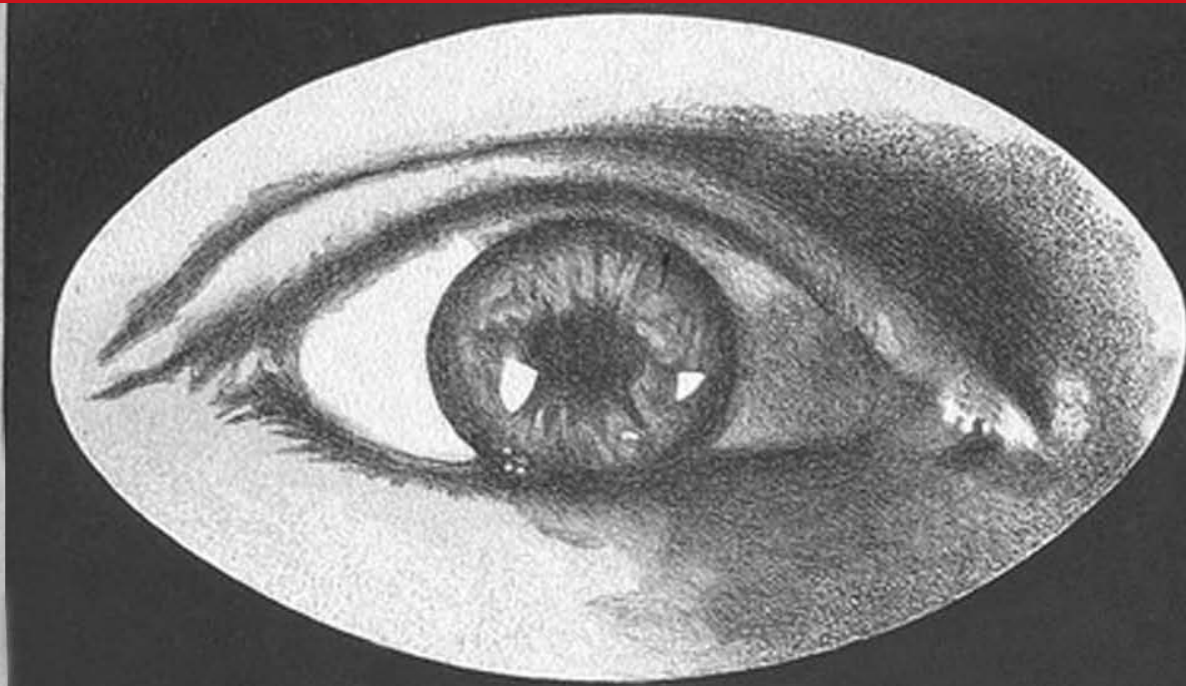


# FILMSZEM

2016

Filmtudományi online folyóirat - VI. évfolyam 2. szám



*Bűn / üldözés*



# FILMSZEM VI ./2.

## *Bűn / üldözés*

FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VI. évfolyam 2. szám - (2016) NYÁR

Felelős kiadó: Farkas György

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

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

- Lakatos Gabriella: Egy műfaj, ami ott sem volt - *A Merénylet* mint  
paranoiathriller előzmény 6-21
- Baja Sándor: Ismerős, de egzotikus - *Az Ötvös Csöpi-filmek* ábrázolásmódja 22-41
- Benke Attila: A bűn technikái - *A kép- és hangbizonyíték problémája a bűnügyi  
filmekben* 42-71
- Farkas György: Menni, vagy maradni - *Határok és (tiltott) határátlépések  
Kurosawa Macbeth-filmjében* 72-99





A biatorbágyi vasúti viadukt az 1931. szeptember 13-ai merénylet után  
(Fotó: Fortepan / Lencsés Zoltán adományozó)



# merénylet

bűnügyi történet  
magyar film  
14 éven alul  
nem ajánlott  
főszereplők: Básti Lajos,  
Major Tamás, Páger Antal  
rendezte:  
Várkonyi Zoltán

## Lakatos Gabriella

### *Egy műfaj, ami ott sem volt*

#### *A Merénylet mint paranoiathriller előzmény*

#### *Magyar bűnügyi filmek 1931 és 1944 között*

A harmincas-negyvenes évek filmgyártását a vígjáték és a melodráma egyeduralkodó jellemezte. Az 1931 és 1938 között készült filmek döntő hányada a különböző vígjátéktípusok (romkom, screwball comedy, bohózat, népi vígjáték) képviselője volt,<sup>1</sup> majd 1939 és 1944 között a melodráma a vígjátékhoz hasonló sikert futott be, ezzel a korszak másik meghatározó műfajává vált. A bűnügyi műfajok helyzete ellentmondásos: ugyan a korszak egészében készültek bűnfilmes tematikát tartalmazó filmek, de ezekben a bűnügyi szál csupán másodlagos helyet foglalt el. A harmincas-negyvenes évek bűnfilmjeire tehát a műfajkeveredés jellemző: a filmkészítők a vígjáték vagy a melodráma vezérműfajába adaptálták a bűnügyi elemeket.<sup>2</sup>

A bűnügyi filmek alulreprezentáltsága olyan tényezőkre vezethető vissza, mint az első bűnfilmes kísérletek sikertelensége (Lázár Lajos: *A kék bálvány*, 1931; Székely István: *Repülő arany*, 1932; Lázár Lajos: *Kísértetek vonata*, 1933), filmgyártásunk mérete és a filmpiacot érintő finansziális nehézségek, valamint a korszak cenzúrarendszere, amely többek között tiltotta a gengszterek és a bűnelkövetési technikák népszerűsítését, ártatlanul megvádolt ember szerepeltetését (amely megnehezítette a thrillerek helyzetét), a téves bírói döntés ábrázolását, valamint a rendőrség és a bíróság korrump szerepben történő megjelenítését.

A korszakban készült bűnfilmekben ritkán jelenik meg központi szerepben rendőr, nyomozó vagy markáns antagonistá. Ritka a hivatásos bűnelkövetők szerepeltetése (Tóth Endre: *Hat hét boldogság*, 1939; Hamza D. Ákos: *Külvárosi őrszoba*, 1942; Podmaniczky Félix: *Három csengő*, 1941), ehelyett a civil ember bűnbe involválódása kerül a történetek középpontjába. A műfajtekintetében egyaránt találunk gazdasági bűntettet és életellenes cselekményt bemutató filmeket.

A krimi-elemeket tartalmazó filmek legtöbbször „vértelen krimi,” vagyis a történetben lopás vagy sikkasztás jelenti a bűntettet (*A kék bálvány*;

<sup>1</sup> A korszakban készült vígjátékokról bővebben: VAJDOVICH Györgyi, *Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar filmben*, *Metropolis* 2014/3., 8-22.

<sup>2</sup> A harmincas-negyvenes évek bűnügyi filmjeiről bővebben lásd: LAKATOS Gabriella, *A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között*, *Metropolis* 2013/2., 50-66.

Martonffy Emil: *Pepita kabát*, 1940). Thriller-elemek leginkább a melodráma műfajába adaptálva jelennek meg (Baky József: *A varieté csillagai*, 1938; Cserépy László: *Aranypáva*, 1943). A gengsztermilió, illetve az alvilág ábrázolásával kísérletezik az *Ember a híd alatt* (Vajda László, 1936), *Az éjszaka lánya* (Bán Frigyes, 1942) és a *Külvárosi őrszoba*. Az *Ember a híd alatt* és *Az éjszaka lánya* jó példa arra, hogy egy bűnügyinek induló történet hogyan válik később melodráává. Mindkét film kezdőjelenete gengszter-tematikát ígér: előbbiben egy állástalan orvos végső elkeseredésében társnak szegődik egy betörő mellé, *Az éjszaka lánya* hősnője pedig a Duna-parti uszályokon lakó alvilági banda tagja. Az erős atmoszférával, a társadalom peremén élő karakterek bemutatásával induló történetek remekül illusztrálják, hogy az alkalmi, egy-egy jelenet erejéig megvalósított kísérletezés után a korszak filmjei rendre visszatérnek a bevált történettípusokhoz és a vígjáték vagy a melodráma műfajához.<sup>3</sup> A bűnügyi műfajok közül egyedül a kémthrillert sikerült a magyar filmkészítőknek meghonosítani.

Az Arnold Ridley 1927-es színdarabja alapján készült *Kísértetek vonata* álruhás főhősének feladata egy fegyvercsempész banda leleplezése. Az Angliában, fiktív helyszínen játszódó film első fele a vígjáték és a kísértethorror furcsa keveréke, a megmagyarázhatatlan események mögött rejlő kémtevékenységre a film második felében derül csak fény. *A titokzatos idegenben* (Somló Endre, 1936) Arácsi Félix egy külföldi kém irányításával behatol iker-testvére munkahelyére, ahonnan fontos terveket kell ellopnia,<sup>4</sup> az *Ismeretlen ellenfélben* (Rodriguez Endre, 1940) pedig ugyancsak egy külföldi kémszervezet igyekszik megszerezni a legújabb magyar hangtompítós repülőgép terveit.<sup>5</sup> Hasonló történetsémára épül Rodriguez Endre második kémthrillere, az *Akit elkap az ár* (1941), melyben a robbanóanyag-gyár igazgatóját, Horváthot környékezi meg az ellenséges külföldi kémszervezet ügynöknője, hogy megszerezzék a beton olvasztótöltet dokumentációit.<sup>6</sup> A *Toprini nász* (Tóth Endre, 1939) hőse, Mányay főhadnagy magát kertésznek álcázva beépül egy orosz gróf birtokára, hogy leleplezzen egy helyi kémszervezetet. Az *Áll a bál* (Bánky Viktor, 1939) romantikus keretbe helyezett kém-történetében Balogh András követségi titkárnak egy lengyel kalandornőt és annak szervezetét kijátszva kell titkos iratokat Varsóból a magyar fővárosba juttatnia, az *Európa nem válaszolban* (Radványi Géza, 1941) pedig Maria Holm, az évek óta inaktív magyar származású kémnő feladata, hogy a második világháború kitörését megelőző napokban egy borítékot Amerikából Európába juttasson, miközben az ellenség beépített embere is az óceánjárón tartózkodik. Az oroszok titkos vasútvonalának felderítése és fotódokumentálása a második világháború idején

<sup>3</sup> A korszakban készült noir-szenzibilis melodráákkal, illetve tragikus románcokkal kapcsolatban lásd: PÁPAI Zsolt, El nem csókolts csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”, *Metropolis* 2013/4., 8–32.

<sup>4</sup> *Magyar Filmográfia. Játékfilmek 1931-1998*, szerk. VARGA Balázs, Budapest, Magyar Filmintézet, 1999, 72.

<sup>5</sup> Im., 172.

<sup>6</sup> Im., 187.

játszódo *Egy gép nem tért vissza* (Pacséry Ágoston, 1943) vadászpilótáinak küldetése.

Megítélésem szerint Rodriguez Endre 1943-as *Machitája* a műfaj legkiemelkedőbb hazai képviselője. A Karády által megformált misztikus kémnő egy nemzetközi kémszervezet megbízásából érkezik Budapestre, hogy megszerezze a D2 fedőnevű légvédelmi ágyú tervrajzait. Rodriguez Endre filmje a feszes és jól felépített dramaturgiai váz, a film során felvonultatott kémfilmes rekvizitumok – olyan, később a James Bond-filmekre is jellemző kütyük, mint a mikrofilmes fényképezőgép vagy a láthatatlan tinta – és a bemutatott karakterek miatt is sikeresen idézi a műfaj angolszász képviselőit. Machitát a hidegvér és a profizmus mellett remek alakváltó képessége teszi alkalmas feladatára: a történet során felvett identitásai mintha az évtized magyar filmjeiből átvett intertextek volnának: az indiai énekesnő szerepe a *Sziámi macska* (Kalmár László, 1943) Szeleczy által megformált dizőzét, a kocsmai felszolgáló Mancsi pedig egyik saját korábbi szerepét, a *Külvárosi őrszoba* Harmonikás Gizijét idézi.

Nem meglepő, hogy a magyar alkotók szívesen kísérleteztek a kémthriller műfajával, hiszen a harmincas-negyvenes években mind Hollywoodban, mind pedig az angol filmgyártásban virágkorát élte a műfaj (Alfred Hitchcock: *Az ember, aki túl sokat tudott*, 1934; *39 lépcsőfok*, 1935; *Titkos ügynök*, 1936; *Boszorkánykonyha*, 1940; Fritz Lang: *A félelem minisztériuma*, 1944; Alfred Hitchcock: *Forgószél*, 1946), tehát a filmkészítők egy nemzetközileg sikeres filmes trendre tudtak rácsatlakozni. Mint látható, szerény számban már a második világháború előtt is készültek kémthrillerek (a *Kísértetek vonata* 1933-ban, a *A titokzatos idegen* 1936-ban, a *Toprini nász* pedig 1939. május 4-én került a mozikba), de a műfaj a háború kitörését követően lett igazán sikeres, mivel alkalmas volt a külső és a belső ellenség aknamunkájának bemutatására.<sup>7</sup>

A korszakban igen fontos szerepet játszó tekintélyelvűség szempontjából is érdemes megvizsgálni a filmeket. A cenzorok éberrel ügyeltek arra, hogy az államhatalom és annak képviselői ne jelenhessenek meg előnytelen szerepben, illetve kiszűrték minden olyan tartalmat, amely sérthette az államhatalom tekintélyét. Ezért sem jelenhettek meg a magyar bűnfilmekben gengszterek, korrupt állami tisztviselők vagy téves bírósági döntés, mivel fennállt annak a veszélye, hogy a nézők azt a szinkronidejű hazai viszonyokra vonatkoztatják.

Elképzelhető, hogy a kémthrillerek ebből a szempontból kivételnek számítottak, hiszen különféle dramaturgiai megoldásoknak köszönhetően maga az államhatalom nem jelenik meg direkt módon ezekben a történetekben: (1) a főhős és az ő tevékenysége egy személyben képviseli az államhatalmat (*Európa nem válaszol*), (2) a történet nem Magyarországon játszódik (*Kísértetek vonata*), (3) a cselekmény a múltba van helyezve (*Toprini nász*),

<sup>7</sup> Itt köszönöm meg Záhonyi-Ábel Márk értékes megjegyzéseit a harmincas-negyvenes években készült kémthrillerekkel kapcsolatban!

(4) a történet fiktív időben játszódik (az *Áll a bálban* Magyarország élén a Tassy uralkodó család áll), (5) a konfliktus civilek segítségével oldódik meg (*A titokzatos idegen; Ismeretlen ellenfél*), (6) vagy a kémelhárítás munkája csupán a periférián jelenik meg (*Machita*).<sup>8</sup>

### Magyar bűnügyi filmek 1945 és 1959 között

Egy rövid, átmeneti periódust, az úgynevezett koalíciós korszakot követően 1948-tól a baloldali diktatúra által létrehozott filmgyártás egyik alapvető jellemzője, hogy a megelőző korszak inverzeként határozta meg magát. 1931 és 1944 között a piaci alapon, közvetett állami kontrollal működő filmipar elsősorban szórakoztató céllal gyártott műfaji filmeket. A korszakban készült csekély számú szerzői filmek közé tartozik az *Ítélt a Balaton* (Fejős Pál, 1932), a *Tavaszi zápor* (Fejős Pál, 1932) és az *Emberek a havason* (Szóts István, 1941), de még ezeknek is voltak bizonyos műfaji kapcsolódásaik: mindhárom a melodráma öntőformáit használta. 1948-tól kizárólagos állami támogatás és erős ideológiai kontroll jellemezte a filmgyártást. A műfaji film a megelőző érához képest veszített filmtörténeti súlyából, később pedig számbeli aránya is jelentősen csökkent.<sup>9</sup>

Gelencsér Gábor *Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában. A magyar bűnügyi film példája* című tanulmányában a szocialista műfaji filmek, azon belül is a bűnügyi filmek ellentmondásos helyzetének okait kutatja. Mint írja, a baloldali rezsim a műfaji film eredeti, szórakoztató szerepét negligálva erős ideológiai tartalommal, propaganda céllal hasznosította a műfajok kódrendszerét. „[...] a szocialista realista korszak nem a műfajba kódolt archetípusok segítségével (vö. Király 1998), közvetetten fogalmazza meg a maga ideologikus társadalmi jelentését, hanem ezt közvetlenül, direkt és nyílt propagandisztikus céllal teszi, s ezzel ahelyett, hogy termékeny módon alkalmazná, inkább kompromittálja a műfajiságot.”<sup>10</sup>

A bűnügyi műfaji elemek ideológiai szolgálatba állításának illusztris példája a par excellence szocialista műfaj: a szabotázsfilm. A termelési közegben játszódó, munkáshősöket felvonultató történetek központi konfliktusa a termelést megakadályozni igyekvő szabotőrök ellenséges tevékenysége. Ezek a karakterek rendszerint a régi rendszer hívei vagy a munkások közé beépült nyugati ügynökök. Első sikeres és sok esetben halálos áldozatot követelő akciójuk után a film hőseiből formálódó kollektívának sikerül lelepleznie

<sup>8</sup> Érdemes lenne megvizsgálni a kémtematika politikatörténeti megítélését, melyhez egyrészt az elkészült kémthrillerekkel kapcsolatos cenzúraakták, illetve a külföldi kémthrillerek magyar forgalmazás-történetét és kritikai fogadtatását kellene megvizsgálni. Ez azonban sajnos meghaladja jelen tanulmány kereteit.

<sup>9</sup> GELENCSÉR Gábor, *Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában. A magyar bűnügyi film példája*, *Hungarológiai Közlemények*, 2016/1, 2.

<sup>10</sup> U.o., 3-4.

a reakciós elemeket.<sup>11</sup> A szabotázsfilmek rövid életű, 1948-tól 1952-ig tartó ciklusába sorolhatóak a *Tűz* (Apáthi Imre, 1948), a *Teljes gőzzel* (Máriássy Félix, 1951), a *Becsület és dicsőség* (Gertler Viktor, 1951), a *Civil a pályán* (Keleti Márton, 1951), a *Gyarmat a föld alatt* („Magyar Filmgyártó Nemzeti vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége”, 1951) és a *Nyugati övezet* (Várkonyi Zoltán 1952) című filmek.

Az évtized második felére kibontakozó kultúrpolitikai enyhülés a szocialista realizmus mérséklődését, illetve a filmek ideológiai kontrolljának gyengülését eredményezte. Az évtized közepétől a bűnügyi tematikák mind változatosabb típusai árnyalták a műfaji palettát: az egyes bűnügyi alműfajokkal történő óvatos kísérletezés mellett a korábbi sematikus ábrázolásmódhoz képest az ideológiai elkötelezettség is kevésbé volt már szembetűnő.

Gertler Viktor 1955-ös *Gázolása* elsőként szakít az ideológiai mondani-  
való direkt megjelenítésével. Műfaji vonatkozásait tekintve igencsak figyelemreméltó alkotásról van szó, amely számos elemében invenciózusan idézi meg a film noir tematikus és formai jegyeit: a komplex időrendiség (flashback szerkezet), a véletlenek – a film noirra és a melodramára egyaránt jellemző – kiemelt szerepe, az olyan stiláris megoldások, mint az esős, éjszakai jelenetek, a ferde vonalak által felszabdalt képek és a plánok uralta kompozíciók, a nyomozásnarratíva, a vonzó de veszélyes femme fatale és a dezorientálódó, a bűn vonzáskörébe kerülő hős.

A filmben valójában két noir-hőst is találunk: a főszereplő Csanádi csupán proto-áldozat, aki a film zárlatában végülis szerencsésen megmenekül a femme fatale bűvköréből. Az esszenciális noir-hős a csupán mellékszerepben feltűnő Bendics: az ő passzív, cinikus figurája az amerikai noirok legjobbait idézi. Bendics a noir-hősökre jellemző két világ közt rekedtség remek példája: az egzisztenciálisan teljesen megsemmisült, egyszobás albérletben tengődő egykori mérnököt – akinek a vesztét ugyancsak a Csanádit kihasználó femme fatale, Zenthe Judit okozta, és aki a film jelenidejében anyagmozgatóként dolgozik – a főbélője továbbra is tiszteletteljesen mérnökúrnak szólítja.

Az ideológiai motiváltság szerelem és hivatástudat szembeállításán keresztül érhető tetten. Judit, a gázolás elkövetője a valamikori polgári osztály tagja, így a hős morális dilemmája (hű maradjon a hivatásához, vagy a pedig a saját bírói hatalmával visszaélve megmentse szerelmét a börtönbüntetés-től) egyben a régi és az új rendszer közti választást is jelenti.

Az egy évvel később, ugyancsak Gertler rendezésében készült *Dollárpapa* (1956) története a 1910-es éveket, cselekményelemei pedig a harmincas-  
negyvenes évek filmjeit idézi. Amikor az Amerikából régóta hazavárt, vagyonosnak hitt rokonról kiderül, hogy valójában pont olyan szegény, mint az otthon hitelek-ből tengődő, eladósodott rokonok, a család idősebbik lányának udvarló

<sup>11</sup> VAJDOVICH Györgyi, A magyar film az 1950-es években, <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-magyar-film-az-1950-es-evekben-filmtortenet-korszakelemzes.html> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 11. 06.)

üggyvédbojtár elhatározza, hogy rafinériák egész sorával tartja fenn azt az illúziót, hogy az öregember milliomos. Ezzel Gertler filmje megidézi a század első évtizedeire jellemző deklasszálódási félelmeket, a harmincas-negyvenes évek bűnfilmjei által kedvelt csalás-motívumot, valamint az ugyancsak a '45 előtti korszak emblemikus fogását, az identitással való ügyeskedést.

Várkonyi Zoltán *Keserű igazság* (1956) című betiltott filmje szigorúan véve ugyan nem tartozik a bűnügyi filmek csoportjába, de az alig pár évvel korábban készült szabotázsfilmek sematikus hagyományának nagyszerű antitézise. Míg a szabotázsfilmekben az önmagát a rendszeren kívülre helyező, vagy a rendszer által be nem fogadott reakciós figura ármánykodása miatt torkollik a történet tragédiába, addig Várkonyi filmjében a szocialista rendszer sarokkövének (Sztankó) az elvakult, a termelést és az erőltetett haladást az észérvek elé helyező csőlátása okozza az emberéletet követelő tragédiát.

A *Két vallomásban* (1957) Keleti Márton a hangsúlyt már egyértelműen a magánéleti síkra, az egyén bűnbe involválódására helyezi. A nyomozásnarratívára felépített, flashback-szerkezetű történet különböző társadalmi és családi háttérrel rendelkező fiatalok hűségét mutatja be. A neorealizmust idéző történet Erzsi, a textilgyári munkáslány és Marci, az árva kisfiú rendőrségen tett vallomásából áll össze a film végére.

Ugyancsak Gertler rendezésében készült a korszak első kémthrillere, az 1958-as *Felfelé a lejtőn*. A bűnügyi filmes alaphelyzetet vígjátéki elemekkel felhígító történetben Mester Lajos bőrgyári munkás és szerelme, Takács Éva egy nemzetközi kémszervezet üzemébe keveredik, amelynek tagjai egy magyar fejlesztésű radar terveit próbálják előbb a feltalálótól megvásárolni, majd kicsempészni az országból.

### ***Jelen és közelmúlt kapcsolata***

Az ötvenes évek filmjeiben gyakori jelen és közelmúlt, vagyis a szocialista rendszer és a Horthy-korszak szembeállítása. Ez gyakran tetten érhető olyan szinkronidejű történetekben, ahol fontos a hitelesítő szereppel felruházott negatív múlt: ezek a filmek rendszerint a közelmúlt eseményeivel, a megelőző éra alakjaival, azok viselt dolgaival, életvitelével és viselkedésformáival állítják szembe, illetve legitimálják a fennálló rendszert. Ennek illusztrálására olyan filmeket idézhetünk fel, mint a *Gyarmat a föld alatt*, a *Teljes gőzzel*, a *Becsület és dicsőség*, vagy a *Nyugati övezet*.

A *Gyarmat a föld alatt* történetének középpontjában álló amerikai olajvállalat alapításának éve 1938. Nem csak a tíz évvel később a vállalatnál dolgozó vezetők fáradoznak a kommunista termelés lassításán – azzal, hogy eltitkolják a föld alatt rejlő olajtartalékokat –, de a nyomozást vezető tiszt által elmondottak tanúsága szerint „*az amerikai vállalat csak úgy ontotta az olajat*

*Hitler hadigépezete számára. Azokat a náci repülőgépeket, amelyek amerikai katonákat bombáztak valahol Nyugat-Franciaországban egy amerikai vállalat olaja hajtotta. Főleg persze kelet felé hajtotta őket. Nem szabotálták a termelést: fokozták, amennyire csak lehetett."*

A *Teljes gőzzel*ben Molnár főmérnök nyilas múltjával zsarolva veszi rá Farkas (korábban Fellner) állomásfőnököt, hogy vegyen részt a szabotázsakcióban.

Az 1949-ben játszódó *Becsület és dicsőség* szabotőre a vaseszterga üzem vezetője, Hartlauer, korábbi főmérnök, akiről az a szóbeszéd járja, hogy rendőrspicli volt. Amikor a keze alá dolgozó Gosztola vonakodik segíteni a Sztálin születésnapjára tervezett vonatok elkészülésének megakadályozásában, Hartlauer a múltjával zsarolja őt: „*Tudja maga, hogy ki volt Varga Pál? Varga Pál kommunista ifjúmunkást '41-ben agyon verték. Tudja, ki jelentette fel? Mert én tudom...*”

A történet gerincét és a film tétjét az önfejű Lugosi Sándor esztergályos fejlődéstörténete, vagyis a közösség produktív tagjává válása adja. Élmunkás, hithű kommunista felesége a következőképpen állítja szembe jelenlegi életüket a korábbi rendszerrel: „*Most amikor végre nincs gondunk és lehet az életnek örülni: színházba járni, kirándulni, üdülni menni [...] Sándor, hisz mi csak most kezdünk élni igazán. 38 éves vagyok és úgy tervezek és álmodozok mint a fiatalok. Iskolára megyek, tanulok. Engem új életre szült a kommunista párt.*”

A *Nyugati övezet* című filmben Örvös, a Geofizikai Intézet mérnöke, a későbbi antanogista csodálkozásának ad hangot, amikor megtudja, hogy főnökével, Ákos professzorral együtt ő is Kelet-Berlinbe utazhat a geológiai kongresszusra: nem párttag, a „Horthy-ék alatt végzett,” tehát tisztában van a vele szembeni jogos bizalmatlansággal.

Jelen és közelmúlt kapcsolata ugyancsak fontos azokban a közelmúltban játszódó filmekben is, amelyeket Gelencsér Gábor *szórakoztató mozgalmi filmeknek* nevez. Az ebbe a csoportba tartozó filmek célja a szocialista eredetmítosz megteremtése, vagyis a fennálló rendszer legitimálása egy múltbeli esemény segítségével. Ezek a történetek a Tanácsköztársaság időszakától a háború végéig terjednek:<sup>12</sup> *A harag napja* (Várkonyi Zoltán, 1953) és *A harminckilences dandár* (Makk Károly, 1959) *1919 tavaszán*, a *Razzia* (Nádasdy László, 1958) és a *Merénylet* (Várkonyi Zoltán, 1959) a harmincas évek elején, a *Különös ismertetőjel* (Várkonyi Zoltán, 1955) 1942-ben, a *Sóbálvány* (Várkonyi Zoltán, 1958) pedig a vészkorszakban és a jelenben játszódik.

Mint az itt felsorolt filmekből is kiderül, az ötvenes években, főleg az évtized első felében készült filmek jelentős részének rendezői a Horthy-korszakban kezdték a pályájukat. Mivel a szocialista filmgyártás saját alkotóinak kinevelése éveket vett igénybe, ezért kényszermegoldásként a régi rendszer

<sup>12</sup> GELENCSÉR Gábor, *Különös ismertetőjelek. A Várkonyi-féle (munkás)mozgalom = Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerk. Jákfalvy Magdolna, Bp, Ballasi Kiadó, 2013, 25.

megbízható, komoly szakértelemmel és tapasztalattal rendelkező embereit bízták meg a filmek rendezésével.

Gertler Viktor és Keleti Márton már jelentős rendezői karrierrel a hátuk mögött kapcsolódtak be a szocialista filmgyártásba. Gertler 1933 és 1938 között hét filmet rendezett (pl.: *Az elloptott szerda*, 1933; *Mária nővér*, 1936; *Elcserélt ember*, 1938; *Cifra nyomorúság*, 1938), de az 1939-ben életbeléptetett zsidótörvények miatt csak 1945 után térhetett vissza a pályára. Hasonlóan Keleti Mártonhoz, aki rendezőként (pl.: *Torockói menyasszony*, 1937; *Borcsa Amerikában*, 1938; *Te csak pipálj, Ladányi!*, 1938) és forgatókönyvíróként (Székely István: *Szenzáció*, 1936; Vajda László *Ember a híd alatt*, 1936; *Torockói menyasszony*) dolgozott 1938-ig. Apáthi Imre rendezői debütálása „A 28-as” (1943) című film volt, ezt követte egy évvel később az *Idegen utakon* (1944). Emellett forgatókönyvíróként is dolgozott (Cserépy László: *A harmincadik*, 1942; Cserépy László: *Az első*, 1944), színészként pedig egy tucat filmben tűnt fel 1933 és 1943 között. Máriássy Félix rendezőasszisztensként (Podmaniczky Félix: *Erzsébet királyné*, 1940; Radványi Géza: *Egy asszony visszanéz*, 1941; Hamza D. Ákos: *Külvárosi őrszoba* 1942; *Egy szoknya, egy nadrág*, 1943) és vágóként (Hamza D. Ákos: *Ördöglovas*, 1943; Balogh István: *Afrikai vőlegény*, 1944; Hamza D. Ákos: *Ez történt Budapesten*, 1944), Várkonyi Zoltán pedig forgatókönyvíróként (Tóth Endre: *Hat hét boldogság*, 1939) és színészként (Gaál Béla: *Meseautó*, 1934; *A titokzatos idegen*, 1936; Baký József: *A variété csillagai*, 1938; Bánky Viktor: *Szerető fia, Péter*, 1942) kezdte a pályáját.



Várkonyi Zoltán Gaál Béla filmjében (*A titokzatos idegen* - 1936)

Ezt a rövid kitérőt két okból is indokoltnak tartom: egyrészt ez az öt rendezőpálya azt bizonyítja, hogy az 1945 előtti és utáni filmes hagyomány között korántsem olyan éles a cezúra, mint ahogy elsőre látszik. Ennek egyik szembeűnő oka pont az, hogy a szocialista filmgyártás létrehozásában nagyrészt olyan alkotók vettek részt, akik a piaci alapú műfaji filmgyártási rendszerben sajátították el a szakma fortélyait. Ez a kérdéskör, vagyis a Horthy-korszak és a szocialista filmgyártás közötti hatáskapcsolatok feltérképezése önálló tanulmány keretei között részletesebb vizsgálatot érdemelne. Emellett így a dolgozatom második felében részletesen tárgyalt *Merénylet* előzményei is feltárhatóak: mivel az ötvenes években a *Merényletet* megelőzően nem készültek kémthrillerek, az általam a későbbiekben proto-paranoiathrillerként elemzett film előzményeiként a harmincas-negyvenes években készült magyar kémthrillerek nevezhetőek meg. További fontos kapocsként pedig maga Várkonyi személye szolgál, aki aktívan közreműködött az egyik kémthriller elkészítésében: ő játszotta *A titokzatos idegen* főszerepét.

## **Merénylet**

Míg a korábban tárgyalt szabotázsfilmek középpontjában a már épülő szocializmus ellen elkövetett merényletek állnak, addig Várkonyi filmje valós eseményeken keresztül az „előtörténet” egy fejezetét mutatja be: a biatorbágyi vonatrobbanás apropóján a Horthy-rezsim által inszenzált kommunistaüldözést.

A bűnügyi műfajcsaládba tartozó film erős paranoiathriller-alapanyagra épül: a hírhedt biatorbágyi szerencsétlenséget helyezi története középpontjába, vagyis egy olyan eseményt idéz meg, amely a nézők számára jól ismert, és amellyel kapcsolatban számos, a fennálló államhatalom érintettségét firtató teória látott napvilágot. Az 1931. szeptember 13-án végrehajtott, 22 halálos áldozatot követelő robbantásos merénylet tette a hivatalos vizsgálatok szerint Matuska Szilveszter volt. Várkonyi filmjének kiindulópontja a szerencsétlenséggel kapcsolatban elterjedt számos összeesküvés-elmélet egyike: eszerint a viadukt felrobbantása kínálta lehetőséget kihasználva a kormányzat – egy, a helyszínen talált felbujtó levél ürügyén – a gyanút a kommunistákra terelte. A merénylet másnapján statáriumot vezettek be, hogy ennek segítségével legitim eszközökkel számolhassák fel az illegális kommunista mozgalmat. A statárium 1932 végéig érvényben maradt, annak ellenére, hogy Matuska Szilveszter már 1931 októberében bűnösnek vallotta magát.

Bár a film cselekménye megítélésem szerint ezt a teóriát valószínűsíti, Pándi Pál egy érdekes részletre hívja fel a figyelmet:<sup>13</sup> közvetlenül a robbanás előtt egy rövid vágóképen a forgalomirányító szájából a következők hangzanak el:

<sup>13</sup> PÁNDI Pál, *Merénylet - Új magyar film, Népszabadság*, 1960. február 11., 8.

„A hetvennyolcas számú tehervonat ötvenkét percet késik. A bécsi gyors előrejön a viadukton.” Noha a történet azt a lehetőséget sugallja, mely szerint az államhatalom a Matuska rémtettével kínáló alkalmat csupán felhasználta a statárium életbeléptetésére és a kommunista mozgalom felszámolására, ezzel a rövid betoldással nyitva hagyja azt a lehetőséget is, amely szerint a robbantás eleve a vezető körök közreműködésével történt meg. A szóban forgó tehervonatnak ugyanis negyed órával a bécsi gyors előtt kellett volna áthaladnia a viadukton, de a késett vonatot Budaörsön félreállították, így a bécsi gyors lett a robbantás áldozata.<sup>14</sup>

A történet hőse Hável József, nyugalmazott törvényszéki bíró, az Árgus magánnyomozó iroda alkalmi munkatársa egy sürgős megbízás miatt az utolsó pillanatban vált jegyet a nem sokkal később a robbantás áldozatává váló Budapestről Bécsbe induló nemzetközi gyorsvonatra. Hável gyanúja a szerencsétlenséget követően rögtön a meglehetősen furcsán viselkedő Marschalkó Juliusra terelődik. A nyomozást vezető Halmágyi főfelügyelőnek (Hável egykori kollégája) kapóra jön a kommunistákra utaló bűnjel felfedezése, így negligálja Hável Marschalkó bűnösségét firtató felvetéseit. A véletlen úgy hozza, hogy Hável Marschalkó társaságában utazik tovább Bécsbe, ezt követően pedig nyomozni kezd a férfi után.



