogy azután „New York zenéje” legyen belőle. S bár ebben a minőségében rengeteg filmben felbukkan, sehol sem találkozunk ilyen mértékű, az egész filmet átszövő felhasználásával.<sup>36</sup> A hollywoodi filmgyártás által kanonizált, forrására egyre érzékletlenebb zenei közhely<sup>37</sup> ellenpárja az 1939-es *Óz, a csodák csodája* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming) című kasszasikeréből (majd a rádióból, lemezeiről, zenegépből stb.) szintén tömegesen ismert *Over the Rainbow* című musicalsláger, amely viszont nagyon határozottan megidézi saját eredetét, elutasíthatatlanul beidézve a maga romantikus mesevilágát és Judy Garland ártatlan jókislány alakját. Adott tehát egy nagyon általános és egy nagyon konkrét zenei motívum, nézzük meg, milyen szerepet kapnak a narrációban.

A *Street Scene* főcímmotívumként erős pozícióból indul, majd egyre inkább a film bűnügyi rétegéhez kapcsolódik, s egyben Vicky zenei motívuma lesz; gyakori szerepeltetése beidegzi a nézőt, hogy az ismerős dallam változatainak felbukkanásakor egyből ezekre asszociáljunk. Ahogyan Vicky képe, amint erről szó esett, végigkíséri a narratívát, a hozzá kötődő zene szintén újra és újra megidézi őt, ugyanakkor alakját összemosza a nagyvárost jelképező melódia általánosabb konnotációival – s itt újra felemlégethetjük a *Street Scene*-ben megtestesülő felcserélhetőség és újrafogyaszthatóság tételét,

<sup>35</sup> A már említett *Film Noir of the Week* rajongói blogbejegyzés jól összefoglalja az általános fogyasztói élményt: „A film zenéjével sem stimmel valami. A *Somewhere Over the Rainbow* és Alfred Newman *Street Scene*-je hömpölyög megállás nélkül. Elég idegesítő. A *Street Scene* a 20th Century Fox témája New Yorkra. Több noirban is felhasználták, például: *Cry of the City*, *The Dark Corner*, *Where the Sidewalk Ends* [Ahol a járda véget ér. Otto Preminger, 1950 – a szerz.] és *Kiss of Death* [A halál csókja, 1947 – a szerz.]. A *Somewhere Over the Rainbow* egyetlen filmbe való csak. A *Street Scene*-t általában kedvelem, de jó ég, itt aztán tényleg túlzásba viszik.” <http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html>

<sup>36</sup> Az összes film közül, amelyben felbukkant, az *I Wake Up Screaming* használta fel a legnagyobb mértékben a *Street Scene*-t. Nem csupán a főcím alatt szólal meg, Cecil Mockridge az egész filmen (alapvetően) főmotívumként végigvonuló, klasszikus hollywoodi nondiegetikus filmzenét csinált belőle.” Matthew MALSKY, *Sounds of the City = Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, szerk., Jay BECK, Tony GRAJEDA University of Illinois Press, 2008, 114.

<sup>37</sup> „[A]mikor a Twentieth Century-Fox 1941-es *I Wake Up Screaming* c. film noirjának főszereplői besétálnak egy elegáns New York-i éjszakai mulatóba, és a tánczenekar a háttérben elkezd a *Street Scene* zenéjét játszani, a nézők jó része már ismeri a dallamot, s valószínűleg elkezd dúdolgatni is.” (Uo.)

amely a hangsáv segítségével is megfogalmazza Vicky fátumát. Az *Over the Rainbow* fordított utat jár be, egyértelműen Jill és a romantikus szál leitmotívja (először Jill és Frankie első találkozásakor jelenik meg), hogy aztán a zárójelenetben a tánczenekar játssza a pár egyesülésének beteljesülésekor, majd a stáblista alatt, kicsit pattogósabb tempóban, búcsút intsen a közönségnek. Csakhogy a zárójelenet és a stáblista közé ékelődő „Vége” főcím alatt egy pár másodpercre visszatér a nyitókép, s vele a *Street Scene* néhány taktusa, megzavarva az idilli, könnyed befejezés nyugalmát. Az Óz mesevilágának eszképzimusa nem nyelheti el a filmben felszínre került társadalmi feszültségeket, nem teheti semmissé két ember halálát, s ami azokhoz vezetett, ahogyan Jill sem bizonyult olyan ártatlan, naiv figurának (hazudik, kijátszsa a törvényt, a szökési jelenetben macskanőként szökik a tetőkön át).

Bordwell a klasszikus elbeszélésmód zenehasználatát elemezve azt írja: „[...]a zene nem működhet teljesen szabadon kóborló narrációként” [...] „nem fitogtathat mindentudást,” [...] „a szereplők cselekedeteinek logikájához alkalmazkodik”. [...] „Enyhe előrevetítések engedélyezettek, de a korábbi zenei anyag felidézését a szereplők emlékezésének vagy a szituáció ismétlődésének kell indokolnia.”<sup>38</sup> A zene állandó, túlcsonduló jelenléte éppen így nyer jelentést, ismétlési kényszere nem annyira a szereplők cselekedeteinek felszíni logikájához, mint inkább azok mélyebb, tudattalan mozgatórugóihoz – s itt nem a interperszonális tartalmakról, hanem a filmi apparátusról és Hollywoodról van szó – kötődik, a fogyasztás belső logikájának újabb metaforájaként. S éppen itt ragadható meg Frankie „kiszólásának” másik vetülete, amely magára a médiumra és a filmre mint történeti tárgyra s egyben szociokulturális jelenségre reflektál a rögzítés és újrajátszás eltérő természetű idejében. Ráadásul az *I Wake Up Screaming* egyetlen metakommunikációja több jelenetben és narratív szinten is megjelenik. Kamerákat, filmvetítést, mozitermet látunk, ami a filmi apparátust tolja előtérbe, de filmtörténeti és műfaji síkon is utalások színesítik a képet: gondoljunk akár az imént elemzett filmzenére vagy az 1922-es *Flames of Passion* (Graham Cutts) című melodráma meglehetősen ironikus beékelésére: a bujkáló szerelemesek egy olcsó moziban találkoznak két alkalommal is, a vásznon a *Flames of Passion* filmkockái peregnek, a közönség nagyrésze pedig békésen alszik. A filmbetét feletti ironizálást tovább fokozza, hogy amikor a pár kifelé jön a moziból, épp a járdát locsolják, mintegy a hétköznapiok teljes banalitásával oltva ki a „szenvedély lángjait”.

<sup>38</sup> BORDWELL, *i.m.*, 212.



Mindez nem melleleg fricskaként is érthető a keretező film saját műfaji hovatartozásával kapcsolatban. Azt se feledjük, hogy klasszikus hollywoodi tömegfilmként az *I Wake Up Screaming* egy „Hollywood-kritikus ponyva” adaptációja, ami már önmagában abszurd alaphelyzet; vagy Jill szerepének kódolt önellentmondását: egy hollywoodi színésznő képviseli a Hollywood-ellenes kispolgári erényt. Így a film önironikusan, önmagára mutogatva fejez ki ambivalens viszonyt saját identitásával kapcsolatban – a történet és elbeszélés szintjén is kinyilvánít valamiféle társadalomkritikát, ugyanakkor tisztában van azzal, hogy teljesen ki is szolgálja ezt a rendszert, ha kissé rejtői módon is. A kikacsintás mellett érzékelhetünk némi ellenségességet a nézővel szemben is – azzal a nézővel, aki beült a moziba megnézni ezt a hollywoodi műfaji filmet – fogyasztói mivoltunkban és azonosulási mintázatunkban olyanok vagyunk, mint a vonzó, de végtelenül kispolgári és üres Jill és Frankie, akiknek fogalmuk sincs róla, ki az a Botticelli (ez Frankie valódi vezetékneve, ami Jill asszonyneve is lesz) pedig a név és az identitás elég szoros kapcsolatot ápolnak... Cornell figurája, aki csúnya, csámpás és kiiktatja a narratíva, kultúremler hozzájuk képest.<sup>39</sup> Ő a beágyazott árnyoldal, a romantikus ellenpólus, zárvány a rendszerben (akit ezért kiiktatnak egy külön „befejezéssel”, de a halál mint lezárás drámaibb, erőteljesebb, mint a házasság), a modernitás Marlowe-féle anakronisztikus lovagfigurájához<sup>40</sup> hasonló öntörvényű kritikája, ezért is antagonisztikus ellenfele Frankie-nek. Ellenpontozza a promóter könnyed, s egyben légüres karakterét, aki a fogyasztói társadalom par excellence megjelenítője, s akire a klasszikus hős attribútumait úgy aggatja rá a narratíva, mint díszeket a karácsonyfára. A kamerába tett kijelentésének iróniája, amely meghaladja őt (az irónia éppen a diegézis határainak áthágása révén érvényesül), amelynek csak tudattalan médiuma, visszahull az egész narratívára.

<sup>39</sup> Például ő Lohengrinnek csúfolja Frankie-t, aki kizárólag a népszerű kultúra figuráit ismeri.

<sup>40</sup> Ez a típus a hard-boiled detektív egyik alapváltozata, lásd bővebben: Huszár Linda, *Elkeveredett hősök – az eltévedt lovag és a pszichopata westernhős*, *Aperúra Magazin*, 2014. <http://magazin.apertura.hu/film/elkeveredett-hosok-az-eltevedt-lovag-es-a-pszichopata-westernhos/3149/>





Hová vezet minket mindez a kiinduló probléma, a film noir periodizációs és műfaji meghatározásának kérdése tekintetében? Ha az *I Wake Up Screaming*-et hollywoodi műfaji filmként kezeljük, úgy az önreflexivitás, a saját műfaji jegeire való érzékenység s azokkal való játék egy klasszikus műfajelmélet felől a műfaj kései stádium barokkos vonulatához sorolná be a filmet<sup>41</sup> – ami, tekintve az 1941-es dátumot, gyakorlatilag ellehetetleníti, hogy kísérleti alanyunkat film noirként soroljuk be, és csak a melodramai értelmezést engedi meg. Ebben az esetben mit kezdünk azokkal a jellemzőkkel, amelyek mégis egyértelműen a noir-korpuszhoz kapcsolják a filmet? Egyfelől számot kell vetnünk azzal, hogy a film noir esetében már maga a megszületés sántít, egyszerűen nem túl-ig történetírásítható,<sup>42</sup> s bele kell törődni abba, hogy filmtörténeti szempontból mindig is kezelhetetlennek bizonyul majd. Másfelől fel kell dolgoznunk, hogy műfaji elhatárolása ugyanígy állandó nehézségekbe ütközik.<sup>43</sup> Ha az *I Wake Up Screaming* elsőre úgy is tűnt, mintha egy film noir-melodráma műfajváltást valósítana meg, az összkép ennél zavarosabb, s egyben komikusabb lett. A melodráma mellett, amely csak látszólag szorította háttérbe a noirt, a romantikus vígjáték, a burleszk és a musical műfajai is képviseltették magukat a filmben, köszönhetően annak a műfajiság kérdését is maga alá rendelő általánosabb logikának, amely a magáról a médiumról, s annak tágabb szociokulturális közegéről üzen – s ebben a konstellációban a film noir, modernitástünetként, e fogyasztói logika árnyoldalát testesíti meg. Hipotetikus állításomnak, miszerint „1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében: Bruce Humberstone *I Wake Up Screaming* című filmjének októberi bemutatósakor megszületik a noir műfaja” tehát nem annyira a „tény”-adatait kell felülvizsgálunk, mint inkább a fogalmi kereteit kell rugalmasan kezelnünk, hogy a noir ne egy önmaga körül forgó diskurzus, hanem termékeny koncepció legyen.

<sup>41</sup> Vö. Thomas SCHATZ, *Generic evolution: Patterns of increasing self-consciousness = Uő., Hollywood Genres*, New York, Random House, 1981, 36-42.

<sup>42</sup> Amit a szövevényes cselekményeikről is híres noir filmek színre is visznek a maguk történetért folytatott küzdelmében.

<sup>43</sup> „Tehát a film noirnak egy kettős nyitást kell megvalósítania: a kronológiát meg kell nyitni visszafelé az időben, a műfaj határait pedig sokkal átjárhatóbbá kell tenni...” - tanácsolja Marc Vernet. VERNET, *i.m.*, 1993, 17.

## Bibliográfia:

Jonathan AUERBACH, *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham–London, Duke University Press, 2011.

David BORDWELL, *A klasszikus elbeszélésmód = A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Kovács András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 249-267.

Paul DUNCAN, *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2006.

Thomas ELSAESSER, A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa, *Apertúra*, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/elsaesser-a-film-noir-nemet-eredete-a-filmtortenet-es-az-o-imaginariusu/>

Nino FRANK, Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle, *L'Écran français*, 1946. augusztus 28, n°61.

HUSZÁR Linda, Film noir: a filmtörténet kétes figurája, *Apertúra*, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>

HUSZÁR Linda, Elkeveredett hősök – az eltévedt lovag és a pszichopata westernhős, *Aperúra Magazin*, 2014, <http://magazin.apertura.hu/film/elkeveredett-hosok-az-eltevedt-lovag-es-a-pszichopata-westernhos/3149/>

Kovács András Bálint, *A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus = Uő.: A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005, 264-274.

Matthew MALSKY, *Sounds of the City. Alfred Newman's „Street Scene” and Urban Modernity = Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, szerk., J. BECK, T. GRAJEDA, University of Illinois Press, 2008, 105-122.

Geoff MAYER, Brian McDONNELL, *Encyclopedia of Film Noir*, London, Greenwood Press, 2007.

James NAREMORE, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkley, University of California Press, 1998.

Janey PLACE, Lowell PETERSON, *Some Visual Motifs of Film Noir = A. SILVER, J. URSINI, szerk., Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2006, 65-76.

Thomas SCHATZ, *Hollywood Genres*, New York, Random House, 1981.

Andrew SPICER, *European film noir (Introduction)*, Manchester University Press, 2007.

Andrew SPICER, *Historical Dictionary of Film Noir*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010.

SZABÓ Gábor, *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Budapest, Ab Ovo, 2002.

Marc VERNET, *Film Noir on the Edge of Doom = Shades of Noir*, szerk. J. COPJEC, London, Verso, 1993.

Marc VERNET, *A kamerába nézés = Uő., A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, Szeged, Pompeji, 2010 [Apertúra Könyvek].

Marc VERNET, A filmi tranzakció, *Apertúra*, 2011/tél, <http://apertura.hu/2011/tel/vernet>

## Internetes források:

Film Noir of the Week (Blog)

<http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html>

Infographic: What makes a film noir? (BFI)

<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/infographic-what-makes-film-noir>

Buffalo Courier-Express, 1945. december 5., filmajánló

Kereshető: <http://www.fultonhistory.com/Fulton.html>



A Scene from the 20th Century-Fox Production  
**"HOT SPOT"**

40 2664

MADE IN U. S. A.



# Defekt

MAGYAR BŰNÜGYI FILM

Írta és rendezte:

**FAZEKAS LAJOS**

Operatőr:

**Halász Mihály**

Főszereplők:

**Márkus László**

**Kern András**

**Gyöngyössy Katalin**





# Zalán Márk

## *Törvénytelen utakon*

### *A bűn és rendszerváltozás történetei a kortárs magyar és lengyel nagyjátékfilmben*

#### **Bevezetés**

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy a releváns szakszövegek felhasználásával és a filmek elemzésével rámutassak, miképpen reagálnak a magyar és lengyel alkotók a rendszerváltozás idején és az után rohamosan terjedő bűnözési jelenségekre. Milyen módon érzékeltetik a bűn jelenlétét, témaválasztásukban milyen történeti hasonlóságok és eltérések mutathatók ki? Mik a jellemző karakterek? E szöveg nem szándékozik részletesen belemerülni a bűnhöz köthető műfajok (krimi, akció) évtizedekre visszanyúló történetébe, valamint kiterjeszteni azt a rendszerváltozás óta elkészült összes, a bűn tematikáját érintő alkotásra, hanem kifejezetten olyan művekkel kívánok foglalkozni, melyeket 1989 és 2014 között mutattak be és összeköthetők a rendszerváltozás idején, illetve az azt követő években kialakult jellegzetes bűnformákkal. Írásomban arról kívánok értekezni, hogy a filmek hősei, az új, demokratikus rendszerben képesek-e önállóan, törvényes úton fenntartani egzisztenciájukat, vagy akarva-akaratlanul bűnözőkké, netán bűntársakká kell válniuk, hogy céljaikat elérhessék? Mielőtt erre rátérek, szükségesnek tartom felvázolni a bűnözés gyors elterjedésének fontosabb szociológiai és kriminológiai hátterét, ugyanis a rendszerváltozás során kialakult gyors térhódításának gyökerei már évekkel az egypártrendszer összeomlása előtt ki-mutathatók voltak.

A hetvenes évek második felében Magyarország gazdasági szerkezete meglehetősen bizonytalan lábakon állt. Az 1968-ban bevezetett reformok leállása, az életszínvonal növekedésének megszakadása, a válságkezelő intézkedések zsákutcába jutása mind előremozdították a szocialista szisztéma gazdaságának és politikájának lassú erózióját. A változások döntően befolyásolták a társadalom hangulatát, mely a hatalom által bevezetett ún. közérzetjavító rendelkezések (reálbérek emelkedése, hadkötelezettség időtartamának csökkenése)<sup>1</sup> ellenére növekvő deviáns viselkedéseket (alkoholizmus, öngyilkosság, depresszió) mutatott. Dr. Gönczöl Katalin tanulmánya<sup>2</sup> szerint

<sup>1</sup> ROMSICS Ignác, *Gazdasági válság, reformpolitika, társadalmi közérzet. = Volt egyszer egy rendszerváltás*, Rubicon-könyvek, Budapest, 2003, 20.

<sup>2</sup> Dr. GÖNCZÖL Katalin, *A bűnözés és bűnmegelőzés Magyarországon a rendszerváltás időszakában* [http://www.fszek.hu/szociologia/szszda/gonczol\\_bunozes\\_bunmegeleozes.pdf](http://www.fszek.hu/szociologia/szszda/gonczol_bunozes_bunmegeleozes.pdf) (Letöltés: 2016.08.26.)

a hatástalan válságkezeléssel együtt fokozatosan csökkent a társadalmi összetartozás ereje, ugyanakkor növekedett azoknak a száma, akik kiszakadtak belőle vagy képtelenek voltak beilleszkedni. Gönczöl a korszak súlyos társadalmi egyenlőtlenségeire is felhívja a figyelmet és rámutat arra, hogy a deviancia gyakorisága szorosan összefügg a társadalom perifériáján elhelyezkedők körével.<sup>3</sup> Mindez jelentősen kedvezett a vagyon ellen elkövetett bűncselekményeknek, melyek növekvő száma már a hetvenes években kimutatható volt, gyakoriságuk pedig a nyolcvanas években tovább emelkedett. 1980-tól a bűncselekmények száma határozottan kimagaslott: „a bűnözés alakulása hűen tükrözte a rendszer eresztékeinek recsegését-ropogását. A permanens növekedés eredményeként 1989–91-re az ismertté vált bűncselekmények száma megnégyszereződött, és elérte, sőt meg is haladta a félmilliót.”<sup>4</sup>

Lengyelországban a hatvanas évek folyamán kialakuló sorozatos gazdasági válságok, vérbefojtott tüntetések és a hetvenes évek munkássztrájkjai gyengítették a regnáló hatalmat, melynek betetőzése a Szolidaritás Független Szakszervezet színre lépése, a társadalom rendkívül széles összefogása volt. Ez idő alatt a bűnözés kérdése szinte fel sem merült a politikában vagy a hétköznapokban, hiszen, Magyarországhoz hasonlóan, a bűn fogalma nem fért bele az egyenlőtlenségeket eltörölni szándékozó és a társadalom minden rétegének biztos megélhetést garantáló szocialista eszmébe. Ugyanakkor a valóság Lengyelországban is élesen szemben állt az ideológiával, hiszen a társadalom margóján élők – a hetvenes, nyolcvanas évektől kezdve már szervezeten – rendszeresen követtek el vagyon elleni bűncselekményeket, ám jelentőségük a rendszerváltozásig különösebben nem foglalkoztatta sem a szociológusokat, sem a politikát és a közéletet.<sup>5</sup>

A nyolcvanas években egyre sokasodtak a bűncselekmények, szervezett bűnözői csoportok kezdtek kialakulni, a rendszerváltozás idejére pedig az elkövetett bűntettek száma a korábbi évekhez képest, különösen a fővárosokban (Budapest, Varsó)<sup>6</sup> és az országok fejletlenebb területein (Északkelet-Magyarország, Délkelet-Lengyelország) a duplájára emelkedett.<sup>7</sup> A rendszerváltozás során nemcsak a vagyon ellen elkövetett bűncselekmények (betöréses lopás, gépjárműlopás) nagymértékű emelkedése vált gyakoribbá, hanem

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> KRÁNYITZ Mariann, A prostitúció és a szervezett bűnözés. A magyarországi prostitúció tablója a 20. század végén *Rubicon online* 1998/6. (<http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a-prostitutcio-es-a-szervezett-bunozes-a-magyarorszag-prostitutcio-tabloja-a-20-szazad-vegen/> – Letöltés: 2016.07.28.)

