

Stóhr Lóránt

Nincs alku**Lars von Trier melodramái**

„A melodráma végső soron nem annak a kornak sajátos világnézete vagy metafizikája, amely elvesztette hitét a megoldásokban? A koré, amely hátat fordított a változás összes utópiájának?”

(Thomas Elsaesser)¹

Thomas Elsaesser, a filmmelodráma hetvenes évek eleji (újra)felfedezője és a műfajban rejlő társadalomkritikai lehetőségek egyik legnagyobb hatású hirdetője, az ezredforduló után született munkájában számba vette az elmúlt évtizedek kritikai fejleményeit, és megállapította, hogy a hetvenes évek óta a melodráma fokozatosan teret nyert, a társadalom és a történelem eseményeinek domináns kifejezőmódjává, a hamisan bemutatott vagy a domináns médiumokból kiszorult csoportokat képviselő politikai és erkölcsi diskurzusok részévé vált. Elsaesser példái az *Oprah Winfrey Show* dramaturgiájától kezdve Diana hercegnő halálának sajtótálatlásán át a washingtoni Holocaust Múzeum „nézői azonosulást” kiváltó megoldásáig terjednek. Elsaesser merészen általánosító gondolatmenete szerint tehát az avítottnak tűnő és a kulturális felejtés szemétdombjára utalt melodráma nemhogy nem tűnt el, hanem fikciós módként egyenesen uralja a populáris audiovizuális műfajokat. A melodráma a tömegigényeket kielégítő televíziós és filmes formákon túlmenően a művészfilmben is újra meg újra feltűnt az elmúlt két évtized során. Az újralfedezett, önreflektív melodramát a művészfilmek elsősorban magánéleti problémákhoz választották műfajul (Wong Kar-wai melodramatikus műveit a szerelem, François Ozonét a gyász témája uralja), ám a kilencvenes évek közepén a populáris tendenciákkal párhuzamosan megjelent a melodráma politikai és morális tárgyú művészfilmes változata is. A legmeglepőbb ebben, hogy a korábban kifejezetten enigmatikus, műfajtalan posztmodern látványfilmeket készítő Lars von Trier nyúlt a melo-

drámához mint műfaji kerethez. Számos kérdés merül fel ezzel kapcsolatban. Vajon miért bukkant fel Trier életművében a melodráma? Milyen lehetőségeket nyújt számára a műfaj, amit korábbi filmjeiben nem aknázott ki? Van-e már előzménye Trier pályáján a melodramatikus képzeletnek? Jelen tanulmány ezekre a kérdésekre keresve a választ egyrészt film- és műfaj történeti kontextusba kívánja állítani a dán rendező melodramáit, másrészt – a kérdést megfordítva – a Trier-életmű horizontján elhelyezni magát a műfajt.

A melodráma megjelenési formáinak elszaporodása a melodráma rugalmasságával, műfaji kötelmeinek egyre tágabb értelmezésével is magyarázható. Elsaesser azért találhatta a melodramát egyetemesen használt fikciós formának, mert nem szigorúan vett műfajként, hanem kiterjesztett értelemben, fikciós módként használta. Az elsässeri értelemben vett univerzaliztikus melodráma egyetlen lényegi mozzanata az áldozat hőssé avatása. A melodráma azonban kezdetben kötöttebb műfaj volt ennél. A melodráma történetének, születésének és változásainak ismertetésére nincs mód ebben a tanulmányban, ám a változás irányának megrajzolására mindenképp szükség van, hogy megérthessük Lars von Trier sajátos melodramaváltozatának helyi értékét a film történetében.

A melodráma – kialakulása idején, a XVIII. század végén, a XIX. század elején – jól körülhatárolt vonásokkal rendelkező, koherens műfaj volt, amely a szóra építő, tradicionális és arisztokratikus színpadi műfajjal, a tragédiával szemben kínált a szélesebb kö-

¹ Elsaesser, Thomas: *A Mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited*. *Andere Sinema* Mediatijdschrift. Antwerp, Summer 2005.

zönség számára is elérhető és érthető alternatív formát a francia színházakban. Peter Brooks a melodramáról írt alapvető jelentőségű könyvében² ennek az új drámai módnak az eredetét a francia forradalomban jelöli meg, amely a reneszánszsal elkezdődött bomlás végakkordjaként megadta a kegyelemdőfést a hagyományos szentségeknek és azok reprezentatív intézményeinek (egyház, monarchia). Brooks szerint egy posztzakrális korban a melodráma szerepe felfedni, demonstrálni a morális univerzum létezését. A melodráma a reszakralizáció igényével lép fel, ugyanakkor elismerve annak lehetetlenségét, hogy létezik a személyesen kívül más, meggyőző erejű szentség. A XIX. század eleji melodráma tehát a megszemélyesített Jó és Gonosz manicheisztikus harcára alapozott intenzív etikai és érzelmi dráma, amelyben a legalapvetőbb lelki viszonyok és kozmikus etikai erők határozzák meg a világot. A melodramában a szereplőknek és a nézőknek fel kell ismerniük a Gonoszt, és szembe kell szállniuk vele, kiűzni őt, és megtisztítani a társadalmi rendet. A magát erkölcsösnek mutató Gonosz leleplezésének és a csalárdul bepiszkított, megvádolt Jó megmutatkozásának revelációként kell hatniuk, ezért a melodramában az ember hangsúlyozottan színpadon játszik, mert a látványos, széles gesztusokra, eltúlzott érzelmi megnyilvánulásokra épülő játék a világban uralkodó erőket és etikai imperatívuszokat demonstrálja. A melodráma ilyenén moralizáló jellegének köszönhető a hősök sarkított, leegyszerűsített, a külsőn alapuló jellemzése, a jelek központi dramaturgiai szerepe, a zárlat nagy leleplezései, a színjátszási stílust illetően a némajáték, a túlzó gesztusok és tablószerű kompozíciók gyakorisága – mindazok a vonások tehát, amelyek különösen alkalmassá tették a melodramát arra, hogy a korai némafilm elbeszélés dramaturgiai és színjátszási mintájává váljon.

A melodráma azonban a kezdeti, korlátozott színpadi formához képest jelentősen átalakul, mire a XX. század első évtizedében kialakuló filmes elbeszélés mintát talál benne. Az átalakulás során a melodráma kiszakad a szorosan vett színpadi műfaj keretei közül, és sajátos fikciós módként lassanként meghódítja az

irodalom különböző műfajait. Az Hugo-féle romantikus dráma, valamint Balzac és Henry James regényei alapkonfliktusában, struktúrájában, jeleneteiben egyaránt a melodráma vonásai ismerhetők fel. A realista regény részletgazdag környezetábrázolása és aprólékos jellemfestése ugyanakkor elhomályosítja, nehezen felismerhetővé teszi az eredeti színpadi formát, ami csupán az elbeszélés alapvető struktúrájában és egyes kulcsjeleneteiben ütözik ki a művön. A jellemábrázolás összetetté válása oda vezet, hogy a korai melodramák tisztán elkülönülő pólusai már Hugónál (például az *Hernani* esetén Don Carlos alakjában) egyazon hős két oldalát képezik, így a Jó és a Gonosz küzdelme a lélek belső harcává alakul át.

A XIX. századi irodalmi és színpadi formaváltások megelőlegezik a XX. század során a filmmelodramában végbemenő hasonló átalakulásokat. Az elbeszélő film első jelentős rendezője, D. W. Griffith a melodráma műfajára alapozta a filmes narratívát. A korai, Griffith-féle melodráma ekképpen még szorosan követi a viktoriánus színpadi és irodalmi mintákat a Jó és a Rossz pólusainak szigorú, külsődleges jelekkel kifejezett szétválasztásával és az alapvetően morális célzatú üzenettel. Az erény megtestesítői a XIX. századi előképekhez hasonlóan ártatlan, fiatal nők, akiket a Gonosz különféle társadalmi csoportokat képviselő megtestesítői (az *Árvák a viharban* [*Orphans of the Storm*] a francia forradalom és általában a baloldali forradalmak proletáriátusa, a *Letört bimbókban* [*Broken Blossoms*] a nagyvárosi kapitalizmus kizsákmányoló, az *Út keletnek* [*Way Down East*] című filmben a városok dologtalan úri osztálya) megerőszkolnak vagy megerőszkolással fenyegetnek. Míg tehát a korai, francia melodramák társadalmi téren a feudális előjogokkal szemben hadakozó polgárság küzdelme mellé állnak (Schillernek a melodramatikus fogásokat jócskán használó *Ármány és szerelem* című színművét követve), addig Griffith a megváltozott társadalmi környezetnek megfelelően a nagyvárosi kapitalizmus visszasságait leplezi le a melodráma műfajának segítségével.

Az amerikai melodráma fejlődése során maga mögött hagyja a szigorúan szembeállított pólusokat.

² Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.



**Hullámtörés (Stellan Skarsgård,
Emily Watson)**

Robert Lang szerint a griffith-i kétpólusú univerzum és azon belül is a Gonoszt megtestesítő negatív hősök eltűnésének oka az, hogy „amint Amerika igazából elkezdett tömegtársadalommá válni, a morális univerzumunk elkerülhetetlenül összetettebbé vált és egyre kevésbé lehetett az élet ellentmondásaiért, kudarcaiért, boldogtalanságaiért és egyenlőtlenségeiért néhány élesen körbehatárolt negatív hőst okolni.”³ Az abszolút negatív hős eltűnése párhuzamosan zajlik a társadalmi visszasságok és a magánéleti konfliktusok egyre kifinomultabb bemutatásával a harmincas évektől az ötvenes évekig tartó fejlődés során, amelynek végpontjaként a Douglas Sirk és Vincente Minnelli nevével fémjelzett családi melodramák állnak. Az ötvenes évek e két jelentős melodramaszerzője filmjeiben a harc interiorizálódott, a személyiség különböző rétegei között zajlik, amit az Amerikában akkoriban közkeletűvé vált freudizmus fogalmai segítségével az ösztön-én, az én és a felettes-én közti konfliktusokként értelmezhetünk. Az áldozattá válás már nem a Gonosz szerepét magára öltő természeti, társadalmi vagy morális erő ellenséges működésének, hanem az egymásnak feszülő vágyak és

az őket gúzsba kötő ideológiák harcának következménye. Az ötvenes évek kifinomult melodramáiban nincsenek rosszak, csak különböző, egymással ellentétes vágyakat tápláló hősök, akik keresztülhúzzák egymás számításait, ekképpen lehetlenné teszik a másik vágykielégítését és saját boldogságukat. Már nem egy-egy ember, a negatív hős felel a társadalmi elnyomásért, akinek leleplezése és a társadalmi rendből való kiűzése képes megoldani a problémákat, hanem maga a mozdíthatatlan, vágykielégítésre alkalmatlan, az embert áldozattá tevő struktúra árulkodik a mögötte álló represszív társadalomról.

A modernista értelmiségi filmmelodramák a hatvanas években (Antonioni, Fellini) még messzebbre mennek a poláris struktúra eltörlésében, míg a hetvenes években Fassbinder erősen önreflexív melodramáiban a Sirk-féle dramaturgiai megoldást veszi át az interiorizálttá vált elnyomás ábrázolására. A melodráma – akár a populáris audiovizuális műfajokban – a játékfilmben is kizárólag egyetlen vonását tartja meg: az áldozattá válás folyamatát követi végig, és az áldozat szerepét a nézői azonosulás kiváltásának lehetőségeként aknázza ki.

³ Lang, Robert: *American Film Melodrama*. Princeton University Press, 1989. p. 106.

Ezt a folyamatot borítja fel Lars von Trier a kilencvenes évek közepén, amikor – első ízben a *Hullámtöréssel* (*Breaking the Waves*) – a klasszikus, XIX. századi melodrámahagyományt élesíti újjá. A filmtörténet és Trier életművének kontextusában egyaránt meglepőnek tűnhet ez a fordulat. „A nyolcvanas évek sztárrendezője, eklektikus, hiperstilizált filmek alkotója a *Dogma '95* mozgalommal tisztasági fogadalmat tesz, és letisztult, modernista művekkel áll elő. (...) *Átváltozás történt? Csodálatos fordulat?*” – teszi fel a kérdést Varga Balázs.⁴ Ha von Trier filmjeiben az elbeszélés és a stílus jelentős változáson ment is keresztül a kilencvenes évek közepe táján, a szerző műveit meghatározó alapstruktúra mégis keveset változott. Lars von Trier igazi teoretikus rendező, aki téziseket tesz meg filmjei mozgatórugójának, melyek az egész életmű során a dualitások, az egymással szembenálló erők, entitások által kialakított struktúrában öltönek testet. Ha mégis megpróbáljuk megragadni a különbséget a *Hullámtörés* előtti és az azzal kezdődő szakasz duális struktúrái között, akkor azt az ellentétek kiélézésének mértékében és minőségében jelölhetjük meg.

A korai filmek elbeszélései követhetetlenül indáznak, állandóan csapdába ejtik, tévutakra vezetik a nézőt és a főhőst egyaránt. A bordwelli narrációelmélet fogalmai szerint értelmezve Trier pályáját *A bűn mélysége* (*Forbrydelsens element*), a *Járvány* (*Epidemic*) és az *Európa* a művészfilmes elbeszélést használja, amelyben a klasszikus elbeszélésmód szigorú kauzalitásával szemben a többértelműségeknek jórészt éppen a tudás korlátozásával mozgásba hozott játéka a meghatározó jellemzője. A korai filmek művészfilmes elbeszélésmódjuk folytán részben megszemélyesítik ugyan a szembenálló minőségeket, de a hőökké vált pólusok közti ellentéteket nem érzik ki a klasszikus elbeszélésmódra jellemző harccá, összecsapássá. A két oldal szembenállása a befogadás szintjén nem fejlődik a pozitív hősszel való mély együttérzéssé és a negatív hősszel szemben érzett gyűlöletté, ezért nem segíti a nézői azonosulást. Az ellentétpárokba rendeződő

elvont fogalmak ugyanakkor a film értelmezésének kulcsai, amelyek fogalmi úton nyitják az elejtett történetiszálak, bizonytalanságban maradó események, homályos lélektani motivációk szerzői fogásaival érzelmileg nehezen megközelíthetővé és átláthatatlanná tett elbeszélés zárját. A racionalitás és intuitivitás, idealizmus és cinizmus, tudomány és művészet, Amerika és Európa szemben álló pólusai nagyjából, ha nem is egészében, a teljes Trier-életművön végigfutnak.

Az első három, együttesen Európa-trilógiának elkeresztelt nagyjátékfilm közül az utolsó, az *Európa* mutatja legtisztábban ezeket az ellentétpárokat, épp ezért ez a film előlegezi meg legerőteljesebben a későbbi melodramai szerkezetet, de még anélkül, hogy a melodramák elbeszéléstechnikai, dramaturgiai fogásait kiaknázná. A film ellentétes pólusait Európa és Amerika képviselik: az európai és az amerikai szokások, problémamegoldó-készség és gondolkodásmód áll szemben egymással, és ez az ellentét mozgatja a II. világháború után Németországban játszódó történetet. A Németországban született, amerikai fiatalember visszatér ősei földjére, hogy a világ szemében kollektív bűnösöknek, tömeggyilkosoknak számító nemzethez „kedves legyen”, abban a hiszemben, hogy ottani munkavállalásával jobbá tehető a világ. A menthetetlenül idealista Leopold Kessler azonban elbukik azoknak a bonyolult szokásoknak és viszonyoknak a szövedékében, ami Európát és Trier értelmezésében a kontinens kvintesszenciáját, Németországot⁵ jellemzi. Az európai, azaz német gondolkodásmód megtestesítői a hálókocsi-kalauzok szabályzatát mániákusan tiszteletben tartó nagybácsi, a Zentropa vasúttársaság a zsidók bevagonírozása miatt lelkiismeretével viaskodó, önmagát sem elítélni, sem felmenteni nem tudó, öngyilkosságba menekülő tulajdonosa és annak lánya, Kessler későbbi felesége, aki az amerikai megszállás ellen partizánakciókat elkövető Werwolf-csoport tagja. Kessler nem érti egyiküket sem, de a maga erkölcsi idealizmusával, viselkedésében naiv közvetlenséggel és keresetlenséggel igyekszik megfelelni a vele szemben

4 Varga Balázs: Kavics a cipőben. A Lars von Trier-paradoxon. In: Zalán Vince (ed.): *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003. p. 194.

5 ibid. p. 196.



Európa (Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa)

ésszerűtlen elvárásokat támasztó és hozzá megfejt-hetetlen szándékú kérésekkel forduló európaiaknak. A történet struktúrája nagyban emlékeztet Henry James száz évvel korábbi kis- és nagyregényeinek kétpólusosságára (*Daisy Miller*, *Egy hölgy arcképe*, *Az amerikai* stb.), melyeknek Európába látogató amerikai hősei „az évezredek hagyományok útvesztőjében képtelenek eligazodni, kicsúszik lábuk alól a talaj. Az eltévedtek érzése tölti el őket. Körülöttük valamiféle titokzatos külső sugalmazásra láthatólag mindenki tudja, hogy mit tesz, s mit kell tennie, őket viszont nem avatták be a játékba.”⁶ A James regényei és Trier filmje közti hasonlóság nem csupán a főhős státuszát és elveszettségét érinti, hanem azt is, hogy az *Európa* – James regényeihez hasonlóan – a főhős erkölcsi választására fut ki. Míg Jamesnél a jellemzően női hősök társ- vagy férjválasztásában csúcspontot ér el a jó és rossz közti választás, addig az *Európa* Leopold Kessler számára a tét a Werwolfok zsarolása nyomán egy vonat felrobbantása vagy felesége életének feláldozása. A James regényeit teremtő melodramatikus képzelet működik tehát Trier *Európájában* is, csak hiányzik az a fajta színpadiasság és felfokozottság, a túlzásnak az az esztétikája, ami a melodráma különféle formáinak (irodalmi, színpadi, filmes) egyaránt sajátja. A James-féle melodramai szerkezettől a túlzás mellőzésén kívül az is megkülönbözteti az *Európát*, hogy a szembenálló felek nem sarkítottan a Jó és a Gonosz megtestesítő

(mint például James *A csavar fordul egyet* című kisregényében): a jó szándékú, idealista Kessler naivitása folytán végül is tömeggyilkossá válik, míg a kiállhatatlanul szolgálékú és pedáns nagybátyja, a hazaszeretete és lelkipurdalása közt őrlődő felesége és az öngyilkosságot választó apósa inkább neveltetésük és a történelmi helyzet foglyai, mintsem megátalkodott gonosztevők. Az *Európa* tehát tisztán mutatja a melodráma poláris struktúráját, ám még anélkül, hogy a polarítások erkölcsi kategóriákkal és érzelmi elkötelezettségekkel telítődtek volna.

A kritikailag jól fogadott, ám a közönség körében népszerűtlen *Európát* követő időszakban Trier egyszerre két koncepciót is dolgozik, melyekből 1994–95 folyamán forgat filmeket. Ezek alapvető váltást jelentenek életművében. Bár már az átmenetet előkészítő *Európa* is sokkal világosabb szerkezetű és plasztikusabb jellemeket felvonultató alkotás, mint *A bűn mélysége* vagy a *Médea*, igazán a *Birodalom* (*Riget*) című négyrészes (később nyolchrészesre bővülő) tévésorozatban és a *Hullámtörés* című nagyjátékfilmben fordul Trier a szélesebb közönség felé a korábbi, hermetikusan zárt, a szűk elitet megszólító filmekkel szemben. A két nagysikerű alkotás két markáns filmes műfajra támaszkodik, szemben a korábbi, elmosódott műfajú, a műfaji sémákat időnként használó, de aztán elvető műveivel: *A bűn mélysége* krimi-történetében véletlenül sem akadunk a gyilkos nyomára, a *Járvány* a filmben megoldással megelőlegezi a horror műfaját, de a forgatókönyvírás jelen idejű története nagyobb hangsúlyt kap a filmben. Trier ráadásul ezúttal két olyan műfajt választott magának, amely erős nézői bevonódást tesz lehetővé: a *Birodalom* a kórházszorozatok televíziós műfaját ötvözi a horror filmes műfajával, míg a *Hullámtörés* vegytiszta melodráma – a horrornak egyelőre nincs folytatása Trier pályáján, a melodráma viszont az Aranyszív-trilógia későbbi darabjainak, majd a *Dogville*-nek (a műfaji keresztetések ellenére) szilárd alapja. Egyszerűen fogalmazva tehát a stílus és a műfaj dominanciája közti váltás megy végbe 1994–95 táján Lars von Trier pályáján. „Az *Európa-trilógia* filmjeiben a formaválasztás szigorúsága az

6 Szegedy-Maszák Mihály: Utószó. In: James, Henry: *London ostroma. Három kisregény*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965. p. 334.

erős stílushagyományhoz való kapcsolódással ér össze. (...) Az Aranyszív-trilógia alapja már a melodráma, Trier ennek szabályait azonban egyéni kódokkal írja felül, így lesznek filmjei bizarr műfaji hibridek”⁷ – állítja szembe Varga Balázs az életmű első és második szakaszát. Király Jenő szerint a „tömegkultúrára a műfaj, az artistikus művészetre a stílus dominanciája jellemző”⁸, ami – természetesen a rendező tehetségét figyelembe véve – megmagyarázza, hogy miért váltak egyszeriben roppant sikeressé Trier filmjei a fordulatot követően.

A horror és a melodráma műfaja látszólag végtelen messze állnak egymástól a műfaji palettán, Peter Brooks szerint azonban keletkezésükkor mély rokonságot mutattak. A rémregény és a melodráma, e két korai romantikus forma egyaránt a világ deszakralizációjára adott válasz a XIX. század elején. A rémregény kikezdi a racionalizmus elbizakodottságát azáltal, hogy visszaállítja a racionális én által tagadott, a jelenségek világában rejtve maradó spirituális erők jelenlétét, ám az élmény reszakralizációja nem mehet végbe a rémregényben sem, mert a szentnek mint az embertől merőben különbözőnek és az ember felett állónak a birodalma visszafordíthatatlanul elveszett. „A melodráma számos vonásában osztozik a rémregénnyel, és nem csupán a két műfaj között ide-oda vándorló témákban. A melodramát a rémregényhez hasonló mértékben foglalkoztatják a rémálomszerű állapotok, a bezártság, a menekülés lehetetlensége, az elevenen eltemetett és elismerését követelni képtelen ártatlanság témái. És különösen fontos, hogy a két műfaj egyformán érdeklődik a gonosz mint a világban levő valóságos, megmagyarázhatatlan erő iránt, ami folytonosan kitöréssel fenyeget.”⁹ A rémregénnyel szemben azonban a melodráma etikai összefüggései miatt érdeklődik a félelmetes iránt, és optimista abban a tekintetben, hogy a démoni mélységek mellett angyali magasságokat is megmutat.

A korai rémregény jellemző vonásai köszönnek vissza a Birodalomban, amelynek története az etikai vonatkozásait vesztett modern orvostudomány és a világ morális dimenziói felett örökös okkultizmus közti

harcról szól. A sokszereplős szappanopera első sorozatának két főhőse az egymással szembenálló két elv megtestesítője: a roppant intoleráns svéd orvosprofesszor, Stig Helmer a minden intuitivitást száműző racionalitás képviselője, míg a kotnyeles, okkultista öregasszony, Sigrid Drusse a világban működő spirituális erők híve. Az elbeszélés párhuzamosan követi és ellenpontoszza kettejük ténykedését a rémregények kastélyának megfelelő titokzatos kórházépületben. Az egyes részek elején megismétlődő bevezető szövegből kiderül, hogy a film helyszínéül szolgáló koppenhágai Birodalmi Kórház (Rigshospital) – igazi horrorkliséként – vászonfehérítő tavakra épült, így lett a haladás jelképévé és a tudomány fellegetvárává; mára azonban túlságosan határozottá vált az orvosok arroganciája és a spiritualitás tagadása, így a modernitás építményén a kifáradás jelei mutatkoznak. Az orvostudomány az öncélú haladás érdekében elfelejtkezett az emberi élet méltóságáról, és a Rossz oldalára állt. A Birodalom hemzseg a modern racionalitást képviselő orvosok kisebb-nagyobb bűneitől: nepotizmus, plagizálás, irathamisítás, lopás, csalás, emberek életét követelő műhibák, a betegek megalázása, halottgyalázás, a tudományos kutatás érdekében elkövetett önfertőzés, szándékos mérgezés, mások életét veszélyeztető ámokfutás. Stig Helmer halmozza ezeket a bűnöket, ezért válik a történet főhőisévé, az orvostudományban jelen levő Rossz megtestesítőjévé. Az orrát mindenbe beleütő, a fián zsarnokoskodó Drusse asszony ugyanakkor nemcsak a spirituális erők iránt mutatkozik fogékonynak, hanem embertársai iránt is meglepő figyelmességet és megértést tanúsít, amikor például átsegíti a haldoklót utolsó percein, amikor vigasztalja a szörnyszülött anyját, Judith-ot.

A rémregények mintáját követi Trier, amikor már maga a Gonosz személyesen is megjelenik a második sorozatban. Az orvosként saját megtagadott lányát meggyilkoló, démonná vált Aare Krüger súlyos erkölcsi választás elé állítja fiát, a Judith-tal közösen nemzett, borzalmas óriáscsecsemőt, aki elviselhetetlen szenved-

7 Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. p. 210.

8 Balogh Gyöngyi–Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–36*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 25.

9 Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. pp. 19–20.

dései ellenére nem szegődik a Gonosz szolgálatába, hanem a Jót választja. A fiú később anyjára, az orvosnőre ruhazza a döntés felelősségét, aki azonban nem ilyen állhatatos: az egész emberiség ellenében is meg akarja tartani gyermekét. Az erkölcsi döntések sora azonban nem áll meg a Gonosz által legközvetlenebbül megkísértett anyánál és fiúnál, hanem az utolsó epizódban végigfut a kórházsorozat szereplőin; mindegyikük a Rosszat választja, így zárul a film az apokaliptikus előérzetével. A melodramák angyali szereplői csak halványan jelennek meg: a szellemek segítő hada, az eseményeket szimbolikus nyelvezeten kommentáló Down-kóros mosogatók és a krisztusi allúzióként merevítőkké kitámasztott óriáscsecsemő. „A *mysterium tremendumból, amelyet Rudolf Otto a Szent lényegként határoz meg, csupán a tremendumot lehet meggyőzően új életre kelteni*”¹⁰ – írja Brooks a rémregények kapcsán.

Míg a horror iránti érdeklődésnek nem volt eddig folytatása Trier pályáján a *Birodalom* óta, az életmű fordulatát hozó másik műfajnak, a melodramának annál inkább. Lars von Trier fordulata Fassbinderéhez hasonlatos, aki az 1969–70-es évek minimalista *mise-en-scène*-nel és merev színészi játékkal a nézőtől elidegenített gengszterfilmjei és tézisdrámái után 1971-ben rátalált a melodráma Sirk-féle, kifinomult formájára, ami egyszerre teszi lehetővé a nézői azonosulást és a kritikai távolságtartást a hősökkel és a történettel szemben. Lars von Trier a német rendezőnél még erősebben stilizált és még hűvösebb filmek után ragadta meg a melodráma műfaja által az érzelmek felfokozására nyújtott lehetőségeket, ami ugyanakkor nála is realiztikusabb világábrázoláshoz kapcsolódott. Trier ugyanis a Fassbinderéhez hasonló európaias ízléssel és érzékenységgel nyúlt az eredetét tekintve színpadias műfajhoz, így a melodramái fabulát társadalmi realizmussal és testi naturalizmussal hitelesítette. Király Jenő Sirk *All That Heaven Allows*

[*Minden, amit az ég megenged*] és Fassbinder A *félelem megeszi a lelket* (*Angst essen Seele auf*) című filmjeinek összehasonlítása során a következő frappáns megállapítást teszi az idős asszony és fiatal férfi szerelmének német változatára: „Fassbinder lerángatja a melodramát a kisszerű és megalázó viszonyok csúfságába, s közben olyan figyelemmel és tisztelettel adózik a figuráknak, mintha a nagy melodráma hősei lennének.”¹¹ Trier, ha lehet, még Fassbindernél is nagyobb tisztelettel adózik hőseinek a *Hullámtörésben*, miközben a történet helyszínül szolgáló kis skót falu lakóit, a tengeren vesztegelő hajók matrózait, a mocskos olajfúrótoronyban élők életkörülményeit, a szexuális egyttléteket és a kórházi beavatkozásokat tapintható közelségbe hozza. Ezen túlmenően Fassbinderrel szemben Trier nemcsak az elbeszélés terének és szereplőinek jellemzésében alkalmaz realiztikus hatásesszközöket, hanem a stílus terén is a valóságosság látszatát igyekszik kelteni. A *Birodalmat* megelőző filmek gondosan megtervezett kameramozgásaival, képkompozícióival, artistikus színezésével és fényelésével szemben a *Hullámtörés* hitelességélményét a zaklattottan mozgó, kézikamerával felvett, szórt fényvel megvilágított, szemcsés képek, váratlan, a játékfilmkészítés szabályait felrúgó vágások adják¹², melyeket hagyományosan a dokumentumfilmnek tulajdonítunk. „Tulajdonképpen a nyers dokumentumfilm-jelleg az, ami érvényteleníti a melodramát, aminek hatására a történetet a maga valódiságában tudjuk elfogadni”¹³ – mondja Trier a *Hullámtöréssel* kapcsolatban.

Trier megfogalmazása azonban pontatlan, mert a stílus egyáltalán nem érvényteleníti a melodramát, csak modern filmnyelven beszéli el, ezáltal teszi átélhetővé a mai közönség számára. Irodalmi analógiát vonva: Hugo *Hernanija* végtelenül elavultnak tűnik manapság a melodramái masinéria merőben színpadias és pátosszal teli alkalmazása miatt, míg Balzac regényei vagy akár az *Ármány és szerelem* realiztikus alapszö-

10 Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. p. 17.

11 Király Jenő: *Frivol művészet. A tömegfilm sajátos alkotómódja és a tömegkultúra esztétikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. p. 213.

12 A 35 mm-es filmkamerával készült felvételeket átvitták videóra, digitálisan megvágták, majd visszaírták 35 mm-es filmre. Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. London: BFI, 2002. p. 95.

13 Björkman, Stig: Meztelen csodák. Beszélgetés Lars von Trierral. *Filmvilág* (1997) no. 11. pp. 28–29.

vetük, a viselkedés- és beszédmódok hétköznapisága miatt ma is érvényesnek hatnak. A film területére visszavevve: Griffith melodramái szembeűnő műfaji fogásaik ellenére egy új, realista filmes elbeszélésűd képviselőinek számítottak a tízes években, mert számos újszerű realista hatáselemet alkalmaznak, mint amilyen a tárgyi részletek hangsúlyozása vagy a színészi játék részletgazdagsága és folyamatossága, szemben a XIX. századi színpadi melodramák darabos pátoszformáival.¹⁴ Trier hasonló realista effektusokkal igyekszik feledtetni, hitelessé avatni melodramái műfaji fogásait. Ha például Fassbinder 1970 utáni filmjeivel vetjük össze az Aranyszív-trilógiát, a melodráma műfaji jellegzetességei sokkal erőteljesebben kiűtköznek Trier filmjein, miközben stílusukban a dán rendező művei jóval dokumentumszerűbbek. Azt lehetne mondani, hogy a stílus és a műfaj dominanciája közti váltás során Trier erősebben szabadult meg az elbeszélést tolakodóan háttérbe szorító stílusesszűköztől, mint az egyéni stílust továbbra is megtartó Fassbinder, ennek megfelelően a dán rendező a műfaji jellemzőknek szentelt nagyobb teret a filmjeiben.

A melodráma változásának irányát visszaidézve Trier filmjei azért jelentenek váratlan fordulatot, mert a műfaj korai állapotát öntik modern formába. Trier filmje sokkal közelebb áll a viktoriánus regények és Griffith némafilmjeinek cselekményéhez és dramaturgiájához, mint az ötvenes évekbeli Sirk- és Minnelli-filmek vagy Fassbinder alkotásainak struktúrájához. Az Aranyszív-trilógia középpontjában a hit és az áldozathozatal áll: a szent főhősű hite mindhárom esetben olyan erős, hogy képes lemondani életéről is egy másik ember (illetve az *Idiótákban* [*Idioterne*] egy kisközösség) érdekében. A három film közül az egyértelműen melodramának nevezhető *Hullámtörés* és a *Táncos a sötétben* (*Dancer in the Dark*) világa alapvetően jókra és rosszakra különül el, akik között nincsen átmeneti szűrke zóna. Mindkét film főhőse egyfajta gyermeki hittel és fantáziával megáldott, tiszta nő, akit a

Törvényt képviselő közösség kiközösít és bűnösnek tartva meggyaláz, ám ő mártíromságával eltörli a világ bűneit, és csodát tesz. Lars von Trier ezredvégi melodramái tehát osztoznak a korai, XIX. századi keresztény szellemiségű melodramák alapvető törekvésében, hogy bebizonyítsák a világban a szentség és a morál létezését.

A kereszténység megváltásgondolatát élesen előtérbe állító *Hullámtörés*re szűkítve a vizsgálódást, az angyali szférát megtestesítő nő hitét, mélyeséges ártatlanságát – Dosztojevskij *Félkegyelműjét* ismétlő félig-meddig racionális motivációként – szent egyűgűségéből, kiűjuló idegbetegségéből nyeri. Bess nem gyerekes és buzgó vallásossága miatt emelkedik a közösség tagjai fölé, hanem önfeláldozása következtében, amelynek során előbb magára veszi a falu kurvája szerepét, majd életét is feláldozza az erőszakos tengerészek hajójára merészkedve. Bár Bess ekkor már nem maga a viktoriánus ártatlanság – a szűz és a szexualitásról valószínűleg csak ködös elképzeléseket tápláló fiatal nő eskűvője után a szerelem újonnan megismert gyönyörének rabja lesz férje, az olajfűró munkás oldalán –, a más férfiakkal való nemi aktusok mégis ugyanolyan szentségtörést és megaláztatást jelentenek neki is, mint a puritán kisközösség összes tagja számára.¹⁵ Trier a kiindulópontul használt de Sade-hősnővel, Justine-nel szemben nem a társadalomba vetett bizalmának vagy jóságának, hanem szerelmének, szeretetének válik áldozatává. Bess azért veszi magára a szexualitás keresztjét, hogy életben tartsa az olajfűró tornyon elszenvedett balesetben – a nő szerint saját önző kívánsága miatt – mozgásképtelenné vált férjét, aki újabb és újabb próbatételeket ír elő neki. Áldozathozatala a passió mintáját követi: az egyre nehezedő lelki és testi kínok végén a halál áll, melynek bekövetkezte előtt, az utolsó pillanatban, kétely tölti el az addig maradéktalanul hívő Besst. „Lehet, hogy tévedtem?” – kérdi Jan állapotának rosszabbodása hallatán, amit utolsó mondata követ: „Nagyon félek”. A szeretetből tett krisztusi

¹⁴ Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographs Films*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

¹⁵ A forgatókönyv korai fázisaiban a főhősű még részben élvezte a megalázó és fájdalmas szexuális kapcsolatokat, de a filmből hiányzik az efféle ambivalencia, ami jelzi Trier melodramakoncepciójának egyre konzervatívabbá válását. Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. pp 90–93.

áldozat visszaállítja a szentséget a földön, aminek szemmel és füllel érzékelhető jelei a csodás események: a haldokló Jan feltámadása (minden csodák legnagyobbika az ember feltámasztása) és Bess temetésekor az égből megszólaló harangok.

Az abszolút Jóval szemben az abszolút Gonosz áll, ami egyrészt a bestiálisan kegyetlen matrózokban testesül meg (Bess útja a hajójukra alászállás a pokolba), másrészt a puritán közösség szívtelen előljáróiban. Azzal, hogy Trier a Külső-Hebridák egyik szigetének a presbiteriánus szabad egyház vezetése alatt álló települését választotta a film helyszínéül¹⁶, egy olyan, ma már archaikusnak számító társadalmat festett meg, amilyennel például Nathaniel Hawthorne *A skarlát betű* című regényében találkozhatunk (1850), melyben egy XVII. századi új-angliai város puritán közössége bélyegez meg egy nőt szerelme miatt. A XIX. századi irodalmi mintákat követő *Hullámtörés* archaizálása a vallásos melodráma létrejöttét szolgálja: a hitbuzgó környezet előkészíti a Szentség visszaállítását a történet világába, ugyanakkor ellenpólusát képezi a főhősnő nem dogmatikus vallásosságának. A két pólus az egyház dogmáit könyörtelen szigorral betartó, a nőket megvető, másodrangú szerepre kárhóztató, a bűnösöknek vélt embereket házukból, jóindulatukból kirekesztő, majd haláluk után pokolra küldő „becsületes emberek”, valamint az élet örömeit elfogadó, vidám, segítőkész, a másik embert önfeláldozásig szeretni képes „kurva”. A melodráma tétje, hogy a meghurcolt, sárba tiport Jó fel- és elismerésre kerüljön: a botrányos szexualitása miatt mindenki által megvetett, irracionális viselkedése miatt még barátai, özvegy sógornője, Dodo, valamint a belé szerelmes orvosa által is megtagadott nő Jóságát a végső csoda igazolja. „*Ahelyett, hogy neurotikus, csak azt a szót írnám, jó*” – mondja orvosa zárójelentésében.

A melodráma mozgatórugója a Jó felmagasztosulása mellett a Rossz leleplezése és kiűzése a társadalomból. Ez utóbbi az elbeszélés világában nem megy végbe, de a néző előtt egyértelműen kiderül, hogy a Törvény és

az annak szellemében eljáró puritán közösség a Rossz. Ahogy Hawthorne fogalmaz a *Hullámtörés* előképéül szolgáló *A skarlát betű*-ben: „*törvény és vallás úgyszólván azonos a nép felfogásában (...) nem sok együttérzésre számíthatott itt az akasztófa alatt álló bűnös*”.¹⁷ Bess istene, akivel párbeszédben áll, egy könyörtelen, büntető-jutalmazó isten: a Törvény interiorizált szelme. A főhősnő története a Törvény elleni lázadás története. Bess végső áldozata előtt betér a templomba, ahol a lelkész arra tanítja őt, hogy „*feltétel nélkül szeressük a Törvényt*”. Mire Bess így válaszol: „*Hogy lehet szeretni egy szót? Csak egy másik embert lehet szeretni!*” A *Hullámtörés* a melodráma alaptípusát, Krisztus megváltástörténetét ismétli meg nemcsak a passió felidézésében, hanem abban is, hogy az áldozat a szeretet parancsolatát szegezi az Ószövetség Törvényre alapuló etikájával szembe. A közösség újra meg újra megváltásra vár, mert a krisztusi tanítás idővel halott szóvá, Törvényre merevedik, ami az emberek vágyának, érzelmeinek, szabad akaratának elnyomását szolgálja.

A keresztény értelmezés mellett a *Hullámtörés* más síkon is értelmezhető, ahogy a Törvény sem kizárólagosan vallási törvényt jelent a filmbéli archaikus közösségben. A melodráma története során a cselekmény középpontjában álló Törvény a keresztény vallás törvényéből a világ profanizálódása következtében fokozatosan átalakult a patriarchális társadalom törvényévé, a kapitalista gazdaság törvényévé, illetve a szexuális elfojtásra alapuló család törvényévé. (Griffith életművén belül is megfigyelhető egy ilyen váltás.) Ha Gilles Deleuze és Felix Guattari *Anti-Ödipusz*-ának általánosításait követjük, akkor minden törvény mögött ugyanazt az egyet, Ödipusz törvényét fedezhetjük fel. „*Akár a pszichoanalízis – írja Robert Lang az Anti-Ödipuszra hivatkozva –, a melodráma is saját mítoszának foglya. Ez a közös mítosz Ödipusz mítosza (...) A pszichoanalízis és a melodráma csak bináris struktúrákat képes megérteni. Ami a különbségen kívül esik, az*

¹⁶ A forgatókönyv fejlődése során a történet előbb egy európai nagyvárosban, később a belga fürdővárosban, Ostendében játszódott volna, majd a vallásos tónus erősödésével került képbe Dánia egy elszigetelt halászfaluja, s végül Skócia nyugati partvidéke. Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. pp. 90–93.

¹⁷ Hawthorne, Nathaniel: *A skarlát betű*. (trans.: Bálint György) Budapest: Európa, 1965. p. 45.

elképzelhetetlen, borzalmas.”¹⁸ Az erkölcsi választások kizárólagosak a melodrámban: a két pólus, egyik vagy másik, Jó és Rossz között kell dönteniük a hősöknek. Bess vagy feláldozza magát Janért, vagy meghal Jan; Jan vagy aláírja Bess elmegyógyintézetbe hurcolását és ezzel a Törvény, vagy nem írja alá, és ezzel a szeretet oldalára áll. A választás más síkon azt jelenti, hogy a főhősök vagy felláznak a Törvény ellen, vagy belenyugszanak mindabba a szenvedésbe, amit a Törvény rájuk ró; így a műfaj egyszerre képes csatlakozni bal- és jobboldali ideológiákhoz: hol beletörődik az elnyomásba, elfojtásba, a kasztrációba, hol pedig felszabadító funkciót tölt be.¹⁹ A *Hullámtörés*ben a mártíromság dialektikáját követve a hősnő lázadása a szenvedés elfogadásával jár együtt: míg a Jannel megélt, a közösség által rossz szemmel nézett szeretkezései a kölcsönös örömszerzésre és gyengédségre alapultak, az áldozathozatal Bess részéről azt jelenti, hogy aláveti magát a férfiuralmat, a patriarchális társadalom törvényét megerősítő, erőszakos szexualitásnak. A matrózok rajta ütött sebei nemcsak a Rossz dühöngésének, hanem a Törvénynek is a jelei. Amint Lang írja Griffith melodrámaival kapcsolatban: „A hős(nő) szenvedő teste a Törvény felvésésére szolgáló kitüntetett helyé válik; amit látunk, az a másik oldal, a másik nézőpont, és cseppet sem meglepő módon a nő teste az, ami a Griffith-féle melodráma látványosságának par excellence tárgya. Minthogy a Törvény maskulin, a melodráma a feminint, a »kasztráltat« választja nézőpontjává.”²⁰ Trier itt tér el alapvetően a Griffith-féle melodrámatól, mert számára már nem mozdíthatatlan és megkérdőjelezhetetlen a Törvény, amelynek súlya agyonnyomja az embert, hanem éppenséggel a Törvény válik a legfőbb kritika tárgyává.

A kérdés továbbra is az, hogy miért választotta Trier ezt az elavult melodramai formát, amikor Sirk, Minelli, de főleg Fassbinder szofisztikáltabb, baloldali melodrámaiban a társadalmi törvény már szintén nem

szent, hanem a személyes boldogság legfőbb akadálya. Trier műfajválasztása mögött éppenséggel a társadalmi tudományos haladásra mint felszabadulásra épülő baloldali gondolkodás csődje keresendő. „Az emberiség világtörténelmi felszabadítása az egyes ember önfelszabadítására és önmegvalósítására, az egyéni identitás és autenticitás keresésére korlátozódott. Ez a keresés mégis aporiaszerűen végződött; az ember mindig a nem-sajátságosra és nem-önmagára talált. (...) A posztmodern már csak egyetlen felszabadításra tesz ígéretet: az időtől, a történelemtől és a társadalomtól ígér szabadulást”²¹ – írja Hannes Böhringer, s valóban, a par excellence posztmodern művészfilmes melodramaszerző, Wong Kar-wai filmjei az idővel szembeni küzdelemről, az idő áldozattá tevéséről szólnak. Ám hiába jellemezte az elmúlt évtizedek során politikai, lélektani, szociológiai, szexuális gondolkodásmód megváltozását a bináris struktúrák eltörlésének, a (hatalmi) pólusok megsokszorozásának igénye, a nyugati közvéleményt uraló baloldali kisebbség- és identitáspolitika a politikai és populáris fikciókban folyamatosan fenntartja az emberiség (sőt az állatvilág, a természet) bármely csoportja és egyede számára az áldozat szerepének jogát. A melodráma tehát a felszabadulás képzetének kiüresedése ellenére sem tűnt el, sőt, mint Elsaesser rámutatott, a melodramatikus képzelet továbbra is uralja mindennapjainkat. Elsaesser szerint a melodráma lett az áldozatok jogát képviselő politikai és erkölcsi diskurzus, amelyben az áldozat figurája tulajdonképpen csak üres hely, egy hiányjel. Ezt a helyet bárki betöltheti, már arra sincs szükség, hogy bebizonyítsa erényességét, mert maga az áldozat szerepe biztosítja számára azt. A történelmi diskurzusokban például a történelem szereplőit nem tudatosan cselekvő hősökként, hanem áldozatokként ábrázolják, így keltve fel együttérzésünket irántuk. „A melodráma ezen a téren a klasszikus kor eposzát és a marxista történetírás (a harcról, a próbatételről és a végső győzelemről szóló) románcát váltotta fel, hogy a helyükre

18 ibid. p. 15.

19 ibid. p. 16.

20 ibid. p. 62.

21 Böhringer, Hannes: Posztmodernitás. (trans.: Tillmann J. A.) In: Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza.* Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, 1995. p. 31. és p. 34.



Hullámtörés
(Katrin Cartlidge, Emily Watson)

lépve a konfliktus és kibékíthetetlen ellentét látszólag természetes elbeszélésévé váljon a mi, felvilágosodás utáni korunk számára, amely nem hisz többé a fejlődés nagy narratívájában.”²² Trier merőben konzervatív melodramáit korunk kiüresedett melodramái ellentézis gyanánt állítja fel. A dán rendező visszahelyezi jogába a Törvényt, két pólusra, Jókra és Rosszakra osztja a világot, de a Jóknak nem elég pusztán kizsákmányoltaknak és elnyomottaknak lenniük, hogy elnyerjék együttérzésünket. Trier hősnői nem egyszerű áldozatok, hanem a keresztény erény mintaképei, akik a szeretet parancsolatát saját életük árán is betartva nyerik el jutalmukat.

A *Birodalom* kapcsán szerzett rendezői tapasztalatait önti formába 1995 márciusában a Dogma 95 mozgalom *Tisztasági fogadalma*. Bár ez a főleg stilisztikai önkorlátozásokat tartalmazó kiáltvány csak érintőlegesen foglalkozik az elbeszélést érintő kérdésekkel (jelenben játszódó, nem műfaji filmet ír elő, amelyekben nem

fordulhat elő felületes akció), mégis tetten érhető benne a Triert akkoriban eluráló melodramatikus képzelet. A kiáltvány a *Járvány* kapcsán 1987-ben kiadott, olcsóságra, egyszerűsége, kevésbé megkötött esztétikai formára, primitivitásra buzdító manifesztum²³ gondolatát ismétli meg, ezúttal azonban Trier – a társaiul fogadott dán filmrendezők segítségével – rendszerbe szedi esztétikai ideálját, polarításokat állít fel, amelyek közül az egyik a Jó, a követendő, a másik a Rossz, az elvetendő művészi magatartás. Az egyik merőben avantgárd szellemiségű ellentétpár az individualista, burzsoá művész valamint a kollektivist, az egyéni kézjegyeket eltörölő művészcsoporthoz megkülönböztetése. A kiáltványból kibontakozó másik polaritás a technicista, a stílust öncéklként tisztelő valamint a puritán, a technikát, a stílust a történetnek alárendelő alkotót állítja szembe egymással. Mintha a *Hullámtörés* puritán közösségének szelleme nyűgözte volna le, a *Tisztasági fogadalommal* Trier visszaállította

²² Elsaesser: *A Mode of Feeling or a View of the World?*

²³ Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. pp. 50.

a Törvényt a technika ördöge által eluralt, merőben erkölcstelen, mert öncélúan szórakoztató filmiparba. A Törvényt elsősorban mégis önmaga, saját tökéletességre törekvő filmkészítési módszere ellenében fogalmazta. Trier saját bevallása szerint különösen fél a kontroll elvesztésétől, ezért a *Tisztasági fogadalom* szerinti anarchisztikus filmforgatás önmagára kirótt büntetés, mazochisztikus cselekedet.²⁴ A szigorú regulákkal szabályozott önbüntetés ugyanakkor paradox módon éppen a szabadság visszanyeréséhez vezet – akár az áldozathozatal megváltó cselekedetében. Természetesen nem hiányzik a játékoság és az ironia a kiáltványból, mint ahogy Trier melodramáiban is ott rejlik az ironikus félreolvasás lehetősége.

Lars von Trier egyetlen igazi Dogma-filmje, az *Idióták*, a Dogma-csoport allegóriájaként is értelmezhető. „Az *idióták* csoportja megpróbál visszatérni egy eredeti létmóddhoz és életre kelteni az emberben rejlő idiótát (ami nyilvánvaló kapcsolatban áll az emberben rejlő gyermekkel), éppúgy, ahogy von Trier egy eredeti filmművészet útjára lépett.”²⁵ Az Aranyszív-trilógia alkotásai közül az *Idióták*ban a legkevésbé kifejtett a melodramai történet, mert a többségi társadalommal szembeni alternatívát teremteni akaró kisközösség (azaz az ipari-kereskedelmi filmkészítéssel szemben közösségi művészetet teremtő Dogma-csoport) modell-története háttérbe szorítja azt.

A film két, ellentétes pólusokat képviselő főhőse az *idióták* csoportjának szellemi vezetője, Stoffer, valamint az ismeretlenül közjük keveredett, a csoportba lassanként beilleszkedő Karen. Az allegorikus olvasat szerint a Trier alteregójának tekinthető Stoffer ötlete hozta létre a csoportot, az összes szereplő közül őt jellemzi a legdogmatikusabb és leghevesebb polgárellelenség. Stoffer harcol legkeményebben a polgári előítéletek, a jólneveltség beidegződései ellen: a kaviárt ugyanolyan játékszernek minősíti át, mint a joghurtot, nem hajlandó illedelmesen felöltözni nagybátyja kedvéért, botrányt okozva nekiront az őt megvesztegetni próbáló önkormányzati képviselőnek. A spontaneitás, az improvizáció, az ösztönök

felszabadítása Stoffer célja, de ehhez saját magát és csoportját kemény szabályoknak kell alávetnie. Stoffer nem szeretetből ragaszkodik a csoport tagjaihoz, hanem egy ideál könnyörtelen végrehajtása kedvéért, ami nem jelenti azt, hogy ne szerezne a csoport tagjainak szép, önfelelt vagy éppen megrendítő pillanatokot. Például a csendes bolondot játszó Jeppe és Josephine szerelmes érintései a családjá által korlátozott, beteg lány szexuális-érzelmi felszabadulásának döntő állomása. Ez a meghitt szerelmeskedés azonban tulajdonképpen Stoffer akarata ellenében megy végbe, privatizált, polgári érzelem marad, szemben az általa elvárt nyilvános, közösségi eseményekkel, amit a Jeppe és Josephine egymásra találásával párhuzamosan zajló, Stoffer által kiprovokált és a csoportra kényszerített gruppensex-parti fémjelez. Stoffer erőből próbálja megoldani az emberi lét problémáit, erőszakkal akarja megváltani az embert, s ez nem megy, mint az a kommunizmus és egyéb világ-megváltó ideológiák esetében bebizonyosodott. Az *idiótának* lenni parancsa a kontrolláló kisközösség burkán kívül gyengébbnek mutatkozik a polgári lét mélyen beépült együttélési szabályainál, így sorra buknak el, sorra tagadják meg saját belső *idiótájukat* a családjuk körébe, munkájukba visszatérő csoporttagok.

Karent is Stoffer választja ki „apostolának”, szó szerint kézenfogva húzza magával, amikor egy étteremben véletlenül az útjukba kerül, ami nem Stoffer karizmáját, hanem Karen kétségbeesésének mélységét jelzi. A sovány, beesett arcú, megtört nő fia temetéséről szökött el és keveredett az étterembe, mulatta el pénzt, hogy fia után mindent elveszítsen. Karen boldog az újonnan meglelt közösségében, mert foglalkoznak vele, figyelnek rá, szeretik őt, ezért nem érti Stoffer öncélú polgárpukkasztását és önmagukra rótt feladatait. A csendesen figyelő és egyre mosolygósabb nő számára az *idióták* közössége nem szabályokkal kikövezett iskola, hanem emberek gyülekezete, akik szeretik egymást. Stoffer távolról a *Hullámtörés* presbiteriánus lelkészeire emlékeztet, míg Karen a szeretet parancsát személyes példájával érvényre juttató Bessre. Stoffer agresszívan

24 Schepeleln, Peter: 'Kill Your Darlings'. Lars von Trier and the Origin of Dogma 95. In: Hjort, Mette – MacKenzie, Scott (eds.): *Purity and Provocation. Dogma 95*. London: BFI, 2003.

25 *ibid.* p. 66.

ostorozza a fogyasztói társadalmat, de nincs benne hit, ezért szétesik a közössége. Karen a lélekben szegények köréből való, akárcsak Bess, akiké – a hegyi beszéd tanítása értelmében – a mennyek országa. Karen azért képes családja körében továbbjátszani a bolondot, mert durva férje és érzéketlen lánya, testvérei körében nincs már mit veszítenie, viszont van hite új közösségében. A gazdag polgárok megtorpanása és Karen lemondása családjáról a krisztusi példázatot idézi fel: „Könnyebb a tevének átmenni a tű fokán, mint a gazdagnak bejutni az Isten országába”. Majd a folytatás: „Aki nevéért elhagyja otthonát, testvéreit, nővéreit, apját, anyját, feleségét, gyermekeit vagy a földjét, százannyit kap, s az örök élet lesz az öröksége”. (Máté 19, 24–25) Karen elveszíti korábbi életét, s ezzel visszanyeri szabadságát egyfajta profán megváltódként.

Karen története melodramai, mert a szenvedéssel és megvetéssel sújtott tiszta nő története. A családtagok azt hiszik, hogy Karen nem szerette a fiát, amiért megszökött a temetéséről és dorbézolni kezdett, előttünk viszont világossá válik, hogy éppen fia iránti szeretete miatt nem tudott hazamenni többet: anyyira szerette a fiát, hogy nem tudott visszazökkenni a régi kerékvágásba. Az utolsó vacsorán Karen felmagasztaltatik, a hozzátartozók pedig megítéltetnek. A melodráma itt azonban nincs olyan következetesen kibontva, mint a *Hullámtörés*-ben, hiszen Karen családja a film végén egyetlen jelenetben játszik csak szerepet, ezért ide összpontosulnak a melodramai fogások és az együttérzés által kiváltott érzelmek, ugyanakkor ezen a ponton véget is ér a film, nincs tehát bizonyítékunk Karen áldozatának megváltó jelentségéről. Az elbeszélést megszakító interjúk a közösség felbomlásáról tanúskodnak, az egykori tagok az idióták csoportjára, mint múltjuk lezárt, utólag kissé szégyenletes szakaszára tekintenek vissza. Karen krisztusi áldozathozatala mellett jóval nagyobb teret szentel az elbeszélés a Stoffer által megálmódott közösség megváltó, felszabadító szerepének illetve annak ellentmondásosságának, ami inkább a politikai parabola, mint a melodráma műfajához közelíti az *Idiótákat*. A melodráma periférikus jelentségének oka, hogy nem egy archaikus közösségben, hanem a kilencvenes évek Dániájában játszódik. A hetvenes évek kommunáinak szellemét

fellesztő antiburzsoá közösségi ideál osztozik ugyan a melodramának a világot Jókra és Rosszakra osztó dualitásában, ám nem sok köze van az áldozatiság és felmagasztosulás dialektikájához.

Az Aranyszív-trilógia befejező darabja elfordulás a Dogma puritán esztétikájától, közösségi-kommuniztikus ideáljaitól, és visszatérés a *Hullámtörés* szigorú melodramai alapstruktúrájához. A *Táncos a sötétben* a trilógia első filmjéhez hasonló tisztasággal és egyértelműséggel állít a főszerepbe egy áldozatot vállaló női alakot, aki a szeretett lény – jelen esetben a fia – kedvéért a haláltól sem riad vissza. Trier ismét egy zárt és kissé archaikus, az erkölcsi kérdéseket komolyan vevő közösségben, egy hatvanas évek közepi, Washington állambeli kisvárosban játssza le moralizáló történetét, s ez a helyszín megágyaz a melodráma túlzásainak és fokozásainak. A főhősnő a *Hullámtörés*-hez hasonlóan oppozícióban van a közösséggel: a csehszlovák emigráns, Selma nem hajlandó magáévá tenni a fogyasztóivá alakuló amerikai társadalom pénzköltésre és szórakozásra irányuló vágyait és életfelfogását, mert egész életét egyetlen célnak rendeli alá. Ezt a célt olyan következetesen igyekszik elérni, hogy nem fél szétfoszlatni a „jó anya” látszatát, megtagadni a felkínált szerelmet, majd a gyilkosságtól, végül a mártíromságtól sem riad vissza. A közösség szorgalma és kedvessége miatt szeretett és megbecsült tagjából így válik kiközösített bűnössé. A krisztusi szenvedéstörténetet megismételve mindenki elárulja őt letartóztatásakor, csak a legjobb barátai tartanak ki mellette, de a végső döntését már ők is irracionálisnak tartják. (A *Hullámtörés* Dodójának strukturálisan Kathy, a szerelmes orvosnak Jeff felel meg.) A mártíromság vállalása egyáltalán nem könnyű feladat, a nőt visszariasztja a halál csendje, majdnem meghátrál, az akasztás előtt gyengének mutatkozik, de végül bátran hal meg. Az áldozathozatal nem volt hiábavaló: fia levetett szemüvege jelzi, hogy – ha nem is a *Hullámtörés* befejezéséhez hasonló csoda, a feltámadás csodája, de – kisebb csoda történt: „a vak” látni kezdett.

Míg a *Hullámtörés*-t egyértelműen lelkes kritika fogadta, és az utólagos értékelések szerint az első két trilógiából „ez Lars von Trier leghomogénabb, legtisztább felépítésű filmje”²⁶, addig a hasonló szerkezetű és

tematikájú *Táncos a sötétben* a szakajtóban – a Cannes-ban elnyert Arany Pálma ellenére – már ellentmondásos megítélés alá esik.²⁷ A negatív kritikák oka a melodramai túlzások elburjánzása és a jellemek, helyzetek ambivalenciájának kiiktatása, ami a *Hullámtörést* legalább egy-egy mozzanat erejéig (elsősorban Jan és Bess különös szexuális kapcsolatában) jellemezte. Trier a korai színpadi és a Griffith-féle némafilmesek melodramák motívumait és dramaturgiai fogásait halmozta egymásra anélkül, hogy a cselekmény bármiféle iróniáról, önreflexivitásról vagy többnézőpontúságról tanúskodna. Ilyen elkoptatott melodramai motívum az elbeszélés motorja: a látása fokozatos elvesztésére ítélt asszony önfeláldozása, aki fiát meg akarja óvni az öröklődő betegség szörnyű következményétől, a vakságtól. A melodramák alapkonfliktusának megfelelően a szíve mélyén jó hős erkölcsstelennek, jelen esetben önző és szívtelen anyának (míg a *Hullámtörésben* és a melodramák jelentős részében parázna nőnek) tűnik a társadalom szemében. Ismét csak tipikus melodramai motívumként a magát jónak, erkölcsösnek és nagylelkűnek mutató férfi, a társadalom megbecsült tagja fosztja meg a nőt vagyonától, majd ráfogja az ártatlan nőre, hogy ő volt a bűnös. Az ártatlanul megvádolt, bemocskolt nő igazsága azért nem tud felszínre kerülni, mert – újabb visszatérő melodramai motívumként – esküt tett a Rossznak, hogy nem árulja el, ami kettejük közt történt. A film története erkölcsi döntések története: a Jó sorozatosan választások elé kerül (megölje-e a Rosszat vagy sem; elárulja-e a Rossz titkát, elfogadja-e a segítséget, hogy megmentsse saját életét fia életének árán), amelyekből mindig győztesen kerül ki, mert az erény és a szeretet szavát követve képes cselekedni, még akkor is, amikor ez a Ne ölj! parancsának ellentmond (hiszen az életben végzetesen eltévedt Bill kéri, hogy ölje meg őt), így szenvedéstörténete a korai melodramák tanulságát megismételve végső fokon a Morál létét bizonyítja. A filmes elbeszélés felől nézve a *Táncos a sötétben* a melodramára jellemző dramaturgiai

fogások sorozatát (határidők, véletlen egybeesések, felcsillanó remény, lemondás a másik javára, nyílt érzelmi vallomások) aknázza ki. A melodramák tudásadagolását követve a film hamar sejteti a nézővel, hogy mi az igazság, és a hős megítéléséhez szükséges információ birtokába juttatja, így az áldozattal való azonosulás és a Rosszal szembeni gyűlölet az érzelmek felfokozásához vezet. Trier számára tehát a melodráma műfaja szolgáltatja azt a motorikus mechanizmust, ami az Amerika-trilógiát előkészítő, az amerikai ideálokat radikális kritika alá vonó téziszfilmjét átélhetővé teszi és érzelmileg megalapozza az ítéletalkotást.

A Trier pályáján bekövetkezett konzervatív melodramai fordulat igazi tartalmát tulajdonképpen a *Táncos a sötétben* leplezi le az értelmező előtt, hiszen a *Hullámtörés* túlságosan archaikus társadalmat festett le a kortárs viszonyokhoz képest. Az *Idióták* már nem fukarkodik a mai, nyugati, hipokrita társadalom ostromozásában, de a melodramai eszközök itt visszaszorulnak az azt megelőző filmhez képest. A *Táncos a sötétben* című filmben találkozunk a két tendencia, így az amerikai típusú fogyasztói társadalom kritikája egyesül a mártíromság történetével. A kisváros elvárása az amerikai boldogságmitológiának megfelelő életmód, míg Selma szembe mer fordulni ezzel az elvárással és saját életutat követ, ami egyenlő lesz a mártíromság útjával. A közösség kezdetben mosolygós, barátságos arcát mutatja Selma felé, de aztán mindenki leleplezi magát, mindenkiről kiderül, hogy előítéletek munkálnak benne, a közösségi ideáloknak való megfelelés kényszere hajtja az embereket, és aki nem hajlandó megfelelni ezeknek, azt kirekesztik. A *Táncos a sötétben* a mártíromságtörténetek mellett egyben az anyai melodramák közé is tartozik, amelynek különböző változatokban ismétlődő története szerint a bukott nő, aki gyermekét kénytelen elhagyni vagy egyedül nevelni, csak később nyeri el a világ és gyermeke bocsánatát. Az anyai melodramák egyik első filmes és merőben amerikai változata²⁸ Griffith *Út keletnek* című alkotása, amelyben a bukott anya szembe

27 Jack Stevenson idéz könyvében a lesújtó dán kritikákból: „Megbocsáthatatlanul unalmas”, „pszichológiai snuff film” Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. p. 159.

28 Viviani, Christian: Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film 1930–39. In: Gledhill, Christine (ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987.

mer menni az árral, erényességét, szorgalmát szegezve a kispolgári korlátoltságnak és előítéleteknek. Griffith és Trier filmje tehát merőben hasonló szerkezetet követ, csak a szexualitás megítélésének változása miatt eltér a két film hősnőinek eredendő bűne: Anna Moore-é hiszékenysége és elcsábulása a szívtipró férfinak, Selmáé, hogy gyermeket akart, pedig tudta, hogy betegsége örökletes. A főhősnő megpróbáltatásainak oka mindkét film esetében a korlátolt, puritán és álszent közösség, de a történet végkimenetele egészen eltér egymástól. Míg ugyanis Griffith szemében a Törvény szükségessége nem kérdőjeleződik meg, Anna Moore kálváriája a patriarchális társadalom túlkapása csupán, amit egy becsületes férfi helyre tud tenni azzal, hogy oltalmába veszi a nőt és megmenti a természet és társadalom veszélyeitől, addig Trier számára a Törvény léte szükségszerűen és elkerülhetetlenül vezet a végki-
felethez: a Jónak egy ilyen világban meg kell halnia.

Érdekes párhuzam kínálkozik Trier korai művei közül a *Médeával*, ami szintén egy kiközösített anyát állít a történet középpontjába, aki – a mítoszt követve – feláldozza gyermekeit, hogy bosszút álljon hűtlen férjén. Bár az elégedetlenkedő dán kritikák egyike „érzelmeskedő melodramaként” írja le a filmet²⁹, ez a meghatározás aligha állja meg a helyét. Trier 1988-as tévéfilmjében egyáltalán nem él a melodráma hatásmechanizmusaival, az elbeszélést – ahogy általában korai filmjeiben – a sötét, hűvös várfolyosók atmoszféráját, a vízben tenyésző vegetáció organikus formáit és a széles, homokos tengerpart látványát kiaknázó stílus mögé utalja. Trier, aki filmjeiben soha nem érdeklődött különösebben a magánéleti problémák iránt, a C. Th. Dreyer forgatókönyvéből rendezett *Médeában* sem a jellemrajzra összpontosít, hanem a nyomasztó királyi udvart – ami a nagyravágyó férjet családja elhagyására bírja – veszi kritika alá és ütközteti a gyermekeit féltő gonddal, egyedül nevelő anya alakjával. A konfliktus tehát hasonló, mint a *Táncos a sötétben* című filmben, ám nem kap melodramai kiélezést, nem az elbeszélés élezi ki az ellentétes pólusokat, hanem a képi világ.

A stílusában a *Táncos a sötétben* című filmen is szembeötlő ellentét vonul végig: a cselekményt „Dogma stílusú” kaszálós, kézikamerás képek közvetítik, míg a cselekményt megakasztó zenés-táncos álmképeket számtalan kameraállásból rögzített, fix képek ritmikus egymásutánja. Ezek az elbeszélés menetét időről időre megszakító dalok és táncbetétek nemcsak stílusukban lógnak ki az elbeszélésből, hanem műfaji problémákat is felvetnek, hiszen elvben a musical jellegzetességei közé tartoznak. A musical teoretikusai szerint azonban ezek a formai jegyek nem elégségesek ahhoz, hogy egy filmalkotást musicalnek nevezzünk, ugyanis a műfajt a zeneiség mellett kötött szereptípusok és narratív séma jellemzi. Rick Altman szerint a hollywoodi musical a romantikus komédiák cselekményét követi: egy romantikus pár egymásra találását a társadalomban. „Nyíltan vállalva a konzervatív társadalmi elvárásokat (nemi sztereotípiák, faji elkülönülés, szexuális prudéria, az egymeműektől való irtózással határos heteroszexualitás előnyben részesítése), a musical minden létező problémára egyetlen megoldást javasolt: az udvarlást és a közösséghez való tartozást.”³⁰ A *Táncos a sötétben* egyetlen nőt állít a középpontba, akinek udvarol ugyan egy férfi, de közeledését Selma magasabb célokra hivatkozva visszautasítja. Selma ugyan sokáig kedvelt tagja a közösségnek, ám útja kivezet a közösségből a magányos áldozat felé. Nincsenek a musicalre jellemző optimista megoldások, a társadalomban meglévő problémák a lehető legkönnytelenebb módon zárulnak. A *Táncos a sötétben* tehát semmiképpen sem musical, ám kétségkívül él a musical eszközeivel. A zene és a tánc kétféleképpen jelenik meg a filmben: egyrészt Selma a kisvárosi amatőr színtársulat tagjaként *A muzsika hangja* című musical előadására készül, másrészt álmodozásai során saját dalokat és koreográfiákat talál ki magának. A musical szerepe tehát a valósággal szembenálló ellenvilágok felidézése. A konkrét hollywoodi musicalidézetek ellenvilága megfelel az amerikai boldogságmitológiának, ahol az emberek szépek és kedvesek, ahol a gondok könnyedén megoldódnak. A film által

29 Stevenson, Jack: *Lars von Trier*. p. 54.

30 Altman, Rick: A musical. In: Nowell-Smith, Geoffrey (ed.): *Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetnek kézikönyve*. Budapest: Glória Kiadó, 1998. p. 313.



Dogville (Nicole Kidman)

felidézett musicalszámok ezért ironikus kontextusba kerülnek: a hollywoodi musical az amerikai társadalom önfényező, a kizsákmányolást, az előítéleteket, az állami gyilkolást elleplező eljárásaként jelenik meg a filmben.

A hollywoodi musicalidézetekkel szemben Selma zörejekből építkező ritmusai, cseppfolyós, lebegő dallamvilága, az ipari környezet tereit, tárgyait felhasználó táncai nem tömegkulturális ikonok és ideologikus boldogságképzetek, hanem Selma személyes vágy- és szorongásképzetek kivételései. Selma zenés-táncos álomképei ezért inkább a melodráma alapvető zeneiségének megnyilvánulásai, mintsem a musical műfajának szerves alkotóelemei. A melodráma szótári értelmében zenés dráma, amelyben a zenei kíséret jelzi az érzelmi hatásokat. A melodráma, mint Brooks kifejti, különösen a csúcspontokon és szélsőséges helyzetekben nem-verbális kifejezőeszközökhöz folyamodik, a szavak ugyanis, akármilyen tiszták és világosak, nem teljesen adekvátak a jelentés ábrázolásához. A színpadi melodráma tipikus megoldása a pantomim, a némajáték, a sajátos gesztusnyelv, a tablókép, amiben nemcsak cenzurális okok működtek közre, hanem – elsősorban a romantikus dráma idején – az a rousseau-i gondolat, hogy a társadalmi érintkezés konvencionális nyelve inadekvát lett ahhoz, hogy az igazi érzelmeket kifejezze. A filmi melodráma pedig a látványosságban, a túlbujánzó

mise en scène-ben, a stílus előtérbe tolakodásában igyekszik utalni azokra az elfojtott érzelmekre, amiket másként nem tud megszólaltatni. Trier visszatér a melodráma elsődleges értelméhez, amikor hősnőjének kényszerűen elhallgatott érzéseit dalba önti. Ezek a dalok az áldozathozatal vallásos értelme mellé egy egzisztenciális értelmet is kibontanak: Selma mindent megélt, amit megélhetett, ezért le tud mondani az életről, képes elfogadni a halált. Trier igazi nagy melodramatikusként fordítja át (hangos)filmnyelvre élet és halál végletes ellentétét: ha a zene az élet, akkor a csend a halál. Jó és Rossz metafizikai pólusai Élet és Halál egzisztencialista pólusaiba oldódnak át.

Trier számára a *Hullámtörés*hez – és közvetve az *Aranyszív-trilógiához* – az ötletet Sade márki *Justine* című pornográf tézisregénye és az *Aranyszív* című gyermekmese szolgáltatta. A történet középpontjában a felidézett irodalmi művekhez hasonlóan egy tiszta nő áll, akit az őt körbevevő társadalom tökéletesen kihasznál: akárcsak a *Justine*-ben, a férfiak szexuális gyakorlatának tárgyává válik. A *Hullámtörés* főhősnője azonban nem elvont eszmények vagy a társadalom iránti naiv jóindulat jegyében, hanem tudatosan, szerelme megmentéséért vállalja magára ezt a szerepet, így a film csak részben eleveníti fel a *Justine* és az *Aranyszív* fabuláját. Trier az *Aranyszív-trilógia* lezárása után, *Amerika-trilógiájának* nyitódarabjában, a

Dogville-ben készíti el saját történetváltozatát a túlságosan jószívűnek mutatkozó nő és a jó cselekedeteket meghálálni képtelen társadalom viszonyáról. A *Dogville*-ből hiányzik a megváltó mártíromságnak az Aranyszív-trilógiában működő logikája, ami a melodrámák individualizmusának megfelelően az egyén képességét és felelősségét hangsúlyozza a világban meglévő Morál létezésének bizonyítására, még akkor is, ha az egész világot modellező kisközösség gonosz. Trier a *Dogville*-ben pesszimistább, mondhatni merőben keresztényietlen végkövetkeztetésre jut, amennyiben egy másik logikát, Sade márki logikáját követve tézisszerűen be kívánja bizonyítani, hogy nincs értelme jónak lenni a világban, mert a jók csak büntetésüket nyerhetik el a földön, nem jutalmukat.

Ha az elbeszélés is Sade márki regényeinek hangvételét követné, akkor a *Dogville* semmiképpen sem tartozna a melodrámák körébe. Sade regényei ugyanabban a korban születtek, mint a melodrámák: a forradalom előtti illetve utáni Franciaország hitvesztett légkörében, de míg Sade a szent világállapot elmúlását hirdeti diadalmasan, addig a melodrámák a világ reszkralizációjával próbálkoznak. Sade regényei és a korai melodrámák ezért ugyanazt a struktúrát használják, csak éppen ellenkező értelemben. A *Justine* a melodrámák előfutárának tekinthető szentimentális regények paródiájaként olvasható, ahol is a megalázott Erény nem diadalmaskodik a mű végén. A *Justine* – és Sade regényei általában – a melodrámák struktúráját megismételve (pontosabban megelőlegezve) kétpólusú világot alkotnak: az urak és alattvalók, a kéjencek és áldozatok, Rosszak és Jók egymással szembenálló univerzumát. A szerző nézőpontja – szemben a melodrámával – a kéjenceké: ők kapnak sajátos arcot, valóság-hű jellemet, az ő filozofikus véleményük a domináns; velük szemben az áldozatok csupán eszközök, üres jelek³¹, védekezésüket, panaszukat a szöveg iróniája érvényteleníti. Sade iróniájának értelme a törvény meghaladása, de „ezúttal már nem a Jó mint legfelsőbb princípium és a törvény alapja irányában, hanem az ellenkező irányban, a Rossz ideája mint a gonoszság legfelsőbb princípiuma irányában, ami felforgatja a törvényt és feje tetejére állítja a platonizmust.”³²

A melodrámával szemben, mint Trier *Hullámtörés* és *Táncos a sötétben* című filmjei mutatják, a Jó irányában haladja meg a törvényt. A melodrámák mindig az áldozatok oldalán áll, a szerző nézőpontja a passzív áldozaté, a befogadó vele azonosul. A *Dogville* nagyrészt a *Justine* irányát követi a főhős nő egyre borzalmasabb megaláztatásainak elbeszélésében, csak éppen a Jóságot megtestesítő áldozat oldaláról nézve az eseményeket, kielégítve ezzel a melodrámák kritériumait. A gengszterek elől menekülő Grace (beszélő név, akárcsak *Justine*) teljesen kiszolgáltatottan érkezik az amerikai kisvárosba, akárcsak *Justine* a libertinus szerzetesek által lakott kolostorba. Sade hősnője csupán rövid ideig hiheti, hogy menedéket talált a barátok közt, mert hamar leleplezik magukat és orgiát ülnek *Justine* testén; *Dogville* lakóiról viszont lassan hullik le a jóság máza: kezdetben ugyan bizalmatlanoknak mutatkoznak, ám hamarosan barátságosak és szívélyesek lesznek Grace-szel szemben, s csak fokozatosan jön elő kiből-kiből kegyetlenségre éhes természete. A tempókülönbség egyrészt a szadista és a mazochista esztétika lényegében gyökerezik: Sade a halmozás és a gyorsítás materialista elméletben gyökerező mennyiségi technikáit alkalmazza, Masoch viszont a felfüggesztett mozgás és a kínnal töltött várakozás fogásait. Másrészt a regény és a film retorikája is ellentétes egészen a befejezés csavarjáig: a *Justine*-ben a libertinus kéjencek az ismétlődő és fokozódó szenvedések kimérésével meg akarják győzni a címszereplőnőt, hogy nem érdemes erényesnek lenni, a *Dogville*-ben viszont sokáig kérdéses, hogy Grace eredendő jósága felszínre kerül-e a közösség számára, és cselekedetei megválthatják-e a közösséget vagy sem. Grace jótettei és áldozatai azonban nem jóságot szülnék a földön, hanem elszabadítják az emberben rejlő gonoszt. A melodrámái szerkezet érvényét veszti, mert a Jó nem képes megváltani a közösséget. Az elbeszélés a befejezésben leveti melodrámái álruháját, és kibukkan alóla a brechtianus téziszfilm súlyos egzisztencialista és melodrámáellenes üzenettel: nem szabad megbocsátani az emberek bűneiért, mert mindenkinek vállalnia kell a felelősséget, így a

31 Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Budapest: Osiris, 2001. pp. 28–29.

32 Deleuze, Gilles: *Coldness and Cruelty*. In: *Masochism*. New York: Zone Books, 1991. p. 87.

büntetést is tetteiért. A melodramák hősei a szeretet parancsa nevében a halálba mentek, Grace a szeretet parancsa nevében halált oszt. A korábbi melodramák krisztusi figuráinak látványos önmehtagadásáról, átváltozásáról van szó: „amikor Grace beül a lefüggönyözött autóba, akkor egy meghurcolt teremtmény beszél a mindenható Atyával, s nem kegyelmet kér az őt keresztre feszítő világnak (amit a neve alapján tennie kellene), hanem pusztítást” – írja Földényi F. László.³³

A műfajváltással párhuzamosan a stílus is megváltozik Trier életművében: a *Dogville*-ben elfordul az Aranyszív-trilógiát végigkövető fésületlen, dokumentarista hatást keltő képi világtól és természetes színészi játéktól, amelynek a *Tisztasági fogadalom* adott elméleti keretet, hogy visszatérjen a korai filmek erősen stilizált világához. Ez a markáns stílus ismét idézet, ám ezúttal nem filmes, hanem színházi: a *Dogville* Thornton Wilder *A mi kis városunk* című színművének lecsupaszított, jelzészzerű színpadképét követi. Wilder színpadán éppúgy csak jelzettek a házak körvonalai és egyes tartozékai, mint Trier filmjében, így a színészek tárgyakkal való foglalatosságuk is többnyire csak utalásszerű, imitált. A stílus révén megidézett, 1938-ban íródott színdarab egy unalmas amerikai kisváros mindennapjait mutatja be több évtizeden keresztül. Wilder azt akarja bebizonyítani, hogy bár senkivel nem történik semmi különös, az emberek lemondanak álmaikról és beletemetkeznek a napi robotba, mégis van értelme az életüknek, ami nagyban rímel Franz Capra 1946-os *Az élet csodaszép* (*It's a Wonderful Life*) című filmjének tanulságára. Mind a Wilder-színdarab, mind a Capra-film az amerikai kispolgári boldogságmitológia melankolikus hangvételi apologetikája, így Trier, amikor a gazdasági válságtól sújtott harmincas évek Amerikájának egy eldugott kisvárosába helyezi történetét, a stílusidézetek nehézfégyverzetében – éppúgy, mint a *Táncos a sötétben* a musicalbetéteivel – ezt a boldogságmitológiát veszi tűz alá.

E kispolgári életeszmény alapja – a korai Trier-filmek Európájának arisztokratizmusával, túlfinomultságával, átláthatatlan tradícióival szemben – a sikerhez, a boldoguláshoz illetve a hatalomhoz, a közös ügyek intézéséhez való egyenlő hozzáférés joga.³⁴ A *mi kis városunkat* kiforgató, a közösségi-kispolgári létet politikai síkra terelő *Dogville* alapvetően a demokratikus értékeket és patriotizmust hirdető amerikai ideológia kritikája, azé az ideológiáé, ami felmagasztalja az egyenrangú emberek együttes döntéseire épülő, önmagát megvédeni képes közösséget. Persze a filmben erősen stilizáltan megjelenő „»Amerika« egyszerre konkrét és szimbolikus hely, világ, értékrend”³⁵, hiszen a Föld bármely részén előfordulhat hasonló, magát demokratikusnak állító közösség, ami a demokrácia ideológiájával leplezi önzését és kegyetlenségét. A közösség tagjai ugyanis hiába hoznak demokratikus döntéseket, az emberi rosszság egymást erősíti, viszont később senki sem akarja vállalni a felelősséget az erkölcsstelen cselekedetekért. Az egyenlőséget szorgalmazó közösséggel szemben áll Grace magányos, arisztokratikus figurája³⁶, aki a közösség eszményeinek kedvéért levetkőzi arisztokratizmusát és a többiekkel egyenlőnek, sőt mások alárendeltjének mutatja magát. Grace mégis kívülálló és magányos marad: egyedül vállalja az áldozatot, és a végén is egymagának kell döntenie; és ő magára vállalja a felelősséget, hogy jobba teszi a világot azzal, hogy az utolsó szálig kiirtja egy kisváros lakosságát.

A film végi csavarral Trier felmondja, megszünteti az Aranyszív-trilógiát és a *Dogville* nagy részét uraló melodramai fikciós módot. Azzal, hogy az alattvalóból egy csapásra úr, az áldozatból gyilkos válik, a mártíromságot vállaló egyén személyiségéről a közösség kritikai ábrázolására helyeződik (vissza) az elbeszélés súlypontja. A *Dogville*-t folytató *Manderlay*-ben Grace már hatalmi pozícióból intézi a volt rabszolgák közös-

33 Földényi F. László: Lars von Trier hősnői. Női Krisztusok. *Filmvilág* (2003) no. 12. p. 5.

34 Capra filmjei ennek az ideológiának a szolgálatában állnak. Gondoljunk például a *Mr. Smith Goes to Washington*ra, amelyben egy becsületes átlagemberből válik képviselő, aki példájával képes újra erkölcsössé tenni az erényesség parancsát feledni látszó demokráciát.

35 Varga Balázs: A kolorádói krétakör. *Filmvilág* (2003) no. 12. p. 9.

36 Nem véletlenül alakítja őt a hollywoodi film egyik legnagyobb női sztárja, Nicole Kidman, míg az Aranyszív-trilógia főszerepeit kezdő vagy kevésbé ismert színésznők játszották.

ségének ügyeit, így az elbeszélésből hiányzik a melodramai szerkezet és hangvétel lehetősége (csak akkor tér vissza, amikor Grace lemond testőrségéről, és kiszolgáltatottá válik a feketék közösségének). A *Manderlay* kristálytisza politikai teoréma, ami – az előző Trier-filmekkel ellentétben – már nem kínálja fel a nézőnek a beleélés lehetőségét, ehelyett a modernista elbeszélések hűvösségével járja körbe témáját, a rabszolgaság eltörlésének és általában a feketék és más kisebbségi csoportok befogadásának kérdését. A *Manderlay* és az azt megelőző, önreflexív *Öt akadály* (*De fem benspand*) azt sejteti, hogy lezárult a melodramák korszaka a dán rendező-fenegyerek pályáján. A formai és műfaji választások azonban Trier esetében mindig az állandó problémájára, közösség és a kívülálló egyén konfliktusára adott aktuális válasznak függvényében alakulnak. Egyben azonban nem változik Trier véleménye, bárhová tegye is a hangsúlyt e konfliktusban: az utópisztikus befejezés, a közösség tagjainak megváltozása, az előítéletek levetkőzése minden esetben elmarad. Ami elégséges feltétel ahhoz, hogy ha a Trierben munkáló metafizikus ismét uralomra jut, akkor utópiát nem ismerő korunk műfaját, a melodramát dobja ki újra a kocka.

Lóránt Stóhr

No two ways about it

Melodramas by Lars von Trier

The author interprets the contemporary rediscovery of melodrama in the context of Lars von Trier's oeuvre according to the analysis of Thomas Elsaesser. It analyses what opportunities are offered to Trier by the genre which he did not fully explore in his earlier films and if there are any precursors of melodramatic imagination in the course of Trier's career.

The study drafts the directions of genre change by the short description of the history, birth and changes of melodrama, so that we understand the place of Lars von Trier's unique version of melodrama in the history of film art.

After the short historical review the exploration of the narrative deep structures in *Europa, Kingdom, Breaking the Waves, The Idiots, Dancer in the Dark* and *Dogville*, the analysis of certain characters' behaviour and motivation leads also to the examination of melodrama as a type of fiction in Trier's films. This offers a new point of view to the interpretation of the Danish director's art and also to the understanding of melodrama as a genre and narrative style.