A *Merénylet* domináns műfaja a paranoiathriller, mely a játékidő utolsó negyedében pszichothriller elemekkel keveredik, stiláris megoldásai pedig a film noirokat idézi.<sup>15</sup> A film a korabeli sajtóban pozitív kritikai fogadtatásban részesült: Pesold Ferenc szerint „Várkonyi Zoltán rendezése nemcsak a szocialista bűnügyi filmek számára jelöl ki jó utat, hanem a művészi, szuggesztív politizálásra is.”<sup>16</sup> Thurzó Gábor, a film forgatókönyvírója a következőt írja

<sup>14</sup> NEMES Dezső, *A biatorbágyi merénylet és ami mögötte van...*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1981, 240.

<sup>15</sup> Említett stiláris megoldások közé tartozik az expresszív fény-árnyék technika, az éjszakai vagy éjszakai megvilágítású jelenetek, a ferde és függőleges vonalak dominanciája, valamint a döntött gépállások használata.

<sup>16</sup> PESOLD Ferenc, *Merénylet - új magyar film*, *Esti Hírlap*, 1960. február 4., 2.

a film keletkezéstörténetéről: „A Matuska-ügy nyilván bűnügyi történet, mi is lehetne más? De itt szembe kerültem az olvasó, a néző értesüléseivel. Nem vethettem fel tehát a bűnügyi történetekben szokásos kérdést – ki a bűnös [...] hisz mindenki tudja, hogy a golfnadrágos [Matuska Szilveszter] volt, mi- nek hát a rejtélyeskedés, az álfeszültség? Megpróbáltam kitalálni, mit vár [...] a közönség, - s úgy gondoltam, mivel tudja, ki a tettes, az érdeklő majd, ho- gyan bizonyítja rá Hável magánnyomozó a merényletet, szembeszállva egy egész államapparátus elfedő, mentő kísérleteivel.”<sup>17</sup> Mint látni fogjuk, Thurzó anélkül, hogy ennek tudatában lett volna, a bűnügyi filmek csupán pár évvel később megszülető csoportjáról, a paranoiathrillerekről beszélt. Elemzésem ebből a szempontból tehát rendhagyó: Várkonyi filmjében úgy fogom meg- vizsgálni a paranoiathriller-elemeket, hogy az három évvel megelőzi a műfaj első amerikai képviselőjét, az 1962-es *A mandzsúriai jelöltet*. Tanulmányom célja tehát nem egy műfajhonosítási kísérlet ismertetése, hanem egy olyan film bemutatása, amely markánsan előlegezi meg a nem sokkal később Ame- rikában megjelenő és rendkívül népszerűvé váló paranoiathrillereket.

A politikai machinációk, a mindenható államapparátus korrupt emberei és az ellenük folytatott harcban elbukó hős olyan témák, amelyek a hat- vanas években nem csak Amerikában, de Európában, azon belül az olasz (Elio Petri: *Mindenkinek a magáét* [1967]; Francesco Rosi: *Kiváló holttes- tek* [1976]; Damiano Damiani *Félek* [1977]) és a francia (Costa-Gavras: *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* [1969]); Henri Verneuil: *I, mint Ikarusz* [1979]) filmgyártásban is markáns műfaji trenddé formálódtak.<sup>18</sup> A paranoiathriller egyik kontinensen sem a semmiből, előzmények nélkül ala- kult ki: Amerikában a harmincas-negyvenes évek kémthrillerei, például Alf- red Hitchcock *Boszorkánykonyhája* (1940) vagy Fritz Lang *A félelem mi- nisztériuma* (1944), Olaszországban pedig az *Égetnivaló ember*, a *Kezek a város felett* és a *Gyilkosság Szicíliában* tekinthető a műfaj előfutárainak.



Elio Petri: *Mindenkinek a magáét* (1967)

<sup>17</sup> THURZÓ Gábor, *Biatorbágy*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1960, 167-168.

<sup>18</sup> Az olasz, illetve a francia paranoiathrillerek adott nemzeti filmgyártásra jellemző sa- játosságairól bővebben lásd: FEKETE Martin, *Európaranoia, Egy amerikai műfaj meg- jelenése az európai filmművészetben*, szakdolgozat, ELTE Filmtudomány MA, 2016.

A paranoiathriller hőse az esetek többségében hétköznapi ember – vagyis nem rutinos problémamegoldó –, aki egy véletlen folytán politikai összeesküvésbe keveredik, melynek szálai gyakran az államhatalom legmagasabb köréhez vezetnek. A kémthrillerrel ellentétben, melynek hőse a cselekmény során aktivizálódik és az összeesküvés leleplezésére tett kísérleteit siker koronázza, a paranoiathriller a hős bukásával ér véget. A műfajra jellemző negatív zárlatnak Fekete Martin<sup>19</sup> négy típusát különbözteti meg:

- 1.) Az összeesküvés lelepleződik, de az antihős (a morálisan elítélhető cselekedetei ellenére a nézőben szimpátiát keltő, gyakran a protagonista oldalán megjelenő figura) sorsa beárnyékolja a film zárlatát. (John Frankenheimer: *A mandzsúriai jelölt*, 1962; *Hét nap májusban*, 1964)
- 2.) A protagonista győz, de ezt követően bizonytalan helyzetbe kerül. (Sydney Pollack: *A keselyű három napja*, 1975; John Schlesinger: *Maraton életre halálra*, 1976)
- 3.) A hős életben marad, de az összeesküvés eléri célját. (Sidney Lumet: *Bombabiztos*, 1964; Francis Ford Coppola: *Magánbeszélgetés*, 1974).
- 4.) Az abszolút unhappy end a protagonista halálával és az antagonista győzelmével. (John Frankenheimer: *Másolatok*, 1966; David Miller: *Akción az elnök ellen*, 1973).

A paranoiathriller feszültségfokozó fogása a szubjektív elbeszélésmód, melynek eredményeként a néző nem rendelkezik többlettudással a főhőshöz képest. „Az információadagolással való játékban nem csak a film világán belüli információ-visszatartásnak, hanem a film világán kívüli (többször) tudásnak is fontos szerepe volt. [...] a paranoiathrillerekben direkt és indirekt módon is reflektálnak a sajtó által részletesen bemutatott, így a közönség köreiből is ismert történésekre.”<sup>20</sup> „Az alműfaj további jellemzője a nyomasztó álmjelenetek képében megjelenő flashbackek vagy flashforwardok (A mandzsúriai jelölt; Másolatok), valamint az experimentális betétek (Másolatok; Alan J. Pakula: *A Parallax terv*, 1974) alkalmazása.”<sup>21</sup>



<sup>19</sup> FEKETE Martin, *Európaranoia*, 22.

<sup>20</sup> Uo., 13.

<sup>21</sup> Uo., 21.

Hável, akárcsak a paranoiathriller hősei, véletlenül sodródik a biatorbágyi robbantást követő nyomozati eljárásba, de mikor látja, hogy a rendőrség a gyanút a kommunistákra igyekszik terelni, egyedül kezd az ügy felderítésébe. A fő cselekményszál tehát fikció, azonban a film a valós eseményekből vett részletekkel központozza a történetet. Ide sorolhatjuk a film kezdő képsoraként szolgáló híradófelvételeket és korabeli újságcikkeket, amelyekben megjelenik Ripka Ferenc budapesti főpolgármester, valamint a gazdasági válsággal és sztrájkokkal foglalkozó hírek. Marschalkó Julius alakja értelemszerűen a magyar származású, feleségével és kislányával Bécsben élő kereskedőt, Matuska Szilveszter alteregója. A Matuska által a biatorbágyi robbantást megelőzően elkövetett ansbachi és jüterbogi merényletekre való utalás is megjelenik a filmben, akárcsak Matuska „társa”, Leó (a filmben Leopold), akire a férfi a közvélemény előtt mint túlvilági parancsolójára hivatkozott.<sup>22</sup> Az a körülmény, hogy Hável rögtön első találkozásukkor gyanakodni kezd a furcsán viselkedő Marschalkóra egy korabeli beszámolót idéz: a viadukttól nem messze élő Márkus Miksa vasutas a katasztrófa helyszínére sietve találkozott a balesetet épségben túlélő Matuskával, és gyanúsnak tartotta a férfi viselkedését, illetve a balesetről adott beszámolóját. Miután a másnapi újságban olvasta Matuska nyilatkozatát, melyben a férfi azt állította, hogy a roncsok közül Márkus és egy másik pályamunkás mentették ki, bejelentést tett a rendőrségen.<sup>23</sup> Végül, de nem utolsó sorban a helyszínen talált levél eredeti szövegét idézi a film.<sup>24</sup>

Várkonyi filmje az antagonista megkettőzésével ötvözi a szocialista filmgyártás által megkövetelt ideológiai üzenetet a paranoiathriller műfajával.<sup>25</sup> Az egyik antagonista értelemszerűen a merényletet elkövető Marschalkó Julius. Noha Hável magánnyomozása során újabb és újabb fenyegetéseket kap a nyomozást vezető Halmágyitól, közvetlen életveszély ebben az értelemben sohasem fenyegeti. Gyanítható kommunista-szimpatizáns múltja miatt a hatalom szemében megbízhatatlan, és a fenyegetések is többnyire erre való célzásokként hangzanak el. *„Te 1919-ben aránylag simán megúszad. Ha tovább folytatod, én előkerestetem az aktákat és lefújom róluk a port.”* – figyelmezteti a mindvégig jó nyomon járó, tehát az összeesküvők célját veszélyeztető magánnyomozót Halmágyi. Hável számára a valódi életveszélyt Maschalkó jelenti – elég csak a Duna-parton játszódó, kis híján gyilkossággal végződő

<sup>22</sup> NEMES, *im.*, 10.

<sup>23</sup> NEMES, *im.*, 68-69.

<sup>24</sup> *„Munkások, nincsen jogotok, hát majd mi kierőszakoljuk a kapitalistákkal szemben. Minden hónapban hallani foktok rólunk, mert a mi barátaink mindenhol ott vannak. Nincs munkaalkalom, hát majd mi csinálunk. Mindent a kapitalisták fizetnek meg. Ne féljete, a benzin nem fogy el.”* A szöveget NEMES Dezső is idézi (*im.*, 15.)

<sup>25</sup> Erre a megkettőzésre a forgatókönyvíró, THURZÓ Gábor is utal: *„[...] a film nézője két történetet kap tehát – az egykor láthatatlan történetet: a politikai rendőrség machinációját, mely ott szerepel a Matuska-ügy aktáiban, rendőrségi jelentéseiben, belügyminiszteri utasításaiban. És a látható történetet – Matuska Szilveszter ponyvaízű, grand guignol-fordulatokban nemegyszer bővelkedő históriáját.”* THURZÓ, *im.*, 165.

közjátékot felidézni. Ahogy Gelencsér Gábor is írja, a nyomozó-merénylő páros politikailag nem motivált.<sup>26</sup>

Az ideológiai mondanivaló a másik antagonista személyén keresztül érhető tetten: ez a kommunista mozgalmat fenyegető hatalmasok korrump rendszere, vagyis a Horthy-rezsim. Az ő pontos kilétükre sohasem derül fény (akárcsak a műfaj amerikai darabjaiban): az elnyomó apparátus az immorális, cinikus Halmágyi főfelügyelő személyében ölt csupán emberi alakot.<sup>27</sup> Megítélésem szerint ezen a ponton csorbul a paranoiathriller műfaji hitele: míg amerikai képviselőiben a jó nyomon járó, ámde veszélyes vizekre evező hős életét fenyegetik a titokzatos összeesküvők, addig Hável a konspirátorok által sohasem kerül életveszélyes helyzetbe. Várkonyi filmje tehát megelőlegezi a klasszikus paranoiathrillerek hőseit, továbbá a műfaj számos narratív, illetve formai elemét (például az experimentális betéteket idéző szellemvasút-jelenet), de életveszélyes fenyegetésnek kitett, elbukó hőse valójában a kommunista mozgalom, a kommunizmus eszméje.

Várkonyi filmje tehát megelőlegezi a klasszikus paranoiathrillerek hőseit, továbbá a klasszikus paranoiathrillerek számos narratív, illetve formai elemét (például az experimentális betéteket idéző szellemvasút-jelenet), de életveszélyes fenyegetésnek kitett, elbukó hőse valójában a kommunista mozgalom, a kommunizmus eszméje.

A film főhőse, Hável nem kommunista, tehát szigorú értelemben véve nem része az eredetmítosznak sem. Az ártatlanul elhurcolt Szandai doktor karaktere az, aki emberi arcot ad a mozgalom áldozatainak. Az ő kihallgatása, valamint a később halálra ítélt kommunista vádlottak tárgyalótermi jelenete – a „*Vádlottak, álljanak fel!*” parancsra adott szimbolikus válasz az utcán várakozó munkástömegek egy emberként történő felemelkedése – azok a pontok, ahol az addig invenciózus kivitelezésű műfaji film visszatér az ötvenes évek sematikus, pátosszal telített ábrázolásmódjához.<sup>28</sup>

A Horthy-érával kapcsolatos ironikus felhang remek példája a film elején a faji kérdésre finoman reflektáló közjáték. Várkonyi a film egyik első jelenetében a 60-as évek füzérvígjátékait idéző seregszemlét tart a vonat indulása előtt egybegyűlt különböző társadalmi helyzetű és motivációjú utazóközönségen.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> GELENCSÉR, *im.*, 32.

<sup>27</sup> „*Én egyáltalán nem arra gondolok, hogy ő [én: Lipcsei Márton, a kommunista mozgalom egyik tagja] robbantotta fel a viaduktot. De ezt várják tőlem. [...] Majd én hallgatom ki őket. Elvégre az sem ártana, ha az igazi tettes is hurokra kerülne.*”

<sup>28</sup> Jellemzően a korabeli sajtó ítélete ezzel ellentétes: több kritika a film legfigyelemremélőbb megoldásaként dicsérte a szóban forgó tárgyalótermi jelenetet (például *Népszabadság*, 1960. február 11. PÁNDI, *im.*, 8.), a véleményem szerint invenciózusan kivitelezett szellemvasút-jelenetet az általam olvasott kritikák viszont szinte kivétel nélkül elmarasztalták (*Népszava*, 1960. február 7. РАЖК, *im.*, 3.)

<sup>29</sup> Thurzó regényében ez a jelenet nem szerepel. Elmondása szerint ez Bacsó Péter társforgatókönyvíró ötlete volt, akárcsak Szandai doktor kihallgatása és a két írásszakértő vitája. THURZÓ, *im.*, 172.

Köztük látható egy kutyák gyűrűjében tartózkodó nagyobb csoportosulás, melynek egyik tagja rögtönzött beszédet mond a távozóknak, amíg az izgő-mozgó kutyák félbe nem szakítják: „*A magyar ebtenyésztők nemzeti szövetségének nevében hálás szívvel búcsúzom önöktől, Monsieur és Madame Dupont. Önök nem csak az ebfajták tisztaságáért, hanem megtiport hazánk...*”



A *Merénylet* a magyar bűnügyi filmek történetében egyedülálló vállalkozás, emellett nemzetközi szinten is figyelmet érdemel mint proto-paranoiathriller. Mint lehetséges paranoiathriller-előzmény azért is egyedülálló, mert míg az amerikai előzmények (Hitchcock: *Boszorkánykonyha* (1940) vagy Fritz Lang: *A félelem minisztériuma* (1944),) műfaji filmek, de happy enddel, azaz a hős győzelmével zárulnak, addig az olasz alkotásokban (*Égetnivaló ember*, a *Kezek a város felett* és a *Gyilkosság Szicíliában*) a hős rendre elbukik, ezek azonban szerzői megközelítésű filmek. A *Merénylet* mindkét elvárásnak megfelel: műfaji keretek között mutatja be az állami szintű összeesküvéssel szemben álló, a film végén elbukó hőst. Várkonyi filmje tehát emellett, hogy történetébe adaptálja a szocialista filmgyártás által megkövetelt ideológiai üzenetet, a bűnügyi filmes sémák értő, a korszakban egyedülállóan komplex, formailag és tematikailag egyaránt figyelemre méltó használatáról tesz tanúbizonyságot. „Tudtán kívül” egy születőben lévő bűnügyi alműfaj, a paranoiathriller előfutára.

# A Pogány Madonna

Szines magyar büniügyi vígjáték

Rendezte:

Mészáros Gyula

Főszereplők:

Bujtor István

Kern András



Vadkertő

## Baja Sándor

### *Ismerős, de egzotikus*

#### *Az Ötvös Csöpi-filmek ábrázolásmódja*

#### *Piedone örököse - Importált hősök*

Réz András *A Pogány Madonnát* (1980., r.: Mészáros Gyula), *Az oroszlán ugrani készül* (1969., r.: Révész György) és a *Kojak Budapesten* (1980., r.: Szalkai Sándor) c. filmekkel együtt az „importált hősökkel” operáló filmek csoportjába helyezi.<sup>1</sup> Azonban én mégsem érzem úgy, hogy Ötvös Csöpit minden téren egy kalap alatt kéne tárgyalnunk Menő Fejjel és Kócsag-Kojakkal. Rögtön a legfontosabb különbség például az, hogy azokkal a filmekkel ellentétben az Ötvös Csöpi-széria (*A Pogány Madonna*, 1980.; Szőnyi G. Sándor: *Csak semmi pánik*, 1982.; Bujtor István: *Az elvarázsolt dollár*, 1985.; *Hamis a baba*, 1991.)<sup>2</sup> sikeres lett.<sup>3</sup> Hogy kicsit csavarjak Réz „importálás” allegóriáján, a különbség az Ötvös-filmek és a másik két alkotás között olyan, mint a betelepítés és a behurcolás között. A behurcolt James Bond/Menő Fej és Kócsag/Kojak rendkívül idegenül hatnak a magyar környezetben, míg Csöpi úgy vált „balatoni Piedonévá”, hogy ezzel sem a magyar tenger, sem a szőrös óriás rendőrfigura nem szenvedett csorbát. Legfőképp ez azért lehetséges, mert a Bujtor István által írt (és később rendezett, és természetesen főszereplőként is a hátán vitt) filmek nem az eredetiek paródiájaként készültek, sőt, néhol sokkal komolyabb hangvételt is megütnek, mint a Bud Spencer által játszott nagylábú nyomozó kalandjai. Ezzel szemben *Az oroszlán ugrani készül* egy olyan szériát és stílust nevet ki, amellyel a magyar közönség még csak nem is találkozott (a Bond-filmeket a hatvanas-hetvenes években politikai okokból nem mutatták be széles körben Magyarországon), a *Kojak Budapesten* pedig posztmodern és kikacsintós humora, illetve a benne tárgyalt ügy miatt nehezen vehető komolyan tiszta krimiként.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Réz András, *Importált hősök: Észrevételek a magyar szórakoztató film jelen állapotáról = Kortársunk a film*, szerk. DÁNIEL Ferenc, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984, 257–267.

<sup>2</sup> 2001 és 2008 között még négy tévéfilm is elkészült Csöpi és Kardos karakterével, *Zsaruvér és csigavér* címmel, azonban ezek az alkotások több szempontból is különböznek is az eredeti szériától (ld. például a „rendőrlányok” elit csapatának alkalmazását).

<sup>3</sup> Mind bevételben, mind ismertségben meghaladta a másik két filmet, a minőségi különbségeken túl. Vö: GELENCSÉR Gábor, Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában, *Hungarológiai Közlemények*, 2016, 17.1, 1-15.

<sup>4</sup> A *Kojak Budapesten* egy nagyon furcsa, posztmodern vígjáték, ahol valamilyen különös módon egyszerre létezik a televíziós sorozat és a benne szereplő figura, aki egyébként (sorozatbeli görög származásával szemben) magyar. A bűnügy meg egy professzor gyilkossága körül bonyolódik, a szó legszorosabb, rejtői értelmében. (vö: *Uo.*, 10.)

Hogy miért nem paródia (mondjuk „Piedone Magyarországon”) *A Pogány Madonna*, és miért sikerült az adaptáció? Illetve, mi az, amit Bujtor adaptált, és ezzel mennyire tette epigonná Csöpi karakterét? Miben változott meg a karakter, és erre milyen kihatással van a társadalmi közeg? Sok kérdés merül fel erről az egyébként igencsak alulkutatott filmről. Pedig az Ötvös Csöpi-széria nagyban meghatározza a magyar rendőrrel alkotott kép 80-as évekbeli és jelenlegi állapotát. Tipikus alkotása a nyugati formától eltérő, magyar renegát rendőrábrázolásnak, amely leginkább a televízióban jelentkezett, olyan szériákban, mint a *Kántor* (1976., rendezte: Nemere László, írta: Szamos Rudolf) vagy a *Linda* (1984-'89, rendezte: Gát György és Szurdi Miklós, eredeti ötlet: Gát György). Ezekben a filmekben a klasszikus sémától eltérően a renitens hős nem folyamatosan eltávolodik a szervezett bűnüldözéstől, hogy a végén egymaga oldja meg az ügyet, ha nem egyfajta bumeráng-mozgás figyelhető meg. A hős tagja a rendőrségnek, de egy konfliktus hatására vagy kiválik belőle, vagy megvetik/elküldik, azonban ő a nagyobb ember (*Kántor* esetében kutyá), és felismeri, hogy a rendőrségnek szüksége van rá, épp úgy, mint ahogy neki is a rendőrségre, hiszen meggyőződéses hivatásos, akinek a létének meghatározó eleme, hogy a szervezetet segítse. A dolga, hogy csalafintaságával, csibészségével segítse a rendszer felépítését/fenntartását.<sup>5</sup> Bármennyire különös utas, de hisz a rendszerben, elfogadja annak eszmeiségét, és akciófilmes különleges képességeivel javítson annak tökéletlenségeit. A történetek végére lemond önállóságáról, a szocialista ügyet teszi primordiálissá, és bár sosem lesz teljesen szabad és független, legalább egy „jó ügy” érdekében mond le erről és barátok, „elvtársak” között szolgálhat tovább.

Ez a történetmesélési stratégia nagyon sajátos, és még a vasfüggöny ezen oldalán sem volt teljesen elterjedt: a csehszlovák Zeman őrnagy vagy a román Moldovan felügyelő<sup>6</sup> inkább a rendőrség keretein belül, szabályokat követő, és azokhoz ragaszkodó (pl. Derrick által ihletett) rendőröket mutattak be. Az individuumot ünneplő és ebben az időben az államhatalomból kiábrándult (*Watergate*-botrány, stb.) amerikai filmekben pláne ritka volt a szervezet megerősítését mutató film. Érdekes módon azonban az olasz *Piedone*-filmek világlátásában és ábrázolásmódjában sok hasonlóságot fedezhetünk fel már *a priori* a magyar bűnügyi filmekkel, melyek ideális tápanyagait képezték az Ötvös Csöpi-szériának. Ezért az elemzést érdemes a nagy előd vizsgálatával kezdeni.

<sup>5</sup> Érdeemes összevetni azzal, amit Hirsch Tibor *A tizedes meg a többiek* címszereplőjéről, és annak túlélési stratégiáiról ír: HIRSCH Tibor, *A kisvilág ethosza. A hatvanas évek magyar vígjátékai, Metropolis*, 2014/3, 42–55.

<sup>6</sup> Utóbbi nem vetítették Magyarországon, a Zeman őrnagyot viszont igen, bár sosem örvendett akkora sikernek, mint a nyugati és orosz rendőrsorozatok. Vö: K. HORVÁTH Zsolt, et al., *A barbárokra várva, Korunk*, 2011/03, 90-104.

## Piedone, az olasz

Stefano Vanzina (azaz Steno) Piedone-filmjei abszolút a hetvenes évek olasz filmgyártásának reprezentatív termékei, legalább annyira, mint a Bertolucci- és Pasolini-filmek a korszakból. A *Piedone, a zsaruvál* (Piedone il sbirro) kezdődő széria két forrásból táplálkozott: a késő hatvanas évek westernjeiből (ahonnan maga Bud Spencer is érkezett), illetve az évtizedben fellendülő bűnügyi műfajokból (olaszul *poliziesco*). Utóbbi az évtized egyik meghatározó zsánere lett, és Peter Bondanella olasz filmtörténeti összefoglalójában<sup>7</sup> erre több okot is felsorol:

- Társadalmi (bűnügyi) tényezők: Olaszországban az 1963-1980-ig terjedő időszakot (majdnem két évtized!) meghatározzák a szicíliai maffiaháborúk, ezek közül leghíresebb az 1963-as palermói ostrom, illetve az 1980-as szicíliai maffiaháború.
- Egyéb társadalmi tényezők: A hetvenes években Olaszország több polgárjogi krízist és konfliktust is megélt (a tradicionálisan mélykatolikus Olaszország 1974-ban a válást, '75-ben az abortuszt szavazta meg). Ez a belső konfliktusokkal teli ország ideális táptalaj volt a nyugatról ekkor beáramló kábítószernek, melyek hatására a maffia-ügyek mellett elszaporodtak a piti bűnesetek, még az addig biztonságosnak és békésnek tartott külvárosi területeken is.
- Gyártási-stiláris tényezők: Mindeközben a nézők kezdtek elpártolni a spagetti-westerntől, mivel az önmaga paródiájává lett. A műfaj alkotói, miután Sergio Leone még egy utolsót belerúgott a zsánerbe *A nevem: Senkivel* (Il mio nome è Nessuno) nagyrészt a gengszterfilmes műfajba áramoltak át. Így a westernnek stiláris jegyei nagyrészt megjelennek a korszak bűnügyi filmjeiben is, még akkor is, ha a pisztolyok már nem hatlövetűek.

A *Piedone, a zsaruban* szinte szintetizálódik ez a három korszak-meghatározó tényező: a gengszterek jelenléte (ráadásul jórészt pozitív szerepben), a kábítószer McGuffinként való szerepeltetése, és a drog hatása a társadalomra (látványosan sokszor emelik ki azt, hogy a drogok behozatala óta van „kemény bűnözés”; gyilkosság Nápolyban). Illetve a spagetti-western elemek a párbaj (ugyan itt ökölharcban megtestesülő) elemeitől magáig, a sztárig, Bud Spencerig. Ennek megfelelően a széria rendkívüli népszerűsége tett szert Olaszországban.

A kracaueri megközelítés mellett (hogy a „tömeg” film mindig az adott korszak lenyomata, mely pontosan követi a társadalmi jelenségeket) egyéb okok is vannak a Piedone-filmek töretlen népszerűségére.

<sup>7</sup> Ez a szakasz a következő mű rövid összefoglalója: Peter BONDANELLA, *A history of Italian cinema*, London, A&C Black, 2009. (Saját fordítás)

Ezeket fontosnak tartom kiemelni, mivel Bujtor maga is bevallotta ezeket a jegyekre figyelt különösen oda a „balatoni Piedonék” gyártásakor<sup>8</sup>: látványos helyszín, aranyos gyermekszereplő, rajzfilmszerű gonosztevők, akik megkapják a maguk büntetését (szigorúan vér nélkül). Ezen jellemzők, illetve a történetekben folyamatosan jelenlevő humor miatt a Piedone-filmek egy nagy értékkel rendelkeznek a korszak többi *poliziescójával* szemben: klasszikus értelemben vett családi filmek, azaz sokkal szélesebb közönség számára fogyaszthatók. (Ezért akár egy másik klasszikus olasz zsánert is, a peplumot is eszünkbe juttathatják.)

Természetesen, a harmadik tényező Piedone népszerűségében maga a sztár, Bud Spencer, és alighanem súlyos hibát vétenék, ha nem ezt tartanám a legmeghatározóbbnak. A Carlo Pedersoli néven született egykori vízipólós delejes személyisége belengi az egész filmet, talán még jobban, mint az ikonikussá vált duó másik felével, Terrence Hill-lel közösen jelentek meg. „Bud” itt ugyanis a szokásostól eltérő karaktert hoz: bár ugyanolyan keményöklű és vasakarátú, mint többi filmjében, „Piedone” Rizzo felügyelőként intelligens, logikus, valódi archetipikus detektív. Ebben a filmben Spencer természetes sármja nem viccként van kezelve, mikor a harmadik epizódban flörtölő viszonyba keveredik egy női karakterrel az teljesen hihető. Összegezve: ebben a filmben Bud Spencer „*starpowerje*” még a szokottnál is erősebb.

Ezen a ponton vissza kell térnem a korábban fejtegetett gondolatmenetemhez, miszerint Menő Fej James Bondként és Kojak Kócsagként idegen volt a magyar „valóságban”. Olyannyira, hogy *Az oroszán ugrani készülben* Menő Fejről sosem mondják ki egyértelműen, hogy magyar (bár ezt lehet sejteni), és a cselekményt is áthelyezik a határon túlra, a jugoszláv tengerpartra. Viszont, Piedone már olaszként sem volt teljesen idegen a magyaroknak: ismertük a közeget, felismertük a sztárt, tudtuk, mit várhatunk tőle. Ez már önmagában is választ ad arra is, miért volt sokkal könnyebb áthelyezni Rizzo felügyelőt Nápolyból Balatonfüredre, mint a nagyközönség számára ismeretlen James Bondot megszerettetni a magyarokkal. Előnyből indult a karakter, hiszen szimbolikája, jellemzői vonásai olyanok voltak, amelyeket a közönség már ismert. Nem kellett parodizálni, tréfásra venni, mivel egyrészt az alapanyagának is volt parodisztikus felhangja, másrészt a közönség a Piedone-filmek konfliktusait elfogadta, közérthetőnek és hitelesnek kódolta.

Üzleti döntésként tehát érthető, hogy miért nyúlt Bujtor az olasz alapanyaghoz. Azonban tanulmányomban főleg arról szeretnék beszélni, hogy mit főzött belőle!

<sup>8</sup> Ezt egy 2005-ös *TV2 Napló* interjúban nyilatkozta a színész. Természetesen ebben a beszélgetésben hízelgés is lehetett, hiszen a szegmens témája Bud Spencer volt.

## *Etna és Badacsony: hasonlóságok és különbségek a két szériában*

Mielőtt megvizsgálnám a legkézenfekvőbb hasonlóságot, azaz a főszereplők fizikumát és jellemét, ki kell térnem a már előzőleg felemlített jegyekhez; a helyszínhez, a gyerekszereplőhöz, illetve a gonosztevőkhöz.

Helyszín szempontjából a Piedone-filmek ketté oszthatók: az első epizódban a fő helyszín Nápoly, a folytatásokban egy-egy egzotikus terület. (Nem ország, hiszen például a hongkongi részben Rizzo bejárja Bangkokot, Hongkongot és Makaót.) Ez a felosztás kicsiben magukban a filmekben is megfigyelhető: az első „act” mindig Nápolyban játszódik, ahol egy különleges bűneset (általában gyilkosság) történik, mely hatására Rizzo felügyelőnek el kell hagynia megszokott területét, és a gonosztevők nyomába kell erednie. Ez a két alapvető helyszín sok mindenben hasonlatos egymáshoz: idealizáltak, leginkább a szépet mutatják meg belőlük. De míg Nápoly szépsége mindig úgy jelenik meg, mint az otthon, a megnyugtató saját környék szépsége, addig a folytatások Hongkongja, Afrikája és Egyiptoma pont ellenkezőleg: szinte turistacsalogató prospektusként, a helyi látványosságok katalógusaként reprezentálódik benne a helyszín. A hongkongi részben láthatunk sztúpákat, harcművészeket (mind kung-fu, mind szumó mestereket), riksát és makaói kaszinót is. Piedone dél-afrikai kalandja természetesen nem csak szafarira repíti el a nápolyi nyomozót, de gyémántbányába is. Egyiptomban akciózik a piramisoknál, mecsetet látogat, hajózik a Níluson, elrabolják a berberék és egy rejtett városba is eljut, akár csak Indiana Jones tenné. Ami viszont mind az egzotikus, mind a hazai helyszínekre igaz, az az, hogy Steno mennyire idealizáltan ábrázolja őket. Piedone világa lehetne tökéletes is, ha a gonosz nem férkőzne bele. A gonosz, amely általában külső forrásból érkezik, egy belső árulás segítségével.

Ötvös Csöpi kalandjainak helyszíne mindig ugyanaz, a festői Balaton, annak is az északi partja. Sőt, azt is elmondhatjuk, hogy a cselekmény ideje is mindig ugyanaz, hiszen Csöpi világában mindig turista szezon van, sőt, a négy filmből kétszer épp a Kékszalag-versenyre készülve kapjuk el Csöpit. A balaton(füred)i helyszín azonban nemcsak szépségében hajaz a Piedone-filmek által megteremtett világra, hanem tematikájában is. Azzal, hogy a Balatonra tette a cselekményt, Bujtor egyesítette a Piedone-filmek helyszíneit, hiszen olyan világba invitálja a nézőt, amely egyszerre ismerős és egzotikus. Ismerős a balatoni közeg, felismerjük a benne szereplő helyszíneket, karaktereket. A nyolcvanas évek embere számára ismerős volt a titkos bögrekocsmá, a mindenért lelkesedő német turista. És egzotikus is ez a világ, mert csak a legszebbet mutatja meg a Balatonból: a kéklő vizet, a gyönyörű tanúhegyeket. Úgy festi le a Balatont, mintha az legalább olyan izgalmas és vonzó helyszín lenne, mint a horvát tengerpart. Szinte olyan, mintha a film külföldi piacra készült turistacsapda lenne.

Érdekes meglátni, hogy Csöpi először (és utoljára) az ismerős helyszínt a rendszerváltás utáni első filmjében, a *Hamis a babában* hagyja ott. Bár tartózkodom az értékítélettől, meg kell mondjam, hogy nem véletlen, hogy ez a film a széria leggyengébb darabja. Keresi a hangját, a helyét a világban: Csöpi már nem is igazán rendőr, leginkább magánnyomozóként jelenik meg. Ez kifejezetten fura, és teljes mértékben szembemegy a korábbi Csöpi-filmek szellemiségével.

