

Bartha Ildikó

Műfaji kérdések Lars von Trier életművében

„A valóság – bárholnan nézzük is – ugyanaz. Ha nem akarjuk megmagyarázni, közelebb kerülünk az igazsághoz.”¹

(Lars von Trier)

Lars von Trier életművének értelmezése kapcsán a szerzőiség koncepcióját alkalmazva olyan ellentmondásokba ütközünk, amelyek a műfaji megközelítés szükségességét és lehetőségét sugallják. E kézenfekvő, mégis háttérbe szorított vizsgálati szempont a szerzői életmű sokoldalúbb tárgyalásán túl kényes, ám egyre inkább megkerülhetetlenné váló kérdésekre irányítja a figyelmet. A filmműfajok és a műfajelmélet általános problematikájának hazai elhanyagolását az utóbbi években sürgető törekvések² próbálják orvosolni. A „tülesztétizálástól” való teoretikus elszakadási kísérlet szükségszerű válasz a kultúrán belüli ellentétek lassú feloldódására; reakció a populáris és „elit” művészet közti átjárhatatlanság felszámolására. A kritikai szemlélet változásával párhuzamosan az olyan szerzői életművek fókuszba állításának is fontos szerepe lehet, melyekben a stíluskritika által megragadható jellegzetességek javarészt épp a népszerű műfajokkal folytatott egyéni kísérletezésben, a műfaji dekonstrukció által közvetített szerzői reflexiókban manifesztálódnak. Lars von Trier filmjei intellektuális társasjátéokra hívják a nézőt, hogy a befogadás folyamatában lerombolják – többek között – a szerzői és műfaji filmek kategorikus elkülönítésére vonatkozó elképzeléseinket.

Bíró Yvette megközelítése szerint a film művészetként „Lemond a végleges absztrakció, a hangsúlyozottan szimbolikus erejű megfogalmazás gesztusáról [...]. Meghódítja éppen azt, ami a drámaépítkezésnél kötelezően kihullik. A mellékes, esetleges történéseket, tétova mozgásokat. A fő ütések mellett liktető finomabb vércöröket hozta tapintható közeliinkbe”³.

Mindez egyszerre érvényes és érvénytelen Trier alkotásaira, ő ugyanis sohasem akar lemondani „a végleges absztrakcióról”, egyszerűen nem tud lemondani róla. A finom, tiszta részletek alatt felsejlik az elvont struktúra, a kigondolt és továbbgondolt rend – a káosz kikristályosodott változata. A műfaji játék e két irányban ható lemondani nem tudásnak egyszerre célja és eszköze. Az életműből kitűnik, hogy Trier szinte akarva-akaratlan teszi feladatává, hogy túlnőjön Európa és Amerika puszta szembeállításán, férfi és női kódok sokat hangsúlyozott (s még többet elhallgatott) oppozícióján, a társadalom és a kirekesztettek közti ellentét racionális megragadásán, bűn és erény konszenzuson alapuló, világos definícióin.

Lars von Trier egyedi jelenség, és mégsem az. Harsány szerzői hangja sűríti és felerősíti korunk legfontosabb kulturális kérdéseit, melyeket a globalizáció, a multikulturalitás, a posztmodern tér-időben folyamatos jelenné összeolvadó és önmagával örökös párbeszédben és ellentmondásban álló időtlenség (idétlenség?) határoz meg. A kortárs filmművészetben pedig kevesen tudják ezt Lars von Triernél érzékenyebben megragadni.

Midcult, Dogma, műfajiság

Király Jenő műfajelméleti írásában részletesen tárgyalja azt a tömegfilm és a szerzői film oppozíciójának metaszetében kialakuló átmeneti alkotáscsoportot, amely „erőteljesebben sztenderdizált művészfilmek”, illetve „a stílártszitikum növelésére törekvő tömegfilmek” közös

1 Az idézet a *Birodalom* (Riget) VII. részében elhangzó rendezői kommentárból való.

2 Vasák Benedek Balázs: Bevezető a műfajelmélet-összeállításához. *Metropolis* 3 (1999) no. 3. pp. 6–11.

3 Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Budapest: Osiris, 2001. p. 193.

halmazát jelöli ki.⁴ Az így létrejövő „midcult” lényegében populáris fogyasztásra (is) alkalmas művészfilmek és igényes tömegfilmek gyűjtőkategóriája.

E helyütt nem kísérlem meg Lars von Trier egyes alkotásait a tömegfilm–midcult–szerzői film egyenesen elhelyezni. Király bináris oppozíciókon alapuló kulturális kódhierarchia-rendszerének logikájából adódóan nehéz megmondani, hol húzódik a midcult határa, pontosan meddig mozdulhat el a tömegfilm és a művészfilm két végpontja által kijelölt tengely középpontjától a midcult alkotás. A Király Jenő által hivatkozásként megjelölt filmek között mindenesetre kategóriaszomszédságba kerül egymással az Oscar-díjas *Az angol beteg (The English Patient)* és, Rick Altman jóslata szerint, az Oscar-díjat soha el nem nyerő – ám Lars von Trier *Birodalmában (Riget)* előszeretettel (meg)idézett – David Lynch művészete.

A midcult jelenség említése két okból szükséges Trier kapcsán. Egyfelől konkrét filmes párhuzamokat szolgáltat a dán rendező munkáinak értelmezéséhez. Másfelől – ami fontosabb – Lars von Trier műfaji jegyekkel operáló filmjei a midculttal szinkron jelenségeként ugyanarra a kulturális paradigmaváltásra utalnak – még ha szűkebb és kevésbé naiv közönséghez szólnak is. Lars von Trier egész életműve, a műfajisághoz fűződő, ellentmondásosnak tűnő viszonya, az ellentmondás feloldásának lehetősége a korszakban gyökerezik, s a kulturális dichotómia felszámolásának jelen ideje felől írható le.

A midcult „*hiperkultúra és parakultúra határait átlépő intertextuális összefüggéseken alapul. [...] A midcult-jelleg lényege egy népszerű hipertextusnak egy vagy több exkluzív hipotextushoz való viszonya.*”⁵ Lars von Trier képes egyszerre több népszerű hipertextust is viszonyba állítani több exkluzív hipotextussal. Míg a midcult feloldja egymásban az egyedít és a típust, Trier szemérmetlenül egymás mellé dobja és hivalkodóan összeférceli azokat.

A midcult szöveg „*már nem integrálódik minden szálával a műfaji szövegfolyam következtetési folyamataiba,*

egy radikális szerzői diskurzus bélyegét sem viseli.”⁶ A Dogma – mint önellentmondásokkal terhes mozgalom – is épp e jelenség felől újraolvasva értelmezhető helyesen. A komolytalannak tűnő kiáltvány – melynek paradoxona a műfajiság kategorikus tagadásának és a szerzőiséget minden eszközzel háttérbe szorító törekvésének egyidejűségében csúcsondik ki – épp a midcult szomszédságában nyeri el teljes létjogosultságát és értelmét. S így talán új megvilágításba kerül a Dogma kapcsán szembevetendő álműfajiság problémája is. A mozgalom ugyanis az egyéni hang támogatása helyett uniformizál, s így kategorikus műfajtagadása ellenére mégiscsak egymáshoz hasonló alkotások sorát hívja életre. Ráadásul a Dogma marketingfogásként is jól működő, védjeggyé váló szabályrendszere – bármennyire kompromittál a hasonlat – a hollywoodi stúdiók ipari filmtermelésének kicsinyített másaként is felfogható, ahol meghatározott paraméterek szerint készülnek el a műfajok egyenfilmjei. Nem a rendező szándékán van itt a hangsúly. Sokkal inkább a kulturális ellentmondásosság, mely „*a szerzői film burzsoá tendenciáitól*”⁷ való távolodás jegyében, a dialektika törvénye értelmében kényszerűen közelít a másik, éppúgy megtagadott műfaji végponthoz.

Összességében kijelenthetjük, hogy Lars von Trier életművében a műfajiság problematikájának (akár a tagadás által, akár a folyamatos játékban testet öltve) állandó fókuszba állítása az, ami az egymástól oly különböző stílusú, tematikájú, motivációjú filmeket szorosan összekapcsolja. Terjedelmi okok miatt nem kerül sor a rendező összes filmjének részletes tárgyalására, csak három, a műfaji kérdések szempontjából markáns alkotást fogok kiemelni.

Csak röviden említtem meg Lars von Trier korai filmjei közül a német expresszionizmus jegyeivel operáló *A bűn mélysége (Forbrydelsens element)* című darabot, mely tisztán és tökéletesen hozza az érett film noir alkotások – Kovács András Bálint által összefoglalt⁸ – jegyeit: nyomasztó hangulatú bűnügyi film

4 Király Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona Kiadó, 1998. pp. 230–231.

5 ibid. p. 231.

6 ibid. p. 233.

7 Varga Balázs: *Kavics a cipőben*. A Lars von Trier-paradoxon. In: *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003. p. 203.

8 Kovács András Bálint: *Sötét filmek*. A film noir és a modernitás. *Filmvilág* (2000) no. 6. pp. 4–10.



A bűn mélysége
(Me Me Lai, Michael Elphick)

expresszionista külső jegyekkel, az eseményeket irányítani kevésbé képes férfi főhőssel, s az őt veszélyeztető, enigmatikus nőlakkal a rejtély fókuszában. A narráció szintjén jelentkező logikai törések: a cselekmény eltérítése, a racionalitás és a tudattalan síkja közti irracionális váltások sem hiányoznak.

Lars von Trier első nagyjátékfilmje a pontosan azonosítható tartalmi-formai kódok megválasztásakor – akarva-akaratlan – már kezdetben elbizonytalanítja a műfaj melletti vagy elleni állásfoglalásunkat. Jelen dolgozat szempontjából azért releváns az alkotás, mert a film noir esetében nincs kritikai konszenzus abban a kérdésben, hogy maga a megjelölés műfaj- vagy stílustörténeti kategória.⁹ A noir narratíva, karakterformálás és stílus önnön sajátosságait (a nézői percepció megingatásának eszközeit) mintegy kiterjeszti a film műfaji kódhierarchiában elfoglalt helyének (a műfajisághoz való viszonyának) meghatározhatóságára, megingatva ezzel az interpretáció absztrakt segédeszközét. Ez az elbizonytalanítás a későbbi alkotásoknál azonban egészen másfajta műfaji játékban testesül meg.

Az E-trilógia másik két, sötét tónusú filmjében (*Epidemic*, *Europa*) az erős egyéni hang háttérben két fontos tendenciára is felfigyelhetünk. Az egyik a

filmkészítés aktusának önreflexiója, mely a *Járvány* (*Epidemic*) cselekményalakításának lényegi eleme, s mint ilyen a szerzőiséggel való morbid játék által a távolságtartó nézőpont kialakítását kezdeményezi, miközben az alkotást a külső kényszer dinamikájával (a „támogatott produkció”, a fertőzés önmagába záródó köre) állítja viszonyba. (A későbbiekben az alkotás problémáira még erőteljesebben reflektáló *Öt akadály* [*De fem benspænd*] esetében a kötelező körülmények önkéntes vállalásával elkészített szerzői filmváltozatok a műfaji fejlődés – uniformizáció és variálódás; állandó jegyek és újítások dialógusa – bizarr modelljeként is felfoghatók.) A másik, fontosabb vonás a műfaji családfán egymással közeli rokonságban álló típusfilmek összeházasítása. Az *Európában* (*Europa*) már kémfilm és noir bűnügyi történet olvad össze, fellépve a műfaji kódhierarchia magasabb, közös vonásaikat hangsúlyozó szintjére az absztrakciós aktus során szimbolikussá váló térben és időben.

Ez utóbbi nyomvonalon haladva ezúttal olyan filmeknek szentelek nagyobb figyelmet, melyekben nyilvánvalóan tetten érhető, miként kapcsolja össze a rendező a kulturális kódhierarchia különböző szintjeit az egyes műfajok között kezdeményezett sajátos diskurzuson keresztül. E párbeszéd értelmezésével

próbálom feltárni, miként járul hozzá Lars von Trier alkotásaival a műfajok mitikus struktúrájának megbontásához és újjáépítéséhez, új jelentéssel való gazdagításához.

A filmek elemzése kapcsán a műfajelméleti problémák mélyebb, teoretikus boncolgatását igyekeztem kerülni, és – az elvégzendő feladat érdekében – viszonylag stabilnak elfogadott kategóriákkal, sémákkal dolgozni. A rendező ugyanis egy-egy film erejéig a maga sajátos módján nyitja meg – s ezáltal írja felül – a műfajfogalmakat. A műfajra mint kikristályosodott mítoszra és időben változókéony képződményre egyszerre reagál, s gyakorta ugyanazzal az alkotói aktussal egyszerre erősíti és gyengíti magát a műfajiságot, annak érvényességét.

A sorozatok birodalma

„Az ízlés és a szokások elválaszthatatlanok egymástól, de ne hagyjuk, hogy uralkodjanak felettünk. Ha le tudunk mondani a megszokottról és a már megkedveltről, ha van erőnk búcsút inteni, talán örömmel üdvözöljük majd a régítől eltérő újat. Az új – éppen emiatt – talán nem is olyan rossz.”¹⁰

(Lars von Trier)

A kalandos sorozatfolyamok iránti igényt a nézőkben a késleltetés kiváltotta feszültség tartja életben. A klasszikus sorozatokban az egyes epizódokat vagy a heti utolsó adást lezáró *cliffhanger* folyamatosan fenntartja az érdeklődést és izgalmat, mert *tudjuk*, hogy előbb-utóbb elérkezik a kielégülés várva várt, feloldást és egyensúlyt hozó pillanata. A végtelenített sorozatokban az élet mint lezáratlan narratíva jelenik meg, a cselekmény a mozi szakrális teréből visszavonhatatlanul átköltözik az otthonokba, a televízióval együtt folyamatos jelen időnk részévé válik. A befejezetlenség közvetítésének egyik lehetősége a végpont nélkülivé tágított, eposzi méretű képződmény hosszas szériákban

való adagolása. A sorozatok kalandos kontextusában a generációkon átívelő, újabb és újabb fordulatokat hozó cselekmény a család, a családhoz hasonló életközösség vagy a munkahelyi közösség életéhez kapcsolva a narratív kombinációk és variációk „végtelenségig való folytatását” mint valószerű jelenséget hordozza. Az örökös folytatásban ugyanakkor a szövegkohézió meglazul, a dramaturgia feszessége a struktúrát egyre kevésbé hatja át, egyre kisebb egységek: epizódok, jelenetek, párbeszédok szintjén érvényesül csupán. A figurák tetszés szerint válhatnak jellemet a sorozat eleje és a kései folytatások között – olykor a személyiségfejlődés elveinek teljesen ellentmondóan. Váratlanul kiléphetnek szereplők a történetből (gyakran a stúdió és a színész közti konfliktus, a forgatás finanszírozási feltételeinek függvényében), máskor a halál torkából többszörösen képesek visszatérni vagy döntéseiket egyik napról a másikra homlokegyenest megváltoztatni (a nézői elvárásoknak megfelelően).

A horrorfilmekben a hetvenes évek vége felé jelentkezett az a világgépváltás¹¹, mely a gonosz által megszállt világrend helyreállíthatatlanságára utal. A tudattalan és a tudat közötti mezsgye megnyílásának irreverzibilitása, a kapuk lezárhatatlansága, a tudattalan (mint irracionális és fenyegető) állandó, baljós készenléte és örökös munkálkodása a fenyegetettség kényszerű elfogadását követeli meg. Kiszolgáltatottságunk a filmben a pszichopata gyilkos, a szörny, a sátán elpusztíthatatlanságában manifesztálódik.

Amikor a bűn és bűnhődés témáját irracionális kontextusba helyező, a nézői borzongásigény (*thrill*) és undorral kevert rettegésvágy kielégítését célzó műfajok hagyományával találkozunk, a néző rettegése a végtelenségig fokozható. Ahogy a bizonytalanság és a fenyegetettség természetes létmóddá válik, úgy válik általános normává, íródik bele a fantázia- majd a „racionális” műfaji világgépekbe a Rend mitikus szövetének újra és újra megismétlődő felbomlása. A sorozatok nem azonnal, hanem hosszas gyötrődés és rettegés után jutnak el a nyugtalanító végkifejletig,

¹⁰ Az idézet a *Birodalom V.* részének végén elhangzó rendezői kommentárból való.

¹¹ Rathgeb, Douglas L.: Az ösztön-én szörnyei. Rémálom és valóság a *Halloween* és a *Rémálom az Elm utcában* című filmben. In: Nagy Zsolt (ed.): *Tarantino előtt*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. p. 91.

közik a feloldás hiányát, vagy újabb és újabb szériában sokszorosítják ugyanazt a rettegést, egyre kevésbé kecsegtetve a megoldás halványuló reményével. Ezáltal új paradigmává szilárdítják menthetetlenségünket és a dolgok irányításában játszott (hollywoodi típusú) főszerep illúziójának végső elvesztését.

David Lynch sorozatában, az összefüggő cselekményre épülő *Twin Peaks*ben a harmincadik, befejező epizódban a túlvilági gyilkos, Bob vigyorával néz vissza Cooper ügynök a tükörből önmagára és a nézőkre, s ezzel a dermesztő képpel búcsúznak tőle és a sorozattól. Az *X-akták* (*The X-Files*) különböző epizódjaiban is több nyugtalanító, ismeretlen formája marad szabadon a gonosz megtestesülésének. A földön kívülről vagy a tudattalanból induló fenyegetés egy és ugyanaz: támadás racionális, mítoszvesztett világunk ellen. Küzdelmeink hiábavalóak: e sorozatokban éppúgy nincs feloldás, mint egy egész estés, nyitott végű kortárs horrorban vagy thrillerben. A világ rendjének helyreállíthatatlansága a sorozatok formáját magára öltve folyamatos jelen idővé tágul. A tudatlatti szörnyei és a tudatunk között húzódnó határ lezárhatatlansága miatt már nemcsak a moziban, de otthon sem vagyunk biztonságban.

Az orvosi szerepkör és a kórházi milió a filmtörténet egész útját végigkíséri, s a kortárs népszerű formák között is fontos szerepet játszik. Az orvos kiemelt feladattal bír a társadalomban: mint gyógyító a lét legfontosabb területeivel (születés, halál, betegség) áll mágikus kapcsolatban. Az egykori sámán archetípusából (melynek funkciói racionalizált világunkban a klasszikus értelmiségi hivatásokban differenciálódva köszönnek vissza) ő őrzi a legtöbb vonást. Az ősi gyógyítói szerepkörből alakult ki fő feladata: a racionális orvoslás mestersége. A test egészségének letéteményeseként fizikai síkon élet és halál urává válhat. Ugyanakkor a jó orvos a kortárs elképzelés szerint egy kicsit a pap és a tanító szerepét is magában hordozza. Magasabb rendű és értékesebb élet felé terelgeti betegeit, tanácsokat ad morális és praktikus kérdésekben, lelki támaszt nyújt a test gyengülésével kapcsolatos pszichés válságban – akár a közeli hozzátartozóknak is. Hivatása napról napra egy

sajátos etikai értékhierarchia mentén teszi próbára az egyén szubjektív választásait. Az orvos titoktartásra kötelezett, miként a gyóntató pap. Szemében – ideális esetben – megszűnnek a társadalmi és morális különbségek, előtte (miként Isten előtt) minden beteg egyenlő. Az élethez való jog elsőbbsége – a társadalmi ítélkezést és igazságszolgáltatást megelőzve – a beteg gyilkost is megilleti. Az orvost ugyanakkor a mások élete feletti döntések közvetlen morális felelőssége terheli: legkisebb szakmai tévedése is halált okozhat, vagy előfordulhat, hogy az élet vagy az emberi méltóság védelmében az írott törvényekkel kerül szembe.

A doktor – speciális társadalmi szerepe révén – mint mellékalak kezdettől fogva jelen van a legkülönfélébb népszerű műfajokban a westernről a sci-fin át a horrorig. Hivatásának attraktivitása kapcsán pedig önálló alműfajban vív ki jelentős funkciót magának.¹² A populáris orvostematika előszeretettel kapcsolódik a szappanoperákhoz. A szereplők között gyakran találunk legalább egy doktort, akin keresztül – hol hangsúlyosan, hol kevésbé dominánsan – a sorozatban is megjelenhet az orvoslét (szakmai, erkölcsi, anyagi, lélektani) problematikája, a melodramatikus vagy vígjátéki fő cselekményszálnak alárendelve. A kórházi sorozatokban a szappanopera-szereplők teljes közösséget egészségügyi alkalmazottak jelentik. Ám két azonos témájú és miliójú széria között is jelentős különbségeket találhatunk abban a tekintetben, hogy milyen arányban és mélységben reflektál szakmai, erkölcsi, magánéleti kérdésekre, mennyiben foglalkozik a betegekkel, mennyiben az orvosok karakterével. A műfajt legteljesebben azok az alkotások használják ki, amelyek a hasonló hivatású személyek bonyolult interperszonális viszonyrendszerét teljes spektrumában (a magánéleti bonyodalmaktól a szakmai hierarchia konfliktusaiig) ábrázolják, s a fenti problémaköröket érdekes diagnózisokkal, súlyos etikai dilemmákkal kombinálva változatos cselekménymintákat hoznak létre.

Bár az idillikus természeti és steril gyógyászati díszlet felvonultató (nyugat)német *A klinika* (*Die Schwarzwaldklinik*) magánkórházi miliója más motívumokat feltételez és eltérő konnotációkat hordoz, mint a látens (kelet-)közép-európai társadalmi-



Bírodalom (Ernst-Hugo Järegård)

gazdasági aniztot adó csehszlovák Kórház a város szélén (*Nemocnice na kraji města*) vagy a *Mentők (Sanitka)*, s mindezen sorozatok jelentősen eltérnek a mai amerikai kórházsorozatoktól, a műfaji érintkezés közös, univerzális befogadói elvárásokat is mozgásba hoz a műfajt működtető ideológiai szándéktól függetlenül. Ezek az univerzálék emberi mivoltunkból adódnak. Mindannyiunk célja pszichés támogatást kapni a születés, betegség, halál nyomasztó témáinak feldolgozásához, melyekkel közösségi rituálék hiányában manapság nem tudunk mit kezdeni. Mindannyiunk vágya bepillantani azon emberek életébe, akik születésünkben, halálunkban, testi gyengeségünk pillanataiban rendelkeznek felettünk és felelősek értünk. Célunk egyfelől megbizonyosodni arról, hogy ők éppen olyanok, mint mi (ugyanúgy éreznek, ugyanolyan esendők és halandóak, mint az átlagember), másfelől tudomást akarunk szerezni arról, amiben kivételesek. Az életért a halál ellen folytatott sikeres küzdelmeikben örömteli a hősökkel azonosulnunk, míg bukásukkor az ő tragédiájuk tükrében szembesülhetünk saját fájdalomainkkal.

A befogadói elvárás- és szokásrendszer a kilencvenes években természetes módon kapcsolja a kórházsorozathoz az adrenalin folyamatos magas szinten tartásának szükségletét, melynek kielégítése a hagyomány szerint a kalandfilmek (háborús és akciófilm, krimi), illetve a sötétebb műfajok (horror, thriller)

feladata volt. A *monstre* kórházi szappanopera *Vészhelyzet (ER)* típusú megtestesülésében az említett műfajokhoz kapcsolódó elvárásrendszerből veszi át nemcsak a folyamatos feszültségigényt, de a gyomorforgató testiséggel való szembesülés radikális vágyát is. A kórház irracionális, fenyegető, véres színtérre változik, mert egyébként a halál, testi nyomorodás és torzulás a „racionalitás műfajainak” csak a legszélső határterületén, a háború kalandjának végletesen naturalista ábrázolásaiban fordulhatna elő. Miként a háború a racionális gondolkodás számára a legutolsó állomást jelképezi, ahol a törvények felborulnak, a psziché meginog, úgy a sürgősségi osztály túlfeszített munkatempója, a folytonos erkölcsi döntéskényszer és magánéleti krízis tartja az „őrület határán” még éppen innen a szereplőket és a nézőket. A valószerű, de felfokozott létállapot ábrázolása után a következő műfaji állomás, mely hasonló mennyiségű és minőségű (emocionális és vizuális) borzalmat hordoz, a horror, amely a racionalitás és irracionális határmezsgyéjén egyértelműen az utóbbi felé hajlik.

Ugyanabban az évben (1994-ben), amikor a sürgősségi osztály mindennapjait témájául választó *Vészhelyzet* megkezdte az amerikai nézők feszültségigényének és vérszomjának végtelenített kielégítését, Dániában elkészült Lars von Trier *Bírodalom* című sorozatának első négy része. Trier ennek megalkotá-



**Birodalom (Holger Juul Hansen,
Ghita Norby)**

sával egyszerre reflektált – a maga ironikus és ellentmondásos modorában – a szappanopera- és általában a sorozatklisék, a krimifordulatok, a horror és thriller által tükrözött meghasonlott világképekre és az új kórházi műfaj iránti felfokozott igényre. A dán sorozat emellett lokális, aktuális sajátosságokat (dán–svéd ellentét, helyi intézményi működés és hierarchia, bürokratikus túlzások, a hagyományos orvoslás harca a természetgyógyászat módszerei ellen stb.) tesz szatíra tárgyává. Az ironizáló tendencia műfaji szempontból is releváns: a szkeptikus látásmód felerősíti a szándékolt műfaji túlzásokat, erős kritikai távolságtartásra ösztönöz a megidézett tömegfilm típusok eltúlzott jelenlétével szemben.

Meg kell azonban jegyezni, hogy Trier olyan erőteljes műfaji (és a hozzá kapcsolódó stílus-) jegyekkel is operál, melyek a percepció szintjén ellehetetlenítik a kritikai szemlélődést és az ironia által játékba hozott dekonstrukciót. Az irracionálistól való félelem felerősítése és a váratlanságra való folytonos rájátszás mint feszültségkeltő elem állandó készenlétet eredményez a nézőben. A borzongással vegyes kíváncsiság olyan elemi igény, mely visszatartja az intellektust a vegetatív szinten jelentkező befogadói reakciókkal szemben. A dekódolás kettősségét (kritikai szemlélődés és emocionális azonosulás) a sorozat folyamatosan szavatolja. Az alábbi példák a teljesség

igénye nélkül követik nyomon a tipikus műfaji jegyek félreérthetetlen felidézését, bemutatva a dekonstrukció lehetséges módjait, de a folyamatos újrateremtés eszközeit is, melyek lehetővé teszik, hogy a műfajleépítés és a műfaji hagyományörzés egyensúlya ne boruljon fel véglegesen.

A hatáskeltés érdekében megőrzött borzongató stílus jegyek (pszichedelikus, nyomasztó hangeffektek, állandósult sötét tónus és szürreális zöldes szűrő alkalmazása, az elmosódott, impressziószerű szellemalakok megjelenése) mellett a motívumkincs részben sértetlenül rekonstruálja a műfaji kontextust. A minden epizód előtt megjelenő sejtelmes prologus hangsúlyozza, hogy a Birodalmi Kórház specifikus tér: a hely/az épület múltja, valamint a jelennek a múlthoz fűződő (ellentmondásos) viszonya mentén jelenhetnek meg azok az erők, amelyek a racionalitás szabályait is felülírják. A rettegés klasszikus kísértettörténeteitől örökölte a horror a békétlen lelkek lokalizálhatóságát (meghatározott helyen, időben, helyzetben való megjelenését). Az „irracionális racionalizálása” nevében az értelem számára felfogható szabályok szerint működő naiv túlvilág- és tudattalanábrázolást és a még helyreállítható rend alternatíváját idézi meg a cselekmény Maryhoz kapcsolódó vonulata. Elindít azonban mellette egy másik szálat, melyet bevallottan a *Belphégor* (*Belphégor ou Le fantôme du Louvre*) legendás francia sorozata

inspirált¹³. Fekete leples alak, gyilkosság, sátáni szertartások, csábító nő – a dán rendező nem csupán egy másik rendezőtől idéz, hanem jól felismerhető műfaji kliséket vesz át *A Louvre fantomjából*. (A két szílat – mint később láthatjuk – a szappanoperákból kölcsönzött öltéssel varrja össze, ezzel kissé megingatva műfaji pozíciójukat.)

A *Birodalom* további jelentős műfaji paneleket is feidéz. A „tekintet” mint a szereplőket figyelő Gonosz több filmműfajt összekapcsoló elem. A „sötét oldal” e szimbóluma olyan erős szövésű, motivikus hagyományháló része, melynek szálai a fantasy legnépszerűbb forrásaikká érnek: például *A Gyűrűk Ura* (*Lord of the Rings*) című regényig (Mordor szeme). Többek között a nyolcvanas évekbeli *Támadás a Krull bolygó ellen* (*Krull*) című Peter Yates-filmben is felbukkan a Gonosz szem, bár ott a belső nézőpont egyáltalán nem létezik. A klisé nemcsak a fantázia, hanem a bűn kalandjának irányába is kitérít a műfaji asszociációs lehetőségeinket. A Gonosz szem belső nézőpontjának a bűnügyi műfajokban megfeleltethető a szubjektív beállítások által közvetített, a szereplőket figyelő tekintetben manifesztálódó sötét erő (a szem megjelenítése nélkül). A thrillerek kifejezetten kedvelik a pszichopata gyilkos ezen nézőpontját (pl. Robert Siodmak: *Csigalépcső* [*The Spiral Staircase*]). A tekintet közvetítettségben láttatja a világot, a Gonosz nézőpontját a nézőével azonosítja, sugallva ezáltal, hogy túl közel vagyunk a Gonoszhoz, s nem vagyunk biztonságban.

A sötét erők a fantáziavilág (s az általa szerveződő műfaji rend) törvényei szerint az ártatlanság elvesztése kapcsán képesek benyomulni a világba. Ennek egyik legszebb vizuális megfogalmazását Ridley Scott *Legenda* (*Legend*) című fantasyjában látni, ahol a szexualitás megjelenését a kapcsolatban az egyszarvú (ártatlanság) szarvának letörése és a tó jégpáncéljának áttörése szimbolizálja. Ezekon a töréseken, repedéseken keresztül áramlik be azután a sötétség, s zuhan a világ éjbe. A *Birodalomban* az infantilis Mogge (a gyermeki ártatlanság patológikus esete) a nimfomán szerelme számára levágott fejet a *repedező* kórház egyik folyosófalából *hiányzó téglák* mögé, a lyukba hajtja, s ott a sátánimádók kezébe kerülve válik kultikus tárggyá.

A horrorfilmekben az ifjúkori szexuális szabadosság, mértéktelenség és a sötétből támadó Gonosz kapcsolata¹⁴ már bűn és (aránytalanul kiszabott) bűnhődés ok-okozati összefüggésének torz lehetőségként jelenik meg. Mogge rémálmaiban egymásra vetül időben és térben a két sík. Az ismeretlen eredetű és szándékú szellemek által keltett álombéli rettegés ellenszereként tudattalanját irányítva hívja meg az erotikus képzetet („*Gondolj valami kellemesre!*”). A testi bűn és a racionalitáson túli világ fenyegető jelenlétének kauzális összefüggése e bizarr beállításban nemcsak felcserélődik, feloldódik, de morbid humorral színeződik át: az álombéli szexuális aktust egy csapat kísértet érdeklődő tekintete kíséri. Később a szellemekkel szemben pszichés védelemként felidézett hölgyről derül ki, hogy sátáni elkötelezettségével maga okozza a rémálmokat. A testiségen keresztül a létünkbe szivárgó sötét erők hagyományos sémája újra megszilárdul (bár a racionális orvosi páholy inkvizíciója által üldözött kamillatea és az ördögi nő nevének megfeleltetése újabb szatirikus konnotációkat hoz játékba).

A filmben felbukkanó alapvetőbb horrorklisék akár teljesen eltéríthetik elvárásainkat: a földön húzott nyálkás-véres csíkot egy résnyre nyitva hagyott ajtó mögé követő kamera nem a legelvetemültebb, őrjögve pusztító ősgonosszal találja magát szemben. A klasszikus műfaji várakozást kielégítő, velőtrázó sikoly helyett az anyamelodramákat idéző szívszorító és könnyfakasztó funkciójú jelenet következik: a világ legérzékenyebb lelkű torzszülöttje nem tébolyultan ölni, hanem édesanyja ölbe bújni indult. Lars von Trier azonban e bizarr játékban nem elégszik meg mindkét műfaj határainak kikezdésével. A hitetlenkedő néző kételyére rájátssza még a borzongatás kliséit is, mígnem véglegesen megbizonyosodunk róla, hogy az óriásbébi *tényleg* jó, és gyermeki érzékenységből, odaadó szeretetből és önfeláldozásból nyújt példát. Azt azonban, hogy áldozata meghozta-e az emberiség számára a gyümölcsöt, a befejezetlen narratíva ironikus sémája szerint nem tudhatjuk meg.

A rendező a nyomozás narratívájával is eljátszadzik: a szellemek és démonok után nem egy fiatal férfi

13 Varga Balázs: Kavics a cipőben. p. 199.

14 Rathgeb, Douglas L.: Az ösztön-én szörnye. p. 93.



Birodalom (Kirsten Rolffes)

nyomoz, hanem a *Twin Peaks*ből ismert Tuskó Lady spirituális képességeivel felruházott Drusse asszony, kinek karaktere Miss Marple elszántságával és (álhipochondria mögé rejtett) testi-szellemi fűrgeségével egészül ki. A részben Agatha Christie-től örökölt öreg hölgy titokfejtő útján a racionális, logikus következtetés analitikus módszereit irracionális összefüggések feltárására használja. A klasszikus detektívtörténetekhez méltóan felbukkannak az értékes, ám hiányos információk átadása után halálukat lelő szereplők, a félrevezető és utólag átértelmezendő jelek. A megoldás(ok) megtalálásához rengeteg helyzetkomikum kapcsolódik, amit időnként a fatális véletlen vagy Drusse nagydarab, nem éppen beretvaeszű fia idéz elő. A klasszikus vígjátéki fordulatok újra és újra csökkentik a rettegés fokát, de soha nem devalválják teljesen.

A szappanoperák – család, munkahely, közös lakóhely, iskola stb. közössége által összetartott – cselekményfolyama szinte kivétel nélkül a kapcsolatrendszerek nyílt, ám bonyodalmas jelenbéli alakulása és/vagy múltbéli titokszövevények feltárulása köré szerveződik. A Birodalmi Kórházban e kapcsolati háló teljes szövetét olyan többletjelentés itatja át, mely kritikai távolságtartásra ösztönöz. A kórház szellemeként felbukkanó Maryt (törvénytelen gyermekét) majd száz évvel korábban meggyilkoló Aage a jelenben

(démonként) az orvos Judith-ot ejti teherbe. Az egymástól oly távol álló műfaji eszközök (szappanopera- és horrorklisék) együttes alkalmazása a legsötétebb komikum konnotációit szüli. A néző hirtelen ráébred, hogy műfajilag megalapozott jóhiszeműségénél fogva félrevezették: egy kísértetkislány mostohaöccseként világra jött torzszülött féldémontól várja a világ megmentését. A rejtélyes féltestvér-motívum másik felbukkanásában szintén a melodramatikus sorozatklisék karikírozása érhető tetten: a tudománynak elkötelezett, rákos patológiaprofesszor és az ostoba, kövér, lusta kórházi betegszállító rokonságára fényt derítő csontvelő-átültetés előtti jelenetben. Krogshøj holttestének „üldözése”, a férfi többszörös, hihetetlen visszatérés-sorozata a halál torkából, szélsőségesen pozitív jellemének megtévesztő és túlzó átalakulása, majd normalizálódása az összes sorozatfolyam hasonló következetlenségeire játszik rá.

A kórházi tematikára irányuló dekonstrukció a műfajt legtöbbször annak etikai vonatkozásain keresztül kezdi ki. A kórházi közegtől (ma már természetes módon) elvárt „véres borzalom” hatásességét is részben ilyen metaüzenetekbe kódolva minősíti át. A premier plánban elének táruuló szarkómás májat a tudomány fanatikus híveként megismert patológus-kutató önszántából transzplantáltatja szervezetébe és dédelgeti magában. A problematika abszurd megköze-

lítéséhez képest a rákos és egészséges májak látványa nem is tűnik undorítósnak: a szatíra és a fekete humor keveredése átértelmezi a látottakat.

Még összetettebb a hatás, amikor a befogadó által elvárt műfaji kód nyújtotta biztonságot (amit a séma szerinti olvasat adhat) nemcsak a szkeptikus kódolvasás kényszere billenti ki, hanem egy másik műfaj is befurakodik az értelmezésbe, egyszerre több irányba tágtva a horizontot. A naturalista módon ábrázolt agyműtét nézőre gyakorolt hatása relativizálódik, amikor a beteg operáció közben felébred és szellemet lát. A váratlanul megjelenő hideglelés elem hatására hirtelen irrelevánssá válik a beteg koponyájának túlsó, nyitott oldalán álldogáló orvosok véres ténykedése. Az agy műtėti megnyitásával párhuzamosan egy másik dimenzió is megnyílik. Az egyik síkon szike hatol be a húsba, a másikon szellemek lépnek a valós térbe, a harmadikon egy elvárásaink szerint oda nem illő műfaj nyomul be egy másik műfaj díszletei közé.

A példák sorából világosan összeáll, ahogy Trier az egyes műfaji jegyek (tematika, motívumok) megidézésével egyszerre több, a kódhierarchiában egymástól igen távol álló műfajt, de rokon típusokat is mozgásba hoz – szinte fokozatosan feltérképezve építi be a lehetséges variánsokat, alműfajokat. Míg a műfaji családfa távolságait az irónia eszközével hidalja át, a sok közös vonást tartalmazó műfajok eltúlzása, halmozása segítségével is tágtja a sorozat kereteit – amíg a narratíva és a dramaturgia bírja a terhelést a szétesés veszélye nélkül. A *Birodalom* fokozatosan kezd repedezni a sötét erők előretörésével – és a műfaji idézetek sokasodásával párhuzamosan.

Lars von Trier nemcsak tudatosan rájátszott, de korát megelőzve rá is tapintott olyan műfaji sarokpontokra, amelyek az ő megfogalmazásában még kritikai távolságtartást indukálnak, a főszereplő sorozatokban tíz évvel később azonban azt látjuk, hogy éppen ezek a jelenségek nyújtanak lehetőséget a formai-műfaji megújulásra.

Napjaink mainstream sorozatai „az élet mint kaland” típusú narratíva előretörését hirdetik. A „máshol” és „máskor” fikciós paradigmáit a valóság-szférába (*A szökés* [*Prison Break*]) vagy az „eldönthetetlen, mi a valóság” kontextusába (*Lost – Eltűntek*

[*Lost*]) tolják át. E sorozatokban a megszokott klisék helyett egyre inkább a mindenhol ott leselkedő váratlanság és kiszámíthatatlanság kerül abszolút főszerepbe. Az elvárások a megnyugtató lezárásra való igény feladásával immár véglegesen átalakulnak. A globalizálódó világban semmi sem végleges: a munka, a létbiztonság, az emberi kapcsolatok; kultúra és civilizáció, természet és ember, egyén és közösség sorsa irányíthatatlannak tűnik.

A kórházi kapcsolatok szappanoperaszálai irracionális nyomozással és távolságtartó ironizálással vegyítve Triernél még bizarr elegyet alkotnak. A főszereplő ma már egyáltalán nem óvakodik a megszokott felrúgásától és a befogadói attitűd sem idegenkedik az egymásnak alapvetően ellentmondó érzelmi reakciók gyors váltogatásától. Ahogy az uralkodó diskurzus a káosz szülte kognitív heterogenitás kényszerét közvetíti, sémává válik egyazon narratíva követése során borzongani, nevetni és időnként elérzékenyülni. Miként a *Született feleségek* (*Desperate Housewives*) sikere mutatja, a tömegműfajokban e pillanatban is van létjogosultsága a kertvárosi háziasszonylét humoros-ironikus látteleletét a kemény, véres krimivel összeházasítani. Trier műve ilyen távlatból tekintve eklatáns példája annak, hogy a szerzői újítások nem feltétlenül „beszélnek el” a tömegműfajok természetes fejlődése mellett.

Valaha a stílusidegen megjelenítési formák bizarr összekapcsolása tőlük távol eső műfajokkal komoly feszültséget kelthetett a nézőben. A *Birodalom* a dokumentarista hatásra törekvő szépiaszínezet és a kézikamera nyugtalan mozgásával keltett valóságillúziót a borzongást hajszólo műfaji elemekkel házasítja össze. Az irracionális fenyegetésével szemben a néző biztonsága nemcsak eltűnt, de az elvárásrendszer időközben visszajára is fordult. Az *Ideglelés – Blair Witch Project* (*The Blair Witch Project*) óta a sötét erők utáni keresgélés áldokumentálása, az ilyen módon szélsőségesen racionalizált rettenet a műfaj ontológiáját is megingatta. Az a mozzanat, ami Lars von Triernél artisztikus túlzásnak tűnhetett, néhány évvel később a befogadói igények tömeges és radikális megváltoztatása miatt (több-kevesebb sikerrel) pályázhat arra, hogy kanonizálódhasson.

Az ismeretlentől való félelemre és kíváncsiságra építő, a váratlanságra alapozott cselekmény és karak-

terek, a logikát elutasító fordulatok halmozása, műfajok és stílusok szokatlan összeházasítása – vagyis mindazok a lehetőségek, melyekre Trier rákérdez – napjainkban megerősítést nyernek, és abszolút életképesnek bizonyulnak a közönség megragadásában a műfajok státusának sérülése nélkül.

Amikor Lars von Trier a második *Birodalom*-széria végén az elszabaduló sátán, a leszakadó lift, a frontálisan ütköző autók, a szennyesszállítóban eltűnő Mona, a földrengés által megrázott, de összeomlani nem látott épület képével szinte összes szereplőjének további létjogosultságát és a cselekmény egészének folytathatóságát megkérdőjelezi egy groteszk cliffhanger-halmozással, a nézők egy csoportja egy utolsó, ironikus mosollyal feláll a fotelból, mások pedig internetes fórumokon követelik a *Riget III*-at. A harmadik sorozat ugyan nem készült el, de Stephen King steril hipertechnikával és epikussá duzzasztott dramaturgiával legyártotta a dán kórházi borzongás amerikai változatát. Eredeti elbizonytalanító kontextusrendszeréből így a *Birodalom* végleg átíródott a műfajiság egységesítő diskurzusfolyamába.

A musical mennybemenetele

A *Táncos a sötétben* (*Dancer in the Dark*) című filmet azonnal sajátos műfaji szellemidézés színterévé teszi a történet kontextusát kijelölő felütés: egy színjátszóköri musicalpróba. A *muzsika hangja* (*The Sound of Music*) nyílt idézetei nemcsak a két film egymásra olvasását, a dialógusban létesülő kétirányú interpretációt teszik lehetővé. A *muzsika hangjából* származó zenés idézetek mögött megbúvó sarkalatos kérdések „átíródnak” a fő cselekményszálba is, és sajátos jelentéstartalommal bővítik egyén és közösség kapcsolatának általános kérdéseit. Új jelentésárnyalatokkal, újabb kérdésekkel gazdagodik A *muzsika hangja* is – a korábban hangsúlytalan konnotációk fontos kérdésekként domborodnak ki. A két mű párbeszéde ugyanakkor visszacsatolás is a műfaj közvetítette univerzális *beilleszkedési*¹⁵ tematikához.

A két mű párbeszéde a felidézett műfajra mint közös kódra másképpen is reflektál. Rick Altman szemantikai-szintaktikai tipológiája a musicaleket három fő kategóriába sorolja. Megállapítja, hogy a tündérmese-, show- és folk-musicales az eltérő fejlődési út ellenére érdekesen keveredhetnek egymással. Az altmani kategóriákra és azok egymással létesíthető kapcsolataira sajátos módon kérdez rá a két mű egymásba ágyazottsága. A *muzsika hangja* Rick Altman besorolása alapján a tündérmese-musicales közé tartozik. Távoli, egzotikus helyszínen játszódik, a szereplők előkelő környezetben élnek. A fő téma a *Rend helyreállítása* „a képzeletbeli királyságban” – a gyász „kövé dermesztő” átkának eltörlése az apát manipuláló boszorkány elüldözése által, az *anya* hiányának betöltésén, a szeretet misztériumának újrafelfedezésén keresztül. A szereplők célja – szintén az altmani sémának megfelelően – egy *magasabb rendű valóság felé* orientálódni (szimbolikusan: a film végén az alpesi ösvényen, az ég szakrális közelségében fölfelé indul a család). A kizárólagos tündérmesei olvasat lehetősége néhány ponton kibővül, ha a *Táncos a sötétben* című filmmel együtt értelmezzük, „együtt olvassuk” a történetet. Az „egzotikus” helyszín A *muzsika hangjában* a kontinentális Közép-Európa. A *Táncos a sötétben* bevándorló Selmája számára a tündérmeseszzerű Amerika a beteljesülés lehetősége, ahol a savanyúcukrot egyenesen a fémdobozból eszik. Az általa csodált műfaj – és annak főleg a kifejezetten az európai operett hagyományaiban gyökerező válfaja: a tündérmese-musical – azonban épp Közép-Európába helyezi (vissza) a musicalt (s vele a tündérmesék beteljesedését). Ez az öntükröző, kettős jelleg a jelentésképzés egyéb mozzanataiban is tetten érhető majd.

A *muzsika hangja* története bár pozitív véget ér, von Trapp kapitányék mégis *elhagyják* szeretett szülőföldjüket. A család sorsa felől megnyugszunk, a *Rend helyreállítása* (a német megszállás felszámolása) azonban a fikción *kívülre* helyeződik. Biztosra vesszük, hogy a nácik elbuknak, és a von Trapp családnak lehetősége nyílna akár a visszatérésre is, de erre vonatkozó elképzelésünk nem feltétlenül a cselek-

15 Thomas Schatz műfajelméleti munkájában a musicalt a „*társadalmi beilleszkedés műfajai*” közé sorolja (Vö.: Vasák Benedek Balázs: Bevezető a műfajelmélet-összeállításhoz. p. 8.)

mény, s nem is a tündérmesék *általános* logikájából adódik (sőt annak ellentmondani látszik), hanem a reális történelmi ismeretek okán. A *muzsika hangja* tehát – kissé földhözragadtabb megfogalmazással – úgy zárul, hogy a főszereplők átjutnak a határon (emigrálnak) a svájci szabadságba... A *Táncos a sötétben* – mintegy folytatólagosan – a szabadságba idegenként érkező „(nem)boldogulásának” történetét dolgozza fel. (Külső jegyek és az áruulás motívumának rokonsága alapján Rolfe időskori „képmása” jelenik meg a Selma sorsát megpecsételő rendőr, Bill alakjában – ezzel is utalva arra, hogy a Rend nem állt helyre, hiánya a tengerentúli szabadságban is kódolva van.)

A *Táncos a sötétben* majdnem vak hősnője számára szinte ontológiai kérdéssé válik a musical. Selmának mindene a zenés-táncos film, a létet e műfajon keresztül értelmezi, mi több, konstruálja. Életstratégiája követni kívánja a musicalhősök életútlogikáját: a színpadi szerepvállalás aktusa számára az amerikai álommal való teljes azonosulás beteljesítésének eljátszása. Míg van olyan amerikai, aki nem tudja megérteni/nem akarja befogadni a saját földje szülte műfaj lényegét (Jeff számára megfejthetetlen a titok, hogy hirtelen énekelni és táncolni kezdenek egy filmben), addig a musicalt szinte vallásos rajongással övező közép-európai Selma a „műfaj áldozatává” válik. Az asszony a műfaj iránti tökéletesen nyitott és naiv befogadói attitűddel és az ehhez társuló rendkívüli érzékenységgel próbálja felfejteni az amerikai álom lényegét. Európaiként próbálja beteljesíteni azt, s ehhez egyetlen kapaszkodója egy műfaj minél teljesebb interiorizálása. A *Táncos a sötétben* konklúziója szerint azonban az boldogul a valós amerikai társadalomban, akiben fel sem vetődik a lehetőség, hogy a musicalt létértelmezési stratégiának tekintse, azaz racionálisan távol tartja magát a műfajjal való azonosulástól. A valós élethelyzetekből a fikatív (belső) musicali tér-időbe való átlépés – munka közben a belső ritmust keresni, dalokról ábrándozni, munka után színészként eljátszani a musical főszerepét – látszólag egyenes úton viszi egyre közelebb Selmát a (társadalmi) ellehetetlenüléshez; a körülményekbe, másokba, illetve saját céljába vetett végtelen bizalma pedig a halálhoz. A műfaj filmbéli megjelenési módzatai és formái, valamint az egyes karakterek

viszonya a musical hagyományos motívumaihoz azonban tovább árnyalják ezt a képet.

A film harmincnyolcadik percéig a musical a színpadi idézeteken, moziban látott filmrészleteken és a szereplők által megfogalmazott naiv befogadói stratégiákon keresztül van csak jelen. Ezután jelennek meg a betétdalok, melyek a kerettörténet érintkezését a műfajjal az eddigi metaszintről egyértelműen a narráció síkjára emelik át. Ahogy a konfliktusok nyomán a dráma egyre feszesebbé válik, annál gyakrabban fakadnak dalra, perdülnek táncrea a szereplők. A néző óhatatlanul musicalként értelmezi a látottakat, ugyanakkor a befogadás során érzékeli a műfaj hagyományaitól való nyílt elmozdulást, valamint a tartalom és a forma feszültségében kódolt üzenetek kettősségét.

A hagyomány szerint a musicalek betétdalai közben a cselekmény tér-ideje szinte kimerevedik a szereplők körül. Bár a befogadás folytonossága meg-megtörik ezáltal, a narratív keretből nem ki-, hanem átlépünk egy másik szintre: a zene és a tánc a legfontosabb pontokon mélyíti el a cselekményt szervező rítusokat, fokozza az emocionális töltést, a néző érzelmi azonosulására építve.

A *Táncos a sötétben* című filmben a leginkább szembeötlő műfaji átírás a zenés jeleneteket érinti. A klasszikus musicalekre egyfelől a diegetikus dalbetétek alkalmazása jellemző. A színpadi próbajelenetekben köszön vissza torz másuk: a zenés darab megalkotásának kísérlete a cselekmény szerves része ugyan, a szereplők dala és tánca a történet logikai menetének elemei, nem valóságidegen komponensek – ugyanakkor a próbán elhangzó dalok nem keltenek érzelmi hatást, hiszen senki nem éneklí végig őket, abba-hagyják, mást próbálnak, elrontják, s nem halljuk végleges, tökéletes verziójukat sem a fináléban.

A másik feltűnő játék a műfaj hagyománnyal a cselekmény fő szálában megjelenő valóságos dokumentarista stílusban forgatott, kézikamerás, improvizatív hatású jelenetei és a professzionális videoklip-technikával készített, a legapróbb részletekig kidolgozott betétdalok közötti vizuális kontraszt. Ezzel az eszközzel a musicalek egyik legfontosabb jellemzőjét túlozza el Trier a végletekig: a belső (kivetülő) fantáziavilágot és a valóság közti ellentétet.



Táncos a sötétben

A dalok és a tánc a klasszikus műfaji közegben általában egyén és közösség örömét hivatottak kifejezni.¹⁶ A *Táncos a sötétben* nondiegetikus betétdalai *kizárólag* (a szeme világát fokozatosan elveszítő) Selma belső monológjai, még akkor is, ha figurája látszólag nem egyedül uralja az adott jelenetet. E fiktív és öntörvényű belső térbe a többi szereplő – mint alább megfigyelhetjük – a klasszikus musical szabályai szerint nem is tud belépni, csupán attól eltérő, a műfaji hagyományokat felülíró módon.

A zenés show-jelenetbe foglalt „közösségi öröme” három alkalom adódik a *Táncos a sötétben* című filmbe. A kontextustól függetlenül szemlélve nem találunk semmi különöset ezekben a jelenetekben a klasszikus musicalekhez képest: fergeteges zene és akrobatikus, vegyes tánckar a gyárban, a színpadi próbán és a bírósági tárgyalóteremben – oda nem illő helyszíneken –, melyek a zene és a tánc csodáját, az életérzés boldogságát hirdetik. A dalok azonban kivétel nélkül Selma egyéni musicalimádatáról szólnak, a közösség csak a formai keret megteremtésébe kapcsolódik be. A cselekmény ezen dalok elhangzása után minden esetben tragikus fordulatot vesz. A gyárban a Selma által tönkretett gép leállása töri meg a zenét. A próbán kibontakozó show végén megszakítatlan daltól kísérve törnek be a terembe a rendőrök, akiknek kezébe a jelenet szereplői a koreográfia részeként csúsztatják át Selmát. Akikkel az imént arról énekelt, hogy „mindig lesz egy barát, aki elkap”, boldogan piruettezve járulnak hozzá, hogy

bilincsbbe verve hurcolják el. A vádlottak padjának keskeny peremén az idős Oldrich Novy, az egykori híres cseh musicalszínművész ropja a táncot és bohémkodik Selmával – a tárgyalóterem „közössége”, mely a dalban összeforr a nővel, a cselekmény valóságsíkján halálos ítéletet mond ki rá.

A klasszikus musical az udvarlás és a közösséghez tartozás mítoszának hordozója és közvetítője.¹⁷ A tárgyalt történet középpontjában álló női alak két különböző módon találkozik a férfi princípiummal. Az egyik férfi (Jeff) tiszteli, csodálja őt. Nyilvánvaló segítő szándékkal áll mellette, ám Selma az udvarlás e konvencionális formáinak teljességgel ellenáll. A magára maradt, gyermekéről gondoskodni akaró anya alig vesz tudomást az őt (érzelmileg, fizikailag, anyagilag stb.) akár támogatni is képes és hajlandó férfi közeledéséről. Nincs azonban meg köztük az ellentéteknek az a feszültsége sem, mely gyakorta előfeltétele a későbbi boldog egyesülésnek.

A musicalben táncban és dalban olvad össze férfi és nő. Lars von Trier feje tetejére állított musicalvilágában Selma a szerelme helyett az őt tönkretévő és általa meggyilkolt emberrel kerül intim közelségbe a közös dal és tánc során. Kettejük közt nem forr mindent elsöprő szenvedély, a szerelemnél sokkal mélyebben kötik össze őket egymással kölcsönösen megosztott titkaik, majd véglegesen a gyilkos-áldozat kötelék forrasztja össze őket. Kapcsolatuk a társadalmi Rendet őrző főbélő és az albélőként megtűrt, többszörösen hátrányos helyzetű bevándorló ellen-

16 Altman, Rick: A musical. In: *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória, 2003. p. 309.

17 ibid. p. 313.

tétére épül. A kifordult világ a lassú dalban és táncban szentesíti kettejük közösségét, és végképp ellehetetleníti a férfi-nő kapcsolat minden egyéb formáját a filmben. Ezáltal visszavonhatatlanul azokra a társadalmi problémákra tereli a szót, amelyekről a klasszikus musical – általános ideológiai funkciójának megfelelően – általában épp elterelni igyekszik a figyelmet. Trier filmjében a társadalmi beilleszkedés mítoszának dekonstrukcióját végzi el, melyhez a musical műfaji kellékei – az erőteljes ideológiai töltés révén – szolgáltatják a legerőteljesebb eszközöket.

A *Táncos a sötétben* tulajdonképpen a műfaj történetére is reflektál, amikor a Közép-Európából érkezett bevándorló a musicalt közös világnyelvként próbálja használni. Az örökzöld és Hollywood által a világra erőszakolt műfaj (mely egykor földrészek közötti nyelvi különbségeket győzött le a zene segítségével) a filmen belül nem működik egyértelmű kommunikációs kódként, ellentmondásosan közvetít bevándorló és bevándorló, bevándorló és amerikai között. „*Ne hívj engem Cvaldának*” – mondja Kathy, aki a szavak szintjén mogorván elhatárolódik a musicaltől. Nem akar táncolni, nem akar elvarázsolódní. Ő korholja legjobban Selmát, amiért az éjszakai műszak gépritusára egész show-t vizionálva majdnem végzetes balesetet okozott a lemezprésnél. Lényében megtagadni azonban Kathy sem tudja a musicalt: ő adogatja a kellékeket Selma keze ügyébe a próbán, ő méri le a lépések hosszát a színpadon, nehogy barátnőjéről kiderüljön fogyatékosága, és emiatt elveszítse főszerepét, a sötét moziban ujjaival táncolja el Selma tenyerén a filmen látott revüt.

Jeff is kétértelműen viszonyul a musicalhez. A második monumentális, zenés jelenetben a hazaúton gyalog, le-lemaradozva követi Selmát, aki a tehervonatra könnyedén felugorva-leperdülve táncol a faszállító munkások karával. Jeff és Selma *párbeszéde* – kettejük mozgásának diszharmóniája, táncbéli egyesülésük hiánya ellenére – folyamatos: Jeff a táncon kívül maradva olyan értékek utáni vágyódást kér számon Selmától, melyeket a *musicalek* közvetítenek (egzotikus látnivalók, az „unokák mosolyát” ígérő hű társ, igaz szerelem). Selma tipikus musicalbetétdalban, musical-idillt jelző háttér (legelésző tehének, táncolva teregető házaspárok) előtt fejti ki: nem hisz ezekben, nem

érdeklék ezek a dolgok. Jeff kívül marad a show-ba olvadó színjátzópróba forgatagán: a jelenet passzív résztvevőjeként a műfajtól távolító szkepszist érvényesíti. A cselekmény sodrásában mégis ez a musicaleken kívül álló férfi bizonyul musicali módon „igaz barát-nak”, aki „elkapja” Selmát a kritikus pillanatokban (ő segíti például Selmát álma beteljesüléséhez azzal, hogy a nő fiával bejelentkezik a szemműtetre), nem pedig azok, akik a táncparketten magasra emelik és fizikailag biztonsággal tartják (és a zene extázisától kísérve adják rendőrkézre).

Bill viszont az egyetlen, akivel Selma érdemben beszélgetni tud a musicalekről – látszólag közös nyelvi kódrendszert használnak. Bill is hangsúlyozza, hogy imádja a műfajt. Sőt megerősíti Selma musicalbefogatói stratégiájának helyességét is. Miután Bill lesz Selma tragédiájának közvetlen okozója, fontos jelentéssel ruházódik fel kettejük ezen „műfaj-értelmezési” megegyezése.

A film befejezése felől tekintve ugyanis szimbolikussá válik Selma (kizárólag Billel megosztott) gyermekkori titka, miszerint a musicalek végét sosem nézte meg. Nem bírta elviselni a finálé után bekövetkező őrzítő csendet. A *Táncos a sötétben* utolsó dalával visszavonhatatlanul elérkezik a (Selma által soha nem látott) finálé fekete tükörképe, mely egyén és közösség harsány örömdója helyett mindkettő hattyúdala: a „*Boldogan éltek...*” dalos ígérete helyett a „*...míg meg nem halt(ak)*” bizonyosságát hordozza. A befejezés után várható csend (a halál csendje) már nem áll kontrasztban semmiféle harsány zárójelenettel, hanem konvencionálisan adekvát (egy perc néma csend) a halál (dala) utáni tisztelgéssel. Selma elveszített színpadi musicalszerepe helyett – e sokak által giccsesnek minősített zárójelenetben – az élet színpadán énekli el utolsó dalát. Ez a „színpadiasság” azonban sokkal több szemantikai információt hordoz, mint hogy egy kategorikus esztétikai ítélettel elintézhessük. A fentiek értelmében e szimbolikus záródalban a film valójában a műfaji kánont kommentálja.

A lerombolt Amerika-mítosz ellenére a musical győzedelmeskedik. Selma még a záródalban is megpróbál azonosulni kislánykora „végtelenített” musicalélményével. „*Ez az utolsó előtti dal*” – énekli – „*ez nem a finálé*”. Ez kettős jelentést hordoz: ez nem a finálé –

egyrészt mert nincs köze a zajos boldogsághoz, másrészt nem zár le semmit, hiszen lesz még itt valami más is a dal után, ami nemcsak a zenének vet véget, de az 'utolsó' szó eddigi jelentésének is más értelmet ad. Selma az utolsó pillanatban sem akarta a musical végét megélni. Tudatosan elutasította, hogy az általa oly nagyra becsült műfajjal és annak szabályaival a valóság szemben áll. Selma a történet racionális síkján egyre távolabb került az általa vágyott világba való beilleszkedés lehetőségétől. Az irracionális álomdalok megjelenése által viszont egyre tökéletesebb musical-főszereplővé nőtte ki magát. A lebontott színpadi világ, a visszaadott szerep helyett felépít egy másikat – a műfaj eszközeivel, de annak szabályait felülírva. A lét és a musical (félre)értelmezése során, azonosulás és tagadás harcában elbukott ugyan, de közben akaratlanul egygé vált magával a műfajjal.

A műfaji menedék elvesztése

A *Dogville* az Amerika-trilógia első darabja. A főhős, Grace már csak utalás szinten rokona az Aranyszív-trilógia női karaktereinek. Története egészen mást sugall, mint Bess (*Hullámtörés* [*Breaking the Waves*]), Karen (*Idióták* [*Idioterne*]) vagy Selma (*Táncos a sötétben*) passiója. A gyengébb nem megaláztatásokat elszenvedő kulcsfigurája teljesen átértelmeződik ebben a filmben. Amint a trilógia elnevezése jelzi: a *Dogville* műfajiságát érdemes az Amerika-mítosz felől megragadni. Talán elsöre meglepőnek tűnik, ha a film stílusához nem a Dogma túljátszása-kiforgatása felől közelítünk; vagy ha a végletekig lecsupasztott és a maga kendőzetlen díszletvalójában bemutatott környezetet – mely látszólag a *film* természetét is megtagadni látszik – nem a színpaddal és a drámával állítom párhuzamba. A *Dogville* a zárt stúdiótér dobozvilágával nem a film színpadi közvetítéssé való „visszaminősítését” modellezi, csupán a tömegfilmeket gyártó stúdiók zárt terében keltett valóságillúzió alakul vissza nyíltan vállalt díszletsémákká. A település felülnézeti rajza a környezet ismertetésének szük-

ségtelenségére, az egyszerű és milliószor látott amerikai kisvárosra vonatkozó közös befogadói ismeretünkre utal/épít. Olyan kognitív térképet vázol csupán, amely egy műfaj önisméltése során vésődött belénk. Ezzel a gesztussal mintegy azt állítja, hogy az illúziót keltő környezet „valóság-hű” felépítése szükségtelen egy olyan stabil műfaj megidézésénél, melynek kapcsán már ezerszer elfogadtuk, hogy a díszlet kétutcányi papírmáséból áll, könnyen beazonosítható helyszínekkel.

Ha ezzel a szemlélettel közelítünk a *Dogville*-hez, már kevésbé ér váratlanul, hogy a film cselekményszerkezetét figyelve érdekes megfeleléseket találhatunk a Will Wright által meghatározott¹⁸ klasszikus western cselekményszerkezetével:

A hős bekerül egy társadalmi csoportba (Grace idegenként érkezik Dogville-be).

A hős ismeretlen a társadalom számára (nem tudják ki ő, honnan és pontosan miért jött).

A hősről kiderül, hogy kivételes képessége van (ahhoz képest, hogy a faluban nincs munka, amivel hasznossá tehetné magát, Grace egy csapásra nélkülözhetetlenné válik alázatossága és segítőkészsége miatt).

A társadalom felismer valami különbséget önmaga és a hős között, a hős speciális státuszt kap (maga a „befogadott” státus különleges Dogville-ben, hiszen senki más nem vívta ki még ezt a pozíciót).

A társadalom nem fogadja el teljesen a hőst (a közösség egyetlen, Grace-hez hasonló korú hölgytagja emlékezteti rá, hogy valójában önös érdekből szavazott befogadására).

A struktúra eddig szabályosnak tűnik, a következő ponttól azonban a szerkezeti egységek megfelelése mintha megszűnne. Viszont a film vége felől olvasva a struktúrát, megtaláljuk minden lépés párját, hiszen birtokába jutunk a tudásnak, miszerint az emberi cselekedetek kétértelműek, s maguk az emberek kétarcúak. El kell ugyanis fogadnunk azt a relativizmust és ellentmondásosságot, mely átszövi kényszeredett bináris oppozícióinkat (kiket nevezünk „gazemberek-

18 Wright, Will: A western film struktúrája. In: Gelencsér Gábor (ed.): *Mozgóképkultúra és médiaismeret. Szöveggyűjtemény.* Budapest: Korona Kiadó, 1998. pp. 134–138.

nek” és kiket jóknak, azaz „társadalomnak”; hová tartozunk és honnan nézve vagyunk kirekesztve stb.). A film vége felől vizsgálva megérthetjük, hogy Dogville lakói belül, önmagukban hordják a gazemberséget. Nem(csak) a kívülről érkező gengszterek jelentenek veszélyt rájuk (és a társadalomra) nézve, hanem ők maguk a veszély forrása. Grace megjelenése az ő rendjüket (a társadalmon belül saját szabályokat teremtő, attól hermetikusan elzárt csoport rendjét) is megkérdőjelezi. Ilyen értelemben mégis érvényes ezután is maga a cselekményszerkezet, csak épp a szereplők mozdulnak el egy láthatatlan tengely mentén.

Érdeklődés van a gazemberek és a társadalom között (Dogville lakói – akik valójában gazemberek – a társadalmi szabályok [és saját szabályaik] ellen vétve rejtegetik Grace-t, mert [alantas okokból] „szükségük” van rá).

A gazemberek erősebbek a társadalomnál; a társadalom gyenge (úgy tűnik, mintha tökéletes, szinte idillikus egyensúlyi állapot uralkodna, nem érzékelhető, hogy bármiféle gazemberség megzavarhatná a Rendet – visszatekintve ez a fordulópont, ami után a rajongás majd gyűlöletbe csap át).

Erős barátság vagy megbecsülés fejlődik ki a hős és egy „gazember” között (Dogville lakói közül Tom szerelmet vall Grace-nek és viszont).

A gazemberek veszélyeztetik a társadalmat (többértelművé válik a jelentés: Grace rejtegetése mindenkire nézve egyre veszélyesebb).

A hős nem akar belekeveredni a konfliktusba (Grace megalázottsága ellenére sem akar igazságosztót játszani a rá ruházott gengszteri hatalomnál fogva, inkább elszenvedi a bántalmazásokat).

A gazemberek a hős egy barátját fenyegetik meg (a közösség végül Tomot is választásra kényszeríti, aki teljesen magára hagyja Grace-t).

A hős megküzd a gazemberekkel (megérkezik a „valódi” gengszterek [gazemberek], Grace még mindig velük áll szemben; verbálisan az apjával küzd meg morális kérdések mentén).

A hős leveri a gazembereket (Grace belső – formális szinten az apjával folytatott – küzdelmének végeredménye Dogville lakosságának kiirtásában manifesztálódik, Grace erkölcsi döntést hozott).



Dogville (Nicole Kidman)

A társadalom biztonságban van (a társadalom megszabadult attól a rákfenétől, melyet Dogville embertelen közössége jelentett számára).

A társadalom elfogadja a hőst (Grace a gengsztereket választotta befogadó közegnek. A társadalom fogalma immár új értelmezést nyer, egyfelől a gengsztereket választó Grace számára a továbbiakban az ő hierarchiájuk, törvényeik bírnak identitásképző erővel, másfelől itt kapott hatalmát „e világ jobba tételére” akarja fordítani – tehát a tágabb értelemben vett társadalom implicit módon fogadja be).

A hős elveszíti speciális státusát vagy lemond róla (Grace Dogville megsemmisítésével korábbi státusáról is lemond, ugyanakkor döntésével új, az eddiginél sokkal speciálisabb és fontosabb hatalmi pozíciót vállal fel egy tágabb hatóságú körben).

A befogadás során létrejövő kettős olvasat (mint dekonstrukciós aktus) lehetősége a western mitikus

sémájának alapvető bináris oppozícióit írja felül. A western cselekményét szervező ellentétek¹⁹ a struktúra minden szintjén feloldódnak. Kelet és Nyugat ellentéte felülíródik az „önmagával szembenálló” civilizáció olvasatának lehetőségében. A Wright által emlegetett szegmensek egyik legfontosabbika, a társadalom gyenge volta viszonylagossá válik. A formális jegyeket illetően Dogville lakosai is gyengék (van köztük öreg, [képzelt] beteg, vak, nyomorék, szellemileg visszamaradott, alkoholista és egy székérderéknyi gyerek stb.), kegyetlenségük azonban nem ismer határt, ha saját beteges és önző érdekeik védelméről van szó. A műfajfejlődési sémát tovább gyengítve bűn és erény viszonylagos érték kategóriaként jelenik meg, s ez a karakterek megítélését is elbizonytalanítja. Grace-ről nem tudjuk, alapvetően mely értékrendet hozza magával: mire az opciók és hipotézisek helyett bizonyossággá válik, hogy gengszter²⁰, addigra elfogadtuk karakterének homogenitását („civilizatorikusan [sic!] elkötelezett, kulturálisan kifinomult és morálisan pozitív”²¹) egy civilizált, de morális értelemben abszolút bűnös (heterogén) közösséggel szemben. A zárójelenetben egyszerre paradox újraértékelési kényszer következik be, Grace heterogén karakterré válik, aki mégiscsak a civilizatorikus szempontból negatív (gengszter-) világ mellett dönt, bár a morál nevében vívja meg a végső párbajt. A homogén–heterogén szembenállás hirtelen heterogén karakterek harcává válik, s ezzel a lezáratlanság új dinamikáját és a folytatás drámai kényszerét teremti meg.

Az ellentmondások elbizonytalanításának, a bináris oppozíciók feloldásának irányába hat a western tipikus férfi, illetve női karaktereinek egymásra vetítése is. A történet végéig abszolút értelemben vett nőként viselkedő (kultúraőrző és civilizációteremtő) Grace tökéletesen megfelel a western női kulcsfiguráinak – az utolsó jelenetekben azonban újraértelmezhetővé válik a férfi westernhősök paraméterei szerint. Megtud-

hatjuk, hogy Grace eredetileg szakítani akart a gengszterek „új vadnyugati” társadalmával, mely egyrészt nem rendelkezik pozitív morális töltéssel, másrészt a civilizációt oly módon tagadja meg, hogy az általa felkínált jogot, rendet, törvényt, társadalmi hierarchiát kikerüli. Ez a vonás rokonítja a nyugati, civilizálatlan világból kiemelkedő pozitív (morális) hőssel, „akinek erénye kilépés a bűnből, a vadság önlegyőzése”.²² Grace kísérlete Dogville-be érkezésével a civilizációhoz való (újra)csatlakozás eszméjét képviseli. Azt is megtudhatjuk, hogy a hős eredendően és szándékosan nem kívánt élni az őt a közösség fölé helyező hatalommal. Az egyre mohóbbá váló ravasz, gátlástalan gonosztevők és intrikusok között a lány a westernhősök szélsőséges példajaként *valóban a legutolsó pillanatig „kéreti magát”, halogatja a rendteremtő szerep felvállalását.* Grace-t az általa egyetlen menekülési és újrakezdési lehetőségnek tekintett civilizációs létforma rendfenntartói éppúgy üldözik, mint az általa elhagyni kívánt „városi vadnyugat” képviselői. Ugyanakkor a gengszter-társadalomban betöltött státusát végül felvállalva, az ő eszközeikkel szolgált igazságot a magasabb erkölcsiség nevében, így válik a (morális) rend helyreállítójává. A magányos hős paraméterei – aki a gyilkosokkal és a törvény képviselőivel is szembenáll, s egyúttal mindkettő rokona – ismét érvényesek lesznek a lányra.

A klasszikus westernben „nem a bűn rejtőzködik, hanem az erény, az utóbbit kell felfedezni. Nem a bűnös személy, hanem a bűnös világ kiküszöbölése a cél.”²³ Mint a film végén kiderül, Grace az utolsó pillanatig bízott benne, hogy a (rejtőzködő) erényt megtalálja Dogville-ben. A városban végül mindenki bűnösnek bizonyul, a dogville-i civilizációnak nem maradnak önmagával szemben megvédeni való, felfedezésre váró értékei (a kutya kivételével). A civilizáció (Dogville) nem rendelkezik végső soron egyetlen rokonszenves hőssel sem, aki a morális nyugatot képviselő Grace-szel össze-

19 Király Jenő: *Mágikus mozi*. p. 128.

20 Az egyszerűség kedvéért a vadnyugat civilizáció előtti és a gengsztervilág („új” vadnyugat) civilizáción kívüli, civilizáció alatti képviselőit ezúttal egymással behelyettesíthetőnek tekintem.

21 Király Jenő: *Mágikus mozi*. p. 127.

22 ibid. p. 129.

23 ibid. p. 119.

fogva megmenthetné ezt a közösséget. Akit eleinte a karakter és a feladat megtestesítőjének tekinthetnénk – Tom szellemi fölénnyel rendelkező alakja, értelmiségi hivatása (író) ezt a műfaji elvárásunkat ébreszti fel – nem képes erőit egyesíteni a kívülről jövő hős(nő) morális erejével. A törvény és a rend képviselője abszolút hiányzik a közösségből. A Rend mint *lehetőség* Dogville zárt (deszakralizált és demitizált) terén kívül található. Ezt sugallja, hogy a közösség felülírhatja saját törvényeit (akár Grace büntetlen rejtegetésével, akár megtorlatlan bántalmazásával). A civilizatorikus Rend mint semmire nem kötelező, senkit nem védelmező és nem fenyegető erő áll előttünk. A törvény embere nem lép be a közösségbe, legfeljebb nyomokat hagy (végső soron jelentéktelen és súlytalan) létezéséről. A közösségben nincs elkülöníthető, megfélemezni való erő, mert maga a közösség válik megfélemezni való erővé. A közösség nem hordozza a Rend lehetőségét sem. „A western a végső próbatételt nagy párbajként dramatizálja, ritualizálja és esztétizálja. Az igazság pillanata kiegyenlít minden számlát.”²⁴ A világ mitikus közepeként megjelölt főtéren – ahol a városi westernpárbajok zajlanak²⁵ – Grace egy azokkal szimbolikusan egyenértékű gesztussal (hátra támadva az őt hátra támadókat) lemészárolja az egész várost. A kutya az egyetlen, akit életben hagy. A westernben a döntő harc a morálisan pozitív, de civilizatorikusan negatív főhős és az immorális, civilizatorikusan negatív „gazemberek” között játszódik. Ehelyett Grace nem velük számol le, hanem a civilizáció immorális képviselőivel. A „Nyugat” nem a „Kelet” képviselőjében vívja meg a harcot, hanem a Kelet ellen. Az eszmék próbatétele²⁶ (saját élményei és az apjával folytatott vita) után a hős leszámol magával a társadalommal, s a történet végén a negatív világ pozitív embereként lovagol el.²⁷

Fontos hangsúlyozni, hogy Grace egy olyan társadalmat törölt el, mely képes kitermelni magát a

„genszterséget”. Klasszikus western megoldásként konszolidációt és egy új, „normálisan társadalmassult” világot kínál fel az embereknek.²⁸ A posztklasszikus westernben a „túltársadalmassult” világ válik végponttá – a civilizatorikus világ negatívumait hangsúlyozva lehangoló képet mutat. A *Dogville* kiindulópontja a posztklasszikus western által végpontként kínált létállapot.

A *Dogville* a narráció szintjén lazán a gengszterfilm műfajához is kapcsolódik, de egyúttal jelentős távolságot tart mind a kortárs, mind a klasszikus gengszterfilmtől. A gengszterek nem explicit módon vannak jelen (az általuk elkövetett bűnökön, akciókon keresztül), hanem meghúzódnak a cselekmény, a szereplők és a hegyek mögött. E látenssé váló jelenléttel szoros összefüggésben áll a gengszterfőnök szerepkörének leszűkülése, szimbolikussá válása. A vezér mindenképp felett álló, törvényosztó feladatának a filmben leginkább mitikus (isteni) jelentősége domborodik ki. Titokzatos alakja a lefüggönyözött autóban rejtőzik; mintha csak hangként (Ige) létezne. A végső jelenetben az erkölcsi ítékezés jogát, mi több a döntés kényszerét ruházza át Grace-re (miként Isten szabad akaratot ad az embernek).

A gengszterfilm a western rokon műfaja. A klasszikus „új” világban felépített rend *ellehetetlenüléséről* tudósít, az immoralitástól szabadulni nem tudó, fenyegető és fenyegetett civilizáció problémáira adott válasz mítoszait takarja. Lars von Trier – a műfajok szociológiai osztályozása szerint a „társadalmi beilleszkedés műfajai” közé tartozó – testvérkategóriák egymásra vetítésével alakítja ki a társadalom alapkonfliktusaira vonatkozó újabb rákérdés lehetőségét.

A *Dogville* a társadalom kiépítésének klasszikus mítoszstruktúráját használja fel ugyanazon társadalom későbbi, torz fejlődési állapotának lebontásához, vagyis az építés és fejlődés logikája szerint *destruál*. A

24 ibid. p. 119.

25 A másik – westernre jellemző – szimbolikus megoldás: a végső összecsapás színterét az ég (szakrális) közelségében, egy sziklás hegyi ösvényen kijelölni. Ezt a lehetőséget azonban a film már az elején elveti: a menekülő Grace-t figyelmeztetik, hogy a sziklákon át, fölfelé nem vezet út, arra semmiképpen sem tudja elhagyni Dogville-t.

26 Király Jenő: *Mágikus mozi*. p. 131

27 ibid. p. 125.

28 ibid. p. 126.

lezáratlanság is ezt az ellentmondást hangsúlyozza: bár Dogville eltöröltetett, a nő alakja magában hordozza az újrakezdés lehetőségét. A civilizáció és kultúra azonban innentől véglegesen feloldhatatlan ellentmondásokban teremti újra (és újra) önmagát és önnön lerombolt mítoszáét. Bár a nő – westernhősként – legyőzi morális ellenfeleit, méhében ott hordja a többszörös erőszaktevők magjából fejlődő gyümölcsöt mint a romlott társadalom reprodukciójának lehetőségét. A – klasszikus western szabályai szerint legyőzendő – gengszterhatalom birtokában, velük együtt „lovagol el” – paradox módon – a világ jobbá tételének szándékával.

A *Birodalom*, a *Táncos a sötétben* és a *Dogville* Lars von Trier alkotásainak sorában egyaránt kiemelkedő helyet foglal el. Tárgyalásuk az életmű vizsgálatának messze nem teljes, de több szempontból reprezentatív metszetét nyújtja: a filmek témájukban és stílusukban jelentősen eltérnek egymástól. Működésük titkának boncolgatása során a közös kapaszkodót éppen a műfaji szempontok érvényesítésében lelhetjük meg. A dolgozat ugyanakkor célul tűzte ki, hogy az elemzések által igazolja is ezen műfaji szempontok nélkülözhetlenségét Trier filmjei befogadásához és interpretálásához. A három alkotás műfaji olvasata a bemutatottakon kívül számtalan egyéb mozzanatot rejt, melyek – akár a trieri szimbólumrendszer alaposabb feltérképezésén keresztül – a rendező más műveit is képesek bevonni a tömegfilm markáns típusaival folytatott hatékony párbeszédbe.

Ildikó Bartha

Questions of Genre in the oeuvre of Lars von Trier

This work examines Lars von Trier's films with special attention to their connection with different popular and canonised mass film genres. It is an interesting contradiction of the oeuvre that while the films prove a very characteristic and unique style of the author, they show very firm ties of genre almost in all cases.

The study examines the Dogma 95 movement with regards to genre. It points to the fact that although one of the aim of this movement was to attack Hollywood and the production and idea of film genres, the international success of Dogma 95 in the production of art films followed the rules of genre: it produced a marketable brand name, which carries easily identifiable characteristics and values to the audience.

The author highlights three pieces by Lars von Trier, using them to underpin her statements with their analysis of genre. She compares the 8-episode long *The Kingdom* with the thematic and stylistic characteristics of hospital series, and shows how the horror version of this popular style becomes a real piece of art. *The Dancer in the Dark* is examined starting from the ideological and structural characteristics of classic musical. Finally for the analysis of *Dogville* she takes the structure of American western as a basis through which special point of analysis she sheds new light on the characteristics and tools of the America critics seen in Lars von Trier's America trilogy.