



tartozó kameramozgásokat is. Ez a szemléletmód remekül megfigyelhető az Ének az esőben című jelenetében, hiszen amikor Gene Kelly kitárja a karjait és magához engedi az esőt, illetve a nézőt, vagy amikor hagyja, hogy csobogjon a víz a fejére, a kamera ráközelít az arcára, ezzel valóban közelebb hozva őt. A jelenet közepe felé pedig, amikor kiugrik az utcára és egyre gyorsabban szökdel és forog körbe az esernyővel, a kamera is távolodik és emelkedik, kiszélesedik a kép, ezzel összhangba hozva a táncos és a kamera mozgását.

Gene Kelly ezzel a felvételi technikával teljesen új megközelítést adott a táncos filmek képi világának, amely az ő munkái után már nem a régi, megszokott, statikus képet nyújtották, hanem mozgalmassal, életteli teli táncjeleneteket.

Irodalomjegyzék

Hill, Constance Valis (2010): *Tap Dancing America*. New York: Oxford University Press.

Hirschhorn, Clive (1984): *Gene Kelly: a biography*. New York: St. Martin's Press.

Morley, Sheridan; Leon, Ruth (1996): *Gene Kelly: a celebration*. London: Pavilion.

Silverman, Stephen M. (1996): *Dancing on the ceiling: Stanley Donen and his movies*. 1st ed. New York: Knopf.

Elektronikus források

Internet Movie Database. „Anchors Aweigh – Awards”, Hozzáférve: 2014. április 6., http://www.imdb.com/title/tt0037514/awards?ref_=tt_awd

Mental Floss. Kelli Marshall, „4 Surprising Facts About Gene Kelly”, Hozzáférve: 2014. április 19., <http://mentalfloss.com/article/54848/4-surprising-facts-about-gene-kelly>
Weirdland. „Gene Kelly: Cover Girl, Lucky Guy video”, Hozzáférve: 2012. április 6., <http://jake-weird.blogspot.hu/2012/04/gene-kelly-cover-girl-lucky-guy-video.html>

Mozgóképes források

Trachtenberg, Robert. *Anatomy of a Dancer*. DVD. Rendezte Robert Trachtenberg. USA: Turner Entertainment, 2002.

Fitzgerald, Peter. *What a Glorious Feeling: The Making of 'Singin' in the Rain'*. DVD. Rendezte Peter Fitzgerald. USA: Fitzfilm, 2002.

Green, Adolph és Comden, Betty. *Singin' in the Rain*. DVD. Rendezte Gene Kelly és Stanley Donen. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.



Lanszki Anita

Műfajiság és intertextualitás Lars von Trier *Táncos a sötétben* című filmjében

Lars von Trier a kortárs filmvilág egyik legeredetibb és legvitatottabb figurája. Belső világáról vall filmjeiben és ehhez különböző szüzséket, filmnyelvi eszközöket, műfaji kereteket használ. Munkásságában nehéz egységes stílusjegyeket felfedezni, annál inkább megfigyelhetőek irányvonalak, melyeket az egyes alkotások jelölnek ki. Von Trier állandóan csapong káosz és rend világa közt, folyton kísérletezik, saját maga számára szabályokat állít fel.

A *Táncos a sötétben* című műve ennek megfelelően kreatív kísérletnek fogható fel, hiszen látványosan elkülönülnek benne a melodráma és a filmmusical tematikus és formai jegyei. Azonban ezen túlmenően a rendező saját viszonya is megfogalmazódik a filmmusical műfajával kapcsolatban, melyeket a filmben hemzsegető nagyszámú szerzői reflexióból, utalásból ismerhetünk meg. Elemzési szinten elkülöníthető tehát a film műfaji analízise és az intertextualitások vizsgálata.

A film formanyelvi és műfaji jellegzetességének analizálásához szükséges sorra vennünk a rendező előző filmjeit, melyek egymás mellé illesztve kirajzolják azt az ívet, mely kijelöli a *Táncos a sötétben* elemeit.

Az Európa-trilógia

Lars von Trier első három filmjét az ún. E-trilógiába rendezte. Első játékfilmje, a *Bűn mélysége* (*The Element of Crime*, 1984) sajátos dekadens atmoszférájáért és képi világáért 1984-ben a Cannes-i Filmfesztivál technikai díját nyerte. A kritikusok külön értékelték a német expresszionizmussal keveredő amerikai film noir elemeket és a kameramozgást. Ebben a fegyvelmezett alkotásban jellegzetes dekadens motívumok tűnnek fel: démonikus, magányos, misztikus emberek sötét, nedves környezetben, elhagyatott épületek között. A témából egyébként is következő morbid atmoszférát sárgás-barnás monokróm képek tették még hangsúlyosabbá, ezen kívül néhány beállítást fekete-fehér anyagra vettek föl, amit utólag színezték. Lars-Olav Beier szerint a „*Bűn mélysége* a filmtörténet első sárga film noir-ja”.¹

A második alkotás, a *Járvány* (*Epidemic*, 1987) egy kis költségvetésű film, melynek érdekessége különös kettős „metafilm-szerkezete”.

Az Európa-trilógia harmadik filmjének, az *Európának* (*Europa*, 1991) a különlegessége, hogy egy sajátos technika segítségével von Trier különböző tér és képsíkokat illetve fekete-fehér és színes anyagokat egyesített. Az 1991-es Cannes-i Filmfesztiválon megkapta a zsűri nagydíját és kitüntették vizuális megjelenítés kategóriában is.

Lars von Trier úgy érezte, hogy az Európa-trilógiában elég mélyre ásott a tudatalatti birodalmában, és a filmek formai tökélyén keresztül megmutatta mindazt a szépséget, amit a nagy filmtörténeti elődöktől tanult. „Ha ugyanebbe az irányba kellene továbbhaladnom, rövid idő

¹ Beier, 1999. 141.



alatt a semmi kellős közepén lyukadnék ki.”² Az Európa-trilógiát és a Médeát nagy fegyelemmel készítette, de a Birodalomtól kezdődően szakított az eddigi módszerekkel. A precíz forgatókönyvet és storyboardot, a szörszál-hasogatóan pontos színészi utasításokat, az allegorikus filmnyelvet épp az ellenkezőjére váltotta fel. A Birodalom című tévésorozatban von Trier már részletes forgatókönyv nélkül, flexibilis kézi kamerával dolgozott, s a színészi játéknak is nagyobb teret engedett, a színészek improvizálhattak.³ Műfaji szempontból unikum a sorozat, mert horror és melodráma stílusjegyei ötvöződnek benne. Munkásságának alapvető kulcskérdése kontroll és káosz viszonya. A kemény önfegyelmet és technikai kontrolláltságot felváltotta egy lazább, emberközpontú munkamódszer. A művés képi világot tehát a ziláltabb, de autentikusabb dokumentarista stílus követte, s a színészi játék fontosabb szerepet kapott, mint előző filmjeiben. A hideg formalizmustól a szívhez szóló filmekig jutott el. Peter Schepeleern szerint az Aranyszív-trilógia Lars von Trier reakciója a szülői ház kifinomult intellektuális ízlésére, melyben a szentimentalitásnak semmi helye nem volt. A felvilágosult értelmiségi család érzévekkel elvetette az olcsó hatásvadász eszközöket, pláne a giccset és a vallásosságot is. Trier csodálatosnak találja a vallást, melyhez szerinte egy nagy adag naivitás is társul, pont ez az, amit a Hullámtörésben keres.⁴

Az Aranyszív-trilógia

Lars von Trier második trilógiáját a rendező gyermekkori olvasmánya, egy képes történet inspirálta: melyet von Trier családja borzalmasnak talált. A mese egy kicsi lányról szól, aki kiment az erdőbe sétálni, és útközben mindenét, ételét, italát, ruháját, elajándékozta a szembe jövő rászorulóknak, mert olyan jó szíve volt, s mindeközben egyre csak azt hajtogatta: „Jeg klarer mig nok.” („Így is kibírom.”) Mígnem semmije sem maradt már. De „arany szívéért” végül elnyerte méltó jutalmát: az égből tallér formájában csillagok potyogtak le, s egy kisfiú, akinek kötényét adta hercegként termelt elő, s megkérte a kezét. Az utolsó pár oldal sajnos hiányzott, ezért von Trier nem tudta, mivel ér véget a mese.⁵

A történet egy Grimm-meséből a Die Sterntaler-ből⁶ származik, ami szintén egy árva, szegény kislánnyal szól, aki az erdő népével jóteknonykodik. Ez is úgy végződik, hogy amikor már tényleg semmije sem maradt, leestek a csillagok az égről, s neki lett a legszebb köténye.

A Grimm testvérek története képezi alapját egy svéd képeskönyvnek is, melyet Cyrus Granér írt, és Burre Busse i Trylleskoven (1908) a címe. Ebben egy ötéves kisfiú megy ki születésnapján egy kosárral az erdőbe, ám új ruháját elkéri az állatok, s a végén ott áll pucéran és védtelenül, amikor jönnek az állatok, és erdei virágból meg levelekből szőtt ruhát adnak neki.⁷

A Guldhjerte ezen mesék kombinációja. A kislány úgy, mint a Grimm mesében, Istentől kapja meg jutalmát: szép ruhát és pénzt, de Burre Busséhoz hasonlóan a megsegítettek meghálálják jószívűségét, s ez Aranyszív esetében a fázós fiú, aki valójában egy herceg.

A lány szélsőséges jósága, mártíralakja hatotta meg von Triert, s egy egész trilógiát szervezett a téma köré, melynek középpontjában a naív női jóság, s a felszabadító önfeláldozás áll.

² Bondebjerg–Hjort, 2000. 56.

³ Lars von Triert Barry Levinson az NBC-nek készített 1993-as tv-sorozat, a Homicide inspirálta közvetlenül dokumentarista képi világa és morbid tematikája miatt. Schepeleern, 2000.170.

⁴ Schepeleern, 2000.193.

⁵ Schepeleern, 2000.198.

⁶ Gyermek- és családi mesék (1812-15). Schepeleern, 2000. 199.

⁷ Schepeleern, 2000. 199.



Hullámtörés (Breaking the Waves, 1996)

A Hullámtörésben Bess figurájában jelenik meg von Trier kedves mesealakja. A rendező csodálatosnak tartja a vallásos viselkedést, mely szerinte párosul egy nagy adag naivitással. Olyan filmet készített, melyben bizarr módon ötvöződik szexualitás és vallás a főhős transzcendentális megalapozottságú, érzéki önfeláldozásán keresztül. Von Trier a Hullámtörésben a melodráma szabályait használja fel egy viszonylag banális szerelmi történetet elmesélésére, amelyhez kiváló keretet nyújtanak a melodráma műfaji toposzai, hatáselemei.

A Hullámtörés a kézi kamerás felvételek és a vágás diszkontinuitása alapján technikai szempontból a Birodalom folytatásaként fogható fel. A kézi kamerás felvételek dokumentarista jellege az elbeszélés realitását erősíti meg. Filmnyelvi szempontból a történet tehát a melodráma műfaji konvencióitól eltávolodva, nem hagyományos köntösben jelenik meg: nincsenek csillogó színek, művi jelenetek, nincs láthatatlan szimfonikus zenekar. „Vannak, akik azért választanak egy bizonyos stílust, hogy nyomatékosítsák a történetet. Mi ennek pont az ellenkezőjét tettük. Olyan stílust választottunk, mely éppen a történet ellen dolgozik.”⁸ Von Trier tehát nem a műfajnak megfelelő filmnyelvi jegyeket használva eleve gondolkodásra készíti, elidegeníti a nézőt. „(...) a filmbe szűrőként magát a stílust helyeztük. Olyasmint ez, mint azok a televíziós kódok, melyek feloldásáért fizetni kell, hogy az ember megnézhesen egy filmet. Mi is kódoltunk egy jelet a filmbe, amit a nézők fognak feloldani. Tulajdonképpen a nyers dokumentumfilm jelleg az, ami érvényteleníti a melodrámat, aminek a hatására a történetet a maga valóságában tudjuk elfogadni.”⁹

Von Trier történetét hét fejezetre és egy epilógusra osztja, s az egyes részeket úgynevezett panorámaképekkel¹⁰ vezeti be, melyeknek képi világa minden szempontból ellentmond a film dokumentarista elbeszélőmódjának. E panorámaképek statikus tájképek, nincs bennük se ember, se állat, csupán misztikus, természetbeli mozgások fedezhetőek fel, úgy, mint a tenger fodrozódása, viharfelhők vándorlása, sőt egy alkalommal szívárványos lesz az ég. Romantikára jellemző helyszínek (romok, templomok, kápolnák, ködös templomok, kicsiny házikó, híd) és motívumok (vad, viharos éjszaka, óceán verte sziklák, hatalmas égbolt) jelennek meg a panorámaképeken. A képek szüzséjük alapján idézhetik a német romantikus tájképfestőt, Caspar David Friedrichet is, aki szintén olimpiai felülnézetből mutatja a tájat, a ködös hegyeket. Ő a természetet szentséges, misztikus tájnak látta, ahol az ember csak egy megalázott porszem az örökkévalóságban.

Az aláfestőzene szintén teljességgel nondiegetikus, a képek alatt a '70-es évek zenéje szól (David Bowie, Elton John, Deep Purple és Bob Dylan).

Idióták (Dogme 2: Idióták, 1998)

Az Aranyszív-trilógia második darabja egyben Lars von Trier dogmafilmje. A Dogma 95 egy puritán esztétikai manifesztum. Nem kevesebbet tűz ki célul, mint a film megváltását, amennyiben vissza akarja segíteni eredeti, igaz lényegéhez, egy olyan ártatlansághoz, amely a Lumière-testvérekre volt jellemző. Lars von Trier vissza akarja szerezni az elveszített ártatlanságot. Ez egyfajta „vissza a természethez-viszonyulás”, ami Rousseau-ra emlékeztet.

A kiáltvány céljainak elérésében a rendezőt a „tisztasági fogadalomban” (Kyskhedsløftet)¹¹ megfogalmazott tíz kitétel irányítja munkájában. A törvényeket a rendezőnek kötelezően követni kell. Harcolniuk kell a kiszámítható dramaturgia, a felületes akció és a technikai kozmetika ellen,

⁸ Björkman, 1997.28.

⁹ Björkman, 1997.28.

¹⁰ Schepeleern elnevezése: Schepeleern, 2000.198.

¹¹ A Kyskhedsløftet a Politikenben jelent meg először dánul 1995. 03. 08-án



azaz mindaz ellen az illúziókeltés ellen, ami a kor filmművészetét jellemezte. Ezzel szemben pedig minden erejével azon kell lennie, hogy a személyek és a jelenetek az igazságot közvetítsék. Radikális esztétikai elképzeléseik egyik alapkövetelménye az eredeti helyszín, mely feleslegessé teszi a mesterségesen megépített díszleteket. A szűrő, az optikai trükkök s a mesterséges megvilágítás helyett pedig kézi kamera és természetes fényforrás használatát írják elő.¹² Tilos az utósinkron és a kísérezene, tehát a hangoknak a felvétellel egy időben kell elhangozniuk. Fontos, hogy ne csak az elbeszélés tere, hanem ideje is legyen valóság, tehát az „itt és most”-ban játszódjon.

A művészi megváltás konkrétan abban áll, hogy a filmtechnikai aszkézis az amerikai mainstream-film műfaji kliséi, speciális effektjei és a pénz istenítése ellenében történik. A mozgalom megtagadja azt a hollywoodi konvenciót, melyben semmi sem zavarhatja meg a történetet és az illúziót, melyben nem szabad felhívni a figyelmet a kamera helyére, s annak mozgása észrevétlen kell, hogy legyen. A művészek nem bújhatnak el többé a technikai illúzió mögé, a mozgalom célja, hogy a személyeken és a jelenetekben az igazság jelenjen meg. Az amerikai blockbusterek, az óriás-költségvetésű szemfényvesztő mozik helyett az esendő ember hiteles megjelenítése kerül fókuszba.