A helyszínekről szólva nem mehetünk el még egy karakter mellett sem, akiről szintén fogok részletesebben írni, és ez pedig Matuska bácsi, a Bánhidai László által játszott kisstílusú svindler figurája. Ő benne ugyanis sok minden egyesül, ami jellemzi a helyszínt; egyfelől az egzotikum, hiszen több átmeneti foglalkozása valamilyen módon a turisták szórakoztatására/átvágására szolgál („cigány” hegedűs, karikás ostoros betyár-performer, maga a „tihanyi ekhó”). Másfelől ő az ismerős is; a sztereotipikus magyar ügyeskedő, aki csalással, trükkökkel akar előbbre jutni.

Érdemes a helyszín kettőségét párhuzamba a renegát figura karakterútjával: miközben arról beszélünk, hogy a renitens rendőrkarakter alapvető célja ismerős figurán keresztül közelebb hozni a rendőrséget az átlagemberhez, addig azt is láthatjuk, hogy a Csöpi-filmek megpróbálják az ismerős Balatont izgalmasabbá, különlegesebbé tenni. Ennek okára két féle válasz lehetséges: egyfelől, az akciófilmes műfajt érdemes a valóságtól kicsit elemelni, hogy a néző jobban tudjon vele azonosulni, és ne a valótlanóságokat kutassa. Másfelől pedig a helyszín gyakorlatilag Csöpi untermannjaként jelenik meg: egy meg nem értett ismerősként.

A gyerekszereplő egy érdekes pontja az összehasonlításnak; hiszen bár Piedone úgy él emlékezetünkben, mint a gyermekek nagydarab barátja, aki megvédi őket, valójában elég kicsi a kiskorúak szerepe a szériában. Az első filmben, a *Piedone, a zsaruban* nem is konkrét kisgyermek, hanem egy 12-14 éves kamasz a leghangsúlyosabb fiatalok. Még csak nem is segítőtje Piedonének, hanem egy állomás a nyomozó karakterének jellemútjában. Salvatore, Rizzo társbérletjének, Mariának a fia belekeveredik a drogbizniszbe, és ez sarkallja a nyomozót arra, hogy még keményebb kézzel (és ököllel) sújtsa le a dílerekre. Ez végül egy kifejezetten megható jelenetbe torkollik, ahol a fiú megköszöni Piedone segítségét, és azt, hogy vigyázott rá. Ezt leszámítva, a gyerekszereplő nagyon ritkán van jelen, olyannyira, hogy alakítója még a stáblistára sem került fel.<sup>9</sup>

A második részben is rövid ideig szerepel csak gyerek (Yoko), Makiko, a japán informátor árván maradt kislánya, aki anyja halála után kerül a cselekménybe, és nagy hatással nincs is rá: alig tizenöt percen keresztül szerepel a filmben, mielőtt Piedone rábízta őt a Hongkongban állomásozó amerikai tengerészbarátaira.

<sup>9</sup> Az IMDb.com-on nem találtam ezt megmagyarázó, erre utaló bejegyzést!

A legemlékezetesebb gyerekkarakter a harmadik részben tűnik fel, és a negyedik epizódban is ő lesz a középpontban. Ő Bodo, egy dél-afrikai kábító-szerügyes nyomozó (szintén) árván maradt kislány, akinek rosszcsontsága és komikuma a film humorának jelentős részét adja. Egyfelől folyamatos konfliktusa Caputóval kiváló tápanyaga a komédiának (hol ételt lop tőle, hol máshogy jár túl a szabálykövető, de nem túl éles elméjű nápolyi őrmester eszén), másrészt, főleg a harmadik részben a cselekményre is fontos hatással van: a végső letartóztatáshoz ő vezeti oda a dél-afrikai rendőröket azáltal, hogy a rablók mentőautójából, mint Jancsi és Juliska a mesében, kiszórja a gyémántokat.

Csöpi gyermekkarakterei leginkább Bodóra hajaznak abban, hogy mind rosszcsontok, és, ha minimálisan is, de alakítják a cselekményt: Matuska Bence *A pogány Madonnában* segít nagyapjának a megfigyelésben, Csöpit az ő játéka vezeti rá a rejtély megoldására, sőt, az csúzli lövése az, ami végül segít a gyilkost ártalmatlanná tenni. A második részben is egy Matuska-unoka, Ilona a gyerekszereplő, akinek legnagyobb tette az, hogy kiszabadítja az elfogott Csöpit a bűnbanda fogságából. *Az elvarázsolt dollár* Topolinója az, akit a gyerekszereplők közül a legaktívabb szereppel ruháztak fel: ő a bűnügy koronatanúja és Csöpi legfontosabb segítőtársa, illetve a végső leszámolás is az ő megmentésért zajlik.

*A Hamis a baba* ezen a téren is kakukktojás: ugyan van jelen gyermekszereplő, egy német árvafiú, aki Csöpivel Münchenben találkozik, és később elkíséri Görögországba is, viszont a fiúnak (Ricsinek) szinte semmilyen ráhatása nincs a cselekményre, egy szinte teljesen feledhető mellékszálként mozog a történetben.

De miért olyan fontosak ezek a gyerekszereplők? Egyfelől, ahogy korábban utaltam rá, segítenek a film családi hangulatának megteremtésében. A „kid sidekick”, azaz a segítő kölyök régóta a populáris történetmesélés eszköze, amely arra szolgál, hogy legyen egy karakter, akivel a közönség legfiatalabb tagjai is azonosulni tudjanak. Különösen népszerű ennek a toposznak a használata bűnüldöző történetekben (jellemző példa: *Batman és Robin*), illetve háborús propagandaeszközökben (szintén képregényes példa Amerika kapitány segítője, Bucky). Ennek oka, hogy az ilyen, viszonylag egyszerű morális dilemmával rendelkező történetek ideálisak arra, hogy a gyermekeket jóra neveljék, pozitív példát állítva eléjük.<sup>10</sup> Ez viszonylag tisztán látszódik az Ötös Csöpi-történetekben is, ahol a gyakran csirkefogó, sőt, kistílűen bűnöző gyerekek (az első két film gyermekei a svindler Matuska segítői, *Az elvarázsolt dollárban* Topolino a gumiszerviz megbízásából szöveget szór az autók elé, a *Hamis a baba* Ricsije pedig egyenesen kleptomán zsebtolvaj). A pozitív férfi példa hatására megjavulnak, és a jót kezdik el szolgálni (erre talán a legszebb példa *A pogány Madonna* zárása, ahol maga Csöpi is „kolléga úrnak” szólítja Bencét).

<sup>10</sup> A témában a következő írásra támaszkodtam: Jon JUDY, Brad PALMER, *Boys on the Battlefield* = eds. Trischa GOODNOW, James J. KIMBLE, *The 10 Cent War: Comic Books, Propaganda, and World War II.*, Univ. Press of Mississippi, 2017. A kölyök segítőtárs irodalma (nem meglepő módon) sokkal kiterjedtebb a képregények esetében.

Témánk szempontjából ez azért kiemelendő, mert ezáltal a gyermekek Csöpi jellemútjának leképeződései kicsiben: ők is a hagyományosan vett társadalmon kívülről érkeznek (ketten egy lumpenproletár csaló unokái, ketten pedig állami gondozásban lévő árvák), és azzal, hogy különleges képességeiket a „Nagy Fehér Hittérítő” (Ricsi nevezi így Csöpit a *Hamis a babában*) szolgálataiba állítják, megjavulnak, és hasznos tagjai lesznek a társadalomnak. Bár alapvetően Kardost látjuk Csöpi elsőszámú segítőjének, valódi untermannjai azonban azok a gyerekek, akik az ő hatására válnak olyanokká, mint ő, a renitens igazságosztó.

Csőpi pozitív hatása a gyerekekre azért is fontos, mert túl az akción, túl a bűntényen, a széria alapvető műfaji jegye a családi film. És ez a jegy meghatározza a filmek sikerességét: mindenki számára élvezhető és közérthető, természetesen a film, és mindenki talál benne valami olyasmit, ami illik az ízléséhez, de ez teszi a filmeket személyessé is. A helyszín kapcsán felhoztam, hogy a Balaton alapvetően egy kirakat, mint a James Bond-filmek egzotikus üdülővidékei. Azonban a családi filmes műfaji jegyek miatt a történet személyesebbé, „magyarabbá” válik, így befogadása egyszerűbb lesz, és a bemutatott és lefedett társadalmi közeg révén érdekesebb.

Következőleg az ellenfelekről szólok, melyeket előzőleg rajzfilmszerűeknek jellemeztem. És ez olyannyiban igaz is, hogy mind a Piedone-, mind az Ötvös Csöpi-filmek gonoszai velejéig romlott gazemberek, akik számára nem jelent akadályt ártatlanok életén átgázolni, hogy céljaikat megvalósítsák. Motivációjuk is hasonló: megélhetési bűnözők, akik gyorsan akarnak nagyot szakítani. A Csöpi-filmekben ezt valamilyen *McGuffin* kicsempészésével vagy eladásával szeretnék elérni (ezek: a Pogány Madonna szobra, a német katona kincse, a hamis dollár, illetve a babafejekbe csempészett drog), Piedone ellenfelei pedig végeredményben mind drogkereskedők.

A nápolyi nyomozó kalandjainak egy másik visszatérő eleme, hogy az ellenséges bűnszövetkezet egyik tagja mindig a Rizzót támogató csoport egyik téglája, legyen az a „Kacskakezű” maffiózó, a Narkotikbüro megbízottja, Dr. Accardo, a Caputót alkalmazó gyémántbánya-tulajdonos vagy Hassan, Piedone vendéglátójának jobb keze. Így Piedonének az ökle mellett mindig használnia kell az eszét is, hogy rájöjjön, ki az áruló. A négy filmből az első kettőben ez odáig elfajul, hogy egyenesen őt gyanúsítják korrupcióval és/vagy gyilkossággal, és plusz motivációként megjelenik saját nevének tisztára mosása is, amely nem könnyű, mivel módszerei valóban nem teljesen legálisak és sok szempontból az amerikai „cowboy cop-ok” harcias módszerét követi.

Érdeemes behozni összehasonlításképp a cowboy zsaruk mintapéldányát, Pizskos Harryt (*Dirty Harry*, 1971., r.: Don Siegel). Míg azokban a filmekben azt láthatjuk, ahogy a hős hogyan szakít saját elhatározásból a szervezettel, mikor az nem támogatja akcióit megfelelően, és így kerül sor a westernszerű végső leszámolásra, addig Piedone az utolsóig küzd, hogy a rendőrség

elfogadja őt: ha kell, betör a kórházba, hogy meglátogassa talán az egész rendőrséget legjobban reprezentáló karaktert, Caputót. Piedone hisz a rendőrségben, pedig a rendőrség nem hisz őbenne. Ezért is áll közelebb a magyar renegát rendőrhöz karakterrajzban, mint az amerikaihoz: Piedone hisz az állam fennhatóságában és a szervezetet az egyén fölé helyezi, míg az amerikai renitens számára a szabadság a legfontosabb.

Bujtor karakterének is hasonló problémákkal kell szembesülnie a Balaton-parton. Benne sem hisz a rendőrség; a széria egyik visszatérő poénja az, hogy akár kapitány is lehetne, ha jól viselkedne, de így csak hadnagy. Érdekes módon, expliciten csak a „sorminta-bontó” filmben, a *Hamis a babában* jelenti ezt így ki Kardos, illetve az ő főnöke. Abban a filmben Kardos közli Csöpivel, hogy nincs szükség szolgálataira (majd később természetesen visszakozik), a veszprémi (feltételezhetően megyei) rendőrkapitány pedig kijelenti, hogy Csöpi csupán egy huligán, az igazán tehetséges rendőr Kardos. Ezzel szemben, a többi filmben a vezérkar (értsük ezalatt főleg Kardost, de a Zenthe Ferenc által játszott füredi rendőrkapitányt is), aktívan keresi Csöpi segítségét, tisztában van vele, hogy a nagydarab rendőr nélkül nem sikerülhet a nyomozás.

Valódi téglá is csak a *Hamis a babában* van, ahol a csempészbanda egyik tagja beépül a rendőrségbe, és a fogyatékkal élő asszisztenst megszemélyesítve jut hozzá a belső információkhoz. Természetesen, ebben nem elhanyagolható tényező az, hogy a szocializmus idején nem volt igazán tanácsos a rendőrséget, mint korrumpálható szervezetet bemutatni, így az első Csöpi-film, amely meg merte ezt tenni, hogy ebben is a Piedone-szériára hasonlítson, az a rendszerváltás után készült.

Ellenben, a gonosztevők nagyban hasonlítanak a *Piedone, a zsarú fő* ellenségeire, a marseille-i drogcsempészekre. Ugyan először a *Hamis a babában* találkozunk valódi kábítószeres bűnelkövetőkkel, de az előtte megjelent filmek is mind tematizálják a határokon átívelő bűnözést és a csempészetet. A legfőbb bűnözők vagy külföldiek, vagy külföldre disszidált magyarok. Ebben a vonásban a Csöpi-filmek kimondottan a klasszikus, *Kántor* és társai által lefektetett hagyományokat követik. A bűnözés a filmek reprezentációjában idegen a magyar szocialista rendtől, akik a bajt kavarnak, azok mind a romló nyugati világ szabotőrei.<sup>11</sup>

A Csöpi-filmek gonosztevői valószínűleg emiatt kétarcúak: egyszerre kell reprezentálniuk a szocialista rendre valódi fenyegetést jelentő imperialista-kapitalista világot és a komikus, burleszk gonosztevőt, akit a szakállas hadnagy elpáholhat. Utóbbi vígjátéki figurájának ráadásul a bukásra ítélt nyugati társadalom képét is meg kell teremtenie, aki nem fenyegetést, hanem lenézendő humorforrást jelent. Ezek a karakterek leginkább az államszocializmus alatt készült termelési vígjátékok reakciós szabotőrei hasonlítanak: kezdettől fogva

<sup>11</sup> Vö.: GELENCSÉR, *im.*, 2016, 7.

bukásra ítélték, kalkulálók és összességében igen valószerűtlen alakok.<sup>12</sup>

Ezt a két típust legjobban A *Pogány Madonna* két főgonosza reprezentálja: Zsuzsa (Goór Nagy Mária) a valóban fenyegető gonosz; ő az egyetlen a filmben, akinek bármilyen esélye van a vasöklű Ötvössel szemben azzal, hogy pisztolyt ránt rá. Ráadásul ő mozgat minden szálát; a kisebb gonosztevők neki dolgoznak, és mindenfajta habozás nélkül képes őket beáldozni, miközben ő a Kék Szalagon enyeleg balek férjével (Kállai Ferenc) és Ötvössel. A másik háttérgonosz Mr. P. Smith (Benedek Miklós), aki egy komikusan angol (1980-ban keménykalapot viselő!) ékszerész, aki eltúlzott angolsággal csupán az „I’m very happy/I’m not very happy” szókombinációkat tudja kinyögni, ha szembekerül Csöpivel.

Jellemző az is, hogy a két szereplő közül a fenyegetőbb a disszidens, az elvándorolt ügyeskedő. A külföldiek, legalábbis az „eredeti trilógiában”, általában tréfaként vannak jelen; a magyar rendőrök nem értik őket, ők meg a magyar rendőröket, ezzel is kihangsúlyozandó a magyar rendőrség hiányosságai: bár sok mindenben, mint látjuk, kifejezetten erősek, például a rajtaütések, látványos üldözések terén, a kommunikációban igencsak visszamaradottak. Ez alól egyébként főhősünk, Csöpi sem kivétel, ahhoz képest, hogy balatoni (tehát turistaparadicsomban szolgáló) rendőr, nem beszél idegen nyelvet; kézzel-lábbal magyaráz P. Smithnek és Baden-Badent hívva hangosan belekiált a telefonba, hogy „adjátok a magyart! A magyart!”.

A legjellemzőbb félreértés azonban a *Csak semmi pánik* Caputoanalógiája, Boroshoz fűződik, akit Enzo Cannavale magyar hangja, Bodrogi Gyula személyesít meg. Ellentétben Kardossal, Boros egyértelműen a nápolyi őrmesterre alapoz: egyfelől a színészi utalás is egyértelmű, másrészt Boros Ötvös beosztottja, akárcsak Caputo Rizzónak, harmadrészt pedig személyiségjegyekből is megörökölt egy-kettőt: a teljes nyomozói antitalentum (vö. Kardossal) mellett a női nemhez való kicsit nyugtalanító vonzalmat is.

Caputo érdekes figurája a Piedone-sorozatnak: egyfelől szimpatikus, szerethető karakter, aki gyakran betölti a nézői látcső szerepét, hiszen Piedone leginkább vele beszélget, neki magyaráz el dolgokat, másrészt nevetséges, szánalmas szereplő, akivel minden rossz, ami megtörténhet, megtörténik, és csak nagyon ritkán sajnáljuk emiatt. Caputo talán az olasz rendőrség képének legmegkapóbb ábrázolása: alapvetően jó és becsületes, de közben szálni valóan mulya és tehetetlen.

Boros ezzel szemben sokkal kevésbé szálni való, ostobasága mellett látványosan lusta (szándékosan későn ér oda a verekedéshez, alszik az irodában), és nem is törődik különösebben másokkal (visszatérő vicc az, hogy a fellökött tárgyakat hibáztatja azért, mert kocsijával neki-megy). Becsületére nem lehet panasz, viszont nem szerethető, nevetséges.

<sup>12</sup> Vö: VAJDOVICH Györgyi, *A magyar film az 1950-es években*, 2004.

<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-magyar-film-az-1950-es-evekben-filmtortenet-korszakelemzes.html>

A közönség minden szeretetét a gyerekekkel apafiguraként viselkedő Csöpi és csirkefogó bandája (Matuska bácsi és Purci úr) érdemli ki. Ezzel is erősödik az a szükség, amely a reprezentált rendőri szervben felmerül Csöpi iránt, hiszen nélkülük nem csak tehetetlenek, de nem is szimpatikusak.

Legkevésbé Kardos doktor, aki mint a dilettantizmus iskolapéldája jelenik meg: természetesen, mint a doyle-i magánnyomozó karakterek feladat kiosztó rendőreinek örököse, önmagában szinte képtelen a konkrét detektív munkára, mindenben Csöpi segítségére szorul.<sup>13</sup> De ezen kívül Kardos alapvető műveltségi hiányosságokkal is küzd, a második részben a közismert pritamin szót nem ismeri, a harmadik részben pedig Csöpi pillanatok alatt átlát azon hazugságán, hogy Thomas Mann a kedvenc olvasmánya (holott feltehetőleg soha sem olvasta).

Kardosnak nincs is igazi megfelelője a Piedone-filmekben; vannak ellenlábás főnökök, de azok a maguk részéről kompetensek, csak nem ismerik eléggé Rizzo módszereit és azok hatékonyságát és van Caputo, aki ugyanolyan ostoba, mint Kardos doktor, de nem jogi doktor, sőt még csak rendőrtiszt sem. Kardos így, azon kívül, hogy a széria egyik legemlékezetesebb, legtöbbet idézett karaktere, a kevés párhuzammal nem bíró, egyedi figura egyike is.

Kardos unikumjának miérettjére több magyarázat lehetséges. Egyfelől Kardos a maga ügyetlenségével a szocialista államkatona szatírja. Az ilyen karakter jellemzője, hogy mindig követi a protokollt, mindent a törvény betűje szerint cselekszik meg, önálló gondolata ritkán akad. Ritkán láthatunk ilyen figurát mind a magyar, mind a külföldi alkotásokban főszereplőként; az individuum hiánya megnehezíti a karakterizációt. Viszont mellékszereplőként és csirkefogó hősök ellenfeleként népszerűek: ebbe a csoportba tartozik Oszi és Dezső a *Borsból* is. Kardos „hülyesége” azonban nem rendőri mivoltjából fakad, ellentétben Caputóval és Bors Máté két ellenfelével, a doktor nem egy meg nem írt rendőrvicc, hanem a szocializmust kiszolgáló fantáziátlan csinonyik. Ily módon több közös van benne a hatvanas évek szatírjainak mikszáthi kádereivel,<sup>14</sup> mint Arthur Conan Doyle Lestrade-jével. Kardos ezért a széria legerősebben szatirikus karaktere, aki a rendszerben rejlő tökéletlenség kihangsúlyozására szolgál (ti. hogy a valódi kompetens nyomozók helyett a káderek vezetik a rendőrséget).

Így emelődik ki Csöpi szükségessége is. Míg San Franciscóban Pizkos Harry létjogosultságát a sátáni gonosztevő, Nápolyban Piedone fontosságát

<sup>13</sup> A doyle-i típusú (Sherlock Holmes kalapja alól kibújt) nyomozókról bővebben: Gary HOPPENSTAND, *The Dime Novel Detective*, London, Popular Press, 1982.

<sup>14</sup> A hatvanas évek végére megnőtt a szatirikus él a magyar vígjátékban, és ennek fő „el-szenvedői” a káderek, azaz a rendszert kiszolgáló, de más pozitív tulajdonságot felmutatni nem tudó helyi hatalmasságok voltak. Lásd: HIRSCH Tibor, *Vázlat a hazai filmvígjátékról. Utak és csapdák 1945–1990 között* <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/utak-es-csapdak-a-hazai-filmvigjatek-1945-1990-kozott-mufajelemzes.html>

az elharapózó drogprobléma adja, addig a parodisztikus hagyományokból táplálkozó Csöpi-filmekben a renitencia oka visszavezethető a főnökség inkompetenciájára.<sup>15</sup> A főhős renitenciája kell ahhoz, hogy a szervezet jól működjön, a kívülről jött segítség lendíti át a rendőrséget a mélypontra, és a cowboy cop betagozódása a karhatalomba elkerülhetetlen és szükségszerű, mindkét részről. A renegát szempontjából azért, mert különben bűnöző lenne (ahogy *A Pogány Madonnában* mondják is, hogy Ötvös nagy gengszter lehet), a rendőrség számára meg pláne, hiszen a Kardos-féle bolondok különben rövid úton a falba vezetnék a nyomozást.

Sokszor említettem, hogy Ötvös társadalmon kívüli alak. Ez két részletben nyilvánul meg; egyrészt ő a rendszer által lenézett, kiközösített elit képviselője, a maga felsőosztálybeli hobbijával (vitorlázás), és nemesi családot idéző nevével (Ötvös és Eötvös). Másrészt viszont ő az is, aki nem felejtette el a magyar társadalom peremlakóit, a magyar Gennarinókat, Matuska bácsiékat. Matuska bácsi teljesen nyilvánvalóan mélyszegénységben él, ha nem is hajléktalan. Egyszer járunk otthonában, a *Csak egy kis pánikban*, amelyben láthatjuk, hogy egy nádviskóban lakik a Balaton egy eldugott öblében. Ez kimondottan érdekes, ugyanis az efféle csavargólét, sőt kvázi-hajléktalanság tabutéma volt a szocializmusban.<sup>16</sup> A szocialista jólétben nem volt helye a mélyszegénységben élőknek, a közveszélyes munkakerülőknél. Mert Matuska bácsi valójában ez: egy munkanélküli vándor szélhámos, aki különböző kamu állásokból tartja fent magát (ld. fent).

Bujtor érdekes játékot teremt ezzel a figurával; azáltal teszi Csöpi láthatatlan kémévé, mindent látó besúgójává a kisöregnek, hogy a többi karakter, akárcsak a társadalom, megfélemedezik róla. Ha felbukkan, mosolyognak rajta egyet-kettőt, de Csöpin kívül, aki, mint láthattuk, maga sem illeszkedik bele a szocialista társadalom álomképébe, egyik sem méltatja szóra. Így bár látszólag Matuska egy rendkívül mulatságos poén, az ügyeskedő kismagyar mintapéldánya, de eközben egy kicsit szívbemarkoló rendszerkritika is, hiszen láthatjuk, hogy az alkoholista, jobb sorsra érdemes nagypapa mikre nem hajlandó pár fröccsért. Ezért is különösen megható *Az elvarázsolt dollárban* az a jelenet, amikor Purci úr értesíti Csöpit Matuska haláláról (amely Bánhidi László eltávozásá miatt került bele a forgatókönyvbe): „Üzenem neki, minden meg van bocsátva.”

Csöpi végeredményben sajnálja Matuskát (talán ezért engedékenyebb unokáival is), és segíteni szeretné őt, anélkül, hogy megsértené az öreg keserű magyar büszkeségét vagy megmutatná érzelmes oldalát. Ebből a szempontból

<sup>15</sup> Fontos itt kihangsúlyoznom, hogy a parodisztikus jelleget leginkább, mint a krimi műfaj paródiájaként értem. A krimivígjáték önmagában is parodisztikus műfaj (még a *Piedone*-filmekben is történik kikacsintás, ld. a *Piedone Egyiptomban* Caputo noir-ballonkabátját), és a Csöpi-filmek csak beleilleszkednek ebbe a hagyományba. Ettől még nem mondom elment korábbi állításomnak, miszerint a Csöpi-filmek NEM a *Piedone*-film paródiái.

<sup>16</sup> Vö: NAGY Terézia, Átmenet a szocializmus rejtett hajléktalan világából a kvázi jóléti szociális védőhálóba, *Tér és Társadalom* 23. 2009/3, 79-96.

nagyon hasonló a viszonya a gyerekekkel (különösen Topolinóval): Csöpi a kisemberek rendőre, akárcsak Piedone, aki expliciten munkásosztályból jött, minden csavargót névről ismer Nápolyban, és folyamatos információi vannak róluk (Gennarino minden gyerekét ismeri, például). A *Piedone Hongkongban* egyik jelenetében ez a csavargóhálózat szökteti ki az ártatlanul börtönbe került Rizzót.

Fontos ezt a vonalat kihangsúlyozni az Ötvös Csöpi-szériában, hiszen ez a történetek szociálisan legérzékenyebb és leglátványosabb része. Míg a Piedone-filmek elég direkt módon nyúlnak társadalmi problémákhoz, különösen a drogkereskedelemhez és a Camorra erősödéséhez, addig szocialista szórakoztatóipari termékként a magyar filmeknek erre nincs lehetőségük, pedig az igény igenis jelen van, sőt, a cenzúrát kijátszó módon mindhárom rendszerváltás előtti filmbe belekerül a mélyszegénység motívuma. Bár az akciófilm-vígjáték élvezetéből és humorából nem vesz el, de a felszín alatt bugyog ez a feszültség a kirekesztett csavargók és a társadalom szinte megszentelt őreinek kitett rendőrség között: főleg Matuska bácsin látjuk, hogy többre is hivatott lenne, de nyomorúságos helyzete miatt nem tud kilépni az ördögi körből, sőt, alkoholizmusba dől. Ami még fájdalmasabb, hogy ez a társadalmon kívüliség különösen kapcsolódik a gyermekszereplőkhöz: az első két film gyerekei Matuska bácsi unokái, *Az elvarázsolt dollár* Topolinója pedig árva, állami gondozásban van, és egyetlen menedéke a Csöpi által szervezett vitorlástábor. Összességében tehát azt kell látnunk, hogy bár nem váránk el ezt egy akciófilmtől, de mind a Piedone-, mind az Ötvös Csöpi-széria meglepően érzékenyen nyúl társadalmi témákhoz. Meglátásom szerint ez is a rendőri karakter szimpatikussá tételének, „emberarcúvá” faragásának egyik mellékterméke; a készítőik úgy tették érzelmessé, megközelíthetővé a figurát, hogy elveiket egy társadalmi problémához kötötték. Mind Piedonét, mind Ötvös Csöpit azzal lehet a legjobban felhergelni, ha a kisebbet bántják előttük, főleg a legkisebbet.

Ez egy érdekes párhuzam a két rendőr között, akik bár alapvető fizikumban nagyon hasonlóak, mégis rengetegben különböznek. Bár mindketten széles vállú, szakállas óriások, de öltözködési stílusuk igen eltérő: Rizzo felügyelő mindig elegáns, ha nem öltönyben, akkor kék ingben, vállon átdobott zakóval jelenik meg. Csöpi ezzel szemben a nyolcvanas évek státuszszimbólumára, az Adidas-melegítőre esküszik. Általában egy ilyen melegítőben, szélzsekiben, napszemüvegben és sapkában jelenik meg, csupán egy-két siófoki diszkójelenethez öltözik fel elegánsan, és akkor sem az elegáns olasz rendőrt, hanem egy hajóskapitányt idézi meg külsejével.

Véleményem szerint ez a finom eltérés megjelenésükben egy tudatos döntés volt Bujtor részéről, hogy a két szereplő ugyan hasonlítson annyira egymásra, hogy a magyarnézőnek ismerős legyen a fizimiskája, de különbözzön is olyannyira, hogy rögtön meg lehessen mondani, hogy a két böhöm szakállas közül melyik melyik.

Öltözködési stílusuk eltéréseivel azonban egy hasonlóságukra is rámutatnak. Mindkét rendőr ki akar tűnni (vagy legalábbis alkotóik ki akarják őket tüntetni) a tömegből. Piedone, hiába makulátlansága, alapvetően Nápoly legmocskosabb utcáinak keménykezű poroszlója, míg Csöpi, hiába kényelmes, laza öltözéke, alapvetően a drága, nyugati vendégeknek épült balatoni hotelekben mozog. Így mind Csöpi, mind Rizzo kicsit idegenek lesznek saját környezetükben is, nem csak a rendőrségben, vagy, Piedone esetében konkrétan idegen földön. De megjelenésük a többi rendőrtől is elkülöníti őket: a szériában egyik másik rendőr sem szakállas, sőt, a Piedone-filmekben nincs is másik előtérbe kerülő szakállas karakter, mintha a szakáll csupán Bud Spencer karakterének trademarkja lenne, és senki más nem használhatná.

Ötvösnek van egy szakállas partnere, Buci, aki a négyből három filmben szerepel (az első háromban), azonban szinte teljesen néma szereplő, és leginkább két helyzetben jelenik meg: ő Csöpi vitorlás csapattársa és egy-két bunyóban is besegít. Hogy ki ő, mi a foglalkozása, egyszer sincs kimondva, nevét is legfeljebb kétszer halljuk, pedig, kinézetre akár Csöpi testvére is lehetne (azért, mert szakállas és nagydarab, nem, mert Latinovitsra vagy Frenreiszre emlékeztetne). Ez a némaság viszont aláhúzza azt, hogy ez a karakter nem egy önmagában létező, kidolgozott figura, hanem Csöpi lényének egy meghosszabbítása, csak ott van jelen, ahol a realitás megköveteli egy második szereplő behozatalát, a fabula viszont nem.

Ebből az is következik, hogy Csöpit csakis mint rendőr vagy sportoló látjuk, ellentétben Rizzóval, akinek megismerjük otthonát, szomszédjait. Csöpi sosem alszik a filmekben, mindig mozgásban van, egyedül *A Pogány Madonnában* látjuk őt egy szállodai szobában, ahol végül nem is ő, hanem Bence tér nyugovóra. Csöpi, bármennyire is távol áll a noirok detektívjeitől, ezáltal megmarad rejtélyes karakternek; ahogy én is fentebb, csupán találgatni tudunk róla, keresztnevét például egyszer halljuk, háttértörténetéből is csupán pár sejtető mondatot kapunk.

Így nemcsak Csöpi kívülállósága hangsúlyozódik ki, amely, ahogy láttuk, renitenciájának alapja, de mítosza is növekedik, titokzatos szereplő lesz, akibe mindenki azt lát bele, amit akar. Ebben különbözik Rizzótól; míg Bud Spencer karaktere az átlagember rendőre, a kispolgár hőse, addig Bujtor figurája egy mindenki felett álló, szuper heroikus figura, akinek nem csak különleges képességei, de idéző hatása is van.

## „Magyar rendőr 1980-ban” - Bujtor, a sztárszerző

Az, hogy Piedone és Ötvös Csöpi végül két ilyen könnyen megkülönböztethető, ikonikus figura lett, nagyban hozzájárult maga a sztár is, Bujtor István. Bujtor életműve egy külön monográfiát megérdemelne, azonban jelen írásnak nem ő a tárgya, viszont alakja belengi a magyar műfaji filmet, mi több, a bűnügyi filmmel is egybefonódik szerepe, így úgy érzem, nem lenne teljes szövegem, ha nem térnék ki rá.

Bujtor István színészi pályája egy roppantul tudatosan felépített terv eredménye. Bujtor filmválasztásaival a minőségi tömegfilm mellett tette le voksát, anélkül, hogy szigorúan elköteleződne mellette, vagy színészi integritását elvesztené: játszott Szabó István (*Álmodozások kora*), Mészáros Márta (*Szép leányok, ne sírjatok*) és Jancsó Miklós (*Csend és kiáltás, Égi bárány*) filmjeiben. Azonban legemlékezetesebb alakításai műfaji filmekhez köthetőek: Dezső a *Borsban*, Menő Fej *Az oroszlán ugrani készül*-ben, Sztjepanov a *Vivát Benyovszkyban*, *Sándor Mátyás*, Csöpi, stb...

Feltűnő, hogy a legtöbb színésznél is több tévéfilm vagy sorozatszerepet vállalt. Bujtor folyamatosan ott volt az emberek képernyőin, mindenfajta kalandokba keveredve, hiszen igyekezett cselekményorientált, Király Jenői kalandfilm szerepeket választani. Ez egy érdekes színészi pályaterv, és egy igen egyéni út a sztárság felé: Magyarországon a legismertebb filmszínészek ugyanis vagy komikuskirályokként (a Kabosok, Latabár, később Koltai és Kern), vagy színészfejedelmekként (Jávor, Gábor Miklós, Darvas, Latinovits) definiálták magukat. Bujtor ezzel szemben mint ikon, mi több, műfaji filmes sztárként él az emberek tudatában.

Pályája sok szempontból hasonlít a kicsivel korábban indult Jean-Paul Belmondóéhoz. Mindketten letették névjegyüket szerzői filmekkel (Belmondo Godard-ral való együttműködéseivel), azonban, főleg későbbi filmjeikkel, a szélesebb közönséghez szóltak. Ráadásul a nyolcvanas években mindketten hazájuk akciósztárjaivá is váltak (Belmondo leginkább *A profival /Le professionnel/*, 1981., r.: Georges Lautner, Bujtor meg a Csöpi-filmekkel).