<sup>5</sup> Emil PŁYWACZEWSKI, *Organised Crime in Poland: It's Development from 'Real Socialism' to Present Times.* = *Organised Crime in Europe: Concepts, Patterns and Control Policies in the European Union and Beyond*, eds. Cyrille FIJNAUT, Letizia PAOLI, Springer, 2004, 468.

<sup>6</sup> Brunon HOŁYST, *Crime in Poland in 1989-2002. Forecast up to 2008.* Warsaw, Warsaw Management Academy Publishing House, 2004, 45.

<sup>7</sup> VALUCH Tibor, *A bűnözés történeti változásainak néhány társadalomstatisztikai jellemzője* = Uő., *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 362-365.

a tettesek egyre agresszívabb elkövetési módja, illetve, hogy a bűntetteket a munkanélküliek és a társadalom szélén élők mellett egyre több fiatal (14-18 éves korosztály) hajtotta végre.<sup>8</sup> A bűnözés robbanásszerű növekedéséhez emellett nagymértékben hozzájárultak az addig ismeretlen, vagy csekély mértékben jelentkező bűnformák létrejötte, melyek elterjedése szorosan összefüggött a rendszerváltozással bekövetkező gazdasági, politikai és társadalmi változásokkal. A kilencvenes évek folyamán, Magyarország és Lengyelország jellegzetes bűncselekményeit számottevő azonosság jellemezte, melyeket érdemesnek tartok röviden, külön-külön bemutatni.

A kilencvenes évek elején, Magyarországon nemcsak a gépjárműlopások és más értékes tárgyak eltulajdonítása vált szinte mindennapossá, hanem ugyanúgy a kábítószer-kereskedelem és a prostitúció. Emelkedett a külföldi, főleg keletről érkező bűnelkövetők jelenlétének száma, valamint egyre kiterjedtebbé vált a szervezett bűnözés. A különféle bűnözőcsoportok elsősorban szórakoztató-, vendéglátóhelyeket működtettek, melyeket prostitúcióra vagy pénzmosásra használtak fel. Ezeket a társaságokat a kilencvenes évek első felében a szovjet utódállamokban (oroszl, ukrán) kialakult bűnszervezetek határozták meg, számos képviselőjük, sőt, támaszpontjuk volt Magyarországon.<sup>9</sup> A volt szocialista országok közül speciálisnak nevezhető az olajszőkítés néven elhíresült, kirívóan magas illegális profitot eredményező esetsorozat, melynek részletei napjainkig tisztázatlanok. A kilencvenes évek második felére ugyan csökkentek a lopások, de egyre több bűnszervezet terjesztette ki befolyását és kapcsolatait a politikai és üzleti életben, gyakoribbá vált a korrupció, valamint a különféle alvilági csoportok a nagyobb területek és a piac felosztásáért tett lépéseik miatt<sup>10</sup> megsokasodtak a bűnözőcsoportok közötti nyílt fegyveres leszámolások.<sup>11</sup> 1996 és 1999 között példátlan mértékű robbantásos merényletek és lőfegyverrel elkövetett támadások döbbsentették meg a magyar közvéleményt, melyek közül az ártatlan áldozatokat is követelő Aranykéz utcai robbantás volt a legismertebb.

1989 és 1990-ben a korábbi évekhez képest Lengyelországban is rendkívüli módon megemelkedtek bűncselekmények, mely további öt évig növekedett, utána már változó tendenciát mutatott.<sup>12</sup> Az ország földrajzi elhelyezkedése miatt a kilencvenes évek idején az emberkereskedelem és prostituáltak nyugatra csempészésében ideális helyszínnek bizonyult, ám a rendszerváltozással

<sup>8</sup> Dr. GÖNCZÖL Katalin, *A bűnözés és bűnmegelőzés Magyarországon a rendszerváltás időszakában* ([http://www.fsze.hu/szociologia/szszda/gonczol\\_bunozes\\_bunmegeleozes.pdf](http://www.fsze.hu/szociologia/szszda/gonczol_bunozes_bunmegeleozes.pdf) – Letöltés: 2016.08.26.)

<sup>9</sup> Dr. KATONA Géza, *Szervezett bűnözés Magyarországon*. Budapest, BM Kiadó, 2000, 63.

<sup>10</sup> Kovács István, „Olajozás”, szervezett bűnözés és prostitúció a 90-es években Magyarországon. *Nemzetbiztonsági szemle*. MMXV. III. évf. I. szám, 127.

([http://epa.oszk.hu/02500/02538/00008/pdf/EPA02538\\_nemzetbiztonsagi\\_szemle\\_2015\\_01\\_114-145.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02538/00008/pdf/EPA02538_nemzetbiztonsagi_szemle_2015_01_114-145.pdf) – Letöltés: 2016.07.28.)

<sup>11</sup> *Uo.* 92.

<sup>12</sup> Brunon HOŁYST, *Crime in Poland in 1989-2002. Forecast up to 2008*. Warsaw, Warsaw Management Academy Publishing House, 2004, 7-8.

járó átalakulások más bűnfajtáknak, így a kocsilopásoknak, rablásnak és a drogkereskedelemnek is teret engedtek.<sup>13</sup> Emil Pływaczewski értekezése<sup>14</sup> a szervezett bűnözést és annak rendkívül gyors kibontakozását tartja meghatározónak a kilencvenes évek Lengyelországában. Tanulmánya szerint 1990 előtt a politikai és rendőrségi hatóságok a szervezett bűnözést ugyan nem tartották számon, mégis létezett, gyökerei pedig egészen a hetvenes évekig nyúlnak vissza. Akkortájt ez rablásokban, autólopásokban, illetve illegális devizakereskedelemben mutatkozott meg. A rendszerváltozás után, ahogy más bűnformák (például: drog- és autókereskedelem) száma, a szervezett bűnözés is emelkedett, a csoportok közötti leszámolások pedig egyre kegyetlenebbé váltak, és számos rendőri áldozatot is követeltek. A legismertebb eset 1998 nyarára datálható, mikor a lengyel állami rendőrség egykori vezetőjét, Marek Pupałt gyilkolták meg, egy évvel később pedig hasonlóan sokkolta a közvéleményt öt ember halála, akiket Varsó egyik belvárosi kávézójában végeztek ki gépfegyverrel.<sup>15</sup> A szervezett bandák közül többen orosz anyanyelvűek voltak, de akadtak közöttük fehéroroszk, ukránok és lengyelek is. Leggyakoribb tevékenységeik közé tartozott prostituáltak nyugatra utaztatása, szórakozóhelyek birtoklása, rablások, pénzhamisítás és váltságdíjak követelése. A szervezett bűnözéssel együtt egyre nagyobb méreteket öltött a korrupció is, mely nemcsak az alvilági kapcsolatokkal rendelkező politikai elitben vált jellemzővé, hanem egyaránt előfordult az igazságszolgáltatás köreiből is.

A kriminalisztikai tényezőket összevetve elmondható, hogy a két ország rendszerváltozást megelőző és azt követő éveiben számos hasonló bűnforma ütötte fel a fejét és ugyanilyen azonosságok mutathatók ki a bűnüldözés hatástalanságával kapcsolatban is. A bűnözés gyors növekedésével szemben a hatóságok több esetben tehetetlennek bizonyultak, az igazságszolgáltatásnak pedig „rendkívül alacsony volt a határfoka”<sup>16</sup> (a fentebb említett alvilági leszámolások tetteseinek kilétét és motivációit a mai napig rengeteg megválaszolatlan kérdés és homály fedi). Mik lehettek a bűnözés villámgyors terjedésének okai? Miképpen lehetséges, hogy a szocialista rendszer összeomlásával drasztikusan megemelkedtek a bűnözési mutatók? A rendkívül összetett problémáról annyi bizonyosan állítható, hogy a büntettek sokasodásában mindkét ország társadalmi egyenlőtlenségeinek és az átjárhatóbb országhatároknak jelentős szerepe volt.<sup>17</sup> További magyarázattal szolgálhatnak a gazdasági hanyatlás, a létbizonytalanság, a munkanélküliség, a fokozódó társadalmi

<sup>13</sup> Uo. 27-28.

<sup>14</sup> EMIL PŁYWACZEWSKI, *Organised Crime in Poland: It's Development from 'Real Socialism' to Present Times*. = *Organised Crime in Europe: Concepts, Patterns and Control Policies in the European Union and Beyond*, eds. Cyrille FIJNAUT, Letizia PAOLI, Springer, 2004.

<sup>15</sup> Uo. 470.

<sup>16</sup> Dr. KATONA Géza, *Szervezett bűnözés Magyarországon*. BM Kiadó, Budapest, 2000, 77.

<sup>17</sup> VALUCH Tibor, *A bűnözés történeti változásainak néhány társadalomstatisztikai jellemzője* = Uö., *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 365.



igazságtalanságok, a szervezett bandák megjelenése és terjedése,<sup>18</sup> valamint a hatóságok eredménytelensége, melynek okairól Kovács István is kitér tanulmányában: „A kezdeti évek során felbomlott a régi jogrend, és a helyébe lépő új rendszer még nem alakult ki megfelelően, ezért nem álltak rendelkezésre a szervezett bűnözés kezeléséhez szükséges hagyományok és tapasztalatok, így az különösen kedvező táptalajt talált magának a fejlődésre.” Később így folytatja: „A rendszerváltás hajnala (leginkább az új berendezkedés ismeretlensége, illetve a teljesen idegen, és szokatlan játékszabályok miatt) tele volt bizonytalansággal és ezt számos személy, csoport, (átmenet bizonytalanságát a szervezett bűnözés) azonnal ki is használta.”<sup>19</sup>

### **Keselyűk, kolibrik**

Marek Haltof<sup>20</sup> megfogalmazása szerint a kommunista Lengyelországban szinte lehetetlen volt krimet készíteni. Schubert Gusztáv pedig a magyar filmek kapcsán jegyzi meg, hogy a szocializmus nem tűrte a bűn gondolatát sem.<sup>21</sup> Ennek ellenére mindkét ország rendszerváltás előtti filmművészetében, igaz, rendkívül elenyésző számban, de felbukkantak bűnfilmes kísérletek. A lengyeleknél Janusz Majewski *A gyilkos, aki ellopta a gyilkosságot* (Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię, 1969), illetve a magyarok esetében a *Defekt* (Fazekas Lajos, 1977) vagy *Az áldozat* (Dobray György, 1980). Noha tartalmi és formanyelvi összefüggések még nem mutathatók ki, mégis érdekesség, hogy a nyolcvanas évek második felére, mikorra az országok bűnözési mutatói egyre csak emelkedtek és a szervezett bűnözés is kezdte megvetni a lábát, a két nemzet filmművészetében egyre több bűnnel kapcsolatos alkotás bukkant fel. Magyarországon a fekete-fehér, nyomasztó hangulatú ún. fekete széria művei,<sup>22</sup> mint a *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987), a *Szürkület* (Fehér György, 1990), a *Céllövölde* (Sopsits Árpád, 1990), az *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1991),

<sup>18</sup> Dr. PATKÓS Csaba – Dr. TÓTH Antal, *A bűnözés néhány térbeli jellemzője a rendszerváltás utáni Magyarországon* ([http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/terstat/2012/03/patkos\\_toth.pdf](http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/terstat/2012/03/patkos_toth.pdf) – Letöltés: 2016.08.01.)

<sup>19</sup> Kovács István, „Olajozás”, szervezett bűnözés és prostitúció a 90-es években Magyarországon, *Nemzetbiztonsági szemle*, MMXV. III. évf. I. szám, 121-122. ([http://epa.oszk.hu/02500/02538/00008/pdf/EPA02538\\_nemzetbiztonsagi\\_szemle\\_2015\\_01\\_114-145.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02538/00008/pdf/EPA02538_nemzetbiztonsagi_szemle_2015_01_114-145.pdf) – Letöltés: 2016.07.28.)

<sup>20</sup> Marek HALTOF, *Polish Films with an American Accent* = Uő., *Polish National Cinema*, Berghahn Books, New York, 2002, 243.

<sup>21</sup> SCHUBERT Gusztáv, Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei. Kelet-európai film a rendszerváltás után, *Metropolis* 2002/3-4. szám, 20.

<sup>22</sup> A szériáról részletesebben lásd: Kovács András Bálint, *Nyolcvanas évek: a romlás virágai* = Uő. *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 240-283. GYÖRFFY Miklós, *A tízedik évtized. A kilencvenes évek magyar nagyjátékfilmje*. = *A tízedik évtized*, Palatinus-Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001, 257-371. BAKOS Gábor, A színhiány filmjei A fekete széria forma- és stíuselemzéses, *Metropolis* 2010/4,36-48.

a *Woyczek* (Szász János, 1993), valamint a *Gyerekgyilkosságok* (Szabó Ildikó, 1993). A lengyel filmben pedig a hollywoodi sémák imitálása<sup>23</sup> figyelhető meg néhány rendszerváltozáskor – ám annak társadalmi hatásait zárójelező – készült műben, mint a *Kroll* (Władysław Pasikowski, 1991) és az *Ölj meg, zsaru!* (Zabij mnie, glino, Jacek Bromski, 1989). A két nemzet eltérő bűnfilmes fogalmazásmódja, mely a kilencvenes évekre fog kicsúcsosodni, már itt tetten érhető, ugyanis míg a fekete széria darabjai szerzőibb, a bűn lélektani hatásaira összpontosító, szimbolikusabb, már-már absztraktabb alkotások, addig a lengyelek javarészt kommerciálisabb művek.<sup>24</sup> Noha a két ország bűnfilmes termése a rendszerváltozás idején jelentősen gyarapodott, közülük csak kevés foglalkozik az átmenet társadalmi hatásaival. Írásomban éppen ezért ezeknek a műveknek az elemzésétől eltérlek, és célzatosan azokra a bűnfilmekre koncentrálok, melyek közvetlenebbül és konkrétabban ábrázolják a társadalmi változások egyénekre mért hatásait. A bűnfilmet, mint kifejezést, gyűjtőszóként fogom használni, melybe a krimi vagy az akció egyaránt beletartozik. Tanulmányomban elsősorban azokat a filmeket kívánom bemutatni, melyek olyan szereplőket ábrázolnak, akik társadalmi státuszuktól függetlenül (értelmiség, kisvállalkozó) próbálnak tisztességesen boldogulni rendszerváltozás utáni években, esetleg folytatni az előző rendszerben megbecsült és elismert szakmájukat. A választott filmek elemzésével igyekszem arra rámutatni, hogy a hősök akár saját mesterségeiket is képesek feladni annak érdekében, hogy egzisztenciájukat valamiképpen biztosítsák, ám a legális út minden esetben sikertelennek bizonyul, ezért törvénytelen eszközökhöz kell folyamodniuk. Erre a történettípusra a rendszerváltozás előtti időszakból is találunk filmes példát, mégpedig a *Dögkeselyű* (1982) című alkotásban. Noha András Ferenc filmje a nyolcvanas évek társadalmi igazságtalanságairól fest kritikus képet, kiemelését azért tartom fontosnak, mert története és karakterei egy átalakulóban lévő társadalmat sejtetnek, emellett előrevetíti a kilencvenes évek néhány bűnfilmjének fő jellemvonását.

Simon József értelmiségként, mérnöki diplomával a zsebében képtelen fizetni adósságait, ezért eredeti szakmáját a jobban fizető taxis állásra cseréli fel. Egy átlagos munkanapján azonban súlyos csapás éri: aktuális kuncsaftjai minden nehezen összeszedett vagyonát ellopják. Hiába fordul a rendőrséghez, története valóságosságát kétségbe vonják, és a rablás tényének megállapításán kívül többet nem tudnak tenni. Simon így egymaga kénytelen megoldani a pénz visszaszerzését, mégpedig illegális módszerekkel. Tettei odáig fajulnak, hogy elrabolja az egyik tolvaj lányát, akiért később váltságdíjat követel.

Simon vállára rengeteg komplikáció nehezedik, ahogy szüleinek röviden

<sup>23</sup> Ewa MAZIERSKA, *Police/gangster film In Polish postcommunist cinema: from pavement level*. Peter Lang Ltd. International Academic Publishers, 2007, 43-44.

<sup>24</sup> Kivételnek tekinthető Krzysztof Kieślowski *Rövidfilm a gyilkolásról* (Krótki film o zabijaniu, 1988) című alkotása, melynek a bűnről alkotott gondolatvilága a fekete széria műveivel rokonítható.

összefoglalja, „minden összejött”. Hivatását nem végezheti, nem múltó megfázás kínozza, elvált, szűkebb lakásba kell költöznie, súlyos tartozások terhelik, kifosztják, segítői pedig alig akadnak. Érdemes megjegyezni, hogy a lopást követően Simon nem cselekszik törvényellenesen, azonnal a rendőrséghez, valamint anyagi hozzájárulás reményében szüleihez fordul, de senki nem tud neki érdemben segíteni. Nem vagyonának eltulajdonítása tereli az illegalitás útjaira, az csak egy újabb gond. A benne felgyülemlett kétségbeesés, feszültség, és igazságérzetének törése, cselekedeteinek hiábavalósága adják meg a végső lökést, hiszen mindent elkövet annak érdekében, hogy pénzügyi gondjait becsülettel rendezze, valamint biztosítsa volt felesége és kisfia jövőjét. Fellázad a sorozatos csapások, illetve egy olyan rendszer ellen, melyben az egyén keresheti a kiskapukat és próbálhat tisztességesen megélni, de ez nem sikerülhet. Simon története nemcsak sajátja, bárkivel ugyanúgy megtörténhet. Nem véletlen, hogy a film nyitóképei, a címre utalva, madártávlatból mutatják Budapestet, az utcákon haladó autósokat és gyalogosokat. Társadalmi helyzetétől függetlenül bárki belekerülhet az ő helyzetébe. A nyitójeleket nemcsak szimbolikus szintje miatt érdekes, hanem mert bemutatja a film egyik főszereplőjének tekinthető fővárost is. Simon számos ismert helyszínen megfordul, melyek egyszerre jelképezik a történetben ábrázolt társadalmi ellenéteket (az egyhangú pesti utcák éles kontrasztot képeznek a hatalmas rózsadombi villákkal) és kreálnak karakterisztikus városképet. A *Dögkeselyű* mindemellett már érzékelteti az évekkel későbbi társadalmi átalakulások jeleit. Ilyen Kowarski Előd figurája, „akinek személyén keresztül egy borzongató, de szervezett alvilág képe sejlik fel előttünk”.<sup>25</sup> Ő az autókereskedéssel foglalkozó vállalkozó, akivel Simon üzletet köt, hogy terveit kivitelezhesse. A nyolcvanas évek elején a gazdasági válság hatására a kommunista párt lassan enyhíteni kezdte szigorú jogszabályait a kisvállalkozásokkal szemben, bővítette azoknak lehetőségeit, mely vonzóbbá tette a kisipari tevékenységet. Ezek, ahogy Valuch Tibor írja, hatással voltak a gazdaság és a társadalom szerkezetére, mert „nemcsak a korábbi fekete gazdaságbeli tevékenységek egy részét legalizálták, hanem a kisvállalkozási formák törvényesítésével elősegítették a társadalmi átrétegződés folyamatainak kibontakozását is.”<sup>26</sup>

A *Dögkeselyű* olyan változó értékvilágról tudósít, mely a nyolcvanas években kezdett kialakulni és az 1989 utáni társadalomban különösen jellegzetessé vált. Ahogy Dr. Gönczöl Katalin utal rá tanulmányában,<sup>27</sup> a nyolcvanas évek egyre inkább átformálódó társadalmában a legfontosabb motivációt

<sup>25</sup> PETSCHING Mária – KÉRI László, Mire van idő? A 80-as évek filmjeinek társadalomképe, *Filmkultúra*, 86/9, 6.

<sup>26</sup> VALUCH Tibor, *Önállók, maszekok – A kisipari tevékenység változásai a hetvenes-nyolcvanas években = Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*, Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 178.