A Dogma 95 ugyanakkor élesen szembehelyezkedik a francia újhullám auteur elméletével, amennyiben lemond a szerzőiségről, és a személyes ízlésről. A puritán dogma-manifestum szövege arra utal,¹³ hogy az újhullám céljával ugyan egyetért, de eszközével nem.

Lars von Trier korábban is felállított magának szabályokat, melyek szintén formai kérdéseket érintettek. „Az akadályok kényszerítenek arra, hogy használjuk a fantáziánkat annak érdekében, hogy legyőzzünk más akadályokat. A Bűn mélységében például azt a kikötést támasztottam magammal szemben, hogy csak párhuzamos – vagy függőleges vagy vízszintes – kameramozgásokkal filmezzek. A svenek és a visszafelé mozgás tilos volt.”¹⁴ Az Európa-trilógiában és a Médeában von Trier a legkisebb részletig mindent kidolgozott, formai perfekcionalizmusra törekedett. A Dogma 95 számára szakítás a formalizmussal, ezután a tartalomra helyezi a hangsúlyt, s a történet maga illetve a személyek tulajdonságai és fejlődése kerülnek figyelem középpontjába. „Számomra az a leglényegesebb a dogmaszabályokban, hogy rákényszerültünk, hogy a karakterekre és azok tulajdonságaira koncentráljunk”¹⁵

A legfontosabb a jó történet, a jó színészi játék lett, de mindennek előtt a szereplők közti dinamika. A gyártási idő viszonylag rövid, de a felvételek hosszúak. Storyboard nincs, a forgatókönyv pedig rövid idő alatt elkészül,¹⁶ mivel csak a főbb csapásirányokat tartalmazza, ezért a forgatás során lehetőség adódik az elmélyülésre, s a színészi játék csiszolására.

Ilyen formai és ideológiai háttérkoncepcióval született meg tehát a film, ami egy sajátos játékot űző kollektíváról szól, melybe főhősünk, Karen véletlenül belekeveredik. A sajátos játék résztvevői mind értelmiségiek, akik kommunába tömörülnek és a külvilág felé elmebetegnek adják ki magukat, normatörően viselkednek. A csoport különféle akciókat szervez a városba, hogy bolondot űzzön a polgárságból, lerántják a leplet a jóléti társadalom és viselkedésformáinak ürességéről, arról, hogy az emberek toleranciája csak látszólagos, arról, hogy elhiteti a társadalom, hogy méltó módon gondoskodik a fogyatékosokról, és minden lehetőséget megadnak nekik. A játék célja, hogy megtalálják saját „belső idiotájukat”, mely mentes a társadalmi viselkedési mintáktól. Azonban nem könnyű megélni a szellemi fogyatékosok életét, a játék egy idő után

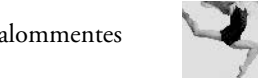
¹² A fogadalom kilencedik pontja szerint a film formája 35-mm-es standard, mely kitéltet később módosítottak. A nyersanyagot videoval vették föl, aztán átmásolták 35 mm-esre filmre.

¹³ Peter Schepelern szerint egészen konkrétan Referencia Truffaut szövegére, az Une certaine tendance du cinéma français (1954) utal a kiáltvány ezen kitétele. Schepelern, 2000. 220.

¹⁴ Björkman, 2001.179.

¹⁵ Braad Thomsen, 1996. 15.

¹⁶ Az Idiótáké négy nap, a Születésnapé három hónap alatt. Jensen, 2001. 50–53.



kiüresedik és öncélúvá válik, főleg mivel az anti-polgári-projekt kezd átfolyani izgalommentes szexualitásba és tényleges idiotizmusba.

Táncos a sötétben (Dancer in the Dark, 2000)

Aranyszív harmadjára Selma alakjában jelenik meg a trilógia harmadik darabjában, a Táncos a sötétben, mely a puritán dogmatanok és a pazarló musicalhagyományok bizarr ötvözeté.

1964-et írunk. A helyszín a szabadság és az opportunizmus földje: az Egyesült Államok. Selma (Björk) fiával Gene-nel (Vladan Kostic) és barátnőjével Kathy-vel (Catherine Deneuve) Csehszlovákiából menekült ide, állítólag, mert amikor amerikai bon-bont evett, arra gondolt, milyen jó lehet az USA-ban. De később kiderül, hogy az emigráció valódi oka az, hogy Amerikában vannak olyan orvosok, akik meg tudnák műteni Gene szemét, s a fiú így megmenekülhetne a lassan bekövetkező vakságtól. Selma éjt nappallá téve dolgozik a pléhdoboz-gyárban, hogy összegyűjtse a pénzt fia operációjához. Egyre több feladatot vállal, ám a munka egyre nehezebben megy, ugyanis Gene betegségét anyjától örökölte, akinek talán már egy éve sincs hátra, hogy teljesen megvakuljon.

Selma csupán egyetlen embernek tárja fel titkát: főbérőjének, a csendbiztos Billnek (David Morse), aki szintúgy megosztja problémáját Selmával: a csód szélén áll, de el akarja titkolni felesége, Linda (Cara Seymour) elől abbéli félelmében, hogy a nő elhagyja. Megígérik, hogy senkinek nem árulják el egymás titkát. Bill azonban mégis visszaél Selma bizalmával, mert egy alkalommal, amikor a nő hazaérkezik a munkából, kihasználva, hogy Selma szinte már semmit sem lát, csendben kifigyeli, hogy hová dugja a pénzét.

Selma látása azonban egyre romlik, s ez oda vezet, hogy munkáját is elveszíti. Épp az utolsó részletet akarja a kekszes dobozba tenni, amikor észreveszi, hogy az összekuporgatott pénznek hűlt helye. Selmának nem esik nehezére kitalálnia, hogy kinek a lelkén szárad a tett. Át is siet szomszédjához, hogy visszakérje a „kölcsonvett” pénzt, de Bill büntudata ellenére sem akarja visszaadni Selma „életművét”. Mindez dulakodáshoz vezet, amire Linda is felfigyel, s Bill fineszsen azt kiáltja oda neki, hogy hívja a rendőrséget, mert Selma el akarja lopni a pénzüket. Majd egy idegborzoló jelenetre kerül sor, melyben Selma megsebesíti, majd a férfi utasítására megöli Billt. Ezután Selma Jeffbe (Peter Stormare) botlik, aki a megbeszéltek szerint érte jött, hogy elvigye az orvoshoz (Udo Kier). Selma kifizeti az eddig összegyűjtött összeget, s aztán próbára megy. A rendőrség itt tartóztatja le. Selma – fogadalma szerint - nem árulja el a bíróságon, hogy mi vezérelte tettét, ezért halálra ítélik. Barátai Kathy és Jeff eközben kiderítik, mire gyűjtötte a pénzt, s az összegből új ügyvédet akarnak fogadni a nő megmentésére, ám Selma megtagadja a segítséget mondván, hogy ő a pénzt mindvégig fia műtétjére szánja. Épp az akasztás előtt kapja meg önfeláldozása jutalmát, Kathy kezébe nyomja Gene szemüvegét, mint a sikerült operáció bizonyítékát.

Ez a végletesen banális, mégis pofátlanul kegyetlen történet képezi a film cselekményét. Sok miért felmerül a nézőben: miért nem ad haladékat az orvos a pénzre? Miért akarja Bill, hogy Selma lelője? Miért nem vall a bíróságon, mikor Billnek már ügyis mindegy? A történetvezetésben látszólag hemzsegnek az ehhez hasonló inkonzekvens, olykor banális elemek, ám mindez a műfaji konvenciókból adódik: a cselekmény ugyanis vérbeli melodramát takar.

Mint ahogy a Hullámtörésben, úgy a Táncos a sötétben is a térbeli és időbeli realizmus csupán háttérként szolgál egy extrém cselekvésektől és érzelmektől meghatározott történet számára. A melodráma olyan személyekről szól, akik tehetetlenül sodródnak érzelmi viharok közt. A sors ide-oda dobálja őket. A konfliktusok véletlenből adódnak, az ártatlan főhőssel mintegy megsejnek. Selmát is elsősorban fatális genetikai következmények kényszerítik tettei elkövetésére.



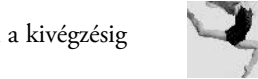
Melodráma jellemző elem az, hogy Selma egyedül van, ám a filmből expliciten hiányzik az egyébként oly jellemző szerelmi szál. Noha Jeff szünet nélkül ostromolja és oltalmazza őt, Selma nem kezd szerelmi kapcsolatba, bár nem zárja ki, hogy valaha közük lehet egymáshoz. Az apa is kitalált személy. Selma példaképét, a sztepptáncos cseh musicalcsillagot, Oldřich Novýt kiáltotta ki apjává. A külvilág úgy tudja, hogy neki küldözgeti a keresetét Csehszlovákiába. Von Trier filmjeiben jellemző módon az apa vagy démonikus figura, vagy egyszerűen nincs jelen.

Selma története nem a szerelem beteljesülésének külső és belső akadályairól szól, sokkal inkább az anyaság princípiuma kerül a fókuszba.

Selma anyasága a hétköznapi gyakorlatban erősen megkérdőjelezhető, mivel mind külső megjelenésében, mind viselkedésében inkább gyerekre hasonlít, nem egy felnőtt, megbízható anya benyomását nyújtja. Haja loncsos, ruhája lóg rajta, a tartása is olyan, mint egy gyereké. Infantilis gesztusai vannak, ugrál, integet. A filmben nem látható közvetlenül Gene és Selma kapcsolata, a néző csak sejteti, hogy a hétköznapiakban egyfajta nővér-öcs viszony valósul meg. Az anyaság legpregnansabb kifejeződése, hogy Selma a kislánynak gyűjtögeti a pénzt, a szemmütét Gene javát szolgálja. A pénzt mindvégig erre a célra tartja fenn, mereven elutasítja azt a lehetőséget, hogy ügyvédet finanszírozva esélye marad, hogy tovább éljen. Nem tud logikus választ adni arra a kérdésre, hogy miért szült gyereket, ha tudta, hogy örökli a betegséget. Ő csak egy kisbabát szeretett volna a karjaiban tartani. Ennek a „kellemes érzésnek” a következményeit aztán keményen, a fiú érdekeit szem előtt tartva viselte egészen a halálig. Azt sem teszi dilemma tárgyává, hogy a fiúnak az anyjára vagy a szeme világra lesz nagyobb szüksége, ha felnőtt, ezzel mintegy le is mond az anyaságról. Azt is megtagadja, hogy fia meglátogassa a börtönben, sőt nem is üdvözl, kemény marad, megvonja fiától a börtönben ülő anya látványát. Csak a börtönőr fiát üdvözl, s ebből a hatásvadász elemből is látszik, hogy erősen gondol Gene-re. Jeff a beszélőn adja át Gene abszurd kérését, hogy hadd lehessen ott anyja akasztásánál. Selma természetesen nem engedi ezt, „utolsó előtti” énekében mégis fiához szól. Feloldozásként halála előtt Kathy kezébe nyomja Gene szemüvegét és tudatja, hogy a műtét sikerült, Selma terve tehát megvalósult, nem hiába megy a halálba. Dramaturgiáját tekintve a film a sorstragédiákat idézheti. Fontos stílus-elem benne a késleltetés, hiszen a válság csak Bill megölésével következik be, melyhez csak apró lépésekkel jutunk egyre közelebb. Mindaddig a feszültség alacsony, amit a bűnügyi szál emel meg. Előreutalások prognosztizálhatják a gyilkosságot: Selma rácsodálkozik, hogy Bill otthon tartja pisztolyát; Selma arra buzdítja kislányát, hogy ha átmennek Billékhez, pusztán figyelmességéből mindig kérdezzon rá a pénzre, mert Bill szereti azt. Klasszikus sorstragédiára jellemző módon az expozíció szétszórt, lassan bontakozik ki a bonyodalom.

Fordulópontot jelent Selma kirugása, majd a pénz kölcsönkérése és ellopása, melyben fontos szerepe van annak, hogy Selma előbb feltárja titkát Bill előtt. Innentől felgyorsulnak az események: Selmát kirúgják a gyárból, tehát nem tud több pénzt összegyűjteni a szemmütétre, ezért még aznap be akarja fizetni az összeget az orvosnál, de a pénznek Bill „jóvoltából” csak hűlt helyét találja. Kétségbeesésében átrohan szomszédjához, hogy visszakérje jogos tulajdonát, de a férfi nem áll kötélnek, ezért Selma reménytelen elkeseredettségében véletlenül megsebesíti a férfit. Az üvöltözésnek és a dulakodásnak Linda is szemtanúja lesz. Bill elhitheti feleségével, hogy az adás Selma az ő pénzüket akarja. Feltehetően szegényében Bill arra kéri Selmát, hogy ölje meg, aminek a lány engedelmessé válik, s a történet innentől ismét lassabban folyik a tragikus végkifejlet irányába. A sorsfordulót Bill megölése jelenti, a feszültség egyik kulminációja ez a jelenet.

A cselekmény ezután ismét érzékelhetően lelassul: Selma elfogásáig szinte egy fél nap is eltelik. A rendőrség nem jön rögtön, Selma még el tud menni az orvoshoz befizetni Gene „pénzét”, sőt Jeff még próbára is elviszi.



A befejezés is hosszú, késleltetett. A halálos ítéletet már a bíróságon tudjuk, ám a kivégzésig eltelik pár nap, ami éveknek tűnik Selma magánya miatt.

A gyilkosság elkövetésétől mindvégig ott van a nézőben annak a lehetősége, hogy Selma megmenekülhet. Reményt adhat, amikor a nő elfogásáig eltelik egy kis idő, olyan ez, mintha valóban megúszná. Irracionális remény ez a néző részéről, mégis ott lebeg. Kathy és Jeff mentőakciója is reményt ébreszthet, hátha megmenekülhet a haláltól. Ám Selma nem fogadja el a saját maga által gyűjtött pénzt anyai önzetlenségéből, amely következetesség is saját érzelmi és erkölcsi értékrendjéhez. Inkább önként meghal a fia szeme világáért. Az akasztás ilyen értelemben áldozati öngyilkosság a fiú megmentéséért. Érdekes párhuzam ez von Trier Médeájával, melyben viszont az anya fiait áldozza föl – szintén az akasztás módszerével – ám saját érdekében.

Selma alakján kívül a figurák abszolúta, egyoldalúak. Nem összetett jellemek. A filmre nem jellemző az elmélyült filozofikus párbeszédes jelleg, sőt dialógusai meglehetősen primitívek. Von Trier érzelmi manipulációja a dramaturgia szintjén valósul meg, melyet zenével nyomatékosít. A film végén az ártatlan Selma tragikus pusztulása megrendültséget vált ki a nézőből, s bekövetkezik a katarzis, a megtisztulás.

A melodráma műfaja eredetileg egy olyan színházi műfajt takart, amelyben zene és dráma ötvöződnek, mindez nem áll távol a musical műfajától sem, a különbség csupán annyi, hogy a musical happy enddel ér véget, s dramaturgiája sem túl elmélyült.

Von Trier szerint a melodráma mint műfaj mindig is az operához állt közelebb, nem pedig az operetthez, amiből végső soron a musical kifejlődött, ezért a filmet műfaji kísérletezésnek tekinti, melyben a melodráma és a musical műfaji elemeit elegyíti az érzelmkifejezés és hatáskeltés szolgálatában.¹⁷ Trier szeretett volna egy tragikus történetet tálalni musical formában.

A musical a musical comedy rövidítése, műfaja az amerikai színházból illetve az európai operett hagyományokból indul ki. Főleg komikus, de minden esetre romantikus műfaj. A tragikus elem főleg csak az operákban jelentkezett. A modern musical egyik tematikus transzformációja a tragikus vég felé fordulás.

Lars von Trier a '30-as évek klasszikus filmmusicaljére szeretett volna reflektálni filmjében. Egy musical az idő tájt csakis a hétköznapi élettől elkülönített, exkluzív környezetben játszódhattott, hogy elröpítse nézőit egy mesés álomvilágba. A musicalfilm-készítés legendás mottója ennek megfelelően így hangzott: „Kelj fel, és álmodj!”¹⁸

A nézők az impozáns enteriőrök, a virtuóz tánc, a mosoly, a csillogás láttán kikerültek a mindennapok trivialitásából, és ehelyett fiktív trivialitást élhettek át. Az akkori filmmusicelek banális, többnyire szerelmi történetek, a figurák is típuszereplők voltak, nem túl sok személyiségjeggyel. A jellemek ábrázolása nem túl mély, a rendező nem pszichologizál. Konfliktusok ritkán fordultak elő, a cselekmény is jobbára egy kisebb konfliktus köré szerveződött. „A zenés-táncos filmek cselekményének menete határozott tendenciát mutat: mindegyik egyfajta személyiség-felszabadító folyamatot ábrázol. A kiindulópont általában egy környezetétől elhidegült, merevvé vált ember találkozása egy vele teljesen ellentétes karakterrel (például: My Fair Lady, A muzsika hangja). A két főszereplő közeledése után bontakozik ki a film végére a teljes érzelmi – és ezáltal testi – felszabadulás, és az egymásra találás.”¹⁹ A meglehetősen egyszerű dramaturgia alapján a szereplők kitörő örömben hirtelen dalra fakadnak és virtuóz táncot lejtnek. „(...)a tánc mindig az igazi, mélyről jövő ekstázikus érzelmek kifejeződése. Az életöröm ünneplése, a tetőfokára hágó jókedv és vitalitás megnyilvánulása. E formájában – lehet bármennyire is dinamikus a tánc – leállítja a cselekményt.”²⁰

¹⁷ „Mít mál var at fa følelserne genetableret i musicalen, og derfor blev jeg nødt til at atge nogle ufine midler i brug.” Monggaard Christensen, 2000. 30.

¹⁸ Kriston, 2000. 46.

¹⁹ Kriston, 2000. 47–48.

²⁰ Kriston, 2000. 48.



Trier eredetileg a hagyományos minta alapján szerette volna megrendezni filmjét, miszerint tánc és ének a film valóságának részei. Mindenekelőtt azért, mert fel szerette volna eleveníteni azt az őszinteséget és szeretetet, amit gyerekként érzett Gene Kelly filmjeiből.²¹ De hogy a dramaturgiát izgalmasabbá tegye és pszichológiailag elmélyítse, Lars von Trier a melodráma elemeit is beleszőve filmjébe – noha nem tartja túl elegáns megoldásnak – két külön univerzumba helyezte szereplőit: Selma hétköznapijaiba és Selma álmovilágába. A melodráma műfajelemeinek segítségével nagyobb teret engedett az érzelmkifejezésnek, ezzel gazdagabbá tette Selma jellemrajzát.

A musicalben központi helyet elfoglaló zene is jó médium az érzelmek kifejezéséhez. Azonban Björk zenéje új dimenzióba helyezte ezt a hagyományos zenés-táncos műfajt. Disszonáns elemeivel nem éppen kitörő boldogságról tesz tanúbizonyságot, s míg a hagyományos musicalzenedarabokban még a légy zümmögését sem lehetett hallani a szám harmóniáin kívül, addig Björk épp környezetéből beszűrődő zajokra komponálta dalait. Zenéjének sajátos melankólikus-romantikus jellege és az énekesnő naiv, kissé együgyű hanghordozása egybevág Selma önzetlen, infantilis, tiszta szívú, balga jellemével. Mindez egy olyan musicalstílust idéz elő, amely szakít a musical eddigi zenés hagyományaival, bár formailag megőrzi anakronisztikus jellegét.

A klasszikus musicalekben per definitionem virágozik az érzéki élet, mindenki örül és sugárzik. Selma dezilluzionált, szomorú, hanyatló világával ötvöződik mindez, a test amortizálódásával, elmúlásával. A Táncos a sötétben főszereplője, Selma, maga is musicalrajongó, s szívesen menekül a műfaj által előidézett illuzórikus világba. A musical fontos feladatot tölt be a lány életében, ugyanis a túlélést szolgálja, egyfajta önterápia. Selma álmodozásai során saját musicalt teremt, amelyben ő a hős.

Selma nem egy klasszikus filmmusical-főszereplő. Pattanásai vannak, zsíros a haja, drapp kardigánban jár, szódásüveg-szemüvege van. Egy ilyen aszexuális, inkább gyerekes hős távol esik a musicalek glamourózus világának szexbombáitól. A nagyon is hétköznapi környezetben játszódó musicaljelenetek a hősnő álmait, vigaszt, menedékét fejezik ki, ami többet mond el a drámai helyzetekről, mint maga az elbeszélés. Az álmok pszichikai gyógyító funkciót látnak el, Selma mindennapi életének elemei tűnnek fel saját tudatalattijának interpretációjában. Felmerülhet a kérdés, hogy melyik a történet igazi valósága: Selma hétköznapijai, ahol csupán a teste van jelen és passzívan hagyja magát sodortatni az eseményekkel, vagy a musicalekben felszínre kerülő érzelmvilág, melyet saját törvényei vezérelnek, amelyből valóban az derül ki, hogy Selma hogyan éli meg környezete eseményeit. Nem is tudjuk eldönteni, melyik borzongatóbb világ: a szürke hétköznapiok medrében előresordogáló cselekmény síkja, vagy a lány aktuális lelkiállapotát kivetítő álmovilág. A betétdalok más funkcióhoz jutnak, mint egy hagyományos musicalben, ahol az ének és a tánc az életöröm kifejeződései, mert Selma dalaiban a mosoly mögött a legmélyebb fájdalom és lelki nyomor jeleire bukkanhatunk. Ragyogva, musicalre jellemző előadásmódban, mégis darabosan jutnak kifejezésre Selma vágyai, félelmei, álmaiban tükröződik nyomorúságos kis élete. Ez a jeleneteknek groteszk felhangot ad.

A néző valóságához képest kétszeres fikcióról beszélhetünk: Selma valósága az elsődleges fikció, a másodlagos pedig a fikció fikciója, azaz Selma álmovilága.

Ellentétes dimenziók

A klasszikus amerikai musicalekben a film valóságának részét képezik a táncos-énekes jelenetek, diegetikusan beépülnek a cselekménybe. A Táncos a sötétben a musical-betétek egy-egy álmovszekvenciát nyitnak meg, melyek megállítják a film cselekményét illetve a film valóságának egy

²¹ Monggaard Christensen, 2000. 30.



belső, naivan idealisztikus interpretációját nyújtják. A számok mindig a valóságból, Selma monoton, fájdalmas hétköznapijaiból indulnak ki. A gyengénlátó, majd később vak lány környezetéből kiszűr egy ritmust, s ez elindítja őt az álmodozás útján. A gyár gépeinek zöreije, a vonatduda, a lemezjátszó tűjének ugrálása, a zászlórúdhoz ütemesen csapódó fémhuzal hangja, a ceruza sercegeése, a kórusének dallama, az ör léptei, majd végül saját szívdobbanásai mind varázslatos álmovvilágba ragadják a főhőst. Az álmovvilágba egyedül Selmának adatik meg átjárás. Ez a momentum összefügghet azzal a hagyományos felfogással, hogy a vakok zeneileg kifinomultabbak. A zene-számok betekintést engednek Selma tudatalattijába, megtudjuk, hogyan dolgozza fel az őt érő eseményeket. Musical-betétekben kivetülő belső világa és életének, melyben passzívan sodródik, külső körülményei kontrasztot képeznek, melynek megfelelően, a történet reális síkja és a főhős utópikus fantáziavilága, tehát az elbeszélés két fikciós síkja több szempontból is élesen elkülönülnek egymástól.

Testi fogyatékoság, esetlenség vs. Felszabadult mozgás, koreográfia

Selma fizikai felszabadulása és testi élvezete mindvégig csak álmov maradhat. Látása rohamos romlásával egyre kevésbé tud orientálódni. A második zeneszámot megelőzően Jeff leleplezi Selmát, észreveszi, hogy a lány szinte semmit sem lát. Selma tagadja ezt, s a „vonat-jelenetben” eldobja szemüvegét, hisz az álmovvilágban így is lát, majd párbeszédet folytat a férfival, melyben bebizonyítja, hogy ő már mindent látott a világból. Mozdulatai a valóságban esetlenek, suták, álmovvilágában azonban felszabadult táncban és önfeledt éneklésben teljedhet ki. Álmaiban talál feloldozást, ahol szépen koreografált mozdulatokkal lesz úrrá a téren: táncol, énekel, ebben a dimenzióban átélheti a felszabadult örömet és a kirobbanó vitalitást.

Dezillúzió vs. Illúzió

Selma világa elég kiábrándító, nincs sok perspektívája az életben: hazájától távol préssel egy gyárban több műszakban, egy lakókocsokban él kiskamasz fiával, akinek a szemmütétjére kuporgatja kis keresetét, nehogy menthetetlenül megvakuljon, úgy mint ő. Élete monoton harc a fennmaradásért. Már az alapséma önmagában igen szomorú, nem még ha hozzájönnek a történetbonyolítás elemei: Bill álszent lopása, a kétségbeesetten elkövetett gyilkosság, az amerikai jogállam kegyetlen ítélete. Hiába a félnék lovag, Jeff és az oltalmazó barátnő, Kathy állandó jelenléte, örömet számára csak a musical hozhat, de az is csak ideig-óráig, mert látásának romlása bizony elég prózai ok, hogy elvegye tőle ezt az élvezetet: a Muzsika hangjának a próbáján lemondja Marie szerepét, és a moziban is mindkét alkalommal Kathy kommentálja neki a látottakat. Azonban vagy talán épp ezért is Selma megalkotja a maga külön musicalét, amely csupa csillogás és csoda, hiába kis életének valós elemeiből épül föl. A gyárban Kathy dalra fakad, le-föl ugrálnak a vonatról, együtt szteppel Novy-val a bíróság padjain.

Színtelenség vs. Ragyogás

A két világ szétválása képileg is megmutatkozik. A tragikus történet jeleneteit maga Lars von Trier vette föl „dogma-stílusban” remegő kézi kamerával, míg az álmovviziókat 100 digitális videoka-



mera vette különböző szögből, melyet aztán Robby Müller vágott videoklipeket idéző stílusban.²² Míg a reális történeti elemekre színtelenség, rángó bemozdulások, homály jellemző, addig a musicalbetétek Technicolor csillogással, virtuóz kamerabeállításokkal és vágástechnikával ámítják el a nézőt. Szerzői tudatosság mutatkozik meg a kameramunka esetében: a dokumentarista, kézi kamerás felvételek a nézőben a realitást erősítik meg, a „hé, ez veled is megtörténhet” mondat ott kalapál mindenki fülében, a musical képi elidegenítésével pedig jelzi, hogy ez fikció.

Trier minden egyes filmjének megvan a maga stilisztikai és technikai sajátossága. A Tánco a sötétben azzal a kikötéssel készült, hogy a musicaljelenetekben nem lehet mozgatható kamera.²³ Ezekre a részekre kifejlesztett egy új metódust: száz videokamerával veszik az eredeti musical jeleneteket, száz különböző szögből, ami Björknek nagy szabadságot adott. A képeket elektronikusan manipulálják és a színeket Technicolor-színvonalúra erősítik.

A játékszabály a következő: csak beállítások a musicalszámokban, csak kézi kamera a hétköznapokat bemutató jelenetekben. Szomorúság és melankólia a valóságban, öröm és sugárzó színek a zeneszámok alatt.

Izoláció vs. Közösség

Selma nincs egyedül az életben: próbákra jár, ott van neki a kisfia, a barátjánője, van egy lovagja, sőt a szomszéd Billék is oltalmazóan viselkednek vele, mégis izolált. Morális értelemben öntörvényű világban él, s érzelmeit sem osztja meg senkivel. Titkát nem ismerheti senki, csak Billnek mondja el, mire gyűjti a pénzt, s abból is baj származik. Álmaiban viszont együtt táncol mindenki. A zene közösséget kovácsol. A közös tánc kollektív szociális élményt nyújt. A letartóztatás jelenetében Selma verbalizálja a musicalekre oly jellemző varieté tánc-elemet: „They catch me, when I fall”. Azonban jó barátok helyett az álmokképebe bevonul a rendőrség és Selma a táncosok oltalmazó karja helyett rendőrség karmaiba zuhan.

Kronológia vs. Időtlenesség

A valós történet eseményei egymást kronológiailag követik, az álmovíziók azonban időtlenek. Ott véget ér a munkaidő, telnek a napok, beesteledik, a történet halad a tragikus végkifejlet irányába. Az álmok pedig ebben a történetfolyamban mindig szigeteket képeznek, ahol nincs idő, csak a túlárado öröm és érzelmi öntörvényűség. Ugyanazok a földhözragadt szereplők ugyanolyan ruhában jelennek meg az álmokban, s a helyszín is ugyanaz, mint reális síkon, de a jelenetek mégis kiemelkednek a hétköznapokból, bár a víziókban minden szereplő felszabadultabb, s maga Selma is ott-honosabban mozog ebben a térben. Ám ez a kiemelkedés épp az időtlenesség okán adatik meg. Bár a börtönben énekelt dalok átkerülnek a valós történet síkjára úgy térben, mint időben, azonban itt nem is jelenik meg a csillogó musicalvilág Selma dalain keresztül. Itt csak a lány kínlódásának lehetünk szemtanúi. Az utolsó három dalt Selma a börtönben énekli. Itt egyedül van, a helyszín is adott: a cella, nem tud tehát tömegjelenetben kiszélesedni a fantáziálgatása. Az ötödik énekben sorra veszi, melyek kedvenc dolgai, a hatodikban számolja a börtönőr lépteit, a hetedikben fiához szól és reflektál arra, hogy ez nem az utolsó ének, ezért inkább értékelő jellegű, nem kapcsolódik hozzá fényes musicaljelenet, bár a vágás ugyanolyan, mint a többi musicalbetétben. Közelképek váltogatják egymást. A néző kívülről láthatja a nő szenvedéseit.

²² Schepelern, 2000. 243–246.

²³ Monggaard Christensen, 2000. 30.



Kauzalitás vs. Visszafordíthatóság

A kronológiából következik a kauzalitás: az időben egymást követő események egymással ok-okozati összefüggésben állnak, s a már megessett fejleményeket nem lehet meg nem történné nyilvánítani. A legpregnansabb példa erre Bill halála, mely egy háromszoros oksági láncolat következménye: a férfi ellopta Selma pénzét – Selma vissza akarja szerezni, de nem megy – tehetlenségében megsebzti Billt, mire az felszólítja a gyilkosságra – Selma engedelmeskedik és Bill meghal. A „kézi kamerás világban” nem lehet visszafordítani az eseményeket, a musical világában viszont begyógyulnak a sebek konkrét és átvitt értelemben is.

Selma szürreális víziójában a halott Bill érintésre feltámad, majd visszafelé mozgásban kimennek a fürdőszobába, ahol a férfi lemossa magáról a vért, majd megbocsátanak egymásnak. Ezzel Selma visszaporgette az eseményeket. Gene refrénszerűen körbe-körbe kerékpározik, s közben azt kántálja, hogy „You just deed, what you had to do”. Selma így próbálja magát feloldozni tettének súlya illetve gyermekével szemben érzett lelkiismeret-furdalása alól. Majd ő maga is énekli ezt a mondatot egyes szám első személyben, azaz saját erkölcsi törvényei alapján beismeri, hogy tette szükségzerű volt. Végül a patakban mintegy lemossa magáról a bűnt.

Jogállamiság vs. Erkölcsi és emocionális törvények

A hétköznapok Amerikájában farkastörvények uralkodnak: aki vak, nem dolgozhat gyárban, aki gyilkolt és nem tudja megindokolni, azt ki kell végezni. Pedig Selma egy magasabb eszmeiség nevében tette mindezt. A gyári munkával pénzt gyűjt fia szemműtétéhez, s a bíróságon is azért nem vallja be az igazságot, mert szavát adta Billnek, hogy titkát, miszerint eladósodott, senkinek nem árulja el. Inkább szembeül füllentésével, azaz, hogy a cseh szteppántancos nem az édesapja.

A Tánco a sötétben intertextualitása, műfajkommentárjai

Bár az álmovíziók formájukban a musicalek világát idézik, többször történik utalás magára a musicalre mint műfajra a történet reális síkján. Ezek az ironikus filmes kiszólások ráébresztik a nézőt arra, hogy ez csak egy film, a filmmusicalre (különösen a backstage musicalre) egyébként is érvényes műfaji önreflexió a Tánco a sötétben még szembeötlőbb.

Az USA mint helyszín eleve jelzi, hogy a musical hazájában vagyunk. Von Trier azonban több vonalon közelít a musicalhez. A legkonkrétabb sík, az álmovíziók fikciós világa (melyet fent másodlagos fikciós síknak nevezünk), melyben a rendező a musical stíluselemeiből felépít egy musical-világot. De aztán mintegy emlékeztetőként a film reális síkján (melyet fent elsődleges fikciós síknak nevezünk) mellékszereplőként két nagy musicalsztárt léptet be a filmbe: a Selma barátjánőjeként végig jelen lévő Catherine Deneuve-öt, aki élő utalás a nagy francia zenés filmre, a Cherburgi esernyőkre. De intertextualitásként felbukkan a valóban létező, letűnt cseh musicalcsillag, Oldřich Nový szerepében Joel Grey, a Kabaré konferansziéja is. Selma példaképének a valóban létező szteppántancost tekinti. Ki is nevezi apjának, akinek pénzt gyűjt. Aztán a bíróságon szembesítik a hazugsággal. Itt egyben tényleg bebizonyosodik Nový léte. A szemorvosnál is ez a kulcsszó, hogy megműtsék Gene-t.

Másik fontos emlékeztető szál az, hogy Selma szenvedélyes musicalrajongó, s amatőr színjátszó körbe jár, amely A Muzsika hangját, Rodger és Hammerstein 1965-ös musicaljét próbálja. Ez a körülmény mellékszálként végig jelen van a filmben, a filmmusicalben van még egy



filmmusical. Selmának eredetileg Mariát, a fiatal apácát kellene játszania, ám a szembetegség előrehaladtával mégis inkább az öreg apáca szerepét vállalja. A film azzal kezdődik, hogy a műkedvelő társulat a „My Favorite Things” című dalt énekl, amely a film végén ismét előjön. Míg a „My Favorite Things” egy jóhangulatú nóta az élet apró szépségeiről, Selma a dal átköltésében elkecseregetett kísérletet tesz a cellában, hogy a kivégzés előtt megnyugtassa magát.

Selma kétszer is elmegy Kathy-vel moziba musicalt nézni, bár főleg csak Kathy „néz”, Selma inkább csak hallgatja a zenét, és Kathy interpretációjára hagyatkozva élvezi a filmet, melyből Busby Berkeley filmjeire ismerhetünk rá.

Von Trier a film elsődleges fikciós síkján konkrétan reflektál a musical műfajára a szereplők dialógusai által. A rendező eredetileg egy olyan musicalt képzel el, amelyben a táncosok szteppelnek, s ez az elgondolása ütközött Paterson, a film koreográfusának szándékával.²⁴ Ez az elvi konfliktus rögtön a film első jelenetében megjelenik, ahol a tánctanárt azt magyarázza Selmának, hogy a musicalben nincs sztepp-tánc. Nem csak a valóságban koreografálta a film musicaljeleneteit, hanem a filmben is ő rendezte a Muzsika hangját, tehát úgyszólván saját szövegét értette meg Selmával. Ez Trier önreflektív ironiája.

Jeff ironikus műfajkommentárja is érdekes problémát vet fel, ami egy kiszólás a filmből: „Why do they start to sing and dance all of a sudden?” Reálisan megvizsgálva tényleg furcsa, hogy az emberek csak úgy hirtelen elkezdnek táncolni és énekelni. S az is mindig kérdés a musicallel kapcsolatban, hogy a tánc és az ének a show része, vagy a beszéd helyett van, úgy mint az operákban. A Cherburgi esernyőkben beszéd helyett énekelnek, itt azonban az álom nyelve az ének. Minden musical-szám menekülés a valóság elől, álmodozás, a szubjektív fantázia megnyilvánulása. Von Trier szerette volna, ha elgondolkodunk ezen, s mintegy rávezet arra a problémára, hogy az ő filmjében a musicalbetéteknek milyen szerepe van. Selma konkrétan meg is fogalmazza letartóztatása előtt, hogy „This is my musical”, ezzel legitimitást ad saját álomvilágának, de ez egyfajta szájbarágás is, a néző megint kívül kerül az eseményeken.

Fontos szerepet tölt be a filmben Selma és Bill beszélgetése, melyben Selma megnyílik és elmondja, hogy a legszomorúbb a musicalfilmekben az, amikor a finálé, a legszebb jelenet után véget ér a film, ezért ő mindig megszakította a mozizást az utolsó dalnál, hogy örökké tartson az élmény. „I would leave before the second to last song. And the film would just go on forever.”

Az akasztás előtt újra előjön ez a téma Selma dalának refrénjében, amint azt énekl, hogy ez nem az utolsó dal, hanem az utolsó előtti, holott a néző jól tudja, ez Selma és egyben a film utolsó dala is, ezért kicsit utópisztikusnak tűnnek ezen sorok. Aztán a zene abbamarad, Selma meghal. Csak egy borzongató felirat tesz pontot a film végére: „They say it's the last song / They don't know us, you see / It's only the last song / If be let it be.” Selma emelt fővel távozott. A befejezés tehát a nézőn múlik. A függőnyt elhúzzák előttünk. Az akasztást nézők úgy ülnek előttünk, mintha ők is a mi nézőterünkön ülnének, háttal nekünk. Realitásunk és a film fikciója újra találkoznak. Aztán a kamera elkezd fölfelé mozogni és sötétségbe torkollik. Von Trier talán azt akarta ezzel érzékeltetni, hogy ez a trilógia véget ért, „Aranyszív” utolsó történetét láttuk.

Az Aranyszív-trilógia darabjai közül műfaji szempontból a Hullámtörés és a Táncos a sötétben közelebb állnak egymáshoz, mert mindkét történet dramaturgiai alapja a melldráma, s ezekben a filmekben „Aranyszív” alakját éppen ez a műfaji kitétel mentesíti a giccesség vádjá alól. A melldrámák hősnői rendelkeznek azokkal az attitűdökkel és külső determinánsokkal, amelyeket „rá lehet húzni” erre a karakterre.

Kovács András Bálint tipizálja a műfaj sémáit, megkülönbözteti a klasszikus melldrámát a modern melldrámától, mely felfogás alapján megállapítható, hogy Lars von Trier első és har-

²⁴ Monggaard Christensen, 2000. 30.



madik Aranyszív-filmje a klasszikus melldráma sémáira épül. „A melldrámában a konfliktus egymással összeférhetetlen erők között tör felszínre: a magára maradt ember a természet, a társadalom hatalmaival néz szembe; tehetetlensége, kiszolgáltatottsága eleve veszésre ítéli, hacsak valami csoda segítségével nem győzedelmeskedhet.”²⁵ A műfajra oly jellemző feloldhatatlan konfliktus egyén és külvilág között e filmekben megjelenik mint „dramaturgiai mozgatórugó”. Bess viselkedése (promiszkuitás) a szigorú és szemellenzős helyi hitközösség hamis erkölcsiségével, Selmaé (gyilkosság) pedig egy kegyetlen jogállam törvényeivel ütközik. Viselkedésük egyedül saját, emocionális törvényű világukban nyer létjogosultságot. Bess kapcsolatban van Istennel, ami általi tettei duplán igazolást nyernek.

„Csak érzelmi válasz létezik kiszolgáltatottságuk frusztrációjára. Márpedig az érzelmesség nem túlzás a melldrámában, hanem a műfaj logikájából, a sors és a kiszolgáltatottság megértéséből következik.”²⁶ A melldrámahősökre jellemző emocionális intenzitás Bess-nél látszik a legexplicitebben, aki nyíltan kifejezi érzelmeit, felszabadultan nevet, fájdalmasan sír vagy éppen hisztisen toporzékol. Selma is hasonlóan végletes, nagy érzelmeket él át, ám ez nem a külvilág felé, hanem saját álomvilágában, elfojtva jelenik meg.

Selmának saját hibája miatt, ti. hogy megszülte Gene-t, noha tudta, hogy örökölni fogja a bajt, kellett vezekelnie, hogy a csapást ne örökítse tovább. Selma a kezdetektől tudja, hogy meg fog vakulni, a vakság, saját sorsával párhuzamosan beteljesedik. Ez a kiindulópont, s ennek – a melldrámára jellemző sorsszerűség szabályai alapján – kiszámítható következménye, hogy előbb-utóbb ő is megvakul és elveszíti állását, illetve kiszámíthatatlan következménye, hogy Bill visszaél jóindulatával és ellopja a pénzt.

Selma Bess-hez hasonlóan passzívan, kiszolgáltatottan sodródik végzete felé, s halála pillanatában félelem lesz úrrá rajta, amikor az utolsó pillanatban megtudja Kathy-tól, hogy sikerült fia szemműtété, tehát terve megvalósult, nem hiába áldozza fel magát. Következetessége jutalma: tetteinek volt értelme.

Bess-re és Selmára egyaránt igaz az az állítás, hogy a sors kiszabott rájuk valamit, ők pedig kéredezés, ellenkezés nélkül csinálnak mindent. A néző csodálja őket, és együtt érez szegény, kihasznált nőkkel, akik a sors szeszélyeinek vannak kitéve. Ám ők felvállalják sorsukat és szenvedéseik árán felnőnek az igaz emberiséghez, mintegy erkölcsi értelemben felmagasztosulnak áldozatkész haláluk által. A passzív melldrámahőst mindvégig pátoz övezi, mely a végkifejletben kulminál: hősiesség és önfeláldozás ez egy olyan világban, ahol a rigiditás és az igazságtalanság az úr.

Mindez erősen idézheti a keresztény tematikát, elsősorban test és lélek szembeállításá miatt, amennyiben test enyészétével párhuzamosan a lélek felmagasztosul, másrészt pedig Jézus halála juthat eszünkbe, amennyiben az ártatlan, a morálisan jó áldozza fel magát.

Von Trier Táncos a sötétben című filmje izgalmas alkotás, melyet átszőnek a művész reflexiói a vallásos önfeláldozásról, az intertextualitások pedig arról vallanak, hogyan gondolkodik a rendező a filmmusical és a melldráma műfaji konvencióiról.

Irodalomjegyzék

Beier, Lars-Olav (1999): „Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit, Die bewegende Kamera in Breaking the Waves”. In: *Karl, Prümm; Silke Bierhoff; Matthias, Körnich (szerk.): Kamerastile im aktuellen Film (Berichte und Analysen)*. Marburg: Schüren, 139-148.

²⁵ Kovács, 2002. 35.

²⁶ Kovács, 2002. 36.



Björkman, Stig (1997): „Meztelen csodák, Beszélgetés Lars von Trierrel“. In: *Filmvilág*. (11. sz.), 28–29.

Björkman, Stig (2001): „Wir sind jetzt alle Sünder, Gespräch mit Lars von Trier“. In: *Hallberg, Jana; Wewerka, Alexander (szerk.): Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag.

Bondebjerg, Ib; Hjort, Mette (2000): *Instruktørens blik: en interviewbog om dansk film*. Koppenhága: Forlag Rosinante.

Braad Thomsen, Christian (1996): „Kontrol og kaos (Interview: Lars von Trier)“. In: *Politiken*. 1996. július. 15.

Jensen, Hans (2001): *Barnet og idioten: danske dogmefilm i nærbilleder*. Århus: Systime.

Kovács, András Bálint (2002): „Tehetetlen érzelmek“. In: *Filmvilág*. (3. sz.) 35–39.

Kriston, László (2000): „Az amerikai film és a tánc, I.: Betáncoltak Hollywoodba“. In: *Táncművészet*. (3. sz.) 45–48.

Monggaard Christensen, Christian (2000): „Triers egne dansetrin“. In: *Ekko*. (4. sz.) 30.

Schepelern, Peter (2000): *Lars von Triers film: tvang og befrielse*. Koppenhága: Forlag Rosinante.



Varga Sándor

Gondolatok Kavecsánszki Máté Tánc és közösség című könyvéhez*

„Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján” című kötet az új táncművelés nemzedék egyik legmodernebb szemléletű képviselője, Kavecsánszki Máté munkája. Vizsgálata úttörő jellegű, hiszen a társastáncokat és a néptáncokat kontextusba helyezve vizsgálja, szakítva a magyar táncfolklorisztikára sokáig jellemző, esztétikai alapon szelektáló megközelítéssel.

Az egyik kutatóponttal (Köröstárkány) kapcsolatban az előszó bemutatja a Fekete-Körös völgyi kutatásokat, kiemelve az itteni kultúra interkulturális, transznacionális jellegét. A másik kutatópontról (Hosszúpályi és környéke) illetve az azzal kapcsolatos vizsgálatokról nem ír Keményfi Róbert. Szintúgy nem említi a szerzőt, a könyvet és az annak alapjául szolgáló táncművelést. Ír viszont az interkulturális térben történő változásokról és ezek magyar és román olvasatáról, amiről a könyvben csak említés szintjén esik szó.

A kötet egy rendkívül alapos és hosszú elméleti alapvetéssel kezdődik, amelyben a táncfolklorisztika és a táncantropológia összehangolásának lehetőségeiről (is) ír a szerző, mintegy tudományos háttérrel biztosítva saját vizsgálatának bemutatására. A táncművelés foglalkozó tudományok pontos definiálása, érvényességi területük körülhatárolása és az általuk alkalmazott módszerek, rájuk jellemző paradigmák tisztázása külön kötet(ek) témája lehetne, de mivel Kavecsánszki Máté a II. fejezetben megpróbálkozik vele, rá kell mutatnunk egy tévedésre. Az etnokoreológia nem a táncfolklorisztikára alkalmazott nemzetközi kifejezés. Ebben az esetben egy olyan, az 1980-as évektől kialakuló, de még napjainkban is formálódó tudományról van szó, amelynek alapját az kultúrantropológiai megközelítések alkotják, ugyanakkor hangsúlyt fektet a kelet-európai (elsősorban a magyar) táncfolklorisztikára jellemző formai analízisre is. Fő jellemzője, hogy univerzális magyarázatok helyett inkább relativizáló modelleket használ a strukturált emberi mozgás értelmezése során, pl. émiikus fogalmak megértése mentén próbálja megismerni, elemezni a vizsgált táncművelést. Mindezt azért tartom fontosnak kiemelni, mert a táncfolklorisztikai és a táncantropológiai megközelítések közötti feszültségek tisztázásához feltétlenül szükséges a pontos meghatározás. (Maga a szerző a 150-151. oldalon már élesebben elválasztja egymástól az antropológiai és folklorisztikai megközelítést.) A kérdés pontos megismeréséhez azonban egy alapos tudománytörténeti és ismeretelméleti kutatásra lenne szükség, amelyet eddig Magyarországon egyetlen kutató sem vállalt még magára. Hozzátehetjük, hogy ebben a tekintetben a külföldi összehasonlítások, összefoglalók is meglehetősen egyoldalúak. Teljesen egyetérthetünk a szerző megállapításával, miszerint a táncfolklorisztika Magyarországon elsősorban művelődéstörténet jellegű, strukturális, morfológiai vizsgálatokat takar. Ezzel szemben a táncantropológiát már jóval nehezebb néhány paradigma közé szorítva definiálni. A teljesség igénye nélkül: a tánc társadalmi

* Kavecsánszki Máté: Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján. Debreceni Egyetem Néprajz Tanszék, Debrecen, 2015. A kötet 192 oldalas, 20 ábrát illetve fotót valamint egy DVD mellékletet tartalmaz.