Bujtor életpályájával azért kell itt kiemelten foglalkoznom, mert az Ötvös Csöpi-sorozat kimondottan sok önreflektív, sőt önéletrajzi jeggyel bír, amelyek utalnak a sztárra és forgatókönyvíróra. Akárcsak Bujtor, Csöpi is a felső osztály gyermeke (Bujtor édesanyja az éttermes Gundel-családból származott), aki leginkább az alsóbb néprétegekkel-tömegekkel érteti meg jól magát. És emellé természetesen betársul Bujtor személyes hobbija is, amelyet átruházott Csöpire; a vitorlázás.<sup>17</sup> Ezek mellett azonban az is látható Bujtor pályájából, hogy ő maga is külön utas színész volt, a magyar színészi pályák normáihoz renitens módon viszonyult, akárcsak Csöpi a rendőri szervezethez.

<sup>17</sup> Hatszoros magyar bajnok vitorlás volt.

## Csöpi elődei

Az előző, Bujtor életéről szóló szakaszban kiemeltem a *Bors* c. sorozatot. Meggyőződésem, hogy ez a széria nagy hatással volt Bujtorra, és ha nem is köszönhet annyit neki, mint a Piedonénak, de az 1968-69. között futott sorozat rengeteg olyan jegyet mutat fel rendőrábrázolásában, melyek visszaköszönnek az Ötvös Csöpi-filmekben.

Leginkább Dezső (Bujtor) és Oszi (Koncz Gábor) karakterét kell kiemelnünk: ők azok az ellenforradalmi, később horthysta rendőrök, akik a főhős illegális kommunistát, Bors Mátét (Sztankay István) üldözik a sorozaton keresztül. Oszi és Dezső Kardos doktor előfutárai: nem csak abban, hogy nem igazán a rendőrakadémia legjelesebb végzettjei, de abban is, ahogy hozzá nem értésük megjelenik. Ahogy Kardosnak is, Oszinak és Dezsőnek is a legnagyobb vétke az, hogy kérdés nélkül kiszolgálják a hatalmat, ahelyett, hogy logikusan gondolkodnának, ahogy egy rendőrtől elvárnánk. Akárcsak Kardos, Oszi és Dezső is szerethető marad emellett; annyira ügyetlenek, tesze-toszák, hogy az ember szánja őket, nem megveti. Nem ők Bors Máté igazi ellenfelei, a ravasz kommunista olyan könnyedén jár túl az eszükön, mint Tapsi Hapsi Elmer Fuddén a rajzfilmekben.

Ami viszont különbség van Oszi-Dezső és Kardos doktor között, hogy a minden szerethetőségük ellenére Oszi és Dezső abszolút antagonisták, akik megérdemlik büntetésüket, illetve b) a *Bors* történelmi sorozat és a két nyomozó nem a jelen rendszer, hanem a megvetett horthysta világ kiszolgálója.

A *Bors* mellett természetesen a hazai renitensség ábrázolást (ha egy kifacsart formában is), de megkezdő *Kántor* hatását is ki kell emelnünk a szériára. Ha karakterekben direkt módon nem is, de hangulatiságában a nyomozókutya kalandjai sokat kölcsönöztek Csöpinek. Nem csak a renitens rendőrkaraktert kell itt kiemelnünk, hanem magát a krimi felépítését is. Akárcsak a *Kántorban*, az Ötvös Csöpi-filmekben is brutális bűnügyek és könnyed, komikus pillanatok váltják egymást. A nyugati krimi vígjátékokkal (pl. *A rózsaszín párdúc* /*The Pink Panther*/, 1964., r.: Blake Edwards) szemben a magyar bűnügyi kalandokban nincs elbagatellizálva a bűnügy, a tréfás események véres gyilkosságok és nagy értékű rablások közepette zajlanak le.

A másik párhuzam szintén szerkezeti jellegű; a *Kántorban* (és a *Lindában*), a Csöpi-filmekben a végső harcok során a rendőrség mindig teljes valójában jelenik meg, és segíti az akciót. Többször látunk helikoptert (3 filmben), búvárt (2 filmben), kommandót (2 filmben), és ha ezek nem is, de nagy mennyiségű nyomozó és egyenruhás segíti Ötvöst a gonosztevők le tartóztatásában, akárcsak Csapatit és Veszprémi Lindát. Ez alól még a *Hamis a baba* sem kivétel, ott ez a zárás csak annyiban módosul, hogy a magyar rendőrség helyett a német segíti hősünket. Ezekkel az akciókkal válik mindig teljessé a hős integrációja a rendőrségbe, itt kapja meg elismerését

(hogy főnökei megbíznak benne, illetve, hogy folytathatja hobbiját), viszont ő maga is lemond a kitüntetésről és a hősi szerepről, hagyja, hogy a szervezet, illetve Kardos arassa le a babérokat, és ezt nem teszi szóvá, végzi a kötelességét.

Végezetül a két széria miliójében, bemutatott világában is hasonló: ahogy Csupati is leginkább a csavargókkal, a proletáriátus alsó részével érteti meg leginkább magát, úgy Csöpi is legemberibb pillanatait Matuska bácsinak és társainak köszönheti.

A műfajon kívül eső filmek közül egyet ki kell emelnünk, egy televíziós gyerekfilmet, az 1976-os *Barátom, Boncát* (r.: Katkics Ilona), melynek története nagyon hasonlít az Ötvös Csöpi-filmek visszatérő mellékszálára, Csöpi és a kisgyerekek barátságára. A filmben a Bujtor által játszott festőnek lazítania kell korlátain, és be kell engednie életébe Bencét, a kisfiút, aki kalandok és fantázia közepette keresi barátját, Boncát. Hasonlót láthatunk a Csöpi-szériában is: a mogorva Ötvösnek mindig el kell fogadnia a gyerekek segítségét, hogy elérje a sikerét a nyomozásban, és ő maga is a társadalom integrált része legyen.

## Ötvös Csöpi utódai

A renitens rendőrkarakter, amely visszatér a nyájba hozzávetőlegesen a rendszerváltás után megszűnt. Bár egyéni utakon járó rendőrkarakterek továbbra is akadnak a magyar szériákban, ők szinte kizárólagosan a szervezet jól bejáratott emberei, és ha összetűzésbe is kerülnek a karhatalommal, az sosem merül fel bennük, hogy a rendőrség tudta nélkül, egyénileg kezdjenek el nyomozni.

A legemlékezetesebb rendőrkarakter az utóbbi évekből Bordás ezredes, a *Tűzvonalba* (2007-2010., ötletgazda: Pozsgai Zsolt) c. sorozat főhőse. Bordás ugyan állandó összetűzésben van a vezérkarral, azonban nem a saját renitenenciája miatt; sőt, Bordás szabálykövető, precíz rendőr, akit politikai kémjátszmák eszközeként fokoztak le egy kerületi őrszoba parancsnokának. Ráadásul nem is nyomozó; a bűnügyek felfejtésében neki nincs szerepe, az elkövetők általában a széria elején adottak, és a *Szemtől szembe* idéző sakkjátszma sem Bordás és köztük, hanem a Jordán Tamás által játszott Kolonics tábormok és a bűnöző között zajlottak.

Ebből az következne, hogy Bordásnak és Ötvösnek semmi közük egymáshoz, azonban van, amiben nagyon hasonlít egymásra a két széria és ez az, ahogyan kiemelődik főszereplőjük. Bordás rendőrörse ugyanis nagyon hasonlít a Csöpi-filmek rendőrségére; mindkettőben csupán egy értelmes rendőr (a főhős) van, a többiek szinte teljesen dilettánsak, hiába akarnak jót. Bordás közvetlen beosztottja, a Cserna Antal által játszott Móricz a sorozat elején nagyon hasonlít Kardosra, folyton értetlenkedik, és a szabályokra hivatkozik,

hogy ezzel gátolja Bordás hatékonyságát, akárcsak a mindig kicsit irigy Kardos doktor.

Végezetül még egy szériát kell megemlítenem, a Csöpi és Kardos karaktereket felélesztő *Zsaruvér és Csigavér*-filmeket (2001-2008., r.: Bujtor István). Bár a karakterek névben azonosak voltak, funkciójuk megváltozott. Csöpi már nem az aktív, izgalmas renitens hős volt, hanem a rendőrség új női alakulatának mentora. Utóbbiak hajtották végre az akciókat, miközben Kardos általában egy párhuzamos szálon nyomozott, ahogy szokott, sikertelenül. Természetesen nem azt hiányolom, hogy nem az idős mester hajtotta végre a látványos verekedéseket. Viszont ebből a szériából már hiányzott az aktualitás és inkább Bujtor és barátainak balatoni tablójává alakult. Azt sem tartom véletlennek, hogy a *Piedone*-filmek nyomdokait ez a széria végleg elhagyta, és ha nyugati párhuzamot kell mutatnunk, akkor az *A csendőr és a csendőrlányok* (*Le gendarme et les gendarmettes*, 1982., rendezte: Jean Girault) című Louis de Funès-film lehet, melyben a kiöregedett rendőr helyére csinos rendőrlányokat vesznek fel.

Abból, hogy nem igazán lett folyományuk, azonban nem azt kell leszűrnünk, hogy a Csöpi-filmeknek nem volt hatásuk, sőt. A mai napig folyamatosan sugározzák a filmeket, szinte minden héten adja valamelyik balatoni kalandot a televízió. Viszont, úgy tűnik, egyelőre nem sikerült megismételni a filmek sikerének receptjét: a külföldi és hazai ismerős jegyek ötvözetét, az ikonikus karaktereket, a közérthetőséget és a legendás sztárszereplőt.

## Bibliográfia

ANDRÁS Edit, „Parancsra álmodom vagy szabadon?” *Képzeletbeli maszkulinitás a szocialista Magyarországon = A meztelen férfi. Tanulmányok*, Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2013.

[http://real.mtak.hu/10540/1/Meztelen%20ferfi\\_2013\\_AE\\_KLNY.pdf](http://real.mtak.hu/10540/1/Meztelen%20ferfi_2013_AE_KLNY.pdf)

Peter BONDANELLA, *A history of Italian cinema*, London, A&C Black, 2009.

BENKE Attila, Kényszerházasságok – Magyar bűnügyi vígjátékok 1969–1989, *Metropolis*, 2014, 4.

GELENCSÉR Gábor, Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában, *Hungarológiai Közlemények*, 2016, 17.1, 1-15.

HIRSCH Tibor, A kisvilág ethosa. A hatvanas évek magyar vígjátékai, *Metropolis*, 2014/3, 42–55.

Uő., *Vázlat a hazai filmvígjátékról. Utak és csapdák 1945–1990 között* <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/utak-es-csapdak-a-hazai-filmvigjatek-1945-1990-kozott-mufajelemzes.html>

Gary HOPPENSTAND, *The Dime Novel Detective*, London, Popular Press, 1982.

Jon JUDY, Brad PALMER, *Boys on the Battlefield* = Trischa GOODNOW, James J. KIMBLE, (ed.), *The 10 Cent War: Comic Books, Propaganda, and World War II*. University Press of Mississippi, 2017.

K. HORVÁTH Zsolt, et al, A barbárokra várva, *Korunk*, 2011/03, 90-104.

KOLTAI Ágnes, A bűn története: Krimi magyar módra, *Filmvilág* 1986/10, 10–13.

KIRÁLY Jenő, *Apropó western...: A magyar kalandfilm problémái* = *Film és szórakozás*, szerk. KIRÁLY Jenő, Budapest, MOKÉP–Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981, 155–236.

LAKATOS Gabriella, A magyar félbűnfilm – Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között, *Metropolis*, 2013/2.

MECSEKI Anett, Egy eltűnt zsáner nyomában: A szocialista krimi.

<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/egy-eltunt-zsaner-nyomaban-a-szocialista-krimi-mufajelemzes.html>

NAGY Terézia, Átmenet a szocializmus rejtett hajléktalan világából a kvázi jóléti szociális védőhálóba, *Tér és Társadalom* 2009/3, 79-96.

POLGÁR András – FURKÓ Zoltán – HECKENAST Gábor – KORENY János, *A Magyar Televízió története kezdetektől – napjainkig*, Budapest, Ajtósi Dürer Könyvkiadó, 1995.

RÉZ András, *Importált hősök: Észrevételek a magyar szórakoztató film jelen állapotáról = Kortársunk a film*, szerk. DÁNIEL Ferenc. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984, 257–267.

Uő, Neophron percnopterus: András Ferenc: *Dögkeselyű*, *Filmkultúra*, 1982/4, 59–63.

VAJDOVICH Györgyi, *A magyar film az 1950-es években*, 2004.

<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-magyar-film-az-1950-es-ekben-filmtortenet-korszakelemzes.html>

Uő, Vígjátékváltozatok az 1931-1944 közötti magyar fimben, *Metropolis*. 2014/3.

### Az Ötvös Csöpi-filmek

Mészáros Gyula *A Pogány Madonna*, 1980.

Szőnyi G. Sándor: *Csak semmi pánik*, 1982.

Bujtor István: *Az elvarázsolt dollár*, 1985.; *Hamis a baba*, 1991.

### A Piedone-filmek

Steno: *Piedone, a zsarú* (*Piedone lo sbirro*), 1973.; *Piedone Honkongban* (*Piedone a Hong Kong*), 1975.; *Piedone Afrikában*, (*Piedone l'Africano*), 1978.; *Piedone Egyiptomban* (*Piedone d'Egitto*), 1979.

T O B Y J O N E S  
**BERBERIAN**  
SOUND  STUDIO

IFC MIDNIGHT, FILM4 & UK FILM COUNCIL PRESENT IN ASSOCIATION WITH SCREEN YORKSHIRE AND GEIBENDÖRFER FILM UND FERNSEHPRODUKTION KG  
AN ILLUMINATIONS FILMS & WARP X PRODUCTION A FILM BY PETER STRICKLAND "BERBERIAN SOUND STUDIO" TOBY JONES COSIMO FUSCO  
ANTONIO MANCINO FATMA MOHAMED SALVATORE LI CAUSI CHIARA D'ANNA TOMIA SOTIROPOULOU LINE PRODUCER NICKY EARNSHAW  
COSTUME DESIGNER JULIAN DAY HAIR & MAKE UP DESIGNER KAREN HARTLEY THOMAS UK CASTING DIRECTOR SHAHEEN BAIG ITALIAN CASTING BEATRICE KRÜGER  
SUPERVISING SOUND EDITOR JOAKIM SUNDSTRÖM SOUND RECORDIST STEVE HAYWOOD ORIGINAL MUSIC BY BROADCAST PRODUCTION DESIGN JENNIFER KERKE  
EDITOR CHRIS DICKENS CINEMATOGRAPHER NIC KNOWLAND B.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS ROBIN GUTCH KATHERINE BUTLER HUGO HEPPPELL MICHAEL WEBER  
CO-PRODUCER HANS GEIBENDÖRFER PRODUCED BY KEITH GRIFFITHS & MARY BURKE WRITTEN & DIRECTED BY PETER STRICKLAND

         
© Channel Four Television/UK Film Council/Illuminations Films Limited/Warp X Limited 2012/© 2012 IFC Midnight LLC. ORIGINAL SOUNDTRACK BY BROADCAST. AVAILABLE NOW ON LP/CD/MP3 ON WARP RECORDS  
[www.facebook.com/ifcmidnight](http://www.facebook.com/ifcmidnight)



OFFICIAL SELECTION  
TORONTO  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL

OFFICIAL SELECTION  
FANTASTIC FEST

OFFICIAL SELECTION  
NEW YORK  
FILM FESTIVAL

"Witty, brainy and special. A 'Blow-Up'/'Blow Out'-like psychological thriller. I've never seen anything quite like it and need to watch it again soon."

*Joshua Rothkopf, Time Out New York*

## Benke Attila

### *A bűn technikái*

#### *A kép- és hangbizonyíték problémája a bűnügyi filmekben*

A detektív régóta kedvelt figurája a populáris kultúrának, gondoljunk csak a leghíresebb magánnyomozóra, sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-ára, akit máig viszontláthatunk a mozivásznon (például Guy Ritchie filmjeiben) és a tévéképernyőkön egyaránt (mint a jelenleg is sugárzott Benedict Cumberbatch-féle modernizált sorozatverzióban). S persze az éles elméjű és minden rejtélyt megoldó Holmes mellett megjelentek egyéb híres (magán) nyomozók is, mint Agatha Christie Poirot-ja vagy Mrs. Marple-je, a filmkultúrában pedig a Peter Falk nevével összeforrt Columbo. Az utóbbi pár évben a skandináv pszichothrillerek közül is kimagaslott a Q-ügyosztály történetéről mesélő széria (*Nyomtalanul* [Kvinden i buret, 2013], *Fácángyilkosok* [Facane 2014], *Palackposta* [Flaskenpost, 2016]), melyben a Q-csoport régóta megoldatlan rejtélyeket próbált megfejteni. S a kortárs tévésorozatokban nagy népszerűségnek örvendenek a hivatásos és szabadúszó nyomozókarakterek, a krimi- és thrillerszériák rendkívül sok nézőt vonzanak, legyen szó a konvencionálisabb CSI-változatokról vagy az egyedibb hangulatú *True Detective* első évadjáról (2011), illetve *A hídról* (2011-2015).

A sort pedig lehetne folytatni a végtelenségig, hiszen csak a Sherlock Holmes-mítosznak számtalan variációja létezik a populáris kultúrában. A közös ezekben a detektívekben az, ami népszerűségük kulcsa is, hogy az izgalmas rejtélyek és sokkoló gyilkosságok mellett jellemzően megnyugtató megoldásokat kínálnak jelenbeli problémákra, ideiglenesen eloszlatják a nézők mindennapi kételyeit. Hiszen a detektívek legfontosabb jellemzője, hogy szinte kivétel nélkül minden lehetetlennek tűnő ügy végére képesek pontot tenni, s túljárnak a superbűnözők eszén. Azaz átlátják a káoszt, s ebben a káoszban rendet is vágnak a cselekmény végkifejletére. A Poirot-regényekben a gyilkos leleplezése egyenesen egy közösségi rituálé, melynek keretében szemtanúk, közönség előtt a nyomozó mintegy önmagát is ünnepeztetve felfedi fiktív nézői és olvasói előtt a titkokat. Columbo szinte ugyanígy jár el, akinek védjegyévé vált, hogy csak eljátssza a naiv átlagembert, aki nem érti a világot és a gyilkost sem, azonban valójából ez a szerepjátszás briliáns stratégiájának eleme, mellyel törbe csalja a tettest. A Columbo-részekben a gyilkos így általában önmagát leplezi le azáltal, hogy a címszereplő mint játékmester saját kénye-kedve szerint alakítja a történetet. A *True Detective*-ben már nem

ennyire biztos magában egyik nyomozó sem, ráadásul a főszereplő páros is szembe kerül a törvénnyel, így renegátként kénytelenek a rég lezárt sorozatgyilkos-ügyön dolgozni. Azonban a *True Detective* különc detektívje, Rust küldetésüket a Jó és a Rossz csatájaként értelmezi át, magasabb rendű eszméi és elvont gondolkodása pedig lehetővé teszik, hogy felülemelkedve a káoszon a gyilkos nyomára bukkanjon.

A fentebb említett bűnügyi filmek egy tendenciát határoznak meg, s ezek a krimi- és thrillerfilmek és sorozatok egy bizonyos ideológiát, valóságértelmezést képviselnek. Ha úgy tetszik, ezeket a bűnügyi filmeket nevezhetjük konformista műfajfilmeknek, melyekben a briliáns detektív az antagonistával és a rejtélyek megoldásáért folytatott küzdelemben a cselekmény egy pontján átveszi a vezetést, és rendet teremt a kaotikus világban.<sup>1</sup> Azonban ezekkel a bűnügyi filmekkel szemben felsorakoztathatók olyan alkotások, melyek a konformista műfajfilmek optimista világgépével, sajátos valóságértelmezésével vitatkoznak. Ezek között az alternatív bűnügyi filmek között helyezhetjük el Michelangelo Antonioni klasszikusát, a *Nagyítást* (*Blow-up*, 1966), mely egy speciális tematikát jelölt ki a bűnügyi műfajcsoporton belül. A Julio Cortazar elbeszélésén alapuló *Nagyítás*ban a főszereplő fotós egy parkban kattintgatva véletlenül lencsevégre kap egy holttestet és a fölötte tanakodó feltételezett gyilkosokat. Az esetről így egyetlen bizonyítéka a totál plánban készített fénykép. Ahhoz, hogy a fotográfus egyáltalán bizonyítani tudja a gyilkosságot, fel kellene nagyítania a fotón látható távoli holttest képét. A művelet során azonban a reprodukció egyre homályosabbá válik, hogy végül szinte absztrakt képpé deformálódjon, mely legfeljebb elvont művészeti kiállításon, de a rendőrség előtt semmiképp sem vállalható.

A *Nagyítás* szórakozott fotósa kezéből tehát lassan, de biztosan csúszik ki az irányítás a cselekmény előrehaladtával, a címbeli művelet miatt, így Sherlock Holmes-szal vagy Columboval ellentétben az önjelölt nyomozó kénytelen feladni, megadni magát a Semmi hatalmának.<sup>2</sup> Tehát a *Nagyítás* antihőse csak azt hitte, hogy a valóságot reprodukáló fotó, illetve a fénykép-készítő technikai apparátus hatalmat biztosít neki, valójából épp ellenkezőleg történt, az önjelölt fotós-nyomozó úgy veszítette el klasszikus (aktív, cselekvőképes) férfipozícióját, ahogy a gyilkosságot ábrázoló kép részleteit próbálta elemezni.

A filmtörténetben a kultikussá vált *Nagyítás*nak feltűnt néhány direkt követője, illetve Michelangelo Antonioni művéhez közvetlenül nem kapcsolódó, de hasonló alternatív bűnügyi filmek is készültek, melyekben a valóságrogzítás,

<sup>1</sup> Császi Lajos taglalja a krimet mint az identitásában megrendült egyén vágyának kivetülését. Császi szerint a krimi az identitás és a stabil értékrend szimbolikus rekonstrukcióját teszi lehetővé. Bővebben: Császi Lajos, *A krimi mint morális tanmese = Tévéeerőszak és morális pánik*, Budapest, Új Mandátum, 2003, 106-144.

<sup>2</sup> A filmet Kovács András Bálint elemzi a Semmi filozófiájának tükrében. Bővebben: Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*, Budapest, Palatinus, 2008, 413-422.

a bűntény és a hatalom kérdései kerültek terítékre. Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetése* (The Conversation, 1974) volt az egyik első *Nagyítás*-parafrazis, majd ezt követte a *Nagyítás* főszereplőjét eljátszó David Hemmings szerepeltető Dario Argento-klasszikus, a *Mélyvörös* (Profondo Rosso, 1975),<sup>3</sup> Brian De Palma *Halál a hídon* (Blow-out, 1981) című, Antonioni filmjét már eredeti címében is megidéző pszichothrillerje,<sup>4</sup> és Peter Strickland *Berberian Sound Studioja* (2012) pedig a *Magánbeszélgetés*en keresztül és a *Halál a hídon* miatt közvetetten kapcsolódik a *Nagyításhoz*.<sup>5</sup> Továbbá Kovács András Bálint Antonioni filmjét mint a modern filmművészetből a posztmodernbe átvezető alkotást és Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* (The Draughtsman's Contract, 1982) című történelmi konspirációs thrillerjét mint a posztmodern képértelmezés példáját hasonlítja össze.<sup>6</sup> S a kortárs filmben is találkozhatunk a valóságrogzítás hatalmi és etikai kérdéseit feszegető bűnügyi filmekkel úgy, mint Joel Schumachertől a *8mm* (1999), Michael Haneke *Rejtélye* (Caché, 2005)<sup>7</sup> vagy Dan Gilroy az elmúlt években bemutatott riporterfilmje, az *Éjjeli féreg* (Nightcrawler, 2014).

A továbbiakban három-három reprezentáns, hang- és képrögzítéssel foglalkozó bűnügyi filmet (*Magánbeszélgetés*, *Halál a hídon*, *A rajzoló szerződése*, *Rejtély*, *Berberian Sound Studio*, *Éjjeli féreg*) vizsgálom meg, melyekben a műfaji konvenciók felülíródnak, minthogy a sokszor nem hivatásos, hanem önjelölt nyomozó főhősök a technikai eszközök segítségével nemhogy képtelenek megoldani a bűntényt (*Magánbeszélgetés*, *Halál a hídon*, *A rajzoló szerződése*), de bizonyos esetekben maguk is bűnt követnek el ténykedésükkel (*Rejtély*, *Berberian Sound Studio*, *Éjjeli féreg*). Fő kérdésem az, hogy miért jelenik meg ez az alternatív, jórészt szerzői filmekhez köthető bűnügyi tematika a tradicionális, konformista bűnügyi filmek mellett. Feltevésem pedig az, hogy ezek a filmek a XX-XXI. század egyik legfőbb folyamatára reflektálnak, a konformista bűnügyi filmekkel szemben nem feloldani, hanem problematizálni kívánják korunk reprodukciós csúcstechnológiáival kapcsolatos kérdéseket. Azaz ahogy a technika egyre professzionálisabb és kifinomultabb utómunkálatokra ad lehetőséget, az ember minden korábbinál tökéletesebben képes

<sup>3</sup> A *Nagyítás* és a *Mélyvörös* kapcsolatáról bővebben: GREFF András, Egy másik szerelem krónikája. Argento és Antonioni, *Filmvilág*, 2007/4, 30-32.

<sup>4</sup> A *Nagyítás* és a *Magánbeszélgetés* közti kapcsolatáról bővebben lásd Brian De Palma 1974-es interjúját Francis Ford Coppolával: Brian DE PALMA, The Making of The Conversation. An Interview with Francis Ford Coppola, *Filmmakers Newsletter* 1974 (május), 30-34.

<sup>5</sup> A *Berberian Sound Studio*t általában a *Magánbeszélgetés*hez és a *Halál a hídon*hoz szokták kötni (például: <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/02/berberian-sound-studio-review-french>) témája miatt, mivel egy hangmérnökfilm, melyben a bűnügyet, a rejtélyt a hangtechnika segítségével lehetne megoldani. Illetve Peter Strickland rendező maga is emlegeti Coppola és De Palma műveit vele készült interjúkban (például: <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=6236>).

<sup>6</sup> Kovács, *A modern film irányzatai*, i.m., 413-422.

<sup>7</sup> A *Rejtély* és a *Nagyítás* például e cikkben kerül összehasonlításra: <https://filmquarterly.org/2006/06/01/cache/>.

manipulálni a reprodukált valóságot. Ugyanakkor az egyén ennek következtében elveszti hatalmát nemcsak a társadalom, de saját élete fölött is, mint-hogy a politikai-gazdasági szervezetek a huszonegyedik század felé haladva a különböző médiumok (film, média, virtuális valóságok stb.) segítségével totális kontrollt építenek ki az információk feldolgozásával, szűrésével, a sajtó és a média manipulálásával, valamint a társadalom tagjainak megfigyelésével (lásd a hetvenes években a Watergate-botrányt vagy a közelmúltbeli Edward Snowden-féle NSA-botrányt).

### *Omnipotens és impotens detektívek*

A klasszikus bűnügyi filmek egyik fő ihletforrása a tizenkilencedik században népszerű detektívregény, kiváltképp sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-mítosza. Miként Siegfried Kracauer detektívregényekről írott elemzéséből is kiderül, a detektív figurájában a széttagolt, egyre kaotikusabb és átláthatatlanabb modern társadalom vágyképe testesült meg. A társadalmat alkotó egyének Kracauer szerint lélekrészecskéket képviselnek, mivel a modern társadalomban az ember valamilyen nagy Egésznek a részeként, atomjaként, az egész maradványaként létezik. A detektív viszont egy, a személytelen törvények által megkötött igazságszolgáltatás és a töredezett egyének összességéből álló társadalom felett álló omnipotens hős, aki a Ráció, az intellektuális képességei birtokában képes a töredékekből, az „ember-mozaikokból” újból összerakni az Egészet. Vagyis a detektív a Sherlock Holmes- és a Conan Doyle-féle történetkehez hasonló alkotásokban képes átlátni a káoszt, és a különféle, átlagember számára értelmezhetetlen jelekből összerakni a bűntényt mint ok-okozati összefüggésekből álló narratívát. Sőt Kracauer szerint a detektív számára a nyomozás nem is az igazság felderítésének, hanem a már meglévő hipotézisének pusztá bizonyítási folyamata. Siegfried Kracauer ezért is tartja úgy, hogy a detektívregény tulajdonképpen negatív ontológia, mert a benne szereplő emberek létértelmüket pusztán a detektív által képviselt Ráció miatt nyerik el. Tehát a detektív tevékenységében totalitásra törekszik: a transzcendentálisnak, rejtélyesnek, irracionálisnak tűnő sötét erőket a detektívregény csak azért idézi meg, hogy a Rációt birtokló, a teljességet uraló detektív kiiktassa, megcáfolja a mágikust és a megmagyarázhatatlant. Ugyanakkor Kracauer azt is kiemeli, hogy a detektívregény megoldásait, végkifejletét tekintve mégis irracionális, hiszen nem valódi megoldásokat kínál, hanem olyan „mennyországot” hoz a Földre, mely valójából nem létezik.<sup>8</sup> Röviden: vágyteljesítő funkcióval bír a detektívregény, mely a világban elveszett egyén számára nyújt biztos támpontot, s megerősíti a Rációba, a tudományos-technikai pozitívizmus által uralt valóságba vetett hitét.

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer, *A detektívregény. Értelmezés – Történelem: a végső dolgok előtt*, Budapest, Kijárat, 2009, 9-96.

A klasszikus vagy konformista bűnügyi filmek a mozi hőskorától napjainkig gyakorlatilag ugyanezt a sémát és világértelmezést viszik tovább, legfeljebb korrigálnak a Sherlock Holmes-féle történeteken, hogy korszerűbbé tegyék ideológiáját az aktuális közönség számára. A Buster Keaton főszereplésével készült *Sherlock Jr.*-ban (1924) egy mozigépész detektív tanonc a főhős, aki csak álmodzik arról, hogy egyszer majd nagy nyomozó lehessen, azonban a valóságban képtelen megvalósítani ezirányú ambícióit. A mozi lesz a megoldás a főhős problémájára, mivel egy előadás közben a fiú elalszik, és azt álmodja, hogy a vásznon látott bűn-melodrámba képes lesz belépni. A filmbeli film cselekményvilágába átkerülve pedig bár Buster Keaton-módra, komikus jelenetekben, de a fiú sikeres detektívvé válik (azaz leleplezi szerelmi riválisát, aki a valóságban eltulajdonította a szeretett nő édesapjának óráját). Vagyis az ekkoriban még fiatal médium, a film mint technikai eszköz révén kap a fiú egy olyan bűnesetet, azaz bűnügyi történetet, melyben onnipotens hőssé válhat. Ez az önreflexív gesztus pedig természetesen arra is felhívja a figyelmet, hogy a mozinéző elsősorban azért látogatja a filmszínházakat, hogy egy idealizált karakterrel, idealizált világban, egyértelmű normák között szimbolikusan szembe nézzen a széttagolt és nehezen értelmezhető valóság leegyszerűsített problémáival.

Kulcsszerepe lesz a technikának Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954) című filmjében is, melyben a főhős Jeffries fotóriporter, azonban egy balesetben eltörte lábát, így ideiglenesen lakásához és egy tolókoszihoz van kötve. Unalmas napjait azzal tölti, hogy a szemközti épülettömböt figyeli, szomszédjait kukkolja. Ez a szituáció a nézőnek a mozizás élményét juttathatja eszébe, és számos feminista elemző mutatott rá, hogy az átmenetileg paralizált férfi a metaforikus filmnézés (vagyis a voyeurizmus) által tartja fenn hatalmát, illetve szellemi munkával kompenzálja fizikai aktivitás hiányát.<sup>9</sup> Ezt az értelmezést erősíti meg a cselekményfordulat, mikor Jeffries barátnőjét a szemközti lakásba küldi, hogy a feltételezett gyilkosság után nyomozzon. Így a férfi barátnője bekerül a „fikcióba”, és távcsövén, objektívjén (amivel a szomszédokat kukkolja) át a tekintet tárgyává változtatja a nőt, aki a férfi sérülése miatt – a patriarchális társadalom ideológiája szerint – túl aktívvá, maszkulinná vált. Azzal viszont, hogy ismét a tekintet tárgyává válik, Jeffries újra visszaszerzi uralmát a nő felett.

S ennél még fontosabb, önreflexív jelenet a *Hátsó ablak* cselekményben a végső leszámolás, mikor a gyilkos észreveszi Jeffries-t, és éjszaka megtámadja őt a saját lakásán. A fotóriporter fegyver híján saját munkaeszközét, vakuját használja fel ahhoz, hogy a sötétben támadó gyilkost elvakítsa, feltartóztassa, míg barátnője meg nem érkezik a segítséggel. Így bár végső soron a konvenciókkal szemben a nő menti meg a bajba jutott férfit, azonban Jeffries a képrögzítő technikával harcol a bűnöző ellen, kvázi lefotózza, „képpé teszi” a szomszéd férfit, hogy megállítsa.

<sup>9</sup> Lásd Laura Mulvey klasszikus elemzését. Laura MULVEY, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4. 12–23.

Miként a filmnek és a fotónak a *Sherlock Jr.*-ban és a *Hátsó ablakban*, úgy döntő szerepe van a videotechnikának a bűneset megoldásában a Thomas Harris regényéből készült, Brett Ratner-féle Hannibal-film, *A vörös sárkány* (Red Dragon, 2002) cselekményében. Mint általában a Thomas Harris-féle történetekben, úgy ebben a filmben sem a sorozatgyilkos pszichológus Hannibal a bűnöző, hanem egy másik férfi, akit egyszerre üldöz és tanít az emberevő Lecter doktor. *A vörös sárkányban* különösen érdekes a konfliktus az elfogandó sorozatgyilkos, a címszereplő Francis Dolarhyde és a főhős detektív, Will Graham között. Dolarhyde egy festmény megszállottjaként gyilkol (William Blake: *A Nagy Vörös Sárkány*), áldozatait amatőr családi videofilmek alapján választja ki (mivel videotékában dolgozik), és a lemészárolt családtagokat „átváltoztatja”, azaz szemük helyére tükörszilánkokat rakva csoportképet készít róluk. Persze az FBI nem tud a Fogtündérnek gúnyolt sorozatgyilkos ténykedései és a videofelvételek közti összefüggésről, ezért is hívják vissza a nyugdíjba vonult Will Grahamet, aki tulajdonképpen Sherlock Holmes huszonegyedik századi megfelelője, mivel különleges képessége, hogy a tett színhelyén intuíciói alapján képes rekonstruálni a bűnesetet. Azaz Dolarhyde mint „filmkészítő”, mint „művész” gyilkosságait mint „műalkotásokat”, Will, a nyomozó mint „néző” vagy elemző értelmezi, fordítja le, teremt összefüggéseket a megtalált, a videofelvételek felé mutató nyomok és a home videók között. Persze Willt Hannibal vezeti rá a megoldásra azáltal, hogy felhívja a detektív figyelmét arra, hogy ne csak nézzen, hanem lásson is, mivel az amatőr videókat párszor már megnézte a férfi, de nem látta meg a kapcsolatot a gyilkos és az ártalmatlannak tűnő családi képsorok között (hiszen a videostúdióban dolgozó Dolarhyde a megrendelők családi videói alapján választotta ki áldozatait, illetve mérte fel a terepet).