<sup>27</sup> Dr. GÖNCZÖL Katalin, *A bűnözés és bűnmegelőzés Magyarországon a rendszerváltás időszakában* ([http://www.fszek.hu/szociologia/szszda/gonczol\\_bunozes\\_bunmegeleozes.pdf](http://www.fszek.hu/szociologia/szszda/gonczol_bunozes_bunmegeleozes.pdf)) – Letöltés: 2016.08.26.)

a gyors anyagi érvényesülés jelentette, mely a bűnözés rohamos terjedésének egyik kiváltó oka volt. Hozzá kell tenni, hogy Gönczöl itt elsősorban a társadalom szélére jutottakra (munkanélküliek, hajléktalanok) gondol. A *Dögkeselyű* pedig éppen azért érdekes, mert a törvénybe ütköző tetteket a tehetősebb réteg és az értelmiség követi el. Gönczöl azonban arra is rámutat, és a film kétség kívül ezt sugallja, hogy társadalmi helyzettől függetlenül, az összetartás, szolidaritás csak nyomokban fedezhető fel, mindenki magára van utalva, és kizárólag a pénz által érvényesülhet. A tisztességes boldogulásra tett kísérletek már-már lehetetlen küldetésnek számítanak, hiszen lenéznek, meglopnak, vagy, ahogy Simon fogalmazza, a „láthatatlan kezek folyamatosan kiveszik a zsebekből nehezen összeszedett pénzeket.”

Az egyik napról a másikra történő megélhetés problémái nemcsak Simont, hanem a *Vörös Colibri* (Böszörményi Zsuzsa, 1995) főhősnőjét is sújtják. Anna elvált, egyedül neveli lányát, és noha főiskolát végzett, csak taxisofőr állásával tudja magukat úgy, ahogy fenntartani és lelkiismeretesen átvészelni a gondterhelt mindennapokat. Anna egy átlagos szürke hétköznapi reggelén véletlenül belekeveredik egy benzinkúti rablási kísérletbe, ahonnan megszökik egy nála fiatalabb ukrán menekült fiúval, Andrejjel. A fiúról kiderül, hogy balett-táncos, és a magyar Operában szeretne dolgozni, de munkavállalási és tartózkodási engedély híján ez lehetetlen. Ezért a *Vörös Colibri* nevű éjszakai mulatóban helyezkedik el, mint táncos. Anna első találkozásuk alkalmával azonnal a rendőrségre akarja vinni Andrejt, ám sajnálatból, majd később az iránta érzett szeretetből eltitkolja őt a hatóságok elől, sőt idővel sikerül bejuttatnia az Operába. Böszörményi filmje a *Dögkeselyű*höz hasonló negatív társadalomképet vázol fel, hiszen az értelmiség helyzete a rendszerváltozást követően semmit sem változott. Simon és Anna is sofőri állásuknál sokkal többre hivatottak. A *Vörös Colibri* azonban a tekintetben eltér András Ferenc filmjétől, hogy a hősök többségére a romlottság és az önző magatartás helyett a másik megsegítése jellemző. Andrejnek nemcsak Anna, hanem a lány volt férje is állást próbál szerezni, mi több, az éjszakai klub orosz tulajdonosa is kiegészíti azzal, hogy elintézi a fiú papírjait és tisztázza őt a benzinkutas eset kapcsán. Önzetlenséggel és a becsületességgel azonban Anna esélyt sem ad magának arra, hogy változtasson szürke hétköznapijain. Andrej iránti szerelme reménnyel, elvágódással párosul, és titkon abban reménykedik, a fiú magával viszi nyugatra. Ám Andrej, a film szereplői közül egyedülként, kihasználja Annát, kapcsolata vele csak arra volt jó, hogy továbbléphessen.

Böszörményi filmje magától értetődő természetességgel ábrázolja az orosz és ukrán menekülők jelenlétét, akik a nyugati határok megnyílásával, 1989 után százával vonultak át Magyarországon.<sup>28</sup> Ugyanilyen hétköznapiak számít az éjszakai mulatóhely, melynek tulajdonosa az egykori szovjet tiszt,

<sup>28</sup> Eltérő kontextusban, de szintén orosz menekülőket mutat meg az egy évvel később bemutatott *Bolse Vita* (rendezte: Fekete Ibolya, 1996)



a vörös hadsereg alezredese, most orosz maffiavezér, aki egyfajta kelet-európai Las Vegasról álmodozik, melyet egy elhagyott szovjet kaszárnyából kíván létrehozni. Mindezek a történet specifikusságát alátámasztják, ám a hangsúlyok nem a menekülők és a tulajdonos háttérére, helyzetük kialakulásának okaira tevődnek, hanem a főszereplők szerelmi kapcsolatára. Ennek okai feltehetően abban rejlenek, hogy a *Vörös Colibri* javarészt olasz közreműködéssel (a főszereplőnő, társíró, zeneszerző, vágó mind olaszok), nemzetközi forgalmazásra készült,<sup>29</sup> másrészt a rendezőnő elmondása szerint nagyon nehéz filmet készíteni, objektíven tekinteni arra, hogy mi történik most, miképpen lehet az új jelenségeket feldolgozni.<sup>30</sup> Noha a *Vörös Colibri* a szerelmi szála valóban nagyobb hangsúlyt fektet, így is helyet kap a rendszerváltás utáni lehangoló társadalomkép. Noha Anna mindvégig hű marad önmagához, nem változtat jellemén és Andrejvel ellentétben nem adja el saját magát. Jóindulata és őszintesége nem segítik abban, hogy életét megváltoztassa. Andrej másokat kihasználva, saját művészetét, testét és lelkiismeretét is képes feladni mindazért, hogy elérje céljait. Tette ugyan megvetendő, de csak így érhet el sikereket. Az egyén a rendszerváltás utáni társadalomban csak másokon átgázolva érvényesülhet, a becsületesség és tisztesség értékes, ám a mindennapi élet jobbá tételéhez hasztalan tulajdonságok.

### **Csalók, csempészek**

A *csalás gyönyöre* (Gyarmathy Livia, 1992) emlékezetes és szimbolikus jelelennel nyit: Jutka – feltehetően egy gyár romjai között – bizonytalanul lépked előre,<sup>31</sup> mikor észrevesz egy guberáló hajléktalant, aki felnéz rá, és hangosan kiabálja: „Vége a balsevizmusnak!”. A felütés nemcsak az előző rendszer, hanem Jutka életének szétesését is jelképezi, hiszen nem sokkal később tanári állásából kirúgják, férje pedig saját magának követeli közös lakásukat. Hosszadalmas munkakeresés után végül egy bisztróban kap állást, mint pincérnő. A vendéglátó helyiséget egy bűnöző szervezet kívánja megszerezni, de a tulajdonosa nem adja be a derekát és megkéri Jutkát, hogy segítsen neki megtartani a helyet.

Miképpen az előző két film hősei, Jutka sem végezheti eredeti hivatását, és csakis magára számíthat. Diplomás munkanélküliként, mely 1989 előtt elképzelhetetlennek számított, megalázó feladatokat kénytelen elvállalni, munkahelyén folyamatosan zaklatják, ám a megpróbáltatásokat jól tűri. A *csalás gyönyöre* hősnőjére, ahogy a *Vörös Colibri* Annájára is jellemző, hogy határozottabb,

<sup>29</sup> A film tempója, plánozása és klasszicizáló, sorsdráma jellegű zenéje ezt igazolják.

<sup>30</sup> BAKÁCS Tibor Settenkedő, Családi vállalkozás (beszélgetés Böszörményi Zsuzsával), *Filmvilág* 1995/3, 46-48.

<sup>31</sup> Hasonlósága miatt a *Roncsfilm* (rendezte: Szomjas György, 1992) néhány jellegzetes, lepukkant helyszínét idézi.

önállóbb és lényegesen erősebb egyéniség férfitársainál, akik valamennyien gyengék és meghunyászkodók. Noha számára megszégyenítő munkát kell végeznie, Jutka képes elfogadni a változásokat, ugyanakkor megőrizni méltóságát: korábban olyan álláslehetőséget utasított vissza, ahol meztelenül kellett volna mutogatnia magát, ellenben férje, Feri senkinek érzi magát és mindenkinek meg akar felelni.<sup>32</sup> Jutka igyekszik tisztességesen boldogulni, hogy új, önálló lakásához előteremtse a pénzt. Ám ehhez pincérnői keresete nem elég, ezért amikor a biztró tulajdonosát megfenyegetik és feldúlják a mosdót, nem lesz más választása, minthogy csatlakozzon a hely védelméhez és főnöke illegális ügyeihez.

A *csalás gyönyöre* az első olyan alkotás, mely a szervezett bűnözés rendszerváltozás utáni térhódításával foglalkozik, noha az okok kifejtésével adós marad. Gyarmathy filmje, ha olykor csupán pillanatokra is, kiragadja a rendszerváltozás utáni társadalom egy-egy jellegzetes alakját, az otthontalanoktól kezdve, az értelmiségen, a vállalkozókon át a politikusokig. Gyarmathy sugallata szerint az új rendszerben mindenki a maga módján próbál meg elhelyezkedni, egyesek gátlástalanul, embertársaikat kihasználva, mások erőszakosan. Jutkára egyik tulajdonság se jellemző, viszont a számára megalázó pincérnői állást csak úgy tudja megtartani, ha bűntársként részt vesz a biztróért folytatott alvilági küzdelemben.

A rendszerváltozást követő évek Magyarországon a bűncselekmények száma Budapesten volt a legmagasabb,<sup>33</sup> de a szervezett bűnözés és egyéb büntettek elkövetése nemcsak a fővárosban, hanem az ország más területein is sokasodtak. A fővároson kívül Pest megyében és az ország észak-keleti, gazdaságilag fejletlenebb területein (Borsod-Abaúj-Zemplén, Hajdú-Bihar, Szabolcs-Szatmár-Bereg) voltak kiemelkedően magasak a bűnelkövetések.<sup>34</sup> Mindennek tükrében nem véletlen, hogy az eddig tárgyalt filmek a fővárosban – mely a *Dögkeselyű* esetében kimondottan hangsúlyos szerepet kapott –, illetve, hogy *A rózsza vére* (Zsigmond Dezső, 1998) a magyar-ukrán határhoz közeli kis közösségben játszódik. Zsigmond Dezső filmjének főszereplője Anita egyedül neveli gyermekét, és a falu kocsmájában dolgozik, ám jövedelme kevés ahhoz, hogy rendesen megéljenek, ezért esténként a határőrök gördülékeny assisztálásával gázolajat csempészik át Ukrajnából.<sup>35</sup> A művelethez csatlakozik Anita szeretője, a diplomás vállalkozó András.

<sup>32</sup> Hasonló motívumok találhatók az *Édes Emma, drága Böbe* (rendezte: Szabó István, 1992) című filmben. Emma, aki szintén tanárnő, nem jelentkezik arra a statisztaválogatásra, ahol pucérra kellene vetkőznie, családos szeretője pedig állandó bizonytalanság gyötri és próbál a környezetében élők kedvében járni.

<sup>33</sup> Dr. PATKÓS Csaba – Dr. TÓTH Antal, *A bűnözés néhány térbeli jellemzője a rendszerváltás utáni Magyarországon* ([http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/terstat/2012/03/patkos\\_toth.pdf](http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/terstat/2012/03/patkos_toth.pdf) – Letöltés: 2016.09.01.)

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Hasonlóképpen igyekszik boldogulni a kilencvenes évek második felében játszódó *Utolsó idők* (rendezte: Mátyássy Áron, 2009) főszereplője is.

Miután a rendőrség tudomást szerez az illegális tevékenységről, lefoglalják a benzint, elvágva ezzel őket a biztos anyagi forrástól. Így mindketten társulni kényszerülnek az alvilági kapcsolatokkal rendelkező helyi bártulajdonossal, aki pénzt ad nekik azért cserébe, hogy egy fontos csomagot átvigyenek Ukrajnába.

A fő cselekményszál mellett Zsigmond Dezső külön hangsúlyt fektet az idősebb falusiak, köztük Anita apjának egyszerű, szegényes és évek óta változatlan hétköznapijaira. Ebben a mindentől elzárt közösségben megállt az idő, a régi tradíciók ugyanúgy élnek, mintha a rendszerváltozással járó gazdasági-társadalmi felfordulások nagy ívben elkerülték volna. Ezek a jelenetek lassúak, idillikusak, csendesek, még a film cselekményének folyását is megmeggzakítják, és éles kontrasztot képeznek Anita és András feszültségekkel teli mindennapjaival szemben. A faluban látható harmónia azonban látszólagos, a közösség ugyanis minden igyekezete ellenére képtelen kivonni magát a rendszerváltozás eseményei alól és önállóan, hagyományaiból fennmaradni. Számos lakója ki van szolgáltatva az alkalmazottait rendre megszégyenítő helyi jómódú főnököknek, a közösség számos tagja pedig romlottá, önzővé válik, hiszen rájönnek, hogy csak ily módon képesek boldogulni. Így tesz az a rendőr, aki azelőtt András egyik legjobb barátja volt, de önös érdekek miatt leleplezi a csempészt.

A *rózsa vére* hősei számára egy jobb életbe fektetett remény az elsődleges motiváció. Anita, akárcsak a *Vörös Colibri* Annája, naiv vágyainak rabja és bízik abban, hogy András otthagyja érte feleségét és gyerekeit, idővel pedig közös házuk lesz. Ám céljaikat csakis illegális tevékenységek révén lennének képesek elérni, mert másképpen képtelenség.

## **Közös jövő**

Az eddig bemutatott alkotások sugallata szerint a rendszerváltozás után csakis törvénybe ütköző tevékenységekkel lehet fennmaradni. A főszereplők javarészt olyan karakterek, akik elváltak és általában egyedül kénytelenek szembenézni a problémáikkal. Ám mi a helyzet akkor, ha valakivel társulnak, és közösen veszik fel a kesztyűt, hogy jobb életet teremtsenek maguknak? Jutka és főnöke szervezett bűnözők ellen léptek fel, Anita és András együtt végezték a csempészéseket, ám mi történik abban az esetben, ha az együttes tevékenység, például egy közös vállalkozás, nem ütközik törvénybe, ha a felek minden esetben szabályszerűen járnak el? Erre láthatunk példát az azonos évben bemutatott és egyaránt valós eseményeken alapuló *Pattogatott kukorica* (Gábor Péter, 1999) és *Az adósság* (Dług, Krzysztof Krauze, 1999) című filmekben.

Gábor Péter alkotásának főszereplője Cérna, aki munka nélkül töltött hónapok után szert tesz egy pattogató gépre, a kukoricát pedig feleségével együtt

legálisan árulja Budapest egyik forgalmas főterén. Egyik nap alkalmazottjuk, Sutyi minden nehézkesen összekapart vagyonukat ellopja. Cérna a rendőrséghez fordul, ám ők arra hivatkozva, hogy sok más ügyük van, negligálják esetét és nem emelhetnek ki közülük senkit. Cérna ezért felbérel két elszánt verőembert, hogy találják meg Sutyit és szerezzék vissza pénzt. Terminátor és Penge, akik a Ferencvárosi futballklub, a lányok, az autók és az edzőterem négyeségében élik életüket, kíméletlenül kiszedik minden információt áldozataikból. Dr. Katona Géza írja könyvében, hogy habár a kilencvenes évek második felében megállt a bűnözések számának emelkedése, azoknak erőszakossága súlyosbodott, valamint csökkent a hivatalos szervek hatékonysága. Ahogy fogalmazza: „...az igazságszolgáltatás (ideértve mind a büntető, mind a polgári vagy államigazgatási jogviták intézésének területét) alacsony hatékonyságú és nehézkes működése előtérbe helyezte az önkényes érdekvédelemértékesítési módszereket, növelte az erőszak szerepét.”<sup>36</sup> Ebből következik, hogy „...az állampolgárok – olykor nem csak a bűnözők – a tényleges vagy vélt sérelmeiket a törvényes út igénybevétele helyett bűnszervezeteknek adott megbízással próbálják megtorolni.”<sup>37</sup> Cérna voltaképpen így cselekszik, miután a rendőrség elutasítja problémájának megoldását. Felbérelt emberei ugyan megtalálják Sutyit, de ő az ellopott pénz jelentős részét már elköltötte. A teljes összeg sosem kerül elő, Cérnának és feleségének ezért le kell mondaniuk régóta dédelgetett álmukról, hogy a félretett pénzből örökbe fogadjanak egy csecsemőt, mivel sajátjuk nem lehet.

Gábor Péter filmje egy kis kerület mikroközösségének hétköznapijairól tudósít sajátos stílusban, mely „egyszerre dokumentumfilm és áldokumentum, riport, rekonstrukció, amatőr film és tévés műsor.”<sup>38</sup> A téma rendhagyó formanyelvi megközelítése és a különféle műfajok keverése ellenére kíméletlenül realiztikus. A film eredeti helyszíneken forgott, bevezet a főváros legmocskosabb, legkoszosabb aluljáróiba. Szinte érezni a levegőben az étteremláncok a kosz és az alkohol szagának sajátos keverékét. A sötét presszók nyugtalanító atmoszférája, az utcákat ellepő hajléktalanok és prostituáltak látványa pedig mind rendkívül lehangoló képet festenek. A film szereplői amatőrök, alakításaik roppant módon hitelesek, akikkel a városban bárhol találkozhatunk, utcán, kocsmában vagy a szomszédban. A lopást és a pénz keresését egy filmes stáb próbálja rekonstruálni, mindenhová követi szereplőit, beszélgetnek velük, ám gyakran falakba ütköznek, ugyanis állításaik, különösen Terminátor és Penge szövegei, szöges ellentétben állnak a felvételeken látottakkal. Cérna és felesége ugyanakkor egyszerű emberek álmokkal és vágyakkal, kiknek nem a meggazdagodás, hanem egy gyermek felnevelése képezi a legfőbb motivációt. Hiába próbálnak törvényesen eljárni, nem sikerül nekik. Csak ökölrel és erőszakkal lehet érvényt szolgáltatni, hiszen az igazságszolgáltatás tökéletesen hatástalan, ráadásul méltánytalan is, tudniillik az események kinyomozását

<sup>36</sup> Dr. KATONA Géza, *Szervezett bűnözés Magyarországon*, BM Kiadó, Budapest, 2000, 98.

<sup>37</sup> Uo.

<sup>38</sup> VARGA Balázs, *Fekete mese (Pattogatott kukorica)*, *Filmvilág*, 1999/7, 56.



követően Sutyit csak kettő, miközben Cérnát nyolcra évre ítélték el.

A *Pattogatott kukorica* egy kis közösség egyszerű, hétköznapi embereinek drámáját szemlélteti, és nincs ez másképp *Az adósság* esetében sem. A fiatal Adam és babakocsi boltban dolgozó barátja Stefan úgy döntenek, hogy a gyors pénzszerzés reményében közös vállalkozást indítanak, melyben olasz robogókat terveznek eladni. Szükségük lenne kezdő tőkére, ám a bank ebben nem támogatja őket, viszont felbukkan Stefan egykori szomszédja, az orosz Gerard, aki érdeklődést tanúsít a robogó projekt iránt. Ajánlatot tesz nekik, ám Stefanék azt elutasítják, Gerard azonban követeli a létre nem jött egyezés kirívóan magas költségkiadásait, amit a fiúk nem tudnak kifizetni. Különbéféle fondorlatos trükkökkel, napról napra több pénzt követel tőlük, megfenyegeti őket, és amikor már családtagjaikat is zaklatni kezdi, Stefan és Adam haragtól és bosszútól fűtve megölik Gerardot és társát úgy beállítva, mintha az orosz maffia követte volna el a gyilkosságokat. Adam azonban nem bírja lelkiismeretét elfojtani és feladja magát a rendőrségen, Stefannal együtt pedig évtizedekre börtönbe kerülnek.

*Az adósság* az ezredforduló egyik legjelentősebb és legsikeresebb lengyel bűnfilmje,<sup>39</sup> mely csupán néhány szereplő drámai sorsának ábrázolásával felettébb kritikus és nyugtalanító képet fest a kapitalista Lengyelországról. Ahogy a magyar alkotásokban, úgy Krauze munkájában is hangsúlyos motívum az új intézményrendszerrel és a hatóságokkal szembeni bizalom maradéktalan hiánya.<sup>40</sup> Adamék nem részesülnek a várva várt banki hitelben, később pedig védelmet szeretnének kérni a rendőrségtől Gerard zsarolásai ellen, de nem kapják meg.<sup>41</sup> Az állam, a törvény nem nyújt nekik segítséget, ezért maguknak kell megoldani minden problémát. Krauze filmjének egyik figyelemre méltó erénye részrehajlás nélküli ábrázolásmódja. Nem különíti el élesen a hősöket és a velük szemben állókat Jókra és Rosszakra, a Gerardról kialakult képet pedig jól árnyalja, hogy nemcsak könyörtelen zsaroló, hanem családos ember, szerető édesapa. A fiúk tragédiáját azonban nem kizárólag Gerard kegyetlensége és a hatóságok megbízhatatlansága okozza, hanem ugyanúgy saját óvatlanságuk és türelmetlenségük is.<sup>42</sup> Adam és Stefan vakon bíznak abban, hogy tervezett vállalkozásuk hamar beindul, és napról napra gazdagabbak lesznek. Nem kívánnak várakozni, gyorsan akarnak sok pénzhez jutni, önfejlőségükben pedig még Adam üzleti életben tapasztaltabb és megfontoltabb édesapjára sem hallgatnak, pedig, mint később kiderül, egyik ismerőse közbenjárásával tudtak volna segíteni a fiúkon, ha ők nem döntöttek volna elhamarkodottan. Makacsságukban ugyanolyan hajthatatlanok,

<sup>39</sup> Kovács István, *Az adósságtól a gyilkosságig. Lengyel bűnfilmek, Filmvilág* 2000/10, 29.

<sup>40</sup> Ewa MAZIERSKA, *Police/gangster film In Polish postcommunist cinema: from pavement level*. Peter Lang Ltd. International Academic Publishers, 2007, 154-155.

<sup>41</sup> A rendőrség további inkompetenciájára utal, hogy Gerard halálát az orosz maffia újabb leszámolásai közé sorolja, és az ügy ennyiben is maradt volna, ha Adam nem adja fel magát.

<sup>42</sup> *Uo.*, 156.

mint Gerard követeléseiben, sőt egyformán (talán még inkább) kegyetlenek, amikor a Visztula partján brutálisan megölik őt és társát.

Krauze elegendő időt szentel a generációs különbségeket kihangsúlyozására is,<sup>43</sup> melyet jól illusztrál a családi ebédjelenet, melyben Adam szülei, élettársa és unokaöccse ülnek egy asztalnál. Az édesapa megkérdezi unokájától, hogy ismeri-e a lengyel irodalom klasszikusát, a *Pan Tadeuszt*. A fiatal fiú nemmel válaszol, mire nagyapja hangzatosan felidézi a mű első sorait. A türelmes, hagyománytisztelő nagypapa hibátlanul eleveníti fel a szöveget, a család többi tagja azonban vagy visszatartja nevetését, vagy, ahogy Adam anyja, gúnyos hanglejtéssel csatlakozik hozzá. Krauze sugallata szerint a tradíciók tisztelete, a tudatosság, sőt a nemzeti identitás (nem véletlen a *Pan Tadeusz*<sup>44</sup> idézete) a fiatalabb generációknál nem számítanak. Elszakadtak tőle, hiszen számukra az üzlet, a pénz és a gyors vagyonszerzés élvez prioritást.

Miképpen a magyar filmek főszereplői, úgy Adam és Stefan is arról álmodoznak, hogy idővel jólétben, gondtalanul fognak élni barátnőikkel, akikkel családot alapíthatnak. Adam tanulmányait feladó állapotos élettársa és Stefan barátnője, aki szintén gyereket szeretne, hasonló ábrándokba rángatják magukat. Ahogy Gábor Péter filmjében, úgy *Az adósságban* is kardinális funkciót tölt be a gyerekvállalás, hiszen a hősök motivációjának e cél elérése nyújt erős táptalajt. Adam és Stefan számára a gyors meggazdagodás mellett a gyermeknevelés a másik legfontosabb ösztönző erő, valamint az egyetlen biztos, megbízható, szentséges pont.

*Az adósságot* abból a szempontból is érdemes megközelíteni, amit az ún. morális nyugtalanság időszakára jellemző. A hetvenes évek második felétől egészen a hadiállapot bevezetéséig tartó periódus filmjeinek zöme eltekintett a lengyel filmre korábban oly jellemző irodalmi művek adaptálásától. Helyette a mindennapok társadalmi igazságtalanságaira kívánták felhívni a figyelmet, hogy az egyén nem válhat függetlenné, nem lehet szabad, hiszen mindig ki van szolgáltatva a hatalom embertelen és cinikus mechanizmusainak. Krauze alkotása arra mutat rá, hogy a pártállam összeomlása után a társadalom és az intézményrendszerek ugyan megváltoztak, de az egyén egzisztenciálisan ugyanúgy ki van szolgáltatva, ezúttal nem a politikai elnyomásnak, hanem a kapitalizmus farkastörvényeinek.

Krauze filmje azon túl, hogy egy feszült, dokumentarista stílusban elmesélt történet kiválóan érzékelteti annak a fiatalabb generációnak egyik lehetséges sorsát, akik az új, kapitalista rendszerben szocializálódtak. Merészek, kockázatvállalók, vehemensek, de senki nincsen, aki irányt mutatna nekik, akik útba igazíthatnák őket ebben a kaotikus világban. A hivatalos intézményekre nem számíthatnak, a szülők által képviselt tradíciók és értékek érvényüket veszítik, helyüket átvette a pénz dominanciája, mely a személyes tragédiákkal párosulva vezet a szomorú végkifejlethez.

<sup>43</sup> Michael STEVENSON, *A Bitter Failure on the Road to Polish Capitalism: Krzysztof Krauze's The Debt* (<http://www.kinokultura.com/specials/2/dlug.shtml> – Letöltés: 2016.08.30.)

<sup>44</sup> Az epikus költemény filmfeldolgozását (rendezte: Andrzej Wajda) éppen *Az adóssággal* egy évben mutatták be Lengyelországban, melynek nem titkolt szándéka a lengyel identitás megerősítése volt.

## A rendőröket lelövik, ugye?

A kilencvenes évek eleji lengyel filmművészetben radikális újításnak számítottak az amerikai sémákat lengyel környezetbe átültető, lendületes tempójú, gyors vágásokkal operáló bűnfilmek. Ennek a tendenciának legjelentősebb alkotója Władysław Pasikowski, aki három rendszerváltozáskor készült alkotásával – *Kroll*, *Kopók*, *Kopók 2: Utolsó vér*<sup>45</sup> – tette le névjegyét a lengyel bűnfilm történetében. Közülük az 1992-ben bemutatott *Kopókra*<sup>46</sup> térek ki részletesebben, mivel, a korábbi filmekhez képest rendhagyó módon, ez az alkotás az eddig oly szakmaiatlannak és megalkuvónak ábrázolt hatóságok szemszögéből szemlélteti a politikai-társadalmi átmenetet. Bemutatója utáni nézettsége egyedülként volt képes felvenni a versenyt az amerikai produkciókkal szemben,<sup>47</sup> mely már önmagában figyelemre méltó teljesítmény, évek elteltével pedig valóságos kultuszfilmmé nőtte ki magát Lengyelországban.<sup>48</sup>

A film egy tárgyalással kezdődik, ahol az egykori belbiztonsági hivatal (UB) ügynökét, Franz Maurert faggatják múltjáról és vizsgálják annak alkalmasságát, hogy el tud-e helyezkedni a polgári rendőrség köreiben. A beszélgetések során kiderül, hogy Maurer, noha nehéz természetű és olykor fegyelmetlen, 1989 előtt az egyik legjobb volt a szakmájában. Családos ember, többszörösen kitüntetett, folyamatosan jelentett, és a politikailag gyanús személyeket profi módon megfigyelte, üldözte, ha kellett, hidegvérrel „kiiktatta”. Büszkén emlegeti fel, hogy kétszáz méterről képes volt lelőni a Szolidaritás egyik aktivistáját. Ambivalens háttére ellenére Maurer a polgári rendőrség tagja lesz, előtte azonban egykori kollégáival minden régi iratot és dokumentumot eléget, ami a múltjukhoz köthető. Úgy tűnik, Maurer viszonylag könnyen átvészeli az átmenet napjait, ám a helyzet ennél sokkal bonyolultabb. Kollégái nemhogy hasonló, de semmilyen munkát nem szereznek, és a korábban számos előnnyel és viszonylagos jóléttel járó hivatali állás kiváltságai (például ingyen lakhatás) megszűnnek, családja pedig elhagyja. Maurer végleg le akar számolni múltjával, meg nem történtté kívánja változtatni, és új életet akar kezdeni. Nagy lendülettel veti bele magát első rendőrségi ügyébe, melyben egy nemzetközi autó tolvaj csoportot kell lelepleznie. Hamar rá kell ébrednie, hogy új munkája az új rendszerben cseppet sem könnyebb, mint a korábbi, kiderül ugyanis, hogy a lopások mögött egykori társai, valamint volt STASI ügynökök és KGB-sek állnak, akik nemcsak autólopásokkal, hanem kábítószer-kereskedelemmel is foglalkoznak. Maurer egykori ismerősei, barátai mostanra mind ellenséggé váltak, és lelkiismeret nélkül lövik le új kollégáit.

<sup>45</sup> *Kroll*, 1991; *Psy*, 1992; *Psy 2: Ostatnia krew*, 1994

<sup>46</sup> Egyes források *Hekusok*, mások *Kutyák* címmel tüntetik fel a filmet, írásomban azonban megmaradok a *Kopóknál*.

<sup>47</sup> Szíjártó Imre, A vaskor emberei. A lengyel film a rendszerváltozás után, *Metropolis* 2002/3-4, 29.

<sup>48</sup> Marek HALTOF, *Polish Films with an American Accent = Uö., Polish National Cinema*, Berghahn Books, New York, 2002, 249.

Döbbsen konstatalja az eseményeket, hiszen azelőtt elképzelhetetlennek számított, hogy bűnelkövetők oly erőszakosan lépjenek fel a hatóságokkal szemben.

A *Kopók* nemcsak kimagasló nézettsége és a hagyományok szakítása, az amerikai sablonok sikeres átemelése – mely radikális változást jelentett az eddig alapvetően szerzői stílusú lengyel filmművészetben – miatt figyelemre méltó mű, hanem mert az elsők között sugallja a Szolidaritás ideológiájának halálát, ráadásul gúnyt űz annak eszméjéből és erkölcsi világképéből, mellyel igencsak megosztotta a lengyel közönséget és a kritikusokat.<sup>49</sup> A film egyik jelenetében a volt belbiztonsági tisztok részegen cipelik vállukon kollégájukat, miközben a „*Janek Wiśniewski elesett*” című, az ellenállás híres dalát énekelik, mely korábban Andrzej Wajda *Vasemberében* (Człowiek z zelaza, 1981) volt hallható. A lengyel rendezőóriás így nyilatkozott a látottakról: „Amikor megnéztem Pasikowski *Kopók* (Psy) című filmjét, és benne azt a jelenetet, amelyben részeg, röhögő belügyesek egy ajtón viszik ki az ugyancsak részeg újságírót, „a szerkesztő csicskását” – akit Marian Opania, a *Vasember* egyik szereplője alakított –, megdöbbsentem, de azt hiszem, Pasikowski a lényegre tapintott; ez a jelenet a jövő előhírnöke volt. Sajnos nemcsak a filmbeli belügyesek röhögtek, nagyon jól szórakoztak a nézők is. Ekkor megértettem, hogy valami alapvető változás ment végbe társadalmunk lelkiületében.”<sup>50</sup>

Ahogy Mazierska írja, a *Kopókban* szinte kézzel foghatóvá válik a kiábrándultság atmoszférája.<sup>51</sup> A szürke, általában esős jelenetek, a rideg környezet, az erőszak térnyerése, a gyors, már-már követhetetlen társadalmi-politikai változások, a barátokból egyik napról a másikra történő ellenséggé válása, a fentebb említett jelenet gunyorossága, illetve a zárójelenet, melyben Maurer börtönbe kerül, együttesen mutatnak rá arra a kollektív csalódásra, mely a lengyel társadalmat jellemezte a kilencvenes évek elején. A Szolidaritás nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, sem a kommunista rendszer összeomlása. Nyomasztó hangulata és sebes ritmusa jól passzol a változások utáni káoszhoz és kiszámíthatatlansághoz. Mindezek ismeretében talán nem véletlen, hogy a főszerepet az a Bogusław Linda alakítja, akire tehetségén túl a lengyel nézők úgy tekintettek, mint a hadiállapot bevezetése után betiltott filmek (*Véletlen; Magányos nő; Királyék anyja*)<sup>52</sup> sztárjára, kinek karaktere általában fiatal, naiv és lázadó politikai áldozatot testesített meg. Ehhez képest a *Kopókban* egy mindenből kiábrándult, cinikus, erőszakos, ugyanakkor éles eszű, stílusos hőst alakít, melyre lengyel filmben korábban nem volt példa. Mindezek fényében talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Kopók* félreérthetetlenül felhívta a figyelmet arra, hogy a lengyel filmművészet és társadalom jelentős változásokon esik át.

<sup>49</sup> MAZIERSKA, *i.m.*, 48-49. HALTOF, *i.m.*, 250.

<sup>50</sup> Andrzej WAJDA, *A film és más hívságok*, ford. ÉLES Márta, Osiris Kiadó, Bp., 2003, 226.

<sup>51</sup> MAZIERSKA, *i.m.*, 45.

<sup>52</sup> *Przypadek*, Krzysztof Kieślowski, 1981; *Kobieta samotna*, Agnieszka Holland, 1981; *Matka Królów*, Janusz Zaorski, 1982



## Összegzés

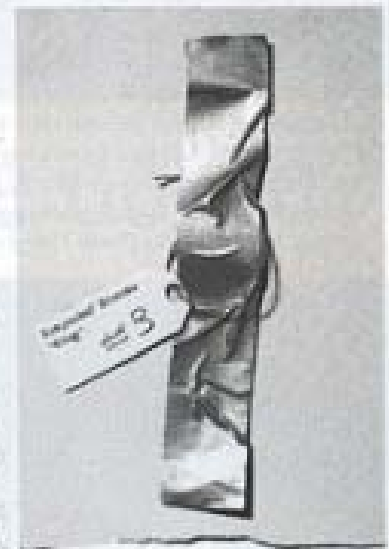
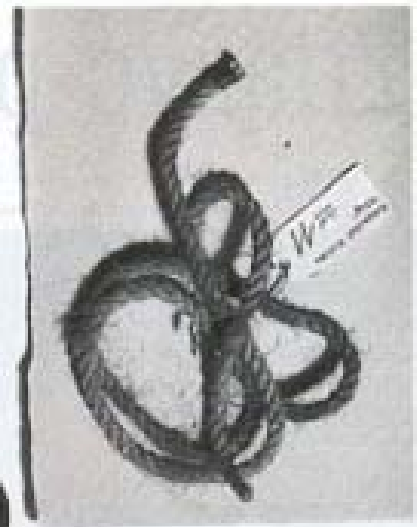
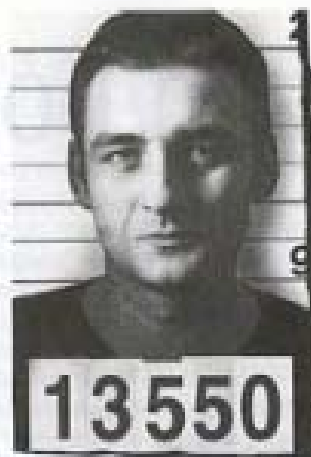
Petsching Mária és Kéri László tanulmánya a nyolcvanas évek filmjeinek, köztük a *Dögkeselyű* társadalomképéről is értekezik.<sup>53</sup> Állításaik azonban ugyanúgy megállják a helyüket a fejezethez kiválasztott, kilencvenes években készült bűnfilmek esetében is: eszerint a korábban fontosnak tartott értékek erodálódtak (vö. Dr. Gönczöl Katalin tanulmánya az értékválságról), a hősöknek pedig nem a szakmai tudása, hanem kizárólag alkalmazkodási képessége számít. Ennek lehetünk szemtanúi a *Vörös Colibriben*, *A rózsza vérében*, és *A csalás gyönyörében*. Noha fejezethez kiválasztott filmek közül néhány (*A csalás gyönyöre*, *A rózsza vére*) ugyan megkísérli a rendszerváltozás utáni társadalom átfogó feltérképezését, mégis túlnyomóan egyéni sorsokat láthatunk (*Pattogatott kukorica*), kiknek történeteiben rendre visszatérő motívum, hogy nem tudnak hosszabb távra tervezni, hanem napról napra kell boldogulniuk. Mindezen túl a kiválasztott filmekben annak lehetünk szemtanúi, hogy a fennmaradásért már nem minden esetben elegendő az alkalmazkodás, hanem csakis illegális utakra kanyarodva lehetséges az érvényesülés. Ugyanez a helyzet *Az adósság* esetében, a *Kopók* pedig már egy markáns példája annak, hogy az új rendszer kialakulásával együtt miképpen halnak el az egykoron kiemelkedő értékek, mint a másik támogatása, a megértés, vagy a szolidaritás.

<sup>53</sup> PETSCHING Mária – KÉRI László, Mire van idő? A 80-as évek filmjeinek társadalomképe *Filmkultúra* 86/9, 59-69.

## Bibliográfia

- BAKÁCS Tibor Settenkedő, Családi vállalkozás (beszélgetés Böszörményi Zsuzsával), *Filmvilág* 1995/3.
- Dr. GÖNCZÖL Katalin, *A bűnözés és bűnmegelőzés Magyarországon a rendszerváltás időszakában* [http://www.fszek.hu/szociologia/szszda/gonczol\\_bunozes\\_bunmegeleozes.pdf](http://www.fszek.hu/szociologia/szszda/gonczol_bunozes_bunmegeleozes.pdf) (Letöltés: 2016.08.26.).
- Dr. KATONA Géza, *Szervezett bűnözés Magyarországon*. Budapest, BM Kiadó, 2000.
- Dr. PATKÓS Csaba – Dr. TÓTH Antal, *A bűnözés néhány térbeli jellemzője a rendszerváltás utáni Magyarországon* ([http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/terstat/2012/03/patkos\\_toth.pdf](http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/terstat/2012/03/patkos_toth.pdf) – Letöltés: 2016.08.01.).
- Marek HALTOF, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, New York, 2002.
- Brunon HOŁYST, *Crime in Poland in 1989-2002. Forecast up to 2008*. Warsaw, Warsaw Management Academy Publishing House, 2004.
- Kovács István, „Olajozás”, szervezett bűnözés és prostitúció a 90-es években Magyarországon, *Nemzetbiztonsági szemle*, MMXV. III. évf. I. szám, 121-122. ([http://epa.oszk.hu/02500/02538/00008/pdf/EPA02538\\_nemzetbiztonsagi\\_szemle\\_2015\\_01\\_114-145.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02538/00008/pdf/EPA02538_nemzetbiztonsagi_szemle_2015_01_114-145.pdf) – Letöltés: 2016.07.28.).
- Kovács István, Az adósságtól a gyilkossáig. Lengyel bűnfilmek, *Filmvilág* 2000/10, 29.
- KRÁNITZ Mariann, A prostitúció és a szervezett bűnözés. A magyarországi prostitúció tablója a 20. század végén *Rubicon online* 1998/6. ([http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a\\_prostitucio\\_es\\_a\\_szervezett\\_bunozes\\_a\\_magyarorszagi\\_prostitucio\\_tabloja\\_a\\_20\\_szazad\\_vegen/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a_prostitucio_es_a_szervezett_bunozes_a_magyarorszagi_prostitucio_tabloja_a_20_szazad_vegen/) – Letöltés: 2016.07.28.).
- Ewa MAZIERSKA, *Police/gangster film In Polish postcommunist cinema: from pavement level*. Peter Lang Ltd. International Academic Publishers, 2007.
- PETSCHING Mária – KÉRI László, Mire van idő? A 80-as évek filmjeinek társadalomképe, *Filmkultúra*, 86/9.
- Emil PŁYWACZEWSKI, *Organised Crime in Poland: It's Development from 'Real Socialism' to Present Times. = Organised Crime in Europe: Concepts, Patterns and Control Policies in the European Union and Beyond*, eds. Cyrille FIJNAUT, Letizia PAOLI, Springer, 2004, 468.
- ROMSICS Ignác, *Gazdasági válság, reformpolitika, társadalmi közérzet. = Volt egyszer egy rendszerváltás*, Rubicon-könyvek, Budapest, 2003.
- SCHUBERT Gusztáv, Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei. Kelet-európai film a rendszerváltás után, *Metropolis* 2002/3-4.
- Michael STEVENSON, *A Bitter Failure on the Road to Polish Capitalism: Krzysztof Krauze's The Debt* (<http://www.kinokultura.com/specials/2/dlug.shtml> – Letöltés: 2016.08.30.)
- SZÍJÁRTÓ Imre, A vaskor emberei. A lengyel film a rendszerváltozás után, *Metropolis* 2002/3-4.
- VALUCH Tibor, *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005.
- VARGA Balázs, Fekete mese (*Pattogatott kukorica*), *Filmvilág*, 1999/7.
- Andrzej WAJDA, *A film és más hívságok*, ford. ÉLES Márta, Osiris Kiadó, Bp., 2003.

# Nikt nie chce Ci pomóc



# drug.

## Film Krzysztofa Krauze

Robert Gomeś, Jacek Borcuch, Andrzej Chyra,  
Cezary Kosiński, Joanna Szurwielej, Agnieszka Warchulska

scenariusz: Krzysztof Krauze, Jerzy Morawski, kierownictwo produkcji: Tadeusz Dębno, montaż: Krzysztof Szpetmański, dźwięk: Wiesław Żytek, scenografia i wnętrza: Magdalena Lipińska, kostiumy: Klárieta Radka, muzyka: Michał Urbaniak, zdjęcia: Bartek Prokopowicz, współproducenci: Jacek Moczydłowski, Jacek Bromski, producent: Juliusz Machulski, reżyseria: Krzysztof Krauze.

Produkcja: Studio Filmowe ZEBRA oraz Canal+ Polska, ITI Cinema, A.S.P.



CANAL+



DC DOLBY



zwierciadło









# Horányi Péter

## A Fargo-univerzum

### Hogyan építi tovább a sorozat a film világát?

#### Bevezetés

A kortárs bűnügyi filmek világában egyedi és kiemelkedő példa a Coen testvérek hatodik nagyjátékfilmje, a *Fargo*. Az 1996-ban megjelent bizarr, fekete humorú alkotás általános kritikus és nézői elismertséget szerezve, két Oscar-díjjal, valamint a rendezőpáros munkáihoz mértén nagy jegybevételével (25 millió dollár) az amerikai *midcult* egyik mérföldkövévé vált. A kultikus státuszt elért alkotás rajongóinak öröme a Fargo világa immáron az FX-csatornán futó műsorként él tovább. A Noah Hawley által írt sorozat két évada futott le (a harmadik premierje 2017. április 19-én várható), első epizódjának megjelenése 2014. április 15.-én volt.

A két évad egyes részei a filmtől és egymástól külön-külön is érvényes történettel rendelkeznek, ezért felfoghatók független mini-sorozatoknak is, de e többrétű, látszólagos autonómia ellenére a sorozat a film jellegzetes motívumait, stilisztikai elemeit és történetmesélését továbbdolgozza.

A sorozat bejelentése sokaknak meglepetés volt, ugyanis egy igencsak rendhagyó film adaptációját ígérte. A *Fargo* hiába népszerű, mégsem könnyen befogadható darab. A befogadás nehézsége leginkább abban rejlik, hogy nem ad támaszt az események feldolgozását illetően. A testvérpár távolságtartással, realista szűrőn keresztül ábrázol szürreális szituációkat, de az egy ponton sem válik egyértelművé, vajon komolyak vagy humorosak akarnak lenni. Az sem segít, hogy az egész egy kvázi hazugsággal kezdődik, miszerint „ez egy igaz történet”. Ez alapján miképpen kellene mindazt a morbiditást és drámát elnézni, ami a képeken megjelenik? A megválaszolatlan kérdésből adódóan egyesek drámának, mások inkább vígjátéknak látják a filmet. Érdeemes utánakeresni, a különböző trailerek mennyi eltérő hangulatot sejtetnek. A *Fargo* film tehát számos értelmezést megenged, ezért érdekes, hogy a sorozat mit szűr le az eredetiből és örökít tovább valamilyen formában.

A *Fargo*-sorozat ismertetésére egy olyan megközelítési módot választottam, amely a filmre való reflexiókon, közös utalásokon és azok többletértelmein alapszik. Azt vizsgálom, hogy a sorozat milyen módon teremt egységes, sőt kibővített világot az eredeti filmmel, akár egy komplexebb narratíva beemelésével. A következőkben általánosan ismertetem az eredeti filmet és a sorozatot, kiemelve párhuzamba vonható tulajdonságaikat.

## A film és a sorozat motívumai

A Coen-fivérek munkássága az 1980-as évek amerikai független filmes piacának „élesebb, modernista-posztmodernista” típusában gyökeredzik, olyan rendezőkéhez hasonlóan, mint David Lynch, Quentin Tarantino vagy Jim Jarmusch. Ennek az irányzatnak a legfontosabb jellemzője Palmer szerint – amellett, hogy kellő távolságot tart Hollywoodtól – a könnyen felismerhető, *egyedi stílus*.<sup>1</sup>

A Coen-fivérek stílusa szervesen átszövi filmjeik világszemléletét és történetmesélését. Nem ragadnak le a hagyományos formuláknál, hanem eklektikus műfaji játékot folytatnak, amelyben a klasszikus elemek tudatos használata újfajta, gyakran humoros ábrázolásmóddal párosul. Ez a *Fargo* viszonylatában is abszolút igazolható. A testvérek hatodik nagyjátékfilmje maga is műfai ötvözet: egyfelől bűnügyi film, amely egy szürreális és félresikerült bűntény körülményeit mutatja be, másfelől vígjáték, amely kifigurázza a minnesotai kultúrát és lakóinak furcsa szokásait, végül pedig dráma, intenzív lélektani ábrázolás az agresszió, a kapzsiság és az ártatlan megbékéltség fogalmain keresztül.

Az 1996-os *Fargo* film története szerint Jerry Lundergaard (William H. Macy), minnesotai autókereskedő a Fargo nevű városban felbérel két bűnözőt, Carl Showaltert (Steve Buscemi) és Gaear Grimsrudot (Peter Stormare), hogy rabolják el a feleségét. A terv szerint milliomos apósa, aki mit sem sejt arról, hogy Jerry tervelte ki az egészet, fizetné ki a váltságdíjat, így Jerry és az emberrablók is meggazdagodnának. A két ügyetlen gengszter azonban az országúton lelő egy rendőrt, majd két szemtanút. Az események ezután egyre kaotikusabbá válnak. Az áldozatokra Brainerd rendőrsége talál rá, így kapcsolódik be Marge Gunderson (Frances McDormand), a várandós rendőrfőnök, aki kezébe veszi az ügyet.

A *Fargo*, ahogy másfél órában elmondja a történetét, több tekintetben is megsérti a bűnügyi filmes sémákat, de a leginkább rendhagyó motívuma, amit feltétlenül ki kell emelni, Marge figurája. A rendőrfőnöknő távolról sem emlékeztet a klasszikus hollywoodi hős archetípusára, se azokra a nőkre, akiket hasonló kategóriájú alkotásokban megszokhattunk. Amellett, hogy a terhesség jelentős hátrányait szenved el (hányinger, fokozott étvágy, gyakran kell leülnie), egyszerű minnesotai jellemével esetlenséget áraszt. A világról alkotott elképzelése sem különb. A valóságot elemi szinten, naivan fogadja be. A bűnhöz és a bűnözőhöz is így viszonyul, nem érti, hogy történhet annyi erőszak „egy gyönyörű napon”. Gyengéi mögött valójában persze éles intelligencia rejtőzik. Egy igazi alternatív hős tehát, aki habár magán hordja környezetének sztereotípiáit, a környezetet átítató erőszakkal szemben mégis értetlenül áll.

<sup>1</sup> R. Barton PALMER, A Coen fivérek: posztmodern filmkészítők, *Metropolis*, Joel és Ethan Coen, XV./1, 24.

Marge megkerülhetetlen elem, ha a *Fargo* elemzésére kerül sor. Alakja izgalmas elméleti témáknak adhat teret. Hilary Radner például feminista értékek, úgymint az archetipikus anyaság férfiak világában történő érvényesülését látja benne.<sup>2</sup> Van egy jelenet a film végén, amikor Marge a rendőrautójában viszi el a sorozatgyilkos Gaear Grimsrudot. Marge megpróbálja elmagyarázni a néma bűnözőnek, hogy amit tett, az azért rossz, mert „vannak az életben fontosabb dolgok is, mint a pénz”. Mindezt anyáskodó, pedagógus modorban teszi, viszont Grimsrud szokásos néma hallgatásába ütközik. Radnernek imponál Marge karaktere, mert ráhúzhatóak a feminista értékek: nem szexikon, hanem erős és önálló hősnő, aki rendet tesz a férfiak bűnös világában.

De egészen más értelmezések is vannak Marge karakterét illetően: Christopher Sharrett azt állapítja meg, hogy Marge alakja ugyan szembeszáll az elvárások mentén megalkotott női szerep trendjével, vagyis ezen a ponton igazat lehet adni Radnernek, de fontos kiemelni, hogy Marge annyira nevetséges környezetben kénytelen alkalmazni intelligenciáját, hogy összességében ez a tehetség értelmetlenül ábrázolódik a filmben.<sup>3</sup>

A többféle elemzés jól rávilágít arra, hogy a film ábrázolási módja kiszámíthatatlan és sokoldalú. Eleve nem magától értetődő, hogy melyik karakterrel kellene azonosulnunk. Ugyan egyértelműen Marge a hős, de csak a film második felében tűnik fel, Jerry pedig hiába visszataszító, a film vele nyit, és az érzelmeire is erős hangsúlyt fektet, ettől pedig a néző akaratlanul is elkezd együtt érezni vele. Ha Jerry szociopata viselkedését sajnálatos földrajzi determinizmusként értelmezzük, rögtön jobban lehet vele empatizálni, mert máris áldozattá redukálódik.

Mindezek fényében a megítélés függhet attól, hogy milyen műfajban értelmezzük a filmet. Ha viszont eltekintünk a bűnügyi, illetve bármilyen műfaji kerettől és általános erkölcsi értelemben nézzük, meglátásom szerint egyértelmű a szereplők pozíciója. Marge ugyan felfejti a bűnhöz vezető út összefüggéseit, azt, hogy *mi miért* történt – ám képtelen megérteni, hogyan választhat valaki más utat, mint ami az ő ideáinak felel meg. Nem tudja megérteni, mi vihette Gaeart és társát a bűnözésre – ha a „jót” is választhatták volna. Marge rácsodálkozásában és stílusában éppenséggel láthatjuk a nőiség kibontakozását, a konfliktusban pedig a nemi ellentétek feszülését, én azonban inkább az idegen motiváció kiismerhetőségének hiányát vélem felfedezni. Gaear konok némasága és kiszámíthatatlan viselkedése ezt támasztja alá – de felfogható úgy is, hogy azt üzeni: a bűn indíték nélküli, nincs mit megérteni rajta. Következésképpen a szereplők pozíciójának relativizmusa csak bizonyos szempontból tartható fent, végső soron élesen elválasztódnak a jók (Marge és rendőrkollégái) a rosszaktól (Jerry, Carl, Gaear). A *Fargó*ban a jók nem követnek el gaztetteket, a rosszakban viszont semmi humánusot nem lelünk.

<sup>2</sup> Hilary RADNER, Új Hollywood új nője. Gyilkosság gondolatban – Sarah és Margie, *Apertúra* <http://apertura.hu/2009/tel/radner>

<sup>3</sup> Christopher SHARRETT, *Fargo*, avagy az üres határvidék, *Metropolis*, Joel és Ethan Coen, XV./1, 57.

A két fél között áthidalhatatlan a szakadék, nincsenek ingázók. Ez az erkölcsi ellentét jól megragadható motívummá válik, és könnyedén továbbörökíthető a sorozat epizódjaira is.

A *Fargo*-sorozat első évada a film történéseihez képest később játszódik, 2006-ban. A környezet ez alkalommal is Minnesota állam a téli hónapokban. A béke megzavarásának középpontjában egy Malvo (Billy Bob Thornton) nevű rejtélyes idegen áll, aki Fargo városból érkezett. Malvo egy baleset alkalmával találkozik a pitiáner, életunt Lesterrel (Martin Freeman), aki beszámol neki gyerekkori haragosáról. Malvo mintegy jó szándékból meggyilkolja Lester ellenségét, majd egy másik találkozás alkalmával telebeszéli Lester fejét antiszociális dogmaival. A frusztrált Lester a hatása alá kerül Malvo szavainak, s egy szép napon meggyilkolja saját feleségét. Az ügyet évekig sikerül eltusolnia Lesternek, úgy beállítva, mintha betörés történt volna. Feltűnik egy Marge-ra emlékeztető női figura, Molly Solverson (Allison Tolman), aki első benyomásra esetlennnek tűnik, azonban intelligenciája magasan meghaladja kollégáit. Molly előbb-utóbb felfejti az ügyet, és kiderül az igazság.

Lévén, hogy a sorozat komplett játékideje a film sokszorosa, a show több szálon fut, átfogóbb karakterábrázolást kapunk, illetve, s ez nem magától értődik, a teljes cselekmény is komolyabb időtartamot ölel fel. Ettől függetlenül a sorozat alkotói szemlátomást igyekeztek a film tempóját és hangulatát konstans módon fenntartani. A leginkább szembetűnő hasonlóságok a film és a sorozat között történetbeliek, karakterbeliek, illetve tónusbeliek.

A történetről érezhető, hogy habár nem a film sztoriját rekonstruálja, számos rokon vonást mutat, úgymint az áldozat feleség, az ármánykodó és pitiáner férj, az értelmetlen mézszárlás vagy a bőrdöng pénz. Helyszínbeli hasonlóságok is bőven vannak, a legszembetűnőbbek a kietlen táj, az országút, a kisváros utcái stb.

Molly, habár nem egy az egyben megfelelője, Marge-t idézi, Lester kiinduló állapotában pedig egyértelműen Jerryre hasonlít, bár jellemfejlődése csakhamar eltérő irányt vesz. Malvo szerepe lóg ki némileg, mert nem húzható rá egyik filmbéli gazember alakja sem. Malvo inkább allegorikus karakter, a megtettesült bűnt szimbolizálja, tehát olyan, mintha a filmben tapasztalt általános rossz pólus egy emberben öltene alakot. Mindamellett számos mellékszereplő tűnik fel itt-ott, akik a film bizonyos karaktereinek személyiségét idézik.

A legerőteljesebb hasonlóságok tónusbeliek. Sharrett az 1996-os filmben a „középosztály életének hétköznapi örületét és képmutatását”, „szociopata viselkedését” látja,<sup>4</sup> ez abszolút ráilleszhető a sorozatra is. Az alakok frusztráltak, elnyomottak, meggondolatlan döntéseket hoznak, amiktől aztán szenvedni kénytelenek. Az emblemikus főcímmzene is visszaköszön, ami habár megújított verzióban, de hasonló drámai baljóssággal dübörög fel időnként. Sharrettnek a főcímmzenéről is megvan a véleménye: szerinte a film



szándékosan nem adekvát módon használja ezt a mennydörgő és epikus zenét, így a képeket parodisztikussá változtatja.<sup>5</sup> Ennek fényében, azt gondolom, a sorozatban a zene már nem rendelkezik ilyesféle hatással, hanem csupán arra szolgál, hogy magát a filmet juttassa eszünkbe. Ugyanis az epizódok olyan pillanataiban szólal meg, amikor komoly dramaturgiai vagy képi hasonlóság jelenik meg a filmmel. A sorozatban a zene tehát nem pusztán a közvetlen elbeszélői szerkezetben van jelen, hanem egy utalási szinten is.

A *Fargo*-sorozat második évadja az első után egy évvel készült el. Minden tekintetben határozottan bonyolultabb az első évadhoz képest. Ez alkalommal 1979-ben, bő évtizeddel az eredeti film sztorija előtt járunk. Az események központjában a fargo-i Gerhardt család nevű bűnszövetkezet és egy rivális maffia harca áll. A rendőr, Lou Solverson (Patrick Wilson), aki a még gyermek Molly apja, tekinthető leginkább központi szereplőnek, aki egy bárban elkövetett mérszárlás kapcsán keveredik bele az ügybe, amit a legkisebb Gerhardt, Rye (Kieran Culkin) követett el. Csavar az eseményeken, hogy a lövöldözés után a megzavarodott Gerhardt-fiú kikószál az autóútra, ahol véletlenül elgázolja Peggy Blumquist (Kirsten Dunst). Egy hármass játszma alakul ki, a Gerhardt-család küzdelme a rivális bandával, miközben a legkisebb Gerhardtot keresik, a rendőrség párhuzamos nyomozása, valamint Peggy fáradozása, hogy férjével megússza az egészet.

Nem csak a történet, de a szereplők tekintetében is nagyobb a diverzitás a második szériában. Habár az első évadban sem egyeztek meg pontosan a karakterek a filmbéliekkel, de hasonló tulajdonságokat mutattak. A második évadban a távolság tovább nő. Az itt megjelenő szereplők másféle személyiségjegyekkel bírnak, megegyezést csak abban mutatnak, hogy időnként hasonlóan cselekszenek, vagy hasonló szituációkba kerülnek, mint a film hősei. A Kirsten Dunst által eljátszott Peggy karakterét mindenképpen érdemes összevetni Marge-ével. Peggy unatkozó háziasszonyként tűnik fel az évad első epizódjában. Markáns ellentéte férjének (Jesse Plemons), aki letelepedni és beilleszkedni akar. A baleset, amely során akaratlanul belecsöppenek egy rivális maffiaháborúba, a férj számára a lehető legnagyobb balszerencsét jelenti, Peggynek viszont – akinek vágya, hogy kiszabadulhasson a tipikus amerikai női konvenciók alól – az új élet lehetőségét. Peggy kelletlenkedés nélkül veszi magára a konfliktus kihívásait és nem retten vissza hasonló erőszak alkalmazásától, mint a maffiához tartozó, keménykötésű férfiak. Karakterében megjelennek a késő hatvanas évek feminista hullámának ismérvei, de kiszámíthatatlan, kissé szociopata viselkedése eltorzítja azokat. Viselkedése annyiban emlékeztet Marge-éra, amennyiben ő is felülemelkedik a férfi-világ kihívásain, de a rendőrnőhöz képest ennek az autonóm női mivoltnak egy egészen más spektrumát kelti életre.

Az, hogy az évad a hetvenes évek végén játszódik igencsak fontos, ugyanis a történet hangulatát jelentősen átszövi a poszt-vietnámi életérzés

<sup>5</sup> SHARRETT, *i.m.*, 50.

és a Reagan-éra előszele. Egy emblematikus jelenetben Reagan kampánybeszédét látjuk (Bruce Campbell előadásában), aki a vallás, az oktatás és mindenekfelett a család fontosságáról beszél, s eközben egy párhuzamos montázsban azt látjuk, ahogyan a két maffiacsalád éppen lemészárolja egymást – ezzel érzékeltetik az alkotók a szakadékot az ideológia és a valós élet között. Lou Solverson értetlenkedve nézi a körülötte zajló erőszakot, azonban ő – Marge-dzsal ellentétben – pontosan ismeri annak forrását. Egy korai epizódban kijelenti, hogy úgy érzi, mintha „*az emberek hazahozták volna Vietnামot magukkal*”, és ezt magának Reagannek is elmondja egy vécézés közben történő találkozásuk során. Reagan válasza erre az, hogy „nincs olyan nehézség, amit egy amerikai le ne tudna győzni”, Lou viszont nem tudja hova tenni ezt. Megint csak ideológia és valóság konfliktusát érezzük. Az utolsó epizódban Lou beszámol háborús traumájáról – ezzel visszamenőleg értelmeződik az erőszakhoz fűződő viszonya.

A második évad ilyen szempontból tehát meglehetősen autonóm alkotás, mert nemcsak jobban elrugaszkodik a '96-os filmtől, hanem új értelmezési lehetőséget teremt ahhoz. Ennek fényében mindazon erőszak, amellyel olyan idegenkedve tudott csak Marge, majd Molly is szembenézni, valamilyen módon a vietnami háború utáni társadalmi traumából ered. Ilymódon a „feminista” értelmezés meggyengül: a férfi és női karakterek viselkedése egybevágt az általános antropológiai ténnyel, történelmi tapasztalattal, miszerint a háború a férfiak játéka, a nők számára idegen, de nekik kell begyógyítaniuk a sebeket.

### **Egy komplexebb narratíva**

A sorozat két évadának eseményeit követve nemcsak a karakterek és események egyszerű párhuzamát figyelhetjük meg, hanem a film és a sorozatrészek közötti finomabb összefüggéseket is. A kölcsönös reflexiók szövetében egy bonyolultabb meta-elbeszélés is megfigyelhető. Ez egyáltalán nem bizonyul páratlan esetnek, ha a kortárs sorozatok világában elmélyedünk. Jason Mittel elemzése hívja fel erre a figyelmet,<sup>6</sup> amely egy azon írások sorában, amelyek a kilencvenes évek közepétől tematizálódó úgynevezett *narratív komplexitás* jelenségével foglalkoznak.

A narratív komplexitás egyszerűen megfogalmazva olyan innovatív filmes elbeszélőmód, amely a hagyományos klasszikus hollywoodi elbeszéléshez képest kreatív és trükkös elbeszélőformákat használ.<sup>7</sup> Ilyen jellemzően a nem-lineáris történetmesélés (*Ponyvaregeny*), több világ párhuzamos bemutatása (*Bábel*), vagy akár az olyan elágazó ösvényes alkotás, amelyben a karakterek döntéséhez mérten alternatív, parallel univerzumok nyílnak

<sup>6</sup> Jason MITTEL, Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban, *Metropolis*, Kortárs amerikai tévésorozatok, XII./4, 30-53.

<sup>7</sup> VARGA Balázs, Egység és kétség – Bevezető a narratív komplexitás összeállításához, *Metropolis*, Narratív komplexitás, XVI./6-8.

(*A lé, meg a Lola*). Az ehhez hasonlatos elbeszélői fogások közel sem újak, már az európai modernista művészfilmekben is megtalálhatóak. A kortárs filmekben népszerűvé válásuk viszont arra utal, hogy a régebben csak a szélsőséges modernista stílust jellemző elbeszélői bizonytalanság az idők során a populáris filmekben is megjelent,<sup>8</sup> és szinte védjeggyüké tették olyan rendezők, mint Tarantino, Nolan vagy Iñárritu.<sup>9</sup>

Mittel a hagyományos televíziós elbeszélés két típusát, az *epizodikus* és a *szerializált* formát különíti el, hogy ezen keresztül mutathassa be a sorozatok narratív komplexitását. A különbség a két forma között, hogy míg egy epizodikus műsorban minden rész kerek, különálló történetet alkot, lezárt befejezéssel, addig egy szerializált műsorban a részek vége nyitott marad, s legközelebb onnan folytatódnak, ahol az előző abbamaradt. Ettől az egyes epizódok megtekintési sorrendje értelemszerűen sorrendhez kötötté válik a szerializált sorozatban, és hétről hétre való követést igényel, nem úgy, mint az epizodikus sorozat esetében, ahol nincs drámai nyitva hagyás, hanem minden rész végén visszaáll az egyensúlyi helyzet, ettől pedig az egyes részek tetzés szerinti, megjelenéstől független sorrendben is nézhetőek. Az epizodikus sorozatokban még igazi időbeli változás sincs, maximum külső tényezőkből fakadóan, mint a színészek megöregedése, lecserélődése stb.<sup>10</sup>

Feltűntek azonban olyan műsorok a kilencvenes évektől, amelyek ötvözik ezt a két, korábban szigorúan szétválasztott formát, ez alatt érti Mittel a narratív komplexitású sorozatokat.<sup>11</sup> Ennek korai iskolapéldájaként az 1993-ban induló *X-akták* hozható fel, amelyben a részek önmagukban is nézhetőek, de az egész egy áthidaló narratívát is alkot, amelytől az *X-akták* univerzuma lassan szinte mitológiává terebélyesedett és megfejthetetlenül összetetté vált. A legfrissebb kortárs sorozatok közül talán a *Sherlock* (2010-) a legjobb példa, amelyben az epizódok önmagukban komplett játékfilmként helytállnak, a rajtuk átívelő metasztori pedig rendkívül kidolgozott.

Az ilyen elbeszélési módot használó sorozatok erőssége tehát, hogy felosztják közönségüket „egyszeri” fogyasztókra és összefüggéseket kereső rajongókra, azáltal, hogy habár nem igénylik a fogyasztók folyamatos, hétről hétre tartó figyelmét, az aktív nézők számára viszont nagyobb és összetettebb világot kínálnak, valamint arra csábítják őket, hogy jobban involválódjanak az eseményekbe, céljuk, hogy a néző érezzen készletetést arra, hogy jobban megismerje a világot. Erre olyan trükkjei vannak a sorozatnak, mint a belső poénok, intertextuális utalások vagy akár olyan csavarok, amelyek komplett részek újraértelmezését kényszerítik ki.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*, Budapest, Palatinus, 2005, 85. Idézi: VARGA, *i.m.*, 6.

<sup>9</sup> VARGA, *i.m.*, 6.

<sup>10</sup> MITTEL, *i.m.*, 30-31.

<sup>11</sup> MITTEL, *i.m.*, 41-42.

<sup>12</sup> MITTEL, *i.m.*, 42-46.

A *Fargo*-sorozat szerializált formát használ, ezért ugyan az *X-akták*- és *Sherlock*-szerű szerializáltág-epizodikusság összjáték nincs meg a cselekményvezetésében – hiszen a néző „köteles” hétről-hétre követni, ha érteni akarja a sztorit –, ugyanakkor a Mittel által idézettekhez hasonló komplex narratívát alkalmaz.

A sorozat tartalmaz számos rejtett intertextuális elemet, amelyek összefűzik a filmmel egy mélyebb szinten. Ezeket az elemeket azért különböztetem meg a sima tónus-, történet- és karakterbeli párhuzamoktól, mert ezek segítségével a sorozat nemcsak egyszerűen formai rokon jegyeket kezd mutatni a forrásanyaggal, hanem ahhoz illeszkedő tartalmi többletet teremt, kiterjesztett és komplexebb univerzummal.

Egy példa erre: A filmet nem ismerő sorozatnéző nem tudhatja, hogy az első évad negyedik epizódja elején a bőrönd pénz, amit Milos, a sorozat egyik mellékszereplője talál, miként került oda a hóba. Aki látta már a filmet, az viszont tudja, hogy Carl hagyta ott évekkal ezelőtt. A sorozat történései szempontjából ez ugyan lényegtelen információ, a sorozatnéző nem fogja úgy érezni, hogy lemarad valamiről, a film ismerőjének viszont a tudástöbblet révén egy átfogóbb fabula fog összeállni a fejében, ahogy felismeri ezt a kis intertextuális kötéspontot.

### **Rejtett utalások, rokonszituációk**

A *Fargo*-sorozat két évadából számos intertextuális elem tűnik fel annak a nézőnek, aki látta a filmet, illetve a Coen testvérek más alkotásait, a sorozat ugyanis időnként azokra is utal.

Ezek az elemek lehetnek történeti kiegészítők, de nem-narratív kapcsolódási pontok is. A legevidensebbek közülük az *easter egg*-ek (húsvéti tojások), vagyis azok a rejtett poénok, amelyek nem járulnak hozzá a történet előrehaladásához, se dramaturgiai-cselekményvezetési funkciót nem töltenek be, és csak akkor nyernek értelmet, ha a *Fargo*-t, vagy adott esetben egy másik Coen-filmet alaposan ismeri a néző. (Az *easter egg*ek lehetnek olyan poénok is, amelyek a sorozatban csak később nyernek értelmet. Más alkotások kapcsán erről Gollowitzer Diána ír.<sup>13</sup>) Ebből rengeteg akad, és hosszadalmas lenne mindet felkutatni. Két fő típust különböztetek meg. Az egyik az a fajta, amely eseményekre vagy szereplőkre teremt utalást. Konkrét példa a rejtélyes „Knudsen” név, amely mindkét évadban felmerül jelentéktelen párbeszédiken keresztül. A *nagy Lebowski*t, a Coen testvérek másik híres filmjét ismerő néző számára mókás lehet rájönni arra, hogy ezek az emberek nem mások, mint Bunnyt, a világgá ment lányt kereső szülők. Egy rejtett poénnal tehát össze lett kötve két addig zárt és független univerzum.

<sup>13</sup> GOLLOWITZER Diána, Új média – új rajongók? Fankultúra az analóg-digitális váltás után, *Prizma*, 2012/10/25, 14.



A másik fajta *easter egg* még csak nem is az eseményekre vagy karakterekre utal, hanem afféle kiszólás a bennfentes nézőnek, amely az alkotói univerzum egyéb elemeit vonja be. A második évadban egy ponton az autórádióban Kenny Rodgers „*Just Dropped In*” című számának feldolgozása megy, az a szám, aminek az eredetije *A nagy Lebowski* egyik hallucinációjelenetének adta aláfestő zenéjét. Lester, amikor bemegy a bárba, háta mögött látványosan a *Lebowski* főhősének, Tökinek a kedvenc itala van kiírva, de rejtett poén az is, amikor az első évadban egy rabbi elbeszélése hasonló stílusban van megfilmesítve, mint az *Egy komoly emberben*.

Noah Hawley, a sorozat egyedüli írója és rendezője szemlátomást minél több rejtett poént próbált eldugni a szemfüles rajongók számára, ezek gyűjteményét internetes oldalakon meg lehet csodálni, számomra azonban jóval érdekesebbek a meglepi-tojásoknál azok az intertextuális elemek, amelyek történeti kiegészítésül szolgálnak.

Ezeket rokonszituációknak nevezem, és azokat a jeleneteket értem alattuk, amelyekhez hasonlóak a filmben is és a sorozatban is megtalálhatóak, viszont különböző módokon zajlanak le, eltérő kicsengéssel. Ez azért érdekes, mert így a sorozatban a *Fargo* történetének jellegzetességei – úgymint a pénz köré szerveződő erőszak, az idegen városból érkező gonosz, az intelligens rendőr és a titkolózó pitiáner játszámája – új perspektívába kerülnek, új jelentést kapnak.

A *Fargo* történetében megfigyelhetjük, hogy a véletlen szerepe rendkívüli hangsúllyal bír. Amikor Carl és Gaear az országúton megállítja a rendőr, akár meg is úszhatnák a lebukást, illetve később a két szemtanú el is kerülhetné őket. Ha az országúti gyilkosságok nem történnek meg, Marge sem kezdett volna nyomozni az ügy után. A sorozat a film számos ilyen „mi lett volna ha” pillanatán gondolkozik el, mintegy újrajátszik hasonló helyzeteket, de más végkifejletet ad nekik. Az első évad elején Malvót hasonlóan igazoltatja Gus (Colin Hanks), az egyik főszereplő rendőr, Malvo azonban meggyőzi, őt hogy „*jobb, ha nem tér rá erre az útra*”. Ez a fenyegetés önmagában is meggyőző, ha tisztában vagyunk Malvo eddigi tetteivel, a filmet ismerő nézők viszont tudják, hogy amikor rendőr ezen a környéken legutóbb hasonló szituációba került, annak rossz vége lett. Malvo persze nem ismerheti Carl és Gaear sztoriját (bár ki tudja), de monológja mégis legalább annyira a néző szól, mint amennyire Gushoz intézett. Gus engedelmeskedik Malvónak és vélhetőleg ezért marad életben, vagyis rálép arra az útra, amit a filmben látott rendőr nem választhatott. A filmből ismert cselekményvezetés eltérő irányait élvezhetjük tehát a sorozaton keresztül. A második évad második epizódjában szintén van egy hasonló jelenet, ebben három bűnözőt, Milligant (Bokeem Woodbine) és a két Kitchen testvért (Todd Mann, Brad Mann) igazoltat Hank (Ted Danson), a helyi rendőr. A jelenetben rengeteg feszültség van, de végül nem történik vérontás, pedig szinte elkerülhetetlennek érződik.

Milligan megjegyzi, hogy egy „kisebb csodával ér fel, hogy ebben a konfliktussal teli világban két ember nyugodtan és racionálisan tud még társalogni”. Ez megint csak utalás a filmből ismert történésekre, valamint az első évadra is.

Nem megkerülhető a bőrönd pénz szimbóluma sem: A bőrönd nem pusztán tárgyként nyer különös funkciót, hanem mint összekötő, áthidaló szituációs motívum jelenik meg, a bajt és a halált hordozza, mint oly sok bűnügyi alkotásban. Először Jerry apósánál van, majd Carlhoz kerül, azt évekkel később Milos találja meg, majd pedig visszakerül a hóba. Egyik szereplő sem jön ki nyertesén abból az ügyből, amit magának csinál, miután a pénz hozzákerül. A pénz, illetve a körülötte szerveződő szituáció a sorozatban utalás más Coen-filmre is, úgymint a *Nem vénnek való vidékre*, amiben, miután a főszereplő megtalálja a bőröndöt, hajtóvadászat indul utána, s ebbe belehal végül. A pénz tehát olyan szimbolikus jelentőséggel bír ezekben a történetekben, mint az erőszak megkerülhetetlen előidézője.

Érdekes rokonszituáció az első évadból a gyilkos és az áldozat ábrázolása is. Lesterrel kezdetben mindenki kibabrálnak, ezekben a jelenetekben könnyen feltűnő, vöröses narancssárga kabátot hord. Viszont ahogy lassú jellemfejlődésen megy keresztül és a sorozat végére valódi álnok gazemberré válik, ezzel együtt a ruházata is megváltozik, ám az utolsó epizódban, amikor üldözőbe veszik a rendőrök, újra egy hasonlóan rikító kabát van rajta. Ez feltűnően hasonlít arra a ruhadarabra, amit a filmben az egyik áldozat hord, aki szemtanúja lett az országúti rendőrgyilkosságnak. Lester és Molly küzdelme hasonlatos ahhoz, ahogy Marge próbálja Jerryt keresztül megoldani az ügyet.

Ezek a rokonszituációk tehát mintegy többlettartalmat teremtve, felfedik az eredeti esemény rizikós pillanatainak lehetőségeit és egy új nézőpontra keresztül azt mutatják be, hogyan történhetnének máshogy a filmben látott dolgok. Hasonló konfliktusokat látunk tehát, eltérő végkifejletekkel.

### ***Egy váratlan perspektíva: Kumiko, a kincsvadász***

A sorozat cselekményvezetésének elemzése után nélkülözhetetlennek tartom, hogy röviden bemutassam a *Fargo* univerzumának egy érdekes újraértelmezését. Kering egy legenda, miszerint egy japán nő, aki elhitte azt, hogy igaz történetről szól a *Fargo*, valóban elment Minnesotába, hogy felkutassa az elrejtett bőröndöt. A sztori annyira megihlette David Zellner függetlenfilmes rendezőt, hogy 2014-ben játékfilmet csinált belőle, ez a *Kumiko, a kincsvadász* (Kumiko, the treasure hunter). A film több fesztiválon is díjakat nyert és általánosan pozitív megítéléssel bír. A történet szerint Kumiko, egy fiatal, magányos nő Tokióból, mindent hátrahagyva Minnesotába utazik, miután talál egy *Fargo*-videókazettát, amit megnézve égi jelnek tekinti azt, hogy a benne látott bőrönd pénzt megtalálja. A film realista, dokumentarista stílusúnak

is nevezhető ábrázolásmódot használ, amitől az egész minnesotai közeg rendkívül valóságosan jelenik meg. Kumikót követve azokra a tájakra és helyekre jutunk el, amelyeken a film is játszódott, viszont rá kell eszmélnünk arra, hogy a környezetet egészen más atmoszféra járja át, mint amit a film és a sorozat közvetített. Ha megnézzük a *Kumikót*, szembetűnik, hogy a Coen testvérek filmjében a realistának tűnő ábrázolásmód valójában teljes illúzió, és valójában mindent egy morbid, szürreális lencsén keresztül mutatnak nekünk. Ez azért trükkös, mert a *Kumiko* sem a valóságot láttatja, hiszen akár-mennyire is dokumentarista az elbeszélésmód, játékfilmről van szó. Mégis úgy van előadva, hogy az az érzésünk lesz, mintha most látnánk Fargo városát és a vidéket igazi mivoltában. Izgalmas, hogy ez a furcsa és zavarodott nő hogyan próbálja a Coen testvérek film-igazságában bízva felkutatni a helyet, ahova Carl a pénzt rejtette. A néző azonnal érzi, hogy ez reménytelen, mert a valóságban senki nem rejtett el pénzt. Az igazságnak ez a csiki-csuki szemlélete szórakoztató és elgondolkodtató.

A film végén azt látjuk, ahogy a szegény eltévedt Kumiko megfagy a hóban. Az utolsó jelenetben egy vízió elevenedik meg, amiben a lány azt látja, ahogyan ő, Kumiko egyszer csak rátalál a kincsre. Tudjuk, hogy illúzió, viszont mégis az az érzésünk támad, hogy az idáig szkeptikus film végső soron rekonstruálja a mítoszt.

## Konklúzió

A *Fargo*-sorozat az eredeti filmmel hasonló jegyeket mutat, történetét, karaktereit és tónusát illetően egyaránt. Ezeken felül megannyi belső utalás és poén fűzi össze nem csak a filmmel, de egyéb Coen-alkotásokkal is, mély rokonszituációkat teremt a film fő történetbeli motívumaival és azokat továbbgondolja.

A sorozat rokonszituációi és easter eggjei egy olyan komplex elbeszélő-mód szolgálatában állnak, amely a kortárs televíziós sorozatokban hódít teret manapság. Habár a *Fargo*-sorozat nem iskolapéldája az epizodikusság és szerializáltág keveredésének, mégis egyértelműen komplex narratívája van. Maga Mittel is elismeri, hogy a sorozatokra aggatott komplex elbeszélésmód kritériumai nem annyira egységesek és szabályszerűen működők,<sup>14</sup> hanem lényege inkább abban áll, hogy a nézőt „újfajta elköteleződésre” ösztönözze.<sup>15</sup> Ily módon szabadon kezelve ezt a fogalmat, alkalmazható a *Fargo*-sorozatra. Ha a mitteli felosztás értelmében járunk el, de az epizódok helyett a két évadot és a filmet tekintjük vizsgálandó egységeknek, pontosan igaz lesz rájuk ez a típusú keveredés. Ennek értelmében az évadok külön epizódok, amelyek megérthetőek egymás ismerete nélkül, csakúgy, mint a film. A többi egység ismeretével azonban a néző egy mélyebb és átfogóbb képet kaphat a világról, amely tele van rejtett kötődésekkel és átjárásokkal.

<sup>14</sup> MITTEL, *i.m.*, 36.

<sup>15</sup> MITTEL, *i.m.*, 52.

A rokonszituációk olyan elemek, amelyek meghaladva a pusztán belső poénoknak szánt easter egg funkcióját, többlettartalmat teremtenek az eredeti film eseményeihez képest, és olyan új perspektívát teremtenek, amelyben bizonyos hasonló jegyeket hordozó karakterek megegyező szituációban hozott eltérő döntései révén más-más lecsengést kap a cselekmény. A *Fargo* bűnügyiségét remekül tudja kihasználni a sorozat, mert bemutatja, hogy a bűn és a bűnüldözés milyen sokféle formában működhet. Arról gondolkodik, milyen ösvények vannak az emberek előtt, és azok milyen utakra visznek tovább. A *Fargo*-sorozat tehát egy olyan televíziós műsor, amely nem várja el nézőitől, hogy minden részletet jól ismerjenek, viszont oly módon ábrázolja a bűnt, az erőszakot, hogy az odaadó rajongók számára egy kibővített, összetett, koherens univerzumot teremt, amelyben a jó és a rossz küzdelme zajlik.



ACADEMY AWARD NOMINEE

R I N K O K I K U C H I

"A VERY BEAUTIFUL, DEEP AND TOUCHING FILM." - WERNER HERZOG

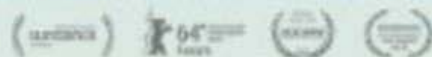
"A STRIKING FILM, A BIZARRE JOY AND A BEAUTIFUL DELIGHT." - RODRIGO PEREZ, THE PLAYLIST

"ONE OF THE BEST FILMS TO EVER PREMIERE AT SUNDANCE." - DAVID D'ERLICH, FILM.COM



# KUMIKO, THE TREASURE HUNTER

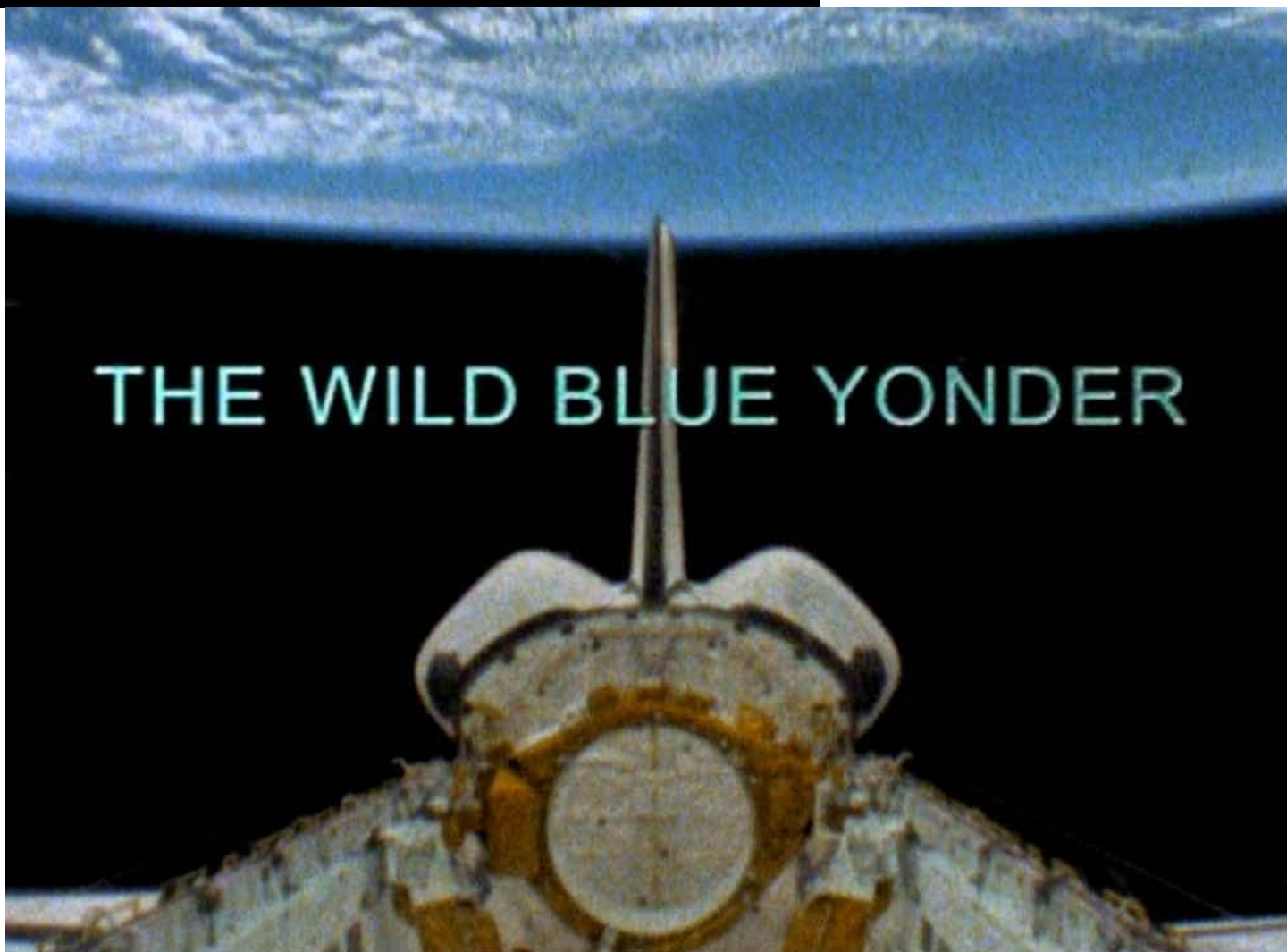
A ZELLNER BROS. ADVENTURE



ADAPTED FROM THE BESTSELLING NOVEL BY RICHARD KIDDO. DIRECTED BY THE ZELLNER BROS. "KUMIKO, THE TREASURE HUNTER" IS A FILM BY THE ZELLNER BROS. PRODUCED BY THE ZELLNER BROS. AND THE ZELLNER BROS. FILMS. CASTING BY JESSICA WATSON. COSTUME DESIGNER: JESSICA WATSON. HAIR AND MAKEUP: JESSICA WATSON. PRODUCTION DESIGNER: JESSICA WATSON. EXECUTIVE PRODUCERS: JESSICA WATSON, JESSICA WATSON, JESSICA WATSON. PRODUCED BY THE ZELLNER BROS. AND THE ZELLNER BROS. FILMS. WRITTEN AND DIRECTED BY THE ZELLNER BROS. www.kumikotheadventurer.com

bigfly LILA 9TH

#TAVASZ2016





## Turnacker Katalin

### *Ami marad: a végtelen kék mélység*

#### *Az ember nélküli élet disztópiája*

#### **Bevezetés**

A rendező életművének 20. század végi szakaszában már megtalálható az elnéptelenedő Föld témája, a *Leckék sötétségben* (Lektionen in Finsternis, 1991/1992) a háborús pusztítás leleplező képi szekvenciái a kihalás végső stádiuma felé haladnak. Herzog konklúziója esztétikai: „A csillagok pusztulása, mint a teremtés maga, grandiózus szépségben zajlik.”<sup>1</sup>

2005-ös filmjében, a *Végtelen kék mélységben* ehhez a folyamathoz kapcsolódik, s az ember nélküli élet disztópiáját vázolja fel. A földön bekövetkezett katasztrófák következményeként az emberiség az űrben kutat új élőhely után, amelynek sikertelensége már a film kiindulópontjában rögzül. A főszereplő alien tanúsága szerint azt a bolygót találják meg az asztronauták, amelyiket a földönkívüliek az alkalmatlan életkörülmények miatt már régen elhagytak, s az akkor még letelepedésre alkalmasnak hitt Földre érkeztek. E szokatlan, fordított, a „feje tetejére állított” nézőpontból (ti. az idegen galaxisok már lakhatatlanná váltak) elbeszélte történetben meglehetősen ironikus a megállapítás: az emberi faj ebben a kitérített térben és időben sem képes önmagát fenntartani, végső kipusztulása elkerülhetetlen. Herzog a sci-fi fantasy és a dokumentumfilm műfaji keveredését és az irónia stílusjegyeit alkalmazva fejti ki a jövőre vonatkozó felfogását. A disztópia formájába ágyazza, és logikus rendbe szedi a legfontosabb problémák okait és következményeit: elsőként helyzetképet ábrázol, majd társadalmi-természeti-emberi krízisek láncolatát vázolja fel, a tudományos kutatás módszereinek hatékonyságába vetett hitet rengeti meg, a krízis és káosz matematikájáról gondolkodik el, s legvégül kirajzolódik víziója a kihalt emberi fajról. Tanulmányom a film ezen egymásból következő állításai mellett igyekszik érveket felsorakoztatni: Herzog fikcionális jövőképe egybecseng bizonyos természettudományos kutatások megállapításaival és hasonló konklúzióival; a film választott formája, stílusa – körköröség, fantasztikum, dokumentum, irónia – a bizonyítás és cáfolat oppozicionális dinamikájára épül, amivel a „tudományos objektivitás” és a „művészi individualitás” ütköztetése valósul meg.

<sup>1</sup> Lásd a filmidézetet a *Leckék sötétségben* című film elején. Herzog saját aforizmáját a nyomatékosság kedvéért Pascalnak tulajdonítja. (Kiemelés, fordítás tőlem, T.K.)

## A fenntarthatóság dimenziói

Herzog filmjének főszereplője saját tanúsága szerint túlélő alien – bár külsejében semmi nem különbözteti meg embertársaitól –, aki elbeszéli rendkívüli sikertelenség-történetét. Mivel a földönkívüliek bolygója haldoklott, űrhajóikkal új életkörülmények után kutattak, s eljutottak a Földre. Az idegen civilizáció elpusztult életkörülményeinek megnevezése, mint az invázió oka tágabb dimenzióba helyezi a 21. századi emberiség problémahalmazát. A viláágűr haldokló bolygóinak víziója, ami a filmelbeszélés kiindulópontját képezi, a perspektivikus előrevetítés tragédiáján túl az élet fogalmának átértékelését irányozza elő. Az ember, mivel szárazföldi lény, Földnek nevezi élőhelyét, valójában a víz bolygójának kellene hívnia. Az űrből látható képe legfontosabb jellemzőjére mutat rá: felületének több mint kétharmadát víz borítja, ahol sokféle életforma bontakozott ki, s jelentősége felmérhetetlen, a fizikai-kémiai-biológiai folyamatokhoz nélkülözhetetlen. Ha az élet nem a tengerekben alakult ki, akkor is vízre volt szükség, hogy a baktérium vagy spóra a földkéreg kőzeteinek mélyéből az óceánba, vagy az űrből a szárazföldre jusson.<sup>2</sup> Bolygónk kívülről nagytotálból látható képe adja Herzog filmi metaforájának természettudományos alapját, amihez kulturális-filmművészeti összefüggéseket társít: a kékség, mélység, végtelenség fogalmait a tágran értelmezett térben és időben elszakítja szokványos használatuktól, más értelmet tulajdonít nekik. Ennek kialakítására az ide érkező idegen, az alien földi életet megfigyelő, külső szemszögét ötvözi a saját történelmét átélő-mesélő belső fokalizációjával. A váltakoztatás e módja alkalmas arra, hogy a tudományos tényyszerűsége törekvés és a személyes reflexió együttese mindvégig az elbeszélés alapját biztosítsa, amelyhez további filmi stratégia társul, nevezetesen a dokumentum-fikció formai-stiláris alkalmazása. Ezek elemzésére a későbbiekben sor kerül, először vegyük sorra a film alienje által tapasztalt földi problémákat.

A tíz szerkezeti egységből álló mozgókép<sup>3</sup> inkább vizuális dominanciájú, zenei aláfestésű fantáziának tekinthető, mintsem a főszereplő narrációjával alátámasztott drámának, ezért helyesebb volna az egyes strukturális egységeket képeknek nevezni: rekviem tíz képben. A film prológuza mindenfajta szövegszerűség előtt megjeleníti a címével is megnevezett metaforájának egyik aspektusát: a végtelen kék vizet. A tengerek mélyének élő szervezetek által benépesített képét a földi modern szélmalomok végtelen terében mozgó apró fénypontok nagytotálja váltja fel. A háborítatlan életjelenség kifejezése találkozik a fejlett civilizáció technikai perfekcionizmussal törekvésével és sivárságával.

<sup>2</sup> Josef H. Reichholf szerint a földönkívüliek, ha idelátogatnának, a víz bolygójának neveznék a Földet. Josef H. REICHHOLF, *A kék bolygó. Bevezetés az ökológiába*, Bp, Dialóg Campus Kiadó, 2010, 15-24.

<sup>3</sup> I. Rekviem egy haldokló bolygóért, II. Az idegen alapítóatyák, III. A roswell-i UFO-rejtély felülvizsgálata, IV. Felderítőút a világ peremére, V. Egy álom halála, VI. A káosztranszport matematikája, VII. A távoli kékség rejtélyei, VIII. Az ideális kolónia utópiája, IX. Az időalagút, X. A visszatérés igaz története.



E vizuális bevezetés előzetes összefoglalása azoknak a tudományos kérdéseknek, amelyeket a film a későbbiekben kibont. A rekviem egy haldokló bolygóért – az első szerkezeti egység címe – kettős vonatkozásban fogható fel: az alien egykori és az „újabb”, a földi élőhelyének pusztulása felett érzett tehetetlenség és szomorúság kifejezéseként. Herzog filmje a földönkívüliek történelmének folyamatait úgy kezeli, mint az emberiség a cro-magnoni ős kialakulásától a paleolitikumon, a földművelés és állattenyésztésen, a középkor eseményein, a világháborúkon át a 20. század végéig zajló történetét. Az elbeszélésben kiemeli azokat a fordulatokat, amelyek a pusztuláshoz vezettek. Elsőként a domesztikáció és állattenyésztés kérdését hozza felszínre, amivel megindult az ember beavatkozása a természet folyamataiba, s amelynek következményeivel most kell számolnia. A letelepedés, a falu és város kialakulása újabb megoldandó társadalmi, környezeti és emberi gondokat vetett fel, amit a középkor és a 20. század világháborúinak „főbűnei” tetéztek. Holisztikus célzatú tudományos kutatások tárták fel az emberiség történelmének azon nagy periódusait, amikor a természeti-társadalmi és kulturális folyamatok radikálisan átalakultak. A tűzhasználat, a növénytermesztés-állattenyésztés, a nyelv kialakulásával kibontakozó fogalmi gondolkodás, az írás elterjedése, a falvak, városok nagy ütemű fejlődése, a természeti erőforrások kiaknázása, a tudomány és technika vívmányainak elterjedése az élet minden területén egyenesen vezetett a globalizálódáshoz, a tág értelemben vett emberi környezet gyors, rohamos átalakításához, sok esetben visszafordíthatatlan pusztulásához.<sup>4</sup>

A filmbeli technikai szuperlények idegen civilizációjának mintegy száz év szükségeltetett nagy terveik megvalósításához – városokat, fővárost alapítanak, létrehozzák a kongresszust, a Pentagont – és a rövid időn belül bekövetkezett kudarcához. Városaik lakatlanná váltak, plázáik romokban állnak, a sivatagos vidéken alig akad életnek nyoma. Bár tudományos-technikai ismereteik és eszközeik sokkal fejlettebbek voltak a földiekénél, előnyükből mégsem tudtak sikertörténetet kovácsolni. A kihalt városképek előtt álló alien a jelenséget az idegenséggel magyarázza: a honvágy, az elkeseredettség, az öngyilkossági kísérletek tanúskodnak a földönkívüliek helyzetéről, társadalmi integrációjuk kudarcá miatt mindvégig kívülálló maradtak. Az okok keresését azonban sokkal tágabban kezeli a film: a társadalmi összefüggések mellett, a természeti és emberi tényezők feltárását egyaránt lényegesnek tartja.

Az elbeszélő személyes történetében szélesebb horizontú szociális problémák kerülnek felszínre: a diszkrimináció, a karrierizmus, a mediális manipuláció kérdései. Ez utóbbi kirívó példája az, hogy a CIA-nál sem tudásuk,

<sup>4</sup> Az emberiség történelmének utolsó kétszáz évében, a technikai-tudományos-energetikai forradalom időszakában zajlottak a rombolás jelentős folyamatai. Takács-Sánta elemzése szerint három tényező együttes kibontakozása vezetett a mai állapothoz: az európai tudomány fejlődése, a technika komplexitása és kumulációja, a fosszilis energiahordozók és az elektromosság elterjedése. TAKÁCS-SÁNTA András, Bioszféra-átalakításunk nagy ugrásai, Budapest, L'Harmattan, 2008, 33-58.

érdemeik vagy rátermettségük alapján választották ki a munkatársakat, hanem érdekek, összefonódások, kapcsolatrendszerek hasznossága, felhasználhatósága szerint. E machinációk leleplezéséül a fantasy a Roswell-i UFÓ-rejtélyt az alien szemszögéből úgy állítja be, mint az államhatalom egyik nagy hazugságát, amit annak „utasítására” a média alapoz meg és terjeszt el. Az úgy száz évvel korábban érkezett első földönkívülieket, az alapítókat még lelkesen üdvözölték az emberek, az 1947-ben talált UFÓ-k már riadalmat, háttartalan bizonytalanságot, félelmet okoztak, ezért elzárták a leletet és hazugságokat terjesztettek. A rejtély ötven évvel későbbi vizsgálatával a következő tudományos kérdéskör, az ismeretlen eredetű vírus vagy baktérium által okozott világméretű járvány kerül megnevezésre. A film stratégiája szerint ezúttal sem a megmentendő emberiségért folytatott hősiesség kibontakozása és megnyugtató végkifejlete – a műfajfilmek konvencionális megoldásai – a cél, hanem az infekció elterjedéséből eredő következményről való gondolkodás. A tudományos kutatás korlátai, a véges ismeretek, a túlzott önbizalomból eredő torz önkép megrengeti a racionalista, pozitivistá tudománycentrikus világfelfogást, s az eluralkodó pusztulási folyamatok megfékezhetetlensége miatt a fenntartható földi civilizáció lehetősége meghiúsul. A Föld feladása a rombolás súlyos konklúziója: az emberiség új élőhelyének keresése a célja a Tejút végéig, a „világ peremére tartó felfedezőútnak”. E negyedik strukturális egység címe Herzog *Üvegszív* (1976) című filmjének végét megidéző intertextualitás, amelynek történeti íve a rövid idő alatt bekövetkezett radikális természeti-társadalmi változások végkimenetelére figyelmeztet. Az német újfilm hetvenes évekbeli alkotásban a szereplők tapasztalati téridejük, megismerésük, akaratauk kiterjesztéseként csónakba ülnek, hogy eljussanak világuk végéig, ebben a harminc évvel későbbi fantasyben pedig már nincs saját világuk, újat kell keresni, újat kell teremteni. Ám az új szintén illúzió: a matematikusok által kiszámolt egzakt repülési terv (előbb a Vénuszra, aztán a Jupiterre kell eljutni, majd a Naprendszer elhagyni) kudarcot vall, ez új otthon álmának megsemmisüléséhez vezet.

Kubrick *2001: Űrodüsszeiájában* a sci-fi filmek időutazásának motívuma avantgárd szellemiségével, formanyelvével és reményteljes lezárásával lesz egyedi és példaértékű műalkotássá. Herzog filmjében ez az egység az emberiség természeti-társadalmi-humán folyamatainak vége felé tartó tendenciát mutat: a gondolkodó ember útja térhódításától, különböző korszakokon átívelő fejlődésén keresztül, az életét fenyegető, megállíthatatlan visszaesésig tart. Földi események, jelenségek analógiájára szerveződik az élet a filmben az asztronauták űrhajóján: limitált térben, időben, környezetben immáron nemzedékek óta tengődik az emberiség, mint a bennszülöttek beltenyészetének, lázadásoknak, gyilkosságoknak deformált groteszk képződménye. A túlélésért folytatott küzdelem sebességét tovább kell fokozni, tehát ismét zseniális tudósok és felfedezéseik segíthetnek, reménykeltő (bár roppant illuzórikus)

például a káosztranszport matematikája. Megmaradva a műfaj alapvetésénél – hogy nem vállal(hat)ja az egzakt tudományos megalapozottságot vagy hitelességet –, a filmben a japán kutató a bolygók közötti láthatatlan kapuk, alagutak meglétét ecseteli, amelyeken keresztül az energiatranszport megvalósulhat, s el lehet jutni más galaxisokba. Az elemzés e helyütt nem térhet ki a tudományos elmélet egyes pontjaira, nem célja vitázni annak egyes részeivel, mint ahogy Herzog sem teszi, a galaxisok közti átjárhatóság perspektívájának felvetése számára inkább arra lesz alkalmas, hogy az emberi életre való alkalmazhatóság időbeli és térbeli dimenzióiról vizionáljon. Ezen a ponton lép be újra a galaxisokra is átvitt értelemben a „végtelen kék mélység” metaforája. Vizualis absztrakcióval teszi a sci-fi történetétől függetlenül a kétség-mélység-végtelenség fogalmait szemléletessé, audiovizuális esztétikájából adódóan élvezhetővé. Az emberi értelemben vett pusztulásnak már nincs jelentősége, nem kell okok és okozatok kapcsolatát kutatni, nincs szükség tudományos elméletekre, felfedezésekre. Megszűnt minden, ami biológiai, kulturális, művészeti vonatkozásban emberi.

A filmelbeszélés elején már szóba került az életkörülmények lehetetlensége miatt elhagyott bolygó, a földönkívüliek egykori lakhelye (az alien monológja tartalmazza), ahol most a földről érkezett asztronauták a jégben léket vágtak, és lemerültek a folyékony héliumba. A földtörténeti őszállapotokra utaló szekvencia, az élővilág evolúciójának lehetséges képei az emberiség történeti fejlődésére való hivatkozások sorába illeszkedik. Az ősi fajgazdagság, a harmonikus együttélés ismét felborul az ember megjelenésével, aki nem érti vagy nem akarja megérteni a természeti folyamatokat, azokat racionalizálni, a maga számára hasznossá kívánja tenni.<sup>5</sup> Az emberi faj túlélése érdekében az űrben is ugyanazokat az elveket, elképzeléseket követi, amelyeket a földön alkalmazott, és amelyek élettere teljes megsemmisítéséhez vezettek. Megindul az űr gyarmatosítása, az „ideális kolónia” létrehozása az emberi uralom „tökéletesített paradigmája” alapján. Herzog párhuzamot állít, analógiát teremt a tudományos kísérletek és a fantasy szituációi között. A 20. század közepén kutatók azzal experimentáltak, hogyan élhetne az emberiség egy erős energiamező fölé húzott kupola alatt létesített szárazföldön. Az Amazonas vidékéhez hasonló ideális környezetben ugyan lennének munkahelyek is, de a tömegigényeknek megfelelően főként kényelmesen lehetne vásárolgatni, edzeni, szórakozni.<sup>6</sup> A tudományos kísérletre történő utalás Herzog filmjében az élet megőrzéséért végzett erőfeszítések kudarca között kap helyet,

<sup>5</sup> Az alien narrációja szerint nem bántak az élőlényekkel tisztelettel, bár azok szólni akartak hozzájuk.

<sup>6</sup> A tudományos ötleteket, hipotéziseket az azokra gyorsan reagáló tömegipar hasznosítja, amint ezt *A búra alatt* (2013) című amerikai sci-fi sorozat is bizonyítja. De még a tömegfigyelemre igényt tartó termék sem tud eltekinteni a természeti-társadalmi kérdések kiélézésétől: az idillikus környezet üvegházában burjánzik a gonoszság, a bűn, a nyereszkedés. Bár a rosszak versus jók akció-sorozatának klisédramaturgiája ismert módon épül fel, mégis meghúzódik mögötte a jövő fölötti aggodalom. (vö. ún. paranoia-filmek).

folytatva ezzel a végkifejlet felé tartó érvelések sorát.

Az elbeszélés verbális szintjén az alien narrációja a fantasztikus történetet erősíti, a vizuális kifejezés intenzitása ezzel szemben többféle szerepű: megszakítja a cselekmény folyamatosságát, a közbeiktatással megteremti a természeti-társadalmi valóval történő kapcsolatot, amit reflexiókkal ugyanakkor meg is kérdőjelez, s végül ez biztosítja az alkotói világkép kvalitását, érvényesülését a néző felé. Egyik legszebb példája az alienek szent helyének tartott völgy és a fölé boruló ég, az ún. „kék katedrális” képi-zenei kifejezése. A narráció tetőpontján teljesedik ki szavak nélkül az audiovizuális metafora: a hideg színárnyalatok folyékony és megszilárdult képződményeinek közegében csak egy-két fekete sziluett emlékeztet az ember jelenlétére. Az élet keletkezésének ősi állapota, a prehisztorikus idő és tér lassú ritmusú képe mindenfajta emberi tevékenységet, tárgyat, eszközt, konnotációt semmissé tesz. És mégis: az embernélküli élet transzcendenciája és grandiózus szépsége kapcsolja össze az archaikus kezdetet és a feltartóztathatatlan véget.

A film montázs szerkezetének két utolsó egysége a sci-fi történet lezárását, ugyanakkor körkörös ívének visszahajtását hivatott betölteni. Az időalagúton át visszatérő asztronauták nem tudták, mennyi ideig voltak távol, s nem sejtették, mi várja őket bolygójukon. Párhuzamos időutazásuk az idő illúzióját eredményezte: nem 15 évig voltak távol, hanem sokkal tovább, s az immáron 820 éve halott Föld az emberiség nemzeti parkja és nyaralóhelye lett. Az emberi populáció élőlények sokféle fajával benépesített egykori otthona visszatért prehisztorikus idejének őszállapotába a kopár hegyeket, fennsíkokat, völgyeket dokumentáló képi zárószekvencia tanúsága szerint. Amennyiben Herzog sci-fijét műfaji szabályok általi konstrukciónak tekintenénk, akkor elbeszélésének ezen a pontján feltűnővé lesznek kauzális ellentmondásai. Struktúrája, esztétikai kifejezése szerint a film az emberiség önmaga miatti otthontalanságának, kipusztulása felé vezető útjának fikciója és dokumentuma, hiszen az ember követői nem találnak élőhelyet a világűrben. A narráció végén mégis a Földdel környező lakható bolygók utópiája merül fel. Mivel Herzog számos módon feltöri a műfaji konvenciókat, ez a megoldás a végkifejletben egyfelől szerzői vízióinak sorát gazdagítja, másfelől gondolkodásának relativizmusát engedi felszínre jutni. A német rendezőtől nem szokatlan, hogy több kérdést sorakoztat egymás mellé, többféle, akár egymásnak ellentmondó alternatívát vázol fel egymás mellett anélkül, hogy állást foglalna, azt befogadóira hagyja. Manifesztáció, bizonyosság hiányában ugyan, de az elbeszélést mindvégig domináló audiovizuális metafora konnotációi miatt az emberi faj kihalása már nem csak távoli prognózis lesz.

A földi fejlett ipari és a még fejlettebb földönkívüli civilizáció egyformán képtelen fenntartani életfeltételeit, egyaránt jövő nélküli, pusztulásra ítélt faj. A filmben közvetlenül nem szerepel utalás Richard C. Duncan ún. Olduvai elméletére, de a sci-fi fantasy végkifejlete hasonló „jövendölést” állít fel



az emberiség helyzetéről. Míg a tudós, Duncan „csak” a közeljövőbeli, a homo habilis szintjére történő visszasüllyedésről beszél, addig Herzog – már csak a sci-fi fantasy okán is – festői-költői-zenei metaforájával embernélkülinek „féli” a világot. Tipikus herzogi bukás-történet visszatérésének is lehetne tartani e munkát, ami abban a vonatkozásban igaz is, hogy a nagy tetteket mozgató elszántság, akarat és ambíció csődjének lehetünk tanúi, ám itt sokkal nagyobb horderejű, sokkal végzetesebb kudarccal víziója tárul elénk, amelynek a mai ember, közvetlenül mi vagyunk a szereplői.

### ***A fantasztikum dokumentumának és a dokumentum fantasztikumának iróniája***

Werner Herzog egyetemes filmtörténeti helye és érdeme szerint kétség kívül a német modernista film egyik stílussteremtő egyénisége titulus birtokosa. A 20. század végén és a 21. elején egyre kevesebb nagyjátékfilmet rendezett, viszont egyre szűkebb időközönként jelentek meg dokumentumfilmeknek nevezett alkotások. A jobb híján alkalmazott filmtörténeti kategóriába – már csak sajátos filmkészítési módszerei miatt is – nehezen illeszthetők Herzog filmjei. Metódusa pályájának kezdetén, a hatvanas évek végén alapozódott meg és bontakozott-teljesedett ki a német újfilm virágkorában, a hetvenes években. A dokumentum és fikció lehetséges összefüggéseit, kölcsönös hatásmechanizmusát kutató-leíró aktuális diskurzus részeként Herzog szintén experimentál a kétféle mozgóképi elviség, matéria, kifejezőeszköz alkalmazásának variációival. Visszatekintve alkotópályájára maga is gyakorta hangoztatja, hogy munkái egységes struktúra elemei, s mivel azok az alkotó képzelet, az intenció, a tapasztalat szuverén leképezései, nehezen vagy egyáltalán nem választhatók szét játék- és dokumentumfilmekre.<sup>7</sup> A kétféle filmkészítés szoros összefonódását, a műnemek határátlépéseit mutatják munkái, a *Kálacsakra* (2003), *A fehér gyémánt* (2004), *A grizzlyember* (2005), a *Találkozások a világ végén* (2007). A fikcionális-dokumentáris egységesség egyik legkövetkezetesebb példája a Végtelen kék mélység, ahol a műfaji és az archív mozgóképi karakterisztikum, a fantasztikum és a dokumentum teremti meg a herzogi elbeszélés formai alapját.

E műben a sci-fi narratíva magját a fabula kauzális-időbeli összefüggései, a szüzsé természetfeletti eseményei és az alien, mint főszereplő narrátor alkalmazása adja. A fantasztikus fikció már a filmelbeszélés kezdetén a főhős és a valóság, tágabban az univerzum kapcsolatát, viszonyát boncolgatja, amelynek alapján szerveződik a nézői tudás is. A földönkívüliek története mitikus, a filmben is megnevezett UFÓ-rejtélytől datálhatóan kelt széles körben életre, s idő múltával a különböző kultúrákban hol élénkebb, hol kevésbé virulens

<sup>7</sup> Moritz Holfelder Herzogról írt biográfiájában hivatkozik a rendező álláspontjára és Roger Ebert cikkére a Time Magazinban. Moritz HOLFELDER, *Werner Herzog. Die Biographie*, Langen/Müller 2012, 10. Roger EBERT, Time Magazin, 2009, 30.

módon volt, van jelen. Az újkeletűnek tartható mítosz, a földinél magasabb rendű civilizáció megjelenése és asszimilációs kísérlete bolygónkon olyan események egymásutánjából következik, amely teljességgel irreleváns a világról alkotott tudományos ismereteink tekintetében. Pontosabban, keletkezése idején volt az, mára mindez megváltozni látszik. Egyik okát a robbanásszerűen felgyarapodott, pontosabbá vált tudásanyagban érdemes keresnünk, s abban, hogy képessé váltunk inter- és transzdiszciplináris kutatásokon alapuló egyre tudatosabb igényű cselekvésre. A holisztikus aspektusú egyre gyorsabb ütemű változások természet- társadalom- és humán tudományok terén vezettek többek között az irracionálitáshoz fűződő viszony megváltozásához, főként a relativizmus, a szkepticizmus rengette meg a világról való addigi ismeretek, törvények érvényességét és a beléjük helyezett bizalmat. Az alternatív világok narratívája már nem csak a populáris kultúrában, hanem a művészetek különböző ágaiban, azok között is sokféle formában a filmművészetben szaporodott el. E jelenség okainak bővebb elemzésére e helyütt nem térhetünk ki, inkább arra irányítjuk figyelmünket, hogyan alakítja ki és szervezi át az elismert szerzői filmes Herzog a filmformát, hogyan működteti stiláris eszközeit a világ ezredforduló utáni állapotának jellemzéséhez.

A filmi narrátor, az alien folyamatos jelenléte, mindentudó felsőbbrendű lényként való navigáló-vezető szerepe a fantasztikus narráció biztosítója, egyúttal hozzá és történetéhez kapcsolódik a nézők bizonytalansága, szkepszise is, hogy mondandóját valószerűnek, részben annak, vagy irreálisnak tartsa. Tzvetan Todorov fantasztikus irodalmi művek kapcsán a fantasztikum első feltételeként azt írja, hogy az „[...] a természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.”<sup>8</sup> A befogadó bizonytalansága attól függően alakul, hogy tud-e a cselekményre racionális tudományos megalapozottságú magyarázatot találni avagy sem, ha nem talál, akkor valószerűtlennek tartja az olvasottakat-látottakat. A fantasztikum olvasóját-nézőjét egyfajta döntéshez, saját álláspont kialakításához juttatja, ám hezitálásának nem kicsi a tétje, hiszen borzongás és/vagy félelem érzése kerítheti hatalmába. Amennyiben a befogadó egyértelműen a képzelet, a vízió, a percepcionális illúzió fikcionális narratíváját véli felismerni, akkor az nem kezdi ki világának ismert törvényeit, azok stabilitása fennmarad. Amennyiben mégis valóságos cselekményként fogja fel az elbeszélést, akkor a tudományos megismerés, a tudás addigi bástyája látszik beomlani. A befogadó habozása végül feloldódik, Todorov megállapítása szerint az már egy másik műfajba lépést szignalizálja.<sup>9</sup>

Problematikus a művek besorolhatósága műfajokban, alműfajokba, hiszen kérdés az, hogy diakronikus vagy szinkronikus rendszerbe illeszthetőek-e az alkotások, vagy egyszerre tartoznak mindkettőhöz. A film sci-fi műfajának

<sup>8</sup> Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest, Napvilág Kiadó, TÁRStudomány sorozat, Budapest, 2002, 25.

<sup>9</sup> „Amint az egyik vagy a másik választ fogadjuk el, elhagyjuk a fantasztikumot, és valamilyen szomszédos műfajba lépünk: a különösbe vagy csodásba.” TODOROV, *i.m.*, 25.

kialakulása a filmtörténet kezdeti időszakára nyúlik vissza, amit Méliès *Utazás a Holdba* (1902) című világhírűvé vált munkája az első földönkívüliekkel jól példáz. A fantasy a digitális technológia eluralkodásával érte el virágkorát, s az ezredforduló előtti-utáni boomja máig töretlen a műfaji filmiparban. A filmtörténeti folyamatok alakulásában az adott korok szinkronikus ismeretei, eredményei, tudományos, technológiai-technikai, művészeti vívmányai játszanak szerepet, amelyeket a tömegfilmipar gyors ütemben magába szív, felhasznál. Másik probléma a besorolhatóság kritériumait érinti, nevezetesen azt, hogy a műveknek nagy vonalakban közös narratív, formai, stiláris szabályszerűségnek kell megfelelniük, hogy ugyanabba a zsánerbe tartozzanak. Ehhez nagy mennyiségű alkotásnak kell markáns konvenciók alapján elkészülnie. A műfaji rendszer historikus perspektívából jól láthatóan dinamikus változások sorából áll, amely koronként fel-feléledő elméleti diskurzus tárgyát képezi. További probléma az, hogy mindenfajta változékonyság, rugalmasság ellenére sem vagy csak részben illeszthetők be a zsánerstruktúrába az ún. szerzői műfaji filmek, illetőleg olyan rendezők munkái, amelyek inkább tartoznak autonóm művészi tartalmi-formai egységhez, mint konvenciókhoz. Herzog fantasy-ja ennek tipikus példája – igaz eddig a fantasztikum lehetőségeit kiaknázó egyszeri –, és még hosszán sorolhatók lennének a hasonló szerzői esetek (pl. Truffaut, Godard, Wenders).

Amint már arról szó esett, a német rendező műfajok sajátosságaitól nagyrészt függetlenül, a dokumentum és fikció szoros kapcsolatában készíti filmjeit. A Végtelen kék mélység fantasztikus narrációja mellé a dokumentumanyagok kerülnek a repülés történetéből és a világűrűből a NASA hozzájárulásával, engedélyével: az STS-34-es űrsikló űrhajósai fényképezték a film anyagától láthatóan eltérő archív részeket.<sup>10</sup> A fantasztikus utazás asztronautáinak héliumba való lemerülésének képsorai Henry Kaisertől származnak, aki az Antarktison a jég alá merülve készített valószínűtlennek tűnő dokumentatív felvételeket. A dokumentumjellegét továbbá megerősíti a tudósokkal, főként matematikusokkal készített mozgóképi riportok sora: Roger Diehl, Ted Sweetser, Martin Lo szakavatott kommentárjai arra hivatottak, hogy a tudományosság, az objektivitás bázisán alátámasszák a film állításait. A szerzői fantasztikus vízió stiláris eszköze a dokumentatív realizmus, hiszen – ahogy Fellini is megállapítja: „Bizonyos értelemben minden realiztikus. Én nem látok választóvonalat ábrázolás és valóság között. Sok valóságot látok az ábrázolásban. (...) Egy tájnak például különböző rétegei vannak, különböző mélységekben, és ezek közül a legmélyebb, amit csak a költői nyelv képes felszínre hozni, nem feltétlenül a legkevésbé valóságos.”<sup>11</sup> A földönkívüliek történetének

<sup>10</sup> Asztronauták: Donald Williams, kapitány; Dr. Ellen Baker, fizikus; Franklin Chang-Diaz, plazmafizikus; Shannon Lucid, biokémikus; Michel McCulley, pilóta – Herzog köszönetet mond az űrhajósoknak bátorságukért, hogy a film csapatával együtt voltak küldetésükben, valamint a NASA hozzájárulásáért és költői érzékenységéért.

<sup>11</sup> Federico FELLINI, *Játszani, mint a gyermek*, Bp., Háttér kiadó, 2003, 119.

minden egyes képkockája valós fizikai történés, esemény eredménye, s akként tünteti is fel magát. A fantasztikus és a realiztikus egységet alkotva formálja meg az alkotás központi metaforikus képiségét, az ember nélküli végtelen kék mélységet, amelynek nyomán egyfajta „költői értelmezés” lehetősége tárul fel. A sci-fi fantázia nézője a mű vizuális és zenei megjelenítésének absztraháló jellege miatt képes magáévá tenni e megközelítést, még ha a történet konkrét megjelenítése le is köti. Az audiovizuális egységesség kiemelkedő volta egyrésztől a kísérleti zenével foglalkozó muzsikussal és megszállott mélytengeri bűvár, Henry Kaiser antarktiszi jég alatt készített képeinek, azok keretet képező és a narrációban visszatérő montírozásának, másrésztől Ernst Reijseger és Mola Sylla improvizációs zenéjének köszönhető.<sup>12</sup>

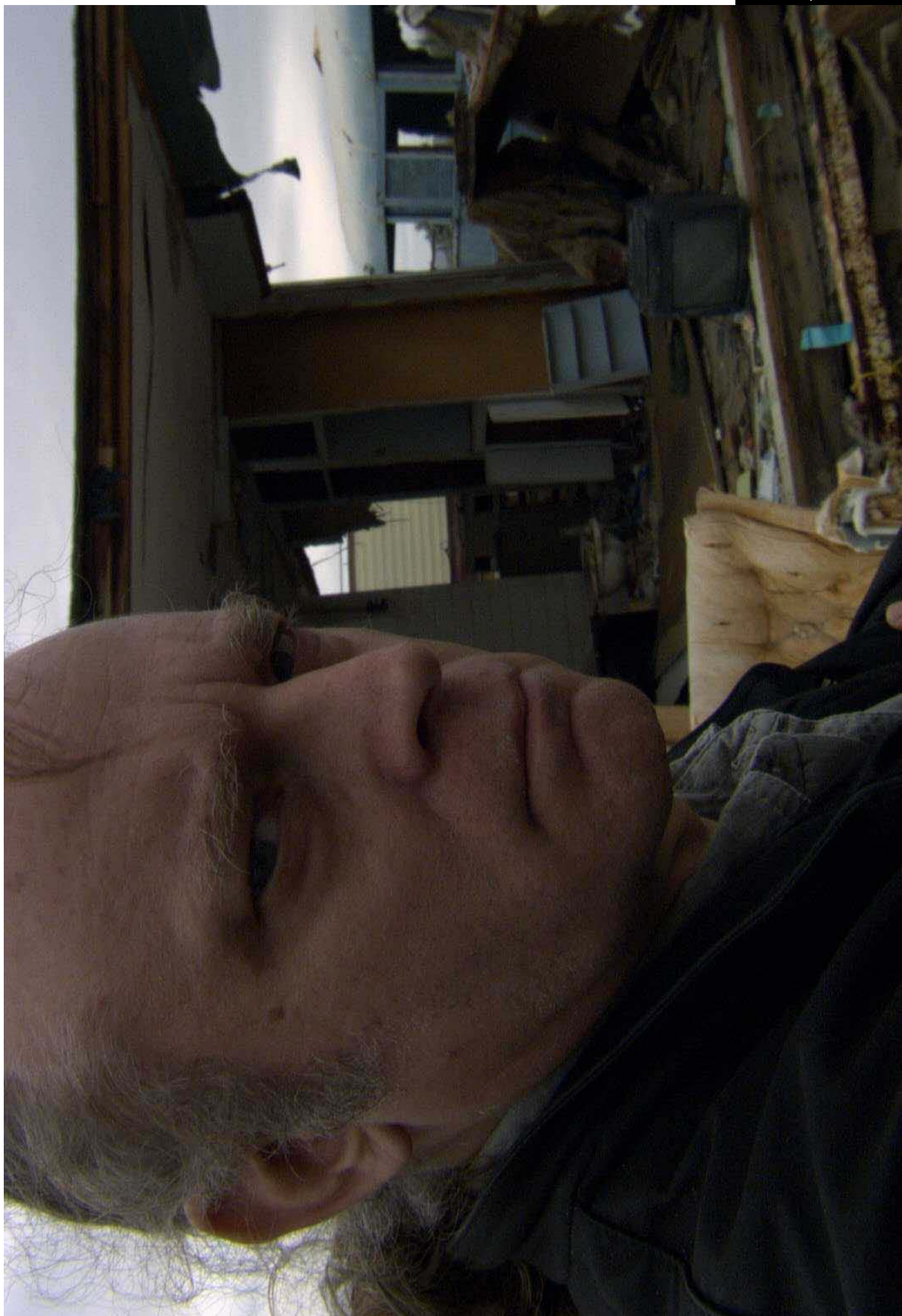
A romantikus fenséges csapdáját Herzog iróniája segítségével kerüli el: a kék mélytengeri aljzat apró élőlényeit, a planktonokat az elhagyott bolygó lakóiként mutatja be, akiket a földi hódítók – az alien kommentálása szerint – nem részesítettek kellő megbecsülésben; idegen nyelvük egzotikus zenei intonáció.<sup>13</sup> E megmosolyogtató narratív közlésben meglapul az állatvédők elvakult szemléletének kritikája. Az irónián alapuló humor az filmelbeszélés több pontján fellelhető, például az asztronauták életének epizódjaiban (vidám „lebegő tornamutatványok”, gyakorlatok a kabinban), és legfőképpen a főszereplő földönkívüli kinézetének, mimikájának, tekintetének felvételein. A szerepet megformáló Brad Dourif zilált külseje, örült tekintete nem csak Herzog egykori kedves ellenségét, Klaus Kinskit idézi, hanem benne foglaltatik a színész szerepei általi előélete: egykor zajos siker volt a pszichiátria fiatal lakója, Billy Bibbit tragédiájának megformálása a *Száll a kakukk fészkére* (Milos Forman, 1975) című filmben, majd hosszú sorban következtek a thrillerek és horrorok változatos gonosz gyilkos alakjai. Mivel ez utóbbiak nagy számban követték egymást, a nézők elvárásait jelentősen meghatározták, s bár Herzog alienje inkább semleges, mintsem gonosz, mégis árnyalják Brad Dourif filmbeli megjelenését egykori karakterei.<sup>14</sup> Egyúttal az is igaz, hogy a színész kilépését a műfaji film szerepléséből, kategóriáiból éppen ez a mű segítette elő.

Összegezve: Werner Herzog 2005-ben készült filmje az emberiség létkérdéseit aktuális tudományos kérdéskörökön belül feszegeti, s anélkül, hogy bármely nézet mellett állást foglalna, elgondolkoztat azon, mennyi időnk lehet, amíg eljutunk bolygónk élehetlenné tételéhez. Körkörös struktúrába zárva, a fikció és a dokumentum formai-stilisztikai tárházával, az irónia „fekete humorával” a tudományos kutatás eredményeit megkérdőjelezi, az űrutazás próbálkozásait megcáfolja, az újrakezdés lehetőségeit megghiúsítja. A néző a viszonylag szórakoztató film végén rádöbbenhet arra, hogy a fenntarthatóság, az emberiség számára még megnyugtatóan hangzó alternatíva végső soron nem létezik.

<sup>13</sup> Werner Herzog egy pszichedelikus miniatúrát forgatott mindenkori kedvenc témájáról, a másik másságáról, s közben kihúzta szereplőinek lába alól a talajt. Írja DIEDERICHSEN, *Wir sind dann mal weg, Die Zeit*, 01.11.2007. Nr.45. (Nyers fordítás tőlem T.K.)

<sup>14</sup> Herzog ironikus fogása az is, hogy Dourif hangját adta Chucky-nak a *Gyerekjáték* (1988), *Gyerekjáték 2.* (1990), *Chucky menyasszonya* (1998), *Chucky ivadéka* (2004) hírhedt rosszfiú beszélő baba sorozatgyilkosának, ebben a fantasyben pedig mindvégig az ő narrációját halljuk.







CSERHALMI GYÖRGY

# DÖGKESELYŰ

