

## STÓHR LÓRÁNT

### A késő modern filmmelodráma változatai: Fassbinder, Wong Kar-wai, Lars von Trier

#### I. Bevezetés

A melodráma már régóta szitokszónak számít a filmművészetben, amit kritikusok, nézők akkor használnak, ha túlságosan érzelmesnek ítélnék meg egy alkotást, ha úgy látják, az író és rendező a legegyszerűbb hatás eszközöket ragadta meg a befogadó együttérzésének, szánalmának felkeltésére, a néző megríkatására. Az angol nyelvben létezik is egy szinonimája a melodrámának, ami a műfajnak éppen ezt a hatás vadász sajátosságát gúnyolja ki: a „weepee”, amit talán úgy ültethetnénk át magyarba, hogy „zokogó”. Egy angolszász női filmtudós arról ír, hogy a „weepee”-ket a közönség körében szokás egyenesen aszerint rangsorolni, hogy egy, kettő vagy három zsebkendőt sírt-e tele a néző megtekintése során. A melodráma története során valóban jelentős irányzattá vált a „weepee”, ami elsősorban női nézői elfojtott, máshol ki nem elégíthető érzelmszükségletét zsákmányolta ki. A melodráma műfaját azonban tévedés volna egy az egyben azonosítani a könnyfacsaró szerelmi történetekkel: egyrészt a melodráma a társadalmi élet számos konfliktusát érinti, érintheti, ha megoldást nem is mindig tud kínálni rá, másrészt a melodráma nem korlátozódik kizárólag a futószalagszerűen gyártott, hatás vadász művek sorozatára, hanem gyakran munkálnak a világ filmművészetének legjelentősebb alkotásaiban is. Doktori dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy megmutassam a melodrámában rejlő művészi potenciált, elemezzem, hogy a késő modern, posztmodern filmművészet meghatározó rendezői hogyan élnek a melodráma lehetőségeivel, miként használják a közönség megszólítására ezt a lenézett műfajt.

A melodráma szerepének kritikai átértelmezése már megkezdődött a hetvenes évek angolszász filmelméletében. A műfajt új színben feltűntető első tanulmány Thomas Elsaesser tollából, a *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* 1972-ben jelent meg Nagy-Britanniában, amit sorra követtek az Elsaesseréhez hasonlóan pszichoanalitikus alapon álló ideológiakritikai és feminista elemzések. A hetvenes évek ideológiakritikája számára az első számú célpontot a klasszikus hollywoodi filmek jelentették, ugyanis az 1968-as forradalmi mozgalmak elapadása után a politikai harc fő terepének a magánéletet kinevező baloldali szerzők azt kívánták bizonyítani, hogy a fősodorbéli hollywoodi film is lehet kritikus és nem pusztán csak az „amerikai álmot” erősítheti meg.<sup>1</sup> A melodráma azért volt alkalmas tárgy az ideológiakritika számára, mert minden egyéb populáris filmműfajnál inkább a magánéletre koncentrált, így a hagyományos nemi és társadalmi szerepek belső konfliktusait érzékenyen megjelenítette. A pszichoanalitikus elemzések számára gazdag tárházat jelentettek a hollywoodi melodramákat mozgó konfliktustípusok: ödipális apa-fő kapcsolat, karrierista nők elfojtott érzéki-érzelmi élete, különböző társadalmi státuszú emberek közti megghiúsult szerelmi viszonyok, a rasszista társadalomban bőrszínüket letagadni kényszerülő feketék identitásválsága. A nyolcvanas évek közepétől a melodráma elemzése túlmélt az osztályhelyezeten és a nemi szerepeken, és általánosságban kezdte vizsgálni az ábrázolás, a „reprezentáció” kérdését a populáris kultúrában. Az elemzés tárgyai azonban továbbra is a populáris melodramák, elsősorban a hollywoodi filmek és a moziban vetített melodráma

---

<sup>1</sup> Ld: Elsaesser, Thomas: A Mode of Feeling or a View of the World?. Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited. 2004

szerepét a 80-as évektől kezdve átvevő televíziós szappanoperák voltak. A kilencvenes évek kulturális antropológiai kutatásai árnyaltabban vizsgálták a melodramát, már nemcsak a művek belső szerkezetét elemezték, hanem történelmi összefüggésekbe helyezték a filmeket, így a hetvenes évek lelkesedését a műfaj kritikai megnyilvánulásai iránt hűvösebb, a melodráma adott történelmi környezetben játszott szerepét józanabban mérlegelő elemzések cserélték fel, amelyek már ismét kevésbé értékelték a filmek kritikai szerepét.<sup>2</sup>

A melodráma hetvenes évektől kezdődő újraértékelése jelentős részben egy újrafelfedezésnek köszönhető: a melodráma kritikai reneszánszát elindító brit filmkritikusok 1971 tájékán találkoztak Douglas Sirk műveivel. Sirk filmjei ezután különféle retrospektív vetítéssorozatokon tűntek fel előbb Nagy-Britanniában, majd Enno Patalas jóvoltából Németországban is. A müncheni retrospektív vetítéseken ismerte meg Rainer Werner Fassbinder Douglas Sirk filmjeit, s ez a találkozás egész filmművészetére maradandó hatást gyakorolt. Az 1971-ben végbement poétikai fordulat nyomán Fassbinder a melodráma Sirk filmjeiben megismert változatát ültette át német környezetbe és formálta át saját érzékenységének megfelelően, olyannyira sikeresen, hogy a német rendező legjelentősebb művei éppen ezután, a melodramai „beszédmód” elsajátítása után születtek. A doktori dolgozatomban a késő modern művészfilmes melodráma első számú példajaként Fassbinder életművét fogom elemezni.

Fassbinder korai melodramái kiindulópontjukban hasonlóak voltak a hetvenes évek ideológiakritikájának melodrámaértelmezéséhez, ezért is válhattak gyorsan a filmművészeti kánon részévé, noha ellentmondásosságukkal időnként éles viták kereszttüzebe kerültek. Az érzelmek kizsákmányolásának témája az évtized előrehaladtával Fassbinder életművén belül lassanként háttérbe szorult illetve bonyolultabb összefüggésrendszerbe került. A közvetlen társadalomkritikáról való lemondás folyamatának a végén áll Fassbinder utolsó alkotása, a *Querelle*, ami a posztmodern film egyik alapművévé vált. A fassbinderi életmű átalakulása dolgozatomban egyik kiemelt jelentőségű tárgya, azt igyekszem ugyanis elemezni a későbbiekben, hogy ennek a változásnak során hogyan transzformálódott a korai melodramák elbeszélése, világképe, stílusa, valamint azt, hogy miként vezet át Fassbinder életműve a posztmodern melodramák korába.

A melodramai beszédmód ugyanis nem tűnt el a művészfilmből Fassbinder halálával, ám a pályája első felében általa képviselt társadalomkritikus szerep a modernitás politikus-utopikus gondolkozását elvető posztmodern éra beköszöntével háttérbe szorult. A fassbinderi életmű továbbélését világosan példázza, hogy a kilencvenes évek két meghatározó filmszerzőjére is meghatározó hatást gyakorolt Fassbinder életműve, jóllehet ez a hatás csak közvetett módon érvényesült, hiszen nem epigonokról, hanem szuverén filmi világokat teremtő szerzőkről van szó. Az egyik rendező a hongkongi mozi legjelentősebb szerzői filmese, Wong Kar-wai, aki a melodráma elválasztását nemcsak a politikai jellegű kritikától, de általában a társadalmi összefüggések ábrázolásától a szélsőségességig feszítette. Dolgozatomban Wong Kar-wai művészetét érintő fejezetében azt mutatom meg, hogy a rendező pályája kezdetén hogyan formálja át a hongkongi mozi hagyományos akcióközpontú műfajait a melodráma képére valamint hogyan használja a melodráma sajátosságait egy öntörvényű, a kanonizált narratíva szabályait felrúgó, elliptikus elbeszélés kialakításához. Az elemzés kiterjed annak a problémának a tárgyalására, hogy miként teljesíti ki filmjeiben Wong Kar-

---

<sup>2</sup> Ld: Klinger, Barbara: *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*

wai a posztmodern epiztemét, s ezen belül mi a posztmodern melodráma jellegzetessége szemben a modern melodrárával.

A kilencvenes évek másik meghatározó rendezője a dán Lars von Trier, aki a Dogma-mozgalom szülőatyjaként vált ismertté, noha már korábban is az európai posztmodern művészfilm egyik legjelentősebb alakjának számított. Fassbinder hatása Trier pályafutására e korai korszakában volt jelentős, amennyiben a *Querelle* erősen stilizált, színpadias látványvilágát adaptálta saját, bűnügyi jellegű elbeszéléseihez. Lars von Trier pályáján a Dogma-korszakhoz köthető a melodráma műfajának megjelenése, viszont a Dogma elveinek háttérbe szorulásával a melodráma is átalakul, majd ismét eltűnik az életművéből. Lars von Trier azért töltötte be különleges szerepet a műfaj történetében, mert az azt megelőző művészfilmes változatokkal szemben visszanyúlást jelentenek a melodráma korai színpadi és filmes formáihoz, egyben a műfaj eredeti metafizikai-morális kiindulópontjához.

Az elmúlt három évtized három jelentős filmrendezőjének életművén keresztül azt szeretném bemutatni doktori dolgozatomban, hogy ezek az alkotók egy olyan nagy irodalmi, színpadi és filmes hagyománnyal rendelkező populáris műfajt, mint a melodráma, hogyan aknázták ki művészi célokra, miközben a műfaj jellegzetességeinél fogva megkönnyítette a szerző számára a közönséggel való kapcsolattartást illetve a közönség számára a film befogadását. A dolgozatom során a melodráma egy kellően még meg nem világított oldalát is igyekszem előtérbe helyezni, jelesül azt, hogy a melodráma – Linda Williams elnevezésével élve – testműfaj<sup>3</sup>. A testcentrikusság azt jelenti egyfelől, hogy a melodráma elbeszéléseinek középpontjában a szereplők teste áll, másfelől – részben az előzőekkel összefüggésben - hogy a nézőre is erős (pl. könnyekben megnyilvánuló) testi hatást gyakorol. A késő modern és posztmodern melodráma testcentrikussága összhangban áll azzal, hogy az emberi test és a testábrázolások korunkban a szociológiai, politikai és esztétikai viták homlokterébe kerültek. A posztmodern melodráma, illeszkedve tehát a kor uralkodó ismeretelméleti kérdésköréhez, az ember testi létének elsősorban érzéki, szexuális és patológikus vonásait mutatja meg a maga népszerű eszközeivel, míg más testműfajok (pl. a horror, pornó) a testiségnek más jellegzetességeit, problémáit taglalják kellően populáris formában. A dolgozatom végső fokon annak bizonyításul szolgál, hogy a magyar szakirodalomban mindeddig negatív kontextusban használt műfaj minden korban, így a mi korunkban is aktualizálható és művészi célokra felhasználható.

### **A dolgozat felosztása**

A dolgozatomban először a melodráma történetének legfontosabb eseményeit követem végig az 1800-as évek elejétől az 1950-es évek végéig: színpadi formaként való kialakulásától kezdve a tizenkilencedik századi irodalomban való elterjedésén át a mozi új médiumához történő adaptálódásáig; majd, immár a filmtörténet keretein belül maradván, a műfaj különféle társadalmi-történelmi korszakokban bekövetkezett átalakulását foglalom össze. A filmtörténeti áttekintés során nagyobb teret szentelek egyrészt D. W. Griffith melodrámainak, másrészt az ötvenes évek amerikai melodrámaszerzőinek, Douglas Sirknek és Vincente Minnellinek, hogy a későbbi, részletes elemzések során kellően világosan fogalmazhassam meg egyfelől Lars von Trier melodrámaiban összefüggéseit Griffith műveivel, másrészt Fassbinder melodráma-változatának párhuzamait és eltéréseit a modellül szolgáló Sirk-melodrámáktól. Ezt követően röviden felvázolom a modern európai melodráma mibenlétét,

---

<sup>3</sup> Linda Williams: Body Genres

sajátosságait, hogy világosabban előtűnhessenek azok a jellegzetességek, amelyek Fassbinder filmjeit illetve a posztmodern melodramákat meghatározzák. A vázlatos áttekintéshez Antonioni, Fellini és Pasolini egyes filmjei szolgálnak anyagot, míg az elméleti-történeti keretet Kovács András Bálint modernizmusfelfogása nyújtja.

A dolgozatom második fejezete a melodráma filmelméleti alapjait mutatja be. A melodráma történetileg igen változatos formákat ölt, ezért nehéz volna egyetlen teória alapján leírni jellegzetességeit. A melodramát felfedező hetvenes évekbeli filmelmélet pszichoanalitikus alapon állt, azonban a kilencvenes évek óta már az ideológiailag semleges kognitív és fenomenológiai irányzatok uralják a teóriát. A magam részéről nem állok kizárólagosan egyik iskola talaján sem, igyekszem a különféle teoretikus megközelítések közül az adekvátnak tűnőt használni az elemzések során: a pszichoanalitikus elmélet elsősorban narratológiai kérdésekben nyújthat segítséget, ám a melodráma érzéki, testi oldalának elemzésében hasznosabb a fenomenológiához, érzelmi hatását vizsgálva pedig a kognitív filmelmélethez fordulunk.

A harmadik, negyedik és ötödik fejezet Fassbinder, Wong Kar-wai és Lars von Trier melodramáinak elemzése képezi a dolgozat súlypontját. Ezen belül is a harmadik, Fassbinderről szóló fejezet alkotja a dolgozat gerincét, hiszen az ő igen terjedelmes és jelentős életműve bontja ki legteljesebben a melodráma művészi alkalmazásában rejlő különféle lehetőséget, formákat, egyúttal vezeti át egyik korszakból a másikba a filmtörténetet. A dolgozatot egy összefoglalás zárja, amiben leszűröm a gondolatmenet lényegét és kiemelem legfontosabb megállapításaimat.

## II. A melodráma fogalma és története

### A. A melodráma fogalma

A melodráma fogalma nem egyértelmű a mai nézők, még a filmes szakemberek számára sem. Nem árt ezért a melodráma történetének és különféle elméleteinek felvázolása előtt a melodráma rövid szótári, definíciószerű meghatározásait áttekinteni. A lexikonok, enciklopédiák sokféle, egymástól merőben eltérő meghatározásokat adnak a melodráma fogalmára, amelyekből alapvetően három műfaj képe bontakozik ki. A szó etimológiailag a görög *melosz*: 'dal, zene' és a *dráma*: 'cselekvés' szavakra vezethető vissza, tehát „a szó zenedrámának, zenés színműnek vagy daljátéknak fordítható, s amikor a 18. sz. derekán feltűnik Franciaországban, ilyesmit jelent vagy pedig drámai balettet színező énekes betétszámot (pl. J. J. Rousseau – H. Coignet: *Pygmalion*, G. Benda: *Ariadne Naxos szigetén*)”<sup>4</sup>. Ez tehát a melodráma első jelentése, pontosabban szólva ez volt az első színpadi műfaj, amit melodráma névvel illettek. A szó második jelentése „a német és a közép-európai kultúrkörben operai jelenet prózában, zenekari kísérettel (pl. a *Fidélío* 2. felvonásának eleje) vagy pódiumon hangszer (zongora) kíséretében előadásra kerülő költemény (pl. Vörösmarty *Szép Ilonkájának* melodramai feldolgozása)”<sup>5</sup>. Érdekes módon az 1900-as évek első felében szerkesztett magyar nyelvű lexikonok kizárólag ezt a második meghatározását adják a melodráma fogalmának. A harmadik ezen a néven illett színpadi műfaj a legjelentősebb a doktori disszertációm szempontjából, tulajdonképpen erről illetve ennek különféle történeti változatairól fogok értekezni a következőkben. Számos lexikon leírja ezt, de nem fukarkodva a minősítő, leértékelő jelzőkkel. A legpontosabb meghatározást a *Britannica Hungarica*-ban találhatjuk: „az európai és amerikai színháztörténetben olyan érzelmes színdarab megjelölése, amely rendszerint az erényesek által a gonoszok kezétől elszenvedett gyötrelmek valóságos története; a boldog befejezésben az erényesek mindig győzedelmeskednek. Állandó jellemeket vonultat fel, köztük a nemes hőst, a sokat szenvedett hősnőt és a hidegvérű gonosztevőt; nem a jellemfejlődésre összpontosít, hanem a minél váratlanabb fordulatokkal és látványos díszletekkel operál”<sup>6</sup>. A fenti jellemzők pontosan leírják a XVIII-XIX. század fordulóján kialakult műfajt, amelyet a későbbiekben részletesen tárgyalok. A *Britannica Hungarica* szócikkének folytatása – egyetlenként az általam olvasott szócikkek közül – azonban már utal arra, hogy a harmadik értelemben vett melodráma nem maradt meg a színpad keretei közt. „A XX. század elejének egyre kifinomultabb színházművészetében a melodráma veszített népszerűségéből, de a némafilmnek életető eleme maradt. Az eltúlzott gesztusok, a drámai hajszejelenetek, az érzelgős mozzanatok, az egyszerű, sőt egysíkú szereplők, valamint a valóságos helyzetek később a paródiák elemeiként éledtek újjá. A melodráma ugyanakkor meghatározó szerepet kap a televíziós szappanoperák nagy részében is.”<sup>7</sup> A melodráma tehát nem határozható meg kizárólag színpadi műfajként, ám a – nem filmes, hanem általános -

<sup>4</sup> Világirodalmi Lexikon (főszerk: Király István). Budapest: Akadémiai, 1982. A melodráma szócikk szerzője Benedek András

<sup>5</sup> uo.

<sup>6</sup> *Britannica Hungarica*. Világenciklopédia. XII. kötet. (A magyar nyelvű kiadás főszerkesztője Széky János)

<sup>7</sup> uo.

lexikonok, enciklopédiák nem foglalkoznak a melodráma további lehetséges definícióival. Thomas Elsaesser kiváló összefoglaló tanulmánya<sup>8</sup> ad további meghatározásokat a melodrámaival kapcsolatban, amelyek már a szó általánosabb értelmét tárják fel. A melodráma negyedik jelentése a legelterjedtebb, amikor melléknévként, pejoratikusan használva a fogalmat „melodramatikusnak” mondunk egy művet, egy előadást stb., ha valószínűtlen elemek vannak a cselekményében, pátosza nem hiteles, szentimentális és nosztalgikus, a hatáselemei kiszámítottak, pl. véletlen találkozások, az utolsó pillanatban történik a megmenekülés egy külső (isteni) erő közbeavatkozása révén a happy end érdekében. A melodráma ötödik jelentése főnévként erős (gyakran túlzásba vitt) kontraszt a jó és a rossz, erény és bűn, ártatlanság és becsstelenség között. A hatodik értelem a világérzékelés sajátos módját írja körbe: a melodráma azt sugallja, hogy a világot olyan érzelmi-indulati reakciókon keresztül nézzük és alakítjuk, ami serkenti az erkölcsi érzést, például a becsületességet. A melodráma egyúttal az én re-aktív és performatív tapasztalatát is jelentheti, szemben a pro-aktívval és célorientálttal. A disszertáció szempontjából a legfontosabb a melodráma általam utolsóként említett, hetedik jelentése, ami a harmadik jelentés kiterjesztése: a melodráma nem csupán egy színpadi műfaj, hanem „elbeszélés, amelynek célja az erény felismeréséhez szükséges morális olvashatóság megteremtése, azaz az erényes embernek próbákon és megpróbáltatásokon, néha megalázásokon és önlealacsonyításokon keresztülmenve kell bizonyosságot adni magáról. A főhősök áldozatnak tekintik magukat (és a néző is annak tekinti őket), akik általában nem ’tanulnak’ szerencsétlenségükből, még ha módjuk is volna rá. [...] A kultúránkban levő nemi aszimmetriára tekintettel ez azt jelenti, hogy a főhősök nagyrészt nők. Következésképpen a melodramatikus elbeszéléseket általában az áldozat nézőpontjából mesélik el, ami a tehetetlenség pozitív értékeléséből adódó sajátos pátoszt von maga után. Nőkön kívül gyakran gyermekek a főszereplői, mivel ők is természetes módon szolgálnak az ártatlanság és tehetetlenség perspektívájával. Így a tragédia hőseivel szemben a melodráma hősei vétek (harmartia) nélkül valók, de akárcsak a tragédiában, a felismerés (anagnorisis) pillanata rendszerint túl későn érkezik.”<sup>9</sup> A disszertációmban az ekként leírt melodramatikus elbeszélésmód késő modern változatait vizsgálom. Előbb azonban, a következő alfejezetekben a harmadik illetve hetedik értelemben vett melodráma, azaz a színpadi műfaj és az elbeszéléstípus történetét ismertetem.

### B. A színpadi és irodalmi melodráma a 19. században

A melodráma színpadi műfajként a francia forradalom szülötte. Nincs egyetlen jól meghatározott születési dátuma ugyan és egyértelműen nem köthető egyetlen darab bemutatásához sem, mert több előadás és több időpont is verseng ezért a megtiszteltetésért. Egyes kutatók szerint Cuvelier de Trie's *C'est le Diable ou la Bohémienne* (1798) című darabja az első melodráma, noha akkori megnevezése pantomime dialoguée, azaz párbeszédés pantomim volt. Egy másik szakirodalom Lamartelliér 1792-es *Haramiák*-átdolgozásában (*Robert, chef de brigands / Robert, a haramiák vezére*) véli felfedezni az első melodramát, ami akkoriban a dráma műfaji megnevezés alatt futott. Az egyik legismertebb melodrámaszerző, Pixérécourt saját 1798-as darabját tartja az első melodramának (*Victor, ou l'Enfant de la forêt*), amit eredetileg operának írt, de aztán egy másik színház számára ének

---

<sup>8</sup> Elsaesser: A Mode of Feeling or a View of the World?

<sup>9</sup> Uo.

nélküli zenekíséretes formára átdolgozott. Még számos más darabot is számon tartanak úttörőként, ám abban minden kutató egyetért, hogy a melodráma valamikor 1790 és 1800 között látott napvilágot a párizsi színpadokon.<sup>10</sup>

Ha születésének körülményei tisztázatlanok is, a felmenők közül több irodalmi és színpadi műfaj megnevezhető. A melodráma legközvetlenebb rokona a rémregény (angol terminussal a gothic novel), amely szintén a XVIII. század végén keletkezett Angliában, s olyan könyvekhez köthető, mint Horace Walpole *The Castle of Otranto* (1765), William Beckford *Vathek* (1786), Anne Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* (1794) és *The Italian* (1792), valamint Matthew Gregory Lewis *The Monk* (1796) című művei.<sup>11</sup> A rémregény műfajának állandó kellékei egy középkori kastélyhoz kötődő titokzatos gaztett, valamint egy arisztokrata gazember, „aki mocskos vágyaktól vezérelve egy szép, ártatlan, angyali fiatal lány megbecstelenítésére tör”, míg egy szeretetreméltó fiatalember „megpróbálja leleplezni a gazfickót és megmenteni az üldözött ártatlant”.<sup>12</sup> A rémregény és az abból születő rémdráma, majd a huszadik századi utódjuk, a horrorfilm illetve a melodráma között számos rokon vonás található, amelyekre később, a hatodik fejezetben, Lars von Trier *Birodalom* című tévésorozata kapcsán fogok kitérni.

A melodráma másik felmenője a XVIII. századi szentimentális regény, amelynek jeles képviselői az angol Samuel Richardson (*Pamela*, 1740, *Clarissa*, 1747-48), valamint a francia Jean-Jacques Rousseau (*Új Héloïse*, 1761). A szentimentális regény kezdte először áttenni a hangsúlyt a privát érzelmekre valamint az erkölcsnek és lelkiismeretnek az interiorizált (puritán, pietista) kódjaira. A forradalom előtti szentimentális regény a viselkedés és érzés szélsőséges formáit fogalmazta meg annak következtében, hogy nagyon nyíltan ábrázolta a hősökre nehezedő külső kényszereket és nyomást, és hogy felmutatta a zsarnoki rendszer által elkövetett erőszakot.<sup>13</sup> A szentimentális regény hozadéka nem közvetlenül, hanem a németországi Sturm und Drang mozgalom polgári szomorújátékának közvetítésével formálta a melodráma műfaját. Az egyik első melodramának Schiller 1781-ben írt *Haramiákjának* 1792-es Lamartelliére-féle átdolgozása számít Erika Fischer-Lichte szerint. A német polgári szomorújáték, aminek kulcsdarabjai Lessing *Miss Sara Sampson* (1755) és *Emilia Galotti* (1772), valamint Schiller *Ármány és szerelem* (1784) című művei, a családi közösség eszményét hirdeti a polgári középosztály számára. A polgári szomorújáték a szentimentális regényből meríti a morálisan és érzelmileg felsőbbrendű polgárság és a feudalizmus korrupciós erői közötti konfliktusát. A polgári szomorújáték cselekményében a kezdeti családi idill bemutatása, amit egy nemesi származású férfi fenyeget, aki csábítóként szét akarja rombolni a bensőséges apa-lánya kapcsolatot és meg akarja rontani az ártatlan lányt, ám a főhősnő rendíthetetlen erkölcsössége, ha a tragikus véget nem is mindig akadályozza meg, a polgári morál fensőbbisége mellett tanúskodik. A szentimentális regény tanulságait nemcsak a németek, hanem Diderot is levonta saját drámaesztétikájában és drámaírói gyakorlatában. Diderot *A drámaalkotásról* (1758) című írásában a vígjáték és a tragédia között elhelyezkedő, erkölcsi kérdéseket taglaló új műfaj létrehozását sürgeti, amire ő maga *A*

---

<sup>10</sup> Fischer-Lichte, Erika: A dráma története. p. 448.

<sup>11</sup> Ibid. p. 431.

<sup>12</sup> Ibid. p. 430.

<sup>13</sup> Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. p. 45.

*törvénytelen fiúval* (1757) tett kísérletet.<sup>14</sup> A francia felvilágosodás teoretikus-íróját tehát a melodráma elméleti megelőlegezőjének tekinthetjük, ha művei nem is gyakorolnak közvetlen hatást a két évtizeddel később születő műfajra.

A melodráma legősibb felmenője a későközépkori moralitás. A melodráma öröksége ebből a tradícióból a drámai személy (*dramatis personae*) nem pszichologizáló felfogása, vagyis az, hogy nem autonóm személyiségek, hanem különböző erkölcsi minőségeket, erőket képviselő figurák lépnek fel az egész világot allegorizáló színpadra. A melodráma ezáltal tud mítoszgyártó funkciót betölteni, hiszen a darabok jelentősége a cselekedetek struktúráján és megfogalmazásán nyugszik, nem pedig azon, hogy a tettek pszichológiailag motiváltak legyenek.<sup>15</sup>

A melodráma felmenői közé tehát a legkülönbözőbb műfajok sorolhatók, ám egyvalami mégis közös bennük, az, hogy morális kérdéseket feszegetnek. A melodráma teoretikusa, Peter Brooks szerint a melodráma nemcsak hogy morális témákat dolgoz fel, hanem egyenesen magáról a morál létezéséről szól. Brooks a melodramáról írt alapvető jelentőségű könyvében azt a tézist fogalmazza meg, hogy „a melodráma válik a lényegileg morális univerzum felfedezésének, demonstrálásának és működésbe hozásának elsődleges módjává egy posztzakrális korban”.<sup>16</sup> Ennek az új drámai módnak a születése nem véletlenül tehető a XVIII. század utolsó évtizedének Párizsába, ugyanis a francia forradalom volt az a döntő esemény, ami a reneszánszsal elkezdődött bomlás végakkordjaként megadta a kegyelemdőfést a hagyományos szentségeknek és azok reprezentatív intézményeinek (egyház, monarchia). A felvilágosodás korának végére megújult az áhítozás a szentség után, ám a szentség közösségi imperatívuszainak megszűnése után ezt a vágyat már csak individuális formában lehetett betölteni.

A szentség státuszát ezért a személyiség követeli magának a XVIII. század végétől kezdődően. Ha csak a drámatörténetet nézzük, a Sturm und Drang, majd a romantika drámáiban, Goethe *Götz von Berlichingen* (1773), Kleist *Homburg hercege* (1811), Byron *Manfred* (1817), Shelley *Cenci-ház* (1819), Hugo *Hernani* (1830) című műveiben csupa nagy személyiséggel, a hétköznapi emberét és a társadalmi normákat megvetve meghaladó individuummal találkozunk, amit teoretikusan a német klasszikában megszülető zsenikonceptió és zsenikultusz támogat. A romantika irodalmilag jelentős, ám a színházakban népszerűtlen drámáiban a személyiség azonban éppen a közösség normáival és erkölcsével szembefordulva nyilvánítja ki önmagát, így szükség volt egy olyan drámai módra, amely a személyiséget az erkölcs szolgálatára rendeli. A melodráma épp ezt a funkciót tölti be: a reszakralizáció igényével lép fel, elismerve ugyanakkor annak lehetetlenségét, hogy létezik a személyesen kívül más, meggyőző erejű szentség. A tizenkilencedik század eleji melodráma ezért a megszemélyesített Jó és Gonosz manicheisztikus harcára épülő, intenzív etikai és érzelmi dráma, amelyben a legalapvetőbb lelki viszonyok és kozmikus etikai erők határozzák meg a világot. A melodráma rávilágít, hogy az új világban a hagyományos erkölcsi minták már nem biztosítják a szükséges társadalmi kötőanyagot, vagyis a morális univerzum megkérdőjeleződik, ám egyúttal azt is demonstrálja, hogy a morál nem tűnt el, létezik. A korszak Kantot követő filozófiai gondolkodása szerint a morál létezéséből vezethető le a

---

<sup>14</sup> Diderot, Denis: A drámaköltészetéről. p. 103.

<sup>15</sup> Ibid. p. 44.

<sup>16</sup> Brooks, Peter: The Melodramatic Imagination. p. 15.



vallás, s nem fordítva, mint régebben<sup>17</sup>, így a kor melodrámáiban a morál bizonyítása közvetve az isteni rend, a szentség létezésére is utal. A morál létezésének bizonyításához a szereplőknek és a nézőknek fel kell ismerniük az individuális formában fellépő Gonoszt, szembe kell szállniuk vele, ki kell üzniük őt, és ekképpen kell megtisztítaniuk a társadalmi rendet.

A korai francia melodráma nem vált az irodalmi kánon részévé, így nem készültek magyar fordítások sem, ezért példaként Pyat és Sue *Matild* című, az 1842-es párizsi bemutatóját követően nyomban magyarra átültetett melodramáját választhattam csak elemzésre, ami ugyan már átmenet a jól megcsinált színdarabok felé, de még világosan kimutathatók rajta a műfaj nagy témái, szerepkörei. A darabban az erény megtestesítője a címszereplő, aki ugyan már nem szűz, de mindvégig hű és kötelességtudó felesége arra méltatlan férjének, Gontrannak. Gontran ugyanis ifjúkorában adósságokat csinált, ráadásul főbűnként félrelépett Matild tejtestvéreivel, Ursulával, ezért kénytelen volt eladni lelkét a Gonosznak, Lugarto grófnak. A bűnök fő oka tehát az, hogy az emberek nem szerelmi házasságot kötnek, nem érzelmeikre hallgatnak, hanem anyagi érdekeiket szolgálják a házassággal. Lugarto azért maga a Gonosz, mert az erkölcsöt tagadva egyedül a világ anyagi természetében hisz, s a hatalom birtokosaként nemcsak a becsületét veszi el az embernek, de láncra is ver mindenkit vagyona segítségével. Ördögi mivoltát borszíne jelzi: mulatt, egy fekete rabszolgánő és ura gyermeke, aki megörökölte apja vagyonát, ugyanakkor „eredetével két bűnt öröklött, a tulajdonos böszültségét, s a rabszolgánő alávalóságát.”<sup>18</sup> A megtestesült gonoszság a saját gazdagságában és hatalmában gyönyörködik, azért jött át Amerikából Európába, hogy meghódítsa magának a rabszolgák után a szabad embereket is. „Mindenütt csak emberek vannak, kik magukat készek eladni, mindenütt piac, vásár és megromlottság – mindenütt rabszolgák; csak a lánc van aranyból, s e miatt erősebb”<sup>19</sup> – mondja Lugarto saját indítékait, gazságát kibeszélő monológjában. A melodráma alapproblémáját tárja fel Lugarto monológja: az embert az új, kialakulóban levő polgári, kapitalista világ a pénz rabszolgájává teszi, aki képes a pénzért feláldozni erényét, becsületét is. Matild ezért nem egyszerűen egy hű feleség, hanem maga az erény és a szabadság mentsvára, ha ő is elbukik, akkor nincs erény és nincs lelki szabadság a földön, mert minden megvehető, minden megkapható. Lugarto ezért így folytatja monológját: „érezem, miként ti [ti. Faust, Don Juan, Tantalus – S.L.]: a meddőséget a felesleg, a jóllakást a határtalan vágynak közepette. De mégis, én semmit sem óhajtok többet, hiszen semmi sincs, ami ellenálljon, hacsak talán Matild szerelme nem”.<sup>20</sup> Matildot ezért törbe csalja Lugarto, egy elhagyatott kastélyba egy tomboló vihar közepette, ráadásul altatóport ad be neki, mert korábban a nő már bizonyította ellenállását. Matild tehát kiszolgáltatottá válik Lugartónak, ám az utolsó pillanatban szív szerelme és őrangyala, Rohegune mégis megmenti őt. Ám Rohegune fellépése újabb próbatételt jelent Matild számára, hiszen ezúttal nemcsak a Gonosznak kell tudnia ellenállnia, hanem a gyengédebb kísértésnek; megszabadítójának, régi szerelmének is nemet kell tudnia mondani, „mert a

---

<sup>17</sup> „A vallásra nem azért van szükségünk – írja Reinhold Erhardnak – , hogy levezzünk belőle egy morált, hanem sokkal inkább megfordítva, a vallást kell [...] levezetnünk a morálból.” In: Weiss János: Mi a romantika? p. 15.

<sup>18</sup> Pyat – Sue: *Matild*. p. 674.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 681.

<sup>20</sup> *Uo.*

boldogság együtt élni, bűn is volna. Igen, ezen gyönyör tilos”.<sup>21</sup> A boldogságról való lemondás oka tehát az, hogy az erkölcsi törvénynek kell engedelmeskedni, különben a világ kifordul sarkaiból. A Jó és a Gonosz harca tehát egyrészt erény és bűn, másrészt – ami a keresztény erkölcsi felfogás értelmében tulajdonképpen ugyanaz - szabadság és rabság harca. Matild ellenáll a Gonosznak, Rochegune pedig fizikailag is legyőzi azt, így Pyat és Sue melodráája a populáris párizsi színház elvárásainak megfelelően a megbillent erény és a megborult rend helyreállításával zárul.

Az 1800 és 1830 közt a párizsi színpadokon virágzó melodráma körülhatárolt vonásokkal rendelkező, koherens műfaj volt, amelynek kötött cselekménye, szerkezete és formai jellegzetességei mind a morális tanúságtevést szolgálták. A nyitány centrumában az ártatlanság erényként való bemutatása áll. Az ártatlanság tere egy falakkal körbevett, zárt kert, aminek kapuja a tájra, az országútra néz. A gazember ezen az országúton keresztül érkezik, s hoz az ártatlanságra romlást, csalárdul bepiszkítva annak tisztaságát. Az ártatlan hőst a félreismert jelek miatt kiűzik a közösségből, bolyongania kell a világban, míg végül sikerül bebizonyítania igazát és lelepleznie a Gonoszt. A rémregényből származik a melodráma egy másik fajta cselekményszerkezete, a meghiusult menekülés. Az erényes rab számára ideig-óráig nyitva áll a menekülés útja, ám a zsarnok felfedezi azt és még szörnyűbb börtönbe veti és csak a darab legvégén derül ki ártatlansága. Az erényes hős egyik esetben sem harcol, csak ellenáll a Gonosznak és a közösséget képviselő bírakon múlik, hogy felismerik-e a Gonoszt és a hamis jeleket. A melodráma a Gonosz – gyakran erőszakos eseményekkel kísért – kiűzésével helyreáll az ártatlanság régi társadalmának rendje, miáltal az értékek megerősítésre kerültek.

A melodráma szereplői tehát mindig polarizálódnak, nincsen középen senki Jó és Gonosz között, nincs átmeneti szürke zóna. A melodramai választások is a vagy-vagy szélsőséges formáit öltik: nincs alku, mindent vagy semmit akarnak a hősök. A szembenálló erőket képviselő alakok is meglehetősen kötött tulajdonságokkal rendelkeznek. Az erény szinte mindig fiatal hősnőben testesül meg (aki a klasszikus francia melodrájában nem feltétlenül szűz, az amerikaiiban igen), míg a gonoszt megtestesítő gazember többnyire férfi, akit tipikus fizikai jegyek lepleznek le a közönség számára (bajusz, rejtett tőr, körgallér, sötét arcbőr). A passzív hősnővel szemben a gazember az aktív erő a melodrájában. Jellegzetes figura még a hősnőt kísérő hű szolgáló, ártatlan gyermek vagy nagylelkű öregember, aki keresztülveti az erényt a veszélyeken és meghiusítja a gonosz cselszövéseit. Egyik figurának sincs plaszticitása, pszichológiai mélysége, a melodráma ugyanis külsővé teszi a poláris szélsőségek között zajló konfliktust: a „pszichikai jelek drámája zajlik”.

A szereplők folyamatosan morális ítéleteket hoznak magukról és a világról, míg azonban a tragédiában a hősök a lehetetlen választás dilemmáját beszélnek ki és önvizsgálatot tartanak, a melodráma monológjai tiszta önkifejezéssé válik, amelyben a hős kinyilatkoztatja, hogy ki ő és hogyan érez. A melodráma nyelvezete ennek megfelelően dagályos, retorikája túlzó és szentenciózus. A színészi játék a beszédhez hasonlóan dagályos, ugyanis a magát erkölcsösnek mutató Gonosz leleplezésének és a csalárdul bepiszkított, megvádolt Jó megmutatkozásának revelációként kell hatniuk. A melodrájában az ember ezért hangsúlyozottan színpadon játszik, a látványos, széles gesztusokra, eltúlzott érzelmi megnyilvánulásokra épülő játék ugyanis a világban uralkodó erőket és etikai imperatívuszokat demonstrálja. A felfűtött érzelmek plasztikus megformálása is egy antinaturalista, irreális,

---

<sup>21</sup> ibid. p. 696.

pátoszformulák összességéből álló játéktípus kialakítását segítette elő, ami egyben megkönnyítette a közönség számára a jelek olvasását (pl. kéz a homlokon = fájdalom, hajtépés = kétségbeesés, láb levegőbe rúgása = öröm). A morális állapotokat szélsőséges fizikai állapotok ábrázolták, ezért volt gyakori élő szimbólum a vak és a néma szereplő a melodrámban.

A színpadon is óriási változás ment végbe: a klasszikus francia tragédia szóközpontúságával szemben az illuzionista látvány és az akció vált uralkodóvá. A széles gesztusokra épülő színjátszás is része a mindent átfogó látványosságnak, amit az expresszív színpadtervek, árvizek, tűzvészek, hajótörések ábrázolásai alapoztak meg (például a fotográfia feltalálásának egyik kulcsfigurája, Daguerre is híres volt merész színpadterveiről). A színjátszás és a színpadkép átmeneti formája volt az élőkép (tableau vivant), amikor is többnyire jelenetek és felvonások végén a szereplők pár pillanatra belemerevedtek mozdulataikba, ami az érzelmi helyzet illusztratív, festményszerű összegzése volt. A tragédia szóközpontúságával szemben a melodrámban amúgy is gyakori a némajáték, különösen érzelmi csúcspontokon és szélsőséges helyzetekben. A tablóban azonban nemcsak a beszéd némul el, hanem az elbeszélés is felfüggesztődik, így a nézőnek lehetősége nyílik rá, hogy meglássa a jelentéseket.

A némaság eredetileg abból származott, hogy Franciaországban a pátensszínházaké volt a szó monopóliuma, így a vásári mutatványokból kinőtt másodszínházakat némaságra kárhóztatták, ami részükről az üzenetek egyre ügyesebb közvetítéséhez vezetett. A transzparensen bemutatott feliratok például a némafilmes inzerteket előlegezik meg. A zenekísérettel előadott pantomim is a XVIII. század végén bukkan fel a szótilalommal sújtott másodszínházakban, és egyre kidolgozottabbá válik. A gesztusnyelv színpadi elterjedését a francia felvilágosodás teoretikusai, Rousseau és Diderot is támogatják, ugyanis szerintük a társadalmi érintkezés konvencionális nyelve inadekvát lett arra, hogy kifejezze az igazi érzelmeket, ezért van szükség egy elsődleges, egy természetes nyelvhez való visszatérésre, ami a kiáltások és gesztusok nyelve. A melodráma az érzelmi csúcspontokon ezért folyamodik némajátékhoz, hiszen a szó a közhit szerint többé már nem képes ezeket a szélsőséges érzelmeket autentikusan közvetíteni. A némajátékot zene kísérte, ami a gesztusok mellett a másik nemverbális eszköz az érzelmek kifejezésére. Ez ad magyarázatot a melodráma etimológiájára: a melodráma ugyanis szó szerint zenés drámát jelent. A zene nem korlátozódott a pantomimre, hanem a belépéseket is muzsika kísérte, így a zenei téma jelentette be, hogy melyik szereplő lép a színpadra és milyen érzelmi tónust hoz a szituációba. A melodráma tehát a totális színház felé törekszik: kifejezőeszközei a szó mellett a színészi gesztusnyelvre, a látványos díszletre, a pantomimre, a festményszerű tablókra és a zenére is kiterjedtek. Peter Brooks a melodrámat egyenesen a túlzás fikciós módjának nevezte amiatt, hogy a stílus (a beszéd dagályosságától a színjátszás patetikusságáig, a látványos díszletektől a kísérőzene használatáig) előtérbe tolakodik az elbeszéléssel szemben. A melodráma – gyakran egy kaptafára járó – története háttérbe szorul amögött, hogy miként adják elő, hogyan rendezik meg, játsszák ki (pszichoanalitikus értelemben is!) az érzelmeket, milyen jeleket találnak a rejtett érzések, szándékok megmutatására. Nem véletlen tehát, hogy a melodráma a XIX. század folyamán a műfaj zeneiségét logikusan továbbfejlesztő nagyoperában (a monológ áriává, a pantomim balettbetétté alakult) találta meg a wagneri Gesamtkunstwerk-ké növekvő kifutását.

Az opera XIX. századi népszerűségét is a melodráma népszerűsége készítette elő az európai színházkultúrában. A szóra épülő, tradicionális és arisztokratikus színpadi műfajjal, a

tragédiával szemben kínált a szélesebb közönség számára is elérhető és érthető alternatív formát először a francia színházakban. Az 1790 és 1830 közti évek Párizsában a francia forradalom következtében gyökeresen megváltozott a színházi kultúra. 1791-ben eltörölték a színházak privilégiumát, így bárki bármit előadhatott, ami a színház felvirágzásához vezetett. 1807-ben ugyan Napóleon ismét nyolcra csökkentette a színházak számát, de két melodramát játszó színház továbbra is működhett. Miután a Bourbon-restauráció megszüntette a korlátozásokat, a színházak népszerűsége ismét rohamosan nőtt, az 1830-as években már 44 színház működött Párizsban. A színház ezzel párhuzamosan popularizálódott, kialakult a népszínház. „Párizs sétálóutcájában [Boulevard du Crime]... minden este tömegek özönlöttek a vaudeville-re és a melodramára” – írja Erika Fischer-Lichte.<sup>22</sup> A kor legnépszerűbb drámaírója Franciaországban Gilbert de Pixérécourt volt, „a boulevardok Corneille-ja”, aki pár évtized leforgása alatt többszáz színdarabot, legnagyobbbrészt melodramát írt; ismertségben vele vetélkedő melodramaszerzők Louis-Charles Caignez, „a boulevardok Racine-ja”, és Victor Ducange. A mára már feledésbe került szerzők, akik az általuk kialakított sémák nyomán szakmányban gyártották a melodramákat, a populáris képzelet legfontosabb alakítói voltak. „Míg a Boulevard du Crime előadásait katonák, fiatalok és munkások nézték, addig a melodrama most már a művelt polgárt is becsalogatta a színházba.”<sup>23</sup>

A melodrama áttételesen nemcsak a nézők, hanem a művészet iparosainál igényesebb alkotók képzeletét is megfertőzte. Ahogy az angol romantikus dráma a rémdramának (Shelley: *A Cenci-ház*, Byron: *Manfred*), úgy a francia romantikus dráma a melodramának köszönheti létrejöttét és sikerét. A romantikus dráma áttörését az *Hernani* 1830-as bemutatójához köti a színháztörténet, egy olyan darab premierjéhez, ami jelentős részben a melodrama műfaji konvencióit követi. Az új populáris műfaj azért hódíthatott tért a magasművészetben, mert a klasszicizmus akadémiáját támadó romantikusok, így Victor Hugo elképzelései szerint a művészetnek többé nem a szűk társadalmi elit privilégiumának kell lennie, hanem a népet kell megszólítani. Hugonak a széles tömegek elérése végett „alkalmazkodnia kellett a közönségnek a melodramán csiszolódott színházi szokásaihoz és ízléséhez...Hugo lényegében átvette a melodrama alakrendszerét (intrikus, üldözött ártatlan, megmentő és segítőtárs), megváltoztatta viszont a szerepkörök és a cselekményben betöltött funkciók között kialakult rendet. Ennek következtében egyfelől nem rögzítette egyszer s mindenkorra, hogy az egyes alakok a jó vagy a rossz oldalán állnak, másfelől nem voltak egyértelműek az erről árulkodó külső jelek.”<sup>24</sup> Az *Hernani* címszereplője így hol a fény, hol a sötétség oldalán áll, ugyanígy Don Carlos, aki előbb maga a gonosz csábító, később császárra koronázása után a bölcs, erényes igazságosztó. Hugo a *Király mulat* című drámájában (ami a *Rigoletto* alapjául szolgált) pedig Triboulet, a púpos bolond a polgári szomorújáték két szembenálló típusát egyesíti: a király mellett az udvari erkölcsöt képviselő cinikus gonosz, a lánya mellett pedig a szerető apa. Az Hugo-drámák alakrendszeréből kitűnik, hogy nemcsak a melodrama formálta át a művészek képzeletét, hanem a jelentős írók is elkezdtek átformálni a melodramát, kitágítani a határait, fellazítani kötött szabályrendszerét.

A melodrama történetében döntő változás, hogy kiszakadt a szorosan vett színpadi műfaj keretei közül és sajátos fikciós módként lassanként meghódította a XIX. századi

---

<sup>22</sup> Erika Fischer-Lichte p. 448.

<sup>23</sup> Ibid p. 449.

<sup>24</sup> Ibid pp. 448-449.

irodalmat. Peter Brooks melodramáról írt könyve éppen azt igyekszik bebizonyítani, hogy a melodramatikus képzelet erősen áthatja olyan jelentős írók műveit is, mint Honoré de Balzac és Henry James. A realista regény részletgazdag környezetábrázolása és aprólékos jellemfestése elhomályosítja ugyan az eredeti színpadi formát, de a műfaj hatása az elbeszélés alapvető poláris szereprendszerében, manicheisztikus konfliktusában, dramaturgiai fogásaiban és színpadias kulcsjeleneteiben kiütözik az irodalmi elbeszéléseken. A melodráma tehát meghódított egy újabb műfajt a színpadon kívül, ugyanakkor maga is elkezdett átalakulni ennek a terjeszkedésnek hatására. Balzac regényeiben a Gonosz még metafizikai nagysággal bírt; gondoljunk csak a spanyol jezsuita diplomata álarcát felöltő Jacques Collin az *Elveszett illúziókból* (1837-1843), aki a következő szólammal kísérti meg a Jó és Gonosz közt választani kényszerülő ifjú főhőst, Lucient: „Az erkölcs ma már ismeretlen önöknél. Önöknél ma a siker a legfőbb indítóoka minden cselekvésnek, akármiféle legyen is.... a társadalom lassanként annyi jogot szerzett magának az egyén fölött, hogy manapság az egyén kénytelen harcolni a társadalom ellen. Nincsenek már törvények, csak szokások, vagyis ripacskodás: formák, mindig csak formák.”<sup>25</sup> A Carlos Herrera álnevet viselő Jacques Collin, mint azt Balzac leírásai, melodramai jelei egyértelművé teszik, maga a Gonosz, aki az erkölcsi törvény nemlétét hirdeti, s akinek Lucien végül eladja a lelkét. Az *Elveszett illúziókon* azonban már az is kimutatható, hogy a realista regény hogyan kezdi átváltoztatni a műfaj jellemzőit. Bár a Gonosz még nem változik át társadalmi szereplővé, hanem megmarad metafizikai erőként a világban<sup>26</sup>, de csak azért képes győzedelmeskedni, mert a korai kapitalizmus társadalmában – ahogy a spanyol diplomata utal rá valóban - az anyagi értékek dominálnak. Lucien választása tehát nem egyszerűen Jó és Gonosz jelzésszerű figurákban megtestesülő tiszta elvei között, hanem a becsületes munka illetve a szakmai elismerés, a szexuális sikerek és anyagi jólét közti választás. Lucien nem a sötét erőnek, hanem a korai kapitalista társadalom törvényszerűségeinek engedelmessé válik, melynek logikáját világosan leplezi le a spanyol diplomata.

A tizenkilencedik század végének egyik legjelentősebb regényírója, Henry James Balzacot követve még mindig a korai melodramák antagonisztikus erkölcsi ellentéteit, Jó és Gonosz manicheisztikus harcát ábrázolja lélektanilag árnyalt regényeiben. Az *Egy hölgy arcképe* (1881) című regényben a főhősnőnek az udvarlók közti választása mögött a Jó és a Gonosz közti választás rejtőzködik. James nem titkolta, hogy ezekben az elavultnak tűnő metafizikai kategóriákban gondolkodik. „Felvetődött benne a kérdés..., hogy vajon e régi bizalmas barátnőre a történelmi hangzatos *gonosz* jelzöt kell-e alkalmazni.”<sup>27</sup> – gondolkodik el Isabel tévedését felismerve. A Jó és Gonosz szembenállása nem a társadalmi szinten, hanem – Kierkegaard *Vagy-Vagy* című művének szellemében – az erkölcsi és az esztétikai élet közt feszül. Isabel tragédiája, hogy a figyelmeztető jelek sokasága ellenére, amivel James teleszórta regényét, a tehetetlenséget, a léhaságot, az üres formát, az esztétikai szintet megtestesítő Gilbert Osmond börtönébe esik. Kettejük házassága a szélsőségesen eltérő életesmények konfliktusa. „A magas fokú tudás egyesítése a magas fokú szabadsággal – ez volt hősnőnk elképzelése az arisztokratikus életről; a tudás ajándéka a kötelességérzet, a

---

<sup>25</sup> Balzac, Honoré de: *Elveszett illúziók*. Ford: Benedek Marcell. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965. II. kötet, pp. 131-133.

<sup>26</sup> „Kényszerítve volt, hogy kívül éljen a társadalmon a törvény tilalomfája örökre útját állta a visszatérésnek.” – írja Balzac Collinról. In: Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága. Budapest: Európa, 1974. p. 78.

<sup>27</sup> James, Henry: *Egy hölgy arcképe*. Ford: Balabán Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976. p. 621.

szabadságé pedig az örülni- és élveznitudás. Osmond szemében azonban mindez csak a forma kérdése volt – tudatos, kiszámított magatartás.”<sup>28</sup> James a későbbi regényeiben sem hagyta el Jó és Gonosz manicheisztikus harcát, sőt, az *A csavar fordul egyet* (1898) című művében még spirituálisabb formában, a rémregények kellékeit felhasználva állítja szembe az ártatlan gyermekek lelkéért küzdő erőket, a nevelőnőben megtestesülő Jót és a halott nevelőnő és háziszolga alakját magára öltő Gonoszt.

Henry James azonban tudatosan ment szembe azokkal a folyamatokkal, ami a tizenkilencedik századi irodalomban végbement: az egyre erősödő realista és naturalista törekvésekkel. A melodramatikus hagyományt folytató korabeli regény és színház történetében a Jó és Gonosz szembenállása ugyanis egyre valószerűbben ábrázolt társadalmi erők harcává alakult át. A populáris színpadi melodráma az 1830-as évek végén kezdte elveszteni a kialakulásának idejére jellemző kozmikus ambícióit, ahelyett egyre inkább társadalmi problémadarabbá alakul. Miközben a melodráma tematikailag a család körébe húzódott vissza, szerzőik a polgári erkölcs untig ismert tanait hirdető darabjaik cselekményének és jeleneteinek kidolgozására koncentráltak. A melodráma Franciaországban elmozdult az ifjabb Alexander Dumas (*A kaméliás hölgy*), Émile Augier (*Caverlet-né*) és Victorien Sardou (*Fedora, Boszorkány*) által fémjelzett iránydrámák, problémadarabok felé, amelyekben azonban a megföldás kulcsa továbbra is a főhősnő önfeláldozása, lemondása a szerelméről, életéről a becsület érdekében. Angliában a műfaj korai, a szigetországban különösen népszerű rémregényekre emlékeztető változata (például Edward Fitzball: *The Inchape Bell, or the Dumb Sailor Boy*, 1828 <sup>29</sup>) a George Robert Sims (például: *The Lights o' London*, 1881) és Robert Buchanan nevéhez köthető „finomkodó” viktoriánus melodramákká szelídült. Az átalakulás tendenciája a valószerűség, a realiztikus jellemek és motivációk, a dramaturgiai masinéria minél zökkenőmentesebb működtetése felé vezetett; a pittoreszk színpadkép, a különféle társadalmi rétegek beszédmódját, öltözködését, viselkedését színesen, gyakran komikus szándékkal megfestő jellemábrázolás (például a *The Lights o' Londonban* a vándorkomédiás család és a londoni piacterek életének bemutatása) teszi a kor közönsége számára élvezhetővé és látványossá a Jó és Gonosz harcát a végtelenségig variáló cselekményt. A melodráma elvont erkölcsi konfliktusa a társadalmi témához igazodva ugyan átalakul, ám változatlan marad, hogy a főhős a gazdasági és társadalmi kizsákmányolás rendszere ellen harcoló emberek lánya (vagy ritkább esetben fia), míg az intrikus tudatosan manipulálja a rendszert azért, hogy megbecstelenítse a hősnőt, vagy pedig a férfi főhőst kitérjé jogos tulajdonából és börtönbe zárassa. A melodráma témája egybecsengett a romantikus szocializmus feltevéseivel, épp ezért a műfaj későbbi változataiban az intrikus gyakran földbirtokos vagy gyártulajdonos. A korai melodramák elvont terével, a vidéki idillel és a zárt kerttel szemben a városok váltak meghatározó helyszínekké, ami a tipikus városi szereplők (prostituáltak, bűnözők, kispolgárok) felbukkanásával járt együtt.

Egy XIX. század végi példa segít megvilágítani a műfaj állandóságát a realista ábrázolás konvencióihoz igazodás közepette. Thomas Hardy *Egy tiszta nő* (1891) című regényében a főhősnő egyszerű, becsületes és dolgos parasztlány, míg a Gonosz egy felkapaszkodott család kéjsóvár fiában testesül meg. Hardy azt mutatja meg a melodramai mintát követő elbeszélésében, hogy a gazdasági-társadalmi körülmények a polgárság álságos erkölcsével karöltve a pokol egyre mélyebb bugyraiba taszítják a szerencsétlen fiatal nőt.

---

<sup>28</sup> Ibid. p. 516.

<sup>29</sup> Ld: *The Lights o' London and Other Victorian Plays*. Ed: Michael R. Booth

Hardy – szemben a polgári szomorújátékok és a korai melodramák előfeltevéseivel – már nem a polgárság erkölcsét látja fenyegetve a feudalizmus erőivel szemben, hanem a kizsákmányoló kapitalista társadalmi rendnek és a protestáns burzsoá morálnak az elnyomó szerepét leplezi le naturalista részletekben bővelkedő, lélektanilag árnyalt regényében. Tess egyre rosszabb munkákat kap egyre kevesebb bérért, a családja lecsúszik, miközben szigorú protestáns családból származó férje az erkölcsi konvencióknak engedve eltaszítja magától az évekkorábban meggyalázott nőt. „Ez a haladó és jó szándékú fiatalember, az utolsó huszonöt esztendőnek ez a példás terméke, elméjének minden függetlenségi törekvése ellenére a szokások és konvenciók rabja maradt, mikor meglepetésszerűen újra ifjúkori nézetei közé vetette vissza a véletlen.”<sup>30</sup> A melodráma szerkezeti megoldása köszön vissza: a zsarnoki elnyomás elől menekülő rab visszasüpped a még mélyebb sötétségbe – a korai melodramák felületes típuszereplője helyett Hardynál már egy plasztikusan ábrázolt személyiség esik a zsarnoki puritán hagyomány fogságába, míg a szabadságot a saját szíve által diktált érzelmek jelentenék. A regényből egyértelműen kiolvashatók azok a társadalmi, gazdasági, erkölcsi erők, amik szenvedést hoznak a főhősökre, ennek ellenére Hardy igazi melodramatikus módjára a rossz jelenlétét kiterjeszti az egész teremtésre; a mű szerzőjeként nem pusztán a kor társadalmi viszonyaival, hanem magával az isteni gondviseléssel szemben is fellázad. Mikor a Gonosz meggyalázza az ártatlan főhősnőt, a következőket írja: „...hogya durva miért veszi birtokba így és oly sokszor a finomabbat... azt sok ezer esztendőnyi filozófiai elemzés sem tudta megmagyarázni az igazságérzetünknek...noha az apák bűnét gyermekeikben büntetni oly erkölcs, amely isteneknek elég jó lehet, az átlagos emberi természet számára felháborító...Miként Tess atyafiai lent azokban a völgyi kis zugokban fáradhatatlanul mondogatják a maguk fatalista módján: >>Így kellett lennie.<< Ez volt a siralmas a dologban.”<sup>31</sup> Hardy sorai a melodráma alapvetését fogalmazzák szavakba: a műfaj szerzői nem hajlandók fatalista módjára belenyugodni az elnyomásba, aminek szimbóluma az ártatlanság fenyegetése és meggyalázása, hanem perelnek az isteni és emberi törvénnyel. Az állandó erkölcsi választások elé állított hősök, meglehet, elbuknak, de nem alkuszak meg: a saját tiszta erkölcsüket és sorsukat szegezik szembe a hamis erkölcsökkel és a kizsákmányolással.

A melodráma tizenkilencedik századi fejlődését a következőkben foglalhatjuk össze. Egyfelől a regényekben és drámákban egyre valóságosabbá vált a környezet, így az antagonisztikusan szembenálló erők konkrét társadalmi osztályokat képviselő szereplőkké alakításában nyilvánul meg. Másfelől a jellemábrázolás is egyre kifinomultabbá, egyre összetettebbé vált, ami oda vezetett, hogy a korai melodramák tisztán elkülönülő pólusai egyetlen figurába sűrűsödtek, így Jó és Gonosz kezdetben külsődleges küzdelme a lélek belső harcává alakult át. A tizenkilencedik századi irodalmi és színpadi formaváltások megelőlegezik a huszadik század során a filmmelodrámban végbemenő hasonló átalakulásokat.

### *C. A filmmelodráma rövid története*

A színpadi melodráma népszerűsége a XIX. század végére nemcsak Franciaországban, de lassan Angliában és Amerikában is alábbhanyatlott. Az iránydrámák és a naturalista

---

<sup>30</sup> Hardy, Thomas: Egy tiszta nő. II. kötet p. 60.

<sup>31</sup> Ibid. I. kötet pp. 105-106.

dramák születése kart karba öltve együttjárt egy újfajta, realiztikus színjátszástípus és a polgári dobozszínház meghonosodásával. A melldráma a 19-20. század fordulóján visszaszorult a munkásosztály által látogatott olcsó színházakba, miközben a polgárság körében negatív konnotációk társultak hozzá, amik mind a mai napig kísérik a műfajt.<sup>32</sup> Az olcsó színházakat azonban új szórakoztató intézmények váltották fel: a mozik, amelyeknek közönsége ugyanazokból a városi szegény rétegekből került ki, amelyek a színpadi melldráma utolsó híveinek bizonyultak. A közönség kulturális szocializációján túlmenően a színpadi melldráma sajátosságai: a hősök sarkított, leegyszerűsített, a külsőn alapuló jellemzése, a jelek központi dramaturgiai szerepe, a zárlat nagy leleplezése, a színjátszási stílust illetően a némajáték, a túlzó gesztusok és tablószerű kompozíciók gyakorisága, szintén különösen alkalmassá tették a műfajt arra, hogy a századforduló született új művészet felhasználja és a korai némafilm elbeszélés dramaturgiai és színjátszási mintájává váljon.

Érdeemes ebben a tekintetben D. W. Griffith pályáját röviden végigkövetni. Griffith színészként kezdte pályafutását. 1895 és 1907 között utazó társulatok tagjaként kereste kenyerét, amelyek gyakran adtak elő melldrámákat és a melldrámái színjátszási stílusát követték. Amikor 1907-ben filmszínészként, majd 1908-ban filmrendezőként debütált, továbbra is a melldrámák konvencióit használta az új médiumban. Griffith filmtörténeti jelentőségű tette, tudniillik hogy 1908 és 1912 között – természetesen másokkal együtt – kialakította az új médium elbeszélői rendszerét, a heterogén filmes szövetből álló attrakciók mozija helyett egy folyamatos elbeszélést teremtett, részben a melldrámában való jártasságának köszönhető, ugyanis ez a műfaj szolgáltatott mintát az új mozgóképes elbeszélésmóddhoz. A filmes formanyelv terén végbevitt forradalmi újítása ugyanakkor az volt, hogy a színpadi melldráma kódolt gesztusnyelvét (Pearson ezt színpadias kódnak nevezte el) lecserélte egy új, realista színjátszásra (Pearsonnál ez a valóságosság kódja), s ez a váltás egyszerre zajlott a távoli, statikus, egész jeleneteket átfogó beállításokból történő építkezést felváltó rövidebb, közelebb, a színészek számára kisebb gesztusokat megengedő beállítási rend megteremtésével. Az új médiumban véghezvitt másik fontos újítás, hogy a későviktoriánus melldráma színpadi masinériája helyett a korai Biograph-filmek kidolgozták a nézői azonosulást kiváltó szubjektivitást: a szenvedő áldozattal való együttérzés feltételeit a nézőpont filmi szabályozása révén.<sup>33</sup> A harmadik, s egyben legismertebb, legszembeötlőbb Griffith-féle filmnyelvi újítás, a párhuzamos montázs tökéletesítése, Nick Browne szerint szintén a melldráma struktúrájából eredeztethető: az eizensteni teóriával szemben, ami a párhuzamos vágás lényegét az amerikai osztályviszonyokkal való analógiában látja, a pszichoanalitikus elmélet az erkölcsileg meggyengült, s ennek következtében külső vagy belső támadásnak kitett családot találja a párhuzamos montázs működtetőjének: az egyre gyorsuló vágások a család fenyegetettségét húzzák alá.<sup>34</sup> Összességében tehát elmondható, hogy Griffith modernizálta a melldráma formanyelvét, az új tömegmédium igényeihez szabta azt, ezáltal sikerült életben tartania, sőt felvirágoztatnia a színpadokról kiszorulóban levő műfajt.

Bár formanyelvileg modernizálódott, a Griffith-féle melldráma szerkezete, dramaturgiája azonban még szorosan követi a viktoriánus színpadi és irodalmi mintákat a Jó és a Rossz pólusainak szigorú, külsődleges jelekkel kifejezett szétválasztásával és az

---

<sup>32</sup> Ld. Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures*. p. 8.

<sup>33</sup> Browne, Nick: *Griffith's Family Discourse: Griffith and Freud*. p. 224.

<sup>34</sup> *Ibid.* pp. 226-227.



alapvetően morális célzatú üzenettel. Az erény megtestesítői a tizenkilencedik századi előképekhez hasonlóan ártatlan, fiatal nők, akiket a Gonosz különféle társadalmi csoportokat képviselő megtestesülései megerősokolnak vagy megerősokolással fenyegetnek illetve ha fiatal anyák, akkor gyerekeiktől elszakítják őket. Az *Árvák a viharban* (1922) a francia forradalom (amit a korszak történelmi eseményei miatt általánosíthatunk a baloldali forradalmakká) proletáriátusa fenyegeti a két nővér erkölceit és életét. A *Letört bimbók* (1919) című filmben a nagyvárosi kapitalizmus kizsákmányolói és a patriarchális családmódot szívesen fesztítő apa tör lánnya életére. Az *Út keletnek* (1920) című filmben pedig a városok dologtalan kispolgársága rontja meg és ítéli meg álszent erkölceivel a becsületes és naivsággal ártatlan vidéki lányt. Griffith tehát a tizenkilencedik század középvégi színpadi melodráma témáját, színterét követve az amerikai társadalmi környezettel összhangban alapvetően a nagyvárosi kapitalizmus visszaságait leplezi le a melodráma műfaja segítségével.

Az amerikai filmmelodrájáról írt könyvében Robert Lang a műfaj fejlődésének három fázisát különbözteti meg: a vallási, a társadalmi és a pszichoanalitikus diskurzus előtérbe kerülését. Griffith melodrámaiban a harc a keresztény erkölcsi univerzumon belül elképzelt sors és a társadalmi igazságtalanságok ellen zajlik. A húszas-harmincas évektől kezdve eltűnik a keresztény hatás, és a melodrámaiban megjelenített harc arra kezd fókuszálni, hogy a társadalmi feltételek mennyiben befolyásolják a hősök sorsát. A melodráma harmadik fázisában, az ötvenes években a küzdelem a családi keretek közé kerül és az egyén identitásáért folyik. A műfaj fejlődése során maga mögött hagyja a szigorúan szembeállított pólusokat: a rossz fizikális megtestesülése eltűnik és átveszi helyét – Freud híres könyvének címére utalva – a rossz közérzet a kultúrában. Lang szerint a griffith-i kétpólusú univerzum és azon belül is a Gonoszt megtestesítő negatív hősök eltűnésének oka, hogy „amint Amerika igazából elkezdett tömegtársadalommá válni, a morális univerzumunk elkerülhetetlenül összetettebbé vált és egyre kevésbé lehetett az élet ellentmondásaiért, kudarcjaiért, boldogtalanságaiért és egyenlőtlenségeiért néhány élesen körbehatárolt negatív hőst okolni.”<sup>35</sup>

A húszas-harmincas évek társadalmi alapú melodráma King Vidor filmrendezői munkásságában csúcspontot ér. A filmtörténet egyik legjelentősebb némafilmje, a *Dübörgő élet* (*The Crowd*, 1928) a melodráma átalakulásának fontos állomása, amennyiben kezdi elveszteni a műfaj hagyományos ismérveit és elkezd adaptálódni a szekularizált tömegtársadalom valódi konfliktusaihoz. A tizenkilencedik század eszméinek elvérzése az első világháború mélyszékén és a gazdaság futószalag-termelésében megfosztja életerejétől a tizenkilencedik századi melodráma lelkét, a morál létének bizonyítását és azon keresztül egy isteni világrend tételezését. Az erkölcsös lét helyett a boldogulás, az álmok, vágyak megvalósítása a tömegtársadalom viszonylatai közt válik a melodráma tétjévé. A *Dübörgő élet* főhőse, John Sims az amerikai álom sarja, akit arra nevelt apja, hogy egyszer nagy ember lesz belőle, lassanként kénytelen elfogadni saját kicsinységét, átlagosságát, amiből soha az életben nem fog tudni kitörni. Sims felemelkedésének, naggyá válásának akadálya nem egy gonosz ember, akit ha legyőz, ha a társadalomból eltávolít, akkor szükségképp boldogság és fényes karrier vár rá, hanem a tömeg, a tömegtársadalom (az angol cím ezt egyértelművé teszi). Sims álmai beteljesülésének az szab gátat, hogy hiába okos, szorgalmas, vidám, derék ember, százak, ezrek, milliók rendelkeznek hasonló képességekkel a tömegtársadalomban, akik ugyanarra vágnak, ugyanarra törnek, így az övéhez hasonló középszintbeli háttérből csak

---

<sup>35</sup> Lang, Robert: *American Film Melodrama*. Princeton University Press, 1989. p. 106.

szerencsével vagy talpnyalással lehet felemelkedni – legalábbis a film világában. Sims ugyanakkor maga sem tökéletes jellem, nem az abszolút Jó megtestesülése: kezdetben önteltsége és a sikertelen emberek gúnyos lenézése, később feleségével szembeni türelmetlensége és otthoni basáskodása húznak sötét vonásokat az élet ezen elkényeztetett és naiv gyermekének alakjára. A házasság még ma is hitelesnek tűnő, realisztikus részletezése során bontakozik ki fokról fokra a melodráma igazi konfliktusa: a nagyság álmával megáldott-megvert középszerű embert hogyan őrli fel a hétköznapiok egyhangúsága, hogyan húzza le magával a csip-csup dolgok nehézkedése. A melodráma kedvelt dramaturgiai fogása, a hősökre lesújtó végzet sem ölt metafizikai színezetet, hanem csupán megadja az utolsó lökést ahhoz, hogy a főhős fellázadjon sorsa ellen. Simsék kislányának halálos balesete kiélesíti a férfi tudatában a kapitalista tömegtársadalom embertelenségét, ami aztán a jelentéktelenségbe kényszerítő, csupán szerény megélhetést nyújtó, de legalább biztos állás felmondásának kétségbeesett és átgondolatlan lépésébe viszi. A törvény, ami ellen fellázad, nem az álszent, patriarchális, polgári erkölcs törvénye, hanem a kapitalista gazdaság törvénye, ami azonban jóval erősebbnek mutatkozik a viktoriánus melodramák törvényénél, egyenesen legyőzhetetlennek bizonyul. Simsnek nem marad más lehetősége, mint elfogadni saját kicsinységét és beérni a rosszul fizetett, lenézett munkával a túlélés, a család fenntartása, összetartása érdekében. A happy end az egyik legkeserűbb a filmtörténetben: az újra egymásra talált család egy burleszken hahotázva oldja szorongását ezek, milliók társaságában. Vidor metsző iróniával leplezi le az amerikai film és mozi funkcióját a kapitalista tömegtársadalomban.

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 Vincent Minnelli neveivel fémjelzett családi melodramák állnak. Az 50-es évek e két jelentős melodramaszerzője filmjeiben a harc belsővé vált, a személyiség különböző rétegei, a vágyak és az interiorizálódott értékrendszer között zajlik, amit az Amerikában közkeletűvé akkoriban vált freudizmus fogalmi 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 50-es évek kifinomult melodramáiban nincsenek rosszak, csak különböző, egymással ellentétes vágyakat tápláló hősök, akik keresztülhúzzák egymás számításait, ekképpen lehetetlenné teszik a másik vágykielégítését és saját boldogságukat. Már nem egyetlen 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 elnyomó társadalomról.

A dán születésű, a harmincas években a náci Németországban, a negyvenes-ötvenes években Hollywoodban dolgozó Douglas Sirk *Szélbe írva* (1956) című filmjén keresztül illusztrálom a Thomas Elsaesser által „kifinomultnak” elnevezett ötvenes évekbeli hollywoodi melodráma fenti sajátosságait. A melodráma története a dúsgazdag déli Hadley-család széthullása a gyerekek, Kyle és Marylee lelki problémáinak, identitásválságának elhatalmasodása következtében. A pszichoanalitikus alapon felrajzolt konfliktus gyökere természetesen a családfő, az olajipari vállalatbirodalmat megalapító Jasper Hadley, az ő erős, határozott személyiség elvárásainak nem tud megfelelni sem a fiú, sem az iránti érzett gyerekkori szerelmét nem tudja levétközni a lány. Kyle gyerekkorától kezdve folyton

alulmarad Mitch-csel, a jóképű, rátermett, szorgalmas, ámde szegény fiúval szemben, így nem sikerül kivívnia magának az apai szeretetet, mert nem képes bebizonyítani, hogy a cég majdani örököséként tovább tudná vinni az ügyeket. Kyle a fiúként megélt frusztráció kompenzálásaként italozásba, kicsapongó életbe menekül, míg bele nem szeret Lucy Mooreba, a cég egyik szintén szorgalmas, rátermett alkalmazottjába, akit azonnal a vagyoni tárgyi megtestesüléseivel akar meghódítani. Lucy a kezdeti felháborodás után, amikor is azt hiszi, hogy Kyle meg akarja vásárolni szerelmét, végül a neki szintén udvarló, férfiasabb, potensebb Mitch-csel szemben a Hadley-örökösöt választja. Kyle elnyerve az apa várva várt megbecsülését is a házassággal, nem sokáig érezheti magát férfinak Lucy mellett sem, mert egy orvosi vizsgálat impotensnek találja őt, miatta nem lehet gyerekük feleségével. Amikor pedig Lucy mégis terhes lesz, Kyle szemében egyértelművé válik, hogy az egész életében nyomasztó férfiideálként előtte álló Mitch elhódította tőle feleségét. Kyle számára a kézenfekvő megoldás az apai várakozásokat megtestesítő Mitch megölése, ám az egész életét átható tehetetlensége, impotenciája miatt ezt sem képes megtenni, inkább maga ellen fordítja a fegyvert. A másik gyereket, Marylee-t az apa iránti hiábavaló szerelme nimfomániás kicsapongásokba vezeti, míg bele nem szeret Mitch-be, az egyetlen férfibba, aki felér az apa idealizált alakjához. Mitch azonban a hűvösen elegáns Lucyba szerelmes, így a túlfűtött, szenvedélyes, érzéki Marylee ismét visszaesik korábbi kicsapongó életébe, ahonnan csak apja és testvére halála húzza ki. Marylee veszi át a cég irányítását: az apa hatalmas festménye, azaz az apai ideálkép előtt ül és egy olajfűrőkút modelljét, ezt a nyilvánvaló fallikus szimbólumot elrévedten simogatja a film zárlatában, amivel a rendezés egyértelművé teszi, hogy lemondott szexuális vágyairól és szexuális energiáit ezután a kapitalista termelésbe, az apai testet szimbolikusan képviselő cégbe investálja.

A Sirk-féle melodrámában tehát nincs egy vagy több Gonosz, aki romlásba döntené a családot, hanem a kapitalista alapokon nyugvó polgári társadalom és tartóoszlopa, a patriarchális család szerkezeténél fogva már eleve megghiúsítja a boldogságot. A két legfőbb bajkeverő, Kyle és Marylee valójában maguk is áldozatok, akik kicsapongásukban elfojtott vágyaikat, sérelmeiket élék ki; Mitch és Lucy szintén a kapitalista társadalom áldozatai, akik kénytelenek elfojtani érzelmeiket, elnyomni ösztönvilágukat az érvényesülés érdekében: a jószág külsejét magukra öltve megtagadják a másiktól önmagukat és ezzel nemcsak önmagukat, de az utánuk vágyakozó másik embert is tönkreteszik. A negatív vonásokkal is felruházott Hadley-gyerekek sokkal inkább élni látszanak, minden szenvedésük dacára, illetve pontosan azért, mint a felszínen csupa jó tulajdonságot mutató szerelmeik, akik elfogadják a társadalmi kényszereket, belenyugszanak ösztöneik elfojtásába és nem lázadoznak a korlátok ellen. Az ötvenes évek családi melodramáiban Jó és Gonosz pólusai nemcsak elmosódtak, de más és más tűnik pozitív és negatív hősnek a történet felszíni illetve pszichoanalitikus alapon nyugvó társadalomkritikus olvasata értelmében. Senki sem működteti az elnyomás mechanizmusát, senki sem annak ügynöke – ellenben mindenki annak áldozata. Beteljesületlen szerelmi vágyak hálózata telepszik rá a film történetére, amelynek szövedékében senki sem lehet boldog. Gazdasági kizsákmányolásra épülő osztályviszonyok és szexuális frusztrációt okozó szerelmi viszonyok fogják össze az embereket, így lesz „mindenik determinált.”

Az ötvenes évek szofisztikált családi melodramái azonban nemcsak pszichoanalitikus kulcsra járó történeteikkel, hanem szokatlanul igényes mise en scene-jükkel is új minőséget képviseltek a műfaj történetében. Sirk és Minelli melodramáiban a ruhák, a kellékek drága anyagai, a festői gondossággal összeválogatott színek, a tárgyakkal (Sirk esetében számos

jelenetben tükörrel) telezsúfolt, festményszerű kompozíciók, a helyszínek látványos szembeállításai (pl. a hatalmas, hűvös kisváros ház és az erdőszéli meleg családi otthon Sirk *All That Heaven Allows* című 1955-ös filmjében), a jelentőségteljes beállítások a melodráma alapvető vonását domborítják ki: a túlzást. Az ötvenes évek filmmelodrámai a tizenkilencedik századi látványos színpadi melodramák túlzásait adaptálják az új médiumhoz, ami ekkoriban már nemcsak hangos, de színes és szélesvásznú.

A *Szélbe írva* című filmből elemzek egy példaként egy jelenetet. Amikor Kyle Hadley körbevezeti Lucy-t a szállodai lakosztályán, egyszerre árulkodik vizuálisan Kyle kisebbségi érzéséről és Lucy hidegségéről, valamint Mitch szerepéről kettejük kapcsolatában. A hatalmas lakosztály tele van ízlésesen elrendezett virágcsokrokkal, gyümölcstálakkal, a fiókok csordultig vannak tárcákkal, a szekrény ruhákkal, amelyek mind Kyle túlkompenzált kisebbségi érzését és impotenciáját tárgyiasítják. Kyle lelkesen húzogatja a fiókokat, tárja fel a szekrényeket, gazdagságát fitogtatandó, ami Lucyban éppen az elnyomás, az elnyomó rajongás érzését kelti. Lucy a fehér franciaágyal megkoronázott hálószobában kivesz a fiókból egy aranszínű pénztárcát és elmélázik fölötte. A pszichoanalitikus olvasat szerint a tárca a női nemi szerv szimbóluma, így a rendezés a nagyközeliiben hangsúlyossá tett tárggyal jelzi, hogy a nő számára a szexualitás nem vehető meg pénzen. A luxus ellenére a lakosztály hangulata rideg, a fények hidegek, a mályvaszínű falak hűvösét csak az ablakban imitált éjszakai tenger kékje enyhíti, Kyle és Lucy egyaránt szürke ruhát viselnek - ez a hidegség éles ellentétben áll Kyle szenvedélyével, egyértelműen a hűvösen viselkedő Lucy alakjához tapad, az ő Kyle iránti érzéseit (éreztelességét) közvetíti. Kyle és Lucy megállnak egy tükör előtt, amelyben harmadikként, a két embert elválasztva egymástól, az irigykedve figyelő Mitch tükröződik. A kép előrejelzi, hogy kettejük házasságának folyamatosan Mitch tekintete előtt kell lejátszódnia és mindig ő lesz a viszonyítási pont hol tudatosan, hol tudattalanul mind Kyle, mind Lucy számára. Kyle ugyan megpróbálja kitakarni vetélytársát a tükörben, amikor közelebb lép Lucyhez, de aztán elmegy és az addig háttérbe szorított harmadik ismét dominánssá válik. A minimális külső történet a belső folyamatok vizualizálása kíséri önálló szólamként, így a lakosztály megtekintésének akciót és dialógusokat szinte nélkülöző, s más filmben minden bizonnyal egészen semleges eseménysoara, Sirk melodráájának egyik csúcspontjává válik.

Elsaesser szerint a 40-50-es évek színes, szélesvásznú családi melodrámai az amerikai mozi történetének legkomplexebb filmi jelrendszerei, aminek az oka „a szubjektum által meghatározott külső cselekvés korlátozott hatóköre, és mert, ahogy Sirk mondja, minden 'belül' zajlik”.<sup>36</sup> Az amerikai mozi korábban mindig az aktív, cselekvő hős köré rendeződött, ám az ötvenes, hatvanas évek filmjeiben változás állt be: a cselekvés lehetőségei beszűkültek, a külső világ akadályokkal lett teli, amelyek szemben állnak a hős személyes ambícióival. A western műfaján belül Anthony Mann a tehetetlenségből eredő bosszúra sűrűsödő kamaradrámái, a mozgalmas gengszterfilm tradíciójából kinövő, a végzetten szemben elbukó férfinőket felvonultató film noir-ok egy-egy kiemelkedő szakasz a külső cselekvés belsővé válásának átfogó filmtörténeti folyamatában, ami – Elsaesser korábbi gondolatait egységes filmelmélettel fejlesztő Gilles Deleuze megfogalmazásában – az akció-kép válságába torkollik. Az elbeszélés lelassulása figyelhető meg tehát az akcióra épülő műfajok esetén is a szóban forgó időszakban, ám az amerikai moziban a melodrámban viszi véghez azt – természetesen

---

<sup>36</sup> Ibid. p. 52.

nem sértve meg eközben a klasszikus elbeszélői kánont –, ami ezzel párhuzamosan az európai művészfilmben zajlik: az akció visszaszorítását és a lélektani folyamatok előtérbe állítását.

Jelen disszertáció terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé, céljai nem is igénylik, hogy az amerikai változatok mellett végigkövessem az európai filmmelodráma történetét is, hiszen itt csak egy fejlődési tendenciát kívánok érzékeltetni, ami segít megérteni a késő modern melodramák jellegzetességeit és filmtörténeti helyét. Bár a francia lírai realizmus és az olasz neorealizmus számos alkotása a melodráma jegyeit viseli magán, vizsgálódásom szempontjából elegendő a modern európai filmre koncentrálnom, mint amely közvetlenül megelőzi Fassbinder hetvenes évekbeli alkotásait és világos ellenpontul szolgál a későbbi értelmezés során. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején a modern európai film megszületésében jelentős szerepet játszik a melodráma műfaja, amelynek konfliktusa az azt időben megelőző neorealista melodramákkal szemben nem szociális, hanem ismét metafizikai síkon zajlik. Míg azonban a 19. század eleji melodramák a morál és azon keresztül egy isteni világrend létezését bizonyították, a 20. század közepi melodramák éppen az isteni világrend hiányának lenyomatai. Antonioni és Fellini 1960 körül készült remekműveinek (*Kaland, Az éjszaka, Napfogyatkozás, Vörös sivatag, Édes élet, Nyolc és fél*) alaptémája az, hogy az ember magára utalt, a világba vetett, a semmivel néz szembe, miközben magányosan egzisztál az összes többi embertől érzelmileg elidegenedve, valódi kommunikációra képtelenül. A melodráma jellegzetességei közül szinte csak az az egyetlen ismerhető fel a filmek történetében, hogy a főhős áldozat, de hiányzik az ellenpólus, a Gonosz, az elnyomó erő, amely áldozattá teszi a főhőst. Kovács András Bálint a modern filmről alkotott elméletében éppen a hiányt, a Semmit nevezi meg a főhőst áldozattá tevő legyőzhetetlen erőként. „A ’nagyobb erő’ a modern melodramában nem jelenléte, hanem *hiánya* által jelenik meg [...] Az az erő, amellyel a modern melodramák hőseinek szembe kell nézniük, a pozitív humanista értékek *hiánya*, és ez a hiány veszi föl a legyőzhetetlen erő formáját, melynek az egzisztencialista filozófiától nyert neve: a *Semmi*.”<sup>37</sup> A főtémával együtt megváltozik a forma is: a klasszikus melodramák emocionális drámáit hűvösebb, távolságtartóbb lélektani ábrázolások váltják fel, amelyekben az álmok, fantáziák, látomások segítenek megérteni a főhősök belső világát. A főhős belső világának megmutatása nem egy mindentudó narrátor és a főhősnél többet tudó néző pozíciójából megy végbe, amiből a klasszikus melodráma fő hatáskeltő mechanizmusa, a „már késő” előzetes tudása származik, ellenkezőleg, a néző a főhőssel együtt keresi a szenvedés okait, így az elbeszélés a közvetlen emocionalitás helyett intellektuálisabb, kritikusabb árnyalatot ölt. „A modern melodráma olyanfajta melodráma, amelyben a főhős reakciója a környezet intellektuális megértésére tett kísérlet, s ez a megértés megelőzi vagy helyettesíti a fizikai reakciót. Ezért nevezzük a modern melodramát intellektuális melodramának.”<sup>38</sup> A modern, intellektuális melodráma hatásmechanizmusában is részben eltér a klasszikus melodramáktól. Miután az elnyomó hatalom, a szenvedés forrása nem közvetlenül érzékelhető, hanem csak kikövetkeztethető, ezért a filmek dramaturgiája sem az áldozattal való maradéktalan azonosulás és a nála hatalmasabb Gonosztól való félelem megteremtésére épül. A néző ennek következtében nem közvetlen, impulzív, testi reakcióikkal (mint amilyen a sírás) válaszol a vásznon látottakra, hanem lefojtottabb érzelmekkel, félelem helyett szorongással, harag helyett rezignált beletörődéssel, sírás helyett kétségbeeséssel, miközben megmarad az alapvetően passzív pozíció. Az intellektuális melodráma a műfaj

---

<sup>37</sup> Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980. pp. 114-115.

<sup>38</sup> Ibid. p. 113.

történetének egyik csúc- s egyben végpontja, ami ebben a történeti fejezetben részletesen áttekintett kezdeti paraméterekhez viszonyítva szélsőségig vitte a melodráma redukcióját, hogy a műfaj születését elősegítő eszmei kiindulóponthoz képest ellenkező tézis érzelmileg motivált megfogalmazására tegye alkalmassá. A modern film virágzása után azonban ez a fajta hűvös, értelmiségi, kritikai attitűd érvényét veszti és igény mutatkozik a közvetlenebb, emocionálisabb filmes kifejezésre, amiben újra szerep jut a melodráma hagyományosabb változatainak. A következő fejezetekben azt igyekszem három rendező életművén keresztül illusztrálni, hogy milyen utak nyílnak intellektuális tartalmak és felfokozott érzelmek társítására a késő modern melodrázában.

### III. A melodráma elméletei

A melodráma történetének összefoglalása során érintettem a műfajjal kapcsolatos elméletek egy részét, ám kifejezetten történeti szempontból, a műfaj kialakulásának, változásának megértése céljából. A következőben a melodráma elméleteit, elsősorban a filmmelodrárával kapcsolatos teóriákat ismertetem oly mértékben, amennyire azok a dolgozat tárgyához, a késő modern filmes melodráma megértéséhez szükségesek. Természetesen a melodráma elméletei sem mentesek a történelmi kontextustól, hiszen a műfaj gyakorlatának függvényében alakultak, ám erre az áttekintésben csak utalni fogok. Az elméletek a melodráma három alapvető vonásából indulnak ki: az első a bűn, a morál, a törvény megjelenése az elbeszélésben, a második az elbeszélés elé nyomuló stílus, a túlzás esztétikája, a harmadik a sírásra, megrendülésre, érzelemfokozásra építő hatásmechanizmus.

#### *A. A törvény és a bűn a melodrámaiban (A melodráma hősei és cselekménye)*

A melodráma mint elsődlegesen irodalmi-színpadai műfaj meghatározásának kulcsmozzanata a tragédiától való megkülönböztetése. *A német szomorújáték eredete* című alapvető tanulmányában Walter Benjamin egyik legnagyobb erőfeszítése arra irányul, hogy elhatárolja a tragédiától a szomorújátékot – ez utóbbi, ha nem is fedi a melodráma műfaját, de annak közvetlen előzményeként számos vonását hordozza –, ezért érdemes a melodráma eredete felől közelítve először a német gondolkodó írása alapján szemügyre venni. Benjamin szerint a tragédia és a szomorújáték megkülönböztetésének kulcsmozzanata, hogy az előbbi a sors, az utóbbi a végzet gondolatára alapul. „A sors gondolatának lényege [...] az a meggyőződés, hogy a bűn, mely ebben az összefüggésben mindig a teremtmény lényegéhez tapadó bünt – keresztény értelemben: eredendő bünt -, nem pedig a cselekvő személy erkölcsi mulasztását jelenti, [...] kiváltja az okozatiságot, a feltartóztathatatlanul lejátszódó, végzetes események eszközét.”<sup>39</sup> A tragikus hős magára veszi az élet bűnét és elfogadja az emberi léthez tartozó végzetet, a régi átkot, ami „a hős belső értékévé válik, melyre önmaga talált rá”.<sup>40</sup> A görög tragédia (Benjamin szerint csak az ókori görögöknél létezett ez a műfaj, a későbbi tragédiák valójában szomorújátékok) tehát a korábbi felfogásokkal szemben nem a hős feletti ítékezés formája, hanem az istenek feletti tárgyalásé, amelynek során az ember felismeri, hogy különb isteneinél és vádbeszédet mond felettük. A tragédia ezért ölti magára az ókori per formáját, a vádló és vádlott közti dialógust, amelyben a kar részben az eskütevőkből, részben a vádlott barátaiból állt, és az istenek feletti ítékezés „döntő kozmikus eseményének” végrehajtói és bírái a nézők.

A szomorújáték (illetve különböző válfajai, a mártír- és végzetdráma) hőse, szemben a tragédiáéval, már nem szabadon és tudatosan cselekvő büszke individuum, hanem „lesüllyedt a pusztán teremtményi lét viszonylatai közé”<sup>41</sup>, kiszolgáltatott a végzet törvényének, a tárgyi világ vakvéletlenjeinek és az emberi természet vak szenvedélyének. Nem saját maga nevében beszél, áll ki érdekeiért és vádolja az isteneket, hanem egy közösség megtestesítője, aki a

---

<sup>39</sup> Ibid. pp. 322-323.

<sup>40</sup> P. 325.

<sup>41</sup> P. 326.

közösség nevében panaszt emel a Halál (a középkori panaszirodalomban) vagy bármilyen más szenvedést okozó, elnyomó erő ellen. A szomorújáték története ezért újra meg újra megismétlődhet, hiszen nem egy-egy egyszeri, sajátos személyiség száll szembe az istenekkel, hanem a közösségből válik ki egy-egy alak, aki panaszt emel a rá lesújtó végzet ellen. A bűnös büntetése mind a tragédia, mind a szomorújáték esetében a halál, ám a két műfajban más-más jelentősége van az élet kioltásának, a pusztulásnak. „A halál, a tragikus élet formájaként, egyedi sors – a szomorújátékban nemritkán közös végzet gyanánt tűnik fel, mintha a legfőbb ítélőszék elé idézne minden résztvevőt.”<sup>42</sup>

Benjamin tehát filozófiailag értelmezi a műfajokat, s ennek során nagyban támaszkodik Nietzsche tragédiaelméletére. Ha a sors és végzet metafizikai vonatkozású fogalmait helyett köznapibb kifejezéseket keresünk a két drámai műfaj leírásához, akkor úgy fordíthatnánk le Benjamin elméletét, hogy míg a tragikus hősök tudatosan cselekszenek, addig a melodramai hősök öntudatlanul sodródnak végzetük felé. A tudatosság foka a 20. század közepi műfajelméletek kulcsszava. „Ahhoz, hogy elnyerjék a teljes tragikus tudatosságot, a szereplőknek bizonyos értelemben meg kell érteniük az őket mozgató erők természetét, az előttük álló választásokat. Máskülönben a melodráma szereplői maradnak, vakon cselekedve, kisebb-nagyobb mértékben kiszolgáltatva az ideológiai erőknek.” – írja Robert Heilman.<sup>43</sup> Eric Bentley szintén a tudatosság fokára helyezi a hangsúlyt a drámai műfajok elméletében<sup>44</sup>. Bentley szerint a tragédia hősei igazi bűnösök, s bűnük – megismételve Benjamin gondolatát – az eredendő bűn: a megszületés a vétke; míg a melodráma hősei ártatlanok, akiket a kívülről érkező gonosz fenyeget. Bentley azonban már nem eszmetörténeti, hanem pszichoanalitikus magyarázatot ad erre a különbségre: a felnőtt, tudatos illetve a gyermeki, vágykielégítésre törő befogadói elvárások különbsége okozza a bűn megjelenítésének módozatait. Bentley a melodramában a gyermeki, az ősi, a neurotikus megnyilvánulásait látja, ami művészileg alacsonyrendű formájú, éretlen képzelgések a valóság megcsúfolásáról és az én félelmeinek, vágyainak legfőbb valósággá avatásáról. A tragédia viszont magasabbrendű, azaz felnőtt, civilizált, egészséges forma, mert tiszteletben tartja a valóságot. A tragédia nézője szembenéz saját bűnösségével, ezért lehetnek a tragédia hősei igazi bűnösök, míg a melodráma nézője inkább menekül saját bűnössége elől, ezért választ a melodráma ártatlanokat hőseinek, akik öntudatlanul válnak áldozatokká.

Bűn csak akkor van, ha létezik az erkölcsi törvény, ami eldönti egy-egy tetről, hogy helyes-e, megengedhető-e egy adott közösség számára. Törvény nélkül nincs morál és nincs bűn sem. A keresztény értékrendre alapuló melodráma törvényének ősképei a mózesi törvények, amiket a kereszténység részben új törvényekkel cserélt fel. A színpadi és filmes melodráma története során a keresztény vallás a cselekmény magjában álló törvényei a világ profanizálódása következtében fokozatosan átadták helyüket a patriarchális társadalom, a kapitalista gazdaság illetve a szexuális elfojtásra alapuló család törvényeinek. A nyugati civilizáció 19-20. századi történetében egyre kevésbé szembeötlő törvények szabályozzák az emberek viselkedését, ami együtt jár azzal, hogy a műfaj története során is egyre láthatatlanabbá válik a hősök konfliktusait okozó törvény.

---

<sup>42</sup> P. 330.

<sup>43</sup> Heilman, Robert: *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968. Idézi: Lang, p. 19.

<sup>44</sup> Eric Bentley: *A dráma élete*. Pécs: Jelenkor, 1998. Ford: Földényi F. László



A törvény kulcsszerepe ugyanakkor önmagában még nem definiálja a műfajt, nem választja el a melodramát a tragédiától. A klasszikus francia tragédiákban például (ha most nem korlátozzuk magunkat a Benjamin-féle, csak az ókori görögökre szorítkozó tragédiaelfogásra) is folyton a törvénynek engednek a hősök, amikor lemondanak a szerelemről a kötelesség javára; ha pedig nem hozzák meg a szükséges áldozatot, akkor törvényszegésként élük meg tettüket. Vegyük példának okáért Racine *Phaedráját*! Phaedra azért hághatja át az ész korlátait és engedhet teret szenvedélyének, azért képes bevallani szerelmét Hippolytosnak, ahogy később Hippolytos Ariciának, mert az apa, Theseus a hírek szerint meghalt, ezért Theseus törvénye helyett mindketten saját törvényt állítanak. Phaedra szolgálja, Oninone a következő tanácsot adja úrnőjének: „De ez az új csapás más törvényt szab neked. / Sorsod új arcot ölt, új feladatot ró rád: / Királyunk, lásd, halott, el kell foglalni trónját.”<sup>45</sup> Hippolytos pedig ekként szabadítja fel Ariciát apja büntetése alól iránta érzett szenvedélyének engedve: „A törvényt eltörlöm, mely eddig üldözött, / Visszaszáll rád a jog élted s szíved fölött”<sup>46</sup> A törvény eltörlése és új törvény állítása helyett általában elfogadják a főhősök a már fennálló törvényeket. Racine a következő mondatokat adja Titus szájába a Berenice-ben, amikor az eldönti, hogy feláldozza szerelmét a császárság oltárán: „Tudtam, nem lehetek azé, akit szerettem, / Sőt még a magamé lennem is lehetetlen. / Mert nem a szerelmemet védik az istenek: / Tervük, hogy ezután a világegyetem legyen. / Róma figyel: milyen lesz viselkedésem: / Rómának rossz jel és nekem mekkora szégyen, / Ha kezdetben egész jogát megsérteném. / Törvénye romjain boldog hogy legyek én? / Milyen kegyetlen áldozat, melyre kérnek!”<sup>47</sup> A törvény szemben áll az individuум önmegvalósításának vágyával, ám az emberi jog és az isteni szentség érdekében, a példamutatás végett a köznapi emberek közül kimagasló egyénnek le kell mondania személyes boldogságáról.

A törvény megjelenése tehát a tragédia és melodráma egyformán elengedhetetlen eleme, ugyanakkor a főhősök törvényhez fűződő viszonya már eltér egymástól a két műfajban. A klasszikus tragédia a törvénynek való engedelmességet, az áldozatot és megbékülést hirdeti, míg a melodráma tiltakozik a gonosz ellen, pöröl a törvénnyel és igazságot követel.<sup>48</sup> Ha irodalmi melodramákat olvasunk, ha korai filmes melodramákat nézünk, minduntalan szembetalálkozunk az ártatlanokra lesújtó a törvénnyel, akik öntudatlanul, naivan, szívüknek, jóérzésüknek engedve követnek el törvénybe ütköző cselekedeteket. Griffith a *Türelmetlenség* egyik cselekményszálából önállósított melodramája, *Az anya és a törvény* már a címében hordozza az ellentmondást az érző, egyszeri ember és a mindenkire rárótt, könyörtelenül rideg törvény között. A hősök öntudatlansága, amelyekkel szenvedélyeiknek, szívüknek engednek a fenyegető gonosz, a társadalmi elnyomás, a törvény ellenében, azt a célt szolgálja, hogy feltámadjon a nézők, olvasók együttérzése az áldozatokkal, akik nem veszik észre a körük szövődjő hálót. Az együttérzés, a sajnálat érzelmileg alátámasztja a lázadást a törvény és az elnyomás ellenében. A melodráma tehát mindig a törvény működését vizsgálja, hol elfogadja azt, belenyugszik hatályába, hol viszont újraalkotására, újrafogalmazására sarkall.

---

<sup>45</sup> Racine: Phaedra. Ford: Somlyó György. In: Klasszikus francia drámák. Corneille – Racine. Európa Könyvkiadó, 1984. p. 667.

<sup>46</sup> Ibid. p. 671.

<sup>47</sup> Racine: Berenice. Ford: Vas István. Ibid. p. 607.

<sup>48</sup> Lang. Ibid. p. 17.

A hetvenes években a melodramát újrafelfedező angolszász filmtudósok számára a pszichoanalízis nyújtott kapaszkodót a melodráma értelmezéséhez, aminek köszönhetően ismét a törvény került az értelmezések homlokterébe. A pszichoanalitikus teoretikusok a melodráma története során folyton változó törvény mögött egyetlen törvényt, Apa, Ödipusz törvényét azonosították. Freud szerint a gyermek a férfiak és nők közti nemi különbséget a nő kasztrációjaként. A fiúgyermek a kasztráció büntetésétől retteggve kénytelen engedelmessé válni Ödipusz törvényének, vagyis lemondani az Anyával való egyesülés utáni vágyáról és azonosulni az Apával, azaz a fallosszal. A hetvenes évek filmelméletében meghatározó szerepet játszó lacani elmélet a freudi kiindulópontot lingvisztikai irányban fejlesztette tovább. Lacan szerint a nő egyenesen hiányként konstruálódik meg a patriarchális társadalomban: a nő megkülönböztető jegye ugyanis az, hogy neki nincsen pénisz, az a szerve, ami a férfi nemi identitásának egyértelmű jele. A nő mint hiány képzetét az ödipális konstrukció a gyermekben összekapcsolja a nyelv elsajátításával és a nemi identitás kialakításával. A fiúgyermeknek el kell nyomnia a nő feltételezett és a saját maga fenyegető kasztrációjáról szerzett traumatikus tudását, hogy a nyelv szimbolikus kódrendszere és az egységesített, stabil identitás felett uralkodhasson. Ha viszont a nemi identitás egyedüli jele a pénisz megléte vagy nemléte, akkor a nő eleve hiányként, Másikként definiálódik, így nem kap önálló identitást. Ödipusz törvénye a szimbolikus birodalmát egyedül a férfi számára nyitja meg, míg a nőt eleve alárendelt helyzetbe kényszeríti.

A pszichoanalízis által leírt ödipális törvénynek nemcsak a melodramában megjelenő bűnre, hanem melodráma jelölőrendszerére is komoly kihatása van. Peter Brooks a melodráma és a pszichoanalízis rokonságát vallja a jelek iránti közös, kitüntetett figyelemben. „A pszichoanalízis a melodramatikus esztétika szisztematikus megvalósításaként is olvasható”<sup>49</sup> – írja Brooks, számba véve a melodráma és pszichoanalízis közti párhuzamokat: a konfliktus fenyegetését az énré nézvést; az elfojtás dinamikáját a pszichoanalízisben és az elfojtott figura visszatérését a melodráma cselekményében; a konfliktus előadásának túlzásait; Erősz és Thanatosz, mint a melodramai Jó és Gonosz küzdelmét az énért; a melodráma némaságát az álmok retorikájaként; a pszichoanalízist a felismerés és a kimondás drámájaként. A hasonlóság gyökere Brooks értelmezésében végeredményben az, hogy mind a melodráma, mind a pszichoanalízis a világban mindenütt jeleket vél felfedezni, szimptomákat, amelyek a morális baj illetve lelki betegség mögöttes értelméről, okáról, a melodramában a rejtőzködő morális erőkről, míg a pszichoanalízisben a tudattalan vágyairól, traumáiról árulkodnak. Mind a melodráma, mind a pszichoanalízis ezeket a szimptomákat igyekszik megfejteni, felszínre hozni az okokat, túlzásokkal eljárni, demonstrálni a betegséget és ezáltal meggyógyítani a társadalom illetve az ember testét.

A melodráma és a pszichoanalízis közös sajátossága, hogy mindkettő rögzített jelekkel operál. A melodramában például a Gonosz jellemzői a sötét bőr, a bajusz, a tőr, az álszakáll, amelyek alapján a néző könnyen azonosítja első látásra őt. A pszichoanalízisben a Freud által meghatározott szexuális szimbólumok (például: kalap = pénisz, gázolás = közösülés) alkotnak ilyen állandósult jelkapcsolatot, amelyek segítségével az álomfejtés során a pszichoanalitikus olvas a páciens álmaiban. A jelrendszer rögzítettsége visszavezethető arra, hogy magának a melodramának és a pszichoanalízisnek az alapfeltevése leegyszerűsítő, egyetlen rugóra jár: ez a rugó, mint a fentiekben láttuk, a törvény, Ödipusz törvénye. „Akár a pszichoanalízis – írja Robert Lang Gilles Deleuze és Felix Guattari *Anti-Ödipusz*ára hivatkozva – a melodráma is

---

<sup>49</sup> Brooks. p. 201.

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 elképzelhetetlen, borzalmas.”<sup>50</sup> A pszichoanalízis a bináris struktúrát férfi és nő szembenállására alapozza, mely binaritásban a férfi az egy, a nő a nulla szerepét játssza: a pénisz, ami jelöl, a nő csak a pénisz hiányaként írható le. A melodrámban a binaritást a Jó és Gonosz szélsőséges pólusai képezik, a hősök palettáján fekete és fehér között nincs átmenet, nincs szürke zóna. Az erkölcsi választások emiatt szintén csak kizárólagosak lehetnek a melodrámban: a két pólus, egyik vagy másik, Jó és Gonosz között kell dönteniük a hősöknek. Deleuze filozófiai előképe, a dialektika ellen harcoló Nietzsche a keresztény erkölcs bírálatában tulajdonképpen a klasszikus melodráma hőstípusait és törvényszerűségeit is összefoglalja. Nietzsche szerint a keresztény morál a tagadásra, a negativitásra épül. A gonosz az alapvetően ellenséges Másikként kerül meghatározásra a keresztény morálban: mindenki más, aki nem olyan, mint a gyenge én: vagyis aki erővel, hatalommal, akarattal bír. A szolgálalelkű, passzív ember minden ellenségét gonosznak mondja, s a gonosz alapfogalmából kiindulva, „ennek ellentétéként elképzeli a 'jó embert', vagyis – önmagát!”<sup>51</sup> A korai melodrámban a főhős, az erény mindig mozdulatlan, passzív, hagyja, elszenved, hogy az eszes, erős, aktív gonosz hálót szőjön köré és elveszejtse őt. A gonosz azonban nemcsak aktív, hanem sajátos, ördögi jellemvonásokkal rendelkező figura – nem véletlenül a gonosz szerepét szerették a kor ünnepelt férfiszínészei –, míg az ártatlanságot megtestesítő nő többnyire üres, konvencionális szépség. A keresztény morál száműzi az aktivitást, az ember aktív erőit befelé fordítja, amivel létrehozza a rossz lelkiismeretet: az ember szenvedését önmagától. A kereszténységben az ember saját állati ösztöneit, szabadságösztöneit, aktivitását az Isten elleni bűnként értelmezi és a bűntudattól sújtva nemet mond önmagára, mártírt csinál önmagából. A tragikus hős – a nietzschei és benjaminini elmélet szerint – az önmagára igent mondó, aktív, cselekvő hős, míg a szomorújáték hőse a passzív, az ellenséges külvilágra reagáló ember. A tragédia alkonya ezért a mártír színrelépésével, Szókratész halálának színjátékával veszi kezdetét, amelyben „Szókratész a hős áldozati halála helyett a pedagógust példázza”<sup>52</sup>. Különös egybeesés, hogy Diderot, a születőben levő melodráma első teoretikusa éppen Szókratész halálának dramatizálásával illusztrálta az új polgári műfaj elveit. Szókratész mártírként állítja magát nézői elé az athéni bíróság előtti perében és halálában és a mártírdramák, szomorújátékok, majd a melodramák hősei éppígy állnak nézőik előtt az isteni, természeti, társadalmi, gazdasági vagy éppen erkölcsi törvénytől sújtott, ártatlan áldozatokként.

### B. *A túlzás esztétikája (A melodráma stílusa)*

A melodráma története során minduntalan az előtérbe tolokodó stílusával tüntetett, ami miatt a realizmussal és a naturalizmussal állították szembe – hol pozitív, hol negatív előjellel. Bentley szerint a melodráma száműzi a valóságelvet világából, ezért számít alacsonyabbrendű formának, ugyanakkor pozitív vonásai is éppen gyermeki képzeletgazdagságából adódnak. A melodramát a naturalizmussal, azaz a szürkeség, a banalitás, a fantáziátlanság modern művészetével állítja szembe. „A melodráma az álmovilág naturalizmusa” – foglalja

---

<sup>50</sup> Lang p. 15.

<sup>51</sup> Ibid. p. 38.

<sup>52</sup> Benjamin, Walter: A német szomorújáték eredete. p. 308.

frappánsan freudiánus keretbe a melodráma sajátosságait: a túlzást, a részvét és félelem alapérzelmeit, miközben ütközteti is azokat a felnőtt, racionális naturalizmussal. Király Jenő jungiánus tömegfilmelméletében megismétli melodráma és naturalizmus ellentétének gondolatát, amikor szembeállítja Douglas Sirk *All That Heaven Allows* című „szofisztikált” melodramáját annak Fassbinder-féle szabad adaptációjával, *A félelem megeszi a lelket* című filmmel. „A melodráma műfaja [...] nem rezervált, nagy dráma akar lenni, szárnyalni akar, forrón és fagyón át, emelkedni akar, a magasságokba vágyik [...] A régi melodráma üzenete a lázadó szubjektivitás hadüzenete az ’okos’ világnak. Az *All That Heaven Allows* arról szól, hogy a szerelemnek [...] van valamiféle hatalma az idő [...] fölött.”<sup>53</sup> A melodráma valóság elleni lázadását fegyverzi le Fassbinder, amikor az örök eszményeket száműzve a mindennapok szürkeséget kidomborító naturalizmusba oltja Sirk idealista, mitikus felhangokat megszólaltató alapművét. „Fassbinder lerángatja a melodramát a kisszerű és megalázó viszonyok csúfságába”<sup>54</sup>. A naturalizmus hétköznapi embereket mutat meg hétköznapi körülmények között, míg a melodráma az ideálért, a teljességért küzdő emberi nagyságot. A klasszikus melodráma expresszivitásának tehát az az oka, hogy a „melodráma az eksztázisból... életformát csinál...A tabló a szenvedély tablója, mely a legintenzívebb mozgást mint fellendülést, felmagasztosulást mutatja be.”<sup>55</sup> – írja Király részletesebben kifejtett melodrámaelméletében, ami nagyrészt a korábbi melodrámaelméleteket, így Nortrop Frye<sup>56</sup> és Peter Brooks gondolatait visszhangozza.

A hetvenes évek pszichoanalitikus filmelmélete számára a melodráma jelentősége szintén realizmusellenes tendenciájában, a stílus túlzásaiban rejlett. Míg azonban Király és Bentley a melodráma költőiségét, képzeletgazdagságát, idealizmusát értékeli nagyra, addig a – többnyire feminista – ideológiakritikusok kritikai potenciáljáért becsülik a műfajt. Thomas Elsaesser a filmmelodráma egyik első újrafelfedezőjének értelmezését a melodráma túlzó stílusáról a történeti részben már futólag érintettem, ám most az elmélet kontextusába ágyazva ismét felelevenítem. A stílus túlzásainak oka már a korai melodramákban is az volt – mint azt Brooks részletesen leírja –, hogy mivel a cselekmény nem mondhatott ki mindent, a szereplők hallgattak érényeikről és érzelmeikről, a *mise en scene* összetevőire hárult a feladat, hogy megmutassák a hősök belső világát. Az ötvenes évek filmjeiben legfeljebb annyi az eltérés a korai melodramákhoz képest, hogy már nem erkölcsi tabuk gátolják a beszédet, hanem a szereplők valódi érzései és motivációi a tudattalanba süppedtek, ezért maradnak szótlanak. Elsaesser szerint az ötvenes évek családi melodramái a szereplők motivációit, elfojtott, kimondhatatlan érzéseit sűrítik össze olyan képszekvenciákba, amelyek nem viszik előre a cselekményt.<sup>57</sup> Az ötvenes évekbeli melodráma ikonográfiailag a polgári otthon vagy a kisvárosi környezet klausztrófóbb atmoszférájába rögzül, amelyeket a díszletvilág sűrűsége folytán elborítanak az értelmezésre váró jelek.

---

<sup>53</sup> Király Jenő: *Frivol múzsa*. I. kötet p. 201.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 213.

<sup>55</sup> Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” p. 72.

<sup>56</sup> Szemben azonban Királlyal Frye alsóbb szintű mimetikus módként, a komikus fikciós módok egyikeként írja le a melodramát, és kifejezetten nevetségesnek találja, ha egy melodráma komolyan veszi önmagát. Ld: Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*.

<sup>57</sup> Elsaesser, Thomas: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. *Ibid.* p. 53.

A klasszikus realista film/szöveg ugyanis a lacani pszichoanalitikus teória szerint a patriarchátus megszállott visszatérését mutatja meg a nemi identitást megalapozó scenárióhoz, amelyben a nő hiányként definiálódik. A realista filmek azonosulási rendszere egyfelől felkelti a képként, hiányként, Másikként kezelt nő iránti vágyat, másrészt megerősíti a patriarchális szubjektum identitását. A melodráma viszont antirealista túlzásaival megtöri a klasszikus filmszövegek azonosulási rendszerét, nem engedi a patriarchális értékeket képviselő hősökkel való maradéktalan azonosulást. A melodráma stílusára vonatkozó pszichoanalitikus értelmezések lényegében Brooks szimptomákról vonatkozó teóriáját variálják tovább. Geoffrey Nowell-Smith a hisztéria betegségéhez hasonlította az ötvenes évek kifinomult amerikai filmmelodramáinak burjánzó, sokszor a történések elé nyomuló stílusát: „a zene és a mise en scene nemcsak fokozza egy akcióelem emocionalitását: bizonyos mértékben helyettesítik is azt. A mechanizmus feltűnően hasonlatos a hisztéria pszichopatológiájához”.<sup>58</sup> A melodráma kritikai potenciálja tehát „kevésbé a polgári életstílus és értékek sirk-i kritikáján nyugszik, hanem inkább azon a lehetőségen, hogy a pszichikai és szexuális identitás ’valós’ állapotai a hisztérikus szöveg szimptomáiként a felszínhez túl közel nyomulhattak és áttörhették a klasszikus realista elbeszélés megnyugtató egységét.”<sup>59</sup> A pszichoanalitikus műfajelméletek tehát a patriarchális társadalom betegségének szimptomájaként olvassák a hivalkodó stíluselemeket és a burjánzó jelzéseket.

### *C. A sírás gyönyöre (A melodráma hatásmechanizmusa)*

„Mi a legkevesebb, amit egy melodramától mindenki elvár? A sok találó válasz közül az egyik: egy jó kis sírás.” – írja Eric Bentley.<sup>60</sup>, aki szerint a népszerű melodráma célja nem is az erkölcsi tanítás, hanem a néző megríkatása. A sírás a szentimentális regények öröksége a melodramában, amelyet a XVIII. század nagy írói, Rousseau és Goethe is népszerűsítettek a maguk műveivel. Diderot, a melodráma első teoretikusa is arról ír, hogy milyen élvezet rejlik a meghatódásban és a sírásban. Samuel Richardson regényeit dicsérő írásában pedig pozitív példaként hozza fel egyik barátját, aki Richardson olvastán a következő reakciókat mutatja: „először látom kicsordulni könnyeit, abbahagyja az olvasást, zokog; egyszer csak felkel, elindul, azt se tudja hová, kétségbeesett kiáltások törnek ki belőle, keserű szemrehányásokkal illeti a Harlowe-családot.”<sup>61</sup> A sírás megmutatását a bensőségesség, az érzelmek kiélésének újfajta, polgári kultúrája hozta magával, ami az irodalomban a személyes, intim műfajokat, a napló- és levélregényt gyakorló szentimentalizmusban csúcspontot ért el. A szentimentalizmus polgári irányzata egyfelől formai lázadás a klasszicizmus merevsége ellen, másfelől eszmei lázadás a feudalizmust képviselő arisztokrácia üres konvenciói ellen a polgári erények és érzelmek nevében. A koraromantika melodramája tehát a szentimentalizmus hagyományát követve a polgári értékvilág, az egyéniség kultusza és az érzelmek szabad kinyilvánítása nevében él bátran a sírás kiváltásának dramaturgiai eszközeivel.

A sírás nézői joga a szentimentalizmus és a romantika hanyatlása után is megmaradt a melodráma kiváltságának, ami az eszmetörténeti kiindulóponton túl további pszichológiai

<sup>58</sup> Nowell-Smith, Geoffrey: Minelli and Melodrama. In: Home Is Where the Heart Is. p. 73.

<sup>59</sup> Gledhill, Christine: The Melodramatic Field: An Investigation. In: Home Is Where the Heart Is. p. 9.

<sup>60</sup> Bentley p. 160.

<sup>61</sup> Diderot, Denis: Richardson dicsérete. In: A szentimentalizmus. Szerk: Wéber Antal. Budapest: Gondolat, 1971. p. 140.

magyarázatokat igényel. Bentley a melodráma alapvető jellegzetességének – mint korábban utaltam rá – a nézőnek a műfaj darabjaihoz való regresszív, gyermeki, vágykiélő hozzáállását tartotta, ami megmagyarázza a sírás szükségletét is. A melodráma nézője gyermeki önsajnálatot érez, ezért kezd sírni, amivel kiadja magából érzelmeit. Bentley a sírás pszichológiai szükségletét társadalmi-történeti kontextusba ágyazza, ám éppen ellenkező módon, mint ahogy a szentimentalizmusban a sírás joga és a kortárs polgári kultúra összekapcsolódott. Szerinte ugyanis a modern európai kultúra érzelmileg elszegényedett, a tudatos, nappali világából száműzte a könnyeket, a gyászt, a fájdalmak kimutatását, ezért szüksége van az álmokra és az álomvilág naturalizmusát képviselő melodramára, ahol szabadon kiélheti azokat az érzelmeket, így többek közt az önsajnálatot, amit a napközben, a felnőtt, tudatos én elfojtott.

Steve Neale hasonló előfeltevésekből indul ki a sírás mechanizmusát illetően, ám mélyebbre ás, mint az impresszionisztikus gondolat kísérleteket megfogalmazó Bentley. Neale a melodráma és a sírás kapcsolatát vizsgáló tanulmányában azt elemzi, hogy a nézőtéri sírást milyen dramaturgiai megoldások idézik elő.<sup>62</sup> Szerinte egyfelől az események elrendezésének és motiválásának módjai, a véletlenek, az elkésett találkozások, a hirtelen megtérések, az utolsó pillanatra halasztott megmenekülések, a túl késő érzése, az idő visszafordíthatatlansága, másfelől a vágy változékonysága, a beteljesülése elé állított akadályok váltják ki a könnyekhez szükséges meghatottságot. Neale pszichoanalitikus alapon értelmezi a néző reakcióit, amelyek mögött a gyerek anyja iránti vágyát véli felfedezni. A szerelem alapvetően narcisztikus természetű, a vágy titokzatos tárgya a másik vágya, magyaráz az ember azért szereti a másikat, hogy szeretve legyen, azért vágyik a másokra, hogy vágyjanak rá. A néző azért szeretné, hogy a főhősök szeretve legyenek, hogy beteljesítsék a néző kívánságát, ami a pár egyesülésére vonatkozik. Ez a kívánság a gyermekkor iránti nosztalgikus fantáziában gyökerezik, amit az anyával való egyesülés, a teljes szerelem és kielégülés állapota jellemez. Az igazi kérdés azonban az, hogy honnan ered a nézői élvezet a melodramában. A sírás a gyerekkorban a veszteség következményeként, leggyakrabban az anyával való egyesülés érzésének elvesztése miatt keletkezik. A sírás ugyanakkor nemcsak a veszteség artikulálása, hanem a helyreállítás igényének bejelentése is egyben, amit a gyerek az anyjának címez, akiről képzeletben feltételezi, hogy képes teljesíteni ezt az igényét. A könnyek azért megnyugtatóak a gyermek és a hasonló élményeket újraélő néző számára, mert a narcisztikus hatalom pozíciójába juttatja, ami szükségszerűnek tartja az igényeit kielégítő Másik létezését. A melodramában tehát kettős struktúra működik egymással párhuzamosan: az elbeszélői struktúrában mindig túl késő van, nem lehetséges elérni a vágy tárgyát, a fantáziastruktúrájában viszont a vágy beteljesítésének lehetőségességét éli meg a néző.

A pszichoanalitikus elemzések után megjelentek a sírást magyarázó fenomenológiai és kognitív elméletek, amelyek már nem a koragyerekkor traumáinak újraélését helyezik előtérbe a film befogadása kapcsán, hanem a hallás-látás által közvetlen kiváltott pszichikai- testi élményeket. Linda Williams feminista alapokon nyugvó, de az ortodox feminista hittételeket revízió alá vonó elmélete a műfajok közt úgynevezett testműfajokat különít el, „melyeknek nemlineáris látványosságai közvetlenebb módon az emberi test nyers közszemlére tevésére összpontosulnak”<sup>63</sup>. Williams három hagyományosan lenézett műfajt

---

<sup>62</sup> Neale, Steve: Melodrama and Tears. In: Screen vol. 27 no. 6. (1986) pp. 6-23.

<sup>63</sup> Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. p. 3.

sorol be a testműfajok közé: a pornót, a horrort és a melodramát. A közösség alapja, hogy mindhárom műfaj állandó ismertetőjegyei a testi túlzások: a pornóban az orgazmus, a horrorban az erőszak és a rémület, a melodramában a sírás ábrázolása. A túlzás tehát vizuálisan mindhárom esetben a kontrollálatlan roham - a szexuális gyönyörben, a rettenetben illetve a bánatban magán kívül kerülő test - megmutatásából, míg auditívan a nyelv kódolt megnyilvánulásait mellőzve a gyönyör, a félelem illetve a zokogás artikulálatlan hangjaiból származik.<sup>64</sup> A három műfaj további közös sajátossága, hogy az ábrázolási hagyományokhoz híven elsősorban a női testekben ölt alakot a gyönyör, a félelem és a kín túlzása. Williams nemcsak a testiség ábrázolásának hasonló túlzásai miatt azonosítja testműfajokként a pornót, horrort és melodramát, hanem a nézőben kiváltott erőteljes testi hatások miatt is, amelyek a szerző szerint akaratlanul is utánozzák a vásznon megjelenített testek érzelmeit és érzéseit. A testműfajok sikere a testi reakciók mértékén múlik, ezért számítanak az „alacsony” műfajok közé, mert hiányzik a szükséges esztétikai távolság, a néző túlságosan is bevonódik érzékileg és érzelmileg a filmekbe. Williams azonban a néző testi reakcióinak elemzése helyett (amire a fenomenológia vállalkozik) visszatér a pszichoanalitikus filmelmélet kiindulópontjához és a néző fantáziastruktúráját vizsgálja a nemi identitások függvényében, ami a melodramával kapcsolatban Neale megállapításaihoz vezet. Bár Williams elmélete nagyban leegyszerűsítő, hiszen egyetlen testi megnyilvánulás ábrázolásában ragadja meg egy-egy műfaj lényegét, ezen kívül nem lép lényegesen túl a pszichoanalitikus elmélet alapfeltevésein, mégis sikerül lényegében értékmentesen leírnia a melodrama alapvető testcentrikusságát.

A kognitív filmelmélet a pszichoanalitikus elméletnél finomabb kritériumrendszert állított fel a melodrama meghatározására, ráadásul ezek a kritériumok mellőzik a pszichoanalitikus elméletek nemi identitásra szűkítő leegyszerűsítéseit. Torben Grodal műfajtipológiája nem konkrét szabályokhoz, nem is intézményes megjelenési formájukhoz köti a műfajokat, hanem ezeknél a kritériumoknál általánosabb jellemzőkkel írja le őket. Grodal a kognitív filmelmélet optikáján át vizsgálja a fiktív szórakozás műfajait, amelyeknek – feltevése szerint – az a céljuk, hogy alapvető emberi érzelmeket jelenítsenek meg, és érzelmi válaszokat hívjanak elő a nézőből. Az egyes műfajok domináns megkülönböztető jegye tehát „*az érzelemteremtő narratív mintázatok egy csoportja.*”<sup>65</sup> Grodal tipológiája szerint a cselekvés kanonikus narratíváit – így az akció- és kalandműfajokat – időszerkezetükben egyszerű kronologikus folyamatok, az általuk kiváltott érzelmi hatások terén akaratlagos, célorientált enakciók jellemzik. A narratív szerkezet lényege, hogy a hős csábító tárgyak után kutat és elpusztítja az ellenszenves ellenségeket. Ez a narratív séma a nézőben a főhőssel való kognitív és empatikus azonosulást, enaktív-projektív folyamatokat indít el: a néző elveszti éntudatát, miközben tettvággyal és a negatív hősökkel szemben ellenérzésekkel itatódik át. A cselekvés kanonikus narratívájával szemben a Grodal által a passzív pozíció melodramájának nevezett műfaj legfőbb sajátossága, hogy az azonosulás megtestesítője túlnyomórészt passzív; a főhőst idegen erők irányítják: grandiózus emberfeletti (erkölcs, társadalmi hierarchia) vagy szubhumán hatóerők (ösztönök), metafizikai létezőt képviselő jelenségek (a végzet, Isten akarata, a Gonosz), természeti jelenségek (katasztrófák, viharok, tüzesetek). A nézőt a passzív szereppel való azonosulás nem tettekre sarkallja, hanem a hős érzelmeinek bensővé tételére. Az azonosulás tárgya elveszti testi különállását, a filmek megérintik nézőiket, ez vezet síráshoz, vagy melankóliához.

---

<sup>64</sup> Ibid. p. 4.

<sup>65</sup> Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája p. 326.

A passzivitás következményeként ugyanakkor nemcsak az empatikus, hanem a perceptuális azonosulás is megnövekszik, azaz a melodráma nézője sokkal nagyobb figyelmet szentel a képeknek és hangoknak, érzékenyebb a kompozíciókra, a tárgyakra, a színekre, a zenékre, a zajokra. „Narratív szempontból ez azt jelenti, hogy bizonyos érzelmek és érzések szimulálása érdekében az input-output feldolgozást a nézőben késleltetni kell, mégpedig lehetőleg a főhőssel történő azonosulás eszközével. A melodráma [...] egy sor olyan eszközt vet be, amely gátolja az akaratlagos cselekvést, mondjuk oly módon, hogy eltávolítja a lehetséges tárgyat (például a főhős szerelme meghal vagy eltűnik) és így teszi lehetetlenné a cselekvést. [...] A felfüggesztés következtében a képek és észlelések érzelmi töltést nyernek, amit telítődésnek hívok”<sup>66</sup> Az érzelmi telítődést gyakran luxuscikkek és szép tárgyak idézik elő, amelyek nem a tettek világát alkotják, tehát nem enaktív folyamatokat indítanak el a nézőben. Grodal ezzel lényegében kognitivistá fordítást ad Elsaessernek és követőinek a melodráma stílusának túlzásaira, burjánzóan átesztétizált látvány- és világára vonatkozó elméletére.<sup>67</sup>

A melodráma másik alapvonása a passzív főhős mellett sajátos időbelisége. A kanonikus elbeszéléssel szemben az idő nem lineárisan halad előre, hanem inkább ciklikus vagy időtlen: a melodráma elbeszélése gyakran múlt nélküli vagy időtlen ismétlődésekből, valamint ismétlődő-tartós cselekvésekből tevődik össze. Sok esetben a történetet visszafelé, a végzetes események lejátszódása után visszatekintve mondják el. Például a *Szélbe írva* esetében Kyle örült robotogása és a lövés eldördülése a film nyitányában exponálja a hős végzetét, „már csak” az okokat, az előtörténetet kell megtudnunk a filmből, ami ezekig a drámai eseményekig vezetett. Az állandó veszteség hangsúlyozása, a megszállott ismétlés a végzetszerűség kialakításának dramaturgiai eszköze, ami melankolikus hangulatba ringatja a nézőt. A ciklikusság ugyanakkor ritmust is ad a filmnek, ami a melodráma alapvető zeneiségét erősíti. A zenei ritmusok gyakran testi ritmusokkal, a pulzus, a légzés ritmusával kapcsolódnak össze, ami újfent csak megerősíti a melodráma alapvető testiségét. A linearitás megtörésének, a ciklikusságnak tehát a passzív főhőshöz hasonló dramaturgiai szerepe van a melodráma sajátos hatásmechanizmusának megteremtésében.

## Összegzés

A melodráma különféle elméletei születésük szellemi áramlatainak jegyeit viselik magukon és a felhasznált segédtudományok (pszichoanalízis, kognitív pszichológia, filozófia) szakzsargonjában írják le a műfaj jellegzetességeit, ám mint a fenti rövid összefoglalásból kiderült, lényegében nem mondanak ellent egymásnak a melodráma alapvető jegyeit illetően, csak máshová helyezik fókuszukat az esztétikai jelenségek magyarázatában. A későbbi fejezetekben minden alkalommal az elemzés alá vont film szempontjából leginkább adekvát teóriára fogok hivatkozni – immár az elmélet részletesebb kifejtés nélkül –, mert meggyőződésem, hogy egyetlen elméleti paradigma keretei között maradva sem írható le maradéktalanul a késő modern melodráma sokarcú, gazdag filmesztétikai jelensége.

---

<sup>66</sup> Torben Grodal: Megismerés, érzelem az agyműködés folyamatai és a narráció. pp. 432-433.

<sup>67</sup> Lásd Thomas Elsaesser tanulmányát: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. A pszichoanalitikus értelmezések kiindulópontjaként Nowell-Smith, Geoffrey: *Minnelli and Melodrama*. A kultúrantropológia szemszögéből: Klinger, Barbara: *Melodrama and Meaning. History, Culture and the films of Douglas Sirk*.





#### IV. Az érzelmek kizsákmányolásától az önelvesztés extázisáig: Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder időben rövid, ennek ellenére rendkívül termékeny életművét végigkíséri a melodráma műfaja, ami a modern európai szerzői filmesek között egyedülállónak teszi a német rendező művészetét. Mint a történeti fejezetben láttuk, a modern európai film történetében döntő szerepet játszott a melodráma, de a műfaj a kor meghatározó rendezői életművének csupán egy rövid szakaszában, ráadásul erősen intellektualizált formában jelentkezett. A hatvanas évek eleji intellektuális melodramákkal szemben Truffaut erős érzelmi hatást keltő, klasszikusabb melodramáit (*A Mississippi szirénje*, *Az utolsó metró*) hozhatnánk fel másik példaként, de a francia rendező egyrészt csak időről időre tér vissza a műfajhoz a krimi és a komédia elemeit felhasználó, műfajtan önálló műveivel. Fassbindernek viszont a melodráma a legszemélyesebb műfaja; nemcsak abban az időszakban dolgozik e műfaj hatásmechanizmusai szerint, amikor nyíltan programjává teszi a hollywoodi melodramák követését, hanem már akkor is, amikor leforgatja első gengszterfilmjeit, s még akkor is, élete vége felé, amikor Németország huszadik századi történelmét önti világsikerű elbeszélésekbe. Az első filmjétől az utolsóig nem az akció és nem is intellektuális analízis érdekli őt, hanem az érzelmek történései, az ösztönök elfojtása és kitörése, tehát mindazok a témák, amelyeknek ábrázolására a melodráma huszadik századi alakváltozatai vállalkoztak.

Fassbinder életművét minden különösebb nehézség nélkül három, világosan elkülönülő korszakra oszthatjuk. Az első korszak a *puritanizmus kora*, 1969-1970-ben, ami alatt Fassbinder a sajátos filmi elbeszélés és stílus kiküzdésére koncentrált. A mindössze két évig tartó időszakban tíz játékfilm született, ám szembeötlő jegyeiket tekintve<sup>68</sup> egyik sem tisztán melodráma, hanem gengszterfilm, politikai pastiche, modernizált népszínműfeldolgozás. A második korszak a *melodramák kora* az 1971-1975 közötti időszakban, amikor Fassbinder az első korszak elidegenítő, a közönséget próbára tevő alkotásait a Sirk-féle melodráma sajátos szerzői adaptációira cseréli föl és ezeknek révén nemzetközileg is ismert rendezővé válik. A harmadik *a mazochizmus és melankólia korszaka* 1976 és 1982 között, amikor Fassbinder két irányt követ egymással egy időben: az egyik a nagy költségvetésű történelmi filmek, a másik a személyiség hasadásának, identitásválságának élményét feldolgozó, személyes hangvételű filmek sora, amelyek között egyaránt találhatunk tisztán melodramákat (*Lili Marleen* illetve *Amikor tizenhárom újhold van egy évben*) valamint számos műfaji jegyet felmutató, de az előző korszak nyílt melodramáitól eltávolodott alkotásokat. A harmadik korszak elnevezését nem az összes, akkor készült film alapján adtam, mert a történelmi filmek és *A harmadik generáció* más utat követnek, más válaszokat adnak a modern művészfilm hetvenes évek végi válságára, mint az általam a melodramatikus elbeszélésként tárgyalt alkotások. Ebben a fejezetben Fassbinder melodramáit az életmű három korszaka szerint csoportosítva tárgyalom, hogy kimutassam az elbeszélés és a stílus változásai mellett a melodráma műfajának adaptálódását is Fassbinder változó világképéhez.

##### I. A puritanizmus kora: 1969-1970

---

<sup>68</sup> Ld. később Wong Kar-wai kapcsán Steve Neale elméletét a műfajok intézményes megközelítésével kapcsolatban.

Fassbinder 1969-ben kezdett nagyjátékfilmet rendezni, bár előzőleg, 1967-ben már elkészített két kisjátékfilmet, *A városi csavargót* és az *A kis káoszt*, ám ezeknek nem lett közvetlen folytatásuk, mert az akkoriban útját kereső, a berlini filmfőiskolára sikertelenül felvételiző, művészi ambíciókat tápláló fiatalember 1967 végén a müncheni Action Theater tagja, majd hamarosan vezéregyénisége, s antitheater néven 1968-ban a színház újjáalapítója lett. A nagyjátékfilmes karrier a színházi társulati munkából nőtt ki, ami az első korszak műfajaira, stílusára erősen rányomja bélyegét. Ezek a filmek intézményes értelemben nem melodramák, mégis érdemes megvizsgálni őket, hogy mik azok a melodramai motívumok, jellegzetességek, történet- és stíluselemek, amelyekből a későbbi korszakok melodramái kinőnek. Mielőtt azonban erre a kérdésre rátérnék, előzetesen jellemeznem kell a hatvanas évek végén létrejött színházi és filmes ellenkultúra hatását a fassbinderi életműre, hogy világosan kirajzolódjanak azok a körülmények, amik a Fassbinder műfajokhoz való viszonyát befolyásolták. Egyfelől Fassbinder melodráma felé fordulását 1971-ben gyümölcsöző a korai filmeket erősen befolyásoló esztétikai és ideológiai hatásokkal kölcsönhatásban vizsgálni, másfelől az életmű és a melodráma filmtörténeti fejlődésének megértéséhez elengedhetetlen az ideológiai és művészeti környezet bemutatása.

### *A. Modernizmus, műfajiság*

Fassbinder rendezői indulásának ideje, a hatvanas évek vége Nyugat-Európában a politikai modernizmus virágkora volt, amelyben a politikai változásokat követelő diákmozgalmak szoros összefüggésben álltak a kor avantgarde művészetével. A lázadás elsősorban a szülők és nagyszülők generációja, annak életmódja, erkölcsi ellen irányult, s csak másodsorban telítődött mindez baloldali politikai tartalommal. „Az 1968-as új baloldali ideológia alapvetően a hagyományos mentális minták és viselkedésmódok által fenntartott hagyományos intézményekkel szembeni egyéni önrendelkezés és emancipáció körül forgott”<sup>69</sup> – írja Kovács András Bálint a politikai modernizmussal kapcsolatban. A diákmozgalmak leglátványosabb megmozdulására Franciaországban került sor 1968 májusában, ahol a munkássággal együtt léptek fel és robbantottak ki kvázi-forradalmat, ám az erőszakos utcai akcióik nem irányultak közvetlenül az államhatalom intézményeinek megdöntésére, és miután elérték bizonyos eredményeket, jóformán maguktól véget értek. Németországban viszont az újbaloldali fiatalság éppen 1968 után radikalizálódott, miután a hatvanas évek bizonyos – főként az oktatás területét érintő – liberalizációs lépéseit nem követték újabb, látványos, az egész társadalmat átható változások. Egy tüntető diák halála után az erőszak eskalálódott; a hetvenes években erős baloldali terrorista hullám indult el, ami a hetvenes években felülmúlta – a fasizmust szintén megélt Olaszországot leszámítva – más nyugat-európai országok újbaloldali mozgalmainak radikalizmusát.

Norbert Elias a németországi terrorizmusról írott tanulmányában részletes feltárja azokat a mozgatórugókat, amelyek a kor német fiatalságát a kezdetben békés, majd a hetvenes évektől erőszakos politikai harcokba vezették. A számos, részben egymással összefüggő ok közül a legfontosabb, hogy az apák náciizmus alatt kompromittálódtak és a háború után bűnbánatot tanúsítani nem akaró nemzedékével együtt annak eszméi és normái, nacionalizmusa, az erősek tisztelete és az egész polgári erkölcs- és viselkedési kódex lejáratódott, és mindezzel szemben a marxizmus kínált alternatív gondolkodási rendszert, ami

---

<sup>69</sup> Kovács: A modern film irányzatai. p. 373.

alapvetően a polgári hatalom megdöntésére és kommunisztikus ideálok elérésére irányult. Elias rámutat az eszmék e földindulásszerű átalakulásának döntő mozzanatára, ami a kor filmművészetét, így Fassbinder melodramáit is áthatotta. „A változásban kulcsszerepe van annak, hogy a súlypont a magánéleti erkölcsről a közerkölcsre helyeződik át [...] A fiatalabb nemzedékek körében egyre inkább a társadalmi egyenlőtlenség és elnyomás problémái kerültek az erkölcsi elkötelezettség középpontjába.”<sup>70</sup> A német fiatalok, Fassbinder nemzedéke a múlttal és a társadalmi igazságtalanságokkal való szembenézést választotta, és önmagára vállalta a felelősséget, hogy az apák bűnei ne ismétlődhesek meg többé. A fiatalok szellemi és erkölcsi erőfeszítése arra irányult, hogy – szemben az apák múltfelejtésével – megmagyarázzák a nácizmus hatalomra kerülését Németországban, ezért az állam minden erőszakos megmozdulásában, a társadalmi igazságtalanságok továbbélésében a fasizmus, a diktatúra újjáéledését vélték felfedezni. Ez a félelem is magyarázatot nyújt a terrorizmus feléledésére: a baloldali fiatalok „az elnyomás aktuális formáiba rendre egy második fasizmus előfutárát látták bele, ami központi szerepet játszott a parlamenten kívüli ellenzék csoportjainak, később pedig a konspiráló terroristák csoportjainak terveiben és akcióiban.”<sup>71</sup>

A háború után született generációk 60-70-es évekbeli politikai gondolkodásának és magatartásának Elias-féle értelmezése kijelöli azokat a kereteket, amelyek Fassbinder alkotásait a 70-es évek közepéig politikailag-tematikailag meghatározták. Fassbinder számára ugyanúgy a fasizmus, a kizsákmányolás és elnyomás voltak a társadalmi-politikai jelenségeket leíró kulcsszavak, mint a korszak parlamenten kívüli ellenzéke és terroristái számára, ám a legfontosabb különbség a társadalmi utópia mibenlétében és megvalósításának reményében rejlett. A baloldali fiatalok számára a kommunista vagy kommunisztikus berendezkedésű társadalom volt az elérendő cél, amihez a marxizmus különböző válfajai, elsősorban is a maoizmus nyújtott ideológiát, s aminek megvalósításában, a társadalom megváltoztatásában, az ember felszabadításában olyannyira hittek, hogy fegyvert is ragadtak érte; Fassbinder ezzel szemben leginkább anarchistának nevezhető<sup>72</sup>, aki nem hisz semmilyen gyors társadalmi átalakulásban, a politikai utópiák azonnali megvalósításának lehetőségében. A rendező ugyanakkor a fennálló német polgári társadalom elszánt, kíméletlen kritikusa, aki a társadalom legtávolibb rétegeiben mutatja ki az elnyomás mechanizmusait, anélkül viszont, hogy a boldogulás útját jelentő ideális társadalmi konstrukciót megmutatná. Ha ábrázol is ideig-óráig tartó boldogságot, például *A félelem megeszi a lelket* című filmben, akkor az egyéni tett következménye, a társadalom uralkodó ideológiáival szembeni privát cselekedet, amelynek nincsen közvetlen politikai vonzata. Fassbinder tehát politikai nézeteit tekintve belül is és kívül is van a kor baloldali mozgalmain, így egyes filmjeivel egyszerre válik ezeknek az alternatív mozgalmaknak és a polgári társadalom konzervatív híveinek kritikusává és ellenségévé.

A nyugat-németországi fiatalságot befolyásoló politikai nézetrendszer vázlatos áttekintésére azért volt szükség, mert a kor avantgarde művészetét áthatotta a baloldali politikai ideológia. „Míg a modernizmus kezdetét főleg a társművészetekből és magából a filmtörténetből érkező hatások határozták meg, a modernizmus második korszakának

---

<sup>70</sup> Elias, Norbert: A németekről. (Ford: Györi László) Helikon. p. 243.

<sup>71</sup> Ibid. p. 232.

<sup>72</sup> „Én egy romantikus anarchista vagyok” – nyilatkozta halála előtt nem sokkal. In: Fassbinder. Írások, beszélgetések. p. 293. Lásd még ehhez Thomas Elsaesser Fassbinder's Germany című kötetét.

meghatározó tényezője inkább egy ideológiai és politikai környezet volt”<sup>73</sup> – írja Kovács András Bálint a modern film 1966 utáni történetével kapcsolatban. Fassbinder első korszakának alkotásai, színdarabok, rendezések, filmek állnak a legközelebb a politikai modernizmus áramlatához. Az 1967-70 közötti időszakban a legfogékonyabb a kor politikai színházának és filmjének stílusa, eszköztára iránt, amikor még rendezőként egészen tapasztalatlan és még a legkevésbé távolodott el a baloldali mozgalmak ideológiájától. A következőkben ezeket a legfontosabb művészeti hatásokat, inspirációkat tekintem át.

Fassbinder első színházrendezői próbálkozásaiban a Living Theater – részben áttételes, részben közvetlen – hatása érvényesült. Az amerikai társulat 1967-es németországi turnéja nyomán gomba módra szaporodtak a kis avantgarde pince- és utcaszínházak, amilyen az Ursula Strätz és Horst Söhnlein által alapított, kommunisztikus szervezeti formájában és játéktílusában a példaképet utánzó müncheni Action-Theater is volt. A Julian Beck és Judith Malina által létrehozott New York-i társulat nemcsak egy esztétikai programot, hanem létformát is jelentett, aminek lényege a kommunisztikus társadalmi utópia megvalósítása. A színház és az élet közti határvonalat eltörölni akaró társulat erősen testi, erőszakos megoldásaival és improvizatívnak álcázott színpadi jelenlétével a nézőt aktív érzelmi és fizikai részvételre igyekezett sarkallni, vagyis tulajdonképpen happeninggá alakította a hagyományos színházi formákat. A Living Theater tipikus modernista színházi formát képviselt, amely Antonin Artaud-nak a „kegyetlenség színházáról” alkotott elképzeléseit ültette át a gyakorlatba. Artaud színháza testi színház, az „emberi szervezet belsejében” akar érzéseket felfakasztani, katarzist okozni fizikai sokkhatásokkal és egyfajta, a „dinamikus és térbeli kifejezőmód tartományába” tartozó gesztusnyelvvel. Artaud a polgári színház kényelmét, megelégedettségét, távolságtartó voyeurizmusát igyekezett széttörni radikális elképzeléseivel, amelyek igazán csak a hatvanas években szökkentek szárba. A Living Theater Artaud fizikai színházról vallott elképzelését a kor politikai ideológiáival elegyítette, így hozott létre sajátos hatvanas évek végi művészetet. Fassbinder számára ennek a fajta színjátszásnak, amivel az Action-Theater előadásán ismerkedett meg, közvetlensége, nyersessége, fizikalitása nyújtott elementáris tapasztalatot, amit aztán saját rendezéseiben is megpróbált megvalósítani. Fassbinder korai műveinek józan, szkeptikus és a metafizikát mellőző szemléletétől azonban távol állt Artaud misztikája és a Living Theater utópikus hite. A New York-i társulat szertelenségét utánzó első színházi rendezése, a spontán ötleteket megvalósító, hippis életérzésű *Leonce és Léna* után meg is tagadta a Living Theater, mint számára túl vallásos képződményt<sup>74</sup>. Ha nem is követte őket, azért még 1969-70-es színház- és filmrendezéseit egyfelől az ötletek szertelenségében, másfelől a kérdésfelvetéseket illetően a Living Theater inspirálta. A *Preparadise sorry now* című színdarabjának apropója például az volt, hogy a New York-i társulat 1968 augusztusában az avignoni színházi fesztiválon bemutatta *Paradise now* című előadását, amiben a kizsákmányolás társadalmának illusztrálása után a színészek ruháikat ledobva és a közönséget is erre készítetve anarchista bacchanáliába kezdtek, mintegy ott és azonnal megvalósítva a földi Paradicsomot. Az antitheater 1969 márciusában mutatta be a *Paradise now* antitezisét, melynek rövid jeleneteiben a társadalom mindennapjainak szélsőségességig vitt megaláztatásait, kegyetlenkedéseit, elnyomását vitte

---

<sup>73</sup> Kovács. Ibid. p. 375.

<sup>74</sup> Färber, Helmut: Revolution im Privaten. Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder. In: Filmkritik 1969/8, p. 473.

színre. A darab nyilvánvaló tanulsága, hogy a Paradicsom egyáltalán nincs közel, viszont ami a Paradicsom előtt van, az maga a Pokol.<sup>75</sup>

A *Leonce és Léna* után Fassbinder szükségét kezdte érezni a formai fegyelemnek, mint nyilatkozta, „megpróbáltam, hogy egy tisztán kirajzolt és megszerkesztett dologra összpontosítsak, és megpróbáltam a színészek játékát számomra áttekinthető mértékűre redukálni.”<sup>76</sup> Ferdinand Bruckner *Bűnözők* című darabján kísérletezte ki mindazokat a formai megoldásokat, amiket későbbi színházi és filmes rendezéseiben már csak továbbfejlesztett.<sup>77</sup> Fassbinder itt már először a mozgásokat tervezte meg, hogy ki, honnan-hová és hogyan jön-megy a színen; pontosabban fogalmazva filmekből megidézett mozgásformákba és képekbe rendezte el színészeit. A színész a merev, részben előre adott mozdulatoknak köszönhetően marionettként működik, ami egyfelől megkönnyítette a kezdő rendező dolgát a színészekkel való munkában és a formaadásban, másfelől a naturalista játékmóddal szemben határozott absztrakciót és redukciót jelent.

A Bruckner-darab előadása tehát fontos mérföldkő Fassbinder pályáján, de első nagyjátékfilmjének elkészítéséhez és rendezői stílusának kikristályosodásához a végső inspirációt Jean-Marie Straub vendégrendezése nyújtotta.<sup>78</sup> Straub az Action Theater felkérésére 1968 áprilisában rendezte meg – színpadon mindössze tíz percesre rövidítve – Bruckner *Az iffúság betegsége* című színdarabját, amelynek filmre rögzített változatát újabb jelenetekkel kiegészítve készítette el *A vőlegény, a színésznő és a strici* című rövidfilmjét. Fassbindernek eközben alkalma nyílt rá, hogy testközelből tanulmányozza a politikai modernizmus korszakának egyik legeredetibb, legradikálisabb filmrendezőjének technikáját. Straub és az ellenfilmes mozgalom ideológiája, hogy „a filmet meg kell tisztítani mindentől, ami nem közvetíti direkt módon a szerző gondolatait a társadalomról, a történelemtől, vagy általában a világról.”<sup>79</sup> Straub számára mind a hagyományos narratív megoldásokat használó elbeszélés, mind a filmkép esztétizálása akadály a baloldali ideológia közvetítésének, ezért arra törekedett, hogy minél puritánabb filmnyelven fogalmazzon. A szimbolizmus ellen harcoló francia származású rendező Robert Bresson filmművészetében talált megoldásokat céljaihoz: egyrészt mindketten elvetették az utánczó színész szerepét a filmben, helyette szenttelen szövegmondású, redukált jelzésekkel élő „modelleket” használtak, másrészt mindketten a vizuális ingerek minimalizálásában keresték az intenzivitás lehetőségét. Ami a döntő különbség kettejük stílusa közt, hogy „Straub kameramunkája nem metonimikus, nem rejt el vizuális információt, ami Bresson filmjeiben egy metafizikai dimenziót nyit fel.”<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Töteberg, Michael: Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück In: Text+Kritik 103. Rainer Werner Fassbinder. p. 25.

<sup>76</sup> Ott tanultam meg rendezni. Beszélgetés Corinna Brocherrel In: Fassbinder. Írások, beszélgetések. Budapest: Osiris, 1996. p. 12.

<sup>77</sup> Ibid. p.12.

<sup>78</sup> Straub Franciaországban született és ott is élt egészen 1957-ig, amíg el nem szökött Németországba, hogy ne kelljen az általa elítélt algériai háborúban katonaként szolgálnia. Hosszas németországi csavargás után Münchenben telepedett feleségével és későbbi állandó munkatársával, Daniele Huillet-vel. A teljesen visszhangtalan *Machorka-Muff*, majd a szerény sikert elért *Nincs békülés* után – Godard támogatásával – végre megrendezhette első filmtervét, az *Anna Magdalena Bach krónikáját*, ami nemzetközileg elismert avantgarde filmessé tette Straubot.

<sup>79</sup> Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. p. 384.

<sup>80</sup> Ibid. p. 387. Bresson, Straub és Fassbinder stílusának részletes összehasonlításához lásd: Stóhr Lóránt: Vándorlások. Filmkultúra online.

Straub a színészek számára pusztán teret adó képek helyett a szerzői kommentárookra illetve a későbbi filmekben a végtelen hosszú dialógusokra helyezte a hangsúlyt, mert igazi puritánként kevésbé bízott a képből, mint a szóban.

Fassbinder Straubtól leste el korai filmjeinek minimalista stílusát és a szenttelen színészi játékot. „Straubtól tanultam meg, hogyan lehet kialakítani a film stílusát, Straubtól vettem át elméleteket is” – ismerte el egyik interjújában.<sup>81</sup> Ám számos lényegi eltérés adódik már Fassbinder filmrendezői pályájának kezdetén is a mintául szolgáló Straub-művekhez képest. A leglényegesebb a hagyományos elbeszélésekhez, a klasszikus hollywoodi filmekhez és műfajokhoz való viszony: Straub tökéletesen számúzi filmjeiből azoknak még a csíráit is, Fassbinder viszont bátran támaszkodik rájuk. Az első tíz Fassbinder-film közül három a gengszterfilm, azon belül is a film noir cselekménymintáját követi, egy pedig az USA déli államaiban játszódó western-melodráma. Fassbinder a többi korai filmben sem mondott le az elbeszélés hagyományos eszköztáráról olyan jelentős mértékben, mint Straub tette, csak nem hollywoodi filmműfajokat, hanem drámai műfajokat, így például népszínművet, problémadarabot választott kiindulópontjául. Fassbinder szerint az elbeszélés nem kárhóztatandó rossz, amit ki kell iktatni annak érdekében, hogy a film az igazságot közvetítse, mint Straubnál, hanem alapstruktúra, amire építkezni lehet.

Bár Fassbinder személyes tanítómestere Straub volt, akitől átvette a rendezői módszereket és elveket, a mozis példaképei a hollywoodi gengszterfilmek negyves-ötvenes évekbeli mestere, Raoul Walsh<sup>82</sup>, valamint a hollywoodi filmek és az amerikai popkultúra törmelékeiből építkező Jean-Luc Godard voltak. Walsh hatását a gengszterfilm zsánere és számos konkrét idézet<sup>83</sup>, míg Godard-ét például *Az út Niklashausenbe* című film jelzi, ami a francia filmrendezőt számos konkrét ötlettel is megidézve éppúgy ideológiai szövegek és a populáris kultúra rekvizitumainak kollázsa, mint a *One plus one* vagy *Made in USA* című filmek. A hollywoodi film azonban csak egyik összetevője a Fassbinder erősen befolyásoló amerikai populáris kultúrájának. Fassbinder és egész nemzedéke, a háború után felnövekvő német fiatalok számára ugyanis az amerikai popkultúra alkotásai, tárgyai, ikonjai nem a fogyasztói társadalom szimbólumai voltak, mint manapság, hanem a nácizmus során kompromittálódott német kultúra és a polgári magaskultúra antitézisei. Jane Shuttac a témáról írt tanulmányában azt állítja, hogy a fiatal német ellenkultúra alapvetően minden etablírozott kultúra ellen lázadt, ezért tűzte zászlajára a polgári német társadalomban lenézett amerikai popkultúrát. A mozgalom alapvető antiintellektuális törekvései folytán kevésbé értékelte az elidegenítés modern elvét, ezért megtagadta a német polgári kultúrában ekkora már a legrangosabb írók közé emelt Brechtet is.<sup>84</sup> Shuttac érvelése szerint Brecht már közel sem jelentett akkora vonzerőt a korban, mint amit a filmtörténet utólag neki tulajdonít, ezért hamis

---

<sup>81</sup> Düh, amit átélek. Beszélgetés Joachim von Mengershausennel In: Fassbinder. Írások, beszélgetések. (Szerk: Zalán Vince) 49.o.

<sup>82</sup> Fassbinder tiszteletképpen a Franz Walsch nevet használta a stáblistán saját filmjei vágójaként.

<sup>83</sup> Fassbinder 60-as évek végi interjúiban Straub mellett előszeretettel hivatkozik példaként Walsh-ra és Godard-ra, míg később, Fassbinder melodramái korszakában Douglas Sirk és Visconti veszik át helyüket az interjúkban. Fassbinder konkrét Walsh-idézeteket is elárul: például a *Szerelem hidegebb a halálnál* című filmjében az ötlet, hogy Brunót, a besúgót összeverve viszik Franz-hoz, Walsh *Gun Fury* című filmjéből való, valamint hogy a *Whity* című westernje készítése előtt inspirációként szintén Walsh-filmeket nézett. Ld: Fassbinder. Írások, beszélgetések.

<sup>84</sup> Shuttac, Jane: *Contra Brecht: R. W. Fassbinder and Pop Culture in the Sixties*. In: *Cinema Journal* Vol 33. No. 1. (Fall 1993), p. 39.

Fassbinder művészetével kapcsolatban a brechtianus elidegenítés és az azonosulásra készítő hollywoodi filmműfajok szembeállítására. Érdekes ezzel kapcsolatban magához Fassbinderhez fordulni, aki egyik interjújában azt mondta, hogy Brechtrel ellentétben Ödön von Horváthot érzi közel magához, akit közvetlenül az emberek érdeklik, s míg Brecht intellektuálisan, maga Fassbinder (és persze Ödön von Horváth) stílusosan idegenít el.<sup>85</sup> A kulcsmozzanat Brechtnél az intellektualizálás, amivel szemben Fassbinder és a német ellenkultúra a közvetlen, érzéki élményeket okozó amerikai kultúrához fordul, amelyet – mint a hollywoodi filmekkel kapcsolatban jeleztem – azonban nem kritikátlanul, hanem kettős fókusszal szemlél. Shuttac ezt a kettősséget a camp esztétikai kategóriájával ragadja meg: a műfajok, különösen a melodráma külső jegyeiben gátlástalanul eltúlzott használata egyfelől szándékosan sérti a német polgári jóízlést és magaskultúra iránti rajongást, másfelől viszont az amerikai kapitalizmus ironikus kritikáját nyújtja. Az amerikai mozi iránti rajongásnak és e rajongás filmes megtestesülésének tehát – a francia új hullám nemzedékénél még nyomósabb – kulturális okai vannak: az apák és fiúk közti radikális életmód- és ízléskülönbség kifejeződései.

Visszatérve Straub és Fassbinder az elbeszélés szükségességével kapcsolatos nézetkülönbségéhez, azt mondhatjuk, hogy alapvetően ez a vita húzza meg a fiatal német film és a német újfilm közti választóvonalat. Amíg a 60-as évek fiatal német rendezői, az oberhauseni csoport tagjai (akikkel leginkább rokon Straub művészete) a dokumentarizmusból indultak ki és a – bordwelli értelemben vett – klasszikus nézői pozíció megzavarására törekedtek a kép és hang elválasztásával, ütköztetésével, a montázssal, a szerzői kommentár alkalmazásával, addig a német újfilm szerzői, a '68 után színre lépő fiatalok a nézővel való kapcsolat újrafelvételére törekedtek, amelynek egyik eszköze a közös moziélményekre való hivatkozás, a hollywoodi műfajok, filmek megidézése. „A néző újszerű megközelítése nem az ikonográfiában, még kevésbé a szabványos cselekményben (bizonyos fajta történetekben vagy helyszínekben) mutatkozott meg, hanem a narrációs stratégiákban, illetve a nézőnek a szereplőkhöz fűződő viszonyában. Godard-tól és Truffaut-tól eltérően, akik első filmjeikben (szereplőikkel párhuzamosan) a filmtörténet egyfajta értelmezése mellett szálltak síkra, a német független film találkozása a zsánerral – még ha a francia cinefiliához legközelebb álló Fassbindert vagy Wenderst vesszük is – a jól formált filmekre, a 'minőség hagyományára' való reakció helyett e reakció oberhauseni imitációjára volt válasz.”<sup>86</sup> A német újfilm, különösen a kezdeti időszakban, 1968-70 táján tehát éppen az oberhauseni csoport elidegenítő stratégiát folytató filmjeivel szemben fordult a hollywoodi filmhez. Nem kritikátlan rajongás, igyekvő imitálás, ahogyan Fassbinder és más német filmrendezők, így például Wim Wenders az amerikai filmeket felhasználják: miközben átveszik az amerikai mozi érzékiségét, közvetlenségét, s felidézik nézőik számára az eredeti moziélményeket, gyökeresen más kontextusba helyezik, ami immár nem naivan az amerikai társadalmi ideálokot közvetíti, hanem egyben kritikát is gyakorol a példaként választott filmes elbeszélések előfeltevéseivel kapcsolatban. Elsaesser ezt a kettős stratégiát egy sajátos nézői pozíció kialakításának problémájaként tárgyalja. „Fassbinder [...] még Wendersnél is jobban tudatában volt annak, hogy a műfajok felforgatásához, vagy azoknak önmagukon túlmutató

---

<sup>85</sup> Ha a nagyközönségnek dolgozunk, nem csak a formának kell megváltoznia. Beszélgetés Christian Braad Thomsennel. In: Írások, beszélgetések. p. 56.

<sup>86</sup> Thomas Elsaesser: A német újfilm. Palatinus, 2004. p. 155.



használatához kettős fókuszra, kettős azonosulási alapra van szükség.<sup>87</sup> Fassbinder tehát nemcsak a melodramák időszakában, hanem már filmrendezői pályája kezdetén egyesíteni kívánta a modern film kettős tendenciáját: az azonosulásra lehetőséget nyújtó moziélményt és a kritikus kívülállást. A szereplők tisztán kritikai megítélése Fassbinder szerint önmagában nem elégséges, szükség van a műfaji sémák által biztosított azonosulásra is, mert különben nem elég hatásos a film és nem jut el a megfelelő nézőkhöz – ezért illetve bírálattal Godard filmjeit is.<sup>88</sup> A korai időszakban követett gengszterfilmes minta azonban nem adott lehetőséget a kettős stratégia követésére, mert mint a következőkben látni fogjuk, elbillent a mérleg a hősök hűvös szemlélése és megítélése felé. A megoldáshoz Douglas Sirk melodramái segítettek hozzá Fassbindert 1971-ben, mely év egy új korszak, a melodramák korának nyitánya lett.

Összegezve a korai alkotói korszakában Fassbindert ért hatásokat: a politikai modernizmus művészete adta az eszméket és a stíluslemeket, Hollywood és az amerikai popkultúra a cselekményelemeket és a karakter- és miliőteremtés eszközeit, s ezek filmről filmre változó mértékben jutnak szerephez: hol sajátos film noir születik (*Az amerikai katona, A dögvész istenei*), hol godard-i politikai film (*Az út Niklashausenbe*), hol a húszas évek német színházát megidéző problémadarab (*A vendégmunkás, Ingolstadti pionírok*). Bár közvetlenül nem jelenik meg a melodráma Fassbinder e sokrétű alkotói periódusában, a korai gengszterfilmek cselekményüket és világképüket tekintve nagyban megelőlegezik a műfajt. A következőkben a gengszterfilmeknek azokat a vonásait vizsgálom meg, amelyekből az 1971-es paradigmaváltás után szinte készen pattan elő a sajátos fassbinderi melodráma.

### *B. A gengszterfilmek melodramai vonásai*

Fassbinder minimalista esztétikája redukcionista társadalom- és emberképet rajzol, amely a kor baloldali, kritikai gondolkozásában gyökerezik. A korai filmek által ábrázolt atomizálódott és elidegenedett társadalomban az emberek – legfőként kisstílű gengszterek, félvilági nők és naplopó kispolgárok – árucsereszonyok tárgyai, mely viszonyokat világos hatalmi és gazdasági erők határozzák meg. A vagyon és a hatalom hierarchikus felépítést teremt, ami megszabja egy-egy ember helyét a társadalmon belül: aki magasabb szinten áll, az kihasználja és irányítja az alatta lévőket. Mindenki tisztában van a társadalom által rárótt szereppel és elfogadja az emberi kapcsolatok piacosítását. Az egyik ember a másik emberre többnyire használhatósága szempontjából tekint, úgy, mintha annak se lelke, se szelleme nem volna, csak teste, amely gyönyört okoz, vagy hasznot hajt. A másikkal szemben táplált alapvető közönyön csak ezek az agresszív és szexuális vágyak tudnak áthatolni. A másik mindkét esetben tárgy marad: vagy legyőzhető, megalázható, megverhető, vagy szexuálisan birtokba vehető testként. Hivatásos prostituáltak valamint alkalmi férfi és női kurvák népesítik be Fassbinder filmjeit, ami az ember áruvá válásának legplastikusabb kifejeződése. A két ember közti kapcsolatok e redukált emberkép szerint, a kapitalizmusról szóló marxi tanítást paroxizmusig fokozva, kizárólag a birtoklásra és a másik kizsákmányolására korlátozódnak. A kizsákmányolás ezekben a korai filmekben inkább testi jellegű, de már előrevetíti a későbbi

---

<sup>87</sup> Elsaesser *ibid.* p. 170.

<sup>88</sup> „Ha másként, vagyis krimicselekmény nélkül, azaz csak elidegenítve csináltam volna meg [ti. a *Szerelmem hidegebb a halálnál* című filmet], akkor talán egy Godard-film lett volna belőle. Ugyanakkor nem hiszem, hogy az ilyen filmek végső soron hatásosak, már csak azért sem, mert sohasem jutnak el a megfelelő közönséghez.”  
In: Írások, beszélgetések. p. 45.

melodramák érzelmi kizsákmányolás körül forgó történeteit is. Az érzelmek kizsákmányolásának azonban még csak a logikai vázát mutatja meg Fassbinder, azt a mechanizmust, ahogy az egyik ember kihasználja a másikat az iránta érzett szerelemnél, barátságánál fogva.

Fassbinder tézisdrámái, a *Miért lett R. úr ámokfutó?* és *A vendégmunkás* valamint Marie-Luise Fleisser népszínműve alapján készült filmje, az *Ingolstadti pionírok* a maga groteskségében ábrázolják a mozdíthatatlanul merev, unalmas, szürke, banális polgári német társadalmat, ahol az elfogadott értékek nevében teszik tönkre az emberek egymás és saját életét. A feleségek élőködnek az érvényesülés és meggazdagodás jelszavaival fojtogatott férjükön (*Miért lett R. úr ámokfutó?*), vidéki lányok álmodoznak a nagy szerelemről, akinek csupán a nyers szexualitás miatt kellene (*Ingolstadti pionírok*), kizsákmányolják és megalázzák albérlőiket, előítéletekkel fogadják és féltékenységükben megverik a közjük keveredő görög vendégmunkást (*A vendégmunkás*). E gyilkos banalitás elől menekülnek Fassbinder hősei és szereplői a szerepjátszásba, azokba a szerepekbe, amelyeket az amerikai mozi kínál neki. Fassbinder színészei ugyanis nem próbálnak hitelesen valódi német gengsztereket eljátszani, hanem mozis szerepeket utánoznak. Amint Elsaesser pontosan rámutat, a filmkészítés és a nézői azonosulás élvezete az álarcosbálok utánzó impulzusaiban rejlik, a karneváli utópiában<sup>89</sup>. Fassbinder egy helyütt a következőt nyilatkozta: „Nem gengszterekről készíték filmeket, hanem olyan emberekről, akik sok gengszterfilmet láttak”<sup>90</sup>. Németország szűkösségének érzését Fassbinder hősei a tágasság, a mozgás érzetét keltő gengszterszerepekkel próbálják oldani. *Az amerikai katona* címszereplője az Egyesült Államokba emigrál, harcol Vietnámban, majd miután hazatért, barátja azt mondja neki, hogy otthon semmi nem történt, mire a hazatért Ricky azt feleli, hogy „Németországban soha nem történik semmi.” Fassbinder a háború után született nemzedék élményét fejezi ki ezzel a mondattal, akik a negyvenes évek nyomora után a német gazdasági csoda által szentesített status quo-ba nőttek bele. E generáció részére kamasz- és ifjúkorukban az elvágyódás élményét a hollywoodi filmek szállították, így aztán természetesen kínálkozott a német újfilm rendezői, így különösen Fassbinder és Wenders számára, hogy az amerikai hagyomány felidézésével kódolják bele az elvágyódás élményét saját munkáiba.

Van azonban kettejük közt egy lényeges különbség a menekülést illetően: Wenders nemcsak mozis idézetek segítségével utazik, hanem mint hőseit, őt is az útra úzi a belső kényszer: kóborló kamerájával a folytonos útonlét élményét közvetíti. Fassbinder nem bízik ennyire az utazás erejében, s bár korai filmjeinek szereplői gyakran vágynak el délre (Görögországba a *Dögvész* isteneiben, Dél-Amerikába a *Rio das Mortes* és az *Óvakodj a szent kurvától* című filmben), ritkán látjuk őket utazás közben, még kevesebbet Németországon kívül. Az elvágyódás mindössze egy halvány reményt jelent a dermedtség világában. Fassbinder alapvetően zárt, klausztrófóvilágot teremt, többnyire belső terekkel, amiben összesűrűsödnek az indulatok. A hősei számára ezért nem a távoli országokba utazás, hanem az autózás és a folyóparti, tengerparti sétálás jelent önfeledt örömet, ezek azok a pillanatok a rendező korai filmjeiben, amikor az emberek – minden látványos gesztus nélkül – felülemelkedni látszanak a mindennapok merevségén, kötöttségein.

A gengszterfilm tehát az álarcviselettel, az amerikai minták utánzásával valamiféle utópikus teret teremt, amiben a hősök elvben levetkőzhetik a tézisdrámákban a maguk

---

<sup>89</sup> Elsaesser: Fassbinder's Germany. p. 49.

<sup>90</sup> Hughes, John – Riley, Brooks: A New Realism. In: Film Comment vol 11. No. 6 (1975 Nov-Dec)

brutalitásában, önpusztító mivoltában megjelenő kispolgári kötöttségeiket és egy új közösségi szabályrendszerre alkothatnának. Fassbinder azonban – szemben a Living Theater *Paradise Now* című előadásának már idézett alapgondolatával – nem hitt már '69 táján sem abban, hogy az ember egy csapásra kibújhat bőréből és szakíthat a nevelés által beléoltott normarendszerrel. A korai gengszterfilmek férfihősei a társadalmi normákat megszegve élnek, s erre a törvényen kívüli életmódra nem közvetlen anyagi problémák, a társadalmi mobilitás befagyása vagy más, valós szociológiai indokok vezetnek őket, hanem a társadalomból való kiszakadás vágyálma készíti őket. Míg azonban Thomas Elsaesser úgy látja, hogy Fassbinder korai filmjeinek hősei olyan „kívülállók, akik a bajor kispolgárság előítéleteit, sőt modorát próbálják magukévá tenni”<sup>91</sup>, s ezáltal elveszik sajátos perspektívájuk és áldozatnak sem tekinthetőek, addig szerintem ezek a figurák az uralkodó társadalmi normákkal, erkölccsel szemben tudatosan szegődnek egy általuk kalandosnak, bátornak, függetlennek, szabadosnak tartott élet híveivé, ám minduntalan bebizonyosodik, hogy ezek az eszmények csak a személyiségük felszíni rétegét érintik, míg viselkedésük és az internalizált normák révén jórészt megmaradtak egyszerű bajor kispolgároknak. Nem a gengszterfilmek közé tartozik ugyan, de önreflektivitásból fakadó nyílt megfogalmazásai miatt érdemes mégis ideidézni az *Óvakodj a szent kurvától* című filmet, amelynek Fassbinder-alteregója, a basáskodó, féltékenykedő, hisztérikus rendező azt mondja: „A legrosszabb arra ráébredni, hogy az ember milyen borzalmasan polgáris.” Miközben a forgatócsoport, az antitheater éppen csak kicsit elemelt filmi változata a maga szabados szexualitásával, partnercseréivel, alkoholizmusával, vad érzelemnyilvánításaival, léha munkatempójával egy anarchikus, szabadságon és egyenlőségen alapuló közösség benyomását szeretné kelteni, valójában a legkeményebb érzelmi megalázások, zsarolások és kizsákmányolások zajlanak a csoporton belül és merev hatalmi hierarchia szabályozza életüket. A gengszterfilmek a szerep szintjén megélt álmoknak, vágyaknak és a viselkedést szabályozó, internalizált gazdasági-társadalmi törvényeknek ezt a feszültségét a zsáner által nyújtott szereptípusokba és cselekményelemekbe rejti.

A gengszterfilmek szubkultúrája tehát megismétli a tézisfilmek többségi társadalmának kizsákmányoláson alapuló kapcsolatrendszerét. A gengszterfilmek a hollywoodi patriarchális mintákat túlozzák el paródiaszámba menően: főhősei férfiak, akiknek életében a szerelem a nő birtoklására és szexuális viszony létesítésére korlátozódik. A hímsovíniszta álarc mögött, mint Elsaesser rámutat, sebezhető a hősök férfiassága, egyáltalán nem idealizálja a gengszterek macho viselkedésmintáit úgy, mint például az amerikai film noir európai utánczóik közül Jean Pierre Melville tette.<sup>92</sup> *Az amerikai katona* egyik jelenetében a címszereplő meztelenül hason fekszik az ágyon – pontosan úgy kínálkozik fel a nőnek és a kamerának, mint ahogy a nőket szokták beállítani erotikus jelenetekben a férfivágyakat kielégítendő (például ahogy Godard fényképezte ironikus túlzással Bridget Bardot-t a *Megvetésben*). A testi felkínálkozás egyszerre jelzi a férfiak kiszolgáltatottságát, amikor levetkőzik magukról a gengszterszerepek kötelező kellékeit (kalap, ballonkabát, pisztoly) valamint a gengszterfilmekben domináns férfibarátságok látens homoszexualitását. Bár a szerelemmel radikálisan szemben álló férfibarátság látszólag csupán közös flipperezésre, autózásra, rablásra és gyilkolásra korlátozódik, mégis egyedül a férfibarátok illetve fivérek közti kapcsolat tartalmaz némi rokonszenvet, a másik emberrel

---

<sup>91</sup> Elsaesser: A német újfilm. p. 170.

<sup>92</sup> Elsaesser: Fassbinder's Germany p. 48.

való együttlét örömét. Franz és Gorilla játékos bunyói és autókázásai *A dögvész isteneiben* azok az egyedüli pillanatok, amelyek a börtönből szabadult főhős enerváltságát és közönyét megtörik. A férfibarátság kizárólagos joga, hogy megszegheti a másik kihasználásának a filmekben uralkodó alapelvét. A nők csak harmadikként férnek bele ezekbe a főhősök közti erős kapcsolatokba, ami a férfiak számára utópikus hármasságot, a nő megosztásának a kizárólagos birtokviszonyon túlmutató anarchisztikus ideálját jelenti. A nők számára viszont a szerelem a családról, otthonról, magántulajdonról szőtt közhelyálmot jelenti; a férfiak kizsákmányolását a világ természetes rendjeként inkább megadással fogadják, mint azt, hogy egy nem szokványos hármasság kapcsolatrendszerben vegyenek részt. A nőkben csúcsosodik ki Fassbinder korai filmjeiben a kispolgári normalitás és banalitás, a mazochizmusig menő alávetettség, a szolgaság előnyben részesítése a szabad cselekvéssel szemben. Miután a szerelem és a barátság tulajdonképpen nem több vágyálmok projekciójánál: az emberek a másokra vetítik a közmegegyezés által elültetett vagy a mozifilmekből kiolvasott elképzeléseiket: a nők az otthont, a férfiak a kalandot, a gengszterfilmekben a férfibarátság a hangsúlyosabb, mert ez a kapcsolattípus hordozza magában az önmegváltás hiábavaló reményét amiatt, hogy a gengszterfilmek férfihősei a margón kívülre igyekeznek. A melodrámban viszont minden a szerelem körül forog, mert a hősei, főként nők, a margón belül vannak vagy befelé igyekeznek: az idealizált kapcsolat az egyik esetben kifelé visz a társadalomba, a másik esetben befelé vezet a társadalomba.

Sem a társadalom keretein belül, sem azon kívül nincs azonban kiút az előre adott viselkedésminták, a készre csomagolt álmok világából, mert ezek az ember levetkőzhetetlen lényegét alkotják. A gengszterfilmekben mind a barátság, mind a szerelem ott rejti magában az árulás lehetőségét: a férfiakat a nyers érdek, a nőket a kicsinyes féltékenység a másik – a barát, a szerető – feladására készíti. Nem pénzért, nem is félelemből, hanem a házasság, a gyerekek, a békés otthon banális eszményéért árulják el a nők a férfiak által idealizált banditizmust vagy az elutazással járó kalandos életet. A dögvész isteneiben Margaretha feladja rablásra készülő szeretőit, akik az így szerzett pénzből akarnak délre menni, a *Rio das Mortes*ben Hanna, miután ármánykodásai ellenére is összeszedte kedvese és annak barátja a pénzt az útra, a repülőtéren pisztolyt fog rájuk. Az árulás visszatérő dramaturgiai eleme a későbbi melodramák kulcsmozzanata, hiszen ennek révén válik áldozattá, a melodráma jellegzetes hőségévé a főszereplő. Míg azonban az árulás a gengszterfilmben egy konkrét akció leleplezését jelenti, a melodrámban egy hosszabb folyamatot, a másik ember érzelmeinek kizsákmányolását. A fassbinderi gengszterfilmek elbeszélése a melodráma cselekménytípusát rejti magában: azt meséli el, hogy a szabadság felé főhőst hogyan ejti csapdába a társadalom az egymásba fonódó érdekviszonyokon keresztül. Fassbinder melodramatikus hajlamát előrejelzi már a korai filmjeiben is, hogy az akció kidolgozása, az erőszak bemutatása szinte egyáltalán nem érdekli, a verekedés, a gyilkosság mindig stilizált és idézetszerű, viszont a hősök közti lecsupaszított viszonyok bemutatásánál hosszasan időzik el.

A melodramai hatásokat az első korszakban még tudatosan visszaszorítja Fassbinder, és igyekszik a Straubtól ellesett módszereket követni. Az érzelmek ezért nem vagy csak redukáltan jelennek meg a színészek játékában, azt is csupán sejtetni engedi, hogy milyen lélektani folyamatok játszódnak le az egyes figurákban, milyen motívumok vezetik őket tetteikben. A beszéd sem segíti elő az érzelmek kifejezését, értelmezését, hiszen az is csak utasításokra, parancsokra vagy szenttelen, rövid kijelentésekre korlátozódik. A mimikát, gesztusrendszert és a beszédet átfogó jelzésszerű lélektani ábrázolás a pszichikai mechanizmusok automatizmusára utal; nem kell túlságosan összetett indokokat keresni a

szereplők viselkedésében. A motivációk megértését segíti elő, ha az alkotói intencióknak megfelelően egységes szöveggként olvassuk a korai Fassbinder-filmeket, amelyekben az egyes színészek – többnyire az antitheater tagjai – saját keresztnévükön szerepelnek és állandó szerepeket játszanak. Hanna Schygulla például Hanna vagy Johanna nevű prostituáltakat, félvilági nőket alakít, akik család, gyermek, otthon után vágyakoznak és féltékenységből elárulják az ezt az álmot elutasító szerelmüket (*A szerelem hidegebb a halálnál*, *A dögvész istenei*, *Rio das Mortes*). A hangsúlyosan szerepeket játszó színészek egyszerre nyújtanak lehetőséget az azonosulásra, amennyiben viselik magukon az amerikai filmek mintáit, felidéznek a nézők számára korábbi filmélményeiket, másrészt roppant nevetésesek eltúlzott gesztusaikban, korlátolt önkifejezési formáikban, miközben mindenáron meg akarnak felelni az idealizált szerepeiknek.

A korai gengszterfilmek társadalomképe (internalizált társadalmi normák, a mozgástér szűkösége, a magánéleti kizsákmányolás), az elbeszélés egyes mozzanatai (a szerelmek, barátok, családtagok árulása, a főhős vállalkozásába kódolt kudarc) valamint magas fokú stilizációja (színpadias gesztusok, élőképekbe rendezett szereplők, dramaturgiailag indokolatlanul lassú tempó) megelőlegezi a melodramákét, ám a melodráma műfajának kulcsmozzanata, az erős nézői azonosulás felkeltése hiányzik a filmekből. A néző kritikus távolságtartása a hősektől ekkor még fontosabb Fassbinder számára, mint az átélhetőség, ezért a modernista német filmmel szembeni eltérést hangsúlyozó műfaji filmezés nyújtotta lehetőséget a színészi játék karneváli jellegében és az ironikusan túlhangsúlyozott kellékhasználatban, idézetszerű beállítástípusokban élte ki. Ellentmondás feszül viszont a gengszterfilm akciókra építő műfaja és Fassbinder passzív, kiábrándult, korlátozott szabadságú hősei között, az akciók alapvető értelmetlensége között. Ezt az ellentmondást a rendezőnek csak műfajcserével, a tevékeny hős helyett a passzív áldozatot középpontba állító melodramával sikerült feloldania.

## *II. A melodramák kora 1971-75*

Fassbinder 1971-es fordulatát, amelynek nyomán rövid leállás után újjászervezi saját ministúdióját, szervezeti, gazdasági és esztétikai okok egyaránt kikényszerítették. Az antitheater mint produkciós cég feloszlata és a Tango Film létrehozása azonban a dolgozat szempontjából csak annyiból érdekes, amennyiben de jure is szakítást hoz a kollektív alkotás és a társulati filmezés eszményével. Az új, tisztább, az anarchisztikus viszonyokat eltörlő szervezeti forma jól igazodik a hagyományosabb történetmesélés és professzionális színészi játék igényéhez. A fassbinderi filmpoétika átalakulása mégsem a szervezeti forma megváltozásának, hanem egy véletlen találkozásnak a következménye. Az angolszász teoretikusok által újrafelfedezett Douglas Sirk filmjei Enno Patalas révén Németországba is eljutottak egy több városban is megrendezett retrospektív vetítéssorozat keretében, amelynek müncheni állomásán Fassbinder megismerkedett az amerikai melodráma egyik legjelentősebb rendezőjének műveivel. Ez a találkozás döntő hatást gyakorolt Fassbinder filmkészítői elképzeléseire. Sirknél talált megoldást arra a problémára, hogy miként lehet a hőssel való azonosulás és a kritikai távolságtartás ellentétes stratégiáiban egyensúlyt tartani illetve egy másik szempontot figyelembe véve, hogyan lehet személyesnek maradni egy stúdiórendszer és egy előre adott műfaj keretein belül.

### *A. A Fassbinder-féle melodráma hősei és cselekménye*

A klasszikus melodráma két alapvető hőstípusa a meggyalázott ártatlanság valamint a hatalmával visszaélő Gonosz. A melodráma huszadik századi története során, mint azt részletesen bemutattam, a két oldal közti határok elmosódnak, a hatalom ártalmas, erkölcstelen erői pedig megszűnnek egyetlen figurában összpontosulni. Sirk melodrámainak áldozatai nem egy másik ember ártó hatásának, hanem saját maguknak illetve azoknak a társadalmi elveknek, életeszményeknek köszönhetik áldozattá válásukat, amiket kritikátlanul átvesznek és azok aztán fölélük kerekednek, rabszolgájukká teszik a hőseket. Fassbinder számára a Sirk-féle melodráma mutatta meg az utat, hogyan lehet egyszerre áldozatnak beállítani egy szereplőt és ezáltal felkelteni a közönség együttérzését, másfelől világosan érzékeltetni azokat a társadalmi erőket, amik ellen nem lázadva, amiket magától elfogadva áldozattá vált. Fassbinder Sirk-tól tanulva bátran él a melodráma egyik legfontosabb hatáskeltő eszközével, hogy a néző több információnak kerül birtokába, mint a szereplők, akik öntudatlanul futnak végzetükbe, ezért érez együtt velük, szorít értük, még akkor is, ha egyébként ellenszenvesek vagy legalábbis ambivalens a megítélésük. „A közönségre van bízva, hogy megteremtse a kellő távolságot és megítélje vagy megértse a főszereplő mélyen emberi esendőségét.”<sup>93</sup> – írja Elsaesser. Fassbinder a néző többlettudáshoz juttatását leggyakrabban azzal a megoldással éri el, hogy a főhősök intim jelenetében számukra láthatatlanul maradó szemtanúkat illeszt be. A *Mártában* a címszereplő a későbbi férjével, az akkor még idegennek számító Helmuttal folytatott legelső beszélgetése során hosszan ecseteli anyja helyzetét, tulajdonságait a háttérben felbukkanó anyja füle hallatára, aki vélhetően emiatt lesz rosszul. Fassbinder azonban messzemenően nem használja ki a jelenetben rejlő melodramai hatáskeltés lehetőségeit: nem mutatja meg a hallgatózó anyát közelről, hogy a néző a reakcióit is érzékelhesse, nem állítja vele szembe a gyanútlan párt, csak jelzi a tipikus melodramai helyzetet, mert inkább a viszonyrendszer alakulásának érzékeltetésére, az anyalánya és a nő-férfi kapcsolatok ellenpontozására helyezi a jelenet hangsúlyát, nem pedig az erős érzelmi hatáskeltésre. A néző így tökéletesen megőrizheti kívülállását, kritikai erejét, miközben dinamikusan változtatja azonosulását a különböző szereplőkkel, ami a világot nem feketén és fehéren, hanem sokszempontból, „kifinomultan” vizsgáló melodráma ereje. A néző tehát minden esetben előre látja azokat az ördögi köröket, amibe belesétálnak Fassbinder hősei, ugyanakkor nem azonosul maradéktalanul velük, hogy ne látná kritikusan magatartásukat. A nézői tudás adagolásának technikája, a suspense melodramatikus használata alapján Fassbinder filmjei egyfelől leírhatók a klasszikus paradigmán belül, ugyanakkor modernistaként is, hiszen nem mutatja meg egyértelműen a szereplők motivációit, ezért a nézőnek kell kitöltenie a motivációs réseket.

A melodráma műfajának tudatos felvállalása tehát lehetőséget adott Fassbindernek arra, hogy a korábbi filmjeivel szemben egyáltalán ne tegye nevetségessé, hanem végsőkéig komolyan vegye hőseit, hogy elidegenítő irónia nélkül mutassa be helyzetüket és jellemüket. A részeges zöldségkereskedő, a férfiasan határozott divattervező, az örege szerelmessé lett takarítónő, a vásári mutatónyosból lett proli milliós, a gyári munkás egyszerű özvegyasszonya egyike sem felel meg a szokványos hőstípusnak, Fassbinder mégis megértően és együttérzéssel figyeli őket, ami lehetőséget ad a nézőnek az azonosulásra, ugyanakkor a karakterek ellentmondásos jelleme következtében mégsem lehet maradéktalanul feloldódni ebben az azonosulásban. A karakterek banális kispolgári elvei és életvitele,

---

<sup>93</sup> Fassbinder's Germany p. 51.

öntudatlansága és értelmetlen agresszivitása ellenszenvet, míg szeretetét és érzékenysége együttérzést kelt a közönségben. A melodramák hőstípusa, különösen jellemük gyengéiben, rokonságot mutat a gengszterfilmek hőseiével, de míg a korai filmek redukcionista emberképe néhány vonásból megrajzolt papírmásé-figurák szerepeltetésére adott csupán lehetőséget, addig a melodramák a valóságból vett, hús-vér alakokkal népesülnek be. A korai gengsztertörténetek szereplői ugyanis hangsúlyozottan imitálták – nem is a valóságot, hanem – a *médiavalóságot*: az amerikai filmeket. A gengszterhősöknek szinte semmi közvetlen valóságvonatkozása sincsen, a müncheni szubkultúrát reprezentáló antitheater társulatának karneváli módon eltolt leképezése. A melodramákban Fassbinder már megengedhette magának, hogy a hősök személyiségét ne szűkítse be annyira, mint a korai filmekben, a karakterek személyisége gazdagabb lett, hol csak annyival, hogy a néző egyáltalán bele tudja élni magát a tanmeseszerű történetbe (*A zöldségkereskedő*), hol viszont összetett jellemrajz bontakozik ki a színészi játék nyomán (*Petra von Kant*). A melodramák hőseihez már nem filmélmények, hanem gyerekkorának meghatározó figurái, rokonai és felnőttkori barátai, ismerősei szolgáltattak kiindulópontot. Így például *A zöldségkereskedő* címszereplőjét nagybátyjáról, megalkuvó újságíróhősét anyja sógoráról, a *Márta* udvariasan elnyomó férfinét pedig saját apjáról mintázta.<sup>94</sup>

A korai gengszterfilmekhez képest a legnagyobb újdonságot a hősök társadalmi hovatartozása szempontjából az hozza, hogy a gengszterfilmek kívülállói után a melodramák hősei a margón belül vannak vagy befelé igyekeznek. Egy részük pénzét két kezével kereső munkás (*A félelem megeszi a lelket*, *Küsters mama mennybe megy*, *Csak azt akarom, hogy szeressenek*, *A zöldségkereskedő*), másik részük örökölt vagyonából, önálló vállalkozásából, szellemi tőkéjéből élő (nagy)polgár (*A szabadság ököljoga*, *Petra von Kant keserű könnyei*, *Márta*, *Effi Briest*), de még *A szabadság ököljoga* cirkuszosból lett milliomosa is köztük tartozik, amennyiben ezeknek az újabb Fassbinder-hősöknek már nem a kívülállás éthosza adja identitásukat, hanem azok az értékek, normák, amik a többségi társadalmat mozgatják. A beszédmód és a nyelvhasználat változása pontosan körbeírja a hősök társadalommal szemben elfoglalt helyének módosulását: a korai filmekben az argó és az amerikai filmes idézetek a hősök kívülállását, marginalitását jellemzik, míg a melodramákban a német nyelv akadémikus változatát színpadiasan tisztán és érthetően beszélik a szereplők, ami egyfelől a polgársághoz tartozásukat jelzi, másfelől – különösen a későbbi filmekben – feszültség jön létre a szereplők társadalmi státusza és a kifinomult beszédmódjuk között, ami a filmek színpadiasságát, mesterkéltségét fokozza.

Fassbinder színészgárdája is átrendeződött 1972 körül és ezzel szoros összefüggésben a színészi játék is átalakult. Fassbinder az első rendezői korszakában szinte kizárólag az antitheater színészeire támaszkodott, csak a korszak messze legdrágább Fassbinder-produkciójában, az *Óvakodj a szent kurvától* című filmben tűnik fel egy francia és egy olasz moziikon, Eddie Constantine és Lou Castel.<sup>95</sup> *A zöldségkereskedő* a társulat terén nem hozott lényeges változást és a színészi játék is szorosabban kötődött még a korai filmek merev, érzelemmentes, jelzesszerű kifejezésekből építkező stílusához. A következő film, a *Petra von Kant keserű könnyei* viszont már drámai szakítást jelent az antitheaterrel a brémai színház

<sup>94</sup> Lorenz: *Chaos as Usual*. p. 138., p.140., p. 172.

<sup>95</sup> Eddie Constantine a Lemmy Caution-filmek sztárja, Godard a sorozatot részben parodizáló *Alphaville*-ben használta fel ikonikus alakját. Lou Castel Damiano Damiani spaghettiwesternje, a *Quien Sabe?* (1966) főszereplője, a Lino és Cuncho páros „egyik fele”, akiknek Fassbinder *A szerelem hidegebb mint a halált* dedikálta.

iskolázott, igaz szintén pályája elején álló színészének, Margit Carstensennek a főszerepbe állításával, aki lényeges változtatásokat hozott a korábbi filmek színészi játékához képest, miközben az előadásmód teatralitását egyáltalán nem vonta vissza.<sup>96</sup> A *Petra von Kant*ot követő melodramák igazi meglepetése az ötvenes évek német movizsinészeinek újrafelfedezése: Brigitte Mira, Adrien Hoven, Karlheinz Böhm<sup>97</sup> klasszikusabb játékstílusa igazodik a melodramák gazdagabb jellemrajzához és hagyományosabb párbeszédeihez, míg a megszűnt antitheater egyre gyakorlítottabb színészei és újabb amatőrök vászonra kerülése nyersséget visz a karakterek ábrázolásába, így a két stilizációs szint közt feszültség keletkezik. Fassbinder ezzel Pasolini eljárását követte, aki a poszt-neorealista *Mamma Rómában* ütköztette egymással Anna Magnani gazdag érzelmi árnyalatokat megjelenítő játékát az arcuk, testük, beszédük természetességét magukkal hozó amatőrök csiszolatlanságával, mesterkélttségével. Fassbinder filmjeiben az „amatőrök”, az antitheater egykori színészei (kivéve a más rendezők által is kedvelt, profi színésszé emelkedett Hanna Schygullát) elsősorban az epizód szerepeket hitelesítik vagy a társadalom csodabogarainak számító főhősökhöz adnak sajátos színészi-emberi minőséget (elsősorban Kurt Raab főszerepei ilyenek).

A hősök társadalmi beágyazottsága, valóságossága, nem ironikus ábrázolása és a színészi játék elmozdulása egyfajta színpadiasan realizisztikus irányba egyaránt annak köszönhető, hogy az előképül szolgáló negyvenes-ötvenes évekbeli amerikai „kifinomult” családi melodráma műfaja kulcsot adott Fassbindernek ahhoz, hogy valóságos ember- és konfliktustípusokat kovácsoljon érzelmeket nyújtó történetté. Ez a kulcs az áldozattá válás folyamata: a korszakban készült Fassbinder-filmek hősei egytől-egyig áldozatok, elnyomó kapcsolatok, szeretetlenség, hamis ideák, s végső fokon a rosszul működő, represszív polgári társadalom áldozatai. Az áldozattá válás mozgatórugója a hősök öntudatlan azonosulása rajtuk kívül álló, az elnyomásukat megalapozó ideológiákkal. „Fassbinder melodramáiban a hősök olyannyira azonosulnak az őket áldozattá tevő értékekkel (mint *A zöldségkereskedő*, *Effi Briest* vagy *A félelem megeszi a lelket*), hogy tudtukon kívül válnak áldozatokká. De mivel már az elejétől fogva a banalitásig hétköznapiak, nincs különleges rálátásuk a dolgokra, és a nagyvonalú önámítás is hiányzik belőlük, példaszerű áldozatokká válnak, pontosabban: tökéletes példái annak, hogyan csinálnak a (társadalmi, szexuálpszichológiai) folyamatok valakiből áldozatot.”<sup>98</sup> Az áldozattá válásuk tehát részben a saját öntudatlanságuk, részben a szociális folyamatok, s a folyamatokat megalapozó ideológiák, elvek, normák műve. Fassbinder számára a melodráma erénye éppen ez: hogy egyszerre képes megmutatni az általános folyamatokat és a sajátos személyiséggel, történettel bíró egyént, míg az amerikai filmből a társadalomkritika hiányzik, Brecht és Straub politikus műveiből – Fassbinder bírálata szerint – az ember marad ki.

---

<sup>96</sup> Carstensen először *Az út Niklaushausenbe* című filmben tűnt fel Fassbindernél egy mellékszerepben, az első filmes főszerepe a *Petra von Kant* volt. A színésznő életrajzát és a Fassbinderrel való együttműködés kezdeteit ld. Lorenz: *Chaos as Usual*. p. 61. Carstensen színészi játékáról a *Petra von Kant* elemzése során hosszabban kitérek.

<sup>97</sup> Böhm Ferenc József császárt alakította Romy Schneider *Sissy*-jében, majd nemzetközi karriert futott be, többek közt Michael Powell, Vincente Minnelli filmjeiben. Amikor Fassbinder belebotlott a Bavaria Filmstúdióban, épp mélyponton volt színészi karrierje, a megélhetés érdekében szinkronizálásra kényszerült. Ld. Lorenz: *Chaos as Usual* pp. 170-173.

<sup>98</sup> Elsaesser: *A német újfilm* p. 171.



Fassbinder az áldozattá válás folyamatán keresztül tehát a társadalmi mechanizmusokat leplezi le, amelyhez szintén a hollywoodi melodráma szolgáltat mintát. Sirk és Minnelli ötvenes évekbeli melodramáinak helyszíne az amerikai kisváros és a középosztálybeli otthon, ami fojtogatóan veszi körbe a helyi establishmenthez tartozó, szerelmet és – szülői, gyermeki – szeretetet kereső főhősöket. Fassbinder az amerikai családi melodramának ezt a társadalmi képletét adaptálja német társadalom különféle osztály- és csoportviszonyai közé. A német kis- és nagypolgárság merev, álszent erkölceit, bevándorlókkal, alacsonyabb társadalmi rétegekkel szembeni előítéleteit az ország legkülönbözőbb pontjain található kis- és nagyvárosok közösségében, a nem a társadalmi normáknak megfelelő vágyaikat követő polgárok kirekesztésén keresztül mutatja meg. A legtisztábban az *All That Heaven Allows* című Sirk-film átdolgozásában, *A félelem megeszi a lelket* című filmben érvényesül a környezet befolyása a hősök érzelmeire, kapcsolatára, itt a leglátványosabb az a mozgás, ami a többségi társadalom tagjának számkivetettségéhez illetve a társaságba való újrafelvételéhez vezet. Az idős takarítónő és a fiatal marokkói autószerelő szerelme mind a fajgyűlölő német kispolgárság, mind a saját kirekesztettségét kompenzáló arab bevándorló-közösség szemében tabu, határsértés, ami a közösségből való kirekesztést von maga után. A gazdasági és egyéb érdekek azonban rákényszerítik az őket körbevevő német kispolgárokat, hogy visszafogadják maguk közé a takarítónőt berber férjével együtt, ám a visszanyert státusznak komoly visszahatása van: a szűklátókörű közösséghez tartozás elkezd deformálni a szerelmi kapcsolatot. Az áldozatok ugyanis nem kívülállók, akik tudatosan tagadják a társadalom értékeit, hanem a befogadó közösség értékeit felvállaló emberek, akik csak kényszerből, vágyaikat követve sértenek határt. Szó sincs olyasfajta éles szembenállásról, mint az *All That Heaven Allows* című filmben, ahol a férfi hős a bornírt kisvárosi polgárok mesterkélt erkölceivel szemben tudatosan más nézeteket vall, Thoreau *Walden*jének romantikus természetimádást, a városból kivonulást hirdető, mégis amerikai módra pragmatikus filozófiáját követi. Fassbinder hősei öntudatlanok, tehetetlenül kiszolgáltatottak a kispolgári erkölcsnek és ízlésnek (jellemző, hogy esküvői ebédjüket sznobériából Hitler kedvenc müncheni éttermében költik el), mégis szerelmükben ideig-óráig saját maguk fölé nőnek és együttérzést váltanak ki.

Míg a kortárs német kispolgárságról *A félelem megeszi a lelket*ből kapunk pontos képet, addig az *Effi Briest*, Fassbinder archeológiai kutatásának első darabja, a 19. század végi német uralkodó réteg, az úgynevezett „jó társaság” működésébe, kirekesztő önvédelmébe nyújt metszően kritikus betekintést. Norbert Elias a korszakról írott szociológiai tanulmánya nagy segítséget nyújt a mű megértésében. „...minden német városban [...] létezett a város lakóinak egy kiemelkedő csoportja, a 'jó társaság'. Akik beletartoztak ebbe a csoportba, hálózatot alkottak, minden belső rivalizálás és ellenségeskedés ellenére összetartozónak érezték magukat, és közösen elegendő hatalmuk volt hozzá, hogy ne keveredjenek, s másokat kirekesszenek [...] Az oda nem tartozás pedig a kívülállás bélyegét nyomta rá arra, aki előtt nem álltak nyitva a hatalmi pozíciók és a felsőbb osztályokkal történő érintkezés lehetőségei.”<sup>99</sup> Fassbinder számára ugyanaz volt lényeges Fontane regényében, mint Sirk filmjében: hogyan válik kívülállóvá az uralkodó közösségbe tartozó ember, ha érzelmeit követi a közösség szabályai helyett. Elég egyetlen rövid ideig tartó félrelépés, hogy Effi örök életére kirekesztetté váljon, elveszítse férjét, gyerekeit, vagyonát, s még saját szülei se látogassák. A 'jó társaság' összetartó ideája a becsület fogalma, ami igen szigorú viselkedési

---

<sup>99</sup> Elias: A németekről p. 45.

és érzelmi szabályrendszert állított fel tagjai számára. „A párbajozó diákegyesületek egyik fő feladata az volt, hogy tagjaikat arra a specifikus viselkedési és érzelmi kánonra neveljék, amely az 1871 és 1918 közötti időszakban [...] meglehetősen egyenletesen elterjedtnek számított a jó társaságokban és körökben [...] E két szabályrendszer egyik közös központi eleme volt a párbaj kötelezettsége.”<sup>100</sup> A fegyelmező eszközként funkcionáló becsületkódex motiválja Effi férjének, báró Instettennek a döntését, hogy három évvel az affér vége után párbajra hívja ki a volt szeretőt, jóllehet már nem érez haragot iránta és pontosan tudja, hogy csak saját boldogságát dűlja szét tettével. Ha azonban nem a becsületkódex szellemében jár el, akkor saját magát zárja ki a ’jó társaságból’, ahová minden szorgalmát és ügyességét latba vetve jutott be. A ’jó társaság’ erkölcsének megfelelni akaró Instetten előtt tehát nem áll választási lehetőség, kénytelen feláldozni a boldogságát a boldogulás érdekében. Fassbinder ezt a rendezői megoldással hangsúlyozza, hogy Instetten barátjával folytatott, döntését megindokló beszélgetésének jelenetében a párbaj helyszíne felé robogó vonat képsorait vágja. A szerelem és karrier közti választás konfliktusának az Effi Briest olyan gazdagon rétegzett változatát nyújtja, amelyet az egy kaptafára járó, többnyire a karrierista nő elítélésével, az otthon jármába kényszerítésével végződő amerikai melodramákban nem láthatni (pl. Sirk: *All I Desire, Imitation of Life*).

Az 1950-es évekbeli amerikai kisváros és az 1880-as évekbeli német kisváros közös vonása – Max Weber értelmezését követve – a protestáns etikán alapuló kapitalista szellem, ami az aszkézisre épülő hivatástudatot állítja a középpontba.<sup>101</sup> „Az ösztönös életélvezet, mely egyformán von el a hivatásszerűen végzett munkától és a vallásosságtól, maga volt a racionális aszkézis ellensége...”<sup>102</sup> – írja Weber. Effi éppen ösztönös életélvezete révén fordul szembe a ’jó társaság’ erkölcsével, nem pedig meggyőződésből, tudatos lázadásból a törvények ellen. Effi pompakedvelése, nagyzolása sem illik bele Instetten aszkézisébe, mely „nem önsanyargatást kívánt a birtokosoktól, hanem azt, hogy birtoktárgyaikat szükséges és gyakorlati módon hasznos javakra fordítsák.”<sup>103</sup> Nem véletlen, hogy Effi egyetlen igazi társa magányában, aki elnézi neki a házasságtörés bűnét, Roswitha, a délnémet, katolikus szolgáló, aki nem osztja a porosz protestáns erkölcs szigorát, érzelemmentességét. Az ösztönös életélvezetet, pompakedvelést nézi rossz szemmel Instetten és a ’jó társaság’ többi tagja és büntetik meg érte a fiatal nőt. A protestáns szellem, a hivatástudat a kortárs témájú filmekben, így *A szabadság ököljogában* és a *Petra von Kant*ban is visszatér, ahol a nagypolgárok a szorgalmat, a munkát, az önmagáért való elkötelezettséget erőltetik rá vagy csak próbálják ráerőltetni a más szociokulturális környezetből származó szeretőikre. A protestáns etika csak az egyik összetevője annak a társadalomnak, amelyet David Riesman – Max Weber leírását kiterjesztve – belülről irányított társadalomnak nevezett el, s amelynek uralkodó karaktere még nem a fogyasztás, hanem a termelés, a munka megszállottja. A társadalmi viszonyok archeológiája a 19. század végi uralkodó réteg szigorú erkölcsökkel lezárt kasztrendszerében fedezi fel az előítéletekkel körbebástyázott, embertelen érzelemelfojtásra és a másik ember kizsákmányolására épülő kortárs német kis- és nagypolgári csoportok eredetét.

---

<sup>100</sup> Ibid. p. 46.

<sup>101</sup> Weber, Max: A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Budapest: Gondolat, 1982

<sup>102</sup> Ibid. p. 260.

<sup>103</sup> Ibid. p. 270.

A közösség az ellenőrzés jogát a tekinteteken keresztül gyakorolja. Akár az amerikai melodramák tipizált kisvárosaiban, Fassbinder melodramáiban is minden publikus, minden intim együttlétet figyelő szemek lesnek ki és fecsegő nyelvek adnak tovább. A megszólástól való félelmükben fojtják el érzelmeiket a hősök, veszik rá magukat embertelen, boldogtalanságot okozó cselekedetekre, mint például az *Effi Briest*ben Instetten, aki a barátja jövőbeli, esetleges pillantásától tartva határozza el magát a párbajra. A tekintet tehát a hagyományos felállás szerint, mint azt a feminista filmelmélet hosszasan kifejtette, a hatalmat képviseli, míg akit néznek, azt kontrollálják, birtokba veszik. Fassbinder filmjeiben azonban időnként módosul ez a kétpólusú hatalmi struktúra: a nézők és a látványul felkínálkozók dinamikusabb viszonyban vannak egymással. Kaja Silverman feminista szemszögből értelmezi a Fassbinder-filmek tekinteteit, és arra a következtetésre jut, hogy míg a klasszikus hollywoodi film a férfi tekintetét a tekintély és törvény oldalára helyezi, a férfivágyra szisztematikusan ráétegy a projekciót és az ellenőrzést, addig Fassbinder filmjeiben a férfiak nem birtokolják kitüntetett módon a tekintetet és ekként a hatalmat: a nők is nézhetnek vágyakozva a férfiakra (pl. *Óvakodj a szent kurvától*, *A félelem megeszi a lelket*, *A dögvész istenei*), ugyanakkor a férfi szubjektum is látványossággá válik és marginalizálódik.<sup>104</sup> Thomas Elsaesser szerint pedig Fassbinder alapvetően exhibicionista hősei éppen az ellenőrző tekintetek keresztüztüében erősítik meg identitásukat: *A félelem megeszi a lelket* furcsa párjának szerelme például a kontrollt gyakorló nézők hatására fejlődik ki. A *Küsters mama mennybe megy* című filmben a címszereplő lánya, az énekesnő Corinna a tömegmédiá figyelő tekintetének, a kameráknak játszik, és a sajtó által konstruált képet használja fel karrierje beindítására. *A szabadság ököljoga* Franz Biberkopját is folyton tekintetek veszik körbe: hol rosszalló, hol csábító tekintetek. Érdekes részletesebben elidőznünk az előbbi filmből egy jelenetnél, ami segít megérteni, hogy alakította át, tette gazdagabbá Fassbinder az amerikai melodramákban kizárólag a kontrollgyakorlás feladatát betöltő tekinteteit. Franz és Eugen megismerkedésének jelenetéről van szó, amikor Franz az identitását adó bőrkabátjában hanyagul mászkál Max tágas lakásában, annak előkelő vendégei közt, zongorázik, lemezt tesz fel, táncol, miközben folyamatosan őt bámulják, róla pletykálnak az unatkozó, fagyos polgárok. Eugen távolról érdeklődve figyeli őt, miután megtudta, hogy Franz félmillió márkát nyert a lottón. A kamera Eugen háta mögül, az ő tekintetével azonosulva figyeli a táncoló, majd a vendégek búcsúzkodását végigácsorgó Franzot. A frissensült milliomos azonban végig nem zavartatta magát a tekintetektől, hanem lazán viselkedett az öltönyös férfiak között, sőt, ő volt a kezdeményező Eugen aktuális szeretőjével, Philippel szemben, amikor felkérte őt egy táncra. Ezt a tekintetek által csak erősített aktivitást gyakorolja Eugen-nal szemben is, amikor kihívóan viszonzza Eugen tekintetét, oly intenzíven, hogy a tekintete tengelyében álló Philip kénytelen meghátrálni és átengedni Eugent neki. A tekintetek játéka egyértelművé teszi, hogy „átnevelése” előtt Franz-ot nemhogy megsemmisítenék, birtokba vennék a tekintetek, de éppen hogy inspirálják, lendületet adnak neki, megerősítik identitásában. A film végén Franz és Eugen szakításakor megjelenik egy motiválatlan kameramozgás, amit rövid idő után a teljesen indokolatlanul jelenlevő Max tekintetként értelmezhet a néző, ám azután sem szűnik meg a szereplőket távolról követő kocsizás, ami ismeretlen, láthatatlan megfigyelő kísérteties benyomását kelti. Franz már nem viszonzza ezt a különös tekintetet, de felkínálkozik neki: a szakítás nem két ember magánügye, hanem nézőt igénylő, melodramai nagyjelenet.

---

<sup>104</sup> Silverman: Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image. In: uő: Male Subjectivity at the Margins. Magyarul: Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása. (Ford: Kis Anna) In: Enigma 41. Vol. 11. 2004.

Fassbinder utolsó filmje, a *Querelle* a csábításnak ezeket a játékait, a látványvá válásban rejlő hatalmi pozíciót bontja ki a maga teljességében a melodramák elnyomó viszonyait egészen maga mögött hagyva. A tekintetek bonyolult játéka *A szabadság ököljogában* arról árulkodik, hogy Fassbinder már a második korszakában elkezdte fellazítani a melodramák dichotómikus alapszerkezetét, a jó és gonosz, az elnyomó és elnyomott szimpla szembenállását.

Az elnyomás hagyományos változatát a klasszikus melodramához legközelebb álló konfliktusszerkezetű *Márta* képviseli. Fassbinder a *Petra von Kant keserű könnyei* melléktémáját, a Marlene alakjában megtestesülő örökös szolgásgot viszi tovább az egy évvel később készült filmben, mely az elnyomó szexuálpszichológiai folyamatoknak és az alávetettség (nem szabadulást, csak szenvedést hozó) elfogadásának példázatszerű története. Márta művelt, kifinomult ízlésű, felvilágosult polgár, mégsem képes átlátni a patriarchális társadalom elnyomó rendszerén és minduntalan annak áldozatává válik. A történet kezdetén apja használja ki őt érzelmileg, akinek halála után rövid ideig felszabadulni látszik, de hamarosan egy zsarnokibb férfi uralma alá kerül, aki a polgári udvariasság és jólneveltség eszközeivel veti Mártát alá saját akaratának. Az elbeszélés a férfiak világából Mártát érő hatásokra összpontosít, melyekre a harmincas éveiben járó nő döbbenettel és riadalommal reagál. Az exoziccióban egy arab férfi nyit be Márta szállodai szobájába és elkezd kinyitni a sliccét, amit Márta döbbenetesen néz, majd pár másodperc után erőt vesz magán és a gazdag német turista felsőbbrendűségének tudatával utasítja ki a vendégeket kiszolgáló férfikurvát. Az első jelenet exponálja a film főtémáját, a férfitársadalom jelképe, a fallosz által lenyűgözött és annak hatalmának alávetett nő ellentmondásos viselkedését. Márta ugyanis elvei szerint elveti a nem egyenlőségen alapuló férfi-női kapcsolatokat, mégis egy olyan férfival köt házasságot, aki már ismeretségük kezdetén előbb verbális, majd testi erőszakkal lép fel vele szemben: azt mondja róla, hogy nem szép, nem vonzó, hanem sovány, majd nem erotikus célzattal, hanem az agresszív birtoklás kifejezéseként megharapja a nyakát. Fassbinder legmerészebb újítása a melodráma szokásos poláris struktúrájához képest, hogy az elnyomás folyamatát nem pusztán az elnyomó kegyetlen gonoszságaként és az elnyomott ártatlan szenvedéseként rajzolja meg, hanem az elnyomott aktív szerepét, az elnyomás, a kegyetlenségek és megaláztatások elviselésének élvezetét hangsúlyozza. Márta azért nem szökik el az elnyomó férfiak elől, mert oly mértékben kondicionálódott a patriarchális társadalom nőket elnyomó viszonyaihoz, hogy a tudatos, tiltakozó énjét megbénítja a fájdalomban örömet lelő tudattalanja; a film végi szökése a baleset folytán a teljes kiszolgáltatottságba taszítja őt, ami tudattalan vágya valóra válásaként értelmezhető. A *Mártát* átható szadomazochizmus a fassbinderi melodramák alapját jelentő kettős kötések szélsőségessé fokozása, amelynek folyamán az áldozat függése elnyomójától gazdasági, pszichikai és szexuális, testi síkon egyaránt megvalósul.

Fassbinder melodramái mégsem egyszerűen az ártatlan áldozatok és a gonosz elnyomók konfliktusát mesélik el, hanem összetettebb folyamatként mutatják meg az áldozattá válás útját, amelyben nemcsak az „elnyomónak”, hanem a „elnyomottnak” is komoly szerepe van. Az áldozat öntudatlansága folytán nem ismeri fel, hogy a vágy kettős kötéssel láncolja hozzá az őt kiszolgáltatottá tevő társadalmi erőkhöz, csoportokhoz. Fassbinder az előképül szolgáló Sirk-filmek értelmezése kapcsán ad választ arra a kérdésre, hogy miért fogadják el a melodramák hősei az őket testileg-lelkileg tönkretévő folyamatokat. „Minden Sirk-figura valami vágyat hajszol. Az egyetlen, akinek minden vágya teljesült, megtört ebben. Lehet ezt úgy érteni, hogy az ember ebben a társadalomban csak akkor oké e társadalom számára, ha mint egy lógó nyelvű kutya, mindig szalad valami után? Addig

igazodni fog a normákhoz, amelyek használható állapotban tartják. Douglas Sirk filmjei alapján még inkább úgy látom, hogy a szerelem a társadalmi elnyomás legjobb, legalattomosabb és leghatékonyabb eszköze.<sup>105</sup> Fassbinder melodramáiban is a vágy csalja csapdába az embert, az elismerés és elfogadás vágya, ami legkínzóbbá a szerelemben válik. Fassbinder legtöbb melodramája ezért a szerelmet állítja a történet középpontjába (kivétel a *Küsters mama mennybe megy*), pontosan fogalmazva a társadalmi elvárások nyomásának kitett szerelmi-szexuális kapcsolatot. Míg a romantikus melodramák azt mesélték el, hogy a társadalmi osztálykülönbségek, a környezet nyomása hogyan lehetetlenítik el a kapcsolat létrejöttét, addig Fassbinder magukban a kapcsolatokban illetve a szerelmes, a vágyódó emberekben leli meg a vágy beteljesíthetlenségét, a szerelem tönkremenetelét. A már beteljesült szerelmi kapcsolatok egy ponton megroppannak, mert felborul a kényes egyensúly a szexuális-szerelmi vágy és a társadalmi igényeknek való megfelelés között.

A romantikus felfogás szerint a szerelem a transzcendentális én megtalálásának, az individuum kiművelésének egyik lehetséges útja, ám az én 20. századi lefokozásával, trivializálódásával a szerelem is lefokozódik, szerényebb értelmet nyer. Niklas Luhmann a szerelem szemantikájáról írott könyvében arra a megállapításra jut, hogy „egy túlnyomórészt személytelen kapcsolatokkal jellemezhető társadalomban nehézséget okoz megtalálni azt a pontot, amelyből egységként tapasztalhatjuk meg önmagunkat és egységként tudunk hatni...Ekképp tehát amit a szerelemben és az intim kapcsolatban keresünk: az az önábrázolás érvényesítése.”<sup>106</sup> Fassbinder hősei azonban épp ellenkező folyamatba kerülnek bele a szerelem során: nem érvényesítik, hanem elveszítik önmagukat. Az egyik fél elkezd a saját képére formálni, pontosabban a saját társadalmi osztályának, többnyire a kis- vagy nagypolgárságnak az elvárásaihoz igazítani a másikat. A polgárság ugyanis – de Fassbinder filmjeiben utalásszerűen az is benne rejlik, hogy éppúgy minden etnikai csoport és nemi kisebbség is – kirekeszti azt, aki más, az elfogadást a másság, azaz a sajátos személyiségjegyek feladásához, az alkalmazkodáshoz, a csoportnormák felvállalásához köti, ami identitásválságot okoz az ajánlatot elfogadó kívülállóban, a szerelmébe kapaszkodó másik félben. „Fassbinder az elérhetetlen boldogságra való törekvés ördögi körébe zárja szereplőit, akik magukat ejtik csapdába vagy teszik áldozatul azáltal, ahogy a boldogságot keresik.”<sup>107</sup> – írja Thomas Elsaesser Fassbinder melodramáiról. Az ördögi körökben a főhősök egyre többet áldoznak szerelmeiknek, szeretteiknek a kapcsolat fenntartása érdekében, így egyre inkább a másik illetve a kapcsolat rabjává válnak. Ez az áldozat lehet a személyiség feladása (*Márta, A zöldségkereskedő*), lehet pénzbeli, anyagi támogatás (*Petra von Kant*), de a kettő gyakran össze is kapcsolódik (*A szabadság ököljoga*), hiszen Fassbinder minden kapcsolatot a pénz univerzális nyelvére fordít le. „Mindent kifizetek” – mondja Hans a kocsmárosnőnek még a film elején, s ebben a mondatban összegződik egész sorsa: az életben mindenért meg kell fizetni, ha az ember szeretni akar, ha érzelmeit és vágyait szabadon engedni. Franz Biberkopf A szabadság ököljogában szintén ezt kiabálja szenvedélyesen, közvetlenül halála előtt, miután Eugen, a szeretője megfosztotta mindentől és még az amerikai katonák is pénzt kérnek tőle a szexuális kalandért: „Mindent kifizetek. Mindig mindent kifizetek. Nekem mindig mindenért fizetnem kell.”, majd sírva fakad. Fassbinder tehát továbbra is összekapcsolja a szerelmet és a

---

<sup>105</sup> Fassbinder: *Imitation of Life*. Douglas Sirk filmjeiről. In: Fassbinder. Írások, beszélgetések. pp. 80-81.

<sup>106</sup> Luhmann, Niklas: *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*. (Ford: Bognár Virág) Józsefvárosi Műhely Kiadó, 1997. p. 213.

<sup>107</sup> Elsaesser, Thomas: *Fassbinder's Germany*. p. 51.

pénzt, de már nem vagy nem kizárólag a prostitúció nyers árucsereszonyain keresztül, hanem annál áttételesebben a polgári társadalom burkolt érzelmi kizsákmányolásában.

Az érzelmi kizsákmányoláshoz, elnyomáshoz szükséges ideológiákat, normákat a belülről irányított társadalom a nevelésen keresztül internalizálja. „A belülről irányított ember kora gyermekkora óta ahhoz a pszichikai iránytűhöz igazodik, amellyel szülei szerelték fel és amely a későbbiek során alkalmas arra, hogy jelzéseket vegyen fel más, szüleihez hasonló tekintélyektől. Az élete során kevésbé független, mint amilyennek mutatkozik, ugyanis ennek a belső kormányzásnak engedelmessé válik. Amennyiben eltér az irányvonalától, akár azért, mert belső ösztönzés készteti erre, akár azért, mert embertársai ingadozó szavára figyel, úgy *bűntudat* alakul ki benne.”<sup>108</sup> – írja David Riesman. Fassbinder filmjeiben a család, az iskola, a párkapcsolatok is arra nevelik az embert, hogy nyomja el legbensőbb érzéseit és fogadja el a fennálló rendet, a kultúra pedig nem egyéb, mint béklyók sora, ami megköti az embert. Fassbinder először a *Miért lett R. úr átokfutó?* című filmjében vetette fel a nevelés témáját, abban a filmjében, aminek cselekménye sokban megelőlegezi a későbbi melodramák cselekményét: hogyan válik egy egyszerű kispolgár a társadalom, a család áldozatává. R. úr zárkózott kisfia a havas út során megszökik a gyilkosan unalmas beszélgetések elől, hogy gyermeki vágyait kiélve fára másszon, mire az egész család hajtóvadászatot indít felkeresésére, pillanatnyi kétséget sem hagyva a felől, hogy mennyi esélye van a jelenben és a jövőben a szabadságra. R. úr és a fia sorsa egymásban tükröződik, a kispolgári élet dermedtsége a következetes nevelésnek köszönhetően újratermeli önmagát. A hetvenes évek elején Fassbinder egész sorozatot készít a témáról, melyben a központi konfliktusa az, hogy az egyik ember hogyan kerekedik a másik fölébe annak segítségével, hogy a kulturált viselkedésre, a jó ízlésre, a szorongás legyőzésére próbálja okítani társát. A *Petra von Kant*, a *Márta*, az *Effi Briest*, *A szabadság ököljoga* egyaránt lelki és testi terrorként mutatja meg a nevelést, amiben az elnyomásra ítéltetett fél érzelmi, szexuális és anyagi igényei érdekében adja fel önállóságát és alkalmazkodik az erősebb fél által felállított normákhoz. A legösszetettebb film ebből a szempontból a *Petra von Kant*, ahol a másikat a polgári kultúrára, a protestáns etika önfegyelmére nevelni kívánó címszereplő esik áldozatul saját szerelmének, nem pedig a munkás származású Karin, a nevelés tárgya. A felvilágosult, emancipált nőként fellépő Petra, aki második férjével való házasságát a maszkulinitás csődjeként jellemzi barátnőjének, a férfi-női hatalmi viszonyokat imitáló, kifejezetten elnyomó lesbikus kapcsolatot tart fenn Marlene-vel és hasonlót próbál kiépíteni Karinnal is. A szerelem, a szexualitás hatalmi formaként való értelmezésétől tehát Petra nem tudott megszabadulni, csak a hagyományos női szerep helyett a férfira váltott át. Marlene, az elnyomást személyisége részeként elfogadó nő szélsőségesre formált típusa, elfogadja Petra zsarnokoskodását, sőt, kifejezetten igényli azt, hiszen amikor a film végén szabadságot, egyenlőséget ajánl neki Petra, akkor elhagyja addigi úrnőjét. Petra és Marlene tehát egyaránt a társadalom hagyományos nemi szerepeket fenntartó ideológiáját interiorizálva vált áldozattá, de míg Marlene teljesen öntudatlanul keresi a kiszolgáltatottságot, Petra öntudatos véleménye, gazdag reflexiói ellenére esik bele ugyanabba csapdába, mint előző házasságában, csak ezúttal a másik oldalról. Petra barátnője, Sidonie, a hagyományos nemi szerepek propagátora, aki nem mer ellenszegülni az előítéleteknek, sőt, maga harsogja azokat Petrának, míg Petra anyja a támogatásra szoruló nő típusa, aki kitarottként élte le egész életét. Petra tragédiája, hogy megpróbál kitörni az előre megírt női szerepekből, mégis beleesik az előítéletek csapdáiba.

---

<sup>108</sup> Riesman: A magányos tömeg. pp. 84-85

Az áldozattá válást Fassbinder nem csupán az elbeszélésben, hanem konkrétan fizikailag is megmutatja a test szenvedésének képsoraiban. A korai filmek testekre redukált kifejezőmódját szavakkal, érzelmekkel gazdagította, így a test közvetlen elnyomásának, a testen keresztüli közvetlen hatalomgyakorlásnak kisebb jelentőség jut. A pszichikai szenvedés Fassbindernél azonban továbbra is mindig testi egyben, ahogy a lelki elnyomás is testi elnyomásban csapódik le a szereplők közti viszonylatokban; ám az elnyomott pszichikum és test közvetlen, sadomazochizmusban kifejeződésre jutó összekapcsolására a második korszak melodramái közül egyedüli példa a *Márta*. A sadista férfi és a mazochista nő kapcsolata a hagyományos, patriarchális férfi-női kapcsolatok szélsőséges torzítása a test megkínzása révén. Márta szándékosan előidézett rosszulletét, hányását ragadja meg Helmut arra, hogy megkérje a nő kezét; az első szexuális aktus közöttük azután történik, hogy Márta, férje nyomatékos kérésére naptej nélkül fekszik ki napozni és csúnyán leég a bőre a tengerparton. A testi uralom itt nem kevésbé fájdalmas, mint a korai gengszterfilmekben, éppen csak ritkán olyan brutálisan nyers (például a közösülés során), inkább a polgári udvariasság és figyelmesség köntösébe öltöztetett.

Fassbinder korai melodramáiban azonban előnyben részesíti a betegség metaforáját a közvetlen, testi kizsákmányolással szemben. A betegség jól alkalmazható társadalom erői által kifejtett lassúbb és finomabb pusztítás hatásának illusztrálására. A fordulat utáni első filmje a legtisztább példája ennek a fajta dramaturgiának: *A zöldségkereskedőben* a történet tétje a címszereplő Hans teste. Az utcai gyümölcsárust alakító Hans Hirschmüller elhízott alkata első látásra is a túlsúlyossághoz kapcsolódó kellemetlen orvosi képzeteket kelt. Fassbinder ezt tovább hangsúlyozta a féktelen italozással, amit Hans feleségének féltékenykedéséhez és érzelmi zsarolásához kötött. A kocsmához rohanva majdnem elüti Hansot egy autó, ami direkt módon szintén a testi fenyegetettség érzését kelti. Az éjszakai dorbézolás után, amikor Hans elalszik, a kamera hosszasan elidőzik szuszogó félmeztelen testén. Másnap reggel ébredés után hosszasan dülöngélve kibotorkál a vécére vizelni, mielőtt felfedezné felesége eltűnését. Utánamegy rokonai lakására, kérleli az asszonyt, hogy jöjjön vissza hozzá, és akkor lesz rosszul, amikor Irm színpadias gesztusként felhívja ügyvédét, és bejelenti, hogy válni akar. Az érzelmek kizsákmányolására a test összeomlással válaszol. „Ha a papád élni akar, akkor élni fog” – mondja Hans kislányának a nagynénje, amikor a férfi az infarktus után a kórházban fekszik. Ez a mondat verbálisan is összekapcsolja a főszereplő testét annak érzelmeivel. Ha Hans érzelmileg meghal, vele hal a teste is. A kórházban az orvos azt mondja Irmnek, hogy a férje nem végezhet fizikai munkát és nem ihat, mert az a halálához vezet. Irm tehát Hans testén keresztül elérte, hogy megfossa munkájától és egyetlen menekülési lehetőségétől férjét. Ezután már kifejezetten a zöldségkereskedő teste lesz a nézői izgalom tárgya: futása az újabb infarktus fenyegető rémét vetíti elénk. Hans növekvő passzivitása is teste hanyatlásán át mérhető. Amikor öngyilkossága előtt közvetlenül belehallgat egy érzelmes popszámba, a dal által közvetített illúziók eltűnésére ráébredve indulatosan darabjaira töri a kislemezt és hátrahanyatlik a karosszékben. Hans vágyainak és illúzióinak a halálát a testi önfeladás, a test halála teljesíti be. Öngyilkossága szimbolikus aktus, amelyen részt vesz élete minden fontos szereplője, aki egytől egyig elárulta őt, mely árulásról Hans egy-egy kupica pálinka felhajtásával emlékezik meg. A család, a barátok, az iskola, a katonaság már megölte érzelmileg a főhőst, akinek már csak fizikailag kell teljessé tennie a halált.

A melodráma jelölőrendszerének megfelelően a film és a szereplők testén kiütkező szimptómák az elfojtott tartalmak, konfliktusok áttételei. *A zöldségkereskedő*, *A félelem megeszi a lelket* és *A szabadság ököljoga* férfihősei osztoznak a tizenkilencedik század

jellegetes alakjai, a hisztériás nők sorsában, hogy testükön kell viselniük elfojtott lelki problémáikat. Fassbinder társadalompszichológiai diagnózisa szerint a betegség az érzelmi kiüresedés és az identitásválság tünete. A német polgárság értékeinek megfelelni akaró kívülállók elvesztik spontán érzéseiket és identitásukat, amire a test betegséggel válaszol. Az *A félelem megeszi a lelket* elbeszélésében Ali, a marokkói vendégmunkás esik össze gyomorfekély miatt, ami mögött a sorozatos alkalmazkodás, az állandó megalázkodás, a többségi német társadalom megvetése következtében kialakult szorongás tünete, amit nem lehet elmulasztani, csak ideiglenesen. *A szabadság ökolójában* a leépülési folyamat *A zöldségkereskedő*t idézi fel: ahogy Franzot érzelmileg és gazdaságilag egyre jobban kizsákmányolja homoszexuális szerelme, úgy válik a Fassbinder által alakított szereplő élvezeteket hajszó, eleven teste egyre ernyedtebbé. Franz egyszer csak rosszul lesz autóvezetés közben, ám az orvos szerint nincs szervi baja, amiből világos lesz számára, hogy vissza kell nyernie önmagát ahhoz, hogy teste is újra egészséges legyen. Franz azonban szerelméért még az identitását is feladta, és már nem tud visszatérni oda, ahonnan jött. Ahogy az egykori cirkuszos megtagadta a múltját, úgy tagadja meg a film végén mindenki őt régi környezetéből. Nincs hová fordulnia, még utolsó menedéke, saját nővére is kirúgja a lakásából. A sorozatos megtagadás Franzot öngyilkosságba taszítja: az utolsó képen a hidegkék fényben úszó aluljáró padlóján hever kiterítve, teste felett, maradék értékein gyerekek marakodnak. „Ahogy Wiegand megjegyezte, Fassbinder – talán sokkal inkább, mint más filmrendezők – *’az emberi testet a társadalmi konfliktus küzdőtereként fogta fel’*, és számomra úgy tűnik, hogy pontosan eszerint kell értelmezünk a fekélyt, amely a film végén Alit sújtja, Hans színinfarktust *A zöldségkereskedő*ben, és Fox tüneteit *A szabadság ökolójában*”<sup>109</sup> – foglalja össze Kaja Silverman Fassbinder testpolitikáját.

A klasszikus melodrámának két alapvető hőse van: az erényes áldozat és a gonosz kizsákmányoló, a hatalom szenvedést okozó megtestesítője. A melódrama műfaj története során az utóbbi jelentősen átalakult, elvesztette metafizikai gonoszságát, sőt, lassanként ki is kopott a modern melodrámából. Az áldozat azonban csak akkor válhat áldozattá, ha jelen van egy erő az elbeszélésben, ami áldozattá teszi. Fassbinder főhősei részben magukat teszik áldozattá a normák elfogadása, a polgári erkölcs, a társadalmi normák interiorizációja során: közvetve tehát a represszív társadalmi struktúra a legyőzhetetlen erő. Az áldozattá válást azonban közvetlenül is előidézik a főhőst körbevevő társadalmi szereplők. A barátok, családtagok, szerelmek megtagadják a főhőst, aki kénytelen szembenézni környezeté szeretetlenségével. A fassbinderi melodrámák dramaturgiai kulcsa, az árulás kiszakad a gengszterfilmek idézetszerűségéből és az emberi kapcsolatok legkülönbözőbb formáin fut végig, miközben kódolt üzenetből közvetlenül értelmezhető tette válik. A korszak egyik utolsó alkotásában, a *Küsters mama mennybe megy* című filmben a címszereplő tragédiáját használják ki családtagjai, újdonsült barátai. Legelőször lánya árulja el Küsters mamát, amikor kevésbé sikeres énekesnői karrierjét gyári munkás apja átokfutásának hírével igyekszik fellendíteni és az őszinte gyász helyett szerepelni kezd a kameráknak. Azután fia hagyja el a letört asszonyt – elköltözik, hogy terhes feleségének nyugalmat biztosítson. Végül a magára maradt Küsters mamát felkaroló dúsgazdag, magát kommunistának valló házaspár akar forradalmárt faragni a meggyilkolt férjből és özvegyét propagandacélokra felhasználni. A film dramaturgiai ívét a Küsters mama gyászát kihasználó jelenetek rajzolják meg; a rendezés minden egyes árulásnak erőteljes hangsúlyt ad: ahogy Corinna színpadiasan

---

<sup>109</sup> Silverman: Fassbinder és Lacan. Enigma p. 83. A Wiegand-idézet forrása: Wiegand: *The Doll in the Doll*. p. 50.



megöleli a repülőtérré érte menő anyját, amikor észreveszi a körülöttük tüsténkedő sajtófotóst, ahogy Tilmann, a kommunista újságíró kiejti a forradalmár szót a fellázadt Küsters-szel kapcsolatban. Küsters mamát, egyetlen kivételként Fassbinder melodramái közt, nem a szerelme, hanem a gyásza teszi sebezhetővé és kihasználhatóvá a körülötte levők számára, akik hol anyagi érdekeik, hol kényelmük, hol pedig a baloldali ideológia nevében veszik igénybe, árusítják ki az idős asszony elkeseredettségét, fájdalmát, anélkül, hogy szeretetet adnának neki cserébe. A társadalmi összefüggéseket elhanyagoló, érzelmi panelekben, képi közhelyekben fogalmazó, szenzációhajhász média és a kollektív boldogságot ígérő, de közben az egyént önkényesen feláldozni képes baloldali ideológiák kerültek a fassbinderi kritika célkeresztjébe egy gyári munkásnő szenvedéstörténete kapcsán.<sup>110</sup> Az elnyomás erői, az árulók, a kizsákmányolók azonban nem gonoszok egyik filmben sem, hanem az áldozatokhoz hasonlóan a társadalom által rájuk rótt normákat és szerepeket követik. „Alapjában véve igazad van” – mondja elgondolkodva az apja Eugennak *A szabadság ököljogában*, miután az kiforgatta Franzot vagyonából. Corinnának a *Küsters mamában* a társadalmi érvényesülés logikáját követve szintén igaza van, hogy megragadja a feljebb jutás lehetőségét és eljuttassa a szenzációhajhász média által tőle elvárt szerepet. Az áldozatok ezért nem hibáztatják kizsákmányolóikat, elárulóikat, hiszen többé-kevésbé ők is elfogadják a rendszer logikáját és ideológiáját, ami boldogtalanná teszi az embereket és testi-lelki roncsokat csinál belőlük. Az áldozatok mégis azért tudnak együttérzésre szert tenni az árulókkal, kizsákmányolókkal szemben, mert nem fojtják el szeretetvágyukat a haszonelvűség nevében. A fassbinderi melodráma a belülről irányított polgári társadalmat – Balzac Emberi színjátékának vállalkozását követve – teljes keresztmetszetében vizsgálja, hogy megmutassa, bárkiből lehet áldozat, bárki alól kicsúszhat az identitás szilárd talaja, aki egyszer nem a rendszer logikáját, hanem saját szuverén vágyait követi.

### *B. A stílus: a túlzás esztétikája*

Fassbinder második alkotói korszakában készült filmjei számára baloldaliságuk, élesen társadalomkritikus attitűdjük továbbra is a politikai modernizmus keretei közt jelöl ki helyet, miközben a korai filmek – elsősorban Godard és Straub által fémjelzett – radikális elidegenítő stratégiáit az életműben melodramai hangvételi történetmesélés váltotta fel. Ez az újfajta érzékenységgel párosuló naivitás a politikai modernizmus példaértékű műveinek stilisztikai puritanizmusa ellenében jut érvényre, a túlzás melodramai elbeszélő módjaként. A második korszakbeli melodramák egymáshoz hasonlító fabuláira, egy rugóra járó dramaturgiai szerkezetére a változatos stílus húzott gazdag és eleven szöveget.

„Egész kis mitológia próbálja meg elhiteni velünk, hogy az öröm (és különösen a szöveg öröme) jobboldali eszme [...] A baloldalon meg, erkölcsi okokból (megfelelkezve Marx és Brecht szivarjairól), gyanakodva kezelik, megvetik a 'hedonizmusnak minden maradványát'...A baloldalon a tudást, a módszert, az elkötelezettséget állítják szembe az

---

<sup>110</sup> Karlheinz Böhm meséli, hogy amikor megkérdezte Fassbinderre, ki mellett is áll tulajdonképpen, ha egyszer minden ellen van, akkor Fassbinder a következőt válaszolta: „Tudod, folyton észreveszem azokat a helyeket, ahol valami büzlik. Hogy ez jobboldali vagy baloldali, gazdag vagy szegény, leszarom. És minden irányba lövök, amerre észreveszem, hogy valami büzlik.” Lorenz ibid. p. 175. Fassbinder tehát egyforma távolságot tartott minden ideológiai csoportosulástól, ugyanakkor egyformán kritikus volt velük szemben, emiatt is vált szálkává mindenki szemében.

'egyszerű gyönyörködéssel' (és mi van, ha maga a tudás is *gyönyörűsége*?).<sup>111</sup> Roland Barthes *A szöveg öröme*ben ezekkel a szavakkal hívja fel a figyelmet a hatvanas-hetvenes években uralkodó baloldali kritika leegyszerűsítő szempontrendszerére, amellyel egy szöveget (például filmszöveget) kizárólag haladó illetve reakciós, társadalomkritikus illetve apologetikus vonások összességére redukáltak, elvitatva a mű befogadása során keletkező öröm jelentőségét. A hetvenes évek angolszász filmelméletét meghatározó, pszichoanalitikus alapokon nyugvó ideológiakritika formálta alapvetően Fassbinder nyugati recepcióját, így a német rendező alkotásai a haladó és reakciós szigorú polarításai mentén kerültek értékelésre. Fassbinder nézőpontok sokaságát megmutató melodramái azonban áthágják ezt a merev szembenállásra alapozott rendszert, ezért filmjeit a bal- és jobboldali sajtó egyformán támadta. A baloldalon a feministák és a homoszexuálisok jogai mellett síkra szálló aktivisták hol védelmükbe vették és zászlajukra tűzték Fassbinder filmjeit, hol pedig éppen ellenkezőleg, nőgyűlölőnek és melegellenesnek nyilvánították azokat.<sup>112</sup> Ez a kizárólag az „üzenetre” összpontosító elemzési módszer, legyen bármilyen kifinomult és formaérzékes, óhatatlanul átsiklik a melodráma befogadása során keletkező érzések-érzelmek sokasága felett, hiszen egy előzetes koncepciónak megfelelően nézi a művet. A nyolcvanas-kilencvenes években elterjedt új filmelméleti paradigmák, a fenomenológia és a kognitívizmus eltörölték az efféle preconcepciókat és a filmet a néző érzékelésének szempontjából kezdte vizsgálni. Az alábbiakban előbb a *Petra von Kant keserű könnyei* egy rövid részletének stilisztikai elemzésével, majd a *Fontane Effi Briest* néhány stíluselemének bemutatásával igyekszem megvilágítani, hogy a melodráma műfaja milyen esztétikai utakat nyitott meg az arra fogékony rendező előtt, valamint azt, hogy az alapvetően szikár ellentétpárookra épülő műfaj hogyan olvad sokszólamúvá, összetetté a stílusa révén. A melodramára mint az elbeszélés csontvázára gazdagon rétegzett, érzéki filmtest szervesül. A filmtest Vivian Sobchack meghatározása szerint a film funkcionálisan testiesült, anyagi léte, amit a néző csak reflexszerűen fedezhet fel.<sup>113</sup>

### A. A lassúság gyönyöre: Petra von Kant keserű könnyei

A hetvenes évek ideológiakritikájának egyik jeles képviselője, Timothy Corrigan a következő bírálatot fogalmazza meg az új német filmről szóló monográfiájában: „Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy a *Petra von Kant* ideológiailag hibátlan film. Fassbinder számos filmje közül különösen ennek a hermetikusan zárt műnek gyűlik meg a baja saját politikai esztétikájával – nem kevésbé, ami a baloldali melankóliát illeti, mely Németországban könnyen csinál egy elméleti marxistából nemtörődöm, harmadik generációs terroristát. Ott van továbbá a bombasztikus esztéticizmus, amely, különösen ebben a filmben, jóllehet Fassbinder brechti manővernek szánta, olyan keresett és szövevényes szépséggé vált, hogy valószínűleg gyakran elveszett az értelme a hivalkodó pompa közepette.”<sup>114</sup> Az efféle

---

<sup>111</sup> Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. In: p. 87

<sup>112</sup> Lásd *A szabadság ökoljoga* kapcsán a homoszexuális baloldaliak körében kirobbant vitát: Cant, Bob: *Fassbinder's Fox* In: *Gay Left* No. 2. illetve Britton, Andrew: *Foxed* In: *Gay Left* No. 3., Dyer, Richard: *Reading Fassbinder's sexual politics* In: Dyer: *The Culture of Queers*, Routledge, 2002

<sup>113</sup> In: Sobchack: *Amit a kezem...* In: *Metropolis* 2004/3. p. 27.

<sup>114</sup> Corrigan, Timothy: *New German Cinema. The Displaced Image*. p. 52

értelmezések joggal keltenek gyanút az értelmező a (film)szöveg öröme iránti nyitottságával kapcsolatban.

Ha a Walter Benjamin által megfogalmazott baloldali melankóliát, a változás utópiája iránti szkepszist nem is sikerült Fassbindernek maga mögött hagynia, az 1969-70-es évek filmjeit jellemző baloldali puritánságot sikeresen cserélte le egy, a film érzéki lehetőségeit messzemenően kiaknázó esztétikára. A puritanizmus és az „esztéticizmus” ellenkező módon közelíti meg a nézőt: míg az előbbi a néző aktivitásának, tudatosításának fokozására szándékosan elrontja a filmelbeszélésbe való beleélés valamint a filmtest érzéki örömét, addig az utóbbi mind a szélsőséges érzelmi állapotokkal való erőteljes azonosulással, mind a pazar látvány- és hangvilágban való belemerülés örömeivel szórakoztatja nézőjét. A baloldali ideológiakritika azt igyekezett igazolni, hogy a klasszikus hollywoodi melodramák érzéki élménye Fassbinder esetében a nézőnek tett engedmény, felesleges adalék, az elbeszélésre ráaggatott ruha, ami elfedi a néző előtt az igazságot. A következőkben azt igyekszem megmutatni, hogy a hivalkodó stílus nem választható le a film elbeszéléséről, mert a melodráma gazdag jelölőrendszere az élmény, a tapasztalás igazságát nyújtja.

Jane Shuttac már idézett tanulmányában<sup>115</sup> részben a baloldali ideológiakritika történeti szemléletével hadakozik. A történelmi kontextust nem elhanyagolva Fassbinder filmjei nem populáris vonásaik (dekorativitásuk, élvezhetőségük) ellenére, hanem éppen azok miatt képviselnek társadalom- és kultúrkritikát: az amerikai popkultúra az elitművészettel és a polgári társadalommal szemben használható ikonoklaszta művészeti módszereket és tiltakozási formákat kínált. „A német ellenkultúra a Barthes-i értelemben vett gyönyörhöz való visszatérést kereste, amelyet elnyomtak az intellektuális gondolatok és a politikai ideológiák.”<sup>116</sup> A német újbaloldal politikai irányvonalától, a kezdeti utópizmustól és a későbbi terrorizmustól egyaránt távol álló, de alapvetően baloldali gondolkodású Fassbinder számára az amerikai zenék, az amerikai melodramák harsány színvilága (*A szabadság ököljoga*) vagy a film noirok kontrasztos világítása (*Veronika Voss vágyakozása*) nem a kritika tárgyát jelentették, hanem egy olyan formavilág kialakításához nyújtottak eszközöket, amely nem süllyed el a realista esztétikában és nem egyszerűsödik az ideológiai „igazság” kimondására. „Fassbinder filmjei ’gyönyört okozók’. A zsigeri gyönyör számos formát ölt: a pop ikonográfia közvetlensége és taktilitása, az erőszak valamint a melodramai érzelm fizikai támadása. Fassbinder stílusának közvetlensége és intenzitása nem teszi lehetővé a néző számára, hogy elfogadja a filmek tartalmának közvetlenül adódó szomorúságát – azok úgynevezett baloldali melankóliáját. A fassbinderi forma erotikus testisége az ideológiai ellenőrzés filmekben leleplezett csapdáit meghaladó másállapot álmáról árulkodik – a közvetlen és erotikus gyönyör állapotáról.”<sup>117</sup> Shuttac lényeglátó gondolatmenete Fassbinder filmjeinek utópikus vonását a stílusban és a nézővel való kommunikációban fedezi fel, miközben az elbeszélést átítatja a melankólia és a hősök szenvedésének fájdalma. Az alábbi elemzésben a stílusnak ezt a vonzó, utópikus vonását igyekszem részletesen kimutatni.

Az elbeszélés és a stílus *Petra von Kantra* jellemző kettős kommunikációja a melodráma műfajában gyökerezik. A melodráma egyfelől kötött elbeszélő formaként megszólítja a nézőt, erős érzelmi kapcsolatot hoz létre, amit Fassbinder nem a klasszikus

---

<sup>115</sup> Contra Brecht: R. W. Fassbinder and Pop Culture in the Sixties. In: Cinema Journal 33, No. 1. Fall, 1993

<sup>116</sup> Ibid. p. 50.

<sup>117</sup> Ibid. p. 51.

elbeszélések naivitásával, hanem a kritikai kívülállást érzékeltető „új naivitással” kezel.<sup>118</sup> A melodráma másfelől a túlzás fikciós módjaként megteremti a feltételeket egy színpadias, a stílust előtérbe állító esztétika kibontakoztatásához. A melodrámaival kapcsolatban a nézői elvárások közé tartozik az érzelmek felfokozása és azok átvitele a film testére, azaz a szenvedélynek színeiben, zenében, díszletelemekben tobzódó felhabzása.

A film főhősnője ruhatervező, divatdiktátor, „a reprezentációk ágyasa”, aki álmokat árul a látszatokon, a megjelenésen keresztül, ahogy Timothy Corrigan fogalmaz a filmről szóló tanulmányában. Petra foglalkozása a szüzsé szintjén magyarázatot szolgáltat a színjáték stílusára, azaz a címszereplő merőben exhibicionista viselkedésére, amivel kezdettől fogva foglyul ejti nézőjét. Petra színjátékot rendez barátainak, családtagjainak, üzletfeleinek, szeretőinek, s végső soron a nézőnek, tudatosan szembefordulva időről időre a kamerával, mintegy kikacsintva ránk, s azt üzenve, hogy lám ez csak egy színjáték, amit nekik és nektek rendezek. Amikor például anyjának telefonál, azt hazudja neki, hogy már régóta fent van, majd egy nagyközeli képen hátrafordul, egyenesen a kamera irányába, amivel jelzi a néző számára a hazugságot. A játék mesterkeltsége egyfelől Fassbinder kritikájának tárgya, a hazugságok és szép látszatok leleplezéséé, amivel Petra körbe veszi önmagát és amivel fátylat von mások elé, másfelől viszont varázslatos, elbűvölő hatáselem, ami ambivalenssé teszi a néző viszonyát Petrával kapcsolatban. Petra mesterkeltsége egyszerre taszít és vonz, és ez pontosan rímel az elbeszélés által megteremtett ambivalenciára a főhősnő sorsa iránt, ami a nézői pozíció változásának függvényében hol szánalomra méltó (amikor a melodráma erőteljes érzelmi azonosulást vált ki), hol pedig megérdemelt büntetés (amikor az elbeszélés a kritikai kívülállást erősíti fel).

A színdarabból adaptált film kulcsa Petra és a Petrát alakító Margit Carstensen lenyűgöző személyisége és bámulatos átváltozó képessége. Petra ruhái és parókái felvonásról felvonásra változnak a találkozásokhoz és a kitalált szerepekhez igazodva. Petra hatalma a saját (és mások) identitásának megteremtésében rejlik. Az egész első felvonás azt követi nyomon, hogy ölti magára Petra a szerepét, hogy válik pihenő testből egy határozottságát és nőiségét egyszerre hangsúlyozó, sikeres, saját lábán megállni képes nő. Fassbinder azért részletezi egy egész felvonáson keresztül Petra öltözködését és szépítkezését, mert ezáltal az identitás kialakításának folyamatát, az identitás mesterségességét hangsúlyozza. A rendező azonban nem egyszerűsíti le a mesterségesen teremtett identitást egy manőken képszerűségére, bábuszerűségére (még Karin alakjában sem), hanem mozgásba hozza, feszültség alá helyezi a felszíni vonásokat. Petra nemcsak ruhát, festéket és parókát vesz magára, hanem egy hatalmi pozíciót tükröző arisztokratikus magatartást is, amit a „von” előtag elő is ír számára. A színésznő teátrális karmozdulatai, amelyek a tizenkilencedik századi melodramák és a korai némafilmek színjátszási stílusának megfelelően messzire vezetnek a testtől.<sup>119</sup> Petra mozdulatainak fölényes eleganciája és mesterkeltsége a kultúra hatalmát demonstrálja a „természet” fölött. Petra képes megzabolázni testét és ösztönös impulzusait, hogy ezzel kerekedjen felül másokon. (A divattervező önfigyelmét domborítja ki az a jelenet, amikor a Karstadt nevű áruház kollekciót rendel tőle, és ő győzelme tudatában meg meri várakoztatni az áruház képviselőit a megbeszéléssel és a telefonban is hosszú másodpercekig úgy tesz, mintha a határidőnaplóját nézegetné.) Carstensen a játék mesterkeltségével a néző felett is uralkodik: melodramatikus színészi játéka

---

<sup>118</sup> Elsaesser: Fassbinder's Germany p. 51.

<sup>119</sup> Pearson, Roberta E. : Eloquent Gestures. pp. 38-43.

ellenállhatatlanná teszi a tekintet számára. Az önfegyelem, a test megzabolázása vezet a másokon való felülkerekedéshez, amit az első két felvonás mutat be; ám Petra kudarca az, hogy a kultúra mégsem győzi le a „természetet”: a Karin iránti szerelemben szétesik, tönkremegy az a magabiztos fellépés, ami Petrát addig jellemezte.

A kultúra és természet közti ellentmondásos viszony tükröződik a falat beborító reprodukcióban. Petra teátrális mozdulatai a neoklasszikus Poussin-festmény férfialakjainak pátoszformuláira emlékeztetnek, akik látszólag fölényesen uralkodnak testükön. A Midász királyt ábrázoló kép története azonban ellentmond a mozdulatok fegyelmeztségének. Midász ugyanis Dionüszoszhoz könyörög a képen, hogy csinálja vissza az általa kért varázslatot, aminek következtében minden és mindenki arannyá változik keze érintése nyomán. Midász mítosza azt allegorizálja, hogy a pénz, a gazdaság megfosztja az embert a szerelemtől, mert nincs élő ember, aki ne változná tárggyá, áruvá az arany közelében. Midász, mint azt az előtérben fekvő, extázisban levő nő képileg is megjeleníti, a szerelemre, gyönyörré, szexualitásra vágyik, azt kéri vissza Dionüszosztól a minden életet maga körül megfagyasztó arany helyett.<sup>120</sup> Petra a negyedik felvonásban bekövetkező összeomlásakor Midászhoz hasonlóan legszívesebben feláldozná a sikert és gazdagságot szerelméért, ám eközben mozdulatai éppolyan teátrálisak, mint az első felvonásban. Az identitás ugyanis nem vetkőzhető le könnyedén, mint egy ruha, még akkor sem foszlik le az emberről, ha az belezuhan a kétségbeesés szakadékába.

Carstensen a legkifejezőbb példa, de Fassbinder számos további színésznének testalkata, és általában erősen koreografált játékok aláhúzza, hogy rendezőjük a korai minimalista filmek után az emberi testet továbbra is a színészet döntő elemének tartotta. Brigitte Peucker a Fassbinder-filmek testi jellegének kapcsán a következő megállapítást tette: „Úgy látszik, Fassbindert a színházban leginkább [...] a test színpadi jelenléte érdekelte. Az egyik módja annak, amivel Fassbinder a test fizikai jelenlétének érzetét törekszik fenntartani a filmben, némileg ironikusan a 'természetes' mozgás háttérbe szorítása a koreográfia érdekében: az eltúlzott gesztusok a test testiségét és mozgásképtelenségét egyaránt hangsúlyozzák.”<sup>121</sup> Fassbinder testcentrikus alkotói gondolkodása Carstensen sajátos testalkatát változó kontextusba helyezve különböző testérzeteket sugall a néző számára. Fassbinder volt az első rendező Carstensen bevallása szerint, aki nem akarta kigyógyítani a színésznőt furcsaságaiból, hanem támogatta és táplálta azokat.<sup>122</sup> A színésznő szembeötlő soványságával feszítő ellentmondásban áll ragadozóállkapcsa, így ez a test egyszerre sugall elesettséget, gyengeséget és erőt, akaratot. A soványságot hangsúlyozzák az ujjatlan, mélyen kivágott ruhák és széles ívű, lassú mozdulatai, amelyek, mint a fentiekben kitértem rá, paradox módon egyszerre hívják fel a figyelmet a test soványságára és a személyiség erejére, aminek révén hatalmi pozíciót biztosítanak számára. Carstensen gyakran mosolyog, ez azonban nem lágyítja, hanem keményíti az arcot, mert ez egy ragadozó mosolya a győzelme felett, vagy a biztosnak látszó zsákmány láttán. A színésznő vékony teste és mesterkéltséggel viselkedése éles ellentétben áll az arcán csillogó izzadtsággal az első felvonásban, amit a világítás külön hangsúlyoz például azon a nagyközeli képen, amikor anyjának azt hazudja, hogy már régóta fent van. A testábrázolás Petra személyiségének kettősségét tükrözi: egy önmagát átformálni akaró, önmagát tökéletesen megfegyelmező test, melynek mégis vannak

---

<sup>120</sup> Ld. Kirby, Lynne: Fassbinder's Debt to Poussin In: Camera Obscura Vol 13-14 (1985-86)

<sup>121</sup> Peucker: Incorporating Images. p. 149.

<sup>122</sup> Lorenz: Chaos as Usual p. 63.

természetes kiválasztódásai, nem elfojtható belső működése. Petra önfegyelmének mégis bámulatos ereje van, mert képes maga iránt felkelteni a néző érdeklődését.

A divattervezőnek önmaga rendezőjeként a legfontosabb hatás eszköze a lassúság: a mozdulatok nemcsak kimértek, pátoszformákhoz hasonlatosak, de végtelenül lassúak is. Carstensen játéka tökéletesen igazodik az egész film, de különösen az első felvonás lassú tempójához, ami foglyul ejti a nézőt. A lassúság egy-egy ponton teljes mozdulatlanságba, élőképbe fagy be, ha nem is oly gyakran, mint ahogy majd látni fogjuk az *Effi Briest* kapcsán. Az egyik ilyen hangsúlyos ponton megrendezett élőkép a negyedik felvonás vége, amikor a földön fekvő Petra az öngyilkosságról mint megváltásról beszél, majd elhallgat, lecsukja szemét, miközben körülállják őt anyja, lánya és barátnője. Petra nagyjelenete *A zöldségkereskedő* öngyilkossági jelenetére rímel – a divattervezőnő parazitáknak nevezi hozzátartozóit, akik pénzből éltek, egyesével leszámol velük, majd szavakban végrehajtja öngyilkosságát, amit *A zöldségkereskedő*ben Hans egy-egy pohár snapsszal vitt végbe. A tableau vivant tehát itt szerkezetileg is a halál helyett áll, ami természetes módon asszociálódik az élőképhez. A halál mellett van azonban egy másik vonatkozása is az élőképnek: ez az erotika. „Fassbinder filmjeiben játékba kerül a tableau vivant kettős hatása: a halandóság felidézése avagy az egyfajta 'halál az életben' egyszerre egészíti ki és ellensúlyozza a felfüggesztett mozgás által gyakorolt erotikus vonzerőt.”<sup>123</sup> – írja Peucker. Az élőkép által felkeltett erotikus vonzás nem a meztelen testek látványából, hanem a testek csupasz testiségéből ered; pornográf tekintet szüli, amivel a néző birtokba veszi a mozdulatlanságra kárhoztatott, s így kiszolgáltatottá vált színészt. A fenti képsorban az erotikus mozzanat például nyilvánvalóan háttérbe szorul, mégis rejtezik egyfajta pornográf gyönyör a halálba kergetett ember kicsavart testének látványában, mely voyeurisztikus élvezetre a Petrát körbeálló „staffázsfigurák” figyelmeztetnek.

Peucker mellett Deleuze is foglalkozik az élőképpel a mazochista esztétika kapcsán, amelynek részletes tárgyalására és a melodrázával való összefüggéseire Wong Kar-Wai poétikájának elemzésekor kerül sor. A Deleuze által leírt mazochista esztétika alapvető hatáseleme, a késleltetés, a mozgás lelassítása, a vágykielégülés felfüggesztése következményeként a nézőnek az elbeszélés fordulatai iránti várakozása a stílus, a film anyagisága, a film teste felé fordul. Ennek az egyik legfontosabb fassbinderi hatáselemnek működését érzékeltetendő végigkövetem az első felvonás első tíz percét, hogy bemutassam, hogyan tolakodnak előtérbe a különféle testérzetek az elbeszélésben való maradéktalan feloldódás helyett. A kamera a főcím alatt hosszan időzik két macskán, amik a Petra lakásának bejáratához vezető kis lépcsőn, halk zörejek kíséretében nyugodtan falatoznak. A képsort a zene hiánya és a kamera statikussága jellemzi, megadva az alapszint a félhomályos, álom és ébrenlét közt lebegő reggeli hangulathoz. A főcím végén egy töredékesen látszó alak mozgása indítja el a kamera mozgását is, mely lassan siklik végig Petra szobáján, a falon levő festményreprodukcióból csak az extázisban heverő meztelen nő és egy kis puttó alakja látszik, aztán a kamera a redőnyök árnyékában, félhomályban az ágyban fekvő testen, a címszereplőnő testén állapodik meg. A mozgó alakot nem látjuk, pedig a kamera tulajdonképpen az ő mozgását előzi meg – ez a képenkívüliség jelzi előre a film néma szereplőjének, Marlene-nek az alárendelt szerepét: Marlene nem játékos abban a színdarabban, hanem csak néző, néma megfigyelő, amelyet Petra maga körül rendez, míg az összes többi szereplő, így vagy úgy, de hajlandó elfoglalni egy szerepet, szerepként

---

<sup>123</sup> Peucker Ibid. p. 148.

nyilvánítani ki magát. Az ölelő félhomályban, fehér, puha ágyneműben alvó test nyugodtságát a redőny felhúzásának gyors, éles zöreje és a fény elömlése ellenpontozza. Ahogy felmegy a „függöny”, Petra azonnal elkezd szerepét: felemeli karjait és a fény ellen védekezésképpen görcsös pózban maga fölé tartja, majd végtelen lassan, szinte szótagolva kiejti Marlene nevét. A lassú beszédben nemcsak az ébredő ember zsibbadtsága, ernyedtsége rejlik, hanem egy vészjósló figyelmeztetés, rendreutasítás, a másik felett uralom kinyilvánítása, ami Petra jólneveltségének megfelelően udvarias kérésnek álcázza magát. Petra bemutatása után következik Marlene első saját képe: egy fekete ruhába öltözött nő, aki, miután egy újabb éles zörej kíséretében, a Petrát körbevevő puha burkot ismét megsértve visszaeresztette a redőnyt, hosszan, tanácstalan tekintettel néz vissza Petrára, mintha utasítást várna tőle. A képek hossza, a vágás tempója igazodik a mozdulatok és a beszéd mód lassúságához. Petra mesterkéltén elnyújtva ejti ki a következő mondatait is, ami a hanghatások gyönyörűségét okozza. Vivian Sobchack tanulmányának mintájára, amit a film nézése közben átélt testi érzékelésről írt, a Petra von Kant e mozzanata kapcsán hasonló megállapítást tehetünk: a befogadó (s itt én mint a tanulmány szerzője kénytelen vagyok személyes tapasztalatomra hagyatkozni) maga is formálni kezdi a szavakat, szótagokat, betűket, fizikai módon átélve a beszéd élményét. Petra elhallgatása után a takarót kezdi simogatni, mely képsor az ágyneműnek a világítás által kiemelt puhaságánál valamint a tempó ráérősségénél fogva a tapintás élményét kelti fel a befogadóban.

Az ellenpontosítás struktúrája, ami ritmust visz az alapvetően lassú tempójú filmbe, a következő pillanatában egy tempóváltást ír le: az addig szinte mozdulatlan Petra hirtelen felül az ágyon és a telefont követeli. A váratlan mozgással szemben egyúttal a mozdulatlanságnak újabb gócai keletkeznek: a kameramozgás első ízben mutatja meg a meztelen próbababákat egy pillanatra, amelyek karcsú mozdulatlanságát vizuális rímként Marlene fekete ruhás, Petrát állva figyelő alakja ismétli meg. Fassbinder testcentrikus színészválasztását példázza a Marlenét alakító Irm Hermann is<sup>124</sup>, akinek kerek babaarcú túlságosan nagy orcáival éles kontrasztot alkot szűk szemeivel, metszően éles tekintetével és keményen összehúzott, keskeny ajkaival. Hermann tekintete egyszerre mutat alávető rajongást uráért, parancsolójáért (a Petra von Kantért illetve az *Effi Briest*-ben báró Instettenért) és féltékeny gyűlölködést az ellen, aki elveheti őt tőle, aki megelőzheti őt (Karin és Sidonie ellen a Petra von Kantban, Effi és Roswitha ellen az *Effi Briest*-ben). A meztelen, kifacsart próbababák grotesksége tehát Irm Hermann torz babaszerűségében, némaságában köszön vissza. A film kialakulóban levő stilisztikai konvencióihoz képest újabb váratlan váltás a nagyközeli Petra arcáról, amint anyjának a telefonba azt hazudja, hogy már régóta fent van, s közben visszafordítja fejét a kamera felé, mely mozdulatával szinte kinéz, kikacsint a film nézőjére. Az erős fényben csillogó izzadt arc, az erős, kissé szétálló fogak tovább gazdagítják Petráról alkotott testképet. A határozott arcélű, sovány karjait, csontos testét széles, melodramai mozdulatokkal kihangsúlyozó nőt – ismét egyfajta ellenpontként – puha takarók és ruhák burkolják, vastag szőnyegek ölelik körbe. Fassbinder a testérzetek szintjén is megismétli a film elbeszélésének alapstruktúráját: egy zárt, puha, meleg színekben fürdő hangsúlyozottan feminin környezet (csak nők szerepelnek a filmben) vesz körbe egy szigorú, férfiasan uralkodó természetű nőt. Ebben a feminin környezetben hangsúlyos helyen, gyakran a kép centrumában szerepel a

---

<sup>124</sup> A teljesen amatőr, korábban titkárnőként dolgozó Irm Hermann már a legelső Fassbinder-rövidfilmekben is játszott, az antitheater produkcióiban is szerepelt, de első jelentős alakításai a melodramák korszakához kötődnek. Carstensenhez hasonlóan Hermann is arról beszél, hogy Fassbinder volt az első, aki elfogadta őt olyannak, amilyen. Fassbinder nyitottsága a másik ember iránt és vonzódása a nem tipikus szépségekhez egyaránt tetten érhető a két színésznő felfedezésében.

férfiasságot, – a pszichoanalízis tanítása szerint – a hatalmat szimbolizáló fallosz: a Poussin-festmény Dionüszosznak péniszé.

Amikor hosszú várakozás után megszólal Petra, akkor nemcsak a hangja kelt meglepetést, hanem a mondatfűzése, fogalmazási stílusa is. Fassbinder, mint már utaltam rá, első filmjeinek müncheni szlengből, argóból összerótt, rövid dialógusaival szemben először a *Petra von Kant*ban, de aztán életműve folytatásában is irodalmi németben beszélgeti szereplőit, még az egyszerű munkásokat is. A *Petra von Kant*ban azonban a paroxizmusig túlozza el a címszereplő elegánskodó beszédstílusát, ami megfelel a klasszikus melodráma dagályos retorikájának. Petra nemcsak szavai választékosságát élvezi, hanem mindent, amit maga teremtett meg magának: a kényelmes környezetet és Marlene kiszolgálását is. Amikor anyjával folytatott beszélgetése közben mindenese meghozza a narancslevet, élvezettel ízleli meg az ínycsiklandozóra fotografált italt és hanyatlik hátra ágyára, majd hazudja azt, hogy a vonalban volt a hiba, azért nem hallotta anyja szavait. Ezután finomkodva rágyújt egy cigarettára, majd diktálni kezd egy Joseph Mankiewicznek (nyilvánvaló utalás a *Mindent Éváról* amerikai rendezőjére) címzett hivatalos levelét, melyben a következő fellengzős mondatot fogalmazza meg: „Vannak körülmények földön és égen... de kinek is mondom ezt?”. Az ágyból felkelve puha, fehér, prémmel szegélyezett köntösbe bújik, feltesz egy érzelmes számot a lemezjátszón, felveszi parókáját és egy kezítükörben nézegeti magát, majd rövid elgondolkodó álldogálás után megragadja Marlene kezét és lassan, andalítóan táncol vele. Amikor viszont Marlene kezdeményezi a gyengédsége, Petra szemébe néz és lejjebb csúsztatja kezét Petra köntösének gallérján, akkor Petra eltolja magától a kezét és az álmodozásból hirtelen magához térő ember hangján élesen rászól cselédjére, hogy ideje munkához látni.

A film expozíciójában Fassbinder a legkülönbélebb testérzeteket felkeltve jellemzi főhősnőjét és annak otthonát. Petra minden gesztusa, mozdulata arról tanúskodik, hogy tökéletesen uralja saját testét és a másik vágyait. Nem a vagyon és a társadalmi pozíciójából eredő hatalom által biztosított testi gyönyöröket (a puha ágyat, a cigarettát, a lassú táncot alárendeltjével) élvezi, hanem magát a hatalmat, amit ezek a testi gyönyörök és viselkedésének, ruházkodásának excentrikussága reprezentálnak. Ahhoz azonban, hogy megmutatkozhasson ez a hatalom, nézőre van szüksége, aki folyamatosan csodálja őt: ez pedig Marlene, aki odaadóan vagy éppen féltékenyen figyeli Petra minden mozdulatát. A film során a későbbiekben Petra fogja ugyanilyen gyönyörködve, éhes pillantásokkal nézni a még nálánál is élvezetesebb és lustább, saját testét szépsége, kíváncsisága tudatában még magabiztosabban uraló Karint. A nézés tehát nem a hatalom forrása, hanem a gyengeség, a tehetetlenség jele, a vágyakozó ember kiszolgáltatottságáé, akit megbűvöl a képzeletbeli színpadot elfoglaló másik exhibicionizmusa. A színész exhibicionizmusának első számú kifejezője saját teste. Fassbinder melodrámaiban, s különösképpen a megmutatkozás, a „show” hatalmát középpontba állító *Petra von Kant keserű könnyeiben* – amint ezt az expozíció részletes elemzésében igyekeztem feltárni – a színész és a kamera együttese a testérzetek sokaságát hívja elő, ami a melodráma befogadásának, egy olyasfajta érzelmi-fizikai részvét megteremtésének eszköze, ami Fassbinder esetében a szereplővel való testi azonosulást is jelent.

## **B. Képbe fagyott mozgás: *Fontane Effi Briest***



Az *Effi Briest*<sup>125</sup> különleges helyet foglal el Fassbinder korai melodramái között. Egyrészt a kortárs Németországban játszódó melodramái közt ez az első és egyetlen igazi történelmi filmje<sup>126</sup>, ami megelőlegezi a huszadik századi német „privát történelmet” felgöngyölítő hetvenes évek végi ciklusát. Másrészt a néhány hét alatt előkészített és leforgatott, szerény költségvetésű filmek között az *Effi Briest* kiugrik a maga két éven át elhúzódó gyártásával, 58 forgatási napjával és közel 1 millió márkás költségvetésével<sup>127</sup>, ami otthagya nyomát a beállítások ekkoriban még szokatlanul gondosnak számító megtervezésén és megrendezésén. Harmadrészt, és ez az, amire a következőkben részletesebben ki szeretnék térni, a klasszikus német regényből készült adaptáció a korszak többi jelentős filmjével szemben ellene dolgozik a melodramai hatáskeltésnek, miközben elbeszélése a melodramák struktúráját követi. Az *Effi Briest* arra példa, hogy *A szabadság ököljoga* és a *Petra von Kant* érzelmileg szélsőségesen felfokozott és erőteljes azonosulást kiváltó elbeszéléssel szemben hogyan fordítja Fassbinder a hűvös analízis felé a melodramát mint a túlzás esztétikáját.

Theodor Fontane 1895-ben megjelent regénye a 19. századi melodramák konfliktusait, szerkezetét követi, mégsem illeszkedik bele a melodramatikus elbeszélői módba. Akárcsak számos melodramai elbeszélésű regény, az *Effi Briest* főhőse is ártatlan, fiatal nő, akit egy nála idősebb, jómódú, előkelő férfihoz adnak feleségül szülei. A mű a melodramák dichotómikus szerkezetét követi: a fiatal, mozgékony, játékos, szenvedélyes, érdekességekhez vonzó nő áll szemben a rideg, törekvő, fegyelmezett, a puritán protestáns erkölcsöt mindenben szigorúan követő, szürkén polgári férfival. Lényegileg hasonló szembenállás feszül Effi szeretője, a szellemes, különc, művészetkedvelő, gáláns, nőcsábász Crampas örnagy és a nőekkel szemben merev, mindenben utasítókat, szabályokat követő férj, báró Instetten között. A korai melodramákban Crampas volna a Gonosz, aki megkörmövezi, míg Instetten a Jó, aki védelmébe veszi a naiv ártatlanságot, a fiatal nőt, Effit. A tizenkilencedik század végi, huszadik századi melodramai elbeszélések logikája már inkább fordított: eszerint Crampas a jó, aki érzelmeket, szerelmet ad Effinek, míg Instetten a rossz, ha nem is maga a Gonosz, aki kőbevésett elvek nevében tönkreteszi feleségét és hidegvérrel megöli vetélytársát<sup>128</sup>. Fontane azonban nem követi egyik logikát sem, ugyanis miközben elbeszélése a korabeli melodramák szexuális-szerelmi erkölccsel kapcsolatos dilemmáit dolgozza fel, gondolja át, addig stílusa, hangvétele távol áll a melodramák erőteljes jelzőitől, nyílt erkölcs- és társadalombírálatától, érzelmességétől, a regény dramaturgiája pedig nem rángatja az olvasót a kiszolgáltatott féllal való maradéktalan együttérzés és az elnyomóval szembeni harag szélsőséges érzelmi pólusai között. Peter Brooks a melodramai elbeszélő mód irodalmi elterjedése kapcsán rámutat, hogy bár ez a mód a tizenkilencedik századi irodalmat uralja és még a huszadik századi irodalomban is továbbél, például Joseph Conradnál, Faulknernél, mellette viszont létezik egy ironikus irányzat is, melynek elindítója Flaubert, a melodráma alternatívájának legtudatosabb kidolgozója, képviselői közé pedig olyan írók sorolhatók, mint Maupassant, Beckett, Joyce, Robbe-Grillet.<sup>129</sup> Theodor Fontane az „ironikusok” közé tartozik,

---

<sup>125</sup> A továbbiakban az egyszerűség kedvéért népszerű címén, *Effi Briest*ként fogok hivatkozni rá.

<sup>126</sup> Az 1878-ban játszódó *Whity* nem történelmi film, hanem pastiche, ironikus játszódás a filmműfajokkal.

<sup>127</sup> A költségvetéssel kapcsolatban ld. *Képek*, melyeket a néző saját képzeletével tölthet meg. Beszélgetés Kraft Wetzellel. In: Fassbinder. *Írások, beszélgetések* p. 114.

<sup>128</sup> Thomas Hardy *Egy tiszta nőjében* például.

<sup>129</sup> Brooks *ibid.* p. 198.

ám nem dobja sutba a melodráma konfliktusait; kedélyes humorral, finom iróniával kritizálja hőseit, mégis megértő velük szemben, nem ítélkezik látványosan felettük, hanem azt a társadalmi rendet, a porosz, protestáns szellemet ítéli el, ami tragédiájukhoz vezet. „A kérdés, amelyet nemcsak az író, hanem a regény hősei is megfogalmaznak: miféle becsület az, amely emberéletek tönkretételét követeli? A *Porosz esküvő* egyik hőse így szól erről a hamis becsületről: 'A lehető legingatagabb és legönkényesebb dologtól tesz függővé bennünket, a társadalom futóhomokra épülő ítéletétől, és arra indít minket, hogy lelkünk legszebb és legtisztább érzéseit feláldozzuk a társadalom-bálvány oltárán.' Az író ily módon bátran azonosulhat valamennyi hőisével, mégsem kell azonosulnia sorsuk logikájával.”<sup>130</sup>

Az idézetnek ez a legutolsó, rendkívül lényeglátó mondata rávilágít arra, hogy miért lehetett Fassbinder számára kiváló alapanyag Fontane regénye. Fontane a melodráma átalakulásának azt a fázisát képviselte, amikor a szerző már minden hőse viselkedését megérti, egyik felett sem ítélkezik, ugyanakkor az elbeszélés melodramái alakulásával rámutat a hősöket mozgató társadalmi erkölcs logikájának embertelenségére. Fontane tehát valami hasonlót valósított meg a regényirodalomban, csak jóval radikálisabban, mint amit Douglas Sirk a cenzúra és a kereskedelmi jelleg által megkötött hollywoodi játékfilmben. Fassbinder, a hetvenes évek elejének Nyugat-Németországra jellemző baloldali kritikával élesíti fel az *Effi Briest* társadalombírálatát, úgy, hogy az nemcsak a regényben szereplő porosz nemességre korlátozódik, hanem kiterjed a regény szerzőjére is<sup>131</sup>. Fassbinder a következőt nyilatkozta a filmmel kapcsolatban: „ez nem nőfilm, hanem Fontanéről, a költőnek a társadalommal szembeni magatartásáról szóló film. Ez a film nem történetet beszél el, hanem egy magatartást jár körül. Egy olyan ember magatartását, aki átlátja és bírálja is társadalmának a hibáit és gyengéit, de ezt a társadalmat mégis a maga számára érvényesnek ismeri el.”<sup>132</sup> A film teljes címe nyilvánvalóvá teszi Fassbindernek ezt a szándékát: *Fontane Effi Briest avagy Sokan vannak, akiknek van némi sejtésük lehetőségeikről és igényeikről, a fejükben mégis elfogadják az uralkodó rendszert, és ezért tetteikkel erősítik és teljes mértékig igazolják azt.*

A cím mellett a stílus segíti az értelmezőt ahhoz, hogy a képek mögé a regény szerzőjét is odaképzelve. Fassbinder e rangos irodalmi mű adaptációjakor, életműve második szakaszának egyedülálló hajtásaként, Straub elidegenítő technikáit követte. A Straub-féle adaptáció nem „játékfilmesíti meg”, nem dramatizálja a szöveget, hanem gyakran szó szerint adja vissza az eredeti irodalmi műben szereplő mondatokat, legyenek azok a narrátor szövegei vagy a szereplők dialógusai, ezzel is jelezve az irodalmi alkotáshoz fűződő közvetlen kapcsolatot. Fassbinder átveszi ezt az adaptációs stratégiát: a dialógusok szó szerint követik Fontane dialógusait, míg ő maga hosszú narrátorszövegeket olvas fel a regényből, ezáltal reflektálva a szerzősége, Fontane illetve a saját szerzői státuszára. Az elidegenítést, a reflexiót szolgálják a fehér alapon megjelenő gót betűs feliratok, amelyek kritikailag kommentálják az eseményeket. A szövegidézetek hatásosságát, a reflexió lehetőségét a beállítások teremtik meg. Ha a felolvasást látványos akciók, dinamikus vágott képsorok kísérik, akkor a néző figyelme elterelődne a szöveg megformáltságáról, finomabb

---

<sup>130</sup> *Utószó az Effi Briesthez.* In: Theodor Fontane: Effi Briest. A Poggenpuhl-család. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981. p. 375.

<sup>131</sup> Fassbinder ugyanígy elkészíthette volna a maga erősen kritikus filmjét Sirkről, aki a baloldali logika szerint behódolt a fennálló társadalomnak, miközben, ahogy ezt a vele készült interjúból tudható, erősen kritizálta azt.

<sup>132</sup> *Képek, melyeket a néző saját képzeletével tölthet meg.* Ibid. p. 107.

kifejezéseiről, csak az információtartalmát volna képes befogadni, ahogy ez általában a hollywoodi tömegfilmekben zajlik. Fassbinder azonban statikus beállításokat, mozdulatlan tájképeket, fotókat vág a szöveg alá, amelyek felerősítik a szöveget és maguk is jelentésalkotó szerepet kapnak. A statikus képek valamint a fotók és eredetinek álcázott dokumentumok (például táviratok) alkalmazása szintén Straub eszköztárához tartozik. A színészi játék is a Straub-filmek bábszerű, kifejezéstelen, érzelemmentes előadását idézi fel, noha nem olyan mértékben darabos és elidegenítő, mint a korai gengszterfilmekben.

Ha a narrátorhang alkalmazása, az irodalmias dialógusok, az érzelemmentes színészi játék a straubi modernista-minimalista poétikát követi, akkor kérdéses, hogy egyáltalán tetten érhető-e a melodráma ebben az önreflektív irodalmi adaptációban. Az igenlő választ a mise-en-scene adja meg. A melodráma mint a túlzás elbeszélőmódja a stílusban ütközik ki. A kamera és a szereplők közt feszülő rétegek, a képnek sajátos textúrát biztosító tükrök, tüllök, fátylak, a képtér nagy részét betöltő szobrok, dísz tárgyak, a környezetnek hangsúlyt adó különféle elkeretezések állandóan a szereplők elébe nyomulnak, felhívják magukra valamint a szerzőre a figyelmet. A díszletelemek halmozása Sirktól ered, de az ötvenes évek amerikai melodramáival szemben Fassbinder reflektív módon él a mise-en-scene-nek ezzel az eszközzel, míg Sirk filmjeiben legalább akkora szerepet kapott a stúdió szempontjából a háziasszonyok fantáziájának kielégítése, az aktuális lakberendezési (és persze ruházkodási) divat látványos felvonultatása, mint a vagyontárgyai közt fuldokló amerikai középosztály érzelmi nyomorára, lelki betegségeire történő reflexió.<sup>133</sup> Fassbinder *Effi Briest*-adaptációjában a szobrok, porcelántárgyak, szobanövények azonban egyáltalán nem a nézőnek a kor tárgyi kultúrája iránti fetisizta élvezkedését szolgálják, mint ahogy az a történelmi kosztümös filmek többségében zajlik, hanem a tárgyak tolazkodó jelenléte és a hasonló tárgyak ismétlődései, variációi révén a kor megmerevedett polgári kultúrájára vonatkozó szerzői reflexió részét képezik. Walter Benjamins az 1880-as évek (tehát az *Effi Briest* cselekményének idejének) polgári otthonával kapcsolatos gondolatai egybevágóan Fassbinder díszlet-stilizálásával: „az 'interiőr' is arra kényszeríti a szoba lakóját, hogy a lehető legtöbb szokást vegye föl, olyanokat méghozzá, amelyek inkább a környezetét szolgálja, amelyben él, s nem őt magát.”<sup>134</sup> Az *Effi Briest*-ben minden szereplő a környezet kényszerének engedelmessé válik, a környezet által kialakított szokásokat követi, s itt most környezet alatt természetesen nemcsak az enteriőrt értem, hanem az emberi környezetet is: a zsúfolt, mozdíthatatlan tárgyi környezet a szabályokkal körbezárt társadalom képi metaforája. A statikus beállítások, a képkompozíciók nyomtatékosítják a tárgyak, a szokások uralmát az ember felett. A film képkompozíciói gyakran az emberi alakot a tárgyaktól kitakarva, vagy a háttérben, egészen kicsinek ábrázolják. Amikor például Effinek bejelenti az anyja, hogy báró Instetten megkérte a kezét, egy tükrön látjuk anyát és lányát a kép háttérében egy lépcsőn állva, Effi anyjának támasztja a fejét; a kép előterében egy üveg dísz tárgy, aztán asztal székekkel, hátrébb karosszék, végül a tapétázott lépcsőfeljáró, s csak aztán következik a két, mozdulatlan, tárgyiasított emberi figura. Az apa belépése töri meg az állóképszerűséget, majd Instetten érkezik, de egyikük sem mozdul belépése után, egyetlen szó

---

<sup>133</sup> Ld Klinger, Barbara: Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk. illetve Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama

<sup>134</sup> Benjamin, Walter: Tapasztalat és szegénység. p. 741.

sem hangzik el a szereplők közt, hanem a narrátor olvassa fel az anya és lánya közti párbeszédet.

A szereplők eltárgyasítása nemcsak a díszlettárgyak előtérbe nyomulásának köszönhető, hanem az emberek „elképiesítésének” is. A Fassbinder kapcsán sokszor emlegetett, tükrök, amelyek már a korai filmjeiben is jelen voltak, de Sirk hatására kifejezetten megsokasodtak melodrámaiban, az Effi Briestben egyértelműen eltávolító, elidegenítő szerepet kapnak: az eltávolítás egyszerre jelent fizikai eltávolítást, mint az előbbi példában és az érzelmi azonosulás megnehezítését. Az utóbbira kifejező példa Effi szüleinek beszélgetése lányuk nászútjáról. A párbeszéd a szokásos beállítás-ellenbeállítás rendet követi, a kamera a beszélőt mutatja, majd miután az anya azt mondta, hogy „Minden férfi gyötri a feleségét. És a művészet iránti rajongás messze nem a legrosszabb.”, a vágás a meglepetés erejével megtöri az azonosulást, mert ezután mindketten a tükörből láthatóak, a feleség háttal, a férj szemből, s ez a meglepő vágás nyomatékosan aláhúzza a replika értelmét: a kissé érzéketlennek és ridegnek tűnő Briest asszony is szenvedett férje mellett, Effi szenvedése tehát nem egyszeri, különleges példa, hanem a polgári házasság kikerülhetetlen sajátossága. Csakhogy Effi nem olyan fegyelmeztet, mint az anyja, nem nyomja el teljesen érzéseit, férjével szembeni elégedetlenségét, ezért kell bűnhődnie végül. A tükör alkalmazásának harmadik esete, amikor úgy távolít el a szereplőtől, hogy képpé avatja azt. Az előző két példában is persze tükörképpé vált a szereplő, ám nem ez volt a tükörrel kapcsolatos képzettársítások közül az elsődleges. Ám abban az esetben, amikor Effi megtudja férje minisztériumi kinevezését és azt hiszi, miniszterné lesz belőle, a tükör felé fordul és szemügyre veszi magát benne, a tükörnek az előző két változattól lényegileg eltérő jelentése keletkezik. A tükör egyrészt itt a hiúság, az önimádat, a büszkeség szimbóluma, de egy még erőteljesebb jelentés bontakozik ki, ha azzal a korábbi szekvenciával vetjük egybe, amelyen Effi fényképe látható, miközben a narrátor a házassági előkészületek során tanúsított nagyigényűségéről beszél. A kézfogóval Effiből, az eladdig a szereplők között az egyetlen eleven, ürge teremtésből (futás, hintázás, szenvedélyes érzelmnyilvánítások) egy csinos asszony képe válik, akit szülei nyomása mellett tulajdonképpen saját nagyravágyása – hogy 20 évesen már előbbre tarthat 40 éves asszonyoknál – vitt bele az önmaga feladását jelentő házasságba. Ismét visszaköszön Fassbinder Sirk filmjeivel kapcsolatos gondolata, hogy a vágy, jelen esetben azonban nem a szexuális és szerelmi vágy, hanem a dicsőségvágy csalogatja be az embert az érzelmi kizsákmányolás kalickájába. A fotó nagyközelije később hasonló jelentésben tér vissza közvetlen Effi bukása előtt, amikor Instettenék köztiszteletnek örvendő házaspárként élnek már három éve Berlinben. Effi és férje fotói a zongorán (ráadásul a csillogó zongorabetőn tükröződve) a polgári házasság bekeretezett szimbólumai; e jelentésre utal, hogy a fotókat ábrázoló két szekvencia fogja keretbe Effi házasságát a kézfogótól a válásig.

Az *Effi Briest*ben az élőkép is az emberek képpé válásának-változtatásának, bekeretezésének szerepét tölti be. A képsorok jelentős része mozdulatlansággal kezdődik és / vagy végződik, elég csak a fent idézett képsorra visszautalni, amikor Effi anyja vállára támaszkodik. Egy másik képsorban Fassbinder a mozgás emberi és technikai befagyasztásának határvonalával játszik el: amikor Instettenék kocsija elakad és Crampas felveszi sajátjára Effit, akkor az ott maradó férj hosszan bámul az órnagy tovarobogó kocsija után. A hangsávon Effi melegen csengő hangja hallatszik, amint a hó puhaságáról, a hó által nyújtott védelemről beszél évődve a férfinak, aki ekkor csókolja meg először szenvedélyesen a kezét. A mozdulatlanul bámuló Instetten mögött a kocsis tevékenykedése az egyetlen

mozgás a képen, ami szintén megáll egy idő után, vélhetően azért, mert a rendező kimerevítette a képkockát. A mozgás a tekintetre korlátozódik. Instetten saját erkölcei, polgári normái kárhózzatnak tétlenségre kárhózzatnak, mert ahelyett, hogy nemet mondana Crampas felajánlására, hogy utánuk rohanna, csak néz gyűlölködve, s csak akkor áll bosszút több évvel később, amikor a „jó társaság” szentesíti azt a párbaj büntető-fegyelmező intézményének keretei közt. A mozgás befagyasztásának és az emberek képpé válásának mintegy a visszája a tekintetek túlhangsúlyozása. Instetten-nek és Effi ellenőrzésében legfőbb segítőjének, Johannának a kemény, rosszindulatú pillantásai a film visszatérő vizuális motívumai. Az *Effi Briest* „erkölcsös” hősei nem cselekszenek, hanem néznek, szemmel tartják a másikat, így fogják gúzsba egymást – a tekintet a fegyelmezés, a nevelés leghatékonyabb eszköze.

A tekintetek kódolásának egy sajátos esete, amelyben a melodráma mint a túlzás módja legszebben kibontakozik, amikor nincsen diegetikusan motivált nézője a jelenetnek, a beállítás és a kameramozgás mégis egy láthatatlan szemlélő jelenlétét érzékelteti. Amikor az esküvő előtt álló Effi az anyjával sétál a mezőn házuk közelében és Instettenről beszélgetnek, a kamera messziről, ágakon, bokrokon keresztül fényképezi őket, hosszan kocsizva velük párhuzamosan. Ez a beállítástípus krimikben, thrillerekben, kémfilmekben a feszültségfokozást szolgálja, ám itt semmilyen efféle funkciója nem lehet, mert nincs az elbeszélés alapján valószínűsíthető alanya a tekintetnek. A beállítás motivációját tehát az elbeszélés nyitva hagyja. A beállítás egyik lehetséges értelme, hogy a természetet a maga kuszaságában, rendezetlenségében mutatja meg, és Effihez társítja, amivel éles ellentétben állnak Instetten rendszeretete és szigorú elvei, melyről Effi beszél a jelenet során. A másik értelmezési lehetőség, hogy a megfigyelő tekintet imitációja annak alanya nélkül a megfigyelés univerzalitását sugallja, ezáltal keltve kísérteties hatást. Mint a halott kínai szelleme, amivel Instetten rémisztgeti és fegyelmezi Effit, ez a motiválatlan tekintet is az egyes emberektől elszakadt kontrollt, a társadalmi fegyelmező mechanizmusok embertelen, hátborzongató logikáját érezteti.

A túlzás esztétikáját: a díszletelemek halmozását, az emberek elképiesítését a melodráma jelentéssége mozgatja. A jó és gonosz dichotómiája az Effi által még a házassága előtt megtestesített természetesség, élénkség és az Instettenben kikristályosodott, kötelességtudó, kultúrától átítatott merevség ellentétévé alakul és ez az ellentét szervezi a film sajátos poétikáját. Az érzelmek felfokozásának melodramai sajátosságát itt most a visszajáról kell olvasnunk: a fagyos mozdulatlanság az elfojtott érzelmekre utal, melyek, akár az 50-es évek amerikai filmmelodramáiban, a szöveg testén ütköznek ki.

### ***C. Összefoglalás: A stílus túlzásai***

A Petra von Kant és az Effi Briest elemzése azt kívánta megmutatni, hogy a melodráma nemcsak dramaturgiai mintákat, elbeszéléstechnikai sémákat kölcsönzött Fassbindernek, hanem egészen eltérő tempójú, hangvétellű filmek stílusát is alakította. Fassbinder melodramáiban a stílus nem „önmegsemmisítő”, nem csupán olyan eszköz, „amellyel a fabula a szüzsé információit átadhatja”<sup>135</sup>, mint a klasszikus narrációban, hanem az elbeszélés előterébe nyomakodik, felhívja magára a figyelmet, megkerülhetetlenné válik. A két film elemzése kapcsán számos, a szakirodalomban részletesen leírt fassbinderi

---

<sup>135</sup> Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. p. 175.

stíluselem került elő (ezeket ezért nem tárgyaltam külön-külön; ilyenek a hangsúlyos, visszatérő díszletelemek: tükrök, babák; a túlsúfolt téralakítás, a színészi játék színpadiassága, a lassúság, az élőkép, az elkeretezések, az indokolatlanul hosszú snittek, a motiválatlan kameramozgások és beállítások), amelyek elősegítik a stílus észrevehetővé válását. Fassbinder minimalista poétikájú korai filmjeiben is a stílus előtérbe helyezésére törekedett, ezért is értékelhette Bordwell *A vendégmunkást* a parametrikus elbeszélismód egyik példajaként.<sup>136</sup> A melodráma stilisztikai jelentősége az volt Fassbinder számára, hogy a radikális modernizmustól ellépve, a klasszikus elbeszéléshez közelítő narrációban is megmaradhatott a stílusnak ez a túlzása. A stílus „öntudatosságának” köszönhetően egyfelől előtérben maradt az emberi test, s ezzel Fassbinder különös, pornográf viszonyt teremtett a néző számára; másrészt a tárgyak anyagiasságának további hangsúlyozásával fokozhatta a testi érzeteket; harmadrészt a filmek hangsúlyozott mesterkéltsege segítette a jelenetek értelmezésében, kiemelni a jelentőségteljes pontokat anélkül, hogy egyértelmű lélektani vagy egyéb magyarázattal kellett volna szolgálnia a néző számára, vagyis megőrizhette a művészfilmes elbeszélés nyitottságát. A melodráma mint a túlzás elbeszélőmódja kulcsszerepet játszott tehát egy új filmes érzékenység megteremtésében, ami egyszerre vonzó és érzéki a néző számára, ugyanakkor az értelmezés szükségességére is figyelmezteti közönségét.

### III. Mazochizmus és melankólia (1976-1982)

#### 1. Az átmenet: *Sátánpecsenye, Bolwieser*

Fassbinder 1971 és 1975 között mintegy tucatnyi melodrámban ismételte el azt a képletet, amely szerint az ember öntudatlanul a belenevelt tévhitek, interiorizált vágyálmok áldozatává válik; igaz, a képletszerű történetet a társadalmi környezet és a karakterek rendkívüli változatossága révén minden alkalommal személyessé és drámaivá tudta tenni. Az évtized közepén azonban kilépett ebből a képletből, aminek részben személyes, részben művészi okai vannak. Az 1976-os év a válság és a változás éve Fassbinder életművében. Betiltották *A szemét, a város és a halál* című darabját, nem forgathatta le Gustav Freytag *Tartozik és követel (Soll und Haben)* valamint Gerhard Zwerenz *A föld lakhatatlan, akár a Hold* című regényeiből tervezett adaptációit, s közben a német bulvársajtó élesen támadta életmódja, állítólagos antiszemizmusa miatt. Az életműnek ezt a fordulót jelezte előre – az *Óvakodj a szent kurvától* című filmhez hasonlóan – egy művészetről szóló, önreflektív alkotás, a *Sátánpecsenye*. A korszak nyitánya műfaji megújulást is beharangoz, aminek mégsem lett folytatása. A *Sátánpecsenye* – egyedülállóként Fassbinder gazdag életművében – farce, groteszk karneváli tréfa, ám aztán nyomban, már az 1976-os évben újabb melodramatikus irányultságú történetek és igazi melodráma következtek a rendező pályáján. Ezek a melodráma azonban már mások, mint az előző korszak meghatározó művei: dramaturgiailag eltávolodtak a Douglas Sirk-féle amerikai melodráma hatásmechanizmusaitól, tematikailag a társadalmi kizsákmányolás problémájától. A következőkben azt vizsgálom meg részletesen, hogy hogyan lépett túl Fassbinder az előző korszak melodráma és milyen irányban újította meg magát a műfajt.

---

<sup>136</sup> Ibid. pp. 295-297.

Mielőtt azonban rátérnék a melodramákra, érdemes röviden összegezni, hogy a korszakváltó *Sátánpecsenye* hogyan előlegezi meg tematikailag a későbbi filmeket. A történet középpontjában egy költő áll, aki művészlétére hivatkozva uralkodik környezetére felett, anyagilag és testileg is kizsákmányolva az érte rajongó széplelkeket és családját. Az uralkodó ideológia tehát a korlátokat nem ismerő művészet és a zsenikultusz, amelynek nevében embereket nyomnak el. A korábbi filmekben a polgári kultúra, műveltség által eljátszott elnyomó szerep megmarad, csak a művészet fogyasztójától átkerül a művészet alkotóira. A melodramáktól eltérően viszont nem az áldozat, hanem a kizsákmányoló, a hatalmat birtokló ember a film főhőse. A groteszk stilizálás megfosztja az azonosulás lehetőségétől a nézőt: sem a basáskodó költővel, sem áldozataival, a konyhai rabszolga szerepére kárhoztatott feleséggel és a durva szexuális megaláztatásoknak alávetett gazdag patrónusnővel nem lehet együtt érezni. A történet fordulata, hogy a sokáig a hatalmat birtokló költő egyszerre kiszolgáltatott helyzetbe kerül és ezáltal rájön az alávetettség ízére. A melodramák mazochista kettős kötése új fénytörésbe kerülnek: nem csak a társadalom kultúra- és vagyonhordozó osztálya által elnyomott, internalizált tévképzetekkel alávetett emberek élvezhetik mazochista módon az elnyomatásukat, hanem bárki számára nyitva áll a mazochista kapcsolat felszabadító lehetősége. A mazochizmus nem a szolgaság, hanem a szabadság egy szélsőséges formája. A szenvedés mazochista türése, élvezete, ami még a *Mártában* a patriarchális ideológiának való alávetettség jelképe volt, immár az önmegváltás útjává vált. A melodramák társadalmi kötelekbe ágyazott, gazdasági-ideológiai hatalmi formákkal átítatott mazochizmusát itt kezdi el felváltani az emberi kapcsolatok elnyomás és kizsákmányolás baloldali ideológiájától független, a társadalmi hovatartozást illetően közömbös ábrázolása.

Az egész életműben szokatlan *Sátánpecsenye* élesen kirajzolja két korszak közti határt, ám a hangsúlyok elmozdulását élénkebben érzékelteti a *Bolwieser*, ami még sok szállal kötődik a hetvenes évek eleji melodramákhoz, ugyanakkor már a *Sátánpecsenye* groteszkje színezi át. A változások kiemelése végett az Oskar Maria Graf regényéből készült adaptáció moziváltozatát *A zöldségkereskedővel* lehet legkézenfekvőbb módon párhuzamba állítani.<sup>137</sup> A legfontosabb közös vonás, hogy mindkét film az érzelmi kizsákmányolás mechanizmusát követi nyomon egy olyan házasságban, amelynek áldozata nem a patriarchális társadalom szokásos áldozata, a nő, mint a klasszikus melodramák jelentős részében, hanem a házastársi kapcsolat szokásos hatalmi pólusát képviselő férj. Bolwieser egy bajor kisváros állomásfőnöke, tisztességes, szerető férj, aki legszívesebben otthon ül a felesége mellett, csak néha rúg ki a hámból. Bolwieser nem kívülálló vagy lecsúszott ember, hanem kezdetben a helyi, rosszindulatú, kontrolláló tekintetek által megszemélyesített, korlátolt, előítéletektől terhelt társadalom, ha nem is megbecsült, de elfogadott tagja. A férfi a melodramák ördögi köreit ismételve, a felesége iránti szexuális vágyának válik lassanként áldozatává; az anyagilag és szexuálisan is nagyravágyó Hannié, aki a testét odaadva-megvonva tud uralkodni férjén. A férfi engedelmeskedik a nő ellentmondásos kéréseinek, hogy járjon kocsmába, de ne jöjjön részegen haza, majd később elnézi Hanni félrelépését is a hentessel, sőt, hamisan

---

<sup>137</sup> A *Bolwieser*nek az életműben kitüntetett helyzetére pontosan mutatott rá Márton László a filmről írott kritikájában. „A *Bolwieser* – ellentétben Fassbinder korábbi filmjeivel, például *A zöldségkereskedővel* – motívumai a legapróbb részletekig ki vannak dolgozva, semmi sem történik vagy látszik véletlenül, ugyanakkor – ellentétben a későbbi filmekkel, például a *Lolával* vagy a *Maria Braun házasságával* – Fassbinder indulatai még teljes közvetlenségükben tettenérhetőek; alighanem e két mozzanat találkozásából fakad a *Bolwieser* különös költőisége.” In: Filmvilág 1986/9.

tanúskodik a nő becsülete érdekében. Bolwieser tehát pénzt, büszkeséget, becsületet – identitása építőköveit feladva próbálja megtartani feleségét. Hanni azonban nem elégszik meg a vasúti tiszt szerelmével, bár nem törekszik feljebb jutni, mint A zöldségkereskedő felesége, aki örül, hogy férjéből másokat foglalkoztató kapitalista lett; sőt, amikor Bolwieser az állomásfőnökség rangjára figyelmezteti, akkor Hanni azt mondja, hogy kevesebb is beérné. Hanni tehát – szemben a melodramák alapkonfliktusával – nem a polgári felemelkedés logikáját követve bánik megalázóan férjével, s nem egy magasabb társadalmi pozíció miatt hagyja őt ott, hanem hatalomvágyát és szexuális vágyait akarja kiélni. Hanni szexuális vonzerejére és tőkéjére támaszkodva uralkodik Bolwieseren, majd veszi birtokba Merkl, a hentest, végül Schafftalert, a fodrászt. A szexuális viszonyok ugyanis továbbra is hatalmi viszonyok egyben. Bolwieser a házasságát a patriarchális társadalom értékrendszerének megfelelően birtokviszonyként definiálja: Hanni birtoklását a egy jellegzetes fassbinderi színpadias mozdulattal hozza tudomására a külvilág számára – ráteszi a kezét a vállára, de nem hátulról, hanem előlről, amivel rögvést akadályt is képez felesége vérmes táncosa, későbbi szeretője elé. „Te az én tulajdonom vagy, amivel azt teszek, amit akarok” – mondja egy későbbi jelenetben, miközben megerőszakolja őt megcsaló feleségét. Bolwieser feltörő agresszivitása a férfi kezéből kicsúszó irányításra, a feleség egyre kényelmetlenebb és megalázóbb uralmára adott reakció, ami alapvető párhuzamot mutat A zöldségkereskedő főhősének felesége elleni gyakori erőszakos fellépésével. A testi erőszak a férfiak látványos védekezése a nők érzelmi kizsákmányolása ellen, amit a nők érzelmi zsarolással rögtön megtorolnak. A pénz, Hanni hozománya, Hanni testének szimbóluma: amit kezdetben a férjének szánt, de az nem fogadta el tőle, azt később megvonja tőle, hogy a hentesnek adja kölcsön, majd újabb szeretőjének, a fodrásznak adja. A korai melodramák árucsereszonyait folytatva, aki szerelmes, az fizet a másikkal a szerelemért. A film főhőse, Bolwieser fizeti a legtöbbet, mert hivatását, szerelmét és szabadságát egyaránt elveszti: ha nem is öli meg magát, mint A zöldségkereskedő főhőse, börtönben végzi, ruháitól, tárgyaitól – identitásától megfosztva, tehetetlen bábként, nyöszörgő, a fallal közösülő véglényként.

A *Bolwieser* mégsem melodráma annak ellenére, hogy a történeteséma a korábbi melodramákét idézi. Fassbinder elsősorban rendezőként mozdítja el az elbeszélést a melodramai megoldásoktól, egyfelől a főszereplő kiválasztásával: Kurt Raab, akárcsak korábban a *Miért lett R. úr ámokfutó?* és a *Sátánpecsenye* (valamint a szintén a Tango Film produkciójában Daniel Schmied rendezésében készült *A farkasok gyöngédsége*) főszereplőjeként, sajátos fizimiskájával, nőiesen magas, éneklő hangjával nem melodramatikussá, hanem groteszkké formálta a szerepet. Hans Hirschmüller által tipizált főhőssel szemben Kurt Raab egyéníti szerepét, aki nem csupán a társadalom áldozata, hanem elsősorban saját, mazochizmusra hajló, gyenge, ám ezt a gyengeségét németes fegyelemmel, normakövetéssel leplező személyiségéé is. A személyiség felbomlása a figura egyénítettségének köszönhetően a társadalmi elnyomás, érzelmi kizsákmányolás témája mellé növekszik fel. A pusztulás nemcsak jelzésszerűen, egy-egy jelenet erejéig mutatkozik meg a betegség látványos mozzanataiban, hanem a maga ijesztő folyamatában. Bolwieser bukása sem melodramai módon kihegyezett, hanem groteszk, tragikomikus. A bukást, a lecsúszást demonstráló nagyjelenetben az asztaltársaság kineveti őt távozása után – ez a harsány, erőltetett, agresszív nevetés lehetne jelképes összefoglalása a társadalom, a közösség ítéletének. A hatalmi viszonyok, az „elnyomók” ábrázolása is összetettebb, mint a melodramákban – egyedül a *Petra von Kant* sokszempontúsága hasonlítható a *Bolwieser*éhez. Elisabeth Trissenaar érzékiségtől kicsattanó, robosztus Hannija nem egy ideológia, egy



életvitel kegyetlenül következetes képviselője, ami ledarál másokat, hanem a kispolgári morált áthágó, képviselőit tudatosan kihasználó asszony, aki, ha nem is válik áldozattá, de nem is a célját maradéktalanul elérve, elégedetten lép le a színről, mint például A szabadság ököljoga Eugenia. „Hanna gesztusaiból és egy rövid monológjából [...], amelyben elmondja, hogy ő nem akar hűtlenkedni, ő mindenkit meg akar szerezni magának, kiderül, hogy ő pontosan tudja, nem a tényállással szembesített morálkódextól, hanem a viselkedésformák mögött megbúvó erőviszonyoktól függ diadala vagy kudarca. Részvétéből hősnőjének is juttat egy morzsányit a rendező: elvégre Hanna is mindenkit elveszít, akit megszerzett (hacsak nem számítjuk Schafftaler fodrász puha bajuszkával fődött, nedvesen csillogó ajkát), s azért kell mindenkit elveszítenie, mert ereje nem találhat egyensúlyra, vagyis mert eleve magányos.”<sup>138</sup> – írja Márton László. Hanni nem képes belesimulni a szűkös környezetébe, fojtogatón veszi körbe őt a fasizálódó Németország e korlátolt lakókból álló kisvárosa. Plasztikusan kifejezi a nő dacolását a környezetével az a jellegzetes Fassbinderi tableau vivant, amelyben a címszereplő elítélése után Hanni farkasszemét néz a kisváros őt vádló lakóival. Fassbinder tehát a *Bolwieser* elbeszélésében egy kétirányú folyamatot ábrázol: az áldozatnak született férfi lepusztulását és a környezetéből erejénél fogva (s nem egy ideológiára támaszkodva) kiemelkedő asszony elmagányosodását.

Fassbinder a rendezésben a groteszk stilizálásra, a felületek, testek és anyagok érzékiségére, valamint a lassú mozgásokra helyezte a hangsúlyt. A korábbi melodramákkal szemben a tükröző felületekkel, csipkés függönyökkel telezsúfolt kép nem a távolságtartó eltárgyiasítást szolgálja, hanem a fülledt érzékiség megteremtését. A heteroszexualitás ugyanis ebben a Fassbinder-filmben játssza a leghangsúlyosabb szerepet; a rabszolgává tevő, a személyiség felőrléséhez vezető szexuális vágyat itt mutatja meg Fassbinder a legérzékibben. A film ott kezdődik, ahol a klasszikus hollywoodi filmek véget érnek: a nászéjszakával. Az üvegen keresztül fényképezett képsorban – a kisváros kíváncsiskodói tekintetei kódolódnak bele már a legelső beállításba – a két felhevült ember izgatottan próbál megszabadulni ruháitól, de Hanni már ekkor elkezdni átvenni az irányítást azzal, hogy férjét figyelmezteti, nem akar gyereket. A következő reggel a gyűrött lepedőn siklik végig a kamera, ami után Bolwieser elégedett tekintetere vág a rendező, amint a lepedőt nézi, mint a nő szexuális birtokba vételének bizonyítékát. A lepedő fényképezésének esztétikuma a szexuális gyönyör áttétele, lefordítása nézői élvezetté, amit a tapintás érzésének felkeltésével ér el a képalkotó. Az érzékiség később is az anyagokhoz kapcsolódik: a hentesnél a véres hús nyers színéhez, tapintásához, a fodrásznál a csipkefüggöny finom mintáihoz, szövetéhez. A testek közti érintkezések a maguk lomhaságával, egy-egy kiragadott testrész bemutatásával groteszk színezetet kapnak: az érzékiség bírvágygal, anyagias szándékokkal, a másik becsméréssel keveredik össze Bolwieser esetében és nyers ösztönökkel a hentesnél. A közelképeken a kezek lassú játéka jelzi a birtokviszonyok megváltozását: miközben a férj a feleségét kezét fogja, a későbbi szerető Hanni hátsóját fogdossa, a nő pedig a férfi sliccére teszi a kezét. Ez az egyszerre kívánatos és taszító hatás tér vissza az evés élvezetének ábrázolásában is. A toron a félig elfogyasztott ételek felett kocsizik a kamera, az erőteljesen megvilágított ételeket az asztal mellett sötétség veszi körbe. Az ételek nem azt a fajta érzékiséget sugározzák, amellyel például Huszárik az életörömet festette meg a halálból visszatérő Szindbád lakomáján, hanem a halállal, a pusztulással kibogozhatatlanul összekeveredett, groteszk érzékiséget.

---

<sup>138</sup> Márton: Uo.

A kép felületére puha mintázatot rajzoló anyagok, függönyök érzékiségével ellenben a másik visszatérő képi motívum, a tükör és a tükröző felületek a halálhoz, Thanatosz birodalmához tartoznak. A tükröknek a korábbi melodramáktól eltérően nem a mozgás befagyasztása, az ember képpé merevítése, a szembesítés és az elidegenítés az elsődleges funkciójuk, mint a korábbi melodramákban, hanem az emberi alak kettémetszése, megcsonkítása. „Bresson (és néha Fassbinder) tereiben tudnak így szenvedni az emberek, mert húsuk puha, könnyen sebezhető, a tér pedig metsző élekkel és hegyes szögellésekkel van tele. Ajtók, zárok, falak és tükrök törnek meg minduntalan a teret az említett rendezők filmjeiben csakúgy, mint Bacon képein.” – írja Lajta Gábor.<sup>139</sup> Fassbinder már a *Sátánpecsenyében* és a *Kínai rulettben* is torzulást, fájdalmat sugallt az éles, hideg tükröző felületekkel, és ezt folytatta a *Bolwieserben* is. A tárgyak fagyos jelenléte, az üveg és a fém együttese (polcok, kávéfőző) akkor válik dominánssá, amikor a férj és a feleség kezd eltávolodni egymástól. Amikor a címszereplő megtudja a féltékeny hentestől, hogy felesége a fodrász szeretője, részegen hazatér és ruhástól az ágyba dől, tükröző felületek, üvegek és fémek szabdalják darabokra a képet, a szétesett személyiség metaforájaként. Összességében tehát a *Bolwieser* elbeszélését, képi világát az átszexualizált élet és a személyiség felbomlásával, a test szétesésével fenyegető halál ellentmondásos együttese festi groteszkre, ami határozott elmozdulást jelent a korábbi melodramák poétikájától.

## 2. Melodráváltozatok Fassbinder harmadik korszakában

Az 1975-t követő szemléletbeli változás a következőképpen foglalható össze: míg a korai melodramák arról szólnak, hogy az egyén miként válik a társadalmi-kulturális előítéletek, ideológiák áldozatává azáltal, hogy öntudatlanul elfogadja ezeket a fennálló hatalmi viszonyokat megszilárdító nézeteket, addig a kései filmekből egyrészt eltűnik a naiv reflektálatlanság, másrészt az emberek közti viszonyok nem képezik le egy az egyben a társadalmi rendet. Másként fogalmazva, míg Fassbinder korai, alapvetően a politikai modernizmus körébe sorolható filmjei a szerelmi-szexuális viszonyok torzulásán keresztül arra a hiányra utalnak, ami az emberek (a különböző nemek, rasszok, osztályok, csoportok) közti, egyenlőségen, kölcsönösségen alapuló kapcsolatok utópiájához képest a fennálló társadalmi rendet jellemzi, a kései filmekben a kritika iránya már nem egyértelmű, eltűnik a korábbi filmek elbeszélését mozgó hiány. A kapcsolatok már nem az erősebb által a gyengébbre kényszerített szabályrendszer szerint működnek, hanem kölcsönösen szentesített szerződések köré épülnek. (A korai melodramák közül *A szabadság ökolójában* kötött szerződés tipikusan nem ilyen, mert Franz tudatlanságán és jóhiszeműségén alapul, ezért a gyengébb fél kizsákmányolását rögzíti.) Az egyén ezekben a szerződésekben elfogadja saját tárgyyszerűségét, hogy teste, szépsége, esze, munkaereje csere tárgya és megpróbál minél magasabb árat szabni saját maga eladásáért (pl. *Lola*, *Maria Braun házassága*). A *Berlin, Alexanderplatzban* a Reinhold és Franz közti nőcserék játsszák el az írásos szerződések szerepét, a *Querelle*-ben pedig a kockázás Nonóval, a bár tulajdonosával tölt be hasonló dramaturgiai funkciót. Ezek a szerződések a politikai modernizmus időszakát meghatározó újbaloldali gondolkodásmód szerint az ember önmagától való elidegenedéséhez és eltárgyasulásához vezetnek, ezért határozott kritikával illetendők. Ám Fassbinder kései filmjeiben már nem teszi le a garast egy ilyen egyértelmű értékítélet mellett, így azok

---

<sup>139</sup> Lajta Gábor: Francis Bacon és a tértől sebzett test. In: Filmvilág 1987/9. p. 40-42.

ellentmondásosan értelmezhetők: Maria Braun sorsát hol a női érvényesülés példajaként, a túlélés diadalaként, hol pedig az érzelmi elidegenedés történeteként magyarázzák; a Lola hol a gazdasági spekulációk, a gazdasági és hatalmi elit összefonódásának kárhozatos mivoltát, hol pedig az anarchikus viszonyokból kisarjadó teremtőerőt példázza. Fassbinder utolsó korszakában bekövetkezett irányváltása a modernizmusból a posztmodernbe való átmenetként, a Semmi eltűnéseként értelmezhető, amelyről később, a Wong Kar-wairól írott fejezetben részletesebben is szót fogok ejteni.

Ha nincs hiányként sem jelen a filmekben az utópia, ha nem annak a megmutatása az elbeszélés hajtóereje, hogy az egyik ember hogyan zsákmányolja ki a másikat, vagy hogy a társadalom hogyan teszi tönkre az embert, akkor kérdés, hogy mi viszi előre e kései filmek elbeszélését. Kétféle utat követett Fassbinder. Az egyik a „karrierregény” típusú története, ami egy adott történelmi korszakot átívelve azt meséli el, hogy a főhős által kötött szerződések sorozata, miközben egyre jobb anyagi helyzetbe juttatja őt, egyúttal érzelmi életének elszegényedéséhez vezet (*Maria Braun, Lola, Lili Marleen*). A másik elbeszéléstípus a főhős történetének végéről szól, a kiutak eltorlaszolóását, a megváltás lehetetlenségét mutatja meg, az utolsó napokat a halál előtt, így a történelmi filmekkel szemben időtlenség jellemzi (*Despair, Veronika Voss vágyakozása, Amikor tizenhárom újhold van egy évben*). A harmadik korszak egyik főműve, a *Berlin, Alexanderplatz* a két elbeszéléstípus ötvözete: az első tizenhárom rész egy fejlődésregény szélsőséges változata, a „csibészek *Education sentimentale*-ja”, ahogy Walter Benjamin jellemzi<sup>140</sup>, míg a tizenegyedik rész a halál és szenvedés örökkévalóságát mutatja be. A következőkben a második elbeszéléstípus körébe tartozó melodramákkal és a *Berlin, Alexanderplatz*-cal fogok foglalkozni.

A döntő változás abban van a korábbi melodramákhoz képest, hogy Fassbinder a hősei számára felállított csapdákat a társadalmi síkról egzisztenciális síkra terjesztette ki. Nem vagy nem csupán a kapitalista társadalom működését leplezi le vágyaikat üldöző hőseinek ördögi köreivel, hanem általában a létezését. Az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* című filmben megidézett Goethe-tragédia, a *Torquato Tasso* négy sora lehetne e kései Fassbinder-filmek mottója:

„Ó, miért is, hogy tőlünk mindig egy / lépésnyi távolban lebeg az üdv / s lépcsőről lépésre csal át az élten / szorongó vágyunk, míg a sírhoz ér!”<sup>141</sup>

A korábbi melodramák alapmotívuma, a vágy transzcendenssé növekedett: nem a kívánatos testek, magas társadalmi pozíciók, vagy pusztán az odafigyelés utáni vágy hajtja az embert a társadalom által felállított csapdába, hanem a szeretet viszi bele a halál csapdjába. Csakhogy míg a korai melodramák hősei szeretetet szeretnének kapni, az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* és a *Berlin, Alexanderplatz* hősei szeretetet adnak a semmiért, a megvetésért, hidegségért, gonoszságért cserébe. Az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* főhőse, Erwin Anton Saitz iránti szeretetből vágatja le péniszét, nem pedig a homoszexualitás vagy transzszexualitás belső vágyától hajtva, s így kerül a férfi és női identitás közti senkiföldjére, amellyel a nemi identitás védművéről való lemondást, így a másoknak való alapvető kitettséget vette magára. A *Berlin, Alexanderplatz* főhőse, Franz Biberkopf a Reinhold iránti szeretetben megy tönkre: elveszti karját, szerelmét, identitását, eszét, s

---

<sup>140</sup> Benjamin: A regény válsága. Megjegyzések Döblin „Berlin, Alexanderplatz”-ához

<sup>141</sup> Goethe: Torquato Tasso. p. 401.

majdnem életét is. A Veronika Voss ezen a téren kilóg a sorból, mert hősnője a szeretetet, a szerelmet vágyik kicsikarni nem csupán egy embertől, hanem a moziközönségtől, ismerősöktől és ismeretlen rajongóktól egyaránt. A sportújságírótól kapott szerelem és férje szeretete kevés a közönség szeretetéhez képest, és nem elégségesek ahhoz, hogy kimozdítsák őt a kábítószer ördögi köréből. A színésznőnek az orvosnőjéhez fűződő kapcsolata a korai melodramák kettős kötését idézik fel: nem a szerelmet vásárolja meg azonban Veronika Dr. Katz-tól hanem a boldogságot, amit a morfium ad neki a valóságból kiszakítva őt. Fassbinder azonban a másik két filmhez hasonlóan nem a társadalmi csapdák kialakulásának folyamatára koncentrálnak, hanem már egy felállt helyzetet mutat be: főhősnőjének nincs esélye kiszabadulni a morfium halálos kelepccéből. Amíg tehát a korábbi melodramákban a halál a bukástörténet dramaturgiai kicsúcsosodása, az elkerülhetetlen vég, amelybe az egyik embernek a másik általi kizsákmányolása taszítja a hőst, addig a kései filmek a halál körül köröznek, az én szétesésére és a test pusztulására reflektálnak kezdetüktől fogva.

A kérdés az, hogy a korábbi filmek tematikájának ilyen elmozdulása ellenére továbbra is melodramákról, melodramatikus elbeszélésmódú alkotásokról beszélhetünk-e, avagy Fassbindert műfajt és elbeszélésmódot is váltott-e egyúttal. Thomas Elsaesser az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* értelmezése kapcsán veti fel a melodramai mivolt kérdését, amely mellett és ellen egyaránt felhoz érveket. Elsaessernak igaza van, amikor azt állítja, hogy az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* nem a melodráma dinamikáját követi, mert az időn kívül kerülünk, azt viszont vitatnám, hogy az időutazásos sci-fi szabályainak engedelmessé válik, csak azért, mert főhőse visszanéz a múltjára, találkozik múltja legfontosabb szereplőivel. A sci-fihez nem elegendő, hogy a világ a megszokott hierarchiákban némi zavart, felcserélődést (a náci, árja és a szenvedő zsidó közti alá-fölérendeltség átalakulása) mutasson, az időugrást az elbeszélésnek motiválnia, a mise-en-scene-nek határozottan jeleznie kell. Sokkal pontosabban írta le Elsaesser valamivel később könyvében azt az elmozdulást, ami a kései korszak meghatározó filmjeit jellemezte: „Az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* melodráma, amennyiben a szenvedés, a némaság és az elnyomás filmje. A műfaj integráns része, hogy a szenvedő én ne legyen képes hangot adni szenvedéseinek. Míg a filmmelodráma klasszikus formájában mégis talál utat a „kifejezésnek” a szimptomákon keresztül – vagy a főhős fizikai testét megszállva (mint Fassbinder *Mártájában*), vagy, gyakrabban, a film metaforikus testén át (a mise-en-scene-ben, a színrendjében, díszleteiben) – addig az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* posztklasszikus melodramának nevezendő annyiban, hogy már nem az elfojtás / kifejezés (represszió/ expresszió) modell mentén működik, hanem az értékek radikálisabb elmozdítása és felcserélése révén. Az „én”, aki oly túlzottan és látványosan szenved ebben a filmben, olyan ’én’, aki nem nyomja el a szenvedést, de nem is ad neki közvetlenül hangot, hanem ’megtestesíti’ azt.”<sup>142</sup> Elsaesser ezen a helyen a melodráma leegyszerűsített modelljét adja, ám különbségtétele részben érinti a műfajnak azt a vonását, ami Fassbinder e kései műveiben a „klasszikus” melodramákhoz képest átalakult, tudniillik azt, hogy már nem az elnyomó és elnyomott poláris rendszerére épül az elbeszélés, hanem az áldozat megnyílik a másik előtt, akit kínzójának választott és saját testére veszi a ráért szenvedéseket. Az áldozat szerepe önként vállalt szerep és nem a társadalmi represszió rejtett formái motiválják tettét, hanem egyfajta önmegváltás, amiből hiányzik már a szolgaság negatív kicsengése. A harmadik alkotói korszakra jellemző szerződések az ördöggel kötött szerződésekégyetemessé válnak:

---

<sup>142</sup> Elsaesser: Fassbinder’s Germany. pp. 212-213.

nem anyagi javakért, társadalmi előnyökért adják el magukat, hanem a szenvedésben lelt öröméért, gyönyöréért. A mazochizmus nem szolgaság, hanem felszabadulás, ami a hagyományos nemi, társadalmi szerepek levetkezéséből, a hatalmi logika felrúgásából ered. Az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben*, a *Berlin, Alexanderplatz* és a *Querelle* férfihősei az integritást, magabiztosságot, hatalomgyakorlást előíró férfiszerep elől térnek ki, a stabil identitást mint hatalmi pozíciót függesztik fel, amikor szimbolikusan vagy valóságosan kasztráltatják magukat (Franz Biberkopf karját „vágatja le”, szerelmét áldozza fel, Querelle hátsóját kínálja fel Nonónak) az ördögi másikkal kötött szerződésük következményeként.<sup>143</sup> A melodráma kulcsmozzanatai, a szenvedés és az áldozatiság tehát továbbra is a megmaradnak, ám nem a társadalom mindenkori elnyomó mechanizmusainak következményeként, hanem elkerülhetetlenként, s tulajdonképpen örökkévalóként jelennek meg.

Filmipari szempontból 1975 után Fassbinder három irányt követ egymással párhuzamosan. Egyrészt az európai modernizmus kifulladásának nyomán kialakulóban levő művészfilmes tendenciát, a nagy költségvetésű, nemzetközi koprodukcióban készülő, profi forgatókönyvírók közreműködésével a klasszikus elbeszélés szabályaihoz többé-kevésbé visszatérő filmek megrendezését (a rosszul fogadott *Despair*rel kezdődik ez az irány 1977-ben, majd a *Maria Braun házasságával* éri el legnagyobb sikerét 1979-ben). Másrészt a gyakran saját zsebből finanszírozott, szerény költségvetésű, de művészileg bátrabb, személyesebb filmek megalkotását, amilyen az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* és *A harmadik generáció*. Harmadrészt a német televíziócsatornák számára készített nagy presztízsű, német irodalmi alkotásokból az első iránynál kisebb, de a másodiknál nagyobb költségvetésű, művészileg nagy szabadságot élvező, de nem kifejezetten provokatív tévéfilmeket (*Bolwieser*, *Berlin, Alexanderplatz*) A három irányvonal egy-egy jelentős művének elemzésével jellemzem Fassbinder utolsó korszakának melodramái gondolkodását; a három film a *Veronika Voss vágyakozása*, az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* és az epikus méretű, de hangsúlyozottan drámai, s egyes konfliktusaiban, dramaturgiai megoldásaiban kifejezetten melodramái *Berlin, Alexanderplatz*. A filmelemzésekben azt igyekszem megvilágítani, hogy a melodráma hogyan nyeri vissza kialakulása idejére jellemző egyetemesebb vonásait immár egy transzcendencia nélküli világban, hogyan alakulnak át polarizált alapérzelmei a gonosz iránti gyűlöletből és a jó iránti együttérzésből a veszteség állandósult melankóliájává.

### ***A. Veronika Voss vágyakozása***

Fassbinder harmadik korszakának három elemzésre kerülő főműve közül a *Veronika Voss*<sup>144</sup> gyártási, forgalmazási, befogadói oldalról a legpopulárisabb és valószínűleg emiatt legközelebb áll a klasszikus melodramákhoz. Fassbinder a korai gengszterfilmjeihez hasonlóan a *Veronika Voss*-ban egyszerre adózik tisztelettel és egyes túlzásaival ironizál gyerekkora kedvelt mozi műfajai felett. Az elbeszélés a negyvenes évekbeli amerikai film noir-ok mintáit követi: egy kiábrándult férfi újságíró, jelesül egy sportriporter beleszeret egy vonzó, démonikus nőbe, s nyomozni kezd annak bűnös titka után, de ahelyett hogy leleplezné a bűnöst és megoldódna minden, a nő rántja őt magával a pusztulásba. Fassbinder története

---

<sup>143</sup> Silverman, Kaja: Male Subjectivity at the Margins

<sup>144</sup> A továbbiakban ezt a címrövidítést fogom használni.

felszínre hozza a film noir-ok melodramatikus magját, tudniillik a femme fatale és a nyomozó férfhős végtelen morális-egzisztenciális elveszettségét, ami a nőt az elcsábított férfi elárulásához, a férfit pedig a bűn elkövetéséhez vezeti. „A film noir nem veszélyes nőkről szól, hanem olyan férfiakról, akik elvesztették erkölcsi függetlenségüket”<sup>145</sup> – írja a műfajról Kovács András Bálint. Fassbinder, a film noir-ok műfaji szabályait felrúgva, a nyomozást a háttérbe szorítva nem a férfira, hanem a femme fatale-ra koncentrál, azt mutatja meg, hogy mi veszi rá a csábításra a „veszélyes nőt” és milyen erők mozgatják az árulását.

Fassbinder a Lili Marleenben és az ötvenes években játszódó női trilógiájában, ezen belül a Veronika Vossban a főhős viselkedését a történelmi helyzetből adódó társadalmi feszültségekkel magyarázza. Fassbinder történelemábrázolásának értelmezése messzire vezetne<sup>146</sup>, összefoglalva röviden az mondható el róla, hogy mindig alulról, nem a politikusok, hanem a hétköznapi emberek szemszögéből, az ő érzelmeiken keresztül mutatta meg egy-egy kor arcát, továbbá azokat a tárgyakat, dalokat, képeket idézte meg, amelyek a legjellegzetesebben rajzolták meg a kor hangulatát, így mindig kitüntetett figyelmet szentelt a tömegmédiá eseményeinek és termékeinek: a rádióban sugárzott daloknak, a televízióban vetített híradásoknak. A történelmi „tetralógiájának” három főhősnője (a gazdaság Mata Harija, Maria Braun kivételével) egyaránt a szórakoztatóiparban tevékenykedik: Willie énekesnő, Lola sztiptíztáncosnő-díva, Veronika pedig színésznő. A *Lili Marleen* és a *Veronika Voss vágyakozása* közti további összefüggés, hogy az utóbbi lényegében ott kezdődik, ahol az előbbi véget ér. Veronika a náci rendszer ünnepezt filmsztárja volt (alakját a szerző Sybille Schmitzről mintázta), aki a háború után a náciünnepelt, a közélet megtisztítása következtében nem jut igazi nagy szerepekhez. Veronika – a Lili Marleen című dal körülrajongott előadójához, a saját tükörképével szeretkező Williehez hasonlóan - hozzászokott a szerepléshez, a csillogáshoz, amit a háború után nélkülözni kényszerül. Veronika nem egyetlen félresöpört színésznő csupán, hanem egyúttal a náci korszak ünnepezt hőseinek megtestesítője, akik a náci bukását követően önmaguk árnyékaként éltek tovább. Történelmi allegóriaként olvasva a filmet, Veronika Németország elfojtott, kollektív tudattalanba szorított náci múltjának váratlanul felszínre kerülő emléke, a gazdasági csoda idején a letagadásra ítélt közelmúltat megtestesítő, büntudatot keltő kísértet.

A rendezés erősít messzemenően elősegíti ezt az értelmezést. Veronika kísértetként bukkan fel Krohn sportriporter előtt a sötét erdőben, aki később idejétmúlt viselkedésével, allűrjeivel, a harmincas évek mozijának – legsűrítettebben Joseph von Sternberg Marlene Dietrich-hel forgatott filmjeinek – fetisiztikus nőideálját követő öltözködésével, ékszereivel sem tűnik egészen evilági alaknak. Veronika hatalmas, elhagyatott háza a letakart bútorokkal, a lekapcsolt világítással, sötétet bevilágító gyertyafénnyel, igazi kísértetház. A fizikailag közelfő, lelkileg már bekövetkezett halálra utalnak Veronika szavai a bútorok letakarásával kapcsolatban: „Mint azok az emberek, akik tudják, hogy meg fognak halni, ezért mindent elrendeznek előbb.” A *Veronika Voss* cselekménye, motívumrendszere nagyban támaszkodik Billy Wilder *Sunset Boulevard* című 1950-es film noir-jára, amely szintén egy mellőzött filmszínésznőről szól, aki a némafilm kísértetként trónol magányosan kastélyában és vámpírként szívja ki a fiatal filmíró életerejét, férfiasságát. „Szeretek elcsábítani védtelen férfiakat.” – mondja Veronika Krohnnak és szétnyitja előtte köpenyét az elhagyatott házban,

<sup>145</sup> Kovács András Bálint: A film új filozófiája – és az „átmenet” filmjei. In: uő: A film szerint a világ

<sup>146</sup> Lásd ezzel kapcsolatban: Kaes: History, fiction, memory: Fassbinder's The Marriage of Maria Braun; Bathrick: Inscribing History, Prohibiting and Producing Desire: Fassbinder's Lili Marleen; Elsaesser: Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany

miközben egyértelművé teszi a film noir-ok főhősének - többnyire kimondatlanul hagyott - morális-lelki bizonytalanságát, esendőségét. Veronika azonban a *Sunset Boulevard* Norma Desmond-jához képest maga is védtelen, összetört teremtés, akit Fassbinder – szemben Billy Wilder rendezői stratégiájával - nem démonizál túl, kísértetszerűségét nem csupasztatja műfaji allúziókra, hanem pszichológiailag, egzisztenciálisan értelmezi. Veronika esetében a démonikus erő, ami veszélyes csábítóvá és egyben kiszolgáltatott áldozattá teszi őt, a függőség: a szeretetfüggőség, amit a múltban a közönség rajongása elégített ki, majd amit karrierje hanyatlásával Katz doktornő közreműködésével kábítószerfüggőséggé transzformált.

Két melodramai konfliktus, két szerelmi háromszögtörténet csúszik egymásba a filmben. Az egyik Krohn, a barátnője és Veronika által bezárt háromszög, amelyben Veronika elcsábítja odaadó szerelmétől a kiábrándult férfit, ami – s erre hamarosan visszatérek még - a melankolikus férfi sebezhetőségéről szól. A másik Krohn, Veronika és Katz szerelmi háromszöge – az óvó, szerető férfi hiába próbálja megmenteni a doktornő karmaiból annak kiszolgáltatott áldozatát – pedig az elveszett nőről. A film legtipikusabb melodramai vonásai Katz doktornő alakjából következnek, abból a dramaturgiai szerepből, ahogy ez a kegyetlen, számító ember másokat halálba kergetve kizsákmányol. Katz Veronika legjobb barátjának nevezi magát, és nem engedi, hogy bárki közjük álljon: a sportriporter rendelésben tett első látogatását követően az arcközelikre épített jelenetben szinte hipnotizálja az összetört, bábszerűen tehetetlen Veronikát, hogy fogadja el őt egyetlen társának és zárjon ki mindenki mást az életéből, mert ő mindent megad neki, amire Veronikának szüksége van. Veronika a Fassbinder-filmek tipikus áldozata, aki belekerült az érzelmi-anyagi kizsákmányolás ördögi körébe, szereti doktornőjét, ugyanakkor szeretne szabadulni is az őt kínzó, kizsákmányoló másik fogságából. Veronika mindenét feláldozza Katz-nak: szerelmét, tehetségét, vagyonát, testét-lelkét egyaránt eladja neki. A halála előtt, Katz-tól való búcsújakor a doktornő egyértelművé teszi, hogy eladta neki a boldogságot, miközben kezét birtoklóan a színésznő testére helyezi: az ördögi szerződésben testéért-lelkéért cserébe nyújtotta a kábítószer átmeneti boldogságát. Katz műfajilag tipizált, ördögire festett figurája Veronika számára nem egyszerűen a kizsákmányoló doktornő, hanem élet és halál ura: szó szerint ő dönti el, mikor halhat meg páciense. S amikor eldöntötte, akkor Veronika végleg az övé lesz, halálát is neki ajándékozza.

Ha a melodráma mélyére nézünk, akkor tulajdonképpen nem is az ördögi vonásokkal jellemzett Katz, hanem a történelem, a náci múlt az igazi gonosz, melynek áldozatain a doktornő csupán élösködik, így téve szembetűnővé és átélhetővé áldozat mivoltukat. Katz másik kuncsaftja az idős zsidó házaspár, akik megjárták és túléltek a koncentrációs tábor, s ezek után nem tudnak visszailleszkedni a német társadalomba, egyáltalán az emberi létbe, csak a morfium által okozott kábultságban képesek létezni. A kései Fassbinder-filmek közül az *Amikor tizenhárom újhord van egy évben* című film mutat alternatívát a holokausztot túlélő zsidók életútjára Anton Saitz alakjával, aki az ötvenes-hatvanas évek gazdasági csodájának hiperaktív alakítójából csak a hetvenes évekre válik egy pszéudóvilág rabjává. A hollywoodi filmek végtelen ismétlése éppúgy menekülésül szolgál a múlt rémképei előtt, mint a kábítószer az idős zsidó házaspár és Veronika számára, akire Krohn-nal töltött éjszakáján akkor tör rá a roham, amikor megelevenedik álmában a múlt. Katz hatalma Veronika fölött, hogy egyedülként ő képes megadni számára mind az életben folyamatosan játszott szerepeihez a ragyogást, mind a múlt elfeledését.

A feledés helye Katz örök nappalt hazudó, bántóan ragyogó fehér fényben és az optimizmust árasztó amerikai slágerek monoton ismétlődő dallamfoszlányaiban, a

rádióhangok árjában úszó rendelője. Veronika akkor él igazán, amikor szerepel, amikor eljátssza a (minden nőt magába foglaló) Nő szerepét, s akkor rutinos filmszínésznőként mindig gondosan ügyel a fényekre, hogy a számára előnyös, ne túlságosan erős, inkább kontrasztos világításba üljön: gyertyafényt kér, lekapcsolatja a lámpákat. A rendelő viszont egy pszeudóvilág, a halál evilági birodalma, ahol nincs árnyék és nem múlik az idő. Árnyék nélkül nincsen létezés, ahogy a vámpiroknak sincsen tükörképük. A rendelő makulátlan fehérsége a kábítószer által nyújtott élményt szimbolizálja. A morfium a vakító fénybe, az önelvesztés, a feledés extázisába kínál utazást. Fassbinder *Despair (Kétségbeesés)* című filmje is a fényben feloldódva végződik, ahogy a húszas évek radikalizálódó, fasizálódó német társadalma és megfeneklett házassága elől menekülő, kudarcos személyiségét maga mögött hagyó, egy gyilkosság nyomán új személyiséget magára öltő főhős lebukása, azonosítása után kilép az ajtón egyenesen a rendőrök gyűrűjébe és valószínűleg a teljessé váló örületbe. Az *Utazás a fénybe* alcímet viselő Nabokov-adaptáció az első film Fassbinder pályáján, amelyik a személyiség felszámolásában, az eltűnésben fedezi fel az önmegváltás egyetlen lehetőségét. Veronika egyetlen lehetséges útja is a mindent elborító fénybe, a halálba vezet.

Fassbinder a klasszikus melodráma konvencióinak – ironikus túlzásokba hajló – megidézésével becsapja nézőjét, mintha még nem vesztett volna végleg Veronika, még akár győztes is lehetne a Katz doktornő által megtestesített gonosszal szembeni harcban, akit – éppen mert megtestesült - elvben le lehet győzni, akinek uralma alól meg lehet szabadulni.. Veronika azonban már a film kezdetén is vesztes. „Engem a vesztesek érdekelnek... *Miközben* vesztenek, miután vesztek, már nem.” – mondja Krohn-nak kolléganője, s ezek a mondatok pontosan fogalmazzák meg a *Veronika Voss vágyakozása* – és mint a későbbiekben kitérek rá, az *Amikor tizenhárom újhóld van egy évben* – alaphelyzetét: a hős már veresége után lép fel a vászonra. Egyetlen bizonytalanság maradt csak a történetben: Veronika halálának ideje. Veronika tisztában van vereségével, hogy a halállal néz szembe minduntalan: az idős zsidó házaspár végső búcsújában a további morfiumot megtagadó Katz-tól, Krohn barátnőjének meggyilkolásában a rá elkerülhetetlenül váró halállal ismerkedik. „Furcsa lehet meghalni” – mondja magában az utóbbi hallatán. Aztán – akárcsak A zöldségkereskedő főhőse - megtartja búcsúpartiját, az utolsó nagy fellépését, melyen mindenki részt vesz, aki fontos volt életében. Krohn a búcsúzáskor a minden emberi szenvedést magára vevő Bárányhoz, Krisztushoz hasonlítja Veronikát, aki egész életében a keresztet viszi a vállán. Az áldozathozatal keresztény gondolatát tovább erősítve Veronika nagypénteken, harangzúgások kíséretében hal meg. Fassbinder a korábbi melodramákhoz képest hosszas figyelmet szentel az öngyilkosság döntését előkészítő pillanatoknak. A földi örömeket sulykoló, elviselhetetlen amerikai melódiák és a halál megváltását ígérő nagypénteki mise, templomi harangozás disszonáns montázs a Veronika előtt álló választást hangsúlyozza. A halál autentikusságával viszont szembenáll Veronika utolsó tette, hogy a tükörben kirúzsozza ajkait. A színész nő még a halálban sem mond le a szerepjátszásról, mert az elidegenedettség, a túlhangsúlyozott női szerep internalizáltsága megszüntethetetlen.

A melodráma áldozatokkal való együttérzésének érzelme mellett megjelenik egy másik alapvető hangulati elem is a filmben: a melankólia. A film legdelejesebb jelenetei Veronika bábszerű vegetálása a fehérségben úszó rendelőben valamint az újságíró lakásában, szerkesztőségében töltött nyomott, fülledt éjszakái, amelyek kilátástalanságot sugalló verssorokat szülnék. A kettő szorosan összetartozik: az ember előtt álló választás a múltját feledt társadalom mindennapjai elől a melankolikus töprengésbe, a nyomasztó múlt elől a morfium által kínált utazásba vezet. Az elbeszélés helye és ideje, az ötvenes évek



Németországa kézenfekvővé teszi, hogy történelmi olvasatot is adjunk a hősök egzisztenciális helyzetének és döntéseinek. Alexander és Margarethe Mitscherlich a háború utáni német társadalom ideológiai és érzelmi benuultságát a gyászra való képtelenségben jelölte meg. Freud szerint a gyászban az ember tudatosan feldolgozza a veszteséget, míg a melankólia esetében tudattalanul hagyott tárgyvesztést a szeretet és a gyűlölet ellentétes érzelmei hatják át.<sup>147</sup> A német társadalmat a II. vh. után jellemző melankólia kiváltója, hogy az emberek a tudattalanba fojtják rajongott vezetőjük, ideálképük Hitler elvesztését. A német társadalom „képtelen gyászolni, képtelen önmaga miatt bánatot, vagy a borzalmak személyes felelőssége miatt büntudatot érezni, mások iránt megértést, együttérzést tanúsítani [...] Folytonosság nélkül azonban nem lehetséges identitás, és identitástudat nélkül lehetlenné válik a külső világgal, vagy más emberekkel való kapcsolatok kialakítása. A tapogatózó önsajnálát és a büntudatos ellenérzet durcás ellenállásához és melankolikus aléltághoz vezettek”<sup>148</sup> – foglalja össze Thomas Elsaesser Mitscherlichék gondolatmenetét. Krohn szerkesztésében írt verse ezt az alélt, melankolikus hangulatot költi meg, amelynek oka az emlékek elfojtása, elvesztése: „Az emlékezettől megfosztva / Öt üveggolyó voltam / Lombok és kilátások nélkül, / Tegnap jó lett volna meghalni / Ma kutyák falják fel a legutolsót.”

A német társadalom gyászra való képtelenségének látszólag épp a címszereplő a cáfolata, aki a film elején az erdőben saját elveszett, ragyogó múltját siratja, melynek fényében a jelen siralomvölgy csupán. Veronika azért tudja meggyászolni a múltat, mert – mint a flashbackekből kiderül – számos honfitársához hasonlóan függetleníteni próbálta magát a politikai történésektől, a körülöttük zajló háborútól, ami végül sok millió más emberrel együtt elsöpörte őt is. Természetesen nem a holokauszt áldozatait és az elpusztított embermilliókat gyászolja, hanem saját dicsőségét, s naivitása folytán nem is szégyenkezik amiatt, amit a náci bukásával elveszített. A film így ellenpontozza a személyes történelmi tapasztalatot a történetírás ítéletével: ami az utóbbi számára vészidőszak, a huszadik egyik legsötétebb időszak, Veronika számára fénypont. Fassbinder megértően kritikus szerzői alkata szükséges ahhoz, hogy ebben a naiv és ostoba, a történelmi helyzetet kizárólag saját önző szempontjai szerint értékelő nőben a bukását követően meglássa és érzelmileg átélhetően megmutassa az esendőséget, érzékenységet, gyengeséget, s végül is megértesse magát a náci korszakot, a Hitler uralma alatt *boldogan* élő embert. Fassbinder ezért ül ott a moziban Veronika mellett és nézi a pályája csúcán levő színésznő filmjét, amely épp a függőség által okozott szenvedésről szól: Fassbinder részvételtel nézője főhőse megdicsőülésének és szenvedésének – ahogy ott áll nézőként a *Berlin, Alexanderplatz* epilógusában is. Az együttérző szerző szerepét veszi magára az elbeszélésben Krohn, akinek Veronikával való találkozása egyúttal a múlttal való szembenézése is. A férfi mohó érdeklődése (ami szakmai téren a régi újságokban való kutakodásban nyilvánul meg) nem csupán a szép nőnek, a kivételes jelenségnek szól, hanem a náci múlt kísértetének is. Veronika megismerése és elfogadása a megszakadt folytonosság helyreállítására tett kísérletként olvasható, mint ahogy Fassbinder melodrámaiban a szerelmi kapcsolat általában az identitás újradefiniálásának, újraalkotásának kudarcával, önpusztítással végződő vállalkozása. Krohn azért nem teheti identitása részesévé, azért nem mentheti meg Veronikát, mert - a melodráma alapvetését ismételve - túl késő már: Veronika önmaga árnya csupán, mert szeretetfüggésében mindenáron az elveszett, megismételhetetlen múlt, pontosabban egy pszeudómúlt, a

---

<sup>147</sup> Részletesebben a Wong Kar-wairól szóló fejezetben térek ki Freud melankólia-értelmezésére.

<sup>148</sup> Elsaesser: A német újfilm. pp. 284-285.

mozivászon mesterséges világának feltámasztásához ragaszkodik, amelynek emléke ugyanakkor elviselhetetlen. A huszadik századi német történelmen olyan nagy törés, olyan mély seb húzódik, amelyet nem lehet egyetlen ember életén belül begyógyítani. Az örület és az önfeláldozás, mint végső extatikus cselekedetek kínálnak kiutat az egyén számára és segíthetnek felrázni a melankóliába süppedt társadalmat.

### ***B. Amikor tizenhárom újhold van egy évben***

Az Amikor tizenhárom újhold van egy évben Fassbinder egyik legszemélyesebb, mégis legegységesebb filmje. Már rögtön a címben és annak film eleji magyarázatában jelen van a konkrétumnak és kozmikus általánosságnak ez a kettőssége: miközben a szerző napra pontosan megadja a szüzsé kezdetének idejét, 1978. augusztus 24-ét és a befejezésben a szüzsé végének időpontját, 1978. augusztus 28-át, a cím magyarázatával az örök visszatérés idejében helyezi el a főhős szenvedéstörténetét. A cím az időpont különlegességénél fogva egy sajátos időnkívüliséget teremt, a mindennapok idejével szemben a szent időt, az ünnepet, amikor bármi megtörténhet, amikor kizökken az élet szokásos kerékvágásából. Elvira / Erwin életének utolsó öt napja a nem múltó időben jelölődik ki: sorsa, az áldozat már elrendeltetett. Fassbinder már rögtön a filmet bevezető felirattal általánosítja a szenvedést, mely már nem csupán egyetlen ember különös esete, hanem az egész emberiség közös sorsa.

A halál előérzete kezdettől fogva áthatja a filmet. A nyitójelenet, Elvira Majna-parti megveretése még csak a kitalált, a sehová nem tartozók Fassbinder melodramáiban megszokott megaláztatása, nem halálos fájdalom. A következő jelenet, a végleges szakítás Elvira élettársával, Christoph-fal viszont már több regiszterben szólaltatja meg a halál, a betegség, a pusztulás témáját. Christoph azt vágja Elvira fejéhez, miközben egy tükör elé cipeli, hogy olyan az arca az ivástól, az elhízástól, mint egy fertőző betegség, lepra, és ezzel Elvira lepusztulásának végső stádiumát regisztrálja, ahová Fassbinder korábbi melodramáiban a hősök csak az elbeszélés végén, rövid időre jutnak el. *A zöldségkereskedő* főhősének tehetetlensége köszön vissza Elvira életének ebben az utolsó szakaszában, akinek elvették a munkáját és ezzel semmittevésre kárhoztattak, ami miatt feleslegesnek és magányosnak érezve magát egyre jobban leépül. Az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* elbeszélése viszont a leépülés végén, tulajdonképpen ezzel a kínos szembenézéssel kezdődik, ahogy Elvira kénytelen megbámulni saját puffadt, festékes arcát a tükörben. Az arc a lepusztulás és az identitásválság testiesülése, maga a (tükör)képpé anyagiasodott leépülés. Christoph a szembenézéssel arra kényszeríti Elvirát, hogy ne térjen ki saját maga elől, saját pusztulása, halála elől.

Elvira pontosan érti azt, amit a tükörben látott, noha a transzvesztiták és transzszexuálisok eltúlzott női sztereotip viselkedésmintáival élve folyamatosan butának tettei magát, ezzel teremtve alapot Christoph vádjainak. Elvira azonban nem buta, csak lemondott a férfiideáloknak megfelelő racionális viselkedésről és beszédéről; tisztában van kilátástalan helyzetével, de a kiutakat nem férfias fegyelmezettséggel, hanem megérzéseivel keresi. Ezek a tudatalatti keresések az öngyilkosság felé taszítják újra meg újra: amikor magára marad első éjszaka, nyakkendővel fojtogatja magát önkielégítés közben – korábban, Christoph-fal való szakításakor már öntudatlanul húzogatta a nyakán a nyakkendőt, amikor arról beszélt, hogy a férfi magára hagyta őt; később ugyanezzel a nyakkendővel a nyakában találják holtan. Az önkielégítést követően másnap délután volt felesége talál rá: a kulcslyukon át úgy tűnik, mintha halott volna; pont úgy fekszik ott, mint két nappal később, amikor

ténylegesen meghal. Elvira elvben már első alkalommal is öngyilkos lehetett volna, ám az öngyilkosságon kívül még másik irányban is keresgélne kell: végig kell járnia a múltjának legfontosabb állomásait, találkozni élete legjelentősebb kapcsolataival. Egyrészt meg kell bizonyosodnia afelől, hogy nincs kiút, nincs menedék senkinél, másrészt hogy elbúcsúzzon szeretteitől, s mintegy meginvitálja őket saját halálára, ami immár nem magányos aktus, hanem tanúk részvétele mellett következik be: mindenki ott van vagy odamegy, akivel élete utolsó 48 órájának leforgása alatt találkozott. Elvira így öngyilkosságával bizonyítja be Christoph-nak, hogy tévedett, amikor azt mondta, hogy senki nem fogja észrevenni halálát. Elvira halála nem üres, jelentéktelen és jelentéstelen pusztulás, hanem katartikus áldozat.

Az epizodikus szerkezet, amely a múltat Elvira különféle találkozásain keresztül mozaikként rakja ki, *A zöldségkereskedő* flashback-ekre épülő struktúráját követi, amelyben a múlt minden darabja egy-egy árulás története. A melodramák alapmotívuma, a veszteség, amelynek időbelisége a „már túl késő”, a már mindenben túl, mindennek végén játszódó *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* című filmben a múltból előtörő történetekben, képekben elevenedik meg. Az őstrauma, az időrendben az első veszteség, hogy az anya megtagadja saját gyermekét: az apácák közt nevelkedő Erwin sikertelenül elfelejtette a férje oldalán új életet kezdeni Anita Weisshauptnak, ugyanakkor nem hajlandó lemondani sem „arról a gyerekről” az őt adoptálni kívánó házaspár javára. Robert Burgoyne a kolostorjelenethez a melodramák toposzát, az ártatlanságot szimbolizáló zárt kertet társítja, amibe betör a Gonosz; s ez a Gonosz itt a múlt.<sup>149</sup> A gyerekkor megismerését követően Vörös Zora Elvira lakásában tesz-vesz, miközben a barátja alszik, s ennek során előkerül egy fénykép a fiatal Elviráról / Erwinről még férfiként, majd egy videófelvétel, amelyen Elvira incselkedik erotikusan Christoph-fal – mindkét emlék Elvirának előző, lehetőségekkel teli életéből származik, még fájdalmasabbá téve Zora és a néző számára a jelen kiúttalanságát. A múltat legkegyetlenebb megidézése a mézárszéken történik: a marhák letaglózásának és feldolgozásának zsigeri fájdalma, a szenvedő állatokkal való együttérzés átsugárzik Elvira történetére is, amelyben Irenével való szeretetteljes házassága, Anton Saitzért hozott áldozata és a Christoph-fal egyre romló kapcsolata visszahozhatatlanul elmúlt boldogságként, jóvátehetetlen veszteségként értelmeződnek.

A múlttal való találkozások megmutatják azokat a csapdákat, amikbe Elvira beleesett, amik miatt azt mondja Gudrun nővérnek, hogy elrontotta életét, ám *A zöldségkereskedő*vel szemben Elvirát a múltból előjött kísértetek, szerettei, ismerősei nem akarták kihasználni, nem akartak ráerőltetni különféle ideológiákat, csak egyszerűen nem tudtak és nem tudnak vele kezdeni semmit, mert nem helyezhető el a férfi és női identitás szilárd pólusai mentén. „Az egyetlen, amiben hibáztam, hogy vágyakoztam arra, hogy valaki megsimogasson, megcsókoljon.” – mondja Elvira, de nincs senki, aki a jelenben meg tudna felelni ennek a váagnak. Christoph az egyetlen, aki színészként még szerette a határozatlan nemi identitású Elvirát, ám amint ő maga a férfiidentitást adó tulajdonságokat fokozatosan elsajátította, vagyis erős, határozott, önálló pénzkereső kívánt lenni (akárcsak Petra von Kant második férje), úgy kezdte el megkövetelni Elvirától a nőiség társadalmilag elfogadott formáit: feleslegessé vált Elvira áldozata, hogy prostituáltként keresse meg kenyerüket és a tétlenségre kárhoztatott ember elvesztette méltóságát, identitását, aminek következményeként végül tönkrement a kapcsolatuk. Elvira utolsó néhány napjában megpróbálja magát újradefiniálni a férfi-női pólusok mentén és újra férfi, mézáros, homoszexuális prostituált, majd családapa lenni, ám a

---

<sup>149</sup> Burgoyne: *Narrative and Sexual Excess*. Pp. 56-57.

mészárosok kinevetik, a nadrágjában a pénisz után kutató férfiak megverik, Irene pedig nem fogadja vissza öt férjének. Elvira más pillanataiban viszont már feladta a küzdelmet, szétesőben van, a halállal kacérkodik: a kocsis motorháztetejére ugrik, önmagát fojtogatva a nyakkendővel, elájul a kolostorjelenet végén, a mészárszéken a marhák szenvedésének tanújaként saját áldozatával szembesül és a Saitz felhőkarcolójában magát felakasztó férfi halálát végignézve saját későbbi öngyilkosságát mérlegeli. Robert Burgoyne ezt a kettőséget foglalja össze akként, hogy az identitás utáni vágy (a klasszikus hollywoodi filmek motorja) és az önpusztítás vágya ellentétes erőinek konfliktusa alakítja az elbeszélést. A melodráma műfajának körkörösége és epizodikussága alkalmas arra, hogy az identitáskeresés előrehaladó mozgását és a pusztulás, széthullás jeleneteit ötvözze.

A melodráma túlzásait mind Elsaesser, mind Burgoyne Elvira testében valamint a mészárszék-jelenet kikerülhetetlenül egyértelmű motívumrendszerében és sokkoló képsoraiban vélik felfedezni. Kétségtelen, hogy Elvira – ahogy általában a transzvesztiták és transzszexuálisok – maga az eltúlzott nőiesség: magassarkú cipőben, fátyollal arca előtt, gyöngysorral nyakában, pipiskedve mozog, kényeskedő hangon, gyakran buta sztereotípiákban beszél. A klisé(k) túldeterminálásával Elvira – Burgoyne értelmezésében – groteszk módon túljátssza a nemi sztereotípiákat a többi szereplő számára, amivel azok csináltságára és korlátoltságára figyelmeztet. Az Elvirát alakító Volker Spengler színészi jelenléte érzékileg közvetíti a nemi szerepek közti folyamatos határsértést: a férfias és nőies testi jegyek sajátos keveredése (magas, erős test és puha arc, a magas hang kontrasztja) a hol női, hol férfi ruházattal, hajviselettel párosulva állandó meglepetésként hat a nézőre. Spengler a későbbi meleg témájú filmek transzszexuálisokat alakító főszereplőinek többségétől eltérően széles modulációban – a Petra von Kant címszerepét alakító Margit Carstensen részletesen elemzett színpadias gesztusaihoz fogható – túlaradó érzékiséggel játssza végig a női szerepeket: a buta nő sztereotípiája mögül időről időre kitűnik a (túl)érzékeny ember és a szerepét extázisig átélő színész (Tasso monológjának elmondásakor). A mészárszék-jelenet kétségtelenül a fassbinderi *mise-en-scene* legnagyobb túlzása a filmben és talán az egész életműben (Elvira múltjának felidézése semmiképpen nem indokolja a helyszínt), sokkoló érzékiséggel az egész filmet áthatja és a halál körébe von be minden további jelenetet. A melodráma jelölőrendszere, ami szinte megköveteli a *mise-en-scene* efféle, ha nem is ily mértékű túlzásait az elfojtott megjelenítése érdekében, ezúttal különösen gazdag jelentéshálává terebélyesedett. A melodráma leggyakrabban témájával, az akadályozott és / vagy megghiúsult szerelemmel szemben az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* című filmben nem a szexuális szimbólumok, a vágy fenyegetettségére utaló jelek burjánzanak, hanem Elvira halálvágyának jelei. A jel túldeterminálása, hogy Elvira a Christoph-fal közös színészi próbáiból Goethe *Tassó*jának éppen azt a híres monológját sikoltja el, amiben a költő kisemmizéséről, szerelme és műve elragadásáról panaszkodik és áldozati állathoz hasonlítja magát, s azért könyörög, hogy „egy pillanatra adjátok vissza nekem a jelent!”<sup>150</sup> A jelen elvesztése, ami Elvira filmbéli, utolsó öt napját meghatározza: a múlt felfalja a jövőt, nincs lehetőség a cselekvésre. A monológ költészetre vonatkozó részletei újabb jelenetésréteget hoznak mozgásba, mert kitakarják Elvira alakja mögül a szerző alakját, aki önreflexív vallomásba rejti a számára egyedül kínálkozó cselekvést, ami hőse számára nem adatott meg: hogy filmet készíthet más bőrébe bújva a szenvedésről. A mészárszék mint a halál és szenvedés helye ellentétes értelemmel töltődik fel az ezt megelőző jelenetben, melyben Elvira

---

<sup>150</sup> Goethe: Tasso p. 448.

azt a paradoxont fogalmazza meg, hogy az állatok leölése nem az élet ellen van, hanem maga az élet, az állat életének beteljesülése. A képek érzéki tapasztalata, a kés nyomán napvilágra kerülő szervek ellenállhatatlan, lenyűgöző, s mégis elborzasztó látványa messzemenően alátámasztja ezt a paradoxont: a pusztulást csodálva az élet csodáját. Elvira paradoxonának azonban nemcsak fenomenológiai értelme van, hanem a korai melodramák magvát radikalizálva – tudniillik hogy a kétségbeesésből születhet valami eredendő és eleven –, azt állítja, hogy az áldozathozatal, az élet feláldozása az élet visszanyerésének abszurd módja.

Elsaesserrel és Burgoyne-nal szemben azt gondolom, hogy a túlzás melodramai esztétikája nem áll meg Elvira groteszk és a leölt állatok vérző testénél, hanem megjelennek a korábbi Fassbinder-filmek mise-en-scene-jének, kép- és hangkompozícióinak „barokkos” megoldásai. Így például a tükrök nemcsak Elvira önmagával való drámai szembenézésekor, hanem a női mosdóban, ahol az apró tükrök darabokra hasítják Elvirát és Zorát. Christoph és Elvira szakításakor szűk ajtónyílásokon és tükrökön keresztül mutatja a kamera a két embert. A lakás berendezése, a puha, bolyhos szőnyegek Petra von Kant otthonát idézik fel. A legfontosabb melodramai stílus eszköz a filmben mégis az időkezelés. A melodramák lassúsága halálos fülledtséggé sűrűsödik az *Amikor tizenhárom újhhold van egy évben* című filmben. Az idő az ébrenlét és álom határát egybemosó rosszkedvű félálomként, az egyetlen igazi történetre, Elvira öngyilkosságára való várakozásként, emlékektől terhes virrasztásként telik el. Az időtlenség érzésének fenntartásában a médiának, a technikai közvetítőeszközöknek döntő szerep jut. Az újságíró szeretője, Sybille meztelen teste fáradt lassúsággal mozog a félhomályban, miközben Elvira magnóra vett monológját hallgatja: szinte agyonnyomják őt Elvira csupaszon érzelmes mondatai. A halál, ami éppen ekkor sújt le Elvirára, tapintható közelségbe kerül. hátsó, gyertyákkal megvilágított szobájában is a halál sugárzik a falakból. Egy titokzatos férfi a különös temetőről beszél, amelyben az van felírva a halottak sírköveire, hogy mennyi ideig szerettek. Miután Gudrun nővér elmesélte Erwin gyerekkorát, a Vörös Zora hazakíséri Elvirát és az óraketyegés hipnotikus hangjai mellett mesét mond neki a két testvéréről, akik eltévednek az erdőben, és az öcs saját testével eteti nővérét. A testi áldozathozatal motívumát túlzásig erősítő mese elaltatja Elvirát, ami után egy klasszikus hollywoodi elbeszélésben vágás következne. Fassbinder azonban ezután még közel tíz percen át Zora tévését, céltalan tevés-vevését mutatja az álmatlanság fojtogató légkörében. A prostituált ide-oda kapcsolgat a csatornák között, amelyek közül egyikén Pinochet chilei diktatúrájáról, mint a káoszt követő rendről beszélnek (ami összecseng a Németország, ősszel című szkeccsfilm Fassbinder által rendezett epizódjában a Fassbinder édesanyja által megfogalmazott igénnyel: bárcsak egy jó diktátor véget vetne a demokrácia okozta káosznak), a másikon Fassbinder beszél egy riportfilmben gyerekkoráról, a harmadikon egy férfi és nő kapcsolatának válságát bemutató filmrészletet látunk, melynek egyetlen mondatait Christoph idézte a szakítás jelenetében. A média örök jelenidejében relativizálódnak a tragédiák, a történelem, a politika maga is fikcióvá válik, elveszti súlyát, valóságosságát.

A valóság elmosódása a média világában a film visszatérő témája. A játékteremben a monitorokra meredő játékosok a lövöldözős, autóversenyzős játékok virtuális valóságában, az örök jelenidőben merülnek el. Anton Saitz, az ingatlanspekuláns, aki 1945 után – a később a *Lolában* és a *Maria Braun házasságában* részletesen elmesélt történeteket előrevetítve – gazdasági machinációival újraépítette Németországot, a német gazdasági csoda aktív részese, formálója volt, a hetvenes évek végére belesüppedt a hollywoodi mozi fikciójába: testőreivel Jerry Lewis-filmeket bámul és azokból ad elő jeleneteket. Fassbinder következő saját gyártású

filmje, *A harmadik generáció* a személyes történésekkel egyenrangúvá előlépő médiavalóságnak még radikálisabb formai megoldással ad nyomatékot: vizuálisan állandóan keverednek a biztonsági kamerák képei a „valóság képeivel”, míg a hangsávon folyamatosan áradó rádió-és televízióhangok montázsa teszi körülményessé a fiktív történet megértését és kezdi ki annak egyediségét, tragikomikumát. A média és a valóság ilyen egyenrangúsítása, a valóság mediatizálása komoly érvet szolgáltat amellet, hogy Fassbinder e kései filmjeit a valóság autenticitását kutató modernizmussal hadakozó posztmodern episztemé részeként értelmezzük. Fassbindernél a nyelv, a képek, a hangok túlzott anyagisága, mint Timothy Corrigan rámutatott, gyakran eltorlaszolja ezeknek a jeleknek értelmes szövegekként való kódolhatóságát. A posztmodernben ugyanis egyre nehezebb értelmezni az eseményeket valóságos környezetükben, mert egyre inkább leválnak a környezetükről és elszigetelten, közvetlenül érkeznek a befogadóhoz (pl. a tévéhíradások). Ez nem jelenti azt, hogy Fassbinder filmjei ne volnának időbeli, a történelemre reflektáló szövegek, ám – például Jancsó hatvanas évekbeli műveivel szemben – a történelmet nem univerzális időbeli sémaként vagy történelmi modellként, hanem társadalmi és kulturális veszélyek sorozataként próbálják megragadni.<sup>151</sup> Az *Amikor a tizenhárom újhold van egy évben* is egyszerre olvasható a *Németország, ősszel* Fassbinder által rendezett epizódjának radikális folytatásaként, a terrorizmus és a szükségállapot miatt rosszkedvű, kiábrándult, szorongó társadalom mentális tükröként, vagy ahogy Elsaesser teszi, a holokauszt utáni német-zsidó viszony kibeszéléseként, az elfojtott gyász felszínre hozásaként az árja németnek a koncentrációs tábor túlélő zsidóért hozott engesztelő áldozataként; ugyanakkor mint a fentiekben megkíséreltem, a szenvedés, mitikus örök emberi oldala is hangsúlyosan jelen van a filmben. A konkrét időhöz és helyhez kötöttség és a mitikus időtlenség érzésének együttese ad különös gazdagságot ennek a posztklasszikus melodrámának.

### ***C. Örökkévalóság transzcendencia nélkül: Berlin, Alexanderplatz***

A tér-idő koordináták pontos meghatározása és a történet mitizálásának szándéka jellemzi Fassbinder tizenégy részes tévésorozatának alapanyagául szolgáló regényt, Alfred Döblin 1932-ben kiadott főművét is. A nagyregény részletes, szinte jelenetről jelenetre, párbeszédről párbeszédre mozgóképre fordított adaptációja műfaja szerint semmiképpen sem melodráma, ám részese a Peter Brooks által melodrámáinak nevezett elbeszélő módnak. (A tévésorozat mint mozgóképes forma önmagában nem mond ellent a melodráma műfajának, sőt, a hetvenes-nyolcvanas évektől a melodráma populáris változata éppen a szappanoperába szorult vissza, vélhetően könnyen dekódolható jelölőrendszere, a jó és a rossz szereplők gyors azonosíthatósága, konfliktusaik könnyű átélhetősége miatt.) Márton László és Földényi F. László egyaránt rámutattak a sorozat drámaiságára, ami távol áll a montázstechnikát gyakran önálló, hosszadalmas betétként használó, a karakterek és a konfliktusok bemutatásában a szikár tárgyilagosságot biblikus pátosszal elegyítő regénytől. „Fassbinder másik nagy rendezői erénye, amely más filmjeiben is megmutatkozik, de talán itt a legmarkánsabban: a drámaiság, amin nemcsak drámai feszültség értendő, hanem a jellemek, a szituációk, sőt a beállítások drámai megkomponáltsága is.” – írja Márton.<sup>152</sup> Döblin újsághír alapján fogant regény történetét a bűn, az áldozathozatal és a megváltás témái mentén rendezte el, s ez

---

<sup>151</sup> Corrigan, Timothy: *The Temporality of Place: Postmodernism, and the Fassbinder Texts*

<sup>152</sup> Márton: *Meghalni mindenki fiatal*

megteremtette a klasszikus melodrámaival az alapvető közösséget; Fassbinder rendezése viszont drámai módon felerősítette ezeket a melodramai motívumokat, konfliktusokat: Franz és Reinhold az elbeszélés középpontjába emelt kapcsolatából a viszonzatlanul maradt (rosszul viszonzott) szerelmét-szeretetét, a szeretett másikért hozott áldozatot és a másik árulását, valamint Mici (Mieze) megkísértését Reinhold, a gonosz által és a nő krisztusi önfeláldozását a tisztaság megőrzése érdekében. Fassbinder a melodramai dramaturgia szerint építkezik, amikor a bűn és erény, jó és rossz közti választásokra koncentrálnak, egy-egy súlyos egzisztenciális döntés köré épít egy-egy epizódot: Franz abbahagyja-e az ivást vagy sem, beáll-e a betörők közé vagy sem, Cilli visszamegy-e Reinholdhoz vagy sem, Mici lefekszik-e Reinholddal vagy sem. Ezek a drámai választások valamint a hősök döntésének megítéléséhez szükséges nézői többlettudás teremtik meg a melodramai típusú azonosulást a hősökkel.

Fassbinder azonban tudatosan megsérti a klasszikus melodráma logikáját azzal, hogy filmje főhőse – mint Elsaesser rámutat<sup>153</sup> – nem fogadja el a bináris választásokat, hanem megpróbálja átlépni, meghaladni azokat. Franz nem hajlandó elfogadni sem a náci, sem a kommunisták előítéleteit, megpróbál a két szélsőségesen szembenálló párt közt nem választani a szimpatizánsok haragjával dacolva. Franz ugyanígy nem választ a heteroszexualitás és homoszexualitás között: bár szeretői mind nők, Reinholdhoz fűzi talán a legszorosabb, a széles mosolyok, elbűvölt tekintetek árulkodó jelei alapján egyértelműen érzéki kapcsolat, ami ha testileg nem is realizálódik, a közös nőkön keresztül mégis kiterjed a szexualitás birodalmába. Franz barátságát Reinhold iránt értelmezhetjük kifejezési formáját nem találó szeretetként, ahogy Földényi F. László teszi, vagy elfojtott homoszexuális vágyként, de a kapcsolatnak éppen ez a nyitottsága, meghatározatlansága az, ami Fassbinder adaptációját feszülten szenvedélyessé teszi, s amivel a melodramák – a néző számára legalábbis – egyértelmű vonzásait és választásait meghaladja. Ez az érzékiséggel átítatott, szeretettel teli barátság nemcsak a vagylagosság elvetésével haladja meg a melodramák binaritását, hanem a Jó és Gonosz közti harc tökéletes átszabásával. Franz az elbeszélés kezdetén, a börtönből szabadulván elhatározza, hogy tisztességes ember lesz, s igyekszik is ehhez tartani magát a munkanélküliség ellenére, majdnem belehal a negyedik részben, amikor belátja, hogy az emberek bűnben élnek és nem lehet tisztességesnek maradni egy bűnös világban. Franz tehát a maga slampos, kedélyes, ám időnként agresszív alakjával ha nem is maga a megtestesült jóság (Micinek jut ez a szerep a filmben), azért az erkölcsi Jó pólusán helyezkedik el. Reinhold viszont Döblin regényében – mint Márton László rámutat – igazi sántáni jelenség, s ha a film humanizálja is mitikus gonoszságát, elfojtott homoszexuális vágyakat, szeretetképtelenséget sejtetve aljasságai mögött, tettei alapján mégis ő marad a film legkegyetlenebb, a morált minden megnyilvánulásával tagadó figurája. A Berlin, Alexanderplatzban Franz és Reinhold kapcsolata Erwin / Elvira és Anton Saitz szadomazochisztikus kapcsolatára rímel az *Amikor tizenhárom újjhold van egy évben* című filmben, amelyet az is erősít, hogy ugyanaz a színész, Gottfried John játssza a szenvedést okozó fél szerepét. Az *Amikor tizenhárom újjhold van egy évben* című filmhez képest azonban Fassbinder – Döblin regényének szellemét részben mégiscsak megőrizve – mitikusabbá és egyetemesebbé tette az uralkodó férfiidentitás feladásának és a szenvedés felvállalásának történetét. A regény számos bibliai utalását átvette Fassbinder, így Franz szenvedéseit a negyedik részben Jóbéhoz hasonlítja, az epilógusban Krisztuséhoz, míg Reinhold az epilógusban a Halál szerepét játssza el. A melodramák cselekményét és dramaturgiáját követi

---

<sup>153</sup> Fassbinder's Germany p. 222.

a film, amennyiben a főhős (a klasszikus változatokban főhősnő) egy olyan emberhez vonzódik, aki nem szereti őt, hanem csak játékszerül használja és kizsákmányolja, amivel a néző a melodramai jeleknél és a többlettudásánál fogva tisztában van, míg a főhős nem. Franz azonban – éppen úgy, mint Elvira az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* című filmben – tud arról, hogy mi történik vele, hogy milyen ember a másik, anélkül, hogy reflektálna saját helyzetére vagy a másik gonoszságára, mégis újra meg újra belemegy a megaláztatásokba, a kínszenvedésekbe, amiket Reinhold okoz neki. Fassbinder tehát kettős játszmát folytat: egyszerre látszik betartani a melodráma alapszabályát, miszerint a főhősök öntudatlanul cselekszenek, amivel működtetni képes a suspense dramaturgiai fogását, másrészt viszont azt sugallja, hogy Franz (és Mici) tudatosan vállalja magára a szenvedést.

A szenvedés a klasszikus melodramáktól eltérően nem von maga után igazságos ítéletet, amivel bebizonyosodna a szenvedő ember ártatlansága és a szenvedést okozó ember gonoszsága. A bíróság végső ítélete gyöngé és nem hoz diadalt Franz számára, inkább csak végső összeomlást, egyszerű, kenyerét féltő kisemberré zsugorodást, bár kétségtelen, hogy formálisan kielégíti a nézők igazságérzetét. Ez azt vonja maga után, hogy a morális törvény, s ezen keresztül Isten, az isteni rend létezése sem igazolódik az elbeszélés alapján. Franz nem azért vállalja magára a szenvedést, hogy megerősítse a morált a világban, hanem a szenvedés révén osztozik mások sorsával. A film bővelkedik a testi szenvedés, a kegyetlenség képsoraiban, amelyeknek Franz hol az elkövetője, hol az elszenvedője. Franz mindig az agresszív férfiidentitás helyreállítása, megerősítése érdekében él a nők rovására elkövetett erőszak eszközével. Az ösbűn, hogy szétveri Ida fejét, féltékenységből nyer indítékot. A kiszabadulását követően, miután csődöt mondott a prostituálnál, azzal nyeri vissza férfiasságát, hogy megerőszakolja Ida nővérét, ami megismétli az ösbűnt, ezért azután, Minnától távozóban idéződik fel Franz emlékezetében (Fassbinder itt eltér a regénytől), majd később még egyszer megismétli, amikor agresszív férfiasságát Reinholdnak bizonyítandó, félholtra veri Micit Reinhold szeme láttára. Franz meg akar szabadulni az ösbűntől, a szexualitáshoz kapcsolódó agresszióhoz, amit Linával való megismerkedése után, a becsületességi fogadalma alkalmával meg is tesz. Az első szeretkezésük előtt Lina már az ágyban várja, de a férfi csak révedezve járkal fel-alá, s az impotenciától retteg, ami könnyen agresszióba fordulhat. A szereplőhöz kapcsolódó második számú zenei téma, Franz bűnre hajló felét megszólaltató sejtelmes fuvoladallam kíséri a félhomályos, baljós képsort. Franz fogadalomtétele után megváltozik a zene és a férfi örvendezve fekszik Lina testére. Franz a bűnről való lemondással a szenvedést választja. Tulajdonképpen az elbeszélés kezdetétől fogva szenved: a börtönből kilépve a hangoktól, majd a bérház udvarán megsédül, de tudatosan, vállaltan csak becsületességi fogadalma után merül el benne. A negyedik részben magára mér szenvedést az italozással, majd Reinhold lesz kínozója, aki miatt elveszíti karját. Reinholddal szemben Franz ölti magára a hagyományos női szerepet, amennyiben mazochisztikus állhatatossággal tűri el a szerep részét képező passzivitást és szenvedést.

Kaja Silverman pszichoanalitikus alapokon nyugvó feminista értelmezése az előbbieken sorjázott, meghatározó mozzanatok kiemelésével a szenvedést és az önfeladást nemi korlátok közé zárja azáltal, hogy kizárólag a maskulin identitásról való lemondásként értékeli. Silverman szerint a film elbeszélése és diskurzusa középpontjába a férfítést elpusztítását helyezi. A két férfi közti kapcsolat dinamikáját is az elfojtott homoszexualitás logikája szerint vizsgálja. Eszerint Reinhold kegyetlensége a homoszexualitását elnyomó férfiidentitás megalkotásának és fenntartásának egyenes következménye: a nők iránti vágya csak a nők feletti uralomban teljesebben ki, ezért kell megölnie a neki ellenálló Micit; a Franz



által megtestesített nőies vonásoktól (passzivitás, az amputált kar, mint a kasztráció jele) való irtózás pedig szexuálisan átszínezett agresszióba fordul át. Ha Reinhold nemi szerepe a maszkulinitás beteges túlfokozása, akkor Franzé a férfiasságról való fokozatos lemondás: a felcserélhetőség felvállalása az özvegygel folytatott szexuális kapcsolatban (aki volt férjét látta meg Franzban), a passzivitás és önfeladás az ivászatban, a kar elvesztése feletti közönyében, a kitartottság elfogadásában Mici mellett, végül az ajkai kirúszoszásában Mici halála után. Franz mazochista élvezettel veszi el az uralkodó férfiidentitás elemeit, hogy a végén a – később elemzendő – epilógusban áldozati állatként várakozzon megkínzására és legyilkolására. Silverman találó gondolata szerint ugyanis egyedül a mazochizmus biztosítja a túlélést, a negativitás borotvaélén táncoló életet, „amely minden olyan kulturális fikció tökéletes visszautasítására épül, mely egyszerre szolgál a szubjektivitás középpontjában tatóngó szakadék elleplezésére és a szexuális, társadalmi és gazdasági elnyomás szörnyű tényeinek megtagadására.”<sup>154</sup> A mazochizmus utópikus jellege tehát abban rejlik, hogy az izolált ego megszilárdulása ellen dolgozik – míg a szadista extázis éppen ellenkezőleg, az én mindenhatóságának vágyát teljesíti be. (Silverman részben ellentmond Deleuze mazochizmus-interpretációjának, aki a mazochizmusban a felettes én lerombolását, míg a szadizmusban az ego megveretését és kiűzetését látta.) Silverman Max Scheler fogalmát, a heteropatikus azonosulást használja Fassbinder hősei, Erwin és Franz mazochizmusának megértéséhez. A heteropatikus azonosulás az, amikor az ént oly mértékben hatalmába keríti, lenyűgözi a másik, hogy a másik személyisége kiuzsorazza a szubjektumot. A heteropatikus azonosulás a végső megfosztást vetíti előre: az én elvesztését. Silverman a gondolatmenetét jellegzetes feminista fordulattal fejezi be: a férfi szubjektum tehát csak a kasztráción és az öneltorlásán át tud kilépni a maszkulinitás ördögi köréből.

A pszichoanalitikus értelmezést minden gazdagsága ellenére tágítani kell, mert a *Berlin, Alexanderplatz* hősei nem elsősorban lélektanilag motivált figurák, hanem mitikus fénytörésben játszó, melodramai-operai hősök. A korai színpadi melodramákhoz és az operákhoz hasonlóan állandó zenei frázisok kísérik színrelépésüket. Carol Flynn részletesen elemzi ezeket a frázisokat Fassbinder filmek zenéjéről írt tanulmányában.<sup>155</sup> Mici első színrelépésekor egy népszerű altatódalt hallunk, ami azonnal jelzi a lány ártatlanságát és tisztaságát. Franznak két zenei témája van, melyek a két oldalát, a jovialis kedélyeset és a sötét, bűnre hajlót jelzik: az első egy harmonikán megszólaltatott dallam, a második a már idézett fuvolatéma. Meck és Reinhold témái mindketten Biberkopf témájának változatai, amivel a zene a két figura Franzhoz közeli vonásait hangsúlyozza. Ez a fajta zenei jellemzés megfelel annak a melodramai túldetermináltságának, amivel Fassbinder (és Döblin) hőseit szavakkal, mise-en-scene eszközeivel, világitással, színekkel bemutatja, a helyzeteket értelmezi. Mici első színrelépésekor nemcsak a gyermeki zene, de a fiatal nő fehér, kislányos ruhája, fehér harisnyája, a félhomályos szobában irreális, ragyogó fehér fény és Franz szavai Mici mosolya láttán („Olyan, mint amikor felkel a nap!”) is angyali jelenségként, Franz megváltójaként, – Földényi F. László kifejezésével élve – női Krisztusként festi le Éva patronáltját, a vidékről Berlinbe került prostituáltat. Reinhold éppen Mici ellentéte, a Gonosz, a Halál, amire nemcsak a fenyegető zenei frázis utal, de zavaros, mégis csábító tekintete, amivel első látásra leveszi a lábáról Franzot, a Fassbinder második korszakában követett stratégiája radikalizálódik a *Berlin, Alexanderplatz*-ban: miközben a melodráma módszerét

<sup>154</sup> Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*. p.256.

<sup>155</sup> Ld Flynn részletesen elemzését In: uó: *The New German Cinema* p. 84.

követve a rendezői eszközök sokféleségével mitikus szinten világosan olvashatóvá teszi a hőseit, helyzeteit, lélektanilag nem motiválja egyértelműen őket, így a film nyitott marad az értelmezések előtt.

A klasszikus melodramától való ellépés legfontosabb érzelmi-hangulati mozzanata a melankólia megjelenése. A melankólia meghatározására, a melankolikus és a melodramatikus fikció egymástól való megkülönböztetésére első megközelítésként a kognitív filmtudományt hívhatjuk segítségül. Torben Grodal a fikció műfajtipológiájában megkülönbözteti egymástól a passzív pozíció melodramáit és a skizoid fikció egyik variánsát, amelyben a folyamatos veszteségek sorozata állandó melankóliát eredményez. A szeretett tárgy elvesztése és passzív felidézése melankolikussá teszi a nézőt, ami némileg más mechanizmust jelent, mint amit a melodráma okoz. „A melankólia hangulatai és a tragikus melodráma közötti különbség az, hogy a melankólia telítődést eredményez, míg a melodráma kiválthat olyan dinamikus autonóm válaszokat is, mint például a könnyezés. Az állandó melankólia voltaképpen lírai effektus...”<sup>156</sup> A *Berlin, Alexanderplatz*ban időről időre a melankólia váltja fel az epikus környezetfestést és a melodramailag kihegyezett konfliktusokat: Franz elveszettsége az első részben, italozása a negyedik részben, Mici meggyilkolását követő beszámíthatatlan tévelygése melankolikus hangulatot, a világ elvesztésének érzését kelti.

A melankólia hangulatát, a lírai effektusokat elsősorban a film stílusa idézi elő. A zene folyamatos áradása, a pátoszt tárgyilagossággal ellenpontoszó narrátorszöveg és a képeken a tárgyak hangsúlyos, beszédesen néma jelenlétéből árad szét. A második korszak melodramáiban a tárgyak főként egyes jelentéssel felruházott motívumok (tükör, baba, szobor, keretek, tüllök) szándékolt túlhajtása miatt tolakodtak az előtérbe, ami túlzásfolttságot okozott és a merevség, mozdíthatatlanság, korlátozottság érzését keltette. A harmadik korszak számos filmjében, de különösen a *Berlin, Alexanderplatz*ban a tárgyak az emberi sebezhetőségre és törékenységre, végső soron a mulandóságra figyelmeztetnek jelenlétükkel. A tárgyak ilyen közönyösen pusztító szerepét verbálisan Franz gyilkossága húzza alá, amelyben a halál oka, a habverő nyelének Ida mellkasába fúródása száraz, tudományos nyelvezettel kerül megfogalmazásra. Az ember lefokozódik a tárgyak szintjére, amit – fordítva egyet a dolgon – úgy is megfogalmazhatunk, hogy a tárgyak az emberekkel egyenrangú szereplőkké válnak, nem alá-fölrendeltség, hanem inkább mellérendelés határozza meg a létezőket. Franz szobájában gyakran időzik el a kamera a tárgyakon, figyeli a szereplőket a tárgyak mögül. Az ötödik részben Éva felmegy a hosszú távollét után hazatérő Franz szobájába és lelkesen mondja Franznak, hogy azért fizeti folyamatosan a lakbért Franz helyett, mert olyan boldog volt itt Franz-cal. Erre a férfi arra figyelmezteti, a hasadt tükörbe belenézve, hogy ebben a szobában nemcsak Évával volt, hanem Idával, akit itt ölt meg, aztán Linával is itt élt. A szobára ráakódott Franz élettörténete, melyben nincsenek szilárd kapcsolatok, hanem folyamatos cserék és veszteségek sorozata. A szoba színpadias tér, amelyben egymást váltják a nők: a távoli beállítások a szeretkezések (Évával, Cillivel, Idával, Micivel) alkalmával ezt hangsúlyozzák és közben előtérbe helyezik e színpadi tér állandó kellékeit. A félhomályos, poros, tárgyakkal – például egy hatalmas, funkciótlannal ott terpeszkedő nyomdagéppel – telezsúfolt szoba Franz életének néma tanújaként a filmet átható melankólia egyik állandó forrása.

A melankólia értelmezését Földényi F. László monográfiájában filozófiai-egzisztenciális síkra terjeszti ki a manapság uralkodó pszichológiai-orvosi értelmezésekhez

---

<sup>156</sup> Grodal: A fikció műfajtipológiája. p. 348.

képe, ami a Grodal által leírt befogadói élménytől elvezet a film elbeszélésének interpretációjához. A melankólia kulcsmozzanatának Földényi a létezés végtelenségének és az emberi lét végességének ellentmondását tartja. A melankolikus ember folyamatosan tudatában van saját végességének, hogy a végtelen lehetőségek közül mindig csak elenyészőt valósíthat meg, hogy egyszerre van otthon a határtalanban és a lehatároltban, de ez a köztes lét igazából megszüntethetetlen metafizikai otthontalanságot okoz. „A semmi, ami a véges és végtelen mindenhol felfedezhető határán jelenik meg, a rettegő számára egyfajta senkiföldje is. A melankolikus, aki a semmi belátásához (és tapasztalásához) jutott el, mazochista módjára élvezi, hogy bármiképpen válasszon is, bele fog rokkanni, és ezért átengedi magát a szédületnek, ami végképp kivonja őt a világ óraműszerű körforgásából.”<sup>157</sup> A *Berlin, Alexanderplatz* főhőse, aki „többet kívánt az élettől, mint vajaskenyeret”<sup>158</sup>, időről időre kiesik a világból és átengedi magát a melankólia hangulatának, ami feltárja előtte a világ semmisségét. A börtönből távozva rátör a szédület Franzra, aminek vizuális metaforája a szürke bárház udvarán alsó gépállásból felfelé körbesvenkelő kamera képe, ami emlékképként, a szédület fenyegetéseként vissza-visszatér a filmben. „A rettegés során az ember nem kifelé néz, hanem önmagába, és olyan feneketlen mélységet fedez fel, hogy mindenáron igyekszik *valamiben* megkapaszkodni.”<sup>159</sup> Franz Ida meggyilkolásával fedezte fel magában ezt a mélységet, aminek fenyegető emlékképe újra meg újra előtör (összesen tizenhatszor látjuk a nő agyonütését a filmben), amit mindenáron el kell nyomnia. A második részben a kommunisták provokációja ellen védekezve Franz a békességről papol támadóinak, majd egyre jobban beleloalja magát, egyre kétségbeesetten kiabál székkel a kezében, kiabálásával próbálja elnyomni Ida meggyilkolásának emlékét és az őt újra elnyelni készülő örvényt, amit a szédület vizuális metaforája, a bárház képének bevágása jelez. „És még azt gondoltam béke van a világban, és rend van benne, de úgy látszik, valami nincs rendben a világban.” – mondja magában, agresszivitás kitörése, mint a fenyegető mélység felett egyensúlyozva. A rend, a szilárd pont, amiben igyekszik megkapaszkodni, az első rész végén meghozott fogadalma, hogy tisztességesen fog élni válik. Fassbinder korai melodramáival szemben a *Berlin, Alexanderplatz*ban senki nem kényszeríti Franzot, hogy tisztességes polgár legyen, senki nem teszi ezt szerelme feltételévé, a férfi saját elhatározásából jut el a döntésig. A törvény elfogadásával, a becsületes munka felvállalásával ugyanis régi énjét – a stricit, aki Idát meggyilkolta – tagadja meg és az agresszivitás, a gyilkolás nyomán benne megnyílt szakadékot igyekszik elfedni. A tisztességes élet azonban naivitásnak bizonyul egy csalással, bűnnel teli világban, ahol – mint a kommunistákkal való összetűzés rávilágított – nem lehet csupán a józan észre, belátásra, becsületre hivatkozni, folyamatosan állást kell foglalni polárisan szembenálló ideológiák között.

Az elfojtott melankólia egy-egy fenyegető pillanat legyőzése után végül is a negyedik részben kerül felszínre cipőfűzőkkel kereskedő társa, Lüders árulása után, aki megszarolta a Franz-cal szerelmi kalandba bocsátkozó özvegyasszonyt. Franz után napokon, heteken át magányosan iszik egy koszos szobában, eltűnik a világ elől, ahol minden erőfeszítése és fogadalma ellenére nem lehet elkerülni a bűnt és az árulást, ahol az emberek fájdalmat okoznak egymásnak, végső soron – ha nem is mindig szó szerint, testileg, mint ő Idát, de szavakkal, lélekben – megölik egymást. Franz az ivással siratja el a világot, ahol csupa

---

<sup>157</sup> Földényi: Melankólia. p. 265.

<sup>158</sup> Alfred Döblin: Berlin, Alexanderplatz p. 24.

<sup>159</sup> Földényi: Melankólia p. 265.

nyomorúságot és bűnt talál, ezért nem talál indokot rá, hogy felkeljen és csináljon valamit. Amikor szomszédasszonya részletesen bemutatja neki a szemközti ház lakóit, s minden családban, minden szobát valamilyen csapás sújt, Franz minden alkalommal kiemeli a baj velejét asszony mondandójából és egy-egy korty itallal nyugtázza. A mértéktelen ivással nemcsak elsiratja a világot, de egyúttal magára is veszi mások szenvedését, ezért kap kitüntetett szerepet Franz testi szenvedése, ami az ivászat következménye, a rosszullet, hányás, fejfájás. Az emberek szenvedése a lemészárolt állatokéval kiegészülve tágul egyetemes szenvedéssé. Fassbinder az *Amikor tizenhárom újhold van egy évben* mézárszék-jelenetét a korabeli berlini vágóhidak fotóiból összeállított montázssal cseréli fel, Döblin regénybeli montázstechnikáját visszaadaptálva ezzel a mozgókép médiumába. Míg Döblin a vágóhidak motívumával azt emeli ki, hogy „az öntudatlan ember a bűn zsákmánya”<sup>160</sup>, addig Fassbinder számára a vágóhíd nem a bűnnel társul, hanem a létezés lényegi részeként értelmezett, elkerülhetetlen szenvedés szimbóluma. A negyedik rész az epilógusban is visszatérő, titokzatos szereplője, Döblin regényében a Hang, a Sátán, Fassbinder filmjében a lelkiismeret hangja, a halál megtestesülése, Franz-cal folytatott filozofikus beszélgetéseiben Jóbnak nevezi az egykori cementgyári munkást. Döblinnél a Jób köntösébe bújtatott Franz – szemben Ábrahám tudatos áldozatvállalásával – képtelen elfogadni az áldozatot, ezért vergődik végig öntudatlanul az ezt követően ráért szenvedések stációján. Fassbinder filmjében viszont Franz elutasítja a szenvedést keresztény értelmezését, mint az ember eredendő bűne büntetését; ő maga – Fassbinder többi áldozatához hasonlóan – saját szenvedése miatt senkit sem hibáztat, bűnöst nem keres, s bár panaszosan, de elviseli a ráért csapásokat, amivel közösséget vállal az egyetemes szenvedés többi áldozatával, az egész világgal, amelyre a pusztulás és halál súlya nehezedik.

A szenvedéssel, pusztulással szemben a szeretet és a szerelem-szexualitás szegeződik szembe: Thanatoszt időről időre Erősz győzi le. A börtön elhagyását követő melankólia után az első extatikus pillanat az Ida testvéreinek megerőszakolása során átélt szexuális gyönyör, az orgazmus, Franz szavaival élve maga az Éden. A rendezés nem a populáris filmek giccses szerelmi jeleneteinek szexualitásértelmezését követi, amely a kölcsönösségről, gyengédségről, egymásra hangoltságról szól, hanem naturalista közvetlenséggel ábrázolt magányos örömként mutatja meg a férfi orgazmusát, amit – legalább részben – a másik testének birtokbavétele okoz. Nem akármilyen nőé: Franz Ida nővérében Idát látja, a nemi aktus a férfi fantáziájában feltámasztja a halottat, a két nő felcserélése pedig visszacsinálja, megsemmisíti bűnét. Minna azonban nem akar csere tárgya lenni, már csak azért sem, mert férjénél van, elutasításával pedig visszaviszi a rideg, megélhetést, békét és fix kapcsolatokat kereső valóságba a lelkendező férfit. Franz öröme megismétlődik a cipőzsinór-árusítás során megismert özvegyasszonnyal, amikor felismeri, hogy ő maga is szexuális helyettesítővé, a halott férj pótlékává vált. A felcserélhetőség a veszteség és végső soron a halál tagadása: nincsen visszafordíthatatlan elmúlás, ha az emberek hasonlatosságuknál fogva behelyettesíthetőe, amit az özvegyasszony úgy fogalmaz meg, hogy azt hitte, feltámadt a férje. Természetesen ez azt is jelenti, hogy az ember individualitásától fosztódik meg, tárgyiasul, csereértékkel bíró árucikké válik. Franz mégis büszke a tulajdonképpen selyemfíúi minőségében kapott pénzére, boldogan lép be a cserék végtelen láncolatába, az individualitás eltörlésének, az én elvesztésének negatív felszabadulásába. Fassbinder hősei eddig sem az autenticitást keresték, a korai gengszterfilmekről kezdve maszkokat öltöttek, szerepeket játszottak, hogy

---

<sup>160</sup> Márton László: Az együttérés díszletei

elfogadtassák magukat a világgal, ám csak itt a *Berlin, Alexanderplatz*ban – illetve a *Despair* személyiségcserével próbálkozó főhősében – tudatosodik és válik önfelszabadító gesztussá az autentikus énről való lemondás. A főhöst Lüders árulása veti ki a másikká válás mámoros érzéséből és viszi vissza a melankóliába: Franz ismét ráébred a bűnre, – a fassbinderi gondolatrendszeren belül maradván – az érzelmek kizsákmányolásának eltörölhetetlen mechanizmusára. A szenvedéssel szembenézve az ötödik résztől kezdve Reinholddal való kapcsolatában keresi a megváltást: ráteszi életét a megmagyarázhatatlan, a barátság és szerelem határait feszegető vonzalomra, ami ismét kilendíti melankóliájából. *A szabadság ököljogához* hasonlóan eleinte az áldozat, jelesül Franz a kezdeményező, de aztán Reinhold kezébe kerül a kapcsolat irányítása, ő ajánlja fel a nőit Franznak, ő csábítja el a bűnbandába, ő löki ki az autóból, aminek következtében amputálják karját, majd ő fosztja meg az egyedül maradt Cillitől és próbálja meg Micit is elvenni tőle. A fassbinderi melodrámák ördögi körébe lép be Franz Reinhold iránt táplált érzelmeivel: minél jobban gyötri Reinhold, annál inkább ragaszkodik hozzá Franz. A *Berlin, Alexanderplatz* főhőse – szemben *A szabadság ököljogáéval* – mindent megtud előbb-utóbb Reinhold kegyetlenségeiről, mégis minduntalan visszamegy hozzá, megbocsát neki, még a bíróságon az epilógusban sem árulja el őt, tehát nem a hiszékenysége, ostobasága miatt lesz áldozattá, mint *A szabadság ököljoga* főhőse, s nem is a szolgaságra, alávetettségre kondicionáltsága miatt, mint a *Márta* címszereplője – kiszolgáltatottsága, szenvedése tudatosan vagy inkább tudattalanul felvállalt, utopikus cselekedet. Földényi F. László Franz odaadását Reinhold iránt állhatatos, megalkuvást nem ismerő szeretetként értelmezi. „A szeretet [...] egyfelől utópia, [...] amely az embert a világ hiábavalóságával szembesíti; másfelől azonban áldozati aktus...”<sup>161</sup> A másik iránti szeretet, ami karja feláldozásával, megaláztatásokkal jár együtt, az öröm forrása, ami ellentmond a világ elvesztése, az elmúlás feletti melankóliának. A tizenegyedik rész elején – már karja elvesztése után – felmegy Reinhold lakására és bár semmiféle külső körülmény nem indokolja, a képek nem festenek bensőséges hangulatot, Franz Reinhold iránti érzelmeinek hangot adva mégis azt mondja: „Jó itt nálad lenni!”. S közvetlen ezután mondja ki a narrátor Franz alapvető vágyát: „Mialatt Évával táncol, érzi, hogy szívből szeret: az egyik az ő Micije, aki jó lenne, ha ott lenne vele, a másik Reinhold.” A fassbinderi utopikus viszonyrendszer tehát továbbra is a korai gengszterfilmek hármassága, két férfi és egy nő szexuális-érzelmi közössége, ami előzőleg részben meg is valósult Franz és Reinhold között a nők cserélgetésével. Franz szerelme Mici iránt azonban letiltja a szerelmi-szexuális tárgyak szabad cserélgetését, így a tudattalan vágyak ellenére felfüggesztődik a két férfi közti áramlás, ami végzetes robbanásokhoz vezet: Franz csúnyán megveri Micit Reinhold szeme láttára, Reinhold pedig – miután hiába próbálta elcsábítani – megöli a szerelméhez hű nőt. A szerelem és a szexualitás megváltó ereje behatárolt, mert a zárt, stabil párkapcsolatokban is mindig jelen van egy harmadik, mint Ádám és Éva a film során számtalanszor megidézett paradicsomi idilljében a kígyó, akinek képzelte vagy valóságos tekintete előtt megy végbe a szerelem, vagy akire kifelé irányulnak az egyik vagy mindkét fél vágyai. Franz részéről ezért naiv elképzelést tükröznek Minna megerőszkolása közben átélt orgazmusával kapcsolatos szavai, hogy ez maga az Éden, mert nem minden mástól elszigetelt, térből-időből kiszakított testi gyönyört él át, hanem egy bonyolult hatalmi és érzelmi viszonyt élvez, melyben nemcsak két test ütközik egymással, hanem ott van velük harmadikként a halott Ida alakja is. A paradicsomi ideálként tekintett fix kettősök ellentétben állnak a vágy mozgékonyságával és

---

<sup>161</sup> Földényi F. László: Meghalni mindenki fiatal

társadalmilag nem szentesített formáival, a felhalmozódó mozgási energia, a becsatornázatlan vágy szétveti a stabil kapcsolatokat, elpusztítja az életet.

A mozgás, a változás többnyire látszólagos, a film elbeszélése folyamatos ismétlődésekre, variációkra épül. A nők cserélődnek Franz lakásában, életében, maga alá zuhan és felkel újra meg újra, kapcsolata Évával, Reinholddal is ciklusosan alakul. Franz melankóliájának forrása az ismétlődésből fakad, hogy nem sikerül megszabadulni múltjától, nem képes maga mögött hagyni a gyilkolás rémképét és az akkor megnyílt fenyegető szakadékot. Ida meggyilkolásának emléke, a bérházban érzett szédület újra meg újra kárpileg is felbukkan. „A múlt állandóan az ember után szalad, és folyton csak űzi és űzi, és valahova odaűzi, ahol nincs jövő.” – mondja Franz a virágárusnőnek, aki e szavakból azt a következtetést vonja le, hogy a férfi halotti virágot akar. A válasza abszurdnak tűnik, de mély igazság van benne, hiszen tényleg a múlt kísértetei, a halottak élednek újra Franz képzeletében. A múlt örökös megismétlődése, a végtelen ismétlés, amikor nem változik, nem fejlődik semmi, maga a halál.

A szenvedés kicsúcsosodása, a mazochista extázis az epilógusra összpontosul. A *Berlin, Alexanderplatz* – mint arról korábban volt már szó – a Fassbinderi életmű harmadik korszakát jellemző két elbeszéléstípus ötvözete: az első tizenhárom rész „fejlődésregényét” a 14. rész időtlen szenvedéstörténete zárja le. Fassbinder az álomszerű epilógussal allegorizálja az előző tizenhárom rész történetét. Az epilógus számos rokon vonást mutat a barokk szomorújáték középpontjában álló allegóriával, amelynek szemléleti magva Walter Benjamin szerint a világ szenvedéstörténeteként felfogott történelem, melynek egy pontján az emberi lét a halál martalékeként, az örök mulandóságként ábrázolt természetbe hanyatlik.<sup>162</sup> Az allegória Benjamin értelmezésében a mulandóság tudatának és az örökkévalóságnak az érintkezéséből születik, ami a végső, hirtelen átváltásnak köszönhetően elveszíti a reménytelenség végtelenségét, bekövetkezik a megváltás: Isten országában ébred fel az allegória alkotója. Döblinnél a regény befejezése a stílusrétegek keveredése (apokaliptikus, vulgáris stb.) ellenére patetikus, mert Franz öntudatra ébredt, tehát megmenekült, megváltódott. Fassbinder epilógusából hiányzik ez a végső transzcendens mozzanat, ő nem hajlandó megmenteni hősét, nem nyújt kiutat az emberi lét, az uralom és alávetettség ördögi köreiből; stíluseklektikája kioltja Döblin pátoszát, blaszfemizálja a biblikus mondatokat, képeket, ugyanakkor a meztelen testek valóságosságával, a testi szenvedés zsigeri hatású felidézésével komolyságot és félelmetességet ad a jeleneteknek.

Az epilógus időkezelése merőben ellenkezik a klasszikus elbeszéléseket éltető célirányos előrehaladással, körkörös, önmagába zárt szerkezetet alkot, amelynek két traumatikus mozzanat ismétlése ad ritmust. A Paradicsom jelenete és a keresztrefeszítés egyetlen képbe záródik bele felrúgva a kereszténység teleologikus időfelfogását. Fassbinder számára ugyanis a biblikus allúziók csak arravalóak, hogy a szenvedést örökkévalóként értelmezhesse, ugyanakkor nem veszi át a krisztusi szenvedés keresztény értelmezéséből a transzcendencia mozzanatát: a *Berlin, Alexanderplatz*-ban a keresztrefeszítés és a feltámadás egyértelműen blaszfémikus a maga hangsúlyozottan teátrális tüzeivel, fényeivel, mesterkéltségével, papírmásé-jellegével. Franz nem váltja meg az emberiséget egy új Krisztusként (paradox módon, a halál megtestesülése, Reinhold tűnik fel töviskoronával a fején), hanem csak egyetemes közösséget vállal a szenvedőkkel. Fassbinder rendezőként tobzódik a szenvedés képeiben, amelyeknek epizód szereplőként részvételt teli nézője is

---

<sup>162</sup> Benjamin: A német szomorújáték eredete p. 367.

egyben. Az epilógus a mazochizmus extázisa: állandó ismétlődésekben bontakozik ki a fájdalom. A mazochizmus, mint Deleuze írja, a várakozás állapota: a gyönyörre való várakozásé, amelyhez az út a fájdalomon keresztül vezet. Franz vágyának tárgya, Reinhold azonban elveszti konkrét emberi jellegét és a halál szimbólumává változik. A várakozás már nem a kínzótól elszenvedett fájdalomnak és a végül tőle elnyert szexuális gyönyörnek, hanem a halálnak szól. Franz és a Franz-cal együtt szenvedő néző a beteljesülésre, a vágyott megváltó halálra várnak – ez azonban ezúttal elmarad. Franz nem a túlvilágon, Isten országában ébred fel, hanem a még az erény, tisztesség, barátság, szerelem hitétől is megfosztott, ember alatti létezésben.

A barokk allegóriához hasonlóan az epilógus is romokból építkezik: az első tizenhárom rész egységes tér-idejéből kiemelt törmelékekből, azok megismétléséből és különféle permutációiból, a huszadik század végi populáris kultúra töredékeiből (Janis Joplin, és a Kraftwerk zenéi), a keresztény és zsidó mitológia motívumaiból, a művészettörténet ikonikussá vált alkotásának Bosch *A földi gyönyörök* című festményének reprodukciójából. Az örült fantázia motiválja diegetikusan ezt a kollázsszerű allegóriát, a bevezető felirattal („Álmom Franz Biberkopf álmáról”) ugyanakkor Fassbinder visszaperli magának a látomást, hangsúlyozza annak személyességét. A romok, a fragmentumok barokk és posztmodern kultusza jelenik meg az álomszerűséggel az elbeszélés koherenciája és ökonómiája alól felszabadított epilógusban. Benjamin a barokk költeményekről írja, hogy „szüntelenül töredékeket halmoznak egymásra szigorúan megszabott cél nélkül”, amiben nem nehéz meglátni a hasonlóságot a posztmodern alkotásainak töredékességével. Az epilógus ismétlődésekbe, permutációkba, nem célirányos előrehaladásba rendezett töredékei már nem egy konkrét korszakot, a húszas évek végének Berlinét idézik fel, hanem széttartásukkal, csináltságukkal egy időtlenné tágitott allegória építőelemei. A *Berlin, Alexanderplatz* epilógusa egyértelmű átlépés a posztmodern filmművészet pszeudó világába, ahol megszűnik a művek társadalmi referencialitása. Ha Benjaminsnak igaza van és a történelem a szomorújátékkal vonult be a színpadra, akkor a barokk allegória e késő modern változatával vonult ki a színről.

A *Berlin, Alexanderplatz* tévésorozat formájában történő adaptációja tulajdonképpen Fassbinder harmadik variációja az eredeti regény alapkonfliktusának megfilmesítésére. Az első *A dögvész istenei*, amelyben – a regényből vett motívumokat sorjázva – a Franz nevű kisstílű gengszter a börtönből szabadulva nem találja helyét, csak tehetetlenül lézeng a világban, amíg rá nem talál barátjára-szerelmére, Gorillára, akivel megosztóznak Franz szeretőjén, Marianne-on, majd egy közös akció során rajtavesztenek. A második *A szabadság ököljoga*, amelyben a Franz Biberkopf nevű lumpenproletár szerelmes egy ravaszul számító férfibá, aki kizsákmányolja és halálba kergeti őt. Ha a három változatot, melyek az életmű egy-egy korszakát reprezentálják, összehasonlítjuk, akkor világosan kirajzolódik az a gondolati ív, amit Fassbinder a különböző értelmezések során befutott. Az első változatban a férfiak közti barátságot és a közös akciót, mint – korlátozott hatókörű, de mégis – utópikus tettet a konformizmusra hajló nők árulják el. A kudarc oka tehát nem a férfibarátságban rejlik, hanem a társadalmi konvenciókban, amelyeket a nők testesítenek meg. A melodramai elbeszélés egyik pólusán itt a szabadságvágy, a másikon a (térbeli, fantáziabeli, érzelmi) behatároltság, mozdíthatatlanság, konvencionális áll. A második változatban a férfibarátság szexuálisan explicit módon beteljesül, de a két fél közti társadalmi-kulturális egyenlőtlenség elpusztítja azt: magasabb társadalmi pozíciója oly vonzóvá teszi az egyik férfit a másik szemében, hogy a felfelé törekvő szerelmes feláldozza érte identitását és életét. A melodráma

alapkonzfliktusa itt a szerelem-szexualitás és társadalmi érdek között feszül. A harmadik változatban nem áll semmilyen társadalmi erő, csak nem egy megmagyarázhatatlan vonzerő, a szenvedést okozó férfi mögött, a főhős vágya, naiv szeretete mégis ráirányul, ami hatalmat ad a vágyott fél kezébe. A két férfi közti melodramai alapkonfliktus a vállalt szeretet-szerelem és a vállalatlan, gyűlöletbe forduló vonzalom összecsapása. A konkrét térben-időben játszódó történet melodramai magjában tehát a társadalmiság nem játszik szerepet, hanem átadja helyét a szerelmi és halálvágy küzdelmének.

Az életmű utolsó darabja, a *Querelle* a társadalmiság elhagyásának logikáját követve a *Berlin, Alexanderplatz* epilógusában átlépett határon túl kezdődik és ér is véget: egy stilizált térben és időben játszódó, társadalmi viszonylatoktól megfosztott történet, amelyet már tisztán csak a szexuális vonzalmakat, a vágyat jellemző hatalmi viszonyok mozgatnak. Genet regényének adaptációjában már minden művi, minden idézetszerű, minden, beleértve a szereplőket is, kép. Fassbinder a *Querelle*-l el azonban nemcsak a történelmet és társadalmat, de a melodráma műfaját is maga mögött hagyta. Steven Shaviro *Querelle*-értelmezésében világosan rámutat arra, hogy Fassbinder miként húzta ki a talajt a klasszikus melodráma dialektikája alól. Míg Sartre Genet-je törvényen kívüliként és pederasztaként határozza meg magát, Fassbindernél – Shaviro érvelése szerint – az efféle választás lehetetlen. „Hogyan határozhatná meg önmagát az ember törvényen kívüliként, mikor a Törvény hagyományos pozíciója, az úré, aki a tekintet erején keresztül kisajátítja magának és ellenőrzi a világot, megszűnt létezni?”<sup>163</sup> A tekintély és uralom hagyományos megszemélyesítője, Seblon, a hajó kapitánya, amelyen *Querelle* szolgál, kizáródik a szexualitás és minden más történés köréből, a szemlélő passzív szerepére kárhóztatódik, így *Querelle* ön-eltárgyasításának már nincs semmiféle felforgató ereje. Végeredményben az úr / szolga dialektika, ami Sartre leírásában a tekintetet jellemezte, közömbösült vagy passzivitásba fagyott. A hatalom részben átkerült a nézőtől a nézetthez, a tekintettől a képhez. Aki vonzó, csábító képpé tud változni, az gyakorol uralmat a másik felett, ugyanakkor az átható s nem csupán voyeurisztikus, megfigyelő, kontrolláló tekintetben rejlő követelő szexuális vágy hatalmat jelent. *Querelle* a FERIA bárba való belépését követően Mario és Nono tekintetének keresztútjába kerül, s mindkét férfi tekintete megbabonázza, nem tud kikerülni bűvkörükéből. „...ez a Mario milyen méltóságjeljes, milyen határozottak a mozdulatai, mintha valami totális hatalom birtokosa lenne, amit kétségbevonhatatlan erkölcsi tekintély kísér. Alapja a társadalmi szervezethez.” – mondja *Querelle* ezt az iróniába hajló megjegyzést Lysianne-nak, Nono feleségének. A matróz tehát a rendőr társadalmi szerepében jelöli meg Mario hatalmának forrását, a rendezés viszont a tekintetre és a fetisiztikus ruházatra helyezi a hangsúlyt: Mario ereje, hogy egyszerre bír átható tekintettel és válik férfias keménységet sugárzó képpé. Amikor *Querelle* aláveti magát Nono és Mario hatalmának, mégsem válik áldozattá, mert eltűnt a morális, társadalmi és szexuális törvény, aminek kiszolgáltatva áldozattá válhatna. Az alávetettség és uralom a dinamikus változó szexuális kapcsolatokban a test megtapasztalásának módja, ami nélkülözi a korábban rá nehezedő ideológiai súlyokat. A férfi identitást alkotó hatalmi potenciál, ami a pénisszel együtt jár, a másik testbe való behatolás képessége és joga, pusztán lehetőséggé válik, amelyről le lehet mondani, cserébe viszont a testi alávetettség és fizikai fájdalom megtapasztalása jár, ami Fassbinder filmjében nem szolgaságot, áldozattá válást, csupán a férfitel határainak kiterjesztését jelenti az esszencialista módon felfogott női szerepekkel járó önátadás egyszerre vágyott és félt tartományába. Az elbeszélés lezárása a

---

<sup>163</sup> Shaviro: *The Cinematic Body*. p. 172.



homo-és heteroszexualitás cseppfolyós határaitól való visszahúzódnak a zárt, heteroszexuális identitásba nem a melodramák végét jellemző végső, nagy áldozathozatal, a halál, hanem éppen ellenkezőleg, a lehetséges uralmi pozíció elfoglalása.

Fassbinder élete utolsó korszaka egybeesik a posztmodernnek nevezett episztemológiai korszak beköszöntével, amely nem pusztán egy újfajta stílusirányzatot jelent a filmművészetben, hanem azoknak a társadalmi mechanizmusoknak az átalakulásával járt együtt, amelyek korábban a melodráma morális állásfoglalását lehetővé tették. A posztmodern világlátás és az újfajta hálózati társadalom együttese felülírta a melodráma korábbi polarizáltságát is, ezért a műfaj továbbéléséhez a tétet át kellett helyezni, a szembenálló pólusokat újra kellett rendezni a melodráma érzelmi tapasztalatai iránt fogékony alkotóknak. Fassbinder kései filmjeiben – bár közülük egyedül a nem melodramai *Querelle* nevezhető posztmodernnek – a társadalom hibás mechanizmusait irracionálisával megkérdőjelező mazochista önfeláldozásra és a halál végső, mindenkire érvényes, társadalmi szerepektől független tapasztalatára alapozta újra a melodráma műfaját.

## V. Szabadulni az időtől: Wong Kar-wai

„Az Apa halála az irodalomnak sok örömét elveszi majd. Ha nincs többé Apa, minek történeteket mesélni? Nem Ödipuszra megy-e vissza minden elbeszélés? Mesélni, ez nem azt jelenti-e mindig, hogy keressük saját eredetünket, kimondjuk a Törvénnyel való viszályainkat, belépünk az elérzékenyülés és a gyűlölet dialektikájába?”<sup>164</sup> – írja Roland Barthes *A szöveg öröme*ben. A melodráma alapkérdése a posztmodern korban pontosan az lesz, hogy a törvény eltörlésével, meghaladásával, így minden felszabadulás ígéretének eltűnésével mi ad életet az elbeszélésnek, mi lendíti előre azt. A következő két fejezetben a kortárs film két, egymástól gyökeresen különböző ízlésű rendezője, Wong Kar-wai és Lars von Trier életművében mutatom ki a melodráma jelenlétét és vizsgálom működésének feltételeit a nyugati civilizáció nagy felszabadulási hulláma után.

### 1. Műfaji kérdések

Wong Kar-wai esetében közhelynek minősül műfajokról és a műfajok átalakításáról beszélni, ám a rendező életművét taglaló kritikusok, teoretikusok mindaddig a kiindulópontul használt műfaj lerombolására helyezték a hangsúlyt, és nem fordítottak kellő figyelmet arra, hogy a rombolás közben minduntalan létrejön egy újabb elbeszélésbeli mintázat. A közönségszolgálatként és narratív kiindulópontként használt akció-műfajok mögött minden alkalommal felsejlik egy másik műfaj, a melodráma műfaja, ami Wong Kar-wai igazi, személyes beszédmódjának tekinthető. Tanulmányom annak tisztázására törekszik, hogy Wong miként használja ki, forgatja fel és értelmezi át a hongkongi filmipar vezető műfajait, hogyan teremt művészetet a tömegfogyasztásra szánt filmes köznyelvből, és végül miért alkalmas a melodráma Wong nagy témájának, az idő természetének elbeszélésére és megmutatására.

#### A. A műfajok intézményes megközelítése

Steve Neale szerint a műfaj meghatározásának alapvetően két megközelítése létezik. „Egyik a művek és elvárásrendszerek intézményesült csoportja, a másik kritikai-elméleti fogantatású fogalmak alapján azonosítja a filmesztályokat.”<sup>165</sup> Neale maga az előbbi megközelítés mellett kardoskodik, amikor kijelenti, hogy a műfajok történetileg kialakult határai csak tapasztalati és nem elméleti úton határozhatóak meg.<sup>166</sup> „A műfajelvárásokat egyrészt a korpuszhoz tartozó filmek, másrészt a reklámokon, plakátokon stb. kirajzolódó műfajportrék emlékezete táplálja.”<sup>167</sup> Ez utóbbi szemlélet remekül alkalmazható Wong filmjeire, amennyiben az azokkal szemben támasztott előzetes elvárásrendszer kialakulását vizsgáljuk. Ha az intézményes szemlélettel közelítjük meg ezeket a filmeket, akkor azok valóban a hongkongi filmipar hagyományos műfajai közé sorolhatók be.

---

<sup>164</sup> Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. p. 103.

<sup>165</sup> Neale, Steve: *Műfajkérdések*. In.: *Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*. (szerk.: Nagy Zsolt) Budapest: Új Mandátum, 2000. p. 21.

<sup>166</sup> Neale: *Műfajkérdések*. p. 28.

<sup>167</sup> Neale: *Műfajkérdések*. p. 26.

Wong első filmje, az 1988-as *As Tears Go By* többé-kevésbé megfelel a gengszterfilmmel szemben táplált várakozásoknak. Az *As Tears Go By* a 80-as évek második felében, John Woo *Szebb jövő (A Better Tomorrow, 1986)* című munkája nyomán felvirágzó gengszterfilm egyik tipikus példája. John Woo gengszterfilmjei a heroic bloodshed (hősi vérontás) elnevezést kapták amiatt, hogy a később Amerikában karriert csináló rendező balettszerűen megkoreografált akciójeleneteivel és önfeláldozásig menő bajtársiasságot sugalló morális paraboláival heroizálta a főszereplő triádtagokat. A Wong későbbi stílusát, témáit még csak óvatosan előrevetítő *As Tears Go By* többé-kevésbé megfelel a gengszterfilmmel szemben táplált várakozásoknak. Főhőse a kamaszkora óta a triádnak dolgozó, a hierarchiában alacsonyan álló pénzbehajtó (Andy Lau), aki betegeskedő, távoli rokona (Maggie Cheung) iránt fellobbanó szerelme és a triádba általa szervezett ügyetlen, nevetséges, ezért mélyen lenézett cimborája (Jacky Cheung) iránti felelősségtudat közt őrlődik. Klasszikus hős, klasszikus konfliktussal, ami természetesen csak heroikus halálban oldódhat fel. Az *As Tears Go By* alapvetően nem tér el a Woo-féle gengszterfilm sémáitól, csak ritmusa alakul a bevált sémától kissé eltérően: az akciójelenetek nagy része a karakterek árnyaltabb bemutatásának, a szentimentális keresztény moralizálás a hősök döntésképtelenségét érzékeltető várakozásoknak és ismétlődő oda-visszautazásoknak - az életmű későbbi darabjait meghatározó jegyeknek – adják át helyüket. A gengszterfilmek korabeli sztárja, Andy Lau szavatol azért, hogy a közönség a megfelelő műfajú filmre ült be; mellette a komikusszínész Jacky Leung a humorért felel, az akkoriban színészként még kezdőnek számító modell, Maggie Cheung jól fest a naiva szerepkörében. A helyszínek megfelelnek a hongkongi akciófilmekkel szemben támasztott elvárásoknak: az akciójelenetek az ország legsúfoltabb, bűnözés szempontjából legveszélyesebb városrészében, Mongkokban játszódnak.<sup>168</sup>

Wong következő filmje, az első, igazán sajátos szerzői hangvételi alkotása, a *Days of Being Wild* valamivel áttételesebben kapcsolódik a műfajokhoz. Jean-Marc Lalanne, aki Wong rendezői életművének első három darabját a modernitás esztétikájának szülötteként, atipikus, dekonstruált zsánerfilmekként értelmezi, a *Days of Being Wild* műfaji előképének a modern filmet tartja.<sup>169</sup> Nehéz volna azonban a *Days of Being Wild*ot a modern film mint olyan dekonstrukciójának tartanunk, főként nem Hongkongban, ahol a tökéletesen kommercializált, a modernista hullámtól jószérivel érintetlenül maradt filmkultúra<sup>170</sup> keretein belül nem bír jelentőséggel a közönség számára a modern filmre történő utalások rendszere. A hongkongi film tudós ismerőjének számító Stephen Teo állítása jóval meggyőzőbb, miszerint a kínai nyelven *Ah Fei Zhengzhuan* címet viselő alkotás a hongkongi közönség számára rögtön felidézi azt a filmtípust, aminek jellegzetes hősét Wong a kilencvenes évek

---

<sup>168</sup> Lásd ezzel kapcsolatban az *Egy éjszaka Mongkokban* című akciófilmet.

<sup>169</sup> Lalanne, Jean-Marc: *Images from the Inside*. In.: Wong Kar-wai. (ed. Lalanne, Jean-Marc–Martinez, David–Abbas, Ackbar–Ngai, Jimmy) Paris: Dis Voir, 1997. pp. 9–27.

<sup>170</sup> Az 1980–83 közti rövid időszakot kivéve, amikor néhány, a modern filmet ismerő rendező az inspiráló forrásokhoz hasonló kritikai attitűdöt vállalt fel filmjeiben.

elején újra vászonra állította.<sup>171</sup> A hongkongi közönség szemében a *Days of Being Wild* vélhetően egyfajta nosztalgiafilmként tűnik fel, amelynek elbeszélését a lázadó főhős szerelmi kalandjai és agresszióba (verekedésbe, gyilkosságba) torkolló indulatkitörései gördítik előre.

A leglátványosabb elmozdulás a kiindulópontnak tekintett műfajtól Wong harmadik filmjében, az *Ashes of Time*-ban következett be, amikor is a hongkongi film egyik tradicionális, a kilencvenes évek elején ismét reneszánszát élő műfaját, a harcművészeti filmet azaz a wuxiát alakította át hosszadalmas, passzív szerelmi vágyakozás és gyors, motiválatlan harcok keverékévé. Wong további filmjei szintén építenek a műfajok bizonyos jellegzetességeire, ha már nem is maradnak belül úgy egy-egy zsáner keretein, mind Wong első három alkotása. A *Bukott angyalkák* hideg fényű, az ezredvégi nagyvárosok kietlen, bűnnel átszótt világa a 80-90-es évek neo noir vonulatába illeszkedik. A reklámok, mozielőzetesek a filmnek ezt az oldalát hangsúlyozták, intézményes szempontból tehát a *Bukott angyalkák* neo noir, ám a két szálon futó történet egyik fele, a néma fiú éjszakai ámokfutása a burleszk és a komédia határán egyensúlyoz, míg a másik szál, a bérgyilkos és az ügynök vágyakozásban kimerülő kapcsolata a film noir-ok motívumait – mint erről a későbbiekben még szó lesz - egyértelműen a melodráma felé tolja el. A *Csungking expressz* a komikus karakterek ügyetlen, félszeg szerelmi próbálkozásainak töredezett, ciklikus elbeszélését a romantikus vígjáték zsánere ágyazza a néző számára ismerős filmi közegbe, ugyanakkor Magyarországon ismét csak gengszterfilmként igyekeztek intézményesíteni a filmet a forgalmazók a közönséget alaposan megtévesztve. A *Csungking expressz* és a *Bukott angyalkák* az egész világon óriási sikert aratott és megalapozta Wong hírnevét mint stílussteremtő szerzőét. Wong a hongkongi filmipar zsánerfilmekre épülő szűkös falai közül kilépett a nemzetközi művészfilmesek kasztjába, ahol már nem a műfajok jelentenek biztosítékot a producerek és a közönség számára, hanem a könnyen beazonosítható stílus, jellegzetes hangvétel. Wong ezután már lemondhatott a kurrens műfajok felidézésétől, és abban a műfajban készíthetett filmet, ami felé az előző filmjei is gravitáltak – ez pedig a melodráma volt. A kritika által leginkább elismert két filmje, az *Édes2kettes* és a *Szerelemre hangolva* – de ide sorolható az *Eros* című szkeccsfilm általa rendezett epizódja, *A kéz is* - már nyíltan vállalja a melodráma hagyományát. Wong legnagyobb költségvetésű alkotása, a *2046* különös kettősséget mutat e téren, mert egyszerre próbálja a műfajjal és a szerzőtől megszokott témákkal, stílussal felkelteni a nézői érdeklődést: a *Szerelemre hangolva* történetét folytató *2046* a sci-fi műfaját csak az intézményesítés végett használja, de a sci-fi ismérvei csupán egy betéttörténetre korlátozódnak és nem szövik át az elbeszélés egészét, ami egyébként ismét csak a melodráma sajátosságainak megfelelően alakul. Wong tehát tudatosan támaszkodik a hongkongi filmes hagyományra és annak vezető műfajaira, valamint a helyi sztárok imágójára; ezek együttesen egyfajta előzetes képet alakítanak ki a közönségben a filmmel kapcsolatban, amelyet Wong a film során fokozatosan lebont és a melodráma jegyeit érvényesíti a kalandra, akcióra építő műfajokban is.

---

<sup>171</sup> Az „Ah Fei” ugyanis a fiatal lázadókra használt kantoni nyelvű kifejezés volt a hatvanas években Hongkongban (magyarul talán jampeceknek nevezhetnénk őket), akiknek céltalanul lézengő, a társadalmi normák ellen lázongó életéről számos film született a korszakban. Ezek az ún. Ah Fei-filmek a Haragban a világgal James Dean-figuráját utánozzák viselkedésükkel, kinézetükkel, ám a hatvanas évek didaktikus kantoni mozijában végül kénytelenek megtérni a társadalom alapjául szolgáló, konfucianus eszmény szerint működő család kötelékébe. A *Days of Being Wild* egyfelől tehát nyíltan utal az „Ah Fei”-filmekre, de még inkább azok amerikai előképére, amelynek kantoni nyelvű címe egyébként megegyezik Wong filmjének címével. Teo, Stephen: Wong Kar-wai. London: BFI, 2005. pp. 32–33.

## B. A melodráma kognitív megközelítése

A Wong Kar-wai által kiindulópontnak tekintett műfajok, a gengszterfilm, a harcművészeti film és a sci-fi az akcióra és kalandra építő műfajok köré tartoznak. Torben Grodal kognitív alapú műfajtipológiája szerint a cselekvés kanonikus narratíváit – így az akció- és kalandműfajokat – időszerkezetükben egyszerű kronologikus folyamatok, az általuk kiváltott érzelmi hatások terén akaratlagos, célorientált enakciók jellemzik. Röviden összefoglalva a narratív szerkezetet: a hős csábító tárgyak után kutat és elpusztítja az ellenszenves ellenségeket. Ez a narratív séma a nézőben a főhőssel való kognitív és empatikus azonosulást, enaktív-projektív folyamatokat indít el: a néző elveszti éntudatát, miközben tettvágygal és a negatív hősökkel szemben ellenérzésekkel itatódik át. A gengszterfilmként sikeresen működő *As Tears Go By*-ban Wah, az Andy Lau által játszott főhős időről-időre leszámol a barátjával fölényeskedő, ellenszenves triádtaggokkal, miközben „megszerzi” a Lantau szigetén rejlő „csábító tárgyat”, azaz meghódítja Ngor szívét. A cselekmény előrehaladtával azonban Wah egyre inkább az összecsapások vesztesévé válik, csúnyán összeverve menekül el a riválisai elől. A főhős a nyakában koloncként csüngő barátjával nem képes fölébe kerekedni az ellenséges erőknek, lassanként passzív áldozat lesz belőle. A szerelem és a barátság-bajtársiasság értékei egymás ellen dolgoznak, Wah pedig képtelen feloldani ezt az ellentmondást, ami az események elszenvedőjévé, semmint irányítójává teszi őt. Az elbeszélés során tehát a kanonikus narratíva lassanként átalakul és megjelennek a melodráma jellegzetes vonásai.

A legszembevetőbb példa Wong Kar-wai életművében a kanonikus narratíva melodramai átalakítására az *Ashes of Time* című wuxia. A külsődleges vonások sokasága, a színészek, a díszletek, a kosztümök, a helyszínek egyaránt megfelelnek a műfajjal szemben támasztott elvárásoknak. Az elbeszélés számos látványos bajvívást tartalmaz, ám ezek az összecsapások tökéletesen másképp ágyazódnak be a film szövetébe, mint ahogy azt a műfaj elvárásai diktálnák. A cselekmény ugyanis nem a harcok köré épül, nem ismerjük meg a főhősök ellenfeleit, akik többnyire váratlanul felbukkanó, arctalan tömegként kerülnek bemutatásra; a főhősök pusztán a pénzért küzdenek, nem viseltetnek indulattal ellenfeikkel szemben, így a nézőben sem alakul ki semmiféle ellenszenv a banditák iránt. A harcok pusztán látványosságok, amelyek gyors vágások és a *step-printing*nek nevezett eljárás<sup>172</sup> következtében inkább hasonlítanak absztrakt mozgástanulmányokhoz, mint jól követhető, feszült küzdelmekhez. A harc tehát nem az elbeszélés szervezőeleme, hanem inkább egyfajta tagolóelem, ami megadja a film sajátos ritmusát: a hosszú, lassú várakozások és a rövid, gyors küzdelmek váltakozásának zenei szabályszerűségét.

A ritmusképlet a hősök helyzetéből és az ezt leíró elbeszélésből ered. Az *Ashes of Time* lenyűgöző képességű bajvívói ugyanis a tipikus harcművészeti filmek hőseivel szemben többnyire nem mutatnak célratörő aktivitást, hanem passzívan várakoznak valamire. Mindannyian túl vannak életük legfontosabb eseményein, amik – eltérően a műfaji elvárásoktól – nem élethalálharcok, nem veszélyes kalandok, hanem szenvedélyes, de beteljesületlenül maradt szerelmek voltak. A hősök nem cselekszenek, hanem emlékeznek,

---

<sup>172</sup> A *step-printing* lényege, hogy a forgatáskor a felvevőgépet 8, 10, 12 kocka/másodperc sebességre állítják, (a normál sebesség 24 kocka/másodperc), aztán a nagyítás során minden képet kétszer-háromszor megismételnek, így érik el a normál sebességet. A felvételek viszonylag hosszú expozíciós ideje elmosódottá, míg az ismétlés a nagyításkor rángatózóvá, pulzálóvá teszi a mozgást a képen. Wong ráadásul különböző számban ismétli meg az egyes képkockákat, így helyezi ki a vizuális hangsúlyokat. Lásd: Bordwell: *Planet Hongkong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*.

vagy pedig éppen ellenkezőleg: feledni igyekeznek. A film drámaiságát alkotó konfliktusok az idő horizontján bontakoznak ki. A hősök valódi ellenfele ugyanis nem emberi, hanem metafizikai, nem egy másik kiváló harcos, hanem a legyőzhetetlen idő, ami passzivitásra kárhóztatja a vele szemben tehetetlen főhősöket.

A film másik szembetűnő sajátossága időbelisége, ami merőben eltér a kalandfilmek linearitásától, és – akárcsak a hőstípusok – a melodramák ismertetőjegyét hordozza. Az *Ashes of Time* flashbackekből álló szerkezete szinte lehetlenné teszi, hogy a néző első megtekintés után egyenes vonalú történetté rendezze az elbeszélést. Wong Kar-wai a véletlen találkozásoknak éppolyan sűrű szövésű hálózatát rajzolja meg az *Ashes of Time* sivatagában, mint Hongkongban játszódó filmjei nagyvárosi terében. Csakhogy ebben a hálózatban a flash back szerkezetnek köszönhetően az időbeli és kauzális viszonyok még nehezebben feltérképezhetőek, mint a nagyvárosi filmek ugyan erősen elliptikus, de nagyjából lineáris elbeszéléseiben. Az *Ashes of Time*-ben a múlt mint a történések ideje áll szemben a jelennel mint a várakozás, vágyódás és emlékezés idejével. A múlt nem fokozatosan, kronologikusan megy át a jelenbe, hanem szinte egy csapásra, amint a szereplők Ouyang Feng házához érnek. Az idő ciklikusságát húzza alá az is, hogy a film pontosan ugyanazzal a képsorral kezdődik, mint amivel véget ér, miközben a narrátor-főhős, Ouyang Feng a nyitóképsor alatt a múltjáról, a záróképsor alatt a jövőjéről beszél. A harcművészeti film, azaz a wuxia műfaja által teremtett elvárásoknak megfelelő, látványos harci képsorok montázsja az időn kívül kerül: a legendák örök idejébe. Ouyang Feng életének a film szüzséjét alkotó szakasza azonban csupán a várakozásból álló, „ügynöki” időszak. A keretes megoldás önreflexív mozzanatként is értelmezhető: Wong a kiindulópontul használt kanonikus narratívát idézi meg a nyitó- és záróképsorokban, mint nosztalgikus emléket arról a filmfajtáról, amely olyan emberekről tudott mesélni, akikkel még valóságos, nem csupán mentális események történtek.

### C. A mazochista esztétika

A kognitív megközelítés csak az elbeszélés nagyobb egységeiben, dramaturgiájában mutatja ki a melodramai és a kanonikus fikciók eltéréseit, Wong filmjei azonban a kisebb narratív egységek szintjén és stilisztikai jellegzetességeiben (a szüzsé kialakítása, a vágás, a képalkotás) is alternatívát jelentenek az uralkodó, kanonikus elbeszélésekkel szemben. A pszichoanalitikus alapozású feminista filmelmélet fősodortól távol eső szerzőjének, Gaylyn Studlar-nak az *In the Realm of Pleasure* című könyve<sup>173</sup> alkalmas elméleti alapot szolgáltat ennek bemutatásához. Studlar nyolevanas évekbeli könyve a korabeli uralkodó feminista paradigmával, a Laura Mulvey által megfogalmazott szadista nézői élvezettel szemben a Deleuze-i értelemben vett mazochizmus jelentőségét hangsúlyozza a filmnézés során átélt gyönyör forrásaként.

Deleuze mazochizmusról írt, *Le Froid et le Cruel* (Hidegség és kegyetlenség)<sup>174</sup> című könyvének legfontosabb eltérése az ortodox freudi teóriától, hogy szerinte a mazochizmus nem ödipális konfliktus következménye, hanem preödipális eredetű. A mazochista az anyagyerek kapcsolatba vágyik vissza, a gyerek szerepébe, aki fölé a teljességet képviselő, hatalmas, erős, tápláló anya – egyszerre a szerelem tárgya és ellenőrző személy – magasodik.

<sup>173</sup> Studlar, Gaylyn: *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1993.

<sup>174</sup> Az angol fordítás, amire támaszkodtam: *Masochism*. (Gilles Deleuze: *Coldness and Cruelty*. Leopold von Sacher-Masoch: *Venus in Furs*). New York: Zone Books, 1991.

A mazochista célja az egykori szimbiotikus anya-gyerek kapcsolat képzeletbeli helyreállítása, ami a fantáziában úgy megy végbe, hogy az alany a kapcsolatban a passzivitás és a függőség pozícióját foglalja el (szenvetés vágya csak másodlagos az alávetettség vágyához képest). Deleuze értelmezésében a mazochizmusnak ezek a döntő pszichológiai mozzanatai nyilvánulnak meg az irodalmi és filmes szövegekben, így tehát a mazochista esztétika formái és narratív mintái strukturálisan az önávetetéshez és a felfüggesztett vágyhoz kapcsolódnak.

Studlar a mazochista esztétika Deleuze által azonosított jellegzetességeit vizsgálja meg a filmes elbeszélésekben, konkrétan Joseph von Sternberg és Marlene Dietrich közös hollywoodi munkáiban. Az amerikai filmteoretikus szerint a mazochista szövegek narratív mintázata messzemenően eltér a kanonikus elbeszélés egyenes vonalúan, célratörően előrehaladó pályagörbétől, amit a feminista elméletírók az ödipális struktúrára jellemző kizárólagossághoz, a fallocentrikusság uralmához társítanak. A mazochizmusban a vágy energetikája a linearitással szemben a szeparáció-újraegyesülés, távollét-jelenlét váltakozásának megszállott ismétlését teremti meg. A mazochista fixáció az ismételt cselekedetekben, a rituálékban, az elszakadás-újraegyesülés játékaiban nyilvánul meg.

A mazochista esztétika mélyen befolyásolja az elbeszélés időbeliségét. Az idő az ismétlések következtében nem lineárisan halad előre, hanem körbe-körbe mozog; nem telik, hanem felfüggesztődik. A mazochizmus időbeli lényege ugyanis a kielégülés felfüggesztése, vagyis – a szokásos hitchcocki értelmezésnél általánosabban vett – *suspense*. A melodramák jellegzetes dramaturgiai fogására ismerhetünk rá: az elvétett találkozások, a megghiúsult szerelmi együttlétek, az elnapolt beteljesülések a nézői vágyat kínokig fokozó, könnyfacsaró műfogásaira. A mazochista elbeszélés időbeliségének nemcsak a ciklikusság, hanem a múlt állandósága, eltörölhetetlensége is lényegi jegye. „Akár a prousti hős, a mazochista sem veszíti el soha a múltat, ami mindig jelenlévő az emlékezetben vagy újra átélésre kerül az objektív időt eltörölő fétisben”<sup>175</sup> – írja Studlar. Az ismétlés és emlékezés kényszere a mazochista – irodalmi és filmes – szövegek hőisének alapvonásából következik, aki mindig a passzivitás, az alávetettség, függőség pozícióját foglalja el. A hős nem feltétlenül egy nőnek, a képzeletbeli anyafigurának veti alá magát; a megalázó partner szerepét átveheti a Végzet vagy valamilyen más legyőzhetetlen erő. Studlar Leo Bersanit idézi, aki szerint az ismétlés a mozdulatlanság, tétlenség aktivitása, ami csak a halálban oldható fel – a halál az egyetlen új dolog, ami még a hőssel történhet. A mazochista vágy struktúrája is ebbe az irányba vezet: a teljes szimbiózis anya és gyerek között fizikai lehetetlenség, a halál válik a vágy képzeletbeli beteljesülésévé. A mazochista szövegek hőse tehát tökéletesen hasonló helyzetben van, mint a melodramák hőse: alávetett egy felsőbb hatalomnak, ami megfosztja őt a boldogságtól, a beteljesülés elérésétől, és az ismétlődő kudarcok a halálban (vagy egy annak megfelelő állapotban: önfeladásban, magányban) érnek véget.

A melodramák elbeszélése (az iróniát és humort leszámítva) szinte minden vonásában, szerkezetében, időbeliségében és hőstípusában megfelel a mazochista esztétikának. A mazochista esztétika azonban nemcsak az elbeszélés, hanem a forma terén is sajátosat hoz a filmbe. Itt már nem vonhatunk szoros kapcsolatot általában a melodráma műfaja és a mazochista esztétika között, mert a melodráma mint történeti képződmény, időről-időre újabb formákat ölt magára; ugyanakkor a műfajt a 19. századi színpadi formától kezdve Douglas Sirk-ön át Fassbinder filmjeiig mélyen áthatja a mazochista esztétika formavilága. Ezt a formarendszert a mazochista fantázia működteti. A mazochista fantázia funkciója a vágy

---

<sup>175</sup> Studlar: *In the Realm of Pleasure*. p. 127.

megrendezése, ezért kerül nagy hangsúly a *mise-en-scene* elemeire, innen a részletek dekadenciája, a töredéknél való fetisizta elidőzés. A látványosság az egyedi beállításokra és a beállítások ismétlődésére helyezi a figyelmet. Mivel a mazochista aktivitása elsősorban a fantáziájára korlátozódik: akárcsak a film nézői, a mazochista szövegek szereplői sem mindig tudják, hogy ébren vannak-e vagy álmodnak, avagy ébren álmodoznak. A mazochista esztétika jegyében fogant filmekben, s mint látni fogjuk Wong Kar-wai filmjei ilyenek, előtérbe kerülnek a mentális képek, az álmok, a fantáziák és a bizonytalan státuszú képsorok. Az ismétlés további funkciója, hogy struktúrát biztosítson a fantázia által kitermelt töredékeknek, álomszerű képsoroknak.

A vágy megrendezése ugyanakkor egyfajta színpadiasságot is kölcsönöz a filmnek. A mazochista felfüggesztés Studlar szerint három formában, a várakozás különféle játékaiban, a gyengédség és kegyetlenség meglepő gesztusaiban valamint az álarcviseletben manifesztálódik. Az ismétlődő rituálék, a passzív várakozások után a heves szexuális és agresszív érzelmkitörések teátrális gesztusai, az arcfestés, a haj- és ruhaviselet maszkosítása hangsúlyozza a mazochista elbeszélés hőseinek szerepjátását. A karakterek mindig játszanak: hol maguknak, hol a másik szereplőnek, hol pedig a környezetük képzeletbeli közönségének. A mazochista fantázia kettős tendenciája, a felfüggesztés és a teatralitás az élőképből ötvöződik, amikor a szereplők és a tárgyak mozgása vagy teljesen befagy, vagy ritmikusan pulzál: a szereplők passzivitása nemcsak az elbeszélésben, hanem magában a képben, közvetlenül, tapinthatóan nyilvánul meg a néző számára. A lelki tehetetlenség és akarathány a fizikai mozdulatlanságig fokozódik, aminek következtében eltárgyasul a szereplő, a kamera és a néző tekintetének uralma alá kerül. A mazochista esztétika az alapvetően melodramai narratívát a fenti formai jellegzetességekkel társítva egyfajta sajátos műfajváltozatot teremt, amit a továbbiakban mazochista melodramának nevezek.

## II. Wong Kar-wai és a mazochista melodráma

Wong Kar-wai filmjeinek elbeszélései mindig passzív hősookról szólnak. A passzivitást időnként elfedi a hős hiperaktivitása, amivel leplezni igyekszik érzelmi tehetetlenségét. A cselekmény igazi tétje ugyanis sohasem az intézményes műfaji formának megfelelő tét, még akkor sem, amikor látszólag az akcióközpontú műfajok feladatát kell a hősnek végrehajtania. Az *Ashes of Time* bajvívóinak, a *Bukott angyalkák* bérgyilkosának, a *Csungking expressz* csempésznőjének nem az ellenség legyilkolása jelenti az igazi megpróbáltatást, hanem önmaga és az idő legyőzése – kitörés a magányból és az emlékek szorításából. Wongnak ezekben a műveiben a film noirhoz hasonló dimenzióváltás következik be a cselekményben: a közvetlen fizikai reakciók mellett egyre hangsúlyosabbak lesznek az irracionális, érzelmi reakciók.<sup>176</sup> Míg a hősök gyorsan és határozottan oldják meg (vagy igyekeznek megoldani) küldetésüket, addig magánéleti, szerelmi konfliktusaik leküzdésére képtelenek, inkább állandóan kitérnek előle és a másik elől, valamiféle csodára várnak, talán az idő gyógyító hatalmára, ami segítő helyett pusztító hatalomnak bizonyul. A film noirral szemben azonban Wong „akciófilmjeiben” hamar háttérbe szorul a bűnügyi szál, a hősök érzelmei nyíltan és öntudatosan kerülnek tárgyalásra, ami egyértelművé teszi, hogy a kiindulópontnak tekintett műfaj (neonoir, wuxia, gengszterfilm) csak álca a melodráma számára.

---

<sup>176</sup> Lásd: Kovács András Bálint: A film új filozófiája – és az átmenet filmjei. In: Kovács András Bálint: A film szerint a világ. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 132–180.



Wong hőseinek szembeötlő passzivitása a melodráma alapkövetelményén túl a mazochista esztétika jegyét viseli magán. Wong nem pszichologizál, nem ad magyarázatokat hősei tetteire, nem vezet el a gátlást okozó traumákhoz, nem mutatja meg a szüleit, testvéreit, nem követi vissza a gyerekkorba hősei sorsát, akik többnyire magányosan élő fiatal felnőttek. Későbbi filmjeiben Wong már nem mutatja meg hősei viselkedésének okait, aminek folytán az alkotások megnyílnak a különféle értelmezések előtt.

### A. A sérült anya-fiú kapcsolat: *Days of Being Wild*

Wong első kulcsfilmje, a *Days of Being Wild* az egyetlen, amiben mégis hangsúlyos szerepet kap a főhősnek, Yuddinek szüleihez, pontosabban az anyához fűződő viszonya. Yuddit Fülöp-szigeteken élő édesanyja születése után közvetlenül hongkongi nevelőanyának adta, aki a fiú felnevelésére kapott pénzből biztosította saját megélhetését. A fiatalember egyetlen célja, édesanyja megtalálása, ám a nevelőanya, hogy magához láncolja mostohafiát, egészen addig, amíg férjhez nem megy, nem árulja el neki az asszony címét. Amikor azonban Yuddi végre eljut édesanyja fülöp-szigeteki házához, a nő nem hajlandó fogadni őt. A korai elszakadás traumája Yuddi egész életére kihat: a hideg és hatalmas anya elérhetetlen ideálképpé növekedik a férfi szemében, akivel mégis mindenáron találkoznia kell, ám az újraegyesülés beteljesíthetetlen. Yuddi a távollévő édesanya iránti ambivalens „szeretve gyűlöllek” érzése áttolódik a pótanyára, ezért érez olyan indokolatlan gyűlöletet a szeretet után mohón ácsingózó nő iránt.

Miután Yuddi számára az anya és nem az apa jelenti a problémát, freudi terminusokkal élve preödipális és nem ödipális a konfliktus, lázadása sem az apa, az apák nemzedéke és nem is a patriarchális társadalom ellen irányul – szemben az előképül szolgáló James Dean-figura apamintákat kereső lázadásával a *Haragban a világgal* című filmben –, hanem a (pót)anya az anyák, a nők ellen, akik nem szerették igazán. Az anya hiánya, a szeretethiány akadályozza meg a nők iránt – tartósan érzett – szerelem lehetőségét is, ezért váltogatja sorban szeretőit, nehezen gyógyuló sebeket osztogatva a szerelmes nők lelkében. Lázadása kimerül a tartós kapcsolat elutasításában, az emberekkel és általában a világgal szemben érzett közönyben. Yuddi nem akarja fenekestől felforgatni a világot, rombolni, pusztítani tehetetlen dühében, mint a Dean-figura, lázadása inkább passzív lázadás, kimerül a tétlenségben. Közvetett módon az édesanya távolléte okozza Yuddi tétlenségét is, hiszen élete folytonos várakozás az újraegyesülésre, amikor azonban megtörténik a találkozás, pontosabban bekövetkezik az újbóli elutasítás és Yuddi végre elszakadhatna az ideálképtől, akkor meghal. Yuddi a lábatlan madár metaforájával fejezi ki önmagáról alkotott képét: a láb nélküli madár folyton repülni kénytelen, mert ha leszáll, meghal. Yuddi azonban haldoklása közben rájön, hogy ez a madár kezdettől fogva halott – mint ahogy ő is halott volt lelkében, érzelmeiben, mert nem volt hova, anyához, szerelméhez megtérnie. (Ez a motívum az *Édes2kettesben* is megjelenik. A film legvégén a Tony Leung által alakított hős meglátogatja tajvani barátját, de csak a szüleiivel találkozik a gyorsbüféjükben, akiket megismerve egy csapásra érthető válik számára, miért tud olyan magabiztosan, felelőtlenül utazni a tajvani fiú: mert mindig van hová visszatérnie.)

A film kulcsképe a traumatikus pillanatot ábrázoló képsor, amelyben a pótanyja elviszi a csecsemő Yuddit édesanyjától. Wong ezt a képsort közvetlenül Yuddi lelövése után, a haldoklás kezdetén mutatja meg, ezzel keretbe foglalja Yuddi életét és rámutat halálának távoli, eredendő okára. A bizonytalan státusú képsor kísérteties hatást kelt, ugyanis egyáltalán

nem világos, kihez tartozik ez a kép, ki a kép elbeszélője. Az optikai nézőpont az édesanyáé, a narrátorhang viszont a pótanyáé, miközben a vágás Yuddi mentális képévé avatja a szekvenciát. A melodramára általában jellemző, hogy belsővé teszi a külső eseményeket, de Wong azáltal, hogy megnyitja az elbeszélést, kivonja a képsorokat az ok-okozati, valamint az idő- és térbeli logika linearitása alól, több irányban, több szereplő, több tudat irányában nyitott képeket teremt. A fenti képsorban nemcsak Yuddi életének kulcsmotívuma, hanem a távoli, ismeretlenségben maradó édesanya és a közelebről megismert pótanya sorsa is benne tükröződik: egyszerre mindhármuk érzelmei kavarnak a rövid szekvenciában. Yuddi halálközeli állapota ad realiztikus motivációt a mentális képek megjelenéséhez.

## **B. A felfüggesztett vágyak: Szerelemre hangolva**

Wong másik kulcsfilmje, a *Szerelemre hangolva* elbeszélése a motivációk rejtélye körül forog: egymáséi lesznek-e a szomszéd szerelmesek, és ha nem, miért nem. Először is nyilvánvaló morális megfontolások húzódnak a hősök tettei mögött. Chow és Su folyton azt hangsúlyozzák, hogy nem akarnak olyanokká válni, mint a házastársaik, mint a többi ember, akik csalnak, hazudnak, félrelépnek. Ezen a ponton a *Szerelemre hangolva* a moralizáló kínai melodramához nyúlik vissza, amint Stephen Teo kimutatja könyvében, Fei Mu *Tavaszi a kisvárosban* című 1948-as melodramáját hozva fel a film közvetlen elődjeként. Wong a film készítésekor, 1999–2000-ben már elismert szerző volt a nemzetközi művészfilmes világban, aki megengedhette magának, hogy a hongkongi film kurrens műfajaitól távolabb merészkedjen és a kínai tradícióban gyökerező melodramát készítsen. A melodramának azonban nemcsak a kínai válfaja, hanem a műfaj teljes XVIII–XIX. századi európai hagyománya is az erkölcsi választásokra épül. Peter Brooks a melodramában egyenesen annak a társadalmi igénynek a kifejeződését mutatja ki, amely elvárja a művésztől, hogy a spiritualitás és a morál létezését állítsák (helyre) a tradicionális szentségektől elhagyott, megfosztott világban. Vajon Wong Kar-wai kései melodramája is ezt az igényt elégítené ki? A hagyományos szexuális morál összeomlása után évtizedekkel aligha akadnak sokan, akik a szerelmesek vágyainak megtagadásában valamiféle felsőbbrendű hatalom, Isten, emberi szellem, erkölcsi törvény uralmát és dicsőségét látnak visszaköszönni, ami így visszaigazolná az önmegtartóztatást és felmagasztosítaná a főhősöket. A költői igazságszolgáltatás, az isteni igazságszolgáltatás esztétikai tükre sem szegődik a film végén a szerelmesek mellé; a titkát Angkor ősi épülete részébe suttogó Chow a megghiúsult szerelem szerencsétlen áldozata, semmint az erkölcs megdicsőült bajnoka: mindvégig hiányzott belőle az akaratere és a határozottság, ami hagyományos értelemben vett hőssé avathatta volna. Az erkölcsi motívumoknak ellentmondanak továbbá az izzásig fokozott erotikus jelenetek és lírai szépségű képek, amelyek mind a férfi és a nő együttlétének gyönyörűségét dicsérik.

A Sirk-féle hollywoodi melodramából merítve inspirációt, szociális indokokat is felhozhatunk arra nézvést, hogy miért nem hálja el és vállalja fel Chow úr (Tony Leung) és Su Lizhen (Maggie Cheung) platói szerelmét. Szűkek a lakások, nincs tér élni, ami egyben tágabban, átvittén is értendő: a pénzt és a munkát vallássá avató kapitalista társadalom nem hagyja élni az embert, nem hagy se teret, se időt arra, hogy a hősök érzelmeiknek, szerelmüknek éljenek.<sup>177</sup> A nap nagy része a munkahelyen telik; az óra, Wong filmjeinek visszatérő képi motívuma, ezúttal Su asszony irodájának bemutatásakor jut fontos szerephez.

---

<sup>177</sup> Például Thomas Elsaesser idézett tanulmányában az ötvenes évekbeli, amerikai „kifinomult” melodramák zsúfolt látványvilágának ezt az értelmezését adta.

A csekély idő, ami a hősök számára megmarad a napból, szintén nyomasztóan zárt terekben, rendszeres, egyhangú cselekvéssel (ételhordás, főzés, mahjongozás) telik el. Wong fontos dramaturgiai és vizuális motívumként használja a lakások túlszűfoltóságát: a gazdasági kényszerűségből egy fedél alatt élők előszeretettel pletykálnak lakótársaikról, és árgus szemekkel figyelik minden lépésüket, miközben a szobákban, a folyosókon állandóan egymásba ütköznek az emberek. Az erkölcsi okhoz hasonlóan azonban ezek a motívumok sem elég meggyőzőek, hogy megmagyarázzák a szerelem beteljesületlenségét. A melodrámában a legyőzhetetlen erők belülről kerülnek, szubjektív élményként, mentális képként jelennek meg. A *Szerelemre hangolva* esetében azonban sem az erkölcsi törvény, sem a társadalmi nyomás nem személyesül meg és nem tárgyiasul. A hősöket sem lánglelkű erkölcsi prédikátorok nem sújtják átkukkal, sem durva kapitalista kizsákmányolók nem választják el egymástól, az éles nyelvű szomszédok pedig inkább kisszerűen romlott bohócati alakokként jelennek meg, semmint az erkölcsi és társadalmi törvények fenyegető védelmezőiként. Nincs semmi, ami ellenséges, szorongáskeltő érzelmekkel átjárt tárgyként szemben állna a hősökkel, sőt, mindazok a körülmények, amiket előzőleg lehetséges magyarázatként felhoztam, éppen ellenkezőleg működnek a filmben: a szűk terek, a vizuálisan túlszűfolt lakások, az idő múlását jelző órák átesztétizálódnak és áterotizálódnak: fétissé, a vágyott szerelmes tárgyiasult pótlékaivá válnak.

Egy újabb, az eddigieknél talán meggyőzőbb magyarázatot pontosan ezekből az elcsúszásokból kiindulva adhatunk a szerelmesek viselkedésére. A férfi és a nő azért nem teljesíti be a kapcsolatát, mert egész egyszerűen fél beteljesíteni azt. Amint ugyanis beteljesítenék a kapcsolatot, félő, hogy belekerülnének a tárgyiasult lelkek és az áruvá vált testek egyetemes körforgásába, ahogyan Wong – az *Ashes of Time*-ot kivéve – összes többi filmjének hősei elmerülnek benne. Ha ebből a szempontból nézve még egyszer megvizsgáljuk a *Days of Being Wild* kulcsjelenetét, akkor láthatjuk, hogy az Yuddi számára nemcsak az édesanyjától történő elszakadás miatt traumatikus esemény, hanem azért is, mert pénzért adható-vehető áruvá válik a világban. Az áruként használt nők körforgása határozza meg egész későbbi szerelmi életét. Amikor a Fülöp-szigetekre utazik és felszámolja hongkongi életét, akkor nemcsak a lakását és az autóját, hanem hallgatólagosan akkori szeretőjét, Mimit is a barátjára hagyja, aki a nő felháborodására élni is akar örökölt tulajdonjogával. Su asszony és Chow úr ettől a láncreakcióyszerűen meginduló folyamattól óvakodnak, ezért mutogatnak ürügyként az erkölcsre, aminek transzcendentális eredetében vagy társadalmi jelentőségében nem látszanak különösebben hinni.

A *Szerelemre hangolvában* a beteljesíttelenül maradó szerelem megmarad öröknek, mert nincs alávetve a repedéseknek, az eltávolodásnak, az elhidegülésnek, általában: a változásoknak, az idő múlásának. A férfi és a nő tehát nemcsak a cserekapcsolatokon, hanem a külső időn is kívül rekesztik magukat. Az állandó ismétlődésbe, az örök visszatérés ciklikus idejébe zárják magukat: mindig ugyanazokon a helyszíneken, mindig ugyanazokból beállításokból, ugyanazoktól a zenéktől kísérve, csak éppen – a külső időt érzékeltető – más és más ruhákban tűnnek fel a hősök. Együttléteik egy lehetséges szerelem egyes állomásaira való folytonos készülődésből, az erkölcsi okokra hivatkozó szerepjátszásból állnak anélkül, hogy bármi valóban megtörténne köztük. Nem képesek cselekedni, mert félnek az időtől, a változástól; Su asszony és Chow úr ezért a képzelet által megsokszorozott, tett nélküli örök vágyba, a tiszta lehetőségbe menekül. Ha azonban a belső időt sikerül is befagyasztaniuk, a külső megállíthatatlanul halad előre, így a változás mégiscsak elkerülhetetlen. Hiába hadakoztak ellene kezdetben, a szerelem magától is kifejlődött köztük

– ahogy Chow fogalmazza meg a filmben; és később ugyanígy hiába igyekeztek a szerelmes pillanatokat a végtelenbe kiterjeszteni, az idő végül elsodorta őket egymástól.

A legyőzhetetlen erő Wong melodrámaiban tehát nem az erkölcsi, nem is a társadalmi törvény, hanem az idő. A műfaji hagyományokat ennek megfelelően átértelmezve Wong az idő mentális képét hozza létre filmjeiben. A Wong-féle idő-képet mind az elbeszélés, mind a forma területén a mazochista esztétika teremti meg – legszebben kikristályosodva a melodramai hagyományt egyértelmű felvállaló *Szerelemre hangolvában*. A film hőseinek minden erőfeszítése arra irányul, hogy megállítsák, felfüggeszék az időt, és ebben az egész filmre kifeszített *suspense*-ben a mazochista melódrama alapképletére ismerhetünk.<sup>178</sup> Wong mindenféle elbeszéléstechnikai fogást megragad, hogy elodázza Chow úr és Su Lizhen kapcsolatának beteljesülését. A hosszú várakozások a munkahelyen, az esőben, a szállodai szobában, az ismétlődő cselekvések, amelyek fizikailag szemernyit sem hozzák közelebb egymáshoz a szerelmeseket, az elvétett találkozások mind a végsőkig csigázzák önmaguk és a néző beteljesülés utáni vágyakozását. A titkolt érzelmek melodramai elhallgatása a szerepjátásban oldódik fel, amikor házastársaik maszkjába bújva szabadon engedhetik érzéseiket, pár pillanatra becsapva a nézőt a helyzetet illetően: rövid időre megmutatják a cselekvés lehetőségét, majd újra zárójelbe teszik azt. Wong egyetlen jelenetben sem oldja fel a várakozást, a melodramai konvenciókkal szemben még a film végén sem teljesíti be a beteljesülésre irányuló vágyakat.<sup>179</sup>

A forma szintén a *suspense* szolgálatában áll. Az első számú e célra (is) használt formanyelvi eszköz a lassítás, ami az életmű előrehaladtával egyre inkább előtérbe került Wongnál. A lassítás többféle funkciót betölt, sokféle értelmezés adható szerepére Wong Kar-Wai filmjeiben<sup>180</sup>, ám a *Szerelemre hangolvában* az egyik ilyen funkció bizonyosan a nézői várakozás megnyújtása. A lassított képsorok a férfi és nő testi érintkezésének elkerülését fájdalmasan hosszúvá feszítik a rizsvásárlás jeleneteiben és a közös taxizás mozdulatlan képeiben. A lassítás ad absurdum fokozása a szereplők mozdulatlanságával párosulva jellegzetes Wong-féle *tableau vivant*-t eredményez például a taxiban játszódó jelenetben, amiben a külvilág a háttérben elmosódottan, színes kulisszaként mozgásban van, miközben a hősök kívül kerülnek a külső időn és elmerülnek saját belső idejükbe. A második formanyelvi eszközök sorában az erősen elliptikus időkezelés, az ugróvágások használata, mely a néző megtévesztésével, a helyzet értelmezéséhez szükséges idő miatt ugyancsak felfokozza a nézői várakozásokat. Emlékezetes az a jelenet, amikor a férfi a 2046-os szobában a nőre vár, akinek bizonytalansága az időben túlságosan gyorsan egymásra vágott képekben is tükröződik. A várakozás diadalát, a beteljesülést Wong ismét a vágással hiúsítja meg: a rövid kopogás után következő képen az ajtóban álló férfi és nő nem egymást üdvözlik, ahogyan a vágás logikája sugallná, hanem már éppen búcsúznak egymástól. Ahogy a pár szerepjátásai alkalmával, a rendező ezúttal is becsapja nézőjét és megfosztja az egymásra találás okozta pillanatnyi gyönyörtől.

---

<sup>178</sup> Wong azt nyilatkozta egy interjúban, hogy a *Szerelemre hangolvában* „minden a *suspense*-ről szól”. Idézi Teo, Stephen: Wong Kar-wai. p. 119.

<sup>179</sup> Érdekes összehasonlítani a *Szerelemre hangolvát* Doe Ching Kék és fekete című 1966-os hongkongi melodramájával, ami újabb és újabb családi, társadalmi, erkölcsi akadályok közbeiktatásával gondosan elkerüli, hogy a két szerelmes egymásé legyen, ám a film vége a háború diadalmasan mozgalmas, orgiasztikus képsoraiban oldódik fel.

<sup>180</sup> Ld. Nánay Bence: Az idő közelképe. A lassítás Wong Kar-Wai filmjeiben. *Metropolis* vol. 9 no. 4. (2005/4.)

A *Szerelemre hangolva* tipikus képkompozíciója is a mazochista vágystruktúrához, az elrejtés és megmutatás játékaival kötődik. A szereplőket Wong gyakran elbujtatja a képen, hogy csak hátulról látszanak vagy csak egyes testrészeik kerülnek be a keretbe, megint máskor a falakon pásztázó kamera csak egy idő után bukkan rájuk. Wongnak ezek a képkompozíciói és kameramozgásai Fassbinder melodramáinak jellegzetes, a korábbi fejezetben tárgyalt képkompozícióira rímelnek. A különbség azonban árulkodó. Fassbinder sohasem rejtegeti az adott jelenet szereplőit, még ha a szekvencia nyitányaként tárgyakat is állít a kép előterébe vagy üvegen, tükrön át fényképezi a teret, egy-két másodperc után ugyanis a kameramozgás vagy a vágás feltárja a jelenet szereplőinek helyzetét, arcát. Bármikor képes ugyanakkor újra eltávolodni a szereplőktől és távolabbi nézőpontból, a környezet tárgyainak hangsúlyozásával folytatni tovább a jelenetet. A szereplő és a környezet dinamikus viszonyban van egymással, nem feledkezhetünk meg a tárgyak állandó, hallgatólagos és közönyös jelenlétéről. A kép előterét elfoglaló, így a szűrő, a hártya szerepét betöltő, a jelenet megértését nehezítő tárgyak nem esztétikusan szépek, hanem a maguk plaszticitásában, nehézkedésében, tehetetlenségében jelennek meg. Fassbinder filmképein a környezet „húzza le magához” a szereplőt, az ember a tárgyakkal kerül egy rangra. A néma tárgyak részben a lélek passzivitásának metaforái, részben mindannak a kiszolgáltatottságnak, anyagszerűségnek az előképei, amivé a test válik, ha erőszak, betegség áldozatává, halottá lesz. Míg Fassbinder filmképei az ember eltárgyasulására figyelmeztetnek, addig Wong érett műveinek hasonló képsorai a tárgyi környezetet humanizálják. Wong filmjeiben a szereplők érzelmei kiáradnak az őket körbevevő világra, ami többé már néma tanúja az eseményeknek, hanem a kiáradó érzelmek visszhangosítása, felerősítése révén résztvevője is azoknak. Miután a nosztalgia érzése lengi be a szerző kései melodramáit, azé az érzelemé, ami a még jelenlevőben is már az elmúlást, a jövőre pusztulást gyászolja, a tárgyi világ is a mulandóság szépséges fájdmának aláhúzására van hangszerelve. A málló vakolatú házfalak, esőáztatta utcák, szakadt plakátok, kopott utcai lámpák, vasrácsok kísérik a beteljesületlenül maradt szerelmek történetét. Amikor Wong a keretezés segítségével rejtegeti a szereplőit, akkor ezekkel a vonzó részletekkel odázza el a cselekmény előrehaladását, s ezek mögé rejti a szereplők túlságosan intenzív érzelmeit, így veszik át ezek a tárgyak metonimikusan az emberi kapcsolatok szétesésének szomorúságát.

Vegyük példaként a *Szerelemre hangolva* egyik „próbajelenetét”, amelyben a férfi először jelenti be a nőnek, hogy elutazik Szingapúrba. A munka utáni, esti utcai találkozás jelenetét Wong azzal vezeti be, hogy a kezdetben a kopott házfalat és az utcát mutató kamera lassan feligazít, miközben a férfszínész, Tony Leung a ködlő, esős távolból befut a kép előterébe, s tétován megáll, amikor a várakozó nő közelébe ér. Átfedéses vágás hangsúlyozza ki a férfi félénk közeledésének gesztusát, ami más filmben szokatlan megoldás volna, ám itt illeszkedik a Wong által kialakított, a megszállott ismétlések révén az idő múlása felől a nézőt elbizonytalanító elbeszélői konvencióba. A két ember párbeszéde konvencionális módon egyetlen félközeliben látható, ám amikor Chow úr elrohan esernyőért, a rendező egy távoli plánra vág át, amelynek egyik felét a barnás-okker színű fal és egy régi utcalámpa uralja, míg a másik felén a távolban a nő ácsorog. Amikor Chow úr visszaérkezik, a kamera kicsit közelebb kocsizik a párhoz, de továbbra is fontos szerepet kap a falfelület a képen, egyensúlyt alkot a két ember féltávoliban látszó alakjával. A párbeszéd során közelebbi plánra vág a rendező, majd az azt követő tanácstalan hallgatás alatt az előző, a fal és a pár egyensúlyára alapozott képkompozíció újabb változatához tér vissza. Chow vallomása, amelynek során előbb elutazását, majd a nő iránti szerelmét tárja fel Su Lizhen előtt, közeli plánban látható,

amelynek középpontjában a férfi alakja áll, míg a két szélén a férfi mögötti hangsúlyosan bevilágított fakapu elvásott erezete, lepattogzott festékű vasrácsai valamint Su Lizhen színes ruhájának elmosódó foltjai tartanak egyensúlyt. A férfi kérését követően, hogy tudniillik segítsen neki Su Lizhen felkészülni az elválásra, az utcai lámpa közeli képe jelzi az időmúlást, ami alatt eláll az eső. A nő tétova lépteit egy rövid kocsizás vezeti fel, ami megint a környezet átmeneti dominanciáját szolgálja a képen belül. A jelenet érzelmi súlypontja a nő összezuhanása a próbát követően, amit ismét a környezet előtérbe kerülése kísér. Az elképzelt búcsúzás tetőpontjaként Chow megszorítja Su Lizhen kezét, melynek érzelmi jelentőségét Wong lassítással emeli ki. Egy sötét falrészletre vált ezt követően, visszavágja a lassított képet a kezek búcsújáról, majd a sötét falról lassan kikocsizik az utca felé, hogy a rácsokon át megmutassa a síró nő és az őt vigasztaló férfi alakját. A sötét fal szerepe egyfelől a blank, ami a nő addigi fölényesen magabiztos, távolságtartó magatartásának, a fegyelmezett racionális viselkedésnek az összeomlását jelzi. A beazonosítható tárgyi részleteket mutató kép kialszik, mint a nő tudata, amit a két összesimuló kéz képe, mint a fájdalom forrása tölt ki. A kocsizás során a belső, affekció-képből Wong visszacsatol az elbeszéléshez, ám ahelyett, hogy rögtön a síró nőre, az ölelkező párra vágna vissza, a rácsokon keresztül szűri meg az intenzív élményt. A pár tárgyak közbeiktatásával fényképezett ölelkezése fokozza az elveszettség, az elérhetetlenség érzését, a kopott falak az elmúlás témáját erősítik fel. Ez a távolabbi kép ugyanakkor egy olyan dramaturgiai szerepet is betölt, hogy időt arra a nézőnek, hogy bele tudjon kapcsolódni a sokszerű, sírást kiváltó lassított képsorok után, a szomorú zenei főtéma kíséretében a nő érzelmi reakciójába. A nő zokogását és görcsös kapaszkodását a férfi kemény, a nő válla fölött a semmibe meredő tekintete ellenpontozza, ami ismét csak a veszteség érzését erősíti azzal, hogy felidézi az elválás okát, a nő makacs ellenállását, ahogy az erkölcsre hivatkozva nemet folyton mondott neki. A tekintetből a melodramák kulcs gondolata olvasható ki: már késő. A tekintet zárja kerek egészé ezt a zeneileg hangszerelt, melodramai jelenetet, amiben a környezet, mint egy sajátos hangszercsoport, átveszi a főtémát, az elválás melankóliáját. A tárgyak jelenlétével a rendező tehát egyrészt a környezetet fetiszálja, viszi rá a közösen átélt érzelmeket, másrészt a néző számára a várakozás kínját és gyönyörét fokozza.

A narratív logikától való függetlenedés következményeként lebegő képek jönnek létre Wong filmjeiben. A taxiban egymásnak dőlő szerelmesek *tableau vivant*-ja olyannyira lazán illeszkedik az elbeszélésbe, hogy szimbolikus képként önállósulva filmről filmre vándorol a Wong-életműben; feltűnik előbb az *Édes2kettes*ben, majd a *2046*-ban is előbb párosan, majd a film végén már magányos verzióban. A *Days of Being Wild*ban az esőerdő latin zenével kísért, első felbukkanásakor még semmihez sem köthető képe tölt be hasonló, a film egészét meghatározó érzelmi funkciót, míg az *Édes2kettes*ben az Iguazú vízesés és a vízesést formázó lámpa képe szakad el az elbeszéléstől és válik sokféleképpen – az idő szakadatlan áramlása, az energia felszabadult áradása, az orgazmikus kioldódás, a csillapíthatatlan vágy megtestesüléseként – értelmezhető szimbólummá. Ezek az elbeszéléshez lazán kötődő, attól el-elszakadó, sejtelmesen szép képek fokozzák a filmek álomszerűségét és alátámasztják azt az értelmezési lehetőséget, hogy a film egy – mazochista – fantázia terméke, mely képzelet nem a narratív logikát követi, hanem a vágykeltő és traumatikus képek megszállott ismétlődésével ad az elbeszélésnek koherenciát.

A *Szerelemre hangolva* szembeötlő formai jegyei, a lassítások, erős elliptikusság, a szigorú ok-okozati, tér-és időbeli logika felrúgása, a képkompozíciók, a tárgyak előtérbe nyomulása, a lebegő képek a filmet életre hívó, mazochista fantázia működésének

következménye. A film végén a következő mondat jelenik meg a vásznon: „*A férfi úgy tekint vissza, mintha piszkos ablaküvegén át látná a múltját, látja, de nem érintheti.*” Ez a mondat átértelmezi a film egészét: lebilincselően szép képeit emlékképekként, a foglyul ejtett idő képeiként kell szemlélnünk. A díszletek, a ruhák, a tárgyak részleteinek dekadenciája, az ismétlődő, gyönyörű, lassított, fétisszerű képsorok annak az emlékező tudatnak a belső képei, amely a szerelmeshez kapcsolódó vágykeltő részletekhez fixálódott. A színek az izzóan meleg és a homályos, szürkés árnyalatok között ingáznak: mintha a feledés homályából időről időre felizzana egy-egy vágy által megszállott képrészlet. A film, címéhez híven, szerelmes hangulatot teremt: az elbeszélésben felfüggesztett, felfokozott vágy széteszlik a film képein és beburkolja a tárgyakat, emberi testrészeket, mozdulatokat. Az elbeszélés lelassítása és ciklikussá tétele így végső fokon a képsorok emancipációjához vezet: a jelenetek zenés látványossággá válnak, amelyek a melodráma alapvető kognitív-érzelmi funkciójának megfelelően a szemnek és a fülnek kínálnak gyönyört.

### C. A melankólia a melodrámaiban: 2046

A „hatvanas évek”-trilógia befejező darabja, a *2046* legjelentősebb újdonsága a melodráma szempontjából, hogy Erosz és Thanatosz mazochista esztétikát eredményező küzdelmében az utóbbi erő kerekedik felül. A film cselekménye ott kezdődik, ahol a Szerelemre hangolva cselekménye – a rövid epilógust leszámítva - abbamaradt: Chow úr szingapúri kiküldetésénél 1964-ben. A hely-idő koordinátáknál azonban döntőbbek az érzelmi kiszögellési pontok: Chow-t maga alá temették a beteljesületlenül maradt szerelem romjai és a *2046* cselekménye során mindvégig nem tud túllépni a Su Lizhen által hátrahagyott érzelmi válságon. Chow a *Days of Being Wild* Yuddi-jéhez válik hasonlatossá, amennyiben képtelen megmaradni egyetlen nő mellett, alkalmi szexuális partnereit komolyabbnak látszó, de rövid idő után ellobbanó szerelmi kapcsolatokkal cserélgeti. A két főhős jelleme és a két színész karaktere mindeközben gyökeresen eltér egymástól: Yuddi (Leslie Cheung) lusta, hanyag, öntelt és nárcisztikus szívtipró, aki nem riad vissza az erőszakosságtól sem a könnyebb boldogulás érdekében, míg Chow szorgalmasan dolgozó író, aki Tony Leung arcának köszönhetően látszatra becsületes, hűséges és gyengéd szerető is egyben. (A két színész ellentétes karaktere adja az *Édes2kettes*ben a homoszexuális pár kapcsolatának feszültségét.) A szívtipró szerepe idegen a Szerelemre hangolvában megismert jellemről, a figurának a külső változtatások (a vékony bajusz, a frizura, a dzsigolós öltözködés) ellenére a színész fizimiskája által továbbra is sugárzott alapvető becsületességétől. Chow csak Su Lizhen-nel való szakítása nyomán vált szeretni képtelen emberré, míg Yuddi esetében a veszteség már a koragyermekkorban bekövetkezett, ami egész jellemére kihatott. A két, ellentétes jellemű hős közössége tehát a szeretett, de a viszontszerelmet megtagadó nő, Yuddi esetében az anya, Chow esetében Su Lizhen, elvesztésének traumája.

Freud szerint a melankólia a gyásszal áll kapcsolatban azzal a lényeges különbséggel, hogy a gyász esetén az ember tudatosan feldolgozza a veszteséget és a valóság nyomása alatt lassanként visszavonja a libidóját a halotthoz fűződő tárgykapcsolattól, míg a melankólia esetében tudattalan a tárgyvesztés, s ezt az elvesztett kapcsolatot a szeretet és a gyűlölet ellentétes érzelmei hatják át. A melankóliában szenvedő ember megszállottan ragaszkodik egy ambivalens szeretettárgyhoz, nem képes elvégezni azt a tudatos gyázmunkát, ami egy haláleset vagy más veszteség után végbemegy a személyiség integritása érdekében. A melankólia viszont nem engedi újabb érzelmek kibontakozását az elvesztett tárgyhoz való

megszállott ragaszkodás következtében. „A melankolikus komplexum olyan, mint a nyílt seb, mindenhonnan megszállási energiákat von magához ..., s az ént a teljes elszegényítésig kiüresíti”<sup>181</sup>

Chow a melankólia áldozata. A férfi iránti vonzalmat, szerelmet sejtető, de annak beteljesítését az erkölcsre hivatkozva folyton elutasító, egyszerre forró és jéghideg Su Lizhen a mazochizmus jellegzetes nőfigurája, aki a Szerelemre hangolvában végig kettős kötésben tartotta a férfit. Bár Chow elmenekült Szingapúrba a lehetetlen kapcsolat elől, érzelmileg mégsem tudott szabadulni tőle. A *2046* fabulájában az időrendben első, Szingapúrban megismert „szerelme”, a folyton fekete ruhát, fekete kesztyűt viselő, ezért Fekete Póknak gúnyolt nővel való szakításakor Chow beismeri, hogy a nagy szerelméhez hasonlóan szintén Su Lizhen nevet viselő asszony csak pótlék volna Chow, ahogy Chow is csak helyettesítő az ismeretlen traumák emlékét magában hordó, szintén melankolikus Su Lizhen számára. Ez a szakítás azonban az elbeszélés végén helyezkedik el, s ezzel a dramaturgiai fogással leplezi a rendező Chow nőkkal szembeni viselkedésének motivációit. Utólag azonban egyértelművé válik, hogy Chow Su Lizhent keresi a nőkben, s mivel csak rész hasonlóságokat talál (például Jing Wenben a közös regényírás örömét), senkibe nem képes igazán beleszeretni. Nem hajlandó feláldozni az első Su Lizhen emlékét, az elérhetetlennek bizonyult ideát a valóságos nők kedvéért.

A *2046* stílusa a veszteség, a melankólia érzését erősíti fel. A *Szerelemre hangolva* poétikáját folytató filmben Wong szélsőértékéig vitte az ember elrejtésének és a kép szélére komponálásának stratégiáját, ami a film témájával összecsendülve a korábbi alkotástól egészen eltérő érzeteket kelt. A rendező első szélesvásznú filmjében a kép nagy részét uraló sötétség, homály és a kép szélére, gyakran belső keretek közé szorított emberi alakok, ragyogó színek feszültsége a síkszerűvé tett kompozíciókon az elrejtés erotikájánál már hangsúlyosabban hordozza magában az eltűnés melankóliáját. Az ember belepréselődik a falfelület síkjába, tárgyak takarják el arcát, testét. Ezek a tárgyak azonban nem a suspense-t szolgálják, hanem az ember eltárgyasítását, eltűnését. A tárgyak kopottsága illetve a kopásból adódó szépség érzése kevésbé hangsúlyos, sokkal lényegesebb a fényeknek és színeknek a növekvő sötétséggel szembeni harca. A *Szerelemre hangolva* málló vakolatú házfalakkal, esőáztatta utcai lámpákkal telített képi világával az ahhoz térben-időben csatlakozó, Szingapúrban játszódó epizód mutat a legszorosabb hasonlóságot, ám a fekete olyan erőteljesen nyomja rá a bélyegét a színvilágra, hogy a pusztulás nem nosztalgikus, inkább drámai tónust kap. Jellemző példa, hogy a Fekete Pók gúnynevet viselő asszonynak hol csak a szomorú, sápadt arca, vörösre rúszozott szája világít ki az őt körbevevő sötétségből, hol a férfit kitakaró fekete tömegként jelenik meg hátulról a képen.

Árulkodó összevetni Chow és e második Su Lizhen szakításjelenetét a *Szerelemre hangolva* fent elemzett jelenetével. Itt is egy málló fal előtt zajlik le az elválás (ezúttal nem próbaként, hanem igazából), de a faltokkal tarkított felületet éles, fehér sűrűfény, nem pedig a nosztalgikus hatást keltő sárgás fény világítja be. A nő árnya a falon mintha saját sötét múltja volna, ami nem engedi beteljesülni kapcsolatukat. A férfi szemben áll a nővel, nem mellette és a síkszerűvé tett, frontális kompozíción időnként jócskán kitakar a nő alakjából. A világítás és a kompozíció a helyzet reménytelenségét sugallja, a fal nem átveszi a búcsúzás szomorúságát, hanem csak közönyösen, sajátos absztrakt szépségével pusztán jelen van a drámai esemény során. Az uralkodó érzelem sem a már késő miatti gyász és az elmúlás

---

<sup>181</sup> Freud, Sigmund: Gyász és melankólia. (Ford: Berényi Gábor) In: uő: Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások. Filum Kiadás. p. 139.



nosztalgiája, hanem a melankólia a dolgok megváltoztathatatlansága fölött. A búcsú gesztusa nem egy futó kézszorítás, hanem egy kétségbeesetten szenvedélyes, hosszú másodpercekig szinte lélegzetvétel nélkül kitartott csók, amit a férfi birtokló, megragadó mozdulatának lelassítása vezet fel. A búcsújelenet veleje itt már nem egy érzelmekkel átítatott emléktöredék, hanem a testileg is közösen megélt, szinte fizikailag is megszenvedett időtartam. A csók után a nő ismét hosszú pillanatokig magányosan áll a fal előtt, ajkát simogatva, szétkent rúzsa az arcán – nincs könnyörület a hideg fény és az ürességet, elveszettséget sugalló kompozícióban. A jobbra haladó, lassított felvételen mutatott férfi arcközelijére vágja Wong a nő ellentétes irányú mozgását, ami a sötétből indul, kilép a fénybe, majd ismét a sötétbe olvad bele. A 2046 alapvető jelentőségű képsora ez, ami vizuális metaforába sűríti a film elbeszélését. A nők jönnek-mennek Chow életében, s minden újabb kaland olyan, mint egy rövid élet: a nő (képe) megszületik, ragyog, aztán kihuny.

Minden fontosabb nő esetében van egy a fentihez hasonló, összefoglaló vagy a szakítás drámai pillanatát aláhúzó képsor. Amikor Chow elmeséli a *Days of Being Wild* című filmben Yuddi makacs szerelmeként feltűnt, Chow-val később Szingapúrban barátságot kötő Lulu történetének szomorú végét, hogy tudniillik leszúrta őt a féltékeny barátja, akkor a nő egy vörös függöny mögül kilép, elmerengve szívja cigarettáját, majd elindul, végigmegy a folyosón, aztán lemegy egy lépcsőn, csak a lábai látszanak, végül azt is elfedi az arctalan emberek sora. Az utolsó elválás Bai Lingtől a legfájdalmasabb, mert ott Wong világossá teszi, hogy nemcsak egy sima szakításról, hanem a halálról beszél. Az éttermi jelenetet követő utolsó beszélgetés a szállodában a sötétből induló svenk vezet be, ami csak rövid ideig időzik el a két szereplő arcán, mielőtt visszatérne a sötétbe. A közelebbi képek váltakoznak a fal mögül „kileselkedő” képekkel, amelyeken a szálloda fala kitölti a képmező jelentős részét, de ez a fal nem esztétikusan kopott felület, hanem életlen, csillogó színfolt, mely a maga semleges tárgyiaságában vesz részt az emberek életének legkínzóbb jeleneteiben. A nő arról beszél, hogy miért nem lehet úgy, mint régen, de a férfi árnyékos arcáról nem az elválás gyötrelmét és a vágyat olvashatjuk le, mint a *Szerelemre hangolva* búcsújelenetében, hanem a dolgok visszafordíthatatlanságát, a befelé forduló magányosságot. Nincs tehát remény a beteljesülésre, ezért ebben a búcsújelenetben sincsen suspense, ami pedig a *Szerelemre hangolva* egészét végigkísérte. Záró gesztusként a kezek nem kulcsolódnak egymásba, hanem dulakodnak egymással: a férfi talán pénzt akar a nőnek adni, de ő szorosra zárva tartja a markát. A férfi ezzel elindul, lesiet a lépcsőn, háttérben a nő életlen körvonalai, majd a következő arcközelin a férfi eltűnik a sötétben. A kézszorítás nagyközelije itt is megismétlődik, de most a nő keze görcsösen zárva, miközben a kép háttérében a férfi életlen alakja lassan beleolvad a háttér színes fényeibe a nő zokogásának hangkíséretében.

Az utolsó búcsújelenet a férfi eltűnésének története: előkészíti a végső nagy eltűnést, a halált. A férfi arcközelije a sötét háttér előtt, majd lassan kimegy a képből, csak a sötétség marad. Az ezt követő fekete-fehér felvételeken pedig ott ül magányosan a vágy taxijában és a semminek hajtja fejét. Az elvégzetlen gyász munka végeredménye nemcsak a melankolikus hangulat, hanem a kapcsolódásra képtelenség következtében a feloldhatatlan magány. A közbevetett feliratban egy jövőbe menő vonatról beszél, amit az ezt követő zárókép a halál felé tartó élet szimbólumává tágítja: az utolsó képen ugyanis egy hatalmas, csábítóan sejtelmes lyukra közelít a kamera, majd beleveszik a kép a lyuk feketeségébe. A színes, pulzáló fényvel körbevett nyílás a *Szerelemre hangolva* végén a falba vág, a szerelmi titok őrzésére szolgáló lyuk motívumából növekedett halálszimbólummá: Erőszon ezen a fronton is Thanatosz győzedelmeskedik. A rejtélyes, hívogató lyuk ugyanakkor a női vulvát is

erőteljesen felidézi, s ez megerősíti a Wong-féle melodramák alapvető mazochisztikus vonását, miszerint a férfi, minden férfi, alapvető vágya az anyai ölebe, a méhbe való visszatérés, ami újrateremti az anyával való szimbiotikus kapcsolatot a személyiség eltörlésének árán. A szerelem halállal telítődik, a halál pedig áterotizálódik Wong eddigi utolsó filmjében. Wong a filmjével, mely ebben a sokértelmű záróképre hegyeződik ki, szinte szó szerint vászonra varázsolja Lacan vágyértelmezését, mely a 'dolog', egy elveszett és újramegtalálható tárgy keresésére vonatkozik. „A 'dolog' – akár a libidinózan megszállyt anyatestet, akár másfajta paradicsomi teljességet látunk benne – mindig ahhoz az *űr*hez marad hasonló, amelyet a fazekas a korsó falával körülvesz.”<sup>182</sup> – értelmezi Tengelyi László Lacan vágyfogalmát. Ez az űr mégis egyfajta teljesség, totalitás, aminek keresését az örömev irányítja, ám a keresés mélyén az ismétlési kényszerre ismerhetünk rá, hiszen egy elveszett tárgy újramegtalálása a célja. „Az örömev ezen a ponton a *halálöszton* szolgálatába lép.”<sup>183</sup> A 2046-ban Chow számára a totális örömtárgy Su Lizhen, akire különféle nők képében próbál újra rálelni, s ez az ismétlési kényszer szabadítja fel a férfiban a destruktív impulzusokat, okozza a kegyetlenségig hidegvérű szakításokat és vezet Chow elmagányosodásához.

A 2046 kapcsán érdemes újra felvetnünk a műfajiség kérdését. Ismét Torben Grodal műfajtipológiájához térek vissza, aki az állandó melankólia hangulata elnevezés alatt egy, a tradicionális filmes zsánerektől különböző műfaj azonosít kognitív alapon. Amint már a Berlin, Alexanderplatz kapcsán hivatkoztam rá, Grodal szerint a gyilkosságok, halálesetek sorozata, ha kellően lassú a hőssel, hősökkel szembeni empátia kialakulásához vezet, ami melankolikus érzelmeket vált ki a nézőből, vagyis „olyan állapotokat, amelyben a szeretett tárgy elvész és passzívan idéződik fel”<sup>184</sup>. A 2046-ban ugyan nem halálesetek és gyilkosságok sorakoznak egymás után, a főhős mégis folyamatosan komoly érzelmi veszteségeket él át, ezért Grodal megállapításai részben erre a filmre is vonatkozathatóak. A grodali tipológiát elfogadva felmerül a kérdés, hogy akkor a 2046 melodramának tekinthető-e egyáltalán vagy a melankolikus hangulatú fikciók közé tartozik. Grodal elhatárolása segít a kérdés megválaszolásában. „A melankólia hangulatai és a tragikus melodráma közötti különbség az, hogy a melankólia telítődést eredményez, míg a melodráma kiválthat olyan dinamikus autonóm válaszokat is, mint például a könnyezés.”<sup>185</sup> A film dramaturgiai szerkezetét megvizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy Wong kettős stratégiát alkalmaz: egyfelől a főhőssel, a veszteséget állandósító, egykedvű, rezignált Chow-val való azonosulás telített melankolikus hangulatot eredményez, másfelől a gyakori szakításjelenetekben a síró nőekkel és a megrendült Chow-val való azonosuláson keresztül dinamikus autonóm válaszokat vált ki nézőiből. A keret alapvetően melodramai, hiszen a „már késő” végzetszerű alapérzése hatja át a filmet, ami azonban nem egyetlen találkozás elmulasztására vonatkozik, hanem Chow egész filmbeli életszakaszára. Chow számára minden nő már későn érkezik, tudniillik azután, hogy már nem képes szeretni, mert minden nőben a rá váró veszteségtől szorong, mely szorongáshoz az őstraumát Su Lizhen elvesztése okozta. Chow, ahogy Wong több férfihőse, melankolikus ember. A nők azért sírnak mind kivétel nélkül és látványosan a 2046-ban, mert még képesek gyászolni a szerelem elvesztését,

---

<sup>182</sup> Tengelyi László: Élettörténet és sorseseemény. p. 322.

<sup>183</sup> Ibid. p. 323.

<sup>184</sup> Grodal, Torben Ibid. p. 348.

<sup>185</sup> Uo.

míg Chow sohasem sír, mert igazi melankolikusként lefojtja a konkrét ember elvesztése feletti fájdalmát, hogy általában a világ elvesztése feletti általános fájdalommal terjessze ki. „A melankolikus [...] a legkisebb tárgyi veszteségben is felismeri a rá váró személyes halált”<sup>186</sup> – írja Földényi F. László. Ilyen jellegzetes melankolikus alkat a *Csungking expressz* rendőrhőse, aki a lejárt szavatosságú tárgyak kiselejtezésétől a szerelmek elmúlásáig jut el gondolatban. A halál egészen a 2046-ig mégsem jelenik meg önálló szólamként, ha ott is lappang az idő által hozott lelki pusztulás, torzulás témája a Wong-filmek elbeszélésében. Wong korábbi filmjei azonban tisztább melodramák, mert bennük rejlik a felszabadulás lehetősége az idő hatalma alól, a beteljesülés ígérete, mindig van remény a hősök és az értük szorító néző számára. Chow a 2046-ban azonban már kezdettől fogva mindenben túl van, egyetlen nőnek sem ad esélyt a megváltásra, mert Su Lizhen iránti szerelme megghiúsulásában felismerte a rá váró személyes halált. „A jövő a melankolikus számára nem a lehetőségek megvalósulását jelenti, hanem a valóságos dolgok elmúlásának lehetőségét [...] Csak az nem remél *valamit*, aki mindennel tisztában van; aki nem remél, a reménytelenséget, a bezárultságot, a minden lehetőségtől való megfosztottságot tekinti normális állapotnak – és mi más ez, mint maga a halál?”<sup>187</sup>

Wong Kar-Wai pályája a melodramák főtémáinak tekintetében párhuzamos a Fassbinder által befutott görbével: a szerelemnél kezdik és a halálnál végzik mindketten. A korai Fassbinder-melodramák és Wong 2046 előtti filmjei azt vizsgálják, hogy milyen feltételek teszik lehetetlenné a szerelmet a társadalomban és a világban. A kései Fassbinder-filmek hősei fordítanak egyet a szerelem problémáján és a másik iránti szerelmet eleve egy értelmetlen, önfeláldozó aktusként élik meg, amiben nem találhatnak társra, megértésre, viszonzásra, de mégis e tettükben a szabadság extatikus lehetőségét lelik meg. A 2046 főhőse ezzel szemben elzárkózik a szerelem elől és a futó szexuális-érzéki kapcsolatok destrukciójával igyekszik megőrizni ragaszkodását a semmihez, a vágyott, de elérhetetlen nő hiányához. Amíg tehát Fassbinder kései hősei makacsul szeretnek saját identitásuk és testük pusztulása árán is, Wong utolsó filmjének hőse önmaga és mások lelkét rombolja a szerelem ideájának makacs megőrzése végett.

#### **D. Testek térben és időben: a Csungking expressz és a Bukott angyalkák**

A melodráma elbeszélése a „már késő” dramaturgiai elve köré rendeződik. Wong filmjei a szereplők találkozását, egymásra találását, a szerelem beteljesülését megghiúsító térbeli-időbeli eltolódást a „nem egy időben vagy nem egy helyen” elvévé általánosítják. A melodráma műfajától az egész wongi életműben legmesszebb távolodó romantikus komédia, a *Csungking expressz* és a melodramai szílat komikus szállal ellenpontoszó *Bukott angyalkák* egymással lazán összefüggő, két-két epizódjában Wong szinte megszállottan variálja azt az alapgondolatot, hogy az emberek vágyai nincsenek szinkronban egymással, az egyik ember vágya minduntalan elcsúszik a másik vágyához képest, s így az egyik ember teste sem találkozhat a másik testével. A kilencvenes évek közepén gyors egymásutánban készült, a jelenkori Hongkongban játszódó két film egyaránt a közelség és távolság játéka köré szerveződik, amit legtalálósabban az eltolás pszichoanalitikus felhangokkal is rendelkező fogalmával tudnám megragadni. Wong ikerfilmjeinek hősei képtelenek szemből szemben

---

<sup>186</sup> Földényi F. László: *A melankólia* p. 255.

<sup>187</sup> *Ibid.* pp. 267-268.

megnyilatkozni egymásnak, a fizikai-érzelmi közvetlenség helyett mindig vagy valamilyen közvetítőeszközön, jelrendszeren keresztül nyilvánulnak meg, vagy térbeli-időbeli eltolódás segít kitérni a vágyott másik útjából. Az eltolás freudi értelmezése segít megérteni azt, ahogy a szereplők a másik emberre irányuló vágyaikat kezelik. Freud arról ír az *Álomfejtés*ben, hogy az álom súlypontja máshová helyeződik az álomgondolathoz képest, hogy „álmokképzéskor az elemek pszichés átvitelére és eltolására kerül sor”<sup>188</sup>, aminek oka a tudattalanból a gondolatokat a tudatosba csak szűrve engedő cenzúra közbeavatkozása. A két film szereplői egy megfoghatatlan ellenőrző hatalomnak engedelmességgel eltolják, köztes tárgyakra helyezik át vágygondolataikat.

A *Csungking expressz*ben Faye, a felszolgálólány és a *Bukott angyalkák*ban a bérgyilkos ügynöke egyaránt a szerelme lakásának kitarításával teremt kapcsolatot a vágyott férfival, annak használati tárgyait használja médiumként a kapcsolatteremtéshez. Míg azonban Faye a romantikus komédia könnyed tónusához illően aktívan át is alakítja a rendőr lakását, átrendezi tárgyait, új tárgyakat hoz, amit komikus módon a férfi nem vesz észre, addig a másik nő tipikus melodramai hősként csupán passzívan vesz részt a férfi életében azzal, hogy összegyűjti annak szemetét és azon keresztül próbálja megismerni a bérgyilkost. A közvetlen fizikai találkozások viszont mindannyiszor kudarcba fulladnak. Amikor Faye-t véletlenül rajtakapja a rendőr, hogy a lakásában takarít, a lány ijedten elszalad. Mire viszont a rendőr végre ráeszmél a lány vonzerejére és végre szemtől szemben randira hívja a lányt, Faye már a rongyosra hallgatott *California Dreaming* című szám szellemétől elbűvölve Kaliforniába vágyakozik, s tréfás levélben üzen neki, amiben egy évvel későbbre halasztja a találkozást. A levél a film második epizódjában végig jelenlevő humoros, repülőtéri metaforát használja a szerelemről való beszéd helyett eltolásként: a szereplők tehát nem közvetlenül beszélnek találkozásról, szerelemről, szakításról, hanem repülők felszállását, csatlakozását játsszák el még szex közben is. A *Csungking expressz* második epizódjában a lány féltelme a fizikai közvetlenségtől és a férfi érzelmi-gondolati lassúsága, ami az egyik oldalról térbeli, a másiktól időbeli elcsúszást okoz és együttesen majdnem a szerelem megghiúsulásához vezet, a humor legfőbb forrása.

A *Bukott angyalkák*ban a találkozások kudarcát Wong a melodráma hatásmechanizmusai szerint mutatja be. A bérgyilkos és ügynöke kapcsolata a *Szerelemre hangolva* szerelmespárjának viszonyát előlegezi meg, amennyiben mindenáron meg akarják tartani a társadalmi konvenciók által az üzletfelekre rótt érzelmentes szerepeket. A szerepeiknek megfelelően csak rejtjelek, faxok segítségével üzennek egymásnak: amikor a bérgyilkos ki akar lépni a szakmából, szakítani kíván korábbi életmódjával és így társával is, akkor a wurlitzer egyik, a felejtésről szóló számát küldi a nőnek üzenetként. Az egyetlen filmbéli találkozásukat Wong a *Szerelemre hangolva* szállodai jelenéhez hasonló eltolással rendezi meg: a várva várt randevú alatt a szemtanúként jelenlevő harmadik, a bérgyilkos másik szerelme szemszögéből nézzük az eseményeket, aki feszültségét idéetlenkedéssel leplezi. A bérgyilkos és ügynöke együttlétére csak később vág vissza Wong, amikor már biztosak lehetünk annak kimenetelében. A beszélgetést a *Csungking expressz*hez hasonló verbális eltolás jellemzi, tehát nem közvetlenül szerelemről tárgyalnak, hanem üzlettársakhoz illően az üzletről. A kapcsolat beteljesületlenül maradásának oka ezúttal nem marad olyan rejtélyes, mint a *Szerelemre hangolvában*: a férfi belső monológjában megvallja, hogy nem

---

<sup>188</sup> Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. (Ford: Hollós István). Helikon Kiadó. p. 220.

tud szerelmes lenni a nőbe, vagyis az ő szavaival, nem képes az üzlettársi kapcsolatot élettársira cserélni.

A film végi találkozást megelőzően a távolság és a közelség különös ellentmondásában él a *Bukott angyalkák* két „üzleti partnere”. A tér, amit belaknak, közös: a film eleji dinamikus mozgás azt követi végig, hogyan megy előbb a nő, majd a férfi az utóbbi lakására, pontosan ugyanazokból a beállításokból lefényképezett, azonos helyszíneken keresztül. Az időpont azonban más: talán pár percen múlik csak, de elkerülik egymást, ami része a kettejük „üzleti kapcsolatát” uraló szabályrendszernek. Egy későbbi jelenetben a nő, miután távozott a férfi szemetével, hangot is ad belső monológjában a két ember furcsa közelségének. „Ha tehetem, az ő kedvenc asztalához ülök le, így úgy érzem, közel vagyunk egymáshoz” – mondja.

A közelség és távolság paradoxonának másik oldala az, hogy hiába kerülnek az emberek térben közel egymáshoz, mindig van egy fal, amit nem léphetnek át. A *Csungking expressz* elején a 223-as rendőr és a szőke parókás nő majdnem egymásnak ütköznek, amit Wong vizuálisan azzal emel ki, hogy bevágja egy óra képét, amivel lecövekeli időben a történetet és az addig követhetetlenül gyors képsorokat belassítja pár pillanatra. A férfi a hangsávon ezelőtt arról elmélkedik, hogy a városban közlekedve egymáshoz ér az ismeretlen emberek válla, akiből, meglehet, egyszer barátok lesznek; majd amikor megtörténik a találkozás a nővel, arról beszél, hogy „amikor legközelebb vagyunk egymáshoz, mindössze 1 mm a távolság köztünk”. Ez az elenyészőnek tetsző távolság azonban átléphetetlen marad: hiába szeret bele 55 órával később a szőke nőbe, s hiába töltenek el egy éjszakát egy szállodai szoba ágyán, nem kerülnek fizikai kapcsolatba egymással, a nő még ebben az intim helyzetben is parókát, esőkabátot és napszemüveget visel, amivel falat húz saját teste köré. A legtöbb, amit a férfi tehet, hogy kipucolja a nő cipőjét.

A *Csungking expressz*ben és a *Bukott angyalkák*ban – de ez általában elmondható Wong filmjeiről – a személyiség elutasításával összhangban a test sem nyílik meg a másik ember előtt, önmagába zárt marad. A szerelmesek ritkán érintkeznek, szinte sohasem csókolóznak, szeretkeznek, az autoerotika és a nárcizmus veszi át az elsőséget a szereplők szexuális életében. A *Bukott angyalkák* hősnője a férfi törzshelyén lejátszik egy szomorú dalt a wurlitzeren, s közben maszturbálni kezd: saját kezével helyettesíti a távollevő, magához mégis közel érzett férfit. A kamera eközben a csillogó sárga wurlitzeren és a nő csillogó, műanyag szoknyáján pásztázik egészen közel, ami erotikus vibrálást kölcsönöz a ruhának. Mialatt a dal folytatódik a hangsávon, a nő a vonattal elhúzza a férfi lakása előtt és saját otthonában folytatja az önkielégítést: csikos harisnyás lábai tekergőznek a képen. A szexualitás az autoerotikára korlátozódik, de még maga előtt sem nyílik meg a nő, hanem csak szoknyán és harisnyán keresztül simogatja saját magát. A testek köré a fétissé váló ruhák, cipők, parókák, szemüvegek vonnak áthatolhatatlan falat.

A testről a környezetre eltolódó szexuális vágy általában a tárgyi világ fetiszálásához vezet. A *Szerelemre hangolva* kapcsán már esett szó róla, hogy erotizálódik át a környezet, a pusztulóban levő falak, dolgok világa a szerelmesek közelében. Ezt az eltolást Wong már a korábbi filmek esetében is alkalmazta, de a gyorsabb kameramozgás és vágás miatt futó benyomások kapcsolódtak, átmeneti színek, hangulatok egy-egy helyzethez. A *Bukott angyalkák* fent idézett jelenetében a maszturbálással összekötődő wurlitzer kap a kamerának a tárgy felületét szinte végigtapogató tekintetén keresztül erotikus töltést. Az Édes2kettesben a vízesést formázó lámpa számít efféle fétistárgynak ismét csak Christopher Doyle érzéki kamerahasználata következtében. Torben Grodal kognitív elméletének iskolapéldái Wong

filmjei, amelyekből számos további képsor volna idézhető a passzivitás következtében a néző perceptuális azonosulásának megerősödésére. Érdekes azonban továbblépni ezen a Wong filmjeiből kibontakozó testkép és szexualitás a fetiszizálás hagyományosabb formái felé, mint amilyen a női lábak (*Bukott angyalkák, 2046*), a cipők (*Csungking expressz*) és papucsok (*Szerelemre hangolva*) iránti fetisiztikus rajongás. A futó testi érintkezések makacsul visszatérő bevágásával Wong egy másik, a mindennapi életben kevésbé fetiszizált testrészt, a kezét is erotikus töltéssel ruház fel. A *Szerelemre hangolva* és a *2046* búcsújeleneteiben az összekulcsolódó kezek illetve a taxijelenetekben a nő combjára csúszó férfikéz nyer hangsúlyos szerepet, míg az *Eros* című szkeccsfilm Wong által rendezett epizódja, *A kéz* a tapasztalatlan szabólegény és a modern „kaméliás hölgy” közti elhátatlan erotikus kapcsolatot is a férfikéz érintéseire fűzi fel a rendező. A Wong-filmek testképe egybevág a mazochista melodráma vágy szerkezetével: a hosszúra nyúlt várakozások és a futó érintkezések, érzelmi-szexuális kisülések váltakozásával.

A *Csungking expressz* és a *Bukott angyalkák* a modern nagyvárosi élet gyorsaságának és átmenetiségének krónikái. Az a nagyvárosi létélmény, a feltűnésnek és eltűnésnek az a gyors körforgása, amit már Baudelaire is megénekelte a *Találkozás egy ismeretlennel* című versében<sup>189</sup>, a huszadik század végi Hongkong metropoliszában a paroxizmusig fokozódik. A szerelmi kapcsolatok alapvetően kétfajta Wong filmjeiben: az egyik a hosszú, reménytelen vágyódás, ami sohasem teljesül be, a másik a futó kaland. Ez utóbbira ad szép metaforát a *Bukott angyalkák* végén a főhősnő, amikor a film másik történet-szálának főhősével, a néma, bolondos fiúval együttmotorozik és a fiú vállára hajtja a fejét. „Olyan régóta nem voltam egy férfhoz ilyen közel. Nem olyan hosszú ez az országút, tudom, hogy nemsokára le kell szállnom, de addig is, most, olyan jó meleget érzek.” Ez a pillanatnyi melegség, átmeneti testi kapcsolat a legtöbb, amit remélhetnek Wong főhősei. akkor is ha a futó kalandok, s akkor is, ha az idő megállíthatatlan futásával szembe helyezkedve egyetlen szerelem, egyetlen ember utáni végtelen vágyakozásba cövekelik le magukat. A Wong-filmek időfelfogása azonban már átvezet a következő fejezet témájához, tudnillik ahhoz, hogy miként érhető tetten a posztmodern episztemé a rendező melodrámaiban.

### III. A posztmodern melodráma

Általában azt szokás mondani, hogy a modern művészet absztrakcióra, minimalizmusra törekvő, intellektualizáló stílusirányzataival szemben a posztmodern művészet domináns irányzatait a látványelemek és történettípusok halmozása valamint a direkter hatáskeltés jellemzi. S valóban, ha összehasonlítási alapként a modern melodramát, illetve annak Kovács András Bálint<sup>190</sup> által intellektuális melodramának nevezett csoportját, Antonioni és Fellini 1960 körüli modernista kulcsműveit tekintem, akkor pontról pontra

---

<sup>189</sup> „A kába utcazaj vad hangokat vetélt. / Mély gyászban karsu hölgy, arcán szent szenvedéssel / suhant egyszerre el előttem... Egy villám... s újra éj! – Óh, illanó csoda / kinek tekintete lelkem ujjászülötté / igézte – az örök időn látlak-e többé?” (Ford: Babits Mihály. In: Charles Baudelaire versei. Budapest: Európa, 1973. p. 143.)

<sup>190</sup> Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Budapest: Palatinus, 2005.

kimutathatók a különbségek Wong kilencvenes évekbeli filmjeihez képest.<sup>191</sup> Fekete-fehér a harsányan színessel szemben; absztraktság és csupaszság a túltelített képkompozíciókkal szemben, hosszú kameramozgások a töredékességgel, elidegenítő diszharmonikus kísérőzene az érzelmileg túlfűtött, dallamos muzsikával szemben. A hatásmechanizmusokat összefoglalva kijelenthető, hogy míg az intellektuális melodráma elfojtja és intellektuális élményekre cseréli a műfaj emocionalitását, addig a Wong-féle posztmodern melodráma visszaperli magának az érzelmek nyílt megmutatásának jogát. Ez az általános stilisztikai jellemzés önmagában azonban még nem ad választ a melodráma lényegi átalakulására.

„A modern melodráma olyanfajta melodráma, amelyben a főhős reakciója a környezet intellektuális megértésére tett kísérlet, s ez a megértés megelőzi vagy helyettesíti a fizikai reakciót.” – írja Kovács András Bálint.<sup>192</sup> Az intellektuális melodráma a nyughatatlan keresés filmje, amelyben a hősök legalább kísérletet tesznek a világ megértésére, az eltűnt metafizikai létezők és humanista értékek valamiféle rekonstruálására, újjáteremtésére, még ha kísérletük eleve kudarcra is ítélt. „Az az erő, amellyel a modern melodramák hőseinek szembe kell nézniük, a pozitív humanista értékek hiánya, és ez a hiány veszi föl a legyőzhetetlen erő formáját, melynek az egzisztencialista filozófiától nyert neve: a Semmi.”<sup>193</sup> Az autenticitás felismert vagy csak megsejtett hiánya zavart és fájdalmat okoz a hősök számára, akik önmaguk középpont-nélküliségét, szerelmi kapcsolataik lényegtelenségét, értelmetlenségét csak céltalan sodródásuk, „kalandozásuk” során ismerik fel. Az utazás, a kaland, legyen belső, mentális vagy külső, fizikai, ezért lényegi része az intellektuális melodramáknak. Wong Kar-wai hősei ezzel szemben már nem keresnek semmit, még csak a Semmit sem keresik, mert már a magasabb értékek emléke is elveszett, ami nyughatatlanságot szülne bennük, és kóborlásra sarkallná őket. A posztmodern kezdetét Kovács András Bálint szerint éppen ahhoz köthetjük, hogy még a Semmi is eltűnt. A legmagasabb érték, azaz Isten eltűnésével nem marad semmi, ami gátat szabhatna az értékek végtelen transzformációjának – írja Gianni Vattimo a modernitás végéről szóló könyvében.<sup>194</sup>

A filmes melodramában a váltást, az átmenetet Antonioni intellektuális és Wong mazochista melodramái közt Fassbinder műveit jelölik. Mint az előző fejezetben részletesen elemeztem, Fassbinder melodramáinak hősei már tisztában vannak vele, hogy mindenért fizetniük kell: a szépségért, a szexualitásért, a szerelemért, a szeretetért; de ők még eljátsszák az öntudatlan, ezért szükségképpen áldozattá váló lázadó szerepét, és életüket teszik az autentikusnak vélt érzelmeikre a merev társadalmi normák ellenében. Wong hősei viszont már nem harcolnak, nem lázonganak, beletörődéssel veszik tudomásul, hogy az ember áruvá degradálódott és a kapcsolatok, így a szerelem fogyasztási értéken alapuló hallgatólagos szerződés két ember közt, amelynek megvan a szavatossági ideje. Így a *Csungking Expressz* első epizódjának rendőre a harminc napos határidő lejártá után szomorúan bár, de túllép előző kapcsolatán, és új szerelmet keres magának. Ha Wong hősei mégis kívül akarnak kerülni a

---

<sup>191</sup> A melodramának a modern filmben természetesen más formái is léteztek. Azért az intellektuális melodramát választom alapul, mert a modern művészetben belül elfoglalt helyük nem megkérdőjelezhető, így a különbségek Wong filmjeihez képest is sokkal szembeötlőbbek, mint ha például Fassbinder modern és posztmodern közt átmenetinek számító melodramáit tekinteném kiindulópontul.

<sup>192</sup> Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. p. 113.

<sup>193</sup> Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. p. 115.

<sup>194</sup> Vattimo, Gianni: The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture. Polity Press, 1988. p. 21.

csereértéken alapuló világon, mint a *Szerelemre hangolva* című filmben, akkor sem láznak, nem harcolnak az erkölcs helyreállításáért, sőt egyáltalán nem cselekszenek, hanem a passzivitásba menekülnek. Vattimo szerint Isten halálával nemcsak a csereérték uralmának gátat szabó legfelsőbb létező szűnt meg, hanem eltűnt maga az autenticitás, így nem maradt tér az autentikus élmények, autentikus cselekvések számára sem. Az általánosított csereérték világában minden elbeszélésként, meseként létezik. Wong hősei számára sem marad más, mint hogy a világtól elfordulva saját maguk teremtsenek maguknak – nem autentikus eseményeket hanem – a valóságos, szóbeli vagy mentális ismétlés révén magánmítoszokat, egyéni rituálékat, virtuális szerepjátékokat, amelyek felfüggesztik a külső idő uralmát.

„A posztmodern már csak egyetlen felszabadításra tesz ígéretet: az időtől, a történelemtől és a társadalomtól ígér szabadulást [...] Az idő nem ér véget, de megszűnik uralma, ha bensőjében az ember leválik róla.”<sup>195</sup> – írja Hannes Böhringer, aki a posztmodern lényegét a poszthistóriában fedezi fel. Wong hősei a poszthistória gyermekei, akik mindenáron kívül akarnak kerülni az időn, a történelmen, hogy egyetlen kitüntetett, múltbéli időpillanathoz vagy egy esemény örökös, fejlődés, előrehaladás nélküli ismétléséhez láncolják magukat. Egyetlen igazi vágyuk, átélni ugyanazt az élményt újra és újra és újra. Minduntalan azon igyekeznek, hogy lecövekeljék magukat az időben, hogy az elmúlásnak, azaz a feledésnek ellenálló pillanatokot teremtsenek. Yuddi a *Days of Being Wild*-ben 1960. április 16-án 16 óra és 16 óra 1 perc közti hatvan másodpercet azzal avatja múlhatatlanná, hogy feszült koncentrációban, némán, egymásra hangolva együtt tölti So Lai-Channel (Maggie Cheung), akit ezzel a gesztusával egyúttal szerelmesévé is tesz. A *Csungking expressz* első történetének rendőre május elsejei lejárátú ananászkonzerveket gyűjt, hogy szerelmével történt szakításuk április elsejei dátumának különleges jelentőséget adjon: a szerelem szavatosságának lejártát a megszállott gyűjtés, majd a mániákus falás parodisztikus rituáléjával teszi ünnepnappá. Az időt legtökéletesebben mégis a *Szerelemre hangolva*-ban sikerül felfüggeszteniük a hősöknek azáltal, hogy kizárják a jelen az életükből. Míg a szerelmesek találkozásai a vágy jövőidejében zajlanak, fizikai eltávolodásukat követően a múltba való emlékezésben élnek tovább. A film utolsó, szingapúri és kambodzsai epizódjai finoman érzékeltetik ugyan ezt a visszafordulást, ám a múlt hatalma világosabban kirajzolódik a sok tekintetben a film folytatásának tekinthető *2046*-ban, ami Chow úr életének későbbi eseményeit mutatja meg. Az immár középkorú férfi azért nem tud szerelmes lenni senkibe, mert a Su-ra való emlékezés megakadályozza, hogy jelen legyen későbbi kapcsolataiban. Chow egy múltbéli, mégis időtlen ideálképhez rögzítette magát, és ezért sehol sincs otthon, ide-oda ingázik múlt és jelen között. Wong arra használja az utópiák és antiutópiák műfaját, a sci-fi-t a *2046*-ban, hogy általánosítsa hősének konfliktusát az idővel. A hongkongi rendező utópiája az idő-szoba, ahol az egymástól elszakadtak újra találkoznak, mert ott jelen van az ember minden emléke, tehát nem múlik az idő. Ez az utópikus helyszín azonban a halál birodalma: Chow regénybéli alteregója, a japán utazó vélhetően azért menekül onnan, azért utazik visszafelé az idővonaton, mert feledni, azaz élni akar.

„A posztmodern legjavát az a képesség alkotja, hogy a történelemből bármikor a poszthistóriába, az időből a jelenbe tud ugrani, vagyis, hogy képes az időt mint a halálfélelem, valamint minden egyéb szenvedély és megszállottság forrását megállítani. A

---

<sup>195</sup> Böhringer, Hannes: Posztmodernitás. In: Böhringer, Hannes: Kísérletek és tévelygések. Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, 1995. p. 34.



*tiszta jelenlétben nem múlik az idő; minden egyszerűen csak van.*” – írja Böhringer.<sup>196</sup> A *2046*-ban Wong minden más filmjénél hangsúlyosabban jelennek meg – híradófelvételek és utalások formájában – a történelmi-politikai események. A történelem ideje és a főhős belső ideje mégis mintha két különböző természetű entitás volna, a kettő sohasem találkozik egymással: nem folytonosság, érintkezés, hanem ugrás van közöttük. Ezek a családi, társadalmi viszonylataiktól szinte teljesen megfosztott emberek kívül kerülnek az időn, a történelmen; velük már nem történik semmi, csak várják a halált, anélkül, hogy félnének tőle. A *2046* befejezésében Chow úr minden szerelmétől elszakadva, teljesen magányosan, tehetetlen mozdulatlanságban ül abban a bizonyos Wong-féle taxiban, az intimitás átmeneti helyszínében, miközben a fény ritmikus váltakozása a kocsi oldalán jelzi az idő könyörtelen múlását. A hős apatikus halálvárását a zárókép erősíti fel: a film lebegő képe, vizuális szimbóluma, a pulzáló fénylyuk. A motívum a *Szerelemre hangolva* befejezéséből került át absztrakt formában Wong sci-fijébe, s az emlékek temetkezési helye az absztrakcióval tágabb, sokirányúbb jelentést nyert. A csalogató, csábító női nemi szerv és a halál mindent elnyelő, fekete lyuka egyben – a mazochista esztétika foglalatja lehetne ez a gazdag értelmű képsor.

Döntő jelentősége van ezekben a szekvenciákban a lassításnak, amiben Böhringer a poszthistorikus esztétika emblematikus megnyilvánulását fedezi fel. „*Az idő lassítása az idő megjeleníthetetlen megállására utal. Az álló idő csendjében minden szép.*” Wong azonban nemcsak a Böhringer által példaként felhozott mézszárlások és kardpárbajok, hanem a szerelmi együttlétek ábrázolására is előszeretettel használja a lassítás eszközét. Az érzelmileg túlfűtött pillanatok, a pár tangószása az *Édes2kettesben*, a kifőzdei találkozások a *Szerelemre hangolvában*, szinte mindig lassított felvételen láthatók, ami – mint korábban utaltam rá – a tárgyak, mozdulatok fetisizálása mellett az idő megállítását szolgálja. A posztmodern állapot szimbolikus összegzésének, egyben a Wong-életmű kulcsképeinek mégis a *2046*-nak azt a képsorát találom, amikor az idővonaton szolgáló, lelassult reakciójú android szinte mozdulatlanul maga elé bámul, miközben színes fénypázmák, mint a közbeékelt feliratok ki is mondják: másodpercek, percek, órák, napok suhannak el a képen. Ez a korábbi filmek hasonló kompozícióiból (mozdulatlan alak az előtérben, akit felgyorsított mozgású, elmosódó környezet övez) absztrahált képsor szemléletesen ragadja meg a posztmodern lét lényegét: a saját időbuborékába beledermedt ember és az embertelenül felgyorsult külső idő ellentmondását. A sebesség, mint Virilio utal rá, megsokszorozza a jelenléthiányt, az utazás a felejtés, az eltűnés szolgálatában áll.<sup>197</sup> A posztmodern korában, amikor áruvá lett minden, a testek, tárgyak, a szerelmek, az áruvá vált világ hihetetlen gyors mozgása, szédítően sebes feltűnése és eltűnése feldolgozatlanul maradó gyászhoz, melankóliához vezet. Az ember a tárgyiasított léten átvezető féktelen száguldás közben saját sorsának mozdulatlaná dermedt, az eltűnéssel szemben tehetetlen nézőjévé, a mazochista melodráma ideális hőisévé válik.

## Összegzés

Wong műfajhasználatának kettőssége a hongkongi filmipar sajátosságaiban gyökerezik ugyan, de túllép a körülményekhez való alkalmazkodás kényszerein, mélyebben fekvő okai a szerző sajátos érzékenységében rejlenek. Wong egyszerre vonzódik a sebességhez és irtózik a sebességtől, amit a hongkongi filmipar és annak műfajai pályája kezdeti szakaszában

---

<sup>196</sup> Böhringer, Hannes: Posztmodernitás. p. 33.

<sup>197</sup> Virillio, Paul: Az eltűnés esztétikája. Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, 1992. p. 46.

rákényszerítettek. A rendező korai filmjei (ez az időszak az *Édes2kettesig* tart) ezért minden esetben a hongkongi műfaji hagyományra építenek, ám a gengszterfilm, a neonoir, a wuxia, a vígjáték, az ifjúkori lázadásfilm sémáit, stílusjegyeit mindig hozzáidomítják a melodráma elbeszélői stratégiáihoz. Az akciófilm elemek a sebességet, a látszólagos (hiper)aktivitást viszik bele a felfüggesztésre, az idő megállítására alapuló melodramai elbeszélésbe. A passzivitásba merülő, másik ember utáni sóvárgás és a másiktól való elszakadásnak, a vágyott szerelmes elkerülésének kínja a két alapvető, elbeszélést mozgató érzelmi pólus működik Wong összes filmjében. Ez az esetlegesen eltérő felszíni műfaji jegyek mögött minden esetben kimutatható alapstruktúra teszi Wong filmjeit mazochista melodramákká, a hiperbolikusan eltúlzott passzív pozíció melodramáivá. A kanonikus narratíva és a melodráma ötvözésével Wong az idő posztmodern paradoxonának belső tapasztalatát hatásos, eredeti és személyes mentális képként közvetíti. Wong miközben a jelenre reflektál filmjeivel, egy több évszázados hagyományba helyezkedik bele: a melodráma műfaját aktualizálja a posztmodern korában.

## VI. Egy ironikus tradicionalista: Lars von Trier melodrámái

Thomas Elsaesser, a filmmelodráma hetvenes évek eleji (újra)felfedezője és a műfajban rejlő társadalomkritikai lehetőségek egyik legnagyobb hatású hirdetője, egy, az ezredforduló után született írásában számba vette az azóta a kritikában történeteket 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 kiszorultak 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 avíttnek 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 újrafelfedezett, önreflektív melodrámát a művészfilmesek elsősorban magánéleti problémákhoz választották műfajul (Wong Kar-Wai melodramatikus műveit a szerelem, Francois 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, műfajtan posztmodern látványfilmeket készítő Lars von Trier nyúlt a melodrámához mint műfaji kerethez. Számos kérdés merül fel ezzel kapcsolatban. Vajon miért bukkant fel Trier életművében a melodráma? Milyen lehetőségeket nyújt Trier számára a műfaj, amit korábbi filmjeiben nem aknázott ki? Van-e már előzménye Trier pályáján a melodramatikus képzetnek? Jelen tanulmány ezekre a kérdésekre keresve a választ egyrészt film- és műfaj történeti kontextusba kívánja állítani a dán rendező melodrámáit, másrészt – a kérdést megfordítva – Trier életműnek horizontján elhelyezni magát a műfajt.

A melodráma megjelenési formáinak elszaporodása a melodráma rugalmasságával, műfaji kötelmeinek egyre tágabb értelmezésével is magyarázható. Elsaesser azért találhatta a melodrámát egyetemesen használt fikciós formának, mert nem szigorúan vett műfajként, hanem kiterjesztett értelemben, fikciós módként használta. Az Elsaesser-féle értelemben vett univerzalisztikus melodráma egyetlen lényegi mozzanata az áldozat hőssé avatása. Mint az első fejezetben részletesen nyomon követtem, a melodráma kezdetben kötöttebb műfaj volt ennél, ám az újabb és újabb kulturális korszakokhoz való adaptálódása során lényegében ez az egy elbeszélői vonása maradt állandó: a melodráma az áldozattá válás folyamatát követi végig és az áldozat szerepét a nézői azonosulás kiváltásának lehetőségeként aknázza ki. A melodráma története során ugyanakkor egyre inkább a szigorúan szembenálló pólusok eltörlésének, az éles határok elmosásának irányába haladt. A Jó maga is bűnössé, a Gonosz maga is áldozattá kezdett válni, míg a Wong Kar-wai-féle posztmodern melodrámában már sem jók, sem rosszak nincsenek, hanem csak és kizárólag az idő áldozatai.

Ezt a műfaj történeti folyamatot borítja fel Lars von Trier a kilencvenes évek közepén, amikor – első ízben a Hullámtöréssel – a klasszikus, tizenkilencedik századi melodráma-hagyományt éleszti 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.<sup>198</sup> Ha von Trier filmjeiben az elbeszélés és a stílus jelentős változáson ment is keresztül 94-95 táján, a szerző műveit meghatározó alapstruktúra mégis keveset változott. Lars von Trier igazi teoretikus rendező, aki filmjei mozgatórugójának téziseket tesz meg, 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 kiélezésének 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*, a *Járvány* és az *Európa* a művészfilmes elbeszélést használja, amiben 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 élezi ki a klasszikus elbeszélésmódra jellemző harccá, összezapássá. 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 jobba 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, Németországot jellemzi<sup>199</sup>. Az európai azaz német gondolkodásmód megtestesítői a hálókocsi-kalauzok szabályzatát mániákusan tiszteletben tartó nagybácsi, a Zentropa vasúttársaság a zsidók bevagyonírozása 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, a viselkedésében pedig naiv közvetlenséggel és keresetlenséggel igyekszik megfelelni a vele szemben ésszerűtlen elvárásokat támasztó és hozzá

---

<sup>198</sup> Varga Balázs: Kavics a cipőben. A Lars von Trier-paradoxon. In: Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék. Budapest: Osiris, 2003. p. 194.

<sup>199</sup> Ld. Varga Balázs, Ibid. p.196

megfejtethetlen 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 évezredes 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.”<sup>200</sup> James regényei és Trier filmje közti hasonlóság nem csupán a főhős státuszát és elveszettségét érinti, hanem azt is, hogy az Európa – James regényeihez hasonlatosan – a főhős erkölcsi választására fut ki. Míg James-nél a jellemzően női hősök a társ- vagy férjválasztásban csúcsosodik ki 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 melldráma különféle formáinak (irodalmi, színpadi, filmes) egyaránt sajátja. A James-féle melldrámái 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 jószándékú, idealista Kessler naivitása folytán végül is tömeggyilkossá válik, míg kiállhatatlanul szolgálékkú és pedáns nagybátyja, hazaszeretete és lelkifurdalása közt őrlődő felesége és öngyilkosságot választó apósa inkább neveltetésük és a történelmi helyzet foglyai, mintsem megátalkodott gonosztevők. Az Európa tehát tisztán mutatja a melldráma 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 1994-1995 folyamán forgat filmeket, amelyek alapvető váltást jelentenek a rendező életművében. Bár már az átmenet előkészítő Európa is már sokkal világosabb szerkezetű és plasztikusabb jellemeket felvonultató alkotás, mint *A bűn mélysége* vagy a *Médeia*, igazán a *Birodalom* című 4 részes (később 8 részesre 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 film a filmben megoldással megelőlegezi a horror műfaját, de a forgatókönyvírás jelenidejű története nagyobb hangsúlyt kap a filmben. Trier ráadásul ezúttal két olyan műfajt választott magának, amely erős nézői bevonódást tesz lehetővé: a *Birodalom* a kórház-sorozatok televíziós műfaját ötvözi a horror filmes műfajával, míg a *Hullámtörés* vegytiszta melldráma – a horrornak egyelőre nincs folytatása Trier pályáján, a melldráma viszont az Aranyszív-trilógia későbbi darabjainak, majd a *Dogville*-nek (a műfaji keresztezések 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 erős stílushagyományhoz való kapcsolódással ér össze...Az Aranyszív-trilógia alapja már a melldráma, Trier ennek

---

<sup>200</sup> Szegedy-Maszák Mihály: Utószó. In: James, Henry: London ostroma. Három kisregény. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965. p. 334.

szabályait azonban egyéni kódokkal írja felül, így lesznek filmjei bizarr műfaji hibridek.”<sup>201</sup> – állítja szembe Varga Balázs az életmű első és második szakaszát. Király Jenő szerint a „tömegkultúrára a műfaj, az artisztikus művészetre a stílus dominanciája jellemző”<sup>202</sup>, 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 tizenkilencedik 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.”<sup>203</sup> 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 megtestesítői: a roppant intoleráns svéd orvosprofesszor, Stig Helmer a minden intuitivitást száműző racionalitás képviselője valamint a kotnyeles, okkultista öregasszony, Sigrid Drusse a világban működő spirituális erők híve. Az elbeszélés párhuzamosan követi és ellenpontozza 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 fellegvárává; 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

---

<sup>201</sup> Brooks ibid. p. 210.

<sup>202</sup> Balogh Gyöngyi-Király Jenő: „csak egy nap a világ...” A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-36. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 25.

<sup>203</sup> Brooks ibid. pp. 19-20

fogékonyak, hanem az embertársai iránt is meglepő figyelmisséget és megértést tanúsít, amikor például átsegíti a haldoklót utolsó percein, amikor vigasztalja a szörnyszülött anyját, Judithot.

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 szenvedései 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 apokalipszis előérzetével. A melodramák angyali szereplői csak halványan jelennek meg: a szellemek segítő hada, az eseményeket szimbolikus nyelvezen kommentáló Down-kóros mosogatók és a krisztusi allúzióként merevítőkké kitémasztott óriáscsecsemő. „A mysterium tremendumból, amelyet Rudolf Otto a Szent lényegeként határoz meg, csupán a tremendumot lehet meggyőzően új életre kelteni.”<sup>204</sup> – írja Brooks a rémregények kapcsán.

Míg a horror iránti érdeklődésnek nem volt eddig folytatása Trier pályáján a *Birodalom* óta, az életmű fordulató hozó másik műfajnak, a melodramának annál inkább. Lars von Trier fordulata Fassbinderéhez hasonlatos, aki az 1969-70-es évek minimalista mise en-scene-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 realizisztikusabb 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* és Fassbinder *A félelem megeszi a lelket* 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.”<sup>205</sup> Trier, ha lehet, még Fassbindernél is nagyobb tisztelettel adózik hőseinek a *Hullámtörés*ben, miközben a történet helyszínéül szolgáló kis skót falu lakóit, a tengeren vesztegelő hajók matrózait, a mocskos olajfűrótorony életkörülményeit, a szexuális együttléteket és a kórházi beavatkozásokat tapintható közelségbe hozza. Ezen túlmenően, Fassbinderrel szemben Trier nemcsak az elbeszélés terének és szereplőinek jellemzésében alkalmaz realizisztikus hatás eszközöket, hanem a stílus terén is a valóságosság látszatát igyekszik kelteni. A Birodalmat megelőző filmek gondosan megtervezett kameramozgásaival, képkompozícióival, artisztikus színezésével és fényelésével szemben a *Hullámtörés* hitelességélményét a zaklatottan mozgó, kézikamerával felvett, szórt fényel megvilágított, szemcsés képek,

---

<sup>204</sup> Brooks ibid. p. 17

<sup>205</sup> Király Jenő: Frivol múzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó. p. 213

váratlan, a játékfilmkészítés szabályait felrúgó vágások okozzák<sup>206</sup>, amiket hagyományosan a dokumentumfilmnek tulajdonítunk. „Tulajdonképpen a nyers dokumentumfilm jelleg az, ami érvényteleníti a melodramát, aminek hatására a történetet a maga valóságában tudjuk elfogadni.”<sup>207</sup> – 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 *Hernani*ja elavultnak tűnik manapság a melodramai masinéria merőben színpadias és pátosszal teli alkalmazása miatt, míg Balzac regényei vagy akár az *Ármány és szerelem* realiztikus alapszövegük, a viselkedés- és beszédmódok hétköznapiasága miatt ma is érvényesnek hatnak. A film területére visszavezve: Griffith melodramái szembevető műfaji fogásai ellenére egy új, realista filmes elbeszélésmód 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 19. századi színpadi melodramák darabos pátoszformáival<sup>208</sup>. Trier hasonló realista effektusokkal igyekszik feledtetni, hitelessé avatni a melodramái műfaji fogásait. Ha például Fassbinder 1970 utáni filmjeivel vetjük össze az *Aranyszív-trilógiát*, a melodramai műfaji jellegzetességei sokkal erőteljesebben kiütözköznek Trier filmjein, miközben stílusukban a dán rendező művei jóval dokumentumszerűbbek. Azt lehetne mondani, hogy a stílus és műfaj dominanciája közti váltás során Trier erősebben szabadult meg az elbeszélést tolakodóan háttérbe szorító stíluseszközöktől, 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 egy 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 főhősnő hite mindhárom esetben olyan erős, hogy képes lemondani életéről is egy másik ember (illetve az *Idiótákban* egy kisközösség) érdekében. A három film közül az egyértelműen melodramának nevezhető *Hullámtörés* és *Táncos a sötétben* világa alapvetően jókra és rosszakra különül el, akik között nincsen átmeneti szürke zóna. Mindkét film főhőse egyfajta gyermeki hittel és fantáziával megáldott, tiszta nő, akit a Törvényt képviselő közösség kiközösít és bűnösnek tartva meggyaláz, ám ő mártírságával eltörli a világ bűneit és csodát tesz. Lars von Trier ezredvégi melodramái tehát osztoznak a korai, tizenkilencedik századi keresztény szellemiségű melodramák alapvető törekvésében, hogy bebizonyítsák a világban a szentség és a morál létezését.

A kereszténység megváltásgondolatát élesen előtérbe állító *Hullámtörésre* szűkítve a vizsgálódást, az angyali szférát megtestesítő nő hitét, mélységes ártatlanságát – Dosztojevszkij *Félkegyelműjét* ismétlő félig-meddig racionális motivációként – szent együgyűségéből, kiújuló idegbetegségéből nyeri. Bess nem gyerekes és buzgó vallásossága

---

<sup>206</sup> A 35mm-es filmkamerával készült felvételeket átirták videóra, digitálisan megvágták, majd visszaírták 35mm-es filmre. Ld. Stevenson, Jack: Lars von Trier. Bfi Publishing. p. 95.

<sup>207</sup> Stig Björkman: Meztelen csodák. Beszélgetés Lars von Trierrel. Filmvilág (1997) no. 11.

<sup>208</sup> Ld. Pearson, Roberta E.: Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographs Films. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press



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 esküvője 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.<sup>209</sup> 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 bekövetkezése 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 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 helyszínéül,<sup>210</sup> egy olyan, ma már archaikusnak számító társadalmat festett meg, amilyennel például Nathaniel Hawthorne *A skarlát betű* című regényében találkozhatunk (1850), amelyben egy XVII. századi új-angliai város puritán közössége bélyegez meg egy nőt szerelme miatt. A tizenkilencedik 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, jóindulatokból 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 a puritán közösség a

---

<sup>209</sup> A forgatókönyv korai fázisaiban a főhősnő még részben élvezte a megalázó és fájdalmas szexuális kapcsolatokat, de a filmből hiányzik az efféle ambivalencia, ami jelzi Trier melodráma koncepciójának egyre konzervatívabbá válását. Ld. Stevenson Ibid, pp 90-93.

<sup>210</sup> 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. Ld Stevenson Ibid, pp. 90-93.

Rossz. Ahogy Hawthorne fogalmaz a *Hullámtörés* előképűl szolgáló *A skarlát betűben*: „törvény és vallás úgyszólván azonos a nép felfogásában... nem sok együttérzésre számíthatott itt az akasztófa alatt álló bűnös”.<sup>211</sup> Bess istene, akivel párbeszédben áll, egy könyörtelen, büntető-jutalmazó isten: a törvény interiorizált szelleme. 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 melodramák alaptípusát, Krisztus megváltástörténetét ismétli meg nemcsak a passió felidézésében, hanem abban is, hogy az áldozat a szeretet parancsolatát szegezi az Ószövetség törvényre alapuló etikájával szemben. A közösség újra meg újra megváltásra vár, mert a krisztusi tanítás idővel halott szóvá, törvénné merevedik, ami az emberek vágyának, érzelmeinek, szabad akaratának elnyomását szolgálja.

Bess áldozata a *Hullámtörésben* a keresztény értelmezés mellett pszichoanalitikus alapon is értelmezhető. Mint láttuk korábban, a választások kizárólagosak a klasszikus melodramában: 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 elmeorvosintézetbe hurcolását és ezzel a törvényt, vagy nem írja alá, és ezzel a szeretet oldalára áll. A választást pszichoanalitikusan értelmezve a főhősök vagy fellázadnak az apa törvénye ellen, vagy belenyugszanak mindabba a szenvedésbe, amit az rájuk ró; így a műfaj egyszerre képes csatlakozni bal- és jobboldali ideológiákhoz: hol betörődik az elnyomásba, elfojtásba, a kasztrációba, hol pedig felszabadító funkciót tölt be.<sup>212</sup> A *Hullámtörésben* 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 melodramáival kapcsolatban: „A hős(nő) szenvedő teste a Törvény felvására 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 maszkulin, a melodráma a feminimet, a 'kasztráltat' választja nézőpontjául.”<sup>213</sup> Trier itt tér el alapvetően a Griffith-féle melodramától, mert számára már nem mozdíthatatlan és megkérdőjelezhetetlen a törvény, amelynek súlya agyonnyomja az embert, hanem éles kritika tárgyává válik.

A kérdés továbbra is az, hogy miért választotta Trier ezt az elavult melodramai formát, amikor Sirk, Minelli, de főleg Fassbinder szofisztikáltabb, baloldali melodramáiban a társadalmi törvény már szintén nem szent, hanem a személyes boldogság legfőbb akadálya. Trier műfajválasztása mögött 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 aporia-szerűen végződött; az ember mindig a

---

<sup>211</sup> Hawthorne, Nathaniel: *A skarlát betű*. (ford.: Bálint György) Budapest: Európa, 1965. p. 45.

<sup>212</sup> Lang Ibid. p. 16

<sup>213</sup> Lang Ibid. p. 62

nem-sajátságosra és nem-önmagára talált...”<sup>214</sup> – írja Hannes Böhringer. 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 csoportjának és egyedének az áldozat szerepének jogát. A melodráma tehát a felszabadulás képzetének kiüresedése ellenére nem 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 hősként, 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 lépve a konfliktus és kibékíthetetlen ellentét látszólag természetes elbeszélésévé váljon felvilágosodás utáni korunk számára, amely nem hisz többé a fejlődés nagy narratívájában”. Trier merőben konzervatív melodramáit a kor kiüresedett, erényt nem, csak áldozatot ismerő melodramái ellentézisei gyanánt állítja fel. A dán rendező visszahelyezi jogába a törvényt, két pólusra, jókra és rosszakra osztja a világot, de filmjeiben a jóknak nem elég pusztán kizsákmányoltaknak és elnyomottaknak lenniük, hogy elnyerjék együttérzésünket: 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, amiben 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 manifesztum<sup>215</sup> 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 avantgarde szellemiségű ellentétpár az individualista, burzsoá művész valamint a kollektivista, az egyéni kézjegyeket eltörlő művészcsoport megkülönböztetése. A kiáltványból kibontakozó másik polarítás a technicista, a stílust öncélként tisztelő valamint a puritán, a technikát, a stílust a történetnek alárendelő alkotót állítja szembe egymással. Mintha a *Hullámtörés* puritán közösségének szelleme nyugózta volna le, a Tisztasági fogadalommal Trier visszaállította a törvényt a technika ördöge által eluralt, merőben erkölcstelen, mert öncélúan szórakoztató filmiparba. A szabályrendszer 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

---

<sup>214</sup> Böhringer, Hannes: Posztmodernitás. In: Böhringer, Hannes: Kísérletek és tévelygések. pp. 31-34.

<sup>215</sup> Jack Stevenson Ibid. pp. 50.

kirótt büntetés, mazochisztikus cselekedet.<sup>216</sup> 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 melodrámaiban 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 létmódhoz és életre kelteni az emberben rejlő idiótát (ami nyilvánvaló kapcsolatban áll az emberben rejlő gyermekkel), éppúgy, ahogy von Trier egy eredeti filmművészet útjára lépett.”<sup>217</sup> Az *Aranyszív-trilógia* alkotásai közül az *Idiótákban* a legkevésbé kifejtett a melodramai történetzál, mert a többségi társadalommal szembeni alternatívát teremteni akaró kisközösség (azaz az ipari-kereskedelmi filmkészítéssel szemben közösségi művészetet teremtő Dogma-csoport) szatirikus modelltörténete a 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, akit az összes szereplő közül a legdogmatikusabb és leghevesebb polgárellenesség jellemez. 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, önfeledt vagy éppen megrendítő pillanatokat. Például a csendes bolondot játszó Jeppe és Josephine szerelmes érintései a családja által korlátozott, beteg lány szexuális-érzelmi felszabadulásának döntő állomása. Ez a meghitt szerelmeskedés azonban tulajdonképpen Stoffer akarata ellenében megy végbe, privatizált, polgári érzelm 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 világmegváltó ideológiák esetében bebizonyosodott. Az idiótának lenni parancsa a kontrolláló kisközösség burkán kívül gyengébbnek mutatkozik a polgári lét mélyen beépült együttélési szabályainál, így sorra buknek el, sorra tagadják meg saját belső idiótájukat a családjuk körébe, munkájukba visszatérő csoporttagok.

Karent is Stoffer választja ki „apostolának”, 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 pénzét, 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

---

<sup>216</sup> Ld. Schepeleern, Peter: 'Kill Your Darlings'. Lars von Trier and the Origin of Dogma 95. In: Hjort, Mette-MacKenzie, Scott (ed.): Purity and Provocation. Dogma 95. bfi Publishing

<sup>217</sup> Ibid. p. 66.

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 ostromozza 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 megváltóként.

Karen melodramai története a szenvedéssel és megvetéssel sújtott tiszta nő története. A családtagok azt hiszik, hogy Karen nem szerette a fiát, amiért megszökött temetéséről és dorbézolni kezdett, előttünk viszont világossá válik, hogy éppen fia iránti szeretete miatt nem tudott hazamenni többet: annyira 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 *Hullámtörésben*, 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 jelentőségéről. Az elbeszélést megszakító interjúk a közösség felbomlásáról tanúskodnak, az egykori tagok az idióták csoportjára, mint múltjuk lezárt, utólag kissé szégyenletes szakaszára tekintenek vissza. Az *Idióták* a – Riesman által definiált – kívülről irányított társadalom jellegzetes konfliktushelyzetét dolgozzák fel, az egyéniség halálát az uniformizált ízlésű tömegben. Karen azáltal dicsőül meg, hogy el mer térni a többség normáitól, hogy az új, szabad és mindenféle álszentséget elvető közösség értékeihez saját megbecsülése és családja feláldozása árán is ragaszkodik. Karen krisztusi áldozathozatala mellett azonban jóval nagyobb teret szentel az elbeszélés a Stoffer által megálmodott, a hetvenes évek kommunáinak szellemét felélesztő, antiburzsoá közösség megváltó, felszabadító funkciójának illetve az ideák és levetkőzhetetlen társadalmi szerepek ellentmondásosságának, ami a melodramától távolodva a politikai szatíra műfajához közelíti az *Idiótákat*.

Az *Aranyszív-trilógia* befejező darabja elfordulás a Dogma puritán esztétikájától és közösségi-kommunistikus 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 szétfeszíteni 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 a 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 *Hullámtörést* egyértelműen lelkes kritika fogadta és az utólagos értékelések szerint az első két trilógiából „ez Lars von Trier leghomogénabb, legtisztább felépítésű filmje”<sup>218</sup>, addig a hasonló szerkezetű és tematikájú *Táncos a sötétben* a szaksajtóban – a Cannes-ban elnyert Arany Palma ellenére – már ellentmondásos megítélés alá esik.<sup>219</sup> A negatív kritikák oka a melodramai túlzások elburjánzása és a jellemelek, 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 némafilmek melodramái 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 megmentse saját életét fia életének árán), amikből mindig győztesen kerül ki, mert az erény és a szeretet szavát követve képes cselekedni, még akkor is, amikor ez a Ne öl! 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,

---

<sup>218</sup> Varga Balázs p. 205.

<sup>219</sup> Jack Stevenson idéz könyvében a lesújtó dán kritikákból: „Megbocsáthatatlanul unalmas”, „pszichológiai snuff film” Ibid. p. 159.

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 a kortárs viszonyokhoz képest. Az *Idióták* már nem fukarkodik a mai, nyugati, hipokrita társadalom ostorozásában, 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, és csak később nyeri el a világ és gyermeke bocsánatát. Az anyai melodramák egyik első filmes és merőben amerikai változata,<sup>220</sup> Griffith *Út keletnek* című alkotása, amiben a bukott anya szembe 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 végkifejlethez: a Jónak egy ilyen világban meg kell halnia.

Érdekes párhuzam kínálkozik Trier korai művei közül a *Médeiával*, 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 filmet<sup>221</sup>, ez a meghatározás aligha állja meg a helyét. Trier 1988-as tévéfilmjében egyáltalán nem él a melodráma hatásmechanizmusával, 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 *Médeiában* 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

<sup>220</sup> Ld. 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. bfi Publishing

<sup>221</sup> Jack Stevenson p. 54

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 stílusokban 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 nevezünk, 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 prűdéria, az egyneműektől való irtózással határos heteroszexualitás előnyben részesítése), a musical minden létező problémára egyetlen megoldást javasolt: az udvarlást és a közösséghez való tartozást.”<sup>222</sup> 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 legkönnyörtelenebb 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 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 szorongásképeinek kivetülései. Selma zenés-táncos álmképei ezért inkább 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 nemverbális 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 túlburjánzó mise en scene-ben, a stílus előtérbe tolokodásában igyekszik utalni azokra az

---

<sup>222</sup> In: Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve. Gloria Kiadó. Szerk: Török Zsuzsa, Balázs Éva. p. 313.



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 jócselekedeteket meghálálni képtelen társadalom viszonyáról. A *Dogville*-ből hiányzik a megváltó mártíromságnak az *Aranyszív-trilógiában* működő logikája, ami a melodramák individualizmusának megfelelően az egyén képességét és felelősségét hangsúlyozza a világban meglévő Morál létezésének bizonyítására, még akkor is, vagy éppen annak ellenére, hogy ha az egész világot modellszerűen magába sűrítő 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 melodramák körébe. Sade regényei ugyanabban a korban születtek, mint a melodramák: a forradalom előtt illetve utáni Franciaország hitvesztett légkörében, de míg Sade a szent világállapot elmúlását hirdeti diadalmasan, addig a melodramák a világ reszakralizációjával próbálkoznak. Sade regényei és a korai melodramák ezért ugyanazt a struktúrát használják, csak éppen ellenkező értelemben. A *Justine* a melodráma előfutárának tekinthető szentimentális regények paródiáiként olvasható, ahol is a megalázott Erény nem diadalmaskodik a mű végén. A *Justine* – és Sade regényei általában – a melodráma 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 melodrámaival – a kéjenceké: ők kapnak sajátos arcot, valóságghú jellemet, az ő filozofikus véleményük a domináns; velük szemben az áldozatok csupán eszközök, üres jelek<sup>223</sup>, 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.”<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Barthes, Roland: Sade, Fourier, Loyola. Budapest: Osiris, 2001. pp. 28-29.

<sup>224</sup> Deleuze, Gilles: Coldness and Cruelty. In: Masochism. New York: Zone Books, 1991. p. 87.

A melodráma ezzel szemben, mint Trier *Hullámtörés* és *Táncos a sötétben* című filmjei mutatják, a Jó irányában haladja meg a törvényt. A melodráma mindig az áldozatok oldalán áll, a szerző nézőpontja az áldozaté, a befogadó vele azonosul passzív, mazochisztikus. A *Dogville* nagyrészt a *Justine* irányát követi a főhősnő egyre borzalmasabb megaláztatásainak elbeszélésében, csak éppen a Jóságot megtestesítő áldozat oldaláról nézve az eseményeket, kielégítve ezzel a melodráma kritériumait. A gengszterek elől menekülő Grace (beszélő név, akárcsak Justine) teljesen kiszolgáltatottan érkezik az amerikai kisvárosba, mint 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 melodramai szerkezet érvényét veszti, mert a Jó nem képes megváltani a közösséget. Az elbeszélés a befejezésben leveti melodramai álruháját és kibukkan alóla a brechtianus téziszfilm súlyos egzisztencialista és melodrámaellenes üzenettel: nem szabad megbocsátani az emberek bűneiért, mert mindenkinek vállalnia kell a felelősséget, így a 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 önmegtágadásáról, 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.<sup>225</sup>

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, aminek 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, jelzésszerű színpadképét követi. Wilder színpadán éppúgy csak jelzettek a házak körvonalai és egyes tartozékai, mint Trier filmjében, így a színészek tárgyakkal való foglalatoskodása is többnyire csak utalásszerű, imitált. A stílus révén megidézt, 1938-ban íródott színdarab egy unalmas amerikai kisváros mindennapjait mutatja be több évtizeden keresztül. Wilder azt akarja bizonyítani, 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* című filmjének tanulságára. Mind a Wilder-színdarab, mind a Capra-film az amerikai kispolgári boldogságmitológia melankolikus hangvételű apologetikája, így Trier, amikor a gazdasági

---

<sup>225</sup> Földényi F. László: Női Krisztusok. In: Filmvilág 46. (2003) no. 12. p. 5.

válságtól sújtott harmincas évek Amerikájának egy eldugott kisvárosába helyezi történetét, a stílusedzetek nehézfégyverzetében – éppúgy, mint a *Táncos a sötétben* 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.<sup>226</sup> *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<sup>227</sup>, 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 rosszaság egymást erősíti, viszont később senki nem akarja vállalni a felelősséget az erkölcstelen cselekedetekért. Az egyenlőséget szorgalmazó közösséggel szemben áll Grace magányos, arisztokratikus figurája<sup>228</sup>, aki a közösség eszményeinek kedvéért levetkőzi arisztokratizmusát és a többiekkel egyenlőnek, sőt mások alárendeltjének mutatja magát. Grace mégis kívülálló és magányos marad: egyedül viseli az áldozatot és a végén is egymagának kell döntenie; és ő magára vállalja a felelősséget, hogy jobbá 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 közösségének 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* kristálytisztá politikai teorema, 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*, majd az azt követő, satirikus elemekben bővelkedő vígjáték, a *Főfőnök* 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 válaszainak 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.

---

<sup>226</sup> 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.

<sup>227</sup> Varga Balázs: A kolorádói krétakör. In: *Filmvilág* 46. (2003) no. 12. p. 9.

<sup>228</sup> Nem véletlenül alakítja őt a hollywoodi film egyik legnagyobb női sztárja, Nicole Kidman, míg az *Aranyszív-trilógia* főszerepeit kezdő vagy kevésbé ismert színésznők játszották.



## Összefoglalás

Doktori disszertációmban a késő modern kor melodramáit elemeztem három filmszerző művein keresztül azzal a céllal, hogy megmutassam e Magyarországon félreismert műfaj művészeti lehetőségeit egy olyan filmtörténeti időszakban, amikor a közönség (még az art-mozik szűkebb közönsége is) az intellektuális analízisek helyett az érzékibb és érzelmesebb alkotásokat részesíti előnyben. Rainer Werner Fassbinder, Wong Kar-wai és Lars von Trier melodramáit választottam vizsgálatom tárgyául azért, mert a három filmszerző három különböző szempontból hasznosítja újra a melodráma lenézett műfaját, így életművük bemutatása a filmek nézésekor gyakran nem is tudatosított, fel sem ismert műfaj sokszínűségével szembesít.

A hazai szakirodalom hiányosságait pótolandó írásomat a melodráma történetének és elméletének áttekintésével kezdtem. A történeti fejezetben a számos irodalmi és színpadi előzményből megszülető melodramát a szakralitás utáni kor tipikus műfajaként jellemeztem, amelynek tematikája, motívumrendszere és dramaturgiája a morál létezését volt hivatott demonstrálni a vallás meggyengülését követően. A melodráma további történetét a változások sorozataként írtam le, mely változások nagyrészt eltörölték az eredeti színpadi műfaj jellemzőit, és csupán néhány dramaturgiai jellegzetességét hagyták meg az elmúlt két évszázad során. A melodráma elméleteinek ismertetése disszertációmban azt a célt szolgálta, hogy a sokszínű, számos művészeti ágban megjelenő műfaj történetével együtt alakuló nem kevésbé sokszínű elemzésekből, teoretikus megközelítésekkel szintetizálhassam a melodráma állandó tematikai, stilisztikai és dramaturgiai vonásait. A melodráma legfontosabb állandó vonásaként írtam le, hogy a mű főhősét áldozatként jellemzi, alapvető érzelmi hatáskeltő mechanizmusa pedig arra irányul, hogy befogadójában felkeltse az azonosulás és részvét érzéseit az áldozat szerepébe helyezett ember iránt. A melodramai elbeszélés azonban csak akkor válik hiteles, ha a melodráma szerzője fel tud mutatni olyan erőt, ami a befogadó számára is kellően fenyegető és hihetővé teszi a főhős áldozattá válásának folyamatát. A melodráma története során ez az erő az erkölcs létezését tagadó gonosz megszemélyesítésétől az esztétikai létstádium képviselőjén át a társadalmi elnyomást megtestesítő földesúrig és a férfiuralmat jelképező apáig, majd a szexuális vágyakat elfojtó polgári kisközösségekig számos alakot öltött magára. A modernitás vége felé azonban egyre nehezebb legitim elnyomó erőket találni a tradicionalitás meggyengülésével, míg a posztmodern korszakot egyenesen úgy jellemeztem, mint amelyben elveszett az emberekből a hit a nagy történetfilozófiai elbeszélések iránt, amelyek legitimálták a felszabadulás különféle természetű utópiáit. A populáris filmezés és a televíziózás számára természetesen továbbra is kínálkoznak félelmetes erőket, amik természetesen nem vesztek ki végleg a világból. A világ morális berendezkedésével és az egyén jószágával szemben nagyobb szkepszist tápláló, a folyamatokat és a jellemeket összetettebben megmutató filmszerzők már nehezebben találnak megfelelő melodramai alapanyagot. A késő modern melodramaszerzők előtt álló feladat a nyugati civilizációban végbement, mindenféle uralom alóli felszabadulás után legyőzhetetlen, elnyomó erőt találni.

Mint disszertációm első pályaképében kimutattam, Fassbinder eleinte még könnyebb helyzetben van ebből a szempontból, mert a hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji német társadalomban még továbbélnek a tradicionális értékek és magatartásminták, amelyek áldozatokká képesek tenni a filmek hőseit. Fassbinder korai melodramái ennek megfelelően a késő modern társadalom interiorizált elnyomó-struktúráját vették górcső alá úgy, hogy

egyetlen rendszer részének tekintve a kizsákmányolót és áldozatát. A német rendező műfajtörténeti jelentőségeként írtam le, hogy a melodráma dramaturgiáját tovább működtetve sikerült felmondania a melodráma alaphipotézisét, azt, hogy az áldozat szükségképpen erényes ember. Fassbinder hősei nem erényességük áldozatai, hanem tudatlanságuké; nem veszik észre azokat a beléjük épült ideológiákat, amelyek vágyaikat szülik, tetteiket öntudatlanul irányítják, ezért bizonyos helyzetekben áldozatokká, másokban kizsákmányolóvá teszik őket. A forradalmi változásnak, az egyén ideológiák uralma alóli felszabadulásának a lehetetlensége Fassbinder korai melodramáinak legfontosabb gondolata. A későbbi Fassbinder-filmek a kortárs német társadalom töréseinek, sebeinek eredetét a múltban keresik. Ezek részben történelmi filmek, amelyek az interiorizált ideológiákra, normákra épülő érzelmi kizsákmányolás és ördögi körök kialakulásának folyamatát mutatják meg Németország különböző korszakaiban. Másik részük a jelenben játszódik és a traumák múltbéli okát vizsgálja, vagy a múltban játszódik ugyan, de a történelmi kornak nincs közvetlen befolyása az áldozattá válást előidéző ördögi körök kialakulására. A kései Fassbinder-filmek ezen második csoportjában a társadalom szerepe az áldozattá válásban az, hogy nem kínál lehetőséget az önmegvalósításra, az ideológiáktól független identitás kialakítására, a szembenálló pólusokon (férfi-nő, barátság-szerelem, baloldal-jobboldal) kívüli választásra, ezért ezeket a pólusokat meghaladni, szabaddá válni csak az identitás elvesztésével lehetséges. A mazochista önkínzás, az önfeladás és önmegsemmisítés a semmiféle anyagi, érzelmi viszonzást nem váró barátság vagy szerelem következménye. Az áldozat ugyanakkor nem makulátlanul erényes, hanem esendő, bűnös ember, aki a szenvedést és a halált magára véve lép túl önmagán, lép ki önmagából. A korlátozó társadalom mögött felsejlik egy még nagyobb hatalom: a halál. Ennek következtében a kései Fassbinder-filmekben az áldozattá válás passzív fájdalom mellett megjelenik az állandó veszteség érzése, a fenyegető halál tudatából fakadó melankólia.

Wong Kar-wai már a lezajlott társadalmi és szexuális felszabadulás utáni kor, a tárgyak, áruk, emberek körforgásának szédítő sebességében élő posztmodern világáros melodramatikus beállítottságú szerzői filmese. Wong filmjeiben már nem a társadalmi korlátok teszik áldozattá a hősöket; a patriarchális társadalom sarokköve, az apai tekintély semmivé foszlott, ha egyáltalán megjelenik az apa, akkor gyenge, tehetetlen ember, akinek csökkenő hatalma elől a tér nyitottsága folytán meg lehet szökni, el lehet menekülni. A többnyire meg sem jelenő szülők közül az érzelmi stabilitást jelentő anya számít, ő lehetne a szilárd pont a percről percre változó világban. A konfuciánus erkölcsöt hirdető, klasszikus kínai melodráma szerelmi háromszög-konfliktusának felidézése sem takar valóságos konfliktust, csupán erős érzelmi hatást keltő dramaturgiai eszközként működik Wong egyes filmjeiben. A hősök igazi ellenfele ugyanis nem a patriarchális társadalom erkölce, a tekintetével, tekintélyével uralmat gyakorló kisközösség, hanem az idő, ami elkerülhetetlenül változást hoz az ember és a kapcsolatok életében. Wong hősei a következő választás előtt állnak: vagy belevetve magukat az áruk, kapcsolatok gyors körforgásába áruvá válnak maguk is a szerelem piacán, vagy lemondva a szerelem beteljesítéséről kívül maradnak az időn. Így is, úgy is az idő áldozatai lesznek: az előbbi esetben a folyamatosan ismétlődő, az utóbbi esetben az örökké tartó veszteség a sorsuk. Az örökös veszteségben, a spirálisan előrehaladó, mégis visszafordíthatatlan időben Wong utolsó műveinek hősei a rájuk váró halált ismerik fel, ami Fassbinder kései filmjeihez hasonlóan a melankólia hangulatának megjelenéséhez vezet.

Lars von Trier melodráma-ciklusa elbeszéléseiben a klasszikus melodramákat idézi fel, azonban megkérdőjelezi azok érvényességét azáltal, hogy ironikusan és idézetszerűen

viszonyul saját hőseihez és történeteikhez. Trier általában olyan, szigorú erkölcsű, buzgón vallásos, zárt kisközösségeket választ női megváltói ténykedése színteréül, amelyeket a jelenben a nyugati világ perifériáin vagy a múlt század közepi Amerikában talál meg. A bigott, álszent, haszonleső társadalom és az önmagát feláldozó, ártatlan, erényes nő feloldhatatlan szembenállása a tizenkilencedik század végi színpadi-irodalmi és a huszadik század eleji filmes melodramák ma már avítottak ható konfliktusát idézi fel, amit az újszerű felvételi technika által megkönnyített, természetesebbé tett színészi játéknak köszönhetően pszichológiailag hiteles és finoman kidolgozott karakterek tesznek mégis elevenné. A dán rendező melodramáiban a legyőzhetetlen hatalom az álszentség: az erkölcsösnek mutatkozó nyugati társadalom a normákból kilógó másokat, a besorolhatatlanokat kegyetlenül kirekeszti és elpusztítja. Trier tulajdonképpen Fassbinder társadalomszemléletének örököse: szereplői még akarattal sem tudnak megszabadulni a tovább öröklődő polgári erkölcsöktől, csak az újabb társadalmi ideálok, a tolerancia és a megértés jegyében ideig-óráig elnyomják magukban agresszív, kirekesztő hajlamaikat, de amint alkalmuk nyílik rá, a gyengébbel szemben rögtön gyakorolják azokat. A melodrama hőse azáltal dicsőül meg, hogy mer másnak mutatkozni, mint a többség, hogy céljait társadalmi elfogadottsága, családi kapcsolatai, testi épsége és - végső soron - élete feláldozása árán is keresztülviszi. Trier melodramái a késő modern társadalmak jellegzetes konfliktusát dolgozzák fel: az egyéniség halálát az uniformizált ízlésű tömegben, ám a konfliktus hitelességét és drámaiságát a szerző azzal fokozza, hogy archaikusabb társadalmakba viszi vissza sajátos megváltástörténeteit. Trier művészetének posztmodern vonásai, iróniája és a műfajok vegyítése ugyanakkor ellene dolgoznak a klasszikus melodramai befogadásnak, aláássák az egyén csodaszámba menő önmegváltásának igazát.

A disszertációm célja nem merült ki az egyes pályaképek, a különféle melodramavariációk elemzésében, hanem eközben egy formatörténeti ívet is szerettem volna meghúzni. A késő modern melodramán belül jellegzetes átmenet figyelhető meg, ami Fassbinder korai, modernista melodramáitól vezet Fassbinder átmeneti, a modern és a posztmodern stílusjegyeit egyaránt magukon viselő filmjein át utolsó, posztmodernnek nevezhető művéig, amit Wong és Trier jellegzetes posztmodern alkotásai folytatnak tovább két irányba. A filmek melodramai vonásainak elemzését ezért összekötöttem a modern és posztmodern stílusjegyek vizsgálatával. A korai Fassbinder-filmek erős elidegenítő mechanizmusait a modernizmus megnyilvánulásának tekintetem, a középső korszak melodramáinak érzelmi hatáskeltéseit és érzéki harsányságát a posztmodern felé vezető átmenet részeinek, míg a kései filmek eklektikáját, a társadalmi valóság eltűnését, a technikai médiumok fokozódó jelenlétét és a melankólia felerősödését a posztmodern jegyeinek. Fassbinder azonban egészen utolsó filmjéig nem oldódik el a társadalmi változás követelésétől, aminek reménytelenségéről beszél ugyanakkor minden művében. Wongot már egyáltalán nem érdeklik a társadalmi változások, az egyetlen utópia, ami megjelenik életművében, az idő uralma alól való felszabadulás ambivalens utópiája a 2046-ban. Wong művészetének jellegzetes posztmodern stