

Liszka (von) Tamás

Tri(er)lógiaák

Vissza a természethez, fogadkozik a Dogma Trierje, pedig éppen homályos, szürreális filmlabirintusai által tett szert világhírre. Egész alkotói pályafutását rigorózus szabályok, módszerek, szisztémák kiagyaltásával tölti, ugyanakkor alig várja, hogy e maga emelte barikádokat – forradalmi dühvel – elsőként támadhassa meg. Lars von Trier alkotásai – melyek a dán nemzeti filmgyártás legpiacképesebb termékei közé tartoznak – ellentmondásos rendezői karaktert mutatnak, ugyanakkor művei egy őszinteségre törekvő kísérleti filmes folyamatos útkeresését jelzik.

Ha az ellentmondások sokaságában mégis valamilyen általános princípiumot keresnénk, akkor – legalábbis a korai – Trier műveit tekintve, a víz mint őselem kétségkívül alkalmas kiindulópontnak tűnik. Nagyjából a Dogma-korszak kezdetéig Trier filmjeiben valami mindig csöpög, nedvedzik, szivárog vagy pluttog. A nyirkosság nem pusztán kedvelt kifejezőeszköz, visszatérő motívum Triernél, hanem a filmjei által közvetített világgép egyik kulcseleme is. A helyzetek, terek, személyek, idősíkok, fikciós szintek összefüggésének kézenfekvő vizuális megfelelője a folyékonyság megjelenítése: a legkülönbözőbb természetű komponensek gondolati összekapcsolását (összemosását) a képi és hangyi eszközök által létrehozott vízenyős hatás segíti elő. A sötét, gyanús terekben bizonytalanul imbolygó kamera a tárgyakat, szereplőket, történéseket e filmekben rendszerint amúgy is egy folyamat, áramlás különválaszthatatlan részeként tárja fel; a fluidum konkrét megjelenítése már csak megerősíti a nézőben ezt a hatást. A *Noctümben* (*Nocturne*, 1980) egy üvegből csöpögő folyadék és a főszereplő könnyei következnek egymásra: ez egyrészt a két dolog (esemény) feltételezhető összefüggését sejteti, másrészt homogenizálja, úgyszólván kiterjedés nélkülivé teszi a filmbeli éjszaka álmatlan magányát. Trier első nagyjátékfilmje, *A bűn mélysége* (*Forbrydelsens element*, 1984) egyenesen alapeszközként használja a nyirkosságot, és a benne rejlő filmes lehetőségek minden regiszterét olyan mértékig kihasználja, hogy

alighanem egy bűvőfilm is tikkasztó sivatagi eposznak tűnne mellette. Nem csoda, hogy a Trier-film bevezető képsoraiban a bűntől tocsogó Európát egy kairói lélekgyógyász rendelője ellenpontozza. A főhős Fischert innen hipnózis röptíti vissza Európába, ahol állandósult éjszakában és esőben találja magát. A néző is, a főhős is egy olyan történetbe kerül, amelynek egyikük számára sincs kezdete vagy vége, mert voltaképpen mindig is benne voltak. „Európa már nem a régi. Víz, mindenhol víz” – mondja a hipnózisban egyúttal a film narrátorává is vált Fischer. A néző, mivel mélyen átérzi a szűk, sötét, csöpögős világ börtönszerűségét, fel sem teszi magában a kérdést, hogy a főhős miért nem képes e karkai csapdából egyszerűen kitörni. Fischer pedig egyre mélyebbre merül a maga doppelgänger-sztorijába, és feltartóztatlanul halad előre nyomozásában, mígnem leleplezi Harry Grayt, a sorozatgyilkost – aki nem más, mint ő maga. A film során Gray személye úgy kúszik át Fischerbe, mint egy láthatatlanul terjedő betegség vagy a ruhák résein beszivárgó esővíz.

A film – egy trilógia első részeként – a főszereplő ámokfutásában Európa jövőjét mutatja meg. A kontinens valamilyen ismeretlen, múltbéli katasztrófa miatt már csak a saját rossz emlékeit emészti. A zavaros vizek mélyén mindenhol romok, lótetemek ázalaga. Fischer maga is az allegória részét képezi. Ahogy fokozatosan ráébred, hogy árkon-bokron át voltaképpen mindvégig saját magát üldözte, azzal egyben a dekadens Európát is megszemélyesíti. Főlöszleges a hanyatlás okait magunkon kívül keresünk. Olyan ez, mint amikor azon gondolkodunk, hogy hogyan kerülhetett egyáltalán hatalomra Hitler, vagy hogy miként válhattak olyan sokan az államrendőrség besúgóivá. Amint megértjük, hogy miben áll a bűn, már el is követtük. Trier, hogy a keserű pirulát némileg fogyaszthatóvá tegye, egy már bevált műfaj eszköztárához folyamodik. Ez azonban nem olyan módon vált hasznára a filmnek, ahogy azt a rendező eredetileg eltervezte, de legalább kellő inspirációt nyújtott számára, hogy soha nem látott formai kísérletekbe bocsátkozzon. *A bűn mélysége*



Járvány (Lars von Trier)

semmivel sem lett könnyebben követhető azáltal, hogy egy kiégett detektív nyomoz benne egy rejtélyes sorozatgyilkos után. Éppenséggel elbizonytalanító, hogy a műfaji klisék használatával egy jól ismert dramaturgiai sorrend, előre feltételezett rímképlet felé vezet – tévesen – nézőit. Meglepetésre számítunk, és a meglepetés váratlanul elmarad. Várnánk, hogy megtudjunk valamit a titokzatos Harry Grayról, és kiderül, hogy már nincs mit megtudnunk, mert végig őt bámultuk. Kíváncsiak lennénk a szép kínai prostituált történetére – és rájövünk, hogy a szerelmi kaland maga a családi élet. Gondolnánk, hogy legalább lesz valamilyen leszámolás a végén – erre egy mély tekintetű cickányt kapunk, és a hipnózisból felébredni képtelen Fischer siránkozását. A műfaji klisék használatának eredeti célja az lett volna, hogy szelíden bevezessen a film további rétegeibe: de éppen ellenkezőleg, a ritmikus várakozás miatt figyelmünk inkább elsiklik a lényeg fölött. Túl szép a csomagolás ahhoz, hogy kibontsuk.