Így a bűneset megoldásának kulcsa *A vörös sárkányban* is egy technikai eszköz, egy valósággrögztető médium, a családi videófelvétel, melyet ugyan önmagában nem tud értelmezni Will, azonban a fotókat és a többi bizonyítékokat az amatőr videókkal együtt interpretálva összeáll a fő „történet”. Vagyis a zseniális, omnipotens detektív itt két karakterben osztozik szét. Hannibal birtokolja a rációt, a totális tudást, azonban ő a törvény túloldalán áll, és nem áll érdekében a tanítványaként kezelt Dolarhyde-ot egyszerűen a rendőrség kezére játszani, így csak rébuszokban beszél Willel, egykori páciensével. Will is vonakodva áll vissza a törvény oldalára, de mivel Hannibal neki is mestere volt, és Dolarhyde-hoz hasonlóan a múlt démonaival küzd, saját lelke megmentése végett elvállalja az ügyet, és mivel ő szabadon mozoghat, ő képviseli a cselekvőt, de korlátozott tudású detektívet.

Az említett három bűnügyi film három különböző filmtörténelmi korszakból származik, mégis ugyanúgy kezelik a modern, civilizált tömegtársadalmak alapproblémáját, hogy az egyén elveszik a világban, fragmentálódik, részterületekre szakad szét, és egyre kevésbé tudja átlátni nemcsak a teljességet,

de saját privátszféráját is. Császi Lajos a krimi elemzésével kapcsolatban alapítja meg, hogy e bűnügyi műfaj kollektív identitás kialakítására törekszik, mivel a modern világban destabilizálódik az egyén identitása. A modern ember a fragmentumok világában él, és az élete nem szól másról, mint az önazonosság (re)konstrukciójára tett kísérletek sorozatáról. A populáris kultúra Császi szerint arra törekszik, hogy egyfajta identitást szolgáltatson a befogadónak, aki a különféle történetekben az emberi sors irányíthatóságának illúzióját tapasztalja meg. A krimikben aktív, cselekvőképes hősök jelennek meg, akik bár különleges képességű figurák, ugyanakkor ismerős, hétköznapi emberek, emiatt rajtuk keresztül, velük azonosulva a befogadó képes kitörni a világ káoszából másfél-két órára. A bűnügyi történetek leegyszerűsítik, átláthatóbbá teszik az világot, és egy olyan valóságértelmezést mutatnak fel, melyben a morálisan jó és a morálisan rossz világosan elkülöníthetők egymástól. Éppen ezért a krimik, illetve általában a konformista bűnügyi filmek oszcillálnak a káosz és a tökéletes rend között, s egyszerre szórakoztatnak és orientálják a befogadót, minthogy bennük az emberek, a társadalom aktuális vágyai (például a morális egyértelműség helyreállítása) teljesülnek be szimbolikusan.<sup>10</sup>

Az említett három konformista bűnügyi film, illetve a *Mélyvörös* és például a *Columbo: Gyilkosság hangjegyekkel* (Murder with Too Many Notes, 2000) is ezt a Császi Lajos által is leírt ideológiát képviselik. A nyomozó a *Sherlock Jr.*-ban, a *Hátsó ablakban* és *A vörös sárkányban* a kép(technika), míg a *Mélyvörösben* és az említett *Columbo*-epizódban a hang(technika) segítségével jut el a megoldáshoz. Ezek a krimik és thrillerek azt állítják, hogy bár (morális) káosz van a világban, de egy briliáns elme a technikai apparátust a saját szolgálatába állítva, illetve a gyilkos által felhasznált technológiákat a bűnöző ellen fordítva képes helyreállítani a rendet. Azaz a konformista bűnügyi filmek szembe mennek a XX-XXI. század tendenciáival, és továbbra is azt állítják, amiben a Felvilágosodás korától a Nagy Háborúig, a XX. századi tömegmészárlásokig hitt a modern (felvilágosult és romantikus) ember, hogy a ráció, a tudomány és a technika vívmányai jobbá, átláthatóbbá, rendezettebbé tehetik a világot. Az ipari forradalom vadhajtásai (környezetszennyezés, munkanélküliség a gépesítés miatt stb.), a XX. század tömegpusztító fegyverei (harci gázok, atombomba, biológiai fegyverek stb.) és a XXI. században az ember ellen fordított digitális apparátusok (internet, közösségi oldalak, webkamera, virtuális valóságok, okostelefonok stb.) rácáfoltak a XVIII-XIX. századi tudósok, értelmiségiek, politikusok és művészek állításaira. Az alternatív bűnügyi filmek mint a *Nagyítás*, a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon*, *A rajzoló szerződése*, a *Rejtély*, a *Berberian Sound Studio* és az *Éjjeli féreg* éppen a konformista krimik és thrillerek cáfolatát cáfolják meg, azaz azt állítják, hogy az önmagát omnipotensnek képzelő hős ugyanúgy áldozata a káosznak és a hatalom által irányított technikai apparátusnak, mint a többi ember, és ha omnipotensek akarnak lenni, szükségképp immorálissá válnak.

<sup>10</sup> Császi, *A krimi mint morális tanmese*, i.m., 106-144.

## Csapdák, labirintusok, paranoia

Az alternatív bűnügyi filmek legjellegzetesebb képviselői a francia lírai realista bűnfilmek (*Állat az emberben* [La bête humaine, 1938], *Ködös utak* [Le quai des brumes, 1938]) és amerikai leszármazottaik, a film noirok (*Holtan érkezett* [D.O.A., 1950], *Blast of Silence* [1961]), melyek közvetlenül reflektáltak a két világháború után radikálisan átalakuló társadalmi állapotokra. Bár a film noirok között is vannak konvencionálisabb bűnügyi filmek, de sokszor ábrázolják hőseiket világban elveszett figuraként. A *sanghaji asszonyban* (Shanghai Express, 1948) és a *Nightmare*-ben (1956) is fontos szerepet kap a nyomozó hőst becsapó tükörlabirintus vagy csapda, míg a *Gyilkosság, édesemben* (Murder my Sweet, 1944), a *Holtan érkezettben* vagy a *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly, 1955) című filmben a főszereplő detektívet megmérgezik, elkábítják, cselekvésképtelenné teszik a cselekmény egy pontján. Azaz a második világháború utáni fősodorbéli bűnügyi filmekben gyakran veszt el a hős a kontrollt nem pusztán úgy, mint a *Hátsó ablakban*, hogy csupán mozgáskorlátozottá válik, hanem az antagonisták kijátsszák, félrevezetik vagy öntudatlan állapotba kényszerítik.

Eyal Chowers a tömegtársadalomban élő egyén alapélményeként írja le a csapdába esettség (entrapment) érzését, ami a film noirokban vagy a *Nagyításban*, a *Magánbeszélgetésben* és a többi, elemzésre kerülő alternatív bűnügyi filmben is megjelenik. Chowers a csapdába esettségen kívül a labirintusmetaforát alkalmazza a modern egyén krízisének jellemzésére, és ezeket az alaptapasztalatokat a XVIII. századi tudományos-technikai fejlődésből vezeti le. Avagy az emberi civilizáció minél felvilágosultabb és összetettebb lett, annál nagyobb mértékben fordult az ember ellen. Persze az egyén egyfelől képes nagyokat álmodni, azonban a szerteágazó civilizációban, az egyre bonyolultabb és átláthatatlanabb gazdasági, politikai, társadalmi és kulturális intézmények (hivatalok, vállalatok, nukleáris család, emberi humántudományok stb.) éppen dehumanizáló és demotiváló hatásúak. Az egyén hiába hisz az individuum autonóm erejében, a rációban és a pozitívizmusban, az említett intézmények bonyolultságuknál fogva épp, hogy akadályozzák az önmegvalósításban.<sup>11</sup> „A távolság tapasztalata, s a társadalom elérhetőségéért folytatott küzdelem határozza meg a modern egyént a szociális intézményekkel és a tradícióikkal való kapcsolatában [...]” – írja Eyal Chowers.<sup>12</sup>

Továbbá Chowers szerint az ember nemhogy nem omnipotens, de még ahhoz is elégtelen a hatalma, hogy felismerje saját korlátait, vagyis nemcsak nem tudja formálni a jelent, de menekülni sem tud előle. A szerző Max Weberet idézi, aki azt állítja, hogy a tömegszervezetek által uralt világban a jelentés elillan és kiüresedik. Ezt a tézist mintegy tovább fejti Michel Foucault,

<sup>11</sup> Eyal Chowers, *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2004, 1-8.

<sup>12</sup> CHOWERS, *i.m.*, 4

aki szerint a tudományos nyelvezet kialakítása is azt a célt szolgálja, hogy az embert mint társadalmi lényt a hatalom kontrollálni tudja. A Foucault-i biohatalom fogalma például a gyógyszerfejlesztésben nyilvánul meg, mint-hogy az orvostudomány azt feltételezve fejleszt ki különböző hatóanyagokat, hogy az emberek biológiai értelemben hasonlítsanak, az egyéniség így ebben a vonatkozásban elveszti értelmét. Ezért – mint Chowers megjegyzi – az embert például az egészségügyben az ugyanazság réme fenyegeti, hogy olyan kategóriákba zárják be őt, amelyek a tudományos nyelvezet miatt ismeretlenek az egyén számára.<sup>13</sup> *„Elvesztettük az észbe mint vezérelvbe vetett hitünket, mely a történelmet vakmerően a saját uralma alá vonta volna: a mi politikánk (már, ha nevezhetjük ezt így) nem annyira az, hogy megtaláljuk a nyerőképes ideológiát és a helyes intézményi struktúrát, hanem sokkal inkább az, hogy javítsuk a saját belső integrációnkat és szerzői jogunkat a saját énünk felett. Valóban, elérkeztünk odáig, hogy a társadalmi tér túl erősnek, fragmentáltnak és amorfnak tűnjön ahhoz, hogy engedjen a mélyreható átalakításnak; ez a világ egyre inkább azt kínálja lakóinak, hogy vagy működjenek együtt egyénileg a dehumanizációs folyamatában, vagy vegyenek részt destruktív, erőszakos kitörésekben lázadások és terror formájában.”*<sup>14</sup>

*„A hétköznapi ember semmin sem szeret elidőzni. Mindig sürgeti valami. Ugyanakkor önmaga érdekli a legjobban, főleg az, hogy mi lehetne belőle. Ezért szereti a színházat, a színdarabokat, ahol kedvére válogathat a sorsok közül, ahol az élet költészetét kapja az élet keserősége nélkül.”* – írja Albert Camus.<sup>15</sup> Camus a modern embert abszurd embernek tartja, és metaforájaként használja Sziszüphosz mítoszáét. Sziszüphosz görög mitológiai hős, akit az istenek megbüntetnek, amiért szembeszáll velük és ismeri titkaikat. Ezért arra ítélik, hogy egy sziklatömböt fel kell görgetnie egy meredek hegy csúcsára, mely onnan azonnal visszagurul, és Sziszüphosz kezdheti előlről a műveletet. Albert Camus szerint ez a hasztalan és reménytelen munka a régi világ emberét elborzasztotta, mert teljes mértékben értelmetlen cselekedetnek tartották az antik társadalmakban. Camus azonban Sziszüphoszt egészen másképp értelmezi, mint az ókori görögök. A szerző úgy véli, hogy a mitológiai hős abszurd hős, aki szenvedését szenvedéllyé változtatja, és ez teszi őt abszurdá. Mert a kővel végzett értelmetlen munkát felvállalja, és az istenek megvetésének szimbólumává teszi. Ezért Sziszüphosz egy tudatos, tragikus hős, aki felvállalja a Semmi beteljesítését, mivel a kő visszagurulása után nem adja fel, hanem folytatja a műveletet a végtelenségig. Camus szerint ugyanilyen természetű a modern munka és az én megszervezésére tett kísérlet is. Mint Sziszüphosz, a huszadik század abszurd hőse is minduntalan kudarcot vall saját élete uralásában és identitása felépítésében, azonban a kudarc ellenére élete végéig folytatja ezt a hasztalannak tűnő cselekvést.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> CHOWERS, *i.m.*, 1-8.

<sup>14</sup> CHOWERS, *i.m.*, 8.

<sup>15</sup> Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, Budapest, Európa Diákkönyvtár, 2011, 349.

<sup>16</sup> CAMUS, *i.m.*, 390-394.

A XX. század tehát annak a története, hogy az egyén miként vesztette el uralmát a világ és saját identitása felett. Antonioni *Nagyítása* Kovács András Bálint szerint ennek a létállapotnak, illetve a Semmi hatalmának az elfogadásáról szól. Ugyanakkor a *Nagyítás* Kovács szerint átmenetet képez a modernből a posztmodern filmművészetbe, mivel a *Nagyítás* főhőse megérti, hogy a valóság a technikai reprodukció által egyáltalán nem adható vissza teljes mértékben, a nagyítás által torzul, módosul, majd teljesen kiüresedik a kép jelentése. A jelentés helyén maradt hiány, a Semmi – miként Kovács András Bálint megfogalmazza – a közös tudás az egyetemesség, az egyetemes értékek elvesztéséről.<sup>17</sup> Azaz Antonioni sziszüphoszi hőse elfogadja, hogy a képe semmit sem ábrázol, és képtelen megismerni fotójának felnagyítása által az igazságot, így átadja magát a film végén az értelmetlen, abszurd pantomimjátéknak, ami nyilvánvalóan a fotós lehetetlen bűnfelderítő akciójának metaforája.

A (poszt)modern egyén pedig nemcsak azért nem tudja átlátni a társadalmi, politikai és gazdasági-termelési rendszert, és megszervezni önmagát, mert a modern technika bonyolultsága miatt egyre szerteágzóbbá váltak a folyamatok és szakterületek, hanem mert a hatalom tudatosan használja fel a technikai tudást és a csúcstechnológiákat a társadalom kontrollálására. Herbert Marcuse a hatvanas évekbeli fő művében, *„Az egydimenziós ember”*-ben egyenesen azt állította, hogy a technikai-rationális hatalom az ésszt az ember ellen fordította, ugyanakkor a gazdasági-politikai intézményrendszer kiismerhetetlen és irracionális. A csúcstechnológiáknak köszönhetően a modern társadalmak képesek nagy mennyiségben legyártani olyan termékeket, melyek valójából luxuscikkek, nincs szüksége rájuk az embereknek, azonban a hatalom alapszükségletekként állítja be azokat, melyek megszerzéséért bérmunkát kell vállalnia a dolgozónak. Az ember így a technikai apparátus és a fogyasztási cikkek rabjává válik. S mivel a rendszer jólétinek mutatja fel magát, a technikai kontroll elleni bárminemű lázadást irracionálisnak minősíti a hatalom, mivel a vezetők értelmezése szerint a tudományos-technikai fejlődés és az ész ellen való mindennemű kritika.<sup>18</sup> *„A társadalmi kontroll uralkodó formái új értelemben technikaiak. Igaz, a termelő és romboló apparátus technikai struktúrája és hatékonysága volt az egész újkorban az egyik fő eszköze annak, hogy a népeiséget alá vessék a fennálló társadalmi munkamegosztásnak.”* – írja Marcuse.<sup>19</sup>

Miként Marcuse, úgy Sheldon S. Wolin szerint is a totalitárius diktatúra, kifinomult, kifordított változatát teszi lehetővé a modern technikai apparátus (a szerző az „inverted totalitarianism” fogalmat használja). Wolinnél a kulcs a média és a tömegkommunikáció. Bár a szerző a Bush- és az Obama-érát elemzi, de megállapításai igazak a demokratikus jogállamot egyre direktebb módszerekkel lazító európai kormányzatokra is. Wolin szerint a politikai hatalom

<sup>17</sup> Kovács, *A modern film irányzatai*, i.m. 360-369.

<sup>18</sup> Herbert MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1990, 21-40.

<sup>19</sup> MARCUSE, i.m., 31.

(melyet már sokkal inkább a gazdasági szféra vezetői birtokolják – ezért is beszél a szerző „menedzselt demokráciá”-ról) a média kontrollálásával gyakorlatilag felszámolja a sajtó- és szólásszabadságot, mivel az információk a kormánykézen levő médiumokban szűrőn keresztül jut el az emberekhez. Így alakult ki a 2001-es terrortámadás után a „9/11-mítosz”, melyet médiaképek és sajtófotók révén alakított ki a hatalom, és a 9/11-es narratívára hivatkozva, az embereket a káosz rémével riogatva legitimálta a Bush-kormányzat a közel-keleti akciókat, illetve a társadalom széles körű megfigyelését az interneten és az okostelefonokon keresztül.<sup>20</sup> Mindezt pedig az Obama-kormányzat is folytatta, ahogy az a Snowden-ügyből is kiderült.

A XXI. század embere számára tehát még erősebb lehet a csapdába esettség (entrapment) érzülete, joggal beszélhetünk ismét globális szintű paranoiáról, mely a hidegháborús korszakot is uralta. A publikus és a privát az internet korában végérvényesen összemosódik, és nem véletlenül terjednek el olyan összeesküvés-elméletek, hogy ha nem ragasztjuk le laptopunk kameráit, kitesszük magunkat a nemzetközi szintű megfigyelésnek, mivel, mint Edward Snowden is elmondta a *Citizenfour* (2014) című dokumentumfilmben, az NSA szakemberei képesek bekapcsolni a látszólag nem funkcionáló kamerát. A Michel Foucault által leírt panoptikusság tehát globális szinten valósággá vált. Foucault-nál a Panopticon hasonló elven működik, mint a világhálóval összekapcsolt technikai apparátus (kamera, mikrofon). A gyanútlan szörfölő a foucault-i tökéletes börtön rabja, aki nem tud róla vagy legalábbis nem érzékeli, hogy megfigyelik, mivel a fegyelmező, megfigyelő hatalom egyoldalú kapcsolatban áll a megfigyelttel, azaz rejtőzködik. S mint az NSA-botrány kapcsán is láthattuk, a hatalom nemcsak államosította a panoptikus apparátust, hanem globálisan kiterjesztette, mivel nemcsak amerikai, de európai adatbázisokhoz is hozzáfértek az amerikai ügynökök. Ahogy Foucault-nál, a megfigyelés helyhez köti az embert az információs társadalomban, mert például okostelefonjaink vagy tabletjeink révén bármikor lenyomozhatók vagyunk.<sup>21</sup> Sőt, a szolgáltatások, a közösségi média buzdít is arra, hogy aktuális tevékenységeinkről folyamatosan információkat osszunk meg.

Így a szubjektum már nemcsak elidegenedik, hanem az állandó megfigyeltség miatt megszűnik (privát) individuumnak lenni, illetve magát a technikai reprodukciónak (selfie-k, közösségi oldalakon egy ideális én megszerkesztése stb.) alávetve az egyén megszűnik egyedi és megismételhetetlen szubjektumnak lenni. „A kulturális patológia dinamikájában bekövetkezett változást úgy jellemezhetjük, hogy a szubjektum elidegenedésének helyét

<sup>20</sup> Sheldon S. WOLIN, Inverted Totalitarianism. How the Bush regime is effecting the transformation to a fascist-like state, *The Nation* 2003 (május), <https://www.thenation.com/article/inverted-totalitarianism/>; WOLIN, *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Spectre of Inverted Totalitarianism*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2008.

<sup>21</sup> A panoptikusságról: Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 267-309.

átvette a szubjektum széttöredezése.” – írta Fredric Jameson a nyolcvanas években a posztmodern paradigmaváltás jellemzésekor.<sup>22</sup> Jameson szerint a posztmodern felé haladva a tömegtársadalmak emberének tapasztalata egyre inkább a skizofrénia lesz, amennyiben minden szituációban korábbi társadalmi-kulturális mintázatokat hasznosít és ölt magára ironikus önreflexió nélkül (ezt nevezi a szerző pastiche-nak).<sup>23</sup> Így jutunk el a *Nagyítás* még egészen a film végéig következetes és a Nagy Egészet kutató, önmagát végül a Semminek megadó fotósától az *Éjjeli féreg* már kezdettől fogva nihilista, képmutató és köpönyegforgató, önjelölt híradósáig, akit nem az igazság, csupán a szenzáció és a karrier érdekel balesetek és bűnesetek felderítésekor.

### A kép mint bizonyíték és büntárgy

Antonioni *Nagyítása* tehát az egyik első modernista bűnügyi film volt, mely reflektált a tömegtársadalomban élő egyén alapélményére, az elveszettségre, a csapdába esettségre, melynek mértéke a technológiai fejlődéssel egyenes arányban növekedett. Az elemzésre kerülő, a kép- és hangrögzítéssel foglalkozó bűnügyi filmeket időrendbe állítva ez a folyamat követhető le.

A képrögzítést és a bűnesetet összekapcsoló filmek közül a *Nagyítás* a leginkább optimista, mivel fotósa, Thomas a játékidő jelentős hányadában még hisz a fényképben mint a valóságot maradéktalanul reprodukáló technikai vívmányban. Antonioni antihőse szakmájának profija, rutinszerűen bánik a kamerával mint fegyverrel, és mikor a kulcsjelenetben, parkban kattintgat, szinte a véletlenre bízva a fotó sikerességét, bízva abban, hogy a kamera objektívje által rögzített felvételek valamilyen értelmes, jól felismerhető, jelentéssel bíró valóság-részletet adnak vissza az előhívás után. Az analóg technikában a jelfolytonosság, a fény és a fénnel reakcióba lépő fényérzékeny nyersanyag biztosítják, hogy az előhívott képen minden olyan tárgy rajta legyen, ami visszaverte a látható fényt. Azonban a nagyítási folyamat mintegy a technika korlátaira is rávilágít, mivel az elkapott gyilkossági jelenet túl távoli ahhoz, hogy egyértelmű bizonyítékként szolgáljon. Minél kisebb részletet nagyít fel a fotós, annál inkább eltűnik a kép konkrét jelentése, és annál absztraktabbá válik a végeredmény. Vagyis a *Nagyítás* főhőse saját szakterületének csapdájába esik, a rutinfolyamat és a felvétel minősége miatt a bűntény megoldhatatlanná válik. Ráadásul Antonioni fotósának esélye sem lesz egy újabb kísérletet tenni, mert a gyanúsított nő ellopja tőle a tekercset. Tehát a technikai apparátus a „detektív” ellen fordul, a bűnözők győznek. Illetve az sem derül ki a *Nagyítás* végére, hogy egyáltalán tényleg az történt-e meg, amit a fotós megsejtett, vagy valami egészen más.

<sup>22</sup> Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010, 35.

<sup>23</sup> JAMESON, *i.m.*, 23-73.

Ennyiben a *Nagyítás* már a posztmodernre jellemző tematika felé tekint ki, miszerint a fikció (a pantomimjáték) győz a valóság (a gyilkossági ügy felderítésére tett kísérlet és a fotó) felett. Peter Greenaway kosztümös filmje, *A rajzoló szerződése* már kezdettől szakít azzal, hogy az alkotói folyamat az objektív valóságot reprodukálja. A történet főszereplője Mr. Neville, egy neves festő-rajzoló művész, aki megrendelésre készít képeket arisztokratáknak, előkelőségeknek, befolyásos embereknek a XVII-XVIII. századi Angliában. A festő és a fotográfus között alapvető különbség, hogy a festőművésznek akármilyen technika eszközök is állnak rendelkezésére (a fényképezőgép őse, a camera obscura vagy a filmben is látható fémkeret, melynek segítségével Mr. Neville részekre osztja a látható teret), a valóságot soha nem képes olyan tökéletes pontossággal reprodukálni, mint a kamera objektívje. A fénykép a fény által elindított kémiai reakció révén jön létre, az embernek csak annyi szerepe van benne, hogy lenyom egy gombot, illetve beállítja a kamerát (a digitális fényképezőgép természetesen már bonyolultabb, ezek a megállapítások kizárólag az analóg kamerára érvényesek). Ellenben a festő-rajzoló legfeljebb egy vázlatot tud alkotni a rendelkezésére álló technikai eszközökkel, a színvilág, a rajz/festmény stílusa már nem objektív, hanem szubjektív szempontok szerint konstruálódnak, nagyban függenek az alkotó fizikai adottságaitól. A fényképnél a fényérzékeny nyersanyag és az esetlegesen felhelyezett szűrők, míg a rajznál és festménynél a művész szubjektuma és kezűgyessége határozza meg a reprodukció milyenségét. A posztmodern éppen ezért kapcsolódik szorosán össze a digitális technikával, mivel a digitális kép sokkal könnyebben és észrevehetetlenebb módon manipulálható, mint az analóg, mivel a digitális kép ezüst-nitrit réteg helyett elektromos jelekből, képpontokból (pixelek) tevődik össze. Ezért a legkisebb részletig módosítható a digitális kép, mely miatt Lev Manovich új médiáról (kulturális szoftverről) beszél, melynek ugyanúgy részei a digitális filmek, a videojátékok és a virtuális valóságok. Manovich szerint a digitális film alapjellemezője a mély remixelhetőség (deep remixability), minthogy az új digitális kép minden elemében manipulálható, módosítható úgy, hogy közben továbbra is hiteles reprodukciónak tűnjön.<sup>24</sup>

*A rajzoló szerződésében* ugyan a valóság rögzítés egy klasszikus, ősi technikával (rajz) történik, azonban a történetben a digitális képpel kapcsolatos posztmodern jellegzetességek jelennek meg Mr. Neville alkotásaiban, illetve Greenaway filmjében. A címszereplő rajzoló egy bizonyos Mr. Herbert birtokán köteles 12 vázlatot készíteni a villáról és környékéről. A férfi egyetlen kikötése az, hogy semmilyen személy nem szerepelhet a képeken. Ezért igyekszik úgy elrendezni a terepet, hogy kizárja az emberi tényezőt. Vagyis Mr. Neville nem a képet, hanem a rögzítendő valóságot manipulálja, hogy a képein egy tökéletesebb világot tudjon megteremteni (vagyis digitális utómunka helyett a rajzoló „előmunkát” végez, a terepet készíti elő).

<sup>24</sup> Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, San Diego, MIT Press, 2001.

Tehát Mr. Neville pont ellentétes módon gondolkodik, mint a *Nagyítás* főhőse, Thomas. Thomas anyagot keres a valóságban, amit lefényképezhet és utána előhívhat. A nagyítás során is arra törekszik, hogy a képen reprodukált valóságból kinyerjen hasznos információt. Ellenben *A rajzoló szerződésében* Mr. Neville a műalkotáshoz képest tökéletlenebbnek találja a valóságot. Thomas a parkot a maga valójában igyekszik lencsevégre kapni, ezért is van lehetősége megfigyelni egy gyilkosság részletét. Mr. Neville viszont módosít a valóságon, hogy kizárja az emberi tényezőt, a mozgást, a változást a képeiből, így viszont csak a történet háttérében kibontakozó összeesküvésre utaló jeleket (egy létra, egy lepedő, egy „mozgó szobor” stb.) örökíti meg, magát a bűntényt nem. Éppen ezért a két filmben két különböző okból kifolyólag képtelenség bizonyítani, hogy gyilkosság történt (*A rajzoló szerződésében* Mr. Herbertet, a lerajzolt rezidencia tulajdonosát, s végül Mr. Neville-t is megölik a konspiráció résztvevői). *A Nagyításban* Thomasnak rendelkezésére állnak a tények, ám a képkivágás túl tág, így a felnagyításkor a bizonyíték elmosódik, absztrakt formává válik. *A rajzoló szerződésében* viszont eleve lehetetlen a gyilkosság rögzítése több okból is. Egyfelől Mr. Neville kizár minden emberi tényezőt, csupán a tárgyi környezet, a csendélet érdekli, amit az összeesküvés szervezői ki is használnak. Másfelől a rajzolás folyamata sokkal több időt vesz igénybe, mint a fénykép emulziója. Ezalatt az idő alatt pedig – mint Greenaway filmjében meg is történik – bárki bármit módosíthat a Mr. Neville által tökéletesen előkészített, beállított terepen, képkivágaton, valóság részleten. Azaz a rajz eredetije és a rajz között több lényeges eltérés is lehet, csakúgy, mint a különféle effektusokkal ellátott, vagy képszerkesztő programmal módosított digitális kép esetében. *A Nagyításban* a gyanúsított nőt Thomas addig a markában tartja, míg nála van a tekercs, és lehetősége nyílik újabb kép előhívására, hatalmát csak azután veszti el, miután a nő ellopja a negatívot. *A rajzoló szerződésében* viszont a konspirátorok kezdettől fogva képesek manipulálni Mr. Neville-t, mert a művész kizárólag az alkotás folyamatával és a ház úrnőjével, Mrs. Herberttel folytatott perverz szexuális kapcsolattal foglalkozik, más nem érdekli. Mr. Neville-t azért csalja meg saját technikai apparátusa, mert a művészetet egy tökéletesebb valóság megörökítésére akarja használni, azonban ezáltal feladja az onnipotens pozíciót és a totalitást. Az onnipotencia következetes elutasításával pedig lemarad az összeesküvésről, figyelmen kívül hagyja, hogy a rajzai ha csak jeleket, utalásokat is tartalmaznak, potenciális bizonyítékok, ami miatt Mr. Neville is veszélybe kerül. Mr. Neville tehát saját valóságkonstrukciójának csapdájába esik, mivel nem tudja és nem is akarja átlátni a képsorozatokon megjelenő utalások közti kapcsolatot.

Michael Haneke *Rejtély* című 2005-ös filmje részben visszatér Antonioni *Nagyításának* koncepciójához, ám *A rajzoló szerződéséhez* hasonlóan már meg is haladja azt. Haneke több korábbi filmjében foglalkozott a képrögzítéssel, illetve a tömegkommunikációs eszközök kritikájával.

A *Benny videójában* (Benny's Video, 1992) és a *Furcsa játékban* (Funny Games, 1997) a videó- és a tévékép egyaránt az erőszak eszközei, melyek egy bűn vagy bűncselekmény elkövetésében játszanak kulcsszerepet (a *Benny videójában* a címszereplő kamaszfiú sertések lelövését rögzíti és nézi vissza lassított felvételben perverz élvezettel, míg a *Furcsa játékban* a gazdag család nyaralóját megszálló antagonisták egyike a távirányítóval a cselekményvilágon belülről képes manipulálni, azaz visszatekerni a filmet). A *Rejtélyben* viszont a *Nagyításhoz* hasonlóan a kép mint tárgyi bizonyíték a főszereplő. Ám Antonioni művével ellentétben Haneke nemcsak a bűncselekményt megoldását vonja meg a nézőtől, hanem a *Rejtélyben* a cselekmény magáig a bűncselekményig (vagy legalábbis a gyilkosságig) sem jut el. Haláleset van a *Rejtélyben*, azonban az nem elindítója, hanem következménye Georges, a felső-középosztálybeli tévés műsorvezető nyomozásnak.

A *Rejtély* önreflexív, hatásértő képpel nyit. A befogadó percekig azt hiszi, hogy a hosszú beállításban mutatott lakónegyed részlete jelen időben rögzített dokumentumkép. A jelenet folytonosságát ugyanúgy egy felvétel-visszatekerési effektussal zavarja meg Haneke, mint a *Furcsa játék* cselekményét. Ezután válik világossá a néző számára, hogy amit látott, az egy videórészlet volt, melyet egy ismeretlen személy helyezett el borítékban Georges-ék lakása előtt (a videón ennek a lakásnak a bejárata látható). A cselekmény során Georges és felesége még további felvételeket kapnak, melyeken semmi más nem látható, csak a lakónegyed és otthonuk bejárata. A *Rejtélyben* tehát nem az lesz nyomasztó, ami David Lynch hasonló koncepcióra épülő *Útvesztőben* (Lost Highway, 1997) című filmjében, hogy a titokzatos videós egyre beljebb és beljebb merészkedik a pár lakásába, hanem pusztán a konstans megfigyelés ténye. Haneke művében Georges paranoiája a megfigyeltség tényétől és a tehetetlenségtől hatalmasodik el, nem pedig azért, mert egyre szürreálisabb dolgok történnek, mint David Lynch neo-noirjában.

Mint már korábban említettem, a *Rejtély* egyszerre kapcsolódik a *Nagyításhoz* és *A rajzoló szerződéséhez*. Mint Antonioni művében, úgy Hanekénél is egy objektív képrögzítő eszköz készít felvételt a valóság egy részletéről. Jóllehet, míg Thomas fotóján egy valódi gyilkosság látható, addig Georges kezében a kézhez kapott videofelvételek pusztán a megfigyeltség tényét dokumentálják, ám valódi bűncselekményt nem rögzítenek. Ennyiben Mr. Neville vázlataihoz állnak közelebb a *Rejtély* videoképei, azonban Georges még büntényre utaló jeleket sem tud felfedezni a felvételeken. Sőt Georges pusztán egy gyermeki emlékére alapozott álma miatt keresi fel kvázi mostohatestvérét, az algíri Majidot, akinek családja az 1961-es párizsi mézszárlásig Georges szüleinek dolgozott, majd Majid édesanyja és édesapja halálát követően Georges-ék gyakorlatilag örökbe fogadták.

Tehát a *Rejtélyben* semmilyen jel nem utal arra, hogy Majid készítette a felvételeket, pusztán Georges idegengyűlöletből fakadó rossz emlékére

és rossz álmára alapozza feltételezését. Georges így Sherlock Holmes tökéletes antitézise, hiszen tisztán racionális intuíciói helyett faji előítéleteire és egy rossz emléknek vélt álmra hagyatkozik. Ebben az álomban Majid kisfiúként levág egy kakast, majd a véres késsel elindul Georges felé. Természetesen a valóságban ez másképp történt a férfi későbbi beszámolója szerint, mint-hogy éppen Georges vette rá Majidot a kakas leölésére, amit utána a kisfiú Majidra fog. Georges félelmében, lelkiismeret-furdalásában a francia társadalom xenofóbiája ölt testet, hiszen az arab-francia konfliktus máig meghatározza a többségi társadalom és a másod-harmadgenerációs bevándorlók kapcsolatát. Így Georges nem direktén (mint Thomas a nagyítással) vagy indirektén (mint Mr. Neville) manipulálja a bizonyítékként funkcionáló képet, hanem metaforikusan. Tisztán szubjektív értelmezés, képzettársítás eredménye, hogy Georges fejében a rejtélyes videók és Majid személye összekapcsolódik. A férfi erre a hibás feltételezésre alapozva kezdi el zaklatni egykori mostohatestvérét azzal, hogy vallja be, ő küldi a felvételeket. Azaz a *Rejtélyben* Haneke az idegenfóbiából vezeti le azt, hogy a zaklatás áldozatából (Georges) zaklató, vagyis bűnelkövető lesz (a cselekmény során a műsorvezető főhős még a rendőrséggel és Majid fiával is konfrontálódik). Sőt, tulajdonképpen Georges agresszív követelőzésének és fenyegetőzésének köszönhető, hogy Majid visszaemlékszik a múlt traumáira, és bánatában öngyilkosságot követ el.

A *Nagyításban* Thomas képtelen megoldani a gyilkossági ügyet, mert a technika megcsalja és a tettes kikoszorazza őt, de neki még sikerül időben kiszállnia a nyomozásból. A *rajzoló szerződésében* Mr. Neville makacssága és művészi koncepciója miatt nemcsak képtelen rájönni a gyilkosságra, de tudatlanságával saját halálának is okozója. A *Rejtélyben* Haneke még ennél is tovább megy, és Georges áldozatból bűnössé válik a kultúrába mélyen beleivódott xenofóbia és a lelkiismeret-furdalás miatt. Georges számára fontosabb az abszolút szubjektív álom, mint az objektív videofelvétel, melyen semmi sem történik. Így elmondható, hogy bár Haneke művében a modernizmus bizonytalansága jellemzi a *Rejtélyt* a cselekmény fordulatait tekintve (hiszen nem derül ki, hogy ki és miért küldte a felvételeket),<sup>25</sup> azonban Georges története annyiban posztmodern is, hogy az álom és az emlékezet (melyek az érzelmi befolyásoltság miatt már inkább fikciónak, mint valóságnak tekinthetők) magasabb rendűek, mint a tények maguk. A *Rejtélyben* így áttételesen megjelenik a médiamanipuláció problémája, mely motívumot az a karakterjellemző is erősíti, hogy Georges a médiában dolgozik mint műsorvezető. A műsorvezető feladata pedig elsősorban nem az igazság közvetítése, hanem hogy azt az igazságot közvetítse, ami a tévétársaság koncepciójával, profiljával összeegyeztethető.

<sup>25</sup> Michael Haneke veti fel annak lehetőségét egy interjúban, hogy akár Georges maga is küldhette a felvételeket önmagának, mivel nem az a *Rejtély* lényege, hogy kitől származik a videó, hanem az, hogy milyen folyamatot indít el a főhősben, lelkiismeretében a szorongáskeltő érzés, hogy valaki folyamatosan megfigyeli őket. Bővebben: <https://www.theguardian.com/film/2006/feb/19/worldcinema>

Így Georges Thomas-szal és Mr. Neville-lel szemben átkerül a manipuláltak, a csapdába esettek oldaláról a manipulátorok oldalára. Persze bizonyos értelemben még a cselekmény elején maga Georges is megvezetett áldozat, hiszen a videófelvevételek beviszik egy labirintusba, azonban ebből a labirintusból hatalmánál fogva, az álom hatására kiemelkedik, és önkényesen bűnbakot keres. Azaz az álma hatására Georges megváltoztatja a valóságot, összerak egy sajátos összeesküvés-elméletet, melyre vádjait alapozza. Így Majid válik a csapdába esett, megvezetett kisemberré, aki a felső-középosztálybeli médiaúr (Georges) áldozata lesz. Jóllehet, mindkét férfi egyúttal a társadalmi szintű xenofóbia áldozata is. Vagyis a *Rejtély*ben a bűncselekmény nem oldódik meg, sőt az összezavarodott főhős maga lesz egy erkölcsi értelemben sokkal nagyobb bűn okozója, vagy beteljesítője (hiszen Majidot gyerekkora óta kirekesztette, alacsonyabb rendű lényként kezelte Georges és a társadalom, s a prekoncepciók felnőttkorban sem tűntek el, hanem inkább felerősödtek).

A *Rejtély*ben Georges tehát áldozatból bűnössé vált a reprodukció szimbolikus manipulálásával (félreértelmezésével) a cselekmény végére. A szintén a médiában dolgozó Lou Bloom, az *Éjjeli féreg* antihőse viszont már kezdetől fogva immorális figura, aki a siker érdekében tudatosan bűnesetekre vadászik (akár az áldozatok kárára is), melyeket lencsevégre kapva eladhat a tévének. Lou nemcsak a főszereplőben, de a filmtörténetben is egyedülálló karakter, mivel a romlott antihősök között is a legerkölcstelenebb figura, aki aljas cselekedetei és köpönyegforgató magatartása miatt már inkább antagonistának, mint protagonistának tekinthető (utoljára ilyen mértékig negativizált hőst a *Henry – egy sorozatgyilkos* portréjában láthattunk [Henry – Portrait of a Serial Killer, 1986]). Jóllehet, Dan Gilroy ennek ellenére vele azonosítja a nézőt, így a befogadó kénytelen Lounak „szurkolni”.

Lou az eddig megismert nyomozóhősöknek a tökéletes antitézise, még Georges-t is beleértve, aki erkölcsi értelemben, közvetetten gyilkossá válik. Az *Éjjeli féreg* főszereplője már a nyitójelenettől kezdve ellenszenves, azonosulásra gyakorlatilag alkalmatlan kisztíli bűnözőként tűnik fel: fémet lop, és egy biztonsági őrré is rátámad, akinek a támadás után eltulajdonítja értékes karóráját. Persze ettől Lou-nak még semmi köze nem lenne a *Nagyítás* vagy *A rajzoló szerződése* hőseihez, a valóságrögzítés eszköze, a kamera mint (kétélű) fegyver teszi őt is nyomozóvá. Lou egy balesetet látva ébred rá arra, hogy a tett színhelyén ólálkodó képvadászok (gerilla videósok) tevékenységét ő maga is űzhetné, ezért szerez magának egy felvevőgépet. Vagyis Lou a *Nagyítással* és *A rajzoló szerződésével* szemben nem véletlenül lesz szemtanúja egy bűnesetnek, hanem tudatosan keresi a bűneseteket, haláleseteket, tragédiákat, hogy mint szenzációs anyagokat, eladhassa egy tévétársaságnak. Lou-t kizárólag a pénz motiválja, semmiféle morális gát nincs a férfiben. Ennek másik bizonyítéka a szabadúszó riporter ténykedésén kívül az a jelenet, melyben Lou vacsorázni hívja az említett tévétársaság műsorszerkesztőjét,

Nina-t, aki nem melleleg legalább tíz évvel idősebb a harmincas férfinél. Ennek ellenére a szemtelen riporterpalánta szexuális együttlétre kényszeríti a karakán szerkesztőnőt. A médiában dolgozó Nina maga sem egy erkölcsös egyén, mivel benne sem igen merül fel semmilyen aggály tekintetben, hogy kenyerét mások szenvedéséből keresi. Azonban Lou immoralitása még Nina-t is megbotránkoztatja nemcsak a szexuális ajánlattétel alkalmával, hanem a film egyik fő jelentsorában is, mikor a szabadúszó riporter egy lövöldözés kellős közepébe érkezik meg, és arcátlanul lefilmezi a tettesek távozása után a vérbe fagyott áldozatokat, betörve azok házába még a rendőrség kiérkezése előtt.

Lou ilyen, és ehhez hasonló esetekben vesz részt (egy balesetnél még arrébb is húzza a sérültet segítségnyújtás helyett, hogy jobb képet készíthesse), és számára a betyárbecsület is ismeretlen fogalom, mivel mind Ninát, mind pedig később a partnerét, Ricket csupán kihasználja, de mikor már nincs rájuk szüksége, emberi hulladékként dobja el őket magától. Lou a XXI. század túlbujánczott kapitalizmusának terméke, az információs társadalom áldozatának is tekinthető, amennyiben a férfi karaktere egy embertípus mintapéldányaként is felfogható. Lou már nem azért csapdába esett egyén, amiért Thomas, Mr. Neville vagy akár Georges is volt, mert szubjektivitása, világértelmezése és a technika, amelyben megbízott, félrevezették. Lou nagyon is érti a világot, átlátja a rendszert, tisztában van vele, hogyan kell és lehet érvényesülni a XXI. századi „új középkorban”. Mint Umberto Eco is megírta, az új világrendben többek között az új nomadizmus és a zsoldos életforma jellemző. Azaz a középkori viszonyok vannak visszatérőben, természetesen a csúcstechnológiával megtámogatva.<sup>26</sup> Ez az új barbarizmusnak is nevezhető mentalitás magában foglalja, hogy semmilyen eszme nem létezik a hatalomszerzés, karrierépítés ideológiáján kívül. Lou bárkin átgázol, mert a XX-XXI. század ezt tanította neki. Jóllehet, már a szabadúszó riporter tevékenység előtt is bűnözőként élt, de látta a többi kamerával helyszínelő leendő „kollégáját”, és megértette, hogy ebben a szakmában nagy pénz és karrier rejlik. A tipikus újságíró mentalitás és a média működésmódja készíti arra a Lou-féleket, hogy az információban szenzációt lássanak, az embereket és a haláleseteket potenciális pénzszerzési lehetőségnek tekintsék, és ennek ürügyén hatályon kívül helyezik magukban az érvényes erkölcsi normákat. Már, ha léteznek még ilyenek az információs társadalomban.

Természetesen a beavatkozás kérdése alapproblémája a dokumentumfilmnek, illetve a riporterszakmának, hiszen háborús helyzetben vagy balesetben mindig felmerül az az etikai kérdés, hogy a kamera mögött álló egyén mivel segít többet: ha megmutat, vagy ha segítő kezet nyújt. Lou-ban viszont egyértelműen nincs olyan törekvés, hogy megsegítse a bajba jutottakat. Lou-t nem vezérli a segítségnyújtás magasabb rendű eszménye, ő a zsoldos mentalitást képviseli, így egyáltalán nem érdekli, hogy esetleg felvett anyagai

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Az új középkor*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008, 17-48.

valamit reprezentálnak. Jellemzően Lou nem segíti a rendőrök munkáját, hanem inkább akadályozza azt. Aljas módszerekkel megszerezi a rendőri adóvevő készülékek frekvenciáit, és előbb ér a büntett vagy baleset helyszínére, mint a járőrök. S általában a jobb beállítás kedvéért beavatkozik, de ezzel inkább megváltoztatja a baleset körülményeit, meghamisítja a bizonyítékokat. Tehát Lou a technika eszközeit kifejezetten az igazságszolgáltatás ellenében használja, és a bűneseteket direkt nem akadályozza meg, hanem még hozzájuk is tesz, szinte a bűnözők pártjára áll azzal, hogy módosítja a bizonyítéként szolgáló elemeket, büntárgyak elhelyezkedését. A szenzáció fontosabb az igazságnál az *Éjjeli féreg*ben.

S Dan Gilroy művében meghalnia sem Lou-na kell a bűntény megfigyelése miatt, a férfinak még kapóra is jön társa, Rick halála, aki teherré vált számára a cselekmény végére. Thomas mint szakember bukott el a *Nagyítás* fináléjára, Mr. Neville *A rajzoló szerződésében* az életével fizet az igazságért, Georges (*Rejtély*) és Lou (*Éjjeli féreg*) viszont szakmailag és fizikailag is sérthetetlenek maradnak a cselekmény végkifejletére, ám erkölcsi értelemben mindketten nagyot buknak. A különbség az, hogy Georges még a társadalmi-politikai ideológiák rabságában, a francia kultúrába ivódott xenofóbia miatt értelmezi félre a valóságot, a videofelvételt, Lou azonban épp ellenkezőleg, a technika urává válik, egyre feljebb kerül a ranglétrán, és karrierje szempontjából győztesen kerül ki a küzdelemből. Az *Éjjeli féreg*ben a „másik oldal” jelenik meg Lou-n keresztül. Lou manipulátorrá növi ki magát, aki képes formálni, a szenzáció jegyében még eladhatóbbá tenni a valóságot. Dan Gilroy művében az jelenik meg, hogy az elektronikus média korában már régen nem számít az igazság vagy a morál, csupán a látvány. Lou bombasztikus, naprakész, hírértékkel csak minimálisan bíró, sokkoló felvételeket akar. Egyik jelenetben még direkt meg is várja a rendőrautók érkezését, hogy az éjszaka sötétjébe betörő vöröskék szirénák miatt még hatásosabb legyen az anyag. Az *Éjjeli féreg* így arról tudósít, hogy korunkban valóban átvette a fikció a valóság felett a hatalmat, felszámolva ezáltal mindenféle erkölcsi féket. Lou pedig annyiban sziszüphoszi abszurd hős, hogy immorális ténykedését annak ellenére folytatja, hogy nyilvánvaló számára, hogy azzal másoknak kárt okoz, illetve antihumánussá válik.

### ***A hangfelvétel mint bizonyíték és büntárgy***

*A Nagyítás*, *A rajzoló szerződése*, a *Rejtély* és az *Éjjeli féreg* a képrögzítés ontológiai és erkölcsi-morális bizonytalanságáról szólnak. A *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon* és a *Berberian Sound Studio* cselekménye a hangrögzítés és hangmanipuláció köré csoportosítják bűnügyi történetüket. A hang a (mozgó) képnél bizonyos szempontból elvontabb, bizonyos szempontból pedig konkrétabb valósággrögzítő eszköz. Elvontabb, mert kizárólag hallható a reprodukció

(szemben az audiovizuális filmmel), viszont konkrétabb, ha zajok, zörejek és emberi beszéd rögzítéséről van szó, mert a hangfelvétel a látott valóság hiánya miatt a hallott szövegre irányítja a hallgató figyelmét. Jóllehet, a három hangmérnökfilmben a nyomozási procedúrában filmnyelvi szempontból továbbra is fontos szerepet kap a kép mint a főhős a hang hatására keletkezett gondolatainak kivetülése.

Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetése* Antonioni *Nagyításának* legelső parafrázisa, mely a szinte tisztán ismeretelméleti és művészetelméleti problémát taglaló történetet politikai kontextusba helyezve alkotja újra. A *Magánbeszélgetés* a Christian Keathley által poszt-traumatikus filmciklusnak nevezett, jórészt politikai thrillerekből álló filmek közé sorolható, amelyek Keathley szerint közvetlenül reflektáltak az Egyesült Államok hetvenes évekbeli belpolitikai botrányaira (Pentagon-ügyiratok, Watergate-botrány, politikai korrupció stb.). Mint azt Christian Keathley is megfogalmazza, a ciklus 1970 és 1976 között készült filmjeiben (*A Parallax-terv* [The Parallax View, 1973], *Kínai negyed* [Chinatown, 1974], *Éjszakai lépések* [Night Moves, 1975]) a hős nyomozása során egy legyőzhetetlen, rejtőzködő háttérhatalommal kerül szembe, mellyel harcba szállva a cselekmény végére szükségszerűen alulmarad. Vagyis a politikai thrillerek antihősei jórészt kontrollvesztetté válnak és elbukják küldetésüket (kivételt képez például *Az elnök emberei* [All the Presidents Men, 1976], amely egyúttal a poszt-traumatikus ciklus kifulladását is jelöli).<sup>27</sup> Így elmondhatjuk, hogy az Eyal Chowers által felvázolt labirintus-metafora, illetve a csapdaelmélet és Camus Sziszüphosz-elemzése szinte közvetlenül megjelenik a hetvenes évek hollywoodi konspirációs thrillerjeiben.

A *Magánbeszélgetés* főhőse, a lehallgatásokkal foglalkozó, introvertált Harry Caul is ugyanolyan abszurd hős, mint a *Nagyítás* főszereplője, Thomas, minthogy a történet elején rögzített párbeszédéből kudarcai ellenére olyan információt akar kinyerni, mellyel megmentheti az általa veszélyeztetettnek hitt, lehallgatott fiatal nőt. „Nem félek a haláltól! A gyilkosságtól félek.” – mondja Harry a *Magánbeszélgetés*ben. Harry ugyanis abban különbözik Thomastól, Mr. Neville-től, Georges-tól és Lou-tól, hogy ismeri és tiszteli is a magasabb rendű erkölcsi értékeket. Ezért is kezd nyomozásba, ténykedésbe, hogy megakadályozza a lány halálát, akiről az erősen hiányos, zavaros hangfelvételeket készíttette.

Harry-t az kapcsolja a korábban elemzett bűnügyi filmek hőseihez, hogy feltételezését a bizonytalan valóságreprodukcióra alapozza, és mint Georges a *Rejtélyből*, úgy a *Magánbeszélgetés* főhőse is érzelmileg befolyásolt (Harry beleszeret a nőbe). A férfi belső világáról, gondolatairól Haneke művéhez hasonlóan egyfelől álm formájában szerzünk tudomást, másfelől viszont a visszahallgatási folyamatból következtethetünk Harry a lányhoz fűződő gyengéd

<sup>27</sup> Christian KEATHLEY, *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976) = The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, szerk. Thomas ELSAESSER, – Alexander HORWATH, – Noel KING, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 293-306.

érzelmeire. Műhelyében Harry minduntalan azokat a részeket hallgatja vissza, melyekben a lány partnerének a lehallgatás helyszínén, egy parkban, egy padon alvó hajléktalanról beszél. A fiatal nő sajnálattal beszél a hajléktalan idős férfiről, és hangsúlyozza, hogy valamikor az is lehetett kisgyermek, voltak vágyai, valaki őt is védelmezte, tehát emberi lénynek kell tekinteni. A nő tulajdonképpen ezzel öntudatlanul is rátapint Harry legfőbb lelki problémájára, hogy a férfi retteg attól, hogy munkájában az embereket csupán tárgyaknak tekinti, érzelemmentesen elvégzi az anyag feldolgozását, leadja megbízójának, és esetleg a lehallgatott személyek miatta meg is halhatnak.

Harry tipikus modernista hős annyi különbséggel, hogy Coppola nem kezdettől fogva mutatja be passzív figuraként, hanem fokozatosan csúsztatja ki főszereplője lába alól a talajt. Harry naiv ember is abban az értelemben, hogy technikai szakértelmében hisz, azonban emiatt tévesen mintegy mindenhatónak is érzi magát. Mindenhatónak hiszi magát a *Magánbeszélgetés* főhőse annyiban, amennyiben nem ismeri megbízóit, nem látja át a rendszer működését, ő azonban ennek ellenére úgy gondolja, profizmusa elégségesé teszi arra, hogy megmentse a lány életét. Ám mint kiderül a cselekmény végére, az igazság egyáltalán nem az, ami a hangfelvételen keresztül hallhatóvá, illetve láthatóvá vált Harry számára.

Mindennek tetejében a technika sokkal markánsabban fordul a *Magánbeszélgetés*ben a protagonista ellen, mint a *Nagyítás*ban. Thomas csupán elveszíti a szalagot, ami alapján új nagyítást készíthetne, Harry-t azonban nemcsak meglopja gyanakvó és kiismerhetetlen megbízója, hanem dekonspirálja is, és lakásába poloskákat építtet be (illetve ezzel fenyegeti Harry-t). A hatalom pedig itt tovább lép a Foucault-i értelemben vett panoptikusságtól, és direkt tudatosítja jelenlétét, hogy ezáltal is feszültséget és szorongást keltsen a hősben, vagyis elriassa Harry-t a további nyomozástól. Ironikus módon így a férfi valóban annak a technikának az áldozatává, sőt rabjává vált, amivel ő maga akarta megakadályozni a bűncselekményt, melyről úgy gondolta, a hangszalagon hallott mondatból („Megölne minket, ha lehetősége volna rá”) értesült. Az entrapment vagyis a csapdába esettség fogalma így szó szerint is megjelenik a *Magánbeszélgetés* végén, a film zárójelenetében, mikor Harry kap egy hívást megbízójától lakása bepoloskázásáról. Így Harry tulajdonképpen saját otthona rabjává válik, onnipotens nyomozóból impotens rabbá alacsonyodik le. A lakás pedig valóban börtönszerű lesz, miután Harry a lehallgató készülékek után kutatva feldúlja az egész helyiséget. A technika, amiben az önjelölt hangmérnök nyomozó annyira hitt, saját rabtartója lesz.

A Watergate-botrány utáni időszakban tehát csupa olyan antihős tűnt fel a politikai thrillerekben, akik félreértették a világot, illetve nem tudtak adaptálódni az új világrendhez, melyben a politikai hatalom mögött különböző magánkézben levő (transznacionális) mamutvállalatok, cégek állnak, melyek a valódi hatalmat birtokolják a gazdasági, katonai erőforrások és a csúcstechnológia révén.

Ennek a paranoiacyklusnak utórezgéseként értelmezhető Brian De Palma Antonioni és Coppola filmjét egyaránt megidéző saját *Nagyítás*-parafrázisa, a *Halál a hídon*. De Palma filmje korszakhatáron áll több szempontból is, hiszen a politikus-kritikus Hollywoodi Reneszánszból átvezet az újfent óvatosabb Új Hollywoodba, illetve a hetvenes évek önbizalom-hiányos és illúzióvesztett korszakából az „önimádat korába”,<sup>28</sup> a Reagan-érába. Azaz De Palma műve még politikai thrillerként indul, azonban a játékidő második felére inkább személyesebb síkra terelődik a cselekmény, és a *Halál a hídon* pszichothrillerré válik. Főszereplője, Jack Thomasra hasonlít, extrovertáltabb karakter, ám mint Coppola hőse, Jack is hangmérnökként dolgozik, de már nem egy megfigyelésekre specializálódott cégnél, hanem a nyolcvanas évek populáris kultúrájának legsikeresebb műfajciklusának darabjain, slasher horrorfilmekben. Jack hiteles sikoltást és hanghatásokat keres, és egyik rögtönzött anyaggyűjtése alkalmával, egy parkban (miként a *Nagyítás* főhőse) bűncselekmény szem- és fültanúja lesz: egy kormányzót és a történet női főhősét, Sally-t szállító autó kap durrdefektet (a *Nagyítás* mellett erre is utal a film eredeti címe, a *Blow-out*), majd a közeli tóba zuhan, ahonnan Harry menti ki a nőt, a politikus viszont ekkorra már halott. Természetesen mint később kideríti Jack, a baleset valójából egy összeesküvés, egy merénylet része volt, melyet az egyik résztvevő, Burke próbál meg eltussolni Sally és Jack kiiktatásával.

A *Halál a hídon* hőse sokkal aktívabb, ennél fogva klasszikusabb hősfigura, mint Thomas, Harry vagy Mr. Neville. Jack számára ugyan Sally – mint általában De Palma Hitchcock-filmeket idéző hősnői – később egyfajta femme fatale-lá válik az összeesküvésben vállalt szerepe miatt, azonban a férfi alapvetően tipikus, a megmentendő nőt védelmező őrangyalkarakter a történetben. Emiatt akár a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon* is értelmezhető thriller és film noir hibridként, minthogy a cselekmény végső soron Brian De Palmánál is arról szól, hogyan veszíti el az aktív hős a kontrollt a valóság káosza felett technikai hozzáértése ellenére. Jóllehet, Jack profizmusára lehetővé teszi a férfi számára, hogy tökéletesen rekonstruálja a balesetet, hiszen a hangfelvétel mellett egy videofelvétel is a férfi rendelkezésére áll, melyet egyébként beletterveztek kiötlői az összeesküvésbe. Így De Palma egyesíti a *Nagyítás* és a *Magánbeszélgetés* motívumát, és Jack egyszerre elemzi a képet és a hangot a cselekmény folyamán. Ezáltal pedig meg van a lehetősége arra, hogy elkapja a gyilkost, a Burke nevű férfit, aki a felvétel miatt már vadászik is Jackre és Sally-re – ezért válik a *Halál a hídon* politikai thrillerből pszichothrillerré.

Ám akármilyen profi is, akár Thomas, Harry, és Mr. Neville, úgy Jack is saját profizmusának, technikai tudásának rabja és áldozata lesz. Jack annyira szeretne nyomozóvá, aktív és sikeres klasszikus hősfigurává válni, hogy mint

<sup>28</sup> Christopher Latsch kifejezése a hetvenes évek végének állapotára, mely a nyolcvanas években még inkább jellemző lesz: testkultusz, a haláltól való félelem – erőltetett fiatalítási kísérletek, sikermámor, nosztalgia és szimbolikus múltkorrekció stb. Bővebben: Christopher LATSCH, *Az önimádat kora*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

Harry, túlbecsüli saját képességeit, és alábecsüli a világ káoszát, mely körülveszi. Igaz, Jack sokkal inkább onnipotens karakterként tűnik fel, mint Harry, mivel a fináléban tökéletesen megszervezi a találkozót egy riportterrel, aki átvenné tőle a felvételeket mint bizonyítékot, hogy lejátssza a tévében (ennyiben a *Halál a hídon* már az *Éjjeli féreg*hez is köthető, hiszen megjelenik benne a hír mint szenzáció motívuma): bedrótozza Sally-t, és a videóról nem, csupán a hanganyagáról készít másolatot magának. Azonban Jacket dekonspirálja az antagonista Burke, megszerzi a felvételeket és Sally-t is sikerül meggyilkolnia.

Tehát a *Halál a hídon*ban is olyanba ártotta magát a hős, amiben nem profi. Mintegy a technikai tudása vezette félre azáltal, hogy vakon megbízott saját onnipotenciájában, melyet a hangtechnika biztosított neki, legyen bár szó a profi felvételről vagy a Sally-re szerelt lehallgató-készülékről. Azonban a hang és a kép elválasztása szimbolikus Brian De Palma művében. Hiszen a bizonyíték csak úgy teljes, ha a hangszalagon hallható durranás a bűncselekményről készült videó alatt hallatszik, egyébként viszont, a kép nélkül pusztán absztrakt effektus, melyet legfeljebb fikciós filmben lehet felhasználni. Éppen ezért is problémás, hogy Burke megszerzi a videót, amiről nem készített másolatot Jack, és megsemmisíti még Sally meggyilkolása előtt. S a kép és a hang nemcsak ebben az értelemben, hanem elvontabb szinten is elválnak egymástól, minthogy Jack csupán hallja a Sally-vel történeteket, azonban éppen azért képtelen bármit is tenni, mert egy idő után szem elől téveszti a lányt és Burke-öt, ráadásul mint a noirok hősei, az üldözés közben egy baleset miatt ideiglenesen el is veszíti eszméletét. Így Jack csupán a nő kétségbeesett sikítását hallja és rögzíti, azonban az utcán ünneplő tömegben, a káoszon nem tudja időben átverekedni magát, csupán revansot vehet Sally-ért, akivel időközben érzelmileg is közel kerültek egymáshoz.

Tehát a kép és hang szétválása több szempontból is kulcsfontosságú a *Halál a hídon* történetében, ehhez köthető a főhős teljes kontrollvesztése, s ez a motívum irányítja rá a figyelmet a szakmai specializáció korlátaira. A modern technika korában hiába ért az ember egy adott területhez nagyon, ez a szakma csupán egy igen kis szelete a nagy Egésznek, melynek megértéséhez és uralásához sokkal szélesebb körű tudásra lenne szüksége Jacknek. S Jack alapproblémája, hogy nem talál elégséges sikoltás-effektust a film elején látható zuhanyzójelenethez, vagyis nem képes összhangot teremteni hang és a kép között. Tulajdonképpen a cselekmény erről a művészeti-tudományos problémáról szól, illetve a probléma megoldására tett kísérletekről, megoldási lehetőségekről. Jóllehet, Jack még nem tudatosan használja fel a valóságot a saját karrierje szempontjából fontos probléma megoldására, nem akar szenzációt csinálni sem a kormányzó, sem Sally halálából, mint ahogy azt az *Éjjeli féreg* Lou-ja teszi majd. Sőt az utolsó jelenet, amikor Sally érthető okokból tökéletesen életszerű sikolya kiválóan illeszkedik a slasher zuhanyzós gyilkossági jelenetéhez, Jack kontrollvesztését jelképezi.

Hiszen a férfi már nem önszántából cselekszik, mintegy a nő megmentésére tett kísérlet után kicsúsznak a kezéből az események, és Jack úgy adja át magát a fikciónak, ahogy Thomas tette a *Nagyítás* végén. Csak éppen míg Thomas az abszurd ember módjára felveszi a kesztyűt, és belekezd a látszólag értelmetlen és céltalan játékba, addig Jack számára ez a „játék” fájdalmas, szenvedést okoz, a férfi hallani és látni is alig bírja a slashert, és megszállottan bizonygatja magának, hogy „ez egy remek felvétel lett”.

Vagyis a *Halál a hídon* már a posztmodern témájú filmekhez kapcsolódik jobban. Mint *A rajzoló szerződésében* vagy a *Rejtélyben*, úgy De Palma művében is a technikai eszközök révén a fikció a valóság fölébe kerekedik, a fikció felülírja a valóságot. Jack elbukja küldetést a való életben, nem tud megmenteni egy emberi életet, ezzel szemben viszont a fikcióban a zuhanyzós jelenet Sally hangja miatt tökéletesen hiteles lesz, így a férfi gyakorlatilag egy fiktív gyilkosság sikerességéhez asszisztált azáltal, hogy elvesztette a kontrollt a Burke-ügy felett, és kedvese halálát nem volt képes megakadályozni a valóságban. Vagyis elmondható, hogy a *Halál a hídon*ban is azért került csapdába a nyomozó karaktere, mert túlbecsülte magát és alábecsülte a világ káoszát saját szaktudása miatt: azt hitte, hogy ha a hallható világ felett uralkodik, a kép birodalmát is birtokba tudja venni. A hangvalóság absztrakt birodalma pedig nem kevésbé lehet bizonytalan, mint a képvalóság konkrétan tűnő káosza.

Horrorfilm készítésében vesz részt Peter Strickland *Berberian Sound Studio* című bűnfilmjének hangmérnökhőse, Gilderoy is. Strickland műve a *Halál a hídon*nál is messzebbre megy, és a cselekmény végére szinte teljes mértékben elmosza a határvonalat fikció és a valóság között, illetve a filmbeli fikció uralkodik el a film cselekményvilágán. Gilderoy viszont inkább Harry Caulra hasonlít, introvertált szakember, aki a címbeli olasz stúdió vezetőinek (Santini, a rendező és Francesco, a producer) játszmáinak szinte teljes mértékben passzív elszenvedője, megfigyelője. A cselekmény a hetvenes évek Olaszországában játszódik, végig a stúdió klausztrófób belső tereiben, s egy olasz giallo (horror-thrillerfilm: *The Equestrian Vortex*) utómunkálatai köré szerveződik. A *Berberian Sound Studio* főhősének is az a feladata, mint a *Halál a hídon*ban Jacknek, hogy tökéletes hangeffektusokat gyártson a készülő giallóhoz, melynek folyamán különböző gyümölcsökkel, késekkel és természetesen a megfelelő sikoltás előállításával kell kísérleteznie.

A *Berberian Sound Studio*nak már nincs politikai töltete, a cselekmény során jellemzően ontológiai, egzisztencialista és morális kérdések merülnek fel. Azonban a konspiráció motívuma Peter Strickland művének is fontos részét képezi, minthogy a rendező és a producer olyan információk birtokában vannak, melyek hatalmat biztosítanak számukra az idegen országból (Nagy-Britanniából) érkező Gilderoyjal szemben. A hang persze rendkívül fontos egy filmben, azonban a szerzői elmélet szerint, mely éppen a film idejében, a hetvenes években még divatos volt, a rendező a mindenható, aki ura és terem-

tője a film cselekményvilágának. Hogy csak a legjellegzetesebb giallo-szerzőt említsük, Dario Argento is markáns stílussal és szerzői kézjegyekkel rendelkező (szubjektív kamera, a gyilkos szemszöge, s általában Argento „játszotta” a fekete kesztyűs gyilkos kezeit). A hangmérnök ebben a rendszerben egy állandóan megfigyelt és ellenőrzés alatt tartott dolgozó, aki az auteur kívánalmái szerint kell, hogy cselekedjen.

Éppen ezért Gilderoy a cselekmény első felében ugyanolyan csapdába esett abszurd hős, mint amilyen Harry, Thomas vagy Mr. Neville voltak. Jóllehet, Gilderoy rendkívüli módon ért szakmájához, Jackhez hasonlóan profi hangmérnök, azonban éppen ez a szaktudása teszi őt a szerzői elmélet, Santini és Francesco produkció feletti egyedülálló hatalma miatt kiszolgáltatottá, saját szaktudásának rabjává. Santini még annak a kijelentésnek is ellenáll, hogy horrorfilmet forgat, abszolút szerzői filmnek, a saját víziójának tartja a projektet. A filmbeli giallo címét (*The Equestrian Vortex*) nagyjából így lehetne lefordítani: „A vágató örvény”. Az örvény pedig szimbóluma annak a folyamatnak, ahogyan Gilderoyt egyre inkább magába szippantja a készülő produkció, melyről amúgy alig van a férfinak információja, mivel Santiniék sok mindent nem osztanak meg vele. S ennek a nemtudásnak egyébként fontos eleme a nyelvi alapprobléma, minthogy Gilderoy nem nagyon tud olaszul, ellenben Santini és Francesco beszélnek angolul. Így mikor a producer és a rendező anyanyelvükön értekeznek egymással, Gilderoy gyakorlatilag elveszetté válik, hiszen semmit sem ért a diskurzusból, pedig a két férfi a hangmérnökről beszélget.

Tehát az eddig taglalt művész- és technikushősök közül egyértelműen Gilderoy a legkiszolgáltatottabb, mivel a film konkrét, önmagukban jelentés nélküli jelenetein kívül (melyekkel dolgoznia kell a főszereplőnek) semmilyen információt nem tud a történetről, sem pedig a háttérben zajló konfliktusokról. Pedig ellentmondásos, hogy Santini bevallása szerint a boszorkányüldözésekről készít filmet, leleplezendő a katolikus inkvizíció perverziónját, melyek a rendező szerint a tortúrákat motiválták. Ezzel szemben viszont Santini molesztálja a főszereplő színésznő szinkronhangját, Silviát. Tehát ha ennek az információnak Gilderoy is birtokában lenne, akkor rájönne, hogy Santini egy hiteltelen figura.

A *Berberian Sound Studioban* pedig mivel a főhős szinte teljes mértékben passzív figura, Gilderoyból nyomozó sem válik, semmilyen kísérletet nem tesz arra, hogy a háttérben megtörtént szexuális bűncselekményt felderítse vagy megtorolja. Gilderoyt teljes mértékben hatalmába keríti a giallo, illetve a stúdió, és eleinte az örület jelei mutatkoznak rajta, majd eluralkodik a férfi szubjektív valóságán a *The Equestrian Vortex* fiktív valósága. Ennek szimbóluma lesz, hogy Gilderoy olaszul kezd beszélni, és mintegy egyenrangú féllé válik a rendezésben. Azaz Gilderoy úgy aktivizálódik, hogy egy olyan negativizált figura lesz belőle, mint a *Rejtélyben* a morális bűnt elkövető Georges vagy az

*Éjjeli féreg* immorális riportere, Lou. Mint Lou, Gilderoy is úgy használja fel a hangtechnikát, szaktudását a filmben, hogy a fiktív történet, a szenzáció, a hatás kedvéért másoknak szenvedést és fájdalmat okoz. Kulcsjelenet Gilderoy karakterfejlődése szempontjából, melyben Francesco és Gilderoy Silvia sértődött távozása után (a nő megsemmisíti az addigi felvételeket) egy új színésznővel, Elisával próbálnak felvenni új sikoltást. S mivel Elisa nem tud megfelelő sikolyt produkálni – mint a *Halál a hídon* elején a slasher jelenetben a gyenge színésznő –, ezért Francesco azt tanácsolja Gilderoy-nak, hogy segítsenek rá egy kicsit, hogy hitelesebb legyen az effekt. Ehhez pedig a hangmérnök élvezettel kínozza meg magas frekvenciájú, elviselhetetlen hangeffekttel a fejhallgatóján keresztül Elisát.

Tehát mint Jack a *Halál a hídon*ban, úgy a *Berberian Sound Studioban* Gilderoy is egy ember valós szenvedését használja fel a horrorfilm tökéletesítéséhez. Azonban míg Jack még csak véletlenül tett szert erre az effektusra, Gilderoy már tudatosan használja fel a szaktudását a kínzáshoz, mások megkárosításához, miként azt majd az *Éjjeli féreg*ben teszi a törtető riportert. Annyiban még veszélyesebbé is válik Gilderoy Lou-nál, amennyiben Lou csupán megrongálja egyik riválisa autóját, hogy annak balesetet okozzon, és övé legyen a felvételkészítés monopóliuma, Gilderoy viszont ténylegesen fegyverként, kínzóeszközként használja a hangot, saját munkaeszközét. A hang pedig elvileg csak a filmbeli fiktív cselekményvilág hősei számára kellene, hogy fájdalmas legyen (a szétcsapott dinnyék effektjei a giallóban emberi testrészek levágását vagy átszúrását szimulálják), azonban Gilderoy ezt a fiktív eszközt fordítja a színésznő ellen, hogy a valóságban valóban olyan hangot produkáljon, amilyen a fiktív jelenethez kell. Így a reális és a szimulált összemosódik a *Berberian Sound Studioban*, és a giallo betolakodik a valóságba, maga a hangmérnök lesz végül a gonosztevő, a tortúra végrehajtója.

Vagyis Gilderoy a hangtechnika miatt egyszerre válik rabbá (a giallo, a Berberian stúdió rabjává) és gonosztevővé. Azaz a *Berberian Sound Studio* antihőse nemhogy nem akadályozza meg a háttérben zajló bűncselekményt, de Santinihez hasonlóan maga is a filmbeli fiktív giallo, a *The Equestrian Vortex* kínzóival kerül egy szintre a nagyfrekvenciás kínzómodszere által. Tehát a modern technikát Gilderoy nem bűnfelderítésre használja, mint a *Nagyítás*, a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon*, a *Rejtély* vagy akár az *Éjjeli féreg* hősei is, hanem éppen ellenkezőleg, bűnt követ el a szakmájához kapcsolódó technikai eszközzel.

### **Hol a valóság?**

Kép és hang tehát a *Nagyítás*hoz kapcsolódó bűnfilmekben, bűnügyi filmekben sokkal inkább akadályozzák a főhős nyomozót abban, hogy a bűntől megtisztítsa a világot vagy saját magát. A hősök saját technikai apparátusuk

és a vadkapitalista információs társadalom áldozataivá, rabjaivá válnak, melynek következtében képtelenek lesznek omnipotens, morálisan felsőbbrendű hősökké válni, mint a klasszikus bűnügyi filmek protagonistái. Ez pedig döntő befolyással bír a hagyományos műfaji konvenciókra és ideológiára, minthogy pozitív, aktív hős, illetve a hős hasznos cselekvésének hiányában a happy end elmarad, a világ egyensúlya nem áll helyre vagy egy olyan világrend jön létre, melyet leginkább az új középkor vagy az új barbarizmus fogalmával jellemezhetünk.

*A Nagyítás, a Magánbeszélgetés, a Halál a hídon és A rajzoló szerződése* alapvetően megvezetett hősöket mutatnak be, akik bíznak saját szakmai, művészi tudásukban, azonban ez a technikai tudás nem elégséges ahhoz, hogy a világ egészét képesek legyenek megérteni, és ezáltal nem tudnak omnipotens nyomozóvá válni, sőt, a cselekmény végére teljesen elvesztik a kontrollt. Ezek a karakterek olyan abszurd hősök, akik saját professzionális tudásuk rabjaivá válnak, és mint Sziszüphosz, újra és újra megpróbálkoznak rekonstruálni a rekonstruálhatatlan bűncselekményt, illetve egyáltalán megragadni a valóságot. Ezekben a filmekben a világ nem megismerhető a történet főhősei számára, főleg nem a valóságrögzítő technikai eszközök által. A hang túl absztrakt, képre lenne szükség a teljes megértéséhez, míg a kép túl konkrét, így rajta bármilyen változtatás absztrakcióhoz, eredeti tartalmának megváltozásához, ezáltal bizonyító erejének gyengüléséhez vagy elvesztéséhez vezet.

*A Nagyítás, a Magánbeszélgetés, a Halál a hídon és A rajzoló szerződése* a modern és a posztmodern világállapot közti átmenetet képviselik, és szembesítik a magát a tudományos-technikai eszközök által mindenhatónak képzelő embert azzal, hogy ezek a vívmányok nemhogy nem teszik őt egy istenséghez vagy legalábbis Sherlock Holmes-hoz hasonlóvá, de saját privát, alkotói világuk rabjaivá válnak, mint Sziszüphosz a mitológiai történetben. *A Rejtély, a Berberian Sound Studio és az Éjjeli féreg* azonban már tovább lépnek a XX. század végi techno-bűnfilmek tematikájától, és inkább arra koncentrálnak, hogy miként válik bűnössé, manipulátorrá a valóságrögzítő technológia áldozata. Georges, Gilderoy és Lou más-más okból, de bűnelkövetővé válnak szaktudásuk, illetve a film cselekményében feltűnő technológiák által. Ennek oka pedig az, hogy a XX. században még csak formálódóban volt az infotársadalom és a hatalom által manipulált média (az amerikai elnökök például a hatvanas években kezdték felfedezni a tévéviták jelentőségét a választási kampányok megnyerésében). Az alternatív bűnügyi filmek hetvenes-nyolcvanas évekbeli változataiban a hősöknek még van esélye rá, hogy a konspirációs hálóban és a propagandagépezet mögött megpillantsák az igazságot. A XXI. században a digitális technika azonban már olyan lehetőségeket nyújt, melyek nemcsak a hatalom számára biztosítanak totális kontrollt, hanem általuk az átlagember is (látszat)hatalmat szerezhethet magának. Haneke *Rejtélyében* ez még csak szimbolikusan jelenik meg, hiszen Georges rémálmai miatt talál ki

magának önkényesen egy újfajta valóságot (azaz metaforikus értelemben, de „retusálja” az emlékeit, és erre alapozza feltevését a filmbeli videofelvétellel kapcsolatban). A *Berberian Sound Studioban* viszont már korunk tapasztalata válik láthatóvá a cselekményben azáltal, hogy Gilderoyon eluralkodik a fikció, és maga is belép Santini és Francesco konstruált világába. A XXI. század emberének nem kell videojátékot betöltenie, elég csak felmennie az internetre, belépnie a közösségi oldalakra, és ott olyan valóságértelmezésekkel találkozhat a gondosan megalkotott profiloldalak révén, melyekről már eldönthetetlen, hogy igazak-e vagy hamisak, valóságok vagy csupán virtuálisan érvényesek. Akárcsak a médiában, ahol az infotainment hívószavára eluralkodott az a gyakorlat, amit az *Éjjeli féregben* is láthatunk, hogy a vér és az erőszak nem tanulságként vagy objektív hírként, hanem szenzációként, sokkhatásként funkcionál. S az internetes híroldaloknál még szemléletesebb ez a jelenség, hiszen sok portálon az oldal üzemeltetői láthatóvá teszik, mennyien látogatták vagy mennyien kedvelték az adott hírt, bejegyzést, ezzel nyíltan elismerve, hogy a weboldal elsődleges célja a népszerűség-vadászat, s másodsorban az információközlés. Az okostelefonok révén pedig az átlagfelhasználó számára is lehetősége nyílik arra, amit Lou is művel az *Éjjeli féregben*: megfigyelheti, rögzítheti a valós időben történő bűncselekményt vagy balesetet, és feltöltheti a YouTube-ra, ahol akár népszerű, befutott videocelebbé is válhat az illető. Számos olyan esetet láthattunk már a közelmúltban, mikor akár iskolások, akár járókelők passzívan végignézték embertársuk megalázását vagy bántalmazását, és ez kikerült a népszerű hírportálokra, ahol a kommentelők népes tábora bizonyította: az oldal elérte célját, és rengeteg kattintást kapott, növekedett a népszerűsége. S nem mellesleg egy brutális világ látszatát keltette, melyről a gyanútlan netszörfölő azt hiheti, hogy csak távoli fikció, mert videokamerával rögzítették, mint egy vizuális történet részét. Vagy esetleg nem is érdekli a mai embert, hogy amit lát valóság-e vagy fikció, csupán a saját karrierépítése mozgatja, mint Lou-t az *Éjjeli féregben*.

Tehát elmondhatjuk, hogy az alternatív bűnügyi filmek a klasszikus bűnfilmekkel szemben arra hívják fel a figyelmet, hogy az egyén által felfogott valóság szétesőben van, egyre kevésbé tudja kontrollálni az ember a környezetében zajló folyamatokat, és a technika az értelmezési kísérletekben nemcsak megtévesztheti, de bűntársává is szegődhet. Avagy míg korunkban a technikát uralók azt hiszik, hogy Sherlock Holmes-ok vagy Columbo-k, addig valójából a technikai rabjai vagy cinkostársai a valóságértelmezések káoszában.





## Farkas György

### *Menni vagy maradni*

#### *Határok és (tiltott) határátlépések Kurosawa\* Macbeth-filmjében*

„Győztes és vesztes -  
nem mások, harmatcseppek.  
Nap issza őket.”

(Yoshitaka: Cseppek)<sup>1</sup>

### *Kurosawa és a Macbeth*

Kurosawa már a *Részeg Angyal* (1948) befejezése után szerette volna filmre vinni kedvenc Shakespeare-jét. Akkor ezt elhalasztotta, tekintettel arra, hogy ekkor mutatták be Orson Welles *Macbeth* adaptációját. A kényszerű várakozást követően 1957-ben készítette el saját változatát, a XVI. századi japán történelmi környezetbe adaptált *Véres trónt*<sup>2</sup>. Ha végignézzük, hogy a *Véres trón* előtt milyen filmeket készített Kurosawa, akkor leegyszerűsítve két csoportba oszthatjuk azokat, sőt ezt a felosztást általánosságban is használhatjuk a japán filmek műfajokba rendezésére.

Az első kategória a *gendai-geki*, vagyis a mai korban játszódó történetek. Kurosawa alkotói életművének első szakaszában jellemzően *gendai-geki* darabokat készít, expresszionista, szürrealista vonásokkal fűszerezett neo-realista stílusban.<sup>3</sup> A másik kategória a *jidai-geki*, vagyis történelmi darabok. Kurosawa a *Véres trón* előtt két *jidai-geki*t rendezett, a *Vihar kapujában*-t és a *Hét samurájt*.<sup>4</sup> Mivel a *Vihar kapujában* esetében sokkal nagyobb hangsúlyt kapott a film egyedi narratív szerkezete, így először a *Hét samurájban* tudta megvalósítani azt, amit erről a filmes műfajról gondolt:

\* A szövegben szereplő japán kifejezéseket, neveket a Hepburn-féle átírás szerint adom meg, tekintettel arra, hogy a tárgyalt témában magyar nyelvű szakirodalom elhanyagolható mennyiségben létezik, így a további kutatások, tájékozódásokhoz ez könnyebbséget jelent. A nevek esetében megtartom a japán szokás szerinti sorrendet (családnév, személynév). Az idézeteket – ha másképp nem jelölöm – saját fordításokban közlöm.

<sup>1</sup> Szántai Zsolt fordítása

<sup>2</sup> A *véres trón* cím az angol változat magyar fordítása, míg az eredeti japán cím, *Kumonosu-jo* jelentése *A pók hálójának kastélya*, vagy *Kastély a pók hálójában*

<sup>3</sup> Például: *Egy gyönyörű vasárnap*, *Részeg angyal*, *Vesztett kutya*

<sup>4</sup> A korai, *Akik a tigris farkára léptek* című filmet nem sorolhatjuk ide, hiszen inkább egy színdarab feldolgozásról van szó, mint sem egy tényleges *jidai-geki*ről.

*„Mindig úgy gondoltam, hogy a japán jidai film történelmileg téves információkat közvetít, ráadásul nem használja ki a modern filmkészítés lehetőségeit. Ezen próbáltunk változtatni a Hét szamurájban, és a Véres trónnál is ez a megfontolás vezetett.”<sup>5</sup>*

Kurosawa mellett csupán néhány rendező tudta kikerülni azt a műfaji csapdát, ami jellemezte a korabeli *jidai-geki* filmeket. A sablonos romantikus, kosztümös zsáner filmeket kevesen voltak képesek meghaladni, ilyenek például Kobayashi *Harakirije*, vagy Mizoguchi *Sansho tiszttartója*.

A legtöbb *jidai* film a japán történelem egyik legzűrzavarosabb időszakában játszódik. A *sengoku-jidainak* (Hadakozó fejedelemségek kora) nevezett korszak az 1400-as évek közepétől egészen az 1500-as évek végéig tartott. Gyökere az 1467-1477 között főként Kiotóban zajló harcok, amelyek mire véget értek, addigra az egész országban helyi hatalmi rivalizálások kezdődtek. Így alakult ki az egy évszázadig elhúzódó polgárháború. Ismerve a japán történelem ezen időszakát, elég könnyen adódik a párhuzam az eredeti Shakespeare darabban bemutatott korszakkal. Kurosawa is erre hivatkozik több interjúban.

*„Bert Cardullo: Beszéljünk a Shakespeare adaptációiról! Miért gondolta, hogy megfilmesíti a Macbeth-et?*

*Kurosawa: Nos, a Japán történelem polgárháborús időszakában rengeteg olyan esemény történt, amit a Macbeth is ábrázol, nem igaz? Ezt japánul gekokujonak nevezik, ami azt a cselekményt írja le, hogy egy katona meggyilkolja az urát, majd magához ragadja a hatalmat. A hadakozó fejedelemségek korát – ami 1460-ban kezdődik és körülbelül 100 évig tart – magát is nevezhetjük így, hogy gekokujo. Ebből kifolyólag a Macbeth történetét nagyon közelinek éreztem, és így adaptálnom is könnyű volt.”<sup>6</sup>*

Azonban gondolhatunk arra is, hogy Kurosawa nem csak erre a párhuzamra épít. Alkotása talán sokkal inkább vonatkozik a XX. század apokaliptikus időszakára. A film elkészültekor ugyanis tizenkét évvel vagyunk a hiroszimai atomtámadás, és öt évvel az amerikai megszállás névleges megszűnése után. A II. világháború mészárlásai, borzalmi még túlságosan is elevenen élnek a köztudatban. Kurosawa filmje akár ezekre az embertelen borzalmakra vonatkozó poétikus reflexióként is értelmezhető.

<sup>5</sup> Idézi Donald RICHIE = *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley and Los Angeles, California University of California Press, 1998, 115.

<sup>6</sup> Bert CARDULLO, „I Am Simply a Maker of Films”: *A Visit with the Sensei of the Cinema* = *Akira Kurosawa interviews*, szerk. Bert CARDULLO, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 177.

## Kurosawa és Shakespeare

Kurosawa kritikai megítélésének alapvető kérdése, hogy filmművészete a „klasszikus” japán rendezőkéhez sorolható, vagy inkább azt mondhatjuk róla, hogy jelentős hatással volt rá a nyugati művészet.<sup>7</sup> Ezért azt gondolom, hogy fontos részletesebben foglalkozni azzal, miért egy Shakespeare darabot adaptált Kurosawa, illetve miért voltak számára ilyen jelentőségűek a nyugati irodalom egyes szövegei.

Kurosawa egy helyen így nyilatkozott erről:<sup>8</sup>

*„Dan Yakir: Önt nyugatiasabb rendezőnek tekintik, mint a többi japán filmrendezőt.*

*Kurosawa: Egyáltalán nem gondolom nyugatiasnak magamat. Nem is tudom, hogy szerezhettem ezt a címet. Úgy érzem, hogy az említett japán rendezők között még én vagyok a legjapánabb. De az igaz, hogy az én iskolai tanulmányaim – és ez így volt a generációm legtöbb tagjával – szélesebb palettát fedtek le (Shakespeare, Balzac, orosz irodalom), összehasonlítva a mostani generációéval.<sup>9</sup> Az pedig elég természetes, hogy ez később megjelenik a munkáimban is.”*

A következő Kurosawától származó idézetek pedig jól mutatják, hogy általánosan véve hogyan gondolkodott erről a kérdéstről:

*„Nem számít, hogy hova megyek a világban, annak ellenére, hogy egy idegen nyelvet sem beszélek, nem érzem magam kívülállónak. Azt gondolom, a Föld az otthonom.”<sup>10</sup>*

*„Egy olyan individuum szemszögéből készítem filmjeimet, aki történetesen Japánban él. De nem hiszek abban, hogy a társadalom felépítése országról országra különbözne bármiben is. Vagyis, amit én látok, az én tapasztalataim érthetőek lehetnek más országokban élő embereknek is. Ráadásul szerintem a film az egyedüli nemzetközi médium.”<sup>11</sup>*

<sup>7</sup> Erről a dilemmáról lásd bővebben: FARKAS György, Japán koloniál – A (poszt)kolonialista nézőpont haszna és használhatósága Japán esetében, Budapest, *Polisz* folyóirat 153. szám, 2013. október, 20-30.

<sup>8</sup> Dan YAKIR, *The Warrior Returns = Akira Kurosawa interviews*, szerk. Bert CARDULLO, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 74.

<sup>9</sup> Az interjú 1980-ban készült, tehát Kurosawa itt elsősorban a II. Világháború utáni oktatásban részt vett generációra utal.

<sup>10</sup> Akira KUROSAWA, *Something like an autobiography*, New York, Vintage Books, 1983, 61.

<sup>11</sup> William WOLF, *Wisdom from Kurosawa*, New York, *New York Magazine*, 1980. Október 20, 91-94.

Tehát annak ellenére, hogy Kurosawa a japán kultúrából táplálkozik, a nyugati kultúra is kellően ismert a számára, és részben ennek a kettőnek a kölcsönhatása miatt érkezik el ahhoz a humanista állásponthoz, amiben mindkét kulturális befolyást csak olyan mértékben engedi érvényesülni, amennyire az a saját művészi üzenetének kifejezését támogatja. Alapvető célja tehát, hogy mindkét kulturális hatástól egyformán eltávolodjék, és műveinek befogadót is erre ösztönözze.

## A darab

A *Macbeth* Shakespeare négy ún. nagytragédiája közül időrendben az utolsó. Bár a keletkezési időpontjára nézve – mint a legtöbb Shakespeare darab esetében – biztosan nem tudunk mondani, azonban a szövegben található utalások alapján jól körülhatárolható, hogy legkorábban mikor íródhatott.

Az egyik ilyen utalás a II. felvonás 3. jelenetében a kapus monológja,<sup>12</sup> amelyben az „*equivocation*”<sup>13</sup> kifejezéssel játszadozik. Ennek a kifejezésnek a jelentősége, hogy az 1605-ös Guy Fawkes-féle merénylet<sup>14</sup> egyik vádlottja, Garnett atya hivatkozott védekezésében az *equivocation doktrínára*, miszerint bizonyos helyzetekben a vádlott élhet – vagy inkább visszaélhet – a szavaiban rejlő kétértelműséggel.

A másik hivatkozás, ami az időbeli tájékozódást segítheti, az I. felvonás 3. jelenetében az első boszorkány által említett *Tigris* nevű hajó, amely Aleppóba tart.<sup>15</sup> Bár egyes források szerint ez közkedvelt hajónév volt Shakespeare korában, mégis éppen 1606 júniusában tért vissza Angliába egy *Tigris* nevű hajó, amelynek különös útjáról készített beszámoló nyomtatásban is megjelent és igen hamar ismertté vált. Így furcsa véletlen lenne, ha a szöveg nem éppen erre az eseményre utalna ezzel a mondattal. Ezt támaszthatja alá, hogy az Első boszorkány szövegében található „*Weary sennights nine times nine*” – ami Szabó Lőrincnél csak „*Hétszer hét rossz éjen át*” –

<sup>12</sup> „**PORTER:**

*(Knock) Knock, knock. Who's there in th'other devil's name?  
Faith, here's an equivocator that could swear in both the scales  
against either scale, who committed treason enough for God's  
sake, yet could not equivocate to heaven. O, come in, equivocator.”*

*(Macbeth – II.3.1-10, New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 1997)*

<sup>13</sup> A magyar fordításban: csúrcsavar.

<sup>14</sup> *Gunpowder Plot* – a protestáns Jakab király elleni katolikus restaurációt célul tűző merénylet-kísérlet, amelyben a király és családja ellen akartak robbantásos támadást intézni a Parlamentben, azonban a merénylet előtt lelepleződött az összeesküvés.

<sup>15</sup> „**FIRST WITCH:** *A sailor's wife had chestnuts in her lap  
And munched, and munched, and munched. „Give me’, quoth I.  
„Aroint thee, witch’, the rump-fed runnion cries.  
Her husband's to Aleppo gone, master o'th'Tiger:”*

*(Macbeth – I.3.4-7, New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 1997)*

pontosan 9x9, vagyis 81 hetet magában foglaló időtartamot jelöl, amennyit a már említett *Tigris* nevű hajó eltöltött a Közel-Keleten 1604 decembere és 1606 júniusa között.<sup>16</sup>

Végül a darab hosszából általában arra a következtetésre jutnak a kutatók, hogy elsősorban nem nyilvános színházi előadásra, hanem udvari eseményre íródott a mű, és ezt könnyen összekapcsolják IV. Keresztély dán király, Jakab sógorának 1606 nyarán tett angliai látogatásával. Így akár Jakab rendelkezésére is készülhetett a skót témájú darab, hiszen Jakab nem csak a származására volt büszke, de a Király embereinek nevezett társulatra is.

A *Macbeth*ben több olyan elemet is találunk, amelyekkel kapcsolatban az az érzésünk, hogy nincs elég támpontunk az egyértelmű magyarázathoz, és lehet, hogy a szerző(k)<sup>17</sup> szándékosan nem is tisztázták ezeket a pontokat. Azonban ezeknél az elemeknél is érezhetően szándékos dramaturgiai döntés áll a háttérben, és a látszólagos logikátlanságot elfedi az a drámai előny, amit ezáltal nyer a darab.

A mi szempontunkból három ilyen bizonytalan terület is fontos szerepet kap. Az első a három boszorkány szerepe, a második Lady Macbeth fia, végül pedig a transzcendens gonosz kérdése.

### **A három boszorkány**

Arról, hogy kik is valójában ezek a boszorkányok, hogy valóságosak-e vagy csak a képzelet szülöttei, hogy mennyiben bírnak hatalommal, stb. már rengetegen értekeztek. Itt most csak néhány olyan vonásukra szeretném felhívni a figyelmet, amik az értelmezés szempontjából számunkra fontosak.

Az első ilyen részlet, amikor az első felvonás harmadik színének elején ismét találkozunk a három vészbanya és Macbethre várva megbeszélik, hogy legutóbbi találkozásuk óta ki mit csinált. Egyikük elmesél egy látszólag hétköznapi esetet: meglátott egy asszonyt, aki éppen gesztenyét majszolt. A gesztenyét csámcsogó asszony mellett megáll a banya, majd megkívánva azt, egyszerűen kéregetni kezd. A válasz eléggé goromba: „*Sipirc boszorka! – feltelt a kövér dög*”.<sup>18</sup> Ez éppen elég ahhoz, hogy bosszút álljon a nőn, illetve a nő férjén, aki a *Tigris* nevű hajón szolgál.

A lényeg viszont itt következik, ugyanis a bosszút azokban a pillanatokban végzi(k) el, amikor a jelenet is zajlik. Vagyis, ha a jelenet által leírt dolgokat

<sup>16</sup> A *Macbeth* New Cambridge Shakespeare jegyzeteiben hivatkozik E.A. LOOMIS, *Master of Tiger*, 1956-os kiadására, további könyvészeti adatok nélkül.

<sup>17</sup> Éppen a *Macbeth* esetében szinte biztos, hogy a három boszorkányra vonatkozó részletek, illetve a jelenet, amelyben Hekaté is szerepel, nem Shakespeare, hanem Thomas Middleton munkája. Hogy eleve közösen írták a darabot, vagy Middleton utólag tette ezt hozzá az nem egyértelmű.

<sup>18</sup> A magyar nyelvű idézeteket Szabó Lőrinc fordítása szerint közlöm.

vesszük kiindulópontnak, akkor mégis csak természetfeletti erővel bírnak, hiszen az egyik boszorkány átváltozik (farkatlan pocok) és szitán repül a hajóhoz, hogy arra vihart zúdítva elsüllyessze. És ha mégis lennének kételyeink, hogy ezekben a sorokban mennyire valós történés vagy képzelődés található, rögvest bizonyítékkal is előáll, hiszen így kiállt fel:

„ELSŐ BOSZORKÁNY: ...*Nini mim van!*

MÁSODIK BOSZORKÁNY: *Hoci, hadd lám!*

ELSŐ BOSZORKÁNY: *Hajóroncs és vizi hullá;*

*Volt egy ember – itt az ujja!”*

A második fontos részlet ugyanebben a jelenetben található. Miután a boszorkányok Macbethnek és Banquonak elmondják rejtélyes mondataikat, egyszerűen eltűnnek. De mit is jelent ez, hogy eltűnnek?<sup>19</sup> Vizsgáljuk meg ezt a helyzetet: Macbeth és Banquo a csatatérről érkeznek, gyalogolnak a pusztaságban, amikor belebotlanak a boszorkányokba. A jóslatok elhangzása után a boszorkányok egyszerűen eltűnnek. Nem lenne értelme belebonyolódni, hogy maga az szerzői utasítás milyen színpadi cselekményre utal, inkább érdemes megfigyelni a két szereplő reakcióit az eltűnésre, hogy érezzük annak jelentőségét:

„BANQUO: *The earth hath bubbles, as the water has,  
And these are of them. Whither are they vanished?*

MACBETH: *Into the air, and what seemed corporal,  
Melted, as breath into the wind. Would they had stayed.*

BANQUO: *Were such things here as we do speak about?  
Or have we eaten on the insane root,  
That takes the reason prisoner?”<sup>20</sup>*

Banquo mondatai inkább azt tükrözik, hogy most ocsúdott fel, nem érti, mi történt, egyáltalán megtörtént-e, amiről beszélnek, vagy csak képzelődtek. Ehhez képest Macbeth közbevetése lényegre törőbb: eltűntek a levegőbe, és ami addig testnek látszott, az elolvadt, akár a lehelet a levegőben. Macbeth kijelentésében érezhető, hogy az eltűnést kapcsolatba hozza a transzcendenssel és nem kápráztatnak, képzelődésnek veszi azt.

Ráadásul a boszorkányok eltűnése megismétlődik a darab egy későbbi pontján, amikor Macbeth már szándékosan keresi fel őket, egy barlangban, hogy további jóslatokat csikarjon ki tőlük. Ekkor ismét úgy ér véget párbeszédük, hogy a boszorkányok eltűnnek. Az eltűnéssel egyidőben érkezik Lennox, akinek látnia kellene a boszorkányokat, ha azok nem eltűnnének, hanem el-somfordálnának. De nem látott semmit. Hiszen nem láthatott, eltűntek.

<sup>19</sup> „[Witches vanish]” *Macbeth* I.3.76 után

<sup>20</sup> *Macbeth* I.3.77-83

A boszorkányokról szóló kritikai nézőpontok a természetfeletti teljes elutasításától mára az illúzió hangsúlyozásáig széles skálát jelenítenek meg:

*„A Macbethben a boszorkányok hozzá tartoznak a tájhoz, s ugyanabból az anyagból vannak, mint a világ. A keresztutakon kárognak és gyilkosságra uszítanak.”<sup>21</sup>*

*„A boszorkányok nem istennők, nem Párkák, semmiféleképpen sem természetfölötti lények. Szegény és rongyos öregasszonyok, aszottak és csúfak, közönséges gyűlölködés forr bennük, [...] egyetlen hang sem utal arra, hogy bármi mások lennének, mint asszonyok.”<sup>22</sup>*

*„In Macbeth, [...] the first thing we see is the witches, which gives them a kind of prior reality. An audience is not in a position to doubt the external reality of figures who appear first in the play, before any character from whose mind they might otherwise have sprung is presented. Though their substantiality is evident, however, their status is not.”<sup>23</sup>*

*„[...] in Macbeth the question of the supernatural and its status is central: are these village women or supernatural, hellish visitants, devilish minions? Is the dagger I see before me really there? Is Banquo's ghost? That illusion is central to Macbeth is announced by the non-naturalistic prologue suggesting reversals of what we see ('fair is foul and foul is fair', and later, that definitive 'nothing is but what is not'). Illusions of various kinds then dot the play.”<sup>24</sup>*

*„I claimed that no-one calls the witches witches in the play [...]. The word the witches most often use of themselves is 'sisters', suggesting a female solidarity that we rarely find in early-modern culture outside of religious orders. They also once call themselves the weird sisters [...].*

*The term 'weird' is often explained as meeting Destiny or Fate. As a compound, 'weird sisters' predates Shakespeare's play and was used to mean The Fates, the personification of Destiny, in classical mythology, who had the power to control human affairs. This rather goes beyond what the play seems to deal with: women who know, but do not seem to control, the future.”<sup>25</sup>*

<sup>21</sup> Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, Budapest, Gondolat, 1970, 104.

<sup>22</sup> A.C. BRADLEY, *Shakespeare tragikus jellemei*, Budapest, Palatinus, 2001, 409.

<sup>23</sup> Janette DILLON, *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 115.

<sup>24</sup> Neil FORSYTH, *Shakespeare the illusionist: filming the supernatural = The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Ed. Russell JACKSON, second edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 287.

<sup>25</sup> Gabriel EGAN, *Shakespeare*, Edinburgh University Press, 2007, 182-186.

Bár az illúzió, a látszat szintén kulcsfogalma a Macbeth értelmezésének, mégis azt gondolom, hogy nem egyszerűsíthetjük le a boszorkányok kilétét az illúzió szimbólumára, mindenképpen meg kell hagynunk nekik az értelmezésben a transzcendenssel való kapcsolatot, az emberen túli erők képviselőjét, hiszen ez Kurosawa filmjének elemzéséhez is elengedhetetlen.

## A Macbeth-gyerek

Az első felvonás 7. jelenetében több szempontból is meglehetősen kijelentéssel találjuk szembe magunkat. Miközben Macbeth és Lady Macbeth azon vitáznak, hogy a vendégként náluk éjszakázó királyt megöljék-e, a kettejük között zajló párbeszédben egyszer csak egy furcsa mondatra lehetünk figyelmesek. Lady Macbeth így érvel:

*„Szoptattam, s tudom, mily  
Édes a csecsemő az anya keblén:  
De bárhogy nevetne rám, én kitépném  
Fogatlan szájából a mellemet,  
S agyát szétzúznám, ha úgy megfogadtam  
Volna, mint te ezt.”<sup>26</sup>*

Milyen gyerekekről beszél Lady Macbeth? Milyen családi titokra derül fény egy pillanatra?

A kritikusok általában lezártan tekintik ezt a kérdést L. C. Knights 1933-as *How Many Children Had Lady Macbeth*<sup>27</sup> című tanulmánya óta, és egyetértenek abban, hogy nem érdemes azzal foglalkozni, hogy volt-e gyermeke Macbethnek, és Lady Macbethnek, mivel ez a fordulat csupán a kegyetlenségnek, az elnöietlenítésnek a verbális kifejezése. Míg a módszer, hogy a szövegben nem található elemeket a karakterek elemzése által gondolunk tovább, Knights számára is elavultnak és tarthatatlannak tűnik.

Látszólag az a rész is Lady Macbeth gyermekének megléte ellen szól, amikor a Negyedik felvonás 3. jelenetének végén MacDuff értesül Ross-tól, hogy Macbeth megölette az egész családját, a gyerekeket is, mindenkit. Malcolm vigasztalására *„Rettentő bosszú lesz az orvosunk”* MacDuff egy olyan kitértelt használ, hogy *„nincsen gyermeke”*. Ezalatt elsőre érthetjük azt, hogy mármint Macbethnek nincs gyermeke, ezért nem lehet megbosszulni rajta gyermekek megölését. A szövegkritikai olvasatok között egy olyan megoldást is találunk, miszerint ez a félmondat inkább Malcolmnak szól, aki még nem is alapított családot.

<sup>26</sup> *Macbeth* I.7.54-59. Megj. Az angol szövegből a gyermek neve is kiderül: *„Have plucked my nipple from his boneless gums”*

<sup>27</sup> = L. C. KNIGHTS, *Explorations, Essays in criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*, New York, George W. Stewart, Publisher, Inc. 1947, 15-54.

Hiszen MacDuff alapvetően Ross-szal beszélget, tőle tudakolja az otthoni híreket, és ebbe szól bele Malcolm, így neki válasz ez az odavetett félmondat.<sup>28</sup>

Amennyiben viszont Lady Macbeth nem Macbeth gyermekéről beszél, és akiről beszél, már egyébként sem él, úgy MacDuff kijelentése egyáltalán nincs összeütközésben ezzel. Ezt akár olyan formában is érthetjük, ahogy azt Harold Bloom teszi:

*„Shakespeare did not care to clarify the Macbeths’ childlessness. Lady Macbeth speaks of having nursed a child, presumably her own but now dead; we are not told that Macbeth is her second husband, but we may take him to be that.”<sup>29</sup>*

Anélkül, hogy a karakterkritika tévútjára térnénk, csupán azért érdemes Lady Macbethnek erre a mondatára oda figyelni – és nem azon elmélkedni, hogy kinek és milyen gyermekéről beszél – mert Macbeth reakciója emeli ki ennek a mondatnak a fontosságát. Olyan háttértudás van ebben a kitörésben, ami miatt Macbeth, akit korábban semmilyen érv nem tántorított el – *„Merek annyit, amennyit férfi merhet; Aki többet mer, nem ember.”<sup>30</sup>* –; most hirtelen mintha megtörne. Kifut alóla a talaj és csak ennyit tud felelni: *„S ha baj lesz?”<sup>31</sup>*

A részleteket nem ismerjük meg, és nem szükséges elképzelnünk sem. Elég, ha azt feltételezzük, hogy van egy titok kettejük között, ami hatással van a belső életükre. E titok nélkül is elegendő hatást tesz Macbethre, hogy a körülötte lévő férfiaknak – Duncan, Banquo, Macduff – mind van fiúgyermek, örököse, csak neki nincs. Ez is fontos szerepet játszik abban, hogy végül mind az ellenségévé lesz.

## **A transzcendens gonosz**

A gonosz mibenléte megkerülhetetlen kérdés a *Macbeth* tárgyalása során, hiszen azt mindenképpen el kell ismernünk, hogy ez központi témája a *Macbeth*nek. Azt is mondhatjuk, hogy a darab centrális erőtere a gonosz, és egyetérthetünk Fabiny Tiborral, aki szerint a dráma igazi főszereplője – ha szimbolikus értelemben is – maga a gonosz.<sup>32</sup>

Véleményem szerint nemcsak hogy a darab igazi főszereplője a gonosz – bár nem a megszokott értelemben, hiszen nem lép színre, mint a többi

<sup>28</sup> Ebben a kérdésben lásd: Tom CLAYTON, *Who "Has no Children" in Macbeth? = Bloom's Modern Critical Interpretations, Shakespeare's Macbeth*, Ed. Harold BLOOM, New York, Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, 2010, 85-100.

<sup>29</sup> Harold BLOOM, *An Essay = The Annotated Shakespeare Macbeth*, Ed. Burton RAFFEL, London, Yale University Press, 2005, 176-177.

<sup>30</sup> *Macbeth* I.7.46-47.

<sup>31</sup> *Macbeth* I.7.59.

<sup>32</sup> FABINY Tibor, *Macbeth és a gonosz szimbolizmusa, Kellék*, Kolozsvár, 1996/6, 49-66, 57.

szereplő – de ez a jelenlét nemcsak szimbolikus értelemben található meg a drámában. A transzcendens gonosz valóságosan is jelen van, hiszen a cselekmény mozgatórugói az ő sugalmazásai, és bár a boszorkányok mint valóságos szereplők jelennek meg, azonban a történeten belül ők is a gonosz megnyilvánulásai.

A darabban pontosan végigkövethetjük azt, hogy a gonosz hogyan végzi munkáját, milyen stratégiákat alkalmaz és ezek hogyan működnek az emberi lélekben. Ezeknek a stratégiáknak az archetípusait megtaláljuk a Biblia egyes szakaszaiban.<sup>33</sup> Fabiny a gonosz munkájának az időbeli lefolyását két fő szakaszra osztja („növekvő” és „aláső”), amin belül három ciklust különböztet meg az egyes gyilkosságok szerint (Duncan, Banquo meggyilkolása és Macduff családjának megölése). A „növekvő” és „aláső” szakasz együttesen – ahogy látszólag maga a darab is – parabolikus ívet ír le. Így szemlélve, akár arra a következtetésre is juthatunk, hogy a dráma végkicsengése pozitív: a királygyilkos trónbitorló halott, a gonosz által összezavart rend helyreállt. Azonban ha valóban a transzcendens gonosz áll a háttérben, akkor annak munkáját lerombolni csak egy transzcendens isten képes – aki a keresztény gondolkodás szerint Krisztusban el is jött; viszont a darabban ennek nem látjuk nyomát. A gonosz hatalmát megtörő Megváltó érkezését szimbolizálhatja ugyan a végjátékban Malcolm dicsőségre jutása, mégis gyanakodhatunk, ez a történet inkább körkörös, mint lineáris.

A gyanakvásunkhoz hasonló gondolatot fogalmaz meg Dömötör Edit.<sup>34</sup> Szerinte a darab első és utolsó mondata valójában kérdés és feleletként is értelmezhető: *„When shall we three meet again?”*<sup>35</sup> *„We invite to see us crowned at Scone.”*<sup>36</sup> Ezek szerint a boszorkányok kérdésére maga Malcolm felel, vagyis folytatódik a gonosz munkája, csak más szereplőkkel. Ezt támasztja alá az a párhuzam is, ami Malcolm végszóként elhangzó beszédében található egyik mondat *„What’s more to do / Which would be planted newly with the time”*<sup>37</sup> és még a darab első felében Duncan szájából hallott szavak *„I have begun to plant thee and will labour / To make thee full of growing.”*<sup>38</sup> között található. Ami ismét arra utalna, hogy várhatóan ugyanaz a történet – vagy legalábbis nagyon hasonló – ismétlődhet meg, csak most Duncan és Macbeth helyett Malcolm és Macduff lehetnek a szereplői. Ennek az ismétlődésnek a lehetőségét veti fel Roman Polanski is *Macbeth*-adaptációjában, ahol a film utolsó képkockáin azt látjuk, ahogy Donaldbain rátalál a boszorkányok

<sup>33</sup> A két legfontosabb ilyen bibliai szakasz az első emberpár bűnbeesése (1Móz 3) valamint Jézus megkísértése (Mt 4,1-12; Mk 1,12-13; Lk 4,1-13).

<sup>34</sup> DÖMÖTÖR Edit, *A Macbeth boszorkányai*, Iskolakultúra, 2001/6-7.

<sup>35</sup> *Macbeth* I.1.1.

<sup>36</sup> *Macbeth* V.9.42

<sup>37</sup> *Macbeth* V.9.31-32

<sup>38</sup> *Macbeth* I.4.28-29

<sup>39</sup> Roman Polanski: *Macbeth* (1971)

barlangjára.<sup>40</sup> Természetesen mindezeknek a kérdéseknek, értelmezési problémáknak a továbbiakban, a film elemzése során lesz igazán fontos szerepe.

### **A Macbeth Kurosawa szerint**

Lehet, hogy így, közel 60 évvel Kurosawa filmjének születése után már objektívebb képet tudunk kialakítani Kurosawa adaptációjával kapcsolatban. De ettől függetlenül nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy például 1965-ben Peter Brook úgy nyilatkozott a *Véres trónról*, hogy az egy „*nagyszerű mestermű a Shakespeare filmek között*,”<sup>41</sup> míg Sir Peter Hall 1969-ben egyenesen azt állította, hogy ez a „*legsikeresebb Shakespeare film, ami valaha is készült*.”<sup>42</sup>

Kurosawa számos ponton változtatott az eredeti darabhoz képest a történet menetében, a szereplőkben, illetve a környezetben, hogy az elkészülő film minél inkább befogadható legyen a japán közönség számára. Attól függetlenül, hogy a végeredmény nem csupán azt tükrözi, hogy a változtatásokat a japán közönség számára történő könnyebb befogadás miatt tette volna.

A legszembevethetőbb, hogy megváltoztatta az eredeti boszorkányhármast, és egyetlen szellemre redukálta azt. A szellem figurájához a japán nó-színházi hagyományokhoz nyúl vissza.<sup>43</sup> Így beszélt erről Kurosawa egy interjúban:

„MELLEN: A *Véres trónban nyilvánvaló a nó hatása. A kezdetektől fogva úgy tervezte, úgy gondolkodott erről, hogy az adaptációja nó stílusban készül majd?*

KUROSAWA: *Az erdőbéli boszorkány esetében azt terveztem, hogy lecserélem a Kurozuka c. nó darabban megjelenő figurára. Ez a boszorkány valójában egy emberevő szörnyeteg. Arra jöttem ugyanis rá, hogy ha egy olyan képet keresünk, ami hasonlít a nyugat boszorkány képére, semmi más nem létezik ezen kívül a japán kultúrában, ami megfelelő lenne.”<sup>44</sup>*

Amennyiben nem-japánként ezt nem ismerjük, akkor is adódik bizonyos értelmezési tartomány a számunkra, ami nem is esik távol Kurosawa eredeti szándékától. A szellem öregemberként (öregasszonyként?) jelenik meg,

<sup>40</sup> A körkörösséggel kapcsolatban érdemes itt felhívni a figyelmet Tarr Béla *Macbeth* változatára is, amiben a körkörösség-forma az egész film strukturális felépítését is uralja. (Erről bővebben: FARKAS György, Zárkörű előadás – Tarr *Macbeth*jéről, *Filmszem* II./2. (2012.07.14) [http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem\\_ii\\_vf\\_2](http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_ii_vf_2)

<sup>41</sup> Shakespeare on Three Screens: Peter Brook Interviewed by Geoffrey Reeves, *Sight and Sound*, 14 (1965), 66–70.

<sup>42</sup> Interview with Peter Hall, *The Sunday Times*, 26 January 1969.

<sup>43</sup> Kurosawa konkrétan a *Kurozuka* (A fekete halom) c. nó-darabban szereplő démon alakját adaptálja filmjébe.

<sup>44</sup> Joan MELLEEN, *Interview with Akira Kurosawa*, = *Akira Kurosawa interviews*, szerk. Bert CARDULLO, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 65.

aki egy kis kézi szerkezettel fonalat fon. A klasszikus görög-római mondavilágból könnyen felidézhetjük a moirákat/párkákat, akik az emberi élet fonalát fonják, kimérik és elvágják. Ez a női hármás minden bizonnyal Shakespeare képzeletében is felvillant, amikor megalkotta boszorkányhármását.<sup>45</sup>

Kurosawa az általa ábrázolni kívánt társadalom függvényében változtatta meg Duncan alakját és MacDuff szerepét is. Ez a kor egy minden réteget átható korrupciót, nagyravágyást, embertelenséget tükröz. Így a hatalmi piramis tetején álló alak sem különbözik az alatta lévőktől. Asaji (Lady Macbeth) ezt úgy fogalmazza meg Washizunak (Macbeth) egyik vitájukban, hogy a hadúr, akihez Washizu annyira hűséges, az sem jutott másképpen a hatalomhoz, mint hogy megölte az elődjét. Így Macbeth számára a végzetet sem MacDuff hozza el – akinek „nem anya szülte” különleges, hősi attribútumáról már szó sem esik – hanem saját katonái teljesítik be rajta az ítéletet.

Fontos eltérés a Shakespeare darabhoz képest Asaji terhessége. Shakespeare-nél Macbeth azon kesereg, hogy nincs gyermekük és ez jobban felszítja vágyát Banquo és fia elpusztítására. Ehhez képest Kurosawa még egyet csavar a történeten. Washizu beletörődne abba, hogy a hatalmát más örökölje, hiszen nincs gyermeke és a jóslat is úgy szólt, hogy az ő leszármazottja nem viheti tovább az általa megszerzett hatalmat. Azáltal, hogy bejön a képbe a mégis lehetősége, Washizu újra megfutja azt a lelki spirált, amit a hadúr megölésénél is megtett, csak most még mélyebbre süllyed általa. Ezt már csak tetézi az, amikor kiderül, hogy a csecsemő halva született.

A korábban már tárgyalt kérdés – volt-e Macbethéknek gyermeke – láthatóan Kurosawát sem hagyta teljesen hidegen, és talán ezt az utalást továbbgondolva egy egész mellékszálát épített fel, aminek eredménye, hogy Washizu romlása még árnyaltabban játszódik le a szemünk előtt.

## A film

### Bevezető

Az első jelenetben ködös tájon pásztáz a kamera, kietlen dombokat látunk és halotti emlékoszlopokat, miközben egy kórus elkántálja a történet summázatát. Majd az egyik emlékoszlop feliratát látjuk superközeliiben: „Egykor itt állt a Pókháló kastély”. Ahogy szétoszlik a köd, meglátjuk a kastélyt. Mivel semmiféle utalást nem tesz Kurosawa arra, hogy a flashback megoldással csupán az egykori történetet akarná bemutatni, megalapozott lehet a gyanúnk, hogy a jelen és a múlt összekapcsolásával az időtlenség metaforáját állítja elénk a rendező. Ezt meg is erősíti a kórus néhány mondata: semmi nem változik a világban, csak a történetek szereplői, a végeredmény mindig ugyanaz.

<sup>45</sup> Annak ellenére, hogy a darabban Banquo nem tudja eldönteni, nőket, vagy férfiakat lát maguk előtt, de inkább hajlana arra, hogy nők, de a szakálluk megzavarja.

Az emberi vágyak nem változnak, újra meg újra csúfos eredményre vezetik gazdájukat.

A kastélyt Kurosawa a Fuji-hegy oldalában építtette fel. A környéket borító vulkanikus, fekete kőzet markáns háttérrel fest az egész filmhez. Ehhez a gyászos hangulathoz szegődik társul a film legnagyobb részét átható szél, ami fekete port, vagy ködöt kavarr szemünkbe. Nem evilági környezet ez. A kastély formájának érdekessége, hogy Kurosawa a látványosság okán több létező, és erre a korra jellemző kastélyformából állította össze. A kastély elhelyezkedése és felépítése jól érzékelteti, hogy milyen lehetett a XV-XVI. századi polgárháború idején Kiotó.

### *Határok és határátlépések*

A film legelső jelenetétől kezdve Kurosawa újra és újra elénk tárja, hogy feldolgozásában milyen jelentősége van a határoknak és határátlépéseknek. Nem csak Wasizu vívódásaiban találjuk meg a határok kiemelkedő szerepét, de további számos lehetőséget is kihasznál a rendező. Véleményem szerint ezek mind arra utalnak, hogy a film alapkérdése is az, hogy milyen határok befolyásolják az ember döntéseit, és mi készíti arra, hogy ezeket a határokat átlépje, akkor is, ha az életét meghatározó társadalmi környezet ezeket megtiltja a számára.

Már a keretet adó bevezető jelenet is határátlépést mutat be – a mostani kor és az egykor volt között – majd ennek jelentőségét Kurosawa megerősíti a film első szekvenciájában. Miután a köd elül a bevezető jelenet végén és meglátjuk a kastélyt, egy hírnök érkezik rohanvást, majd hosszasan dörömböl a kapun bebocsátásért. Híreket hoz a csatamezőről a kastélyban ülésző haditanácsnak. Rossz híreket. Így a tanácsban az lesz a legfontosabb kérdés: menni vagy maradni. Kitérjenek a kastélyból és avatkozzanak be a csatába, vagy maradjanak, és várják ki, mire jutnak csapataik az ellenség ellen.

A hírnök ugyan csak a csatamező és a hátság közötti határt lépi át, azonban a narratívával Kurosawa még inkább hangsúlyossá teszi, hogy filmjének mi a központi témája. A háborús helyzetet egy tiltott határátlépés idézte elő, és a jelenet konfliktusát képező kérdés is arra vonatkozik, hogy át kell-e lépni egy bizonyos határt vagy sem. Az első hírnököt további három követi, egyre sűrítettebb montázst használva, hiszen az első hírnök érkezéséből már tudjuk, hogy milyen lépéseket kell megtenniük. A szeriális ismétlés megerősít bennünket abban, hogy a két helyszínen tartózkodó, cselekvő személyek közötti elválasztásnak a tér-idő kontinuumon kívül is van értelmezési tartománya. A kastélyon belül tartózkodó passzív szereplők és a csatamezőn aktívan cselekvő szereplők közötti elválasztással azokat a határokat is kijelöli, amelyek mentén a teljes történet kibontakozik.

A film második szekvenciájában Kurosawa egyértelműen megadja az iránymutatást, ha a korábbi két egység után még lennének kétségeink. Washizu és Miki lóháton igyekeznek vissza a győztes csatából a kastélyba. A filmnek ezen a pontján elhangzó néhány mondat alapján átláthatjuk a film történetének térbeli vonatkozásait. A hegyoldal, ahol a kastély helyezkedik el, és a csatamező – vagyis a világ többi része – között találjuk a Pókháló erdejét, ami különös erővel védi a kastélyt: a benne lakó szellemek elveszejtik az idegeneket.

Washizu és Miki megállnak a különleges erdőben egy percre. Az eső zuhog. „*Micsoda furcsa nap*” – állapítja meg Washizu. De már indulnak is tovább, reményeik szerint a kastély felé. Azonban az erdő megmutatja az erejét. Balról jobbra, aztán jobbról balra lovagolnak egyet, majd megállnak tanakodni: mi történik? Eltévedtek? Csakis a gonosz szellem hatása lehet. Bátorságot erőltetve magukra újra nekiindulnak, harcba szállva a szellemmel. Legalábbis ez a szándékuk. Két sor újabb lovaglás után, amit harcias kiáltások és a láthatatlan szellemnek szánt, kilőtt nyilak kísérnek, erőfeszítésük ismét nem vezeti őket közelebb céljukhoz, ehelyett rátalálnak a szellem kunyhójára.

A filmben található határok és határátlépések közül az egyik legfontosabb jelenik meg itt: a jelen világ és egy más(ik)-világ közötti határ. Washizu és Miki betekintést nyerhetnek egy a halandók elől elzárt világba. A jelen való világ mögül feltáruló transzcendens megnyilvánulás nem véletlenül kelt rémületet az egyébként harcedzett hősökben. Washizu számára még inkább félelmetes, hogy olyan dolgokról hall, amiket egyébként lelke mélyére száműzne – erőszakos hatalomátvétel –, de még inkább rémisztő, hogy az, akiről ő még csak azt sem tudja, hogy evilágról származik vagy sem, őt név szerint ismeri. Mégis talán a legfélelmetesebb, hallani a jövőt, mint már megtörténtet, és átélni, ahogy a lehetőség bizonyossággá válik mélyen legbelül.

A jóslatok elhangzása után a két megzavarodott hős katona folytatná útját, azonban az erdő még nem engedi őket. Összesen tizenegyszer indulnak neki és torpannak meg a ködben, mire a köd oszlani kezd és meglátják a kastély távoli körvonalait. Az igazi történet azonban szerintem az alatt zajlik, míg ezeket a futamokat megteszik a ködben. Itt megkezdődik a lélek tartócölöpjeinek erodálását a kísértés, s mire visszaérkeznek, Washizu már készen áll arra, hogy megadja magát, ha döntést még nem is hozott.<sup>46</sup>

Mikor a jóslattal megegyezően megkapják előléptetésüket, a megdöbbenéstől a formális viselkedés álarca rájuk merevedik. Így távoznak, szó nélkül, mereven előre nézve, mert a jóslat által felrajzolt jövőnek a jelenbe kapcsolódása teljesen felforgatta a számukra ismert és biztonságot jelentő világot.

<sup>46</sup> A shakespeare-i szövegben kifejezetten azt az álláspontot képviseli még ekkor, hogy nem tesz semmit a királyi cím elnyeréséért, hozza el számára azt a sors, ha úgy akarja. Bár ez is inkább csak egy pillanatnyi gondolatként fogalmazódik meg benne. (*Macbeth* 1.3.142 - New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press 1997)

Hogy Kurosawa mennyire a határok, határátlépések témáját állítja a közép-pontba, annak remek vizuális kifejezése a kitüntetés utáni szekvencia (26'48"-tól) helyszín- és nézőpont váltásai. (1-24. kép) A szekvenciát indító képen nagytotálban látjuk Washizu új otthonát, az Északi Helyőrség épületét. Idilli a kép, még a fekete-fehér fényképezés ellenére is, érezzük a nyár minden álmosító, megnyugtató részletét. A bőven termő mezőn munkások dolgoznak, egy szolga lovat vezet az épületbe. Közelebb kerülünk a cselekmény helyszínéhez, a beállításváltással a lovat vezető szolga már az épület udvarán megy keresztül. A kamera tovább fordul és a képbe kerülő három szolga párbeszéde megerősíti a nézőt abban, hogy ebben a helyzetben mindenki szerint elégedettnek kellene lennie Washizunak és feleségének.

Szinte az emlegetésre jelenik meg a ház tornácán Washizu. A szolgák fejet hajtanak előtte. Washizu észreveszi, hogy mindenki őrá figyel. Ekkor hátranéz, visszafelé a szobába, ahonnan kijött. Ezzel az egyszerű mozdulattal máris összeköti a két teret, miközben tétovázásából érezzük azt is, hogy éppen egy határvonalon állt meg. Azt érzi, elégedett lenne azzal, amit elért. Pont úgy, ahogy a körülötte lévő emberek gondolják. De belül – és itt a szónak mindkét értelmére utal a kép – a szobában és a szívében is, csendesen kínozza a kérdés, neki kell-e tovább lépnie, vagy hagynia kell, hogy a sors cselekedjen helyette.

A következő beállításnál már bent vagyunk a házban, és Washizu belépésével elérkezünk a vívódáshoz. Az ajtóból még visszánéz a kint hagyott világra, majd vélhetően folytatja párbeszédét Asajival. Kettejük párbeszédének jelenete a filmben még két variációban megjelenik, de célját, beállításait tekintve a három különálló jelenet egyazon helyzetnek a szeriális ismétlése. Asaji ezekben a jelenetekben mindig egy helyben van, szinte nem is mozdul, arcizma se rezdül, míg Washizu letérdelései és felpattanásai, ide-oda járkálása, végletekbe forduló mimikája a vonzás és taszítás ellentéteit jeleníti meg.

A belső vívódásként is értelmezhető jelenetet egy szolga megjelenése köti össze a külvilággal és támasztja alá Asaji üldözési mániáját. A pókháló kastély felől fegyveres lovasok közelítenek, de zászlókkal nem jelzik, hogy kihez is tartoznak. Washizu a szoba másik felében lévő kardjáért kap, majd futva indul, hogy saját szemével lássa, mi történik. A következő néhány beállítás remekül érzékelteti a különböző térben körülhatárolt területeket. Először a szoba, aztán a tornác, az udvar, végül a ház kapuja, ahol a védettnek gondolt otthon találkozik az ellenségesnek feltüntetett külvilággal. Természetesen a hír végül nem támasztja alá az első feltevéseket. Washizu ura érkezik látogatóba, aki inkognitóban indult vadászni.

Ez az alaptalan feltételezés fel kellene, hogy nyissa Washizu szemét: nem biztos, hogy minden az, aminek először látszik. És bár Washizu megint csak hajlana a józan ész szavára, Asaji újabb és újabb érveket, csűrés-csavarást képes kihozni az adott helyzetből, hogy ura végül már nem képes vele vitába szállni.







Érdemes kiemelni, hogy bár Asaji rezzenéstelen arca, minimális mozgása, arcfestése mind a japán nó-színház hagyományait idézi, sokkal fontosabb, hogy ezekkel az elemekkel, amelyeket a szellem figurájánál is megfigyelhetünk, egy sajátos kapcsolat jön létre Asaji és a szellem között. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Asaji a szellem helyi képviselője. Azt a munkát, amit a szellem elkezdett a jóslattal, Asaji fejezi be a folytonos ellenvetéseivel, helyzetértelmezéseivel. A kapcsolatnak egy nagyon fontos eleme az a paraván-szerű berendezési tárgy, ami akkor jelenik meg először, amikor Washizu az első gyilkosság éjszakáján elfoglalja az Északi Helyőrség épületében azt a szobát, amelyben elődje öngyilkos lett.<sup>48</sup> Ez a paraván mintegy kicsinyített, szimbolikus megfelelője annak a „kunyhónak”, amiben Washizu és Miki a szellemet látja énekelve fonogatni. (25-26. kép) A paraván mindkét esetben elválasztja a tér egyik részét egy másiktól, azonban ez átjárható elválasztást jelent, amit érzékeltet, hogy a paraván ágakból illetve nyílvevesszőkből készült. A szellem esetében az elválasztó vonal a transzcendens világ és a valóság között helyezkedik el, ami időnként mindkét oldalról átléphető. Azonban ez az átlépés nem veszélytelen, ahogy azt Washizu is kénytelen megélni. Washizu szobájában a paraván mint határ a múltat köti egybe – Washizun keresztül – a jövővel. Azzal a jövővel, amiben az itt csak jelképes nyílvevesszők valóban kilövésre kerülnek és beteljesítik Washizu végzetét.



(25-26. kép)

A következő jelenetsor – ami markánsan a kijelölt határvonalakat és azok átlépését szimbolizálja, valamint a két főszereplő tragikus életpályáját is előre vetíti – a gyilkosság elkövetésének perceit mutatja be. (27-40. kép) Ez a szekvencia a már korábban említett képpel indít, ahol Washizu a paraván előtt vár. Várja, hogy Asaji visszaérkezzen az öröktől, akiknek altatóval kevert székét vitt. Ekkor komótosan hátrafordul és a vérfoltos falra néz. Megérkezik Asaji egy lándzsával, mire Washizu felpattan, majd mindketten a lándzsát fogják

<sup>48</sup> Érdekessége a jelenetnek, hogy miután Washizu a saját szobáját átadja urának, neki várnia kell, hogy a szolgák eltüntessék az öngyilkosság nyomait, mégis, amikor a gyilkosság elkövetése alatt/után Washizu, majd Asaji járkal a szoba fala előtt, egész konkrétan látható, és ők is látják az ott maradt vérfoltokat.

és szavak nélkül is érthető, hogy Asaji kijelent, míg Washizu kérdez. Végül Washizu elhatározza magát, pontosabban enged a rábeszélésnek és kifut a képből. A kamera nem követi, hanem ott marad Asajival a szobában, aki hamarosan ugyanazzal a megérezésszerű hátrafordulással néz a vérfoltos falra, mint korábban Washizu. A különbség, hogy ő oda is megy a tett színhelyére és itt egészen pontosan látható a vértócsa, amit Asaji is meredten bámul. Kurosawa külön zsenialitása, hogy a vértócsa mellett eljárt tánccal – ami ismét egy nó-elem – valójában Asaji az éppen lezajló gyilkosságot jeleníti meg. Majd ismét előkerül Washizu, aki a szoba ajtajától hátrálva érkezik, mintha csak visszaforgatnák a korábbi mozdulatait. Visszahátrál ahhoz a ponthoz, ahol a szekvencia elején ült. Asaji odatérdel elé, majd próbálja a lándzsát kivenni Washizu kezéből, hogy azt visszavigye az alvó örnek. Mikor ez nagy nehezen sikerül, Asaji elhagyja a képmezőt arra, ahonnan Washizu érkezett, míg a férfi ül a földön és meredten tekint maga elé.

A jelenetsor legfontosabb kifejezőeszköze a szereplők helycseréinek sorozata, amit nagyon jól kiemel, hogy a kamera mindkét esetben a szobában maradó szereplőt mutatja félközeli távolságban, és nem fordul a másik után. Az, hogy a szoba egy adott pontján maradnak és csak a lándzsa körül változik a helyzetük, kifejezi, hogy a két szereplő között is milyen nézetbeli eltérés van, és hogy egy pillanat alatt hogyan fordul minden az ellenkezőjére.



(27-30. kép)



(31-38. kép)



(39-40. kép)

A film utolsó jelenetsorában (41-64. kép) Kurosawa szimbolikusan összegzi a határok kérdésével kapcsolatos véleményét. Miután egy újabb vihart kihasználva Washizu kikényszeríti a szellem végső ígéretét, hogy nem kell semmitől sem tartania, amíg az erdő nem megy fel a kastélyhoz, lélekben hátradőlve várja a fejleményeket. Arra azonban biztosan nem számít, hogy elhangozhat ez a mondat: az erdő a kastélyra támad! Kurosawa zseniális módon jeleníti meg a shakespeare-i bravúrt. A lombos ágak nála szinte egész fák. Ráadásul a fákat cipelő sereget elrejt a ködben. Amikor Washizu lenéz a hegyoldalra, valóban azt látja, hogy megindult ellene az erdő. Vajon csak a sokk tölti el gondolatait, vagy ebben a helyzetben kitisztul előtte minden? Hogy a jóslatok önmagukban csak a levegőben lebegő szavak, és csak az emberi cselekedetek által válnak a valóság – jelen, jövő – részeivé? Ezen a ponton akár azt is mondhatjuk, már mindegy. Innen csak előre lehet menekülni, és ezt egy pillanat alatt megérti Washizu is. Olyan rövid idő alatt, amennyi idő ahhoz kell, hogy egy nyílvessző célba érjen. Bár az első nyílvessző után, amit kilő rá az egyik katonája, még vitába száll az embereivel, de ez is csak egy-egy mondat, hiszen már ennek sincs értelme.

A csapatosan érkező nyílvesszők minden menekülési kísérletet behatárolnak. Akárhányszor is próbálkozik Washizu balra, jobbra, vagy a lépcsőn felfele menekülni, egy adag nyílvessző elzárja útját. Az akárhányszori próbálkozás pedig pontosan tizenegy, vagyis ahányszor annak idején Mikivel megpróbáltak kijutni az erdőből. Látszólag ott még kijutott a „pókhálóból”, de valójában végig csak egy ragadós pókfonálon lépkedett tovább, egészen a végzetéig. Az utolsó, halálos nyílvessző után elindul lefelé a lépcsőn, talán még szembeszállna az egész hadsereggel, hiszen a kardjáért nyúl, de már csak az adatik meg neki, hogy a saját emberei előtt hulljon a porba, ködbe.





(49-56. kép)



## *A tiltott határátlépések természete, avagy természetellenessége*

Ahogy a filmben, úgy a valós életben is számtalan olyan határátlépés színesíti életünket, amit minden további nélkül megtehetünk, nem tiltja sem a társadalom, amiben élünk, sem a magunkban lévő erkölcsi rend. Természetesnek vesszük ezeket. Az, hogy bizonyos határok átlépése egyértelműen tilos, leginkább magától értetődőnek tűnik, és még csak nem is gondolunk arra, hogy vajon ezek egyikének átlépését valaha is fontolgatjuk-e majd. Washizu sincs ezzel másként. A jóslat napjáig vélhetően sosem fordult meg a fejében, hogy mérlegelnie kellene urának titkos legyilkolását, vagy éppen gyerekkori barátját. Mindezek nemcsak a józan eszével, természetével ellenkezőek, de egyértelműen tiltottnak is számítanak, hiszen másképpen káoszba fordult volna az emberiség.

A tiltott határátlépéseknek a Természettel való szembenállását kifejezendő, Kurosawa három, vizuálisan rendkívül expresszív elemet alkalmaz. Ezekkel határozza meg pontosan a már a macbeth-i dilemmán is túlmutató koncepcióját. A filmbeli megjelenés időrendjét tekintve az első Miki lovának ellenszegülése. Washizu vacsorára hívja a vezető beosztásban lévőket, tulajdonképpen saját maga ünneplésére. Bár Mikit is meghívta az esti alkalomra, ezzel együtt már egy bérgyilkosnak is kiadta a megbízást, hogy ne érhesse oda. Amikor Miki indulni készül – fia lebeszelné róla, mert rosszat sejt – a lovat négy szolga is alig bírja rávenni, hogy teljesítse ura akaratát. A természet és az ember közötti kapcsolat egyik remek szimbóluma a ló. Az ember által megszelídített állat, ami állat létére is intelligens társa az embernek, megtestesíti a természet erejét, szabadságát, de képviseli egyben az ember efölötti uralmának, irányításának látszólagosságát is ebben a jelenetben.

A következő ellenkezése a természetnek a végső csata előtti éjszaka. A kastélyban Washizu és a haditanács üldögél némán, mivel senkinek sincs egy épkezláb javaslata sem, hogy mit kellene tenni, hiszen érzik, Washizu ezt már valahol régen elrontotta, letéríthetetlen úton halad minden a végzete felé. Ekkor madarak özönlik el az épületet. Mivel ismerjük a Macbeth történetvezetését, mi már gyanakodhatunk arra, a madarak nem valami csoda folytán kerültek elő, hanem az ellenség most kezdte el az erdőt kivágni, így a madarak kénytelenek költözni. Ez rávilágít arra is, hogy a jóslatokat sem kellett volna szó szerint vennie, mert lehetséges, hogy van egy objektív nézete is a néhány mondatban megfogalmazott jövőképnek. Mindenki rossz óment emleget a terebben, csak Washizu mond ellent. Miért lenne rossz ómen?

Azonban az emberek megérzése ebben az esetben nem csal. Nem egyszerűen az elzavart madarokról van szó, hanem arról, hogy Washizu tiltott határátlépései ellen a Természet tiltakozik. Nem más okból, mint hogy ezek a határátlépések természetellenesek és felborítják a létezéshez szükséges harmóniát.

A természet végső vétója Washizu ellen, amikor az erdő indul ellene. Persze, itt is mondhatnánk, csupán az emberek azok, akik viszik a faágakat, szó sincs semmiféle reakcióról a Természet részéről. Ami egyfelől igaz, másfelől természetesen szimbólumokról beszélünk, végül pedig, ahogy létezik a filmbéli világban olyan szellem, aki jóslatokkal szédíti Washizu fejét, éppen úgy létezhet a Természetet képviselő szellemi entitás, ami ezeket a reakciókat irányítja. Kurosawa aktuálisan is érvényes gondolata szerint végső soron elbukik az az ember (Emberiség), aki áthágja a Természet (saját természetének) határait.