Az Európa-ciklus második epizódja, a *Járvány* (*Epidemic*, 1987) már nem vádolható efféle szépítgetéssel. Trier elég tágan értelmezi a trilógia fogalmát ahhoz, hogy első ránézésre semmi összefüggés ne látszon a két film között. A sallangmentes, jelen idejű, fekete-fehér, kézikamerával felvett, dokumentarista hangvétellű film saját keletkezésének történetét mondja el. A két alkotó, Lars von Trier és Niels Vørsel

egy elszállt winchester miatt kénytelen néhány nap alatt egy vadonatúj forgatókönyvet írni. Eldöntik, hogy a címe *Járvány* lesz. Amint ezt a szót legépelik, a felirat a kép bal felső sarkában is megjelenik, és a film végéig ott is marad. A főszereplő a tervek szerint dr. Mesmer lesz, a fiatal orvos, aki egy ismeretlen eredetű járványt próbál a fertőzött területen megfékezni. Innentől kezdve két szálon fut a film: egyrészt a hősi doktort követjük a ragály sújtotta vidékre, másrészt Larsot és Nielst, amint Mesmer doktor történetét írják. Az orvosról végül kiderül, hogy a ragályt tudtán kívül ő maga terjeszti. A mű és a szerzők közötti viszony is fokozatosan a visszájára fordul, mígnem az elkészült forgatókönyv ünnepélyes átadásakor a kitalált járvány Niels szobájában is felüti a fejét.

A *Járvány*ban a fertőzés az a rekurzív dramaturgiai elem, amely az előző filmben a gyilkosság volt. Fischer-Gray még bennszorult a saját rémálmában, a D.I.N. nevű ragály azonban képes átlépni a fikció kereteit. Itt is megjelenik a víz, ám nem annyira a történetbe ágyazott formában, mint primér lélektani hatásként. Udo Kier meséli a filmben, hogy a világháború alatt anyja miként futott sokadmagával egy kölni tó vizébe a foszforbombák elől. A jelenet később módosult formában, a *Járvány* belső, fikciós szálán tér vissza: itt a ragály kitörése miatt felgyújtott városból menekülő emberek állnak nyakig a vízben. Ugyancsak visszatérő motívum a hipnózis: a



**Európa (Ernst-Hugo Järegård,
Jean-Marc Barr)**

zárójelenetben a betegség úgy éri el az alkotókat, hogy az elkészült (bár csak néhány oldalnyi) forgatókönyvet elolvastatják egy médiummal, és hipnózis alatt felkérlik, hogy számoljon be róla. A médium rémes sikoltozásban tör ki, majd a kitalált D.I.N. okozta kelések a valóságban is megjelennek a társaság tagjain. A *Járvány*, bár nem tartozik Trier legismertebb, legkedveltebb filmjei közé, sok tekintetben az igen sikeres *Birodalom (Riget)* és a *Dogma*-filmek előfutárának mondható.

A következő évben Trier a dán televízió számára elkészíti a *Médeát (Medea)*, mely Carl Dreyer egy húsz évvel korábbi forgatókönyvén alapul. Euripidész drámája feldolgozásának feldolgozásában Trier távol tartja magát a historizálástól: Korinthosz helyett egy szeles, északi parton látjuk meg először a becsapottságtól és gyűlölettel vonagló Médeát, amint ruháját a tengervíz habja áztatja. Antik kórus helyett a hűvös, vizenyős környezet válik a film narrátorává; hosszan kitarított állóképek, szélfúttá dűnék, miazmás mocsarak látványa helyezi kontextusba a szíken mért dialógusokat. A klasszikus történet szerint Iászón Kreón király lányának kezéért hagyja el Médeát és két gyermekét. A kietlen, lakatlannak tűnő tájak, a lép fölött gomolygó köd, a sötét belsők hatalmas leplekkel és imbolygó árnyékokkal

felszabdalt terei azt a hatást keltik, mintha a szereplők akkor is inkább csak kerülgetnék egymást, amikor nagy ritkán párbeszédbe elegyednek. Trier ebben a filmben fedezi fel magának a háttérvetítés technikáját: amikor Médea elhatározza, hogy bosszút áll Iászónon, háta mögött feldereng véráldozatra szánt fiainak közelképe.

A trilógia befejező része az 1991-es *Európa*. Az Amerikában született Leo Kessler idealista szellemétől vezérelve, közvetlenül a világháború után, segítségét felajánlva érkezik a még sokkhatás alatt álló Németországba. A számára alig érthető fásultság és az alatta lappangó indulatok végül őt magát is hatalmukba kerítik. Náci ellenállók zsarolással megpróbálják rávenni, hogy robbantsa fel a vonatot, amelyen kalauzként dolgozik. A történet végén Kessler elveszti a fejét, és valóban felrobbantja a vonatot. A film olykor groteszk formában ábrázolja az amerikai szereplők naivitását és a németek gyanús flörtjét a rendszerttel. Ezek a sémák, bár a legolcsóbb komédiákban is gyakran visszaköszönnek, Trier sötét tónusú, történelmi okokat boncolgató filmjében kissé meghökkenetik a nézőt. Leo Kessler szinte együgyű mosollyal törődik bele, hogy a szétesőfélben levő Németország bürokratikus hagyományai minden katasztrófán túl is virulnak, persze az ő rovására. Ugyanakkor az amerikai



Birodalom
(Morten Rotne Leffers)

tisztek is valami apróság vasúti ellenőrzésén akadnak el, miközben a szomszéd fülkében merényletre kiképzett gyerekek lövöldöznek. Félig megmosolyogtató, félig komoly jellemzések ezek, ám a tragikomikus helyzetek sorozatának szerves része például az amerikai tábornok is, aki praktikus okokból rávesz egy zsidót, hogy egy volt náci vétlenségét igazolja, vagy a vizsgabizottság, amely poroszosan ragaszkodik a precíz lepedőhajtogatáshoz a felrobbanni készülő vonaton. A nemzeti karikatúrák ebben a kontextusban, borzalmas történelmi fogaskerekek közé apró mozgatórugókként helyezve már kevésbé tekinthetők annyira ártalmatlan viccnek, mint amilyenek önmagukban tűnének.

A Kesslert elragadó sötét víziók sokszor háttérvetítés vagy áttűnések formájában jelennek meg. Az arányok felborulása (mint az óriási „vérfarkas” felirat alatt kuporgó, apró Kessler vagy egy szempár közelképe alatt elgördülő vonat) baljóslatúvá, álomszerűen bizonytalanná teszik a jeleneteket. Fischerhez hasonlóan Kessler is a hipnózis szárnyán érkezik Európába. A zord, szaggatott vonósszekvencia, a száguldó vonat alatt villódzó talpfák képe és a láthatatlan hipnotizőr szuggesztív monológja vezetik a főhőst és a nézőt az 1945-ös Németország mélyébe. A hipnotizőr hangja a film során újra és újra megszólal, és egyre súlyosabb feladatokkal terheli Kessler álmát. Trier nem azért veszi

elő e három filmben újra meg újra a tudatalatti megszólaltatásának képességét, mert az önmagában vett lélekelemzés érdekli, hanem azért, mert filmjeinek sajátos elbeszélsmódja a tudatalattihoz hasonló közvetítést feltételez. Ami Európáról elmondható, illetve amit érdemes róla elmondani, az nem fejezhető ki semmilyen racionálisan megragadható filmnyelvi közlésformában. Európa egy rossz álom, és az itt történeteket nem a következményreláció által kell rekonstruálnunk; a cél az, hogy a maga valójában ráismerjünk, ahogy ébredés után egy álom igazi mivolta sem logikus cselekménye szerint, hanem homályos képfozlányok és összetéveszthetetlen érzések által mutatkozik meg. De valóban ennyire összetett apparátus kellene ahhoz, hogy Európát megismerjük? Trier aligha a kontinens turisztikai imázsát kívánja elének tárnai. Egyazon univerzális történet különböző helyszínekre, időkre bontott mozzanatait látjuk. Vagy mondjuk így: Fisher örült bolyongása a megjegyezhetetlen nevű német falvak között, a két forgatókönyvíró veszélyes játéka a ragály szellemével és Kessler kálváriája az alvó háború Európájában a haláltánc egy-egy folklorizált változata.

A trilógia másik fontos témája a mű és az alkotó közötti viszony. A *Járványban* ez közvetlenül, a másik két filmben metaforikusan jelentkezik. Fischer célja, hogy Gray személyiségét rekonstruálja. A csekély

számú felderített tény közötti összefüggéseket Fischernek kell valószerű eseménysorrá alakítania, ám a gyilkos lassanként kirajzolódó fantomképe magát a detektívet ábrázolja. A tökéletesen felépített fikció veszélyesen hasonlít a valóságra. És végül a messziről jött Kessler – éppen a fent említett vizuális trükkök révén – mintha maga is csodálkozva bámulná a filmet, amelyben szerepelni kényszerül, sőt amelynek végki-fejlete is az ő döntésén múlik.

1994-ben mutatta be a dán televízió Lars von Trier *Birodalom* című tévésorozatának első négy epizódját. A második évad négy része csak 1997-ben készült el; a harmadik, befejező szériának (merthogy ez is trilógiának készült) már neki sem fogtak. A *Twin Peaksszel* és a *Vészhelyzettel* (ER) rokonítható sorozat egy hatalmas, párhuzamos történetektől nyüzsgő kórházban játszódik, mely egyúttal vérfagyasztó kísértethistória helyszíne is. A két szféra ábrázolásának ezernyi kliséjére jut idő az összesen csaknem kilencórás programban. A misztikumba futó és lépésről lépésre egyre félelmetesebbé váló orvosregény alap gondolata a *Járványból* már ismert: az egzakt orvostudományba vetett fanatikus hit egy ponton önmaga ellentétébe fordul, és szürreális, apokaliptikus pusztulásban végződik. Trier a sorozat forgatókönyvét ugyanazzal a Niels Vørsellel együtt írta, akit már az 1987-es filmben is láthattunk ugyanezen kórház egyik ágyán fekvő, amint sörrel a kezében még gyanútlanul viccelődik a nyakában talált cisztáról, melyről csak később derül ki, hogy a fikció határain is túljutó, magukat a film készítőit is elragadó betegség egyik előjele. A közelítő katasztrófát megelőző nyugtalanság köszön vissza a *Birodalom* képsoraiban is. Éjszakánként egy üres mentőautó jelenik meg a kórház kapujánál. Egy félresikerült agyműtéten átesett kislány titokzatos szó- és mondattöredékeket kezd gyártani. Az elhagyatott folyosókon egy rég halott gyermek csengettyűje visszhangzik. A misztikus eseményekhez jóval hétköznapibb, kórházi rémtörténetek társulnak a medikusok csínytevéséiként itt-ott előguruló, levágott fejről, egy eltüntetni kívánt aneszteziológiai jelentésről és a ritka, ezért igen becses szarkómát saját testébe ültető patológusról. A sűrűn szőtt dramaturgia és a kórházi alaptémára hangolt thriller műfaji elemeinek tobzódása révén a néző hamar azon kapja magát, hogy nem képes

különbséget tenni az injekciós tű és a kísértetek okozta félelem között. (És fordítva is: a műanyag ördögszarvakat növesztő démon futkározása épp olyan abszurd, mint a hatalmas fúrógéppel végrehajtott koponyaműtét.) Nincs lényegi különbség a múlt század áltudományos praktikái és a modern orvostudomány kétes vívmányai között. A Birodalom egésze roskadozik. Ám a gótikus tablókat idéző módon felsorakoztatott szereplők a mindenben ott bújkáló halált csak a saját, partikuláris szempontjukból képesek értelmezni. Stig Helmer az orvostársadalom felsőbbrendűségének végső bizonyítékaként, Drusse asszony spirituális átjáróként, Bondo professzor intellektuális kihívásként tekint a halálra. Úgy tűnik, hogy a baljós folyamatok egészét csak a legegyszerűbb lények láthatják át, mint az agykárosodott Mona, a Down-kóros mosogatók párosa vagy éppen a portás kutyája. A bajok kvintesszenciája az ördögtől fogant, hétméteres, torzszülött csecsemő eutanáziájának kérdése: a misztikum homályos kérdései és a modernitás erkölcsi dilemmái itt frontálisan ütköznek egymással. A *Járvány* diszkóított változatának is tekinthető *Birodalom*ban Trier szívesen hagyatkozik a kézikamerás felvételek spontaneitására, mellyel egy kalap alá veheti az életmentő műtétek feszültségét és a kísértetektől hemzsegő kórház félsős, bizonytalan hangulatát.

A kilencvenes évek közepéig úgy tűnt, hogy csöppögés, latyak nélküli Trier-film nem is létezhet. A *Birodalom* láncolt lelkei mind a nyolc epizód bevezetőjében egy régi ingovány helyén riadoznak. A démoni Krüger doktor aggszűz, bolond, nyolcvan éves lánya is egy úszómedencében babázik, mikor eldúdolja nekünk a rejtély megoldását, a vérfagyasztó gyermekgyilkosság történetét. A motívum, mely kényelmetlen, nyugtalanító hatásával fokozatosan rendezői védjeggyé vált, egy évtized után végképp elcsépeltté lett. Új szignó után kellett hát nézni, és Trier ezt – többek között – a női figurákban fedezte fel. A Dogma utáni (vagy ha tetszik, Dogma szerinti) időszakításban Trier minden egyes filmjének nő a főhőse. Ebben nagy szerepe volt a soron következő Aranyszív-trilógia forrásának, a lehetetlenségig áldozatot vállaló kislánnyal szóló mesének; de annak is, hogy Trier ekkorra már megtalálta a módját, hogy a mű és alkotója, a film és a rendező, a fikció és a valóság közötti összefüggéseket



Hullámtörés (Emily Watson)

ne közvetlenül a főhős drámája által, hanem a film egészébe szöve mutassa meg. Az így felszabadult tematikus úrt a *Hullámtörés* (*Breaking the Waves*, 1996) Besse, az *Idióták* (*Idioterne*, 1998) Karenje, a *Táncos a sötétben* (*Dancer in the Dark*, 2000) Selmája, a *Dogville* (2003) és a *Manderlay* (2005) Grace-e egyaránt olyan áldozati mítoszokkal töltik ki, melyek a radikális kiszolgáltatottság, alárendeltség sajátos helyzeteire koncentrálnak tesznek fel általános társadalmi, lélektani és erkölcsi kérdéseket. E figurákban a nő nem önmagáért (ha van egyáltalán ilyen), hanem az áldozat archetípusaként, tehát egy meghatározott relációban jellemzően betöltött szerepe révén jelenik meg. Bess és Grace a megerősíthatóság, Katrin és Selma az anyaság miatt lesz a történet főszereplője – mindegyik a filmek drámai hatásához van szükség, ami nem jelenti azt, hogy a filmekben feltett kérdések kizárólag nőkre vonatkoznak. A nő elsősorban az áldozatvállalás fogalmának közérthető szimbólumaként jut szerephez – igaz, itt már kifinomultabb formában, mint ahogy az *Európa* egyik híres jelenetében látjuk, mikor Katrinna egy hatalmas terepasztalon szétáruháva várja, hogy Amerika végre kedves legyen Németországhoz. A trieri nőalak fokozatos előtérbe kerülése ellenére nem válik önmagában vett témává, mint például Cassavetesnél vagy Almodóvarnál, hanem inkább visszatérő motívum, a film hatás-

mechanizmusának egyik fontos eleme: mintegy állandó jelzője a tulajdonképpeni mondanivalónak.

A *Hullámtörés* egy tragikus szerelem történetét beszél el. Bess, egy észak-skóti falu Gelsominája megszállottan szereti férjét, Jant, és azért imádkozik, hogy a távoli fűrotornyos dolgozó férfi mihamarabb visszatérjen hozzá. Ez meg is adatik neki, ám a viszontlátás egyáltalán nem örömteli: Jan a fűrotornyos egy baleset miatt fél testére lebévult. Bess magát okolja a bajért, és bűnbánó ápolónővé alakul. Jan ezért arra kéri, hogy keressen szeretőt magának, kezdjen új életet. Bess maga ügyetlen módján teljesíti a kérést: kifesti magát, miniszoknyát vesz, és hagyja, hogy marcona tengerészek töltsék rajta kedvüket, majd végül halálra verjék. Bess áldozata nyomán Jan csodás módon felépül. A történet giccsbe hajló, szentimentális jellegét Trier fakó, nyers, kézikamerás felvételekkel kompenzálja. A keresetlen, spontán hatást keltő képek – a *Járványhoz* és a *Birodalomhoz* hasonló módon – megfoghatóvá, életközelié teszik a jeleneteket, és ezzel csökkentik a cselekmény pátosát. Trier fejezetekre osztja a filmet, és e szakaszok bevezető képe mindig egy hatalmas, elragadó panoráma John Constable stílusában, mely egyrészt idézőjelbe teszi, úgyszólván lebuktatja a történet romanticizmusát, másrészt azonban behozza az isteni nézőpontot. Miközben a cselekmény részletei

Dogma stílusban jelennek meg, a történet summája, a döntő mozzanatok címszerű összefoglalása égi távlatból, egy-egy időtlen, grandiózus tájképben látható. Bess magányos imáiban párbeszédet imitál a haragvó isten és saját maga mint megszeppent halandó között. Fanatizmusa éppen annak a zárt, konzervatív keresztény közösségnek a szigorából ered, amellyel paradox módon egyre élesedő konfliktusban áll: a történet elején még csak gyanakvás övezi a közösségen kívülről érkező férfival kötendő házasság gondolatát, a film végére azonban már az utcakölykök is kövel dobálják a kitzasztottá vált Besst. Az esküvői vacsorán Jan egyik barátja összegyűr egy kiürült sörösdobozt; egy műzesi tekintetű falubeli aggastyán válaszul szétroppantja a kezében tartott poharat, majd egykedvűen szedegeti tenyeréből a szilánkokat. Bess önsanyargató hite tehát nem teljesen előzmény nélküli a faluban. A Dogma stílusú, gyakran rögtönzésen alapuló cselekmény és a fejezetcímekben jelzett, isteni nézőpontú történet a film legvégén kapcsolódik össze, ezzel mintegy igazolva Bess hitét, visszamenőleg megszentelve szenvedéstörténetét: temetése után égi harangok szólalnak meg a felhők közül.

A *Hullámtörés* cannes-i nagydíja és a *Birodalom* második szériájának befejezése után Trier elkészíti első és valószínűleg egyetlen, a Dogma 95 szabványnak megfelelő filmjét, az *Idiótákat*. A Dogmában megfogalmazott szigorú követelmények nem állnak távol a *Hullámtörés* formavilágától, ám Trier az új filmben már ellenhatásként sem használhat a dokumentarizmusétól eltérő kifejezőmódot. Mesmer doktor és a forgatókönyvírók világának kontrasztja, a *Birodalom*-beli kórházi szaladgálás és a trükkfelvétellel megjelenített halottak nyugalma közötti ellentét, illetve a *Hullámtörés* fent említett kettős nézőpontja az *Idiótákban* már nem megengedett. Az alapfeszültséget ezúttal nem az eltérő filmnyelvi eszközök ütköztetése hozza létre, hanem kizárólag a színészek és a cselekmény. A film voltaképpen egy dramatizált performansz dokumentációja: egy épelméjű emberekből álló társaság tagjai elhatározzák, hogy kikapcsolódásként, a külvilág álszent racionalitása ellenében szellemi fogyatékosnak tettetik magukat. Elgárgyult képpel járnak-kelnek a világban; önfeledten nyáladzanak étteremben, gyárlátogatáson, uszodában; a nyár közepén nyomoronc

karácsonyfadíszeket próbálnak gügyögve eladni a környékbelieknek. A csoportnak ideológusa is van Stoffer személyében, aki szerint a belső idióta szabadjára engedése, a *spass* végső soron a társadalom szembesítése a sérült emberek elfogadásának luxussával. Karen szinte véletlenül keveredik a társaságba, és a *spassban* olyan, addig ismeretlen felszabadító erőt fedez fel, amely időlegesen segít tompítani gyermeke halála miatti fájdalmát. Ő maga sokáig nem vesz részt a játékban, ám míg a többiek csak a félreeső Sømmerødben engedik el magukat, mert saját otthonukban, munkahelyükön ezt nem mernék megtenni, Karen a film végén gyászoló családjá körében válik idiótává. Csak ekkor derül ki, hogy Karen a gyermek temetése előtt menekült a *spassolók* klubjába, talán éppen azért, mert az idióták kedves esetlenségeiben anyai érzései találtak új célpontot. Szobakonyhás férje azonban kevésbé fogékony az efféle allegóriákra.

A szereplők a forgatás előtt alaposan begyakorolták a fogyatékosok gesztusait, így Trier a felvételek során – egyfajta játékmesterként – teljesen szabad utat adhatott az improvizációnak, és a technikai részletektől sem hagyta zavartatni magát: itt-ott beszél a segédoperatőr a képbe, a szereplők egy-egy mondat közepén a szoba különböző pontjaira teleportálódnak. A filmbe ékelt interjúkban is maga Trier faggatja az idiótákat arról, hogy mi is történt velük Sømmerødben, mit akarhatott elérni Stoffer, és mi játszódhatott le ezalatt Karenben. A *spass* egyrészt szándékosan előidézt és bármikor megszakítható helyzetgyakorlat, másrészt a hétköznapi szerepeknél őszintébb, természetes tudatállapot, sőt olykor – például Karen esetében – önvédelmi reakció. Ugyanakkor kísérlet is, amely által számtalan változatban megfigyelhető a kívülállók képmutatása, a szokásos kommunikációs játszámra alkalmatlanokkal kapcsolatos határozatlansága. A ház, amelybe a társaság befészkelte magát, eladásra vár: amikor megjelenik egy érdeklődő házaspár, és meglátják az idiótákat, azonnal elszelelnék, hiába nincsen általában véve semmi kifogásuk a fogyatékosok ellen. A karácsonyfadíszeket is egész jó áron el lehet adni, mert a környékbeliék inkább fizetnek az értelmetlen termékért, semmint hogy több időt töltsenek a fogyatékosokkal való kínos szituációban.



Táncos a sötétben

A *Táncos a sötétben* című – utóbb Arany Pálmát nyert – filmben ismét műfaji áthallásokkal találkozunk. A fia szeme világáért életét áldozó anyáról szóló melodráma alighanem kissé vontatott lenne a lépten-nyomon beiktatott dalbetétek nélkül. Trier azonban az amerikai musical eszközeit kölcsönözve szakralizálja Selma figuráját. A kiszínezett, megzenésített jelenetek belső ellentétet képeznek a *Táncos* Dogma stílusban előadott történetével. Trier ahelyett, hogy egy képes forgatókönyv formájában előre megtervezte volna a jeleneteket, inkább száz kamerát használt a forgatásokon, és a rögtönzött helyzetekről legjobban sikerült felvételeket vágta össze filmmé. Selma meghallja a gépek zakatolásában, a vonatkerekek csattogásában, a cipők nyikorgásában lapuló zenét, dalra fakad és megtáncoltatja a többi szereplőt is. A betétszenetek végén a történet úgy folyik tovább, mintha mi sem történt volna: vagyis néha Selma belső, képzelte világában kalandozunk, néha meg kívülről látjuk a számára egyre inkább elhomályosuló valóságot. A fiktív, zenés jelenetek magyarázzák Selma makacs idealizmusát, mely végül vesztét is okozza. Trier az Arany Pálma-trilógiában a főhősnő extrém áldozatvállalását mindig valamilyen csodás, a film valóságos síkjába nem illeszkedő elemmel párosítja: Bess belső dialógusa Istennel, majd temetésekor a felhők közül érkező harangszó nem pusztán azért van ott, hogy a többi szereplő fölé helyezze és glóriával díszítse a főhőst, hanem azért is, hogy a néző számára közvetlenül láthatóvá tegye azokat a belső indítékokat, amelyek az aránytalannak tűnő áldozathozatalt kiváltják. Hasonlóan szürreális élmény a gyászoló család számára Karen váratlan idiotizmusa, agyalágyult csámcsogása. Ahogy az *Idióták* főszereplője a

spassz irracionalitásába menekül gyermeke elvesztése után, úgy talál vigaszt Selma is a kivégzőszobához vezető lépések számolgotásának ritmusában. Az isteni intervenció, a szándékolt idiotizmus és a musical meseszerűsége által Trier mintegy illusztrációkkal látja el a Dogma apróbetűs, realista stílusában íródott mozgóképi szövegeket. Ugyanakkor van egy komoly eltérés a szabványos musical és a *Táncos* stilizációja között. Az *Ének az esőben* (*Singing in the Rain*) szereplői a történet köztes, statikus pillanataiban fakadtak dalra, mintha a cselekmény és a dalbetét eleve komplementer viszonyban állna egymással; Björk-Selma azonban – és ez a különösen meghatározó gyilkosságjelenetben látható leginkább – éppen a dramaturgiai csúcspontokon vált át éneklésre. Trier saját bevallása szerint inkább operában, semmint musicalben gondolkodott a *Táncos* készítésekor, és ez itt-ott valóban észrevehetővé is válik a filmben. A *Médea* lírai-szentimentális és a *Járvány* prózai-dokumentarista Trierje (vagy éppen a spiritualista Drusse asszony és a cinikus Helmer doktor) küzd itt egymással, és a kérdés már csak az, hogy az ellentétes hatások szintézise kellően filmszerűvé válik-e. A *Táncos a sötétben* Trier sikert aratott, szmokingos férfiak százai tapsolták felállva Cannes-ban, ám a fenti kérdést sokkal őszintébben felvető *Öt akadályt* (*De fem benspand*, 2003) mindezidáig kínos hallgatás övezi. És méltán: a *Táncos* jobb mű. A konfliktusos munkatársnak bizonyult Björk révén a film tökéletesen reprezentálja a szakszerű amatőr-filmmezés hangulatát. A *Táncos* önmagánál többé válik; sajátos feszültsége túlmutat azon, amit a melodramatikus cselekmény és a formai bravúrok önmagukban valaha elérhetnének. Ugyanakkor Trier következetes keresésének, európai



Dogville
(Paul Bettany, Nicole Kidman)

méretekben nagyszabásúnak mondható, mégis nyíltan kísérleti jellegű projektjeinek köszönhető a filmkészítés és a filmekről való gondolkozás sajátos válfajának létrejötté.

Von Trier eddigi legköltségesebb filmje, a *Dogville* primér formai újításaival legalább akkora feltűnést keltett, mint tartalmával. A hagyományos színházfilm eleddig vagy bevallottan egy színpadi előadás közvetítés jellegű dokumentációját, vagy éppen a színházi eredet lehetőség szerint elfedni igyekvő megoldások (külső helyszínek, tömegjelenetek) beiktatásával készült mozgóképi adaptációt jelentett. A *Dogville* ugyan nem adaptáció, a színházi és a filmes megközelítés ötvözése mégis generikusan új formanyelvet alkot benne. Az isten háta mögötti, északnyugat-amerikai kisvárosba egy szép szőkevény érkezik Grace személyében. A helység ifjú teoretikusa, ifj. Thomas Edison megpróbálja elérni, hogy a közösség befogadja és megvédje Grace-t. A kezdeti lelkesedés ellenére a természetellenesen jótékonynak és nyitottnak bizonyuló Grace hamarosan a férfilakosság ingyenes örömforrásának szerepében, vasra verve találja magát. Eközben Edison úrfi továbbra is szigorúan elméleti alapon a helyzet erkölcsi hasznával traktálja. A kínzásnak Grace apjának, egy arisztokratikus maffiafőnöknek a megjelenése vet véget: pribékjeivel halomra mészároltatja Dogville minden lakóját.

Aki csak egy kockát is látott a filmből, pontosan átlátja közlésformájának sajátosságát. Az egyetlen, hatalmas stúdióban rögzített film gyakorlatilag mindvégig láttatja Dogville egészét, de azon kívül semmi mást. A város néhány tárgyi eleme valóságos kellékként van jelen, ám a többi csak jelzésszerűen, a színpadra festett körvonalak és feliratok formájában látható. Az olykor pantomimjátékba hajló minimalizmus olyan esztétikai minőséget ad a filmnek, amely – egységes használatának ellenére – igen sokrétűen felhasználható, és mindvégig külön figyelmet követel magának a cselekmény mellett. Először is: Dogville térképszerűen tárul elénk (vegyük észre ebben az *Európa* villanyvasút-szimbolikájának finomulását), így bármely röpke snittben több háztartást látunk át egyszerre, mint Kosztolányi egy egész éjszaka alatt a Logodi utcában. A mű szociográfiai dimenziója ezzel eleve biztosítva van. A roppant igényesen kidolgozott videotrükkök segítségével a város felülnézeti képét is többször megsodálhatjuk. Ezzel a megoldással a *Hullámtörés* távlati-romantikus és közeli-realista elemeinek szinkretizmusa tömörül egyetlen képi metaforába. Bármilyen összetettnek is tűnik Dogville lakóinak lelki élete alulnézetből, odafönről csak néhány azonosíthatatlan figurát látunk motoszkálni Trier groteszk Tesz-Vesz városában. Ilyen magasról a pontemberek vágyai, indulatai, jósága vagy gonoszsága

szinte teljesen irreleváns. E vizuális megoldással Trier a Grace és apja közötti záró párbeszédet készíti elő. Helyes dolog-e mindenesztül elpusztítani ezt a várost? A végül Grace által is jóváhagyott infernó az ószövetségi harag napjaként láttatja azt, ami önmagában véve bármely olcsó gengszterfilm magától értetődő lezárása lehetne. Ezt a benyomást erősíti egyébként – és talán nem is szándékosan – az, hogy Dogville pusztulásának egyetlen túlélője (frappáns módon) egy kutya, melyet történetesen Mózesnek hívnak.

A filmnyelvi teatralitás másik fontos hozadéka egybeesik a Dogma 95 eredeti szándékaival. A Dogma sokat hangoztatott célja az, hogy a lehető legszemélyesebbé tegye a filmet, és a szokásosnál közelebb engedje a rendezőt a színészekhez. A spontán rángatózó kamera tehát nemcsak a filmszöveg taktilitását növeli, hanem arra is módot ad, hogy Trier a színészeivel bizalmi viszonyba kerüljön, és a Sztanyiszlavszkij-színházéhoz hasonló átélésre buzdítsa őket. A közvetlenség formáival Trier a *Járvány* óta kísérletezik, a *Dogville* alapötlete révén azonban a dokumentarista kifejezőmód némileg háttérbe szorul, és – paradox módon – éppen relatív észrevétlensége miatt hat igazán. Ha a *Dogville* dialógusait rádiójátékként hallgatnánk végig, tökéletes kontinuitással találkozoznánk: a dialógusok gördülékenyek és jól temperáltak. Ha viszont a képeket nézzük, azt vesszük észre, hogy ezek szinte hevenyészetten, vagy legalábbis dogmás lezserséggel vannak összeszerkesztve. Egy-egy szituáció több nekifutás rögzítéséből van összevágva, míg a vezérhang olyan gondosan kimunkált, mintha egyazon felvétel eredménye lenne. A gondolati folytonosság szándékoltnan divergens képsorokkal párosul, és ez is a jó értelemben vett teatralitást erősíti. Egy színházi előadás során a néző nyilvánvalóan sokkal közvetlenebb viszonyban van a színészekkel, mint moziban ülve. Az *itt és most* élménye a filmekben – többek között éppen a Dogmáéhoz hasonló dokumentarista eszközökkel – valamelyest megközelíthető; teljes mértékben azonban reprodukálni nem lehet, legfeljebb helyettesíteni olyan látványelemekkel, amelyek viszont a színház számára elérhetetlenek. Ugyanakkor a színház itt és mostjában ott van a helyzetek megismételhetetlensége is. Nincs két előadás, amelyben a színészek pontosan ugyanazon a helyen, ugyanazzal a mozdulattal,

ugyanazzal a hangerővel játszanák el szerepüket, amely mindazonáltal nem befolyásolja a darab önazonosságát. Egy filmrendező ezzel szemben egyetlen változatot választ ki a különféle próbálkozások közül, mintegy ráütve ezzel a „leghitelesebb előadás” pecsétjét. A vágószobában pedig kísérletet tesz arra, hogy ha mégis kompilál, a felhasznált változatok közötti eltéréseket elrejtse. Trier azonban kifejezetten stílusjegyévé teszi a képi divergenciát, és ez a döntése – filmjei közül elsőként itt, a *Dogville*-ben – teljes összhangban áll a mű egészével. A díszlet színházszerűsége itt olyan módon indokolja a párhuzamos verziók dramaturgiai egybeolvasztását, hogy egyszersmind láthatatlanná teszi azt. Ahogy egy színházi előadáson nem kérjük számon, hogy kedd és szombat este pontról pontra ugyanazt lássuk, hiszen a lényeg – a prézansz, ha már a színészi munka előtérbe kerüléséről van szó – megőrződik, úgy nézzük el akár tudattalanul is Grace-nek és a dogville-ieknek, hogy mozdulataik, arckifejezéseik nem egyazon konkrét megvalósulásban, hanem párhuzamos megvalósulások kötegeként peregnék le előttünk.

Harmadrészt (és utolsósorban) meg kell említenünk azt is, hogy Trier nyilvánvalóan tudatában van a film különleges, bármelyik pillanatában félreismerhetetlenül egyedi képi-filmnyelvi szövetének. Ennek következtében minden eddiginél bőkezűbben ereszti át a belső idézeteket a filmipari parafernália csatornáiba. A hollywoodi filmekről már megszoktuk, sőt szinte elvárjuk, hogy költségvetésük, soha nem látott trükkjeik vagy más gigantomán jellemzőjük címén mutatkozzanak be. Az európai filmeknél ez legfeljebb az alkotók nimbuszára való hivatkozással történik meg. Trier azonban – továbbra is a Dogma lendületétől hajtva – a filmezést egyszersmind happeningként éli meg, és ezt önmagában is dokumentálásra méltónak tartja. A *Dogville* készítésekor a stúdióban felállított, éjjel-nappal nyitva tartó gyóntatófülkébe épített kamera felvétele egyik oldalról része a létrehozás folyamatának (mint a színészeket lelkileg különösen megterhelő produkció előzékeny szolgáltatása a szauna és a büfé mellett), másik oldalról pedig a film hivatalos előzetese. Ki ne lenne kíváncsi, hogy Paul Bettany mitől érzi úgy, hogy egy vonat ment át rajta, hogy Ben Gazzara miért nem akar ezután soha többet örült rendezőkkel dolgozni, vagy hogy



Manderlay

Nicole Kidman mit tart szép, de nagyon furcsa forgatási élménynek? Mindez szorosan összefügg azzal a film-filmben típusú reflexióval, amelyet a *Járvány*ban láttunk, és természetesen összefügg a *Dogma 95* parancsolataival is, amelyeket Trier maga hoz létre, hogy rögtön el is térjen tőlük; elvászthatatlan továbbá az *Öt akadálytól*, amelyet Trier úgy készít el, hogy nem a filmet, hanem a filmrendezőt rendezi önkényes formai korlátozások által. A film Triernél tehát nem annyira magánvaló, az utókornak felmutatható műtárgy, mint inkább magáért való tevékenység, amelynek határait az élet újabb és újabb szegmenseiig kell kitágítani. Éppen úgy, ahogy ifj. Thomas Edison az unalmas és elvont moralizálás után a menekülő Grace nagyon is kézzelfogható példáján igyekszik szomszédainak illusztrálni mondanóját.

Különös, hogy a náci múlttal való szembenézés lélektanát szinte szemérmetlenül piszkáló Lars von Trier provokatív, világpolgári attitűdje az Amerika-trilógiával keltett komolyabb felháborodást. A kegyetlenségek pokoli crescendójává fajuló *Dogville* amerikai dokumentumfotókból összeállított montázssal ér véget, melyet David Bowie *Young Americans* című száma kísér – ez egyszerre feloldása és általánosítása a filmben láttaknak. Voltaképpen semmivel sem sommásabb ez a rendezői állítás, mint a *Járvány* végén hallható *Epidemic: We All Go Down* című popszám, mialatt forgalmas, egymásba csavarodó autópályákat látunk, ahova a film – egyébként szintén pokoli – végkifejlete után nehéz nem odaképzelnünk megannyi apró, ragályt terjesztő Mesmer doktort. Bess tragédiájáért sem tartana sokáig a

Hullámtörés merev protestáns közösségének képmutatását okolni; és éppígy mondhatnánk, hogy az *Idióták* bukása a kispolgári gyávaságból ered, Selma halála a xenofóbia, az egymásra erőltetett becsvágy és a társadalmi érzéketlenség következménye, sőt azt is mondhatnánk, hogy a *Manderlay*ből kizárólag a hirtelenjében felszabadított fekete rabszolgák szellemi kiskorúsága miatt hiányzik a happy end. Ám rövidesen be kell látnunk, hogy mégiscsak jobb, ha Trier mégoly súlyos kijelentéseit elsősorban kérdésként tesszük fel magunknak.

A *Manderlay*nél maradva: Trier a *Dogville* által kész sémát kap saját magától, és ezúttal nem is tér el attól: a film formanyelvi újításokat még nyomokban sem tartalmaz elődjéhez képest. A nézőnek itt nem kell a trieri nyelvezet egy újabb dialektusát menet közben elsajátítania, figyelme teljes egészében a tartalmi elemekre összpontosulhat, amelyek ezúttal erősen politikai jelleget mutatnak. Míg a Grace és bandita-vezér apja közötti, dogville-i beszélgetés sorsdöntőnek, minden szavában hangsúlyosnak érződött, addig *Manderlay*-beli vitájuk már nélkülözi e feszültséget: rekurzív sorozathősökké válnak, akik minden epizódban elmondják a magukét, majd a már bevált recept szerint új kalandokba bonyolódnak, más szeretőkkel, más titkokkal, más gyilkosságokkal, de feltétlenül ugyanazzal a tanulsággal. Grace ebben az epizódban az Egyesült Államok déli részeire jut el, ahol jogellenesen rabszolgasorban tartott feketékre lel. Miután csapatai révén átveszi a hatalmat és kikiáltja a demokráciát, rá kell ébrednie, hogy a szolgaságba szikkadt feketék meg-

lehetősen tanácstalanok a szép új világban – a helyzet végül rosszabbra fordul, mint Grace érkezése előtt volt. A *Manderlay* tanmese a demokráciáról és az előítéletekről, az értékek viszonylagosságáról és a boldogulás nehézségeiről. Grace és a géppisztolyos fiúk a következő epizódban várhatóan Was(h)ingtonban okoznak majd hasonló felfordulást.

Az Amerika-trilógia (bár a *Washington* még nem készült el) patinás, háromkötetes mű, egyenként kilenc fejezettel és egy prologussal: ezeket John Hurt klasszikus angol irodalmi narrációja köti össze. Az elegánsan fekete háttér előtt szikár minimalizmussal kivitelezett filmekhez vaskos, neobarokk aláfestő zene társul, amely egyszerre érzékelteti az előadott téma súlyosságát és a trilógia enciklopédikus jellegét. Lapzártánkkor Lars von Trier azonban egy *Dogma*-vígjátékot forgat, az Amerika-trilógia befejező részének forgatókönyvét újradolgozás céljából *ad acta* helyezte. Misztikusnak ható tervét, a harminc év alatt forgatott játékfilm készítését 2005 novemberében adta fel. A *Dimenzió*hoz a tervek szerint évente csak néhány percet forgatott volna, és a film 2024-re készült volna el. A saját ars poeticáját minden filmjével felülíró rendezőt csaknem maga alá gyűrte saját rendszerezési hajlama, illetve az erre épített Zentropa stúdió és szatellitcégeinek önmozgása. Ámde Trier e ponton megálljt parancsolt, és ismét olyan vállalkozásba fogott, amelyet vélhetőleg nem tekintünk majd eddigi munkássága logikus meghosszabbításának. Stanley Kubrickról szokás mondani, hogy minden filmje merőben más. Kubrick valóban mindig az adott témához választott megfelelő formát, és a maga nemében tökéletes műveket tette rendezői védjegyévé. Trier egyre nagyobb betűkkel íratta ki saját nevét a főcímben, és kétségtelenül sok energiát szentelt személyi kultusza megalapozásának, mígnem a *Dogma*-ban kikötötte, hogy a filmben a rendező nevét egyáltalán nem szabad feltüntetni. Kivéve talán, ha módosított művésznévről van szó.

Liszka (von) Tamás Tri(er)lógiaák

In *Tri(er)logies* the author argues that Lars von Trier's oeuvre is fundamentally characterised by a continuous attempt to confess a potentially sinful, inner strife between his rigid documentarism on the one hand and a flamboyant visual excess on the other. Being a man of systematism and revolutionary passion, Trier seeks to build up an enduring filmic method which can represent a complete denial of durability altogether, that is, to refine the sense of filmic sincerity by undermining his own earlier statements thereof.

Mixing distant genres and offering contradictory interpretations with the very same effort, he also pioneers in redefining what filmmaking itself might mean. The Europe trilogy, with a streak of watery hypnoses, provides a subconscious self-image of a land – if not a mere state of mind, as if it were cursed by a Kafka-like timeless struggle between a sick past and a gloomy future – the three films have not much else than this in common. Trier's spooky hospital saga, the *Kingdom* further mixes spiritual and mundane elements, comedy and horror, as well as hand-held realism and superimposed trickery. In his subsequent Golden Heart trilogy Trier both invents and surpasses the stipulations of *Dogme 95*. However, as he discovers some comfortable balance of filmic expression by the first part of the America trilogy that comprises a shocking level of credibility and a highly competent visual framework, he seems to find it too steady to complete as a trilogy anytime soon: instead, he sees to introduce comedy, *Dogme* style, possibly just to surprise himself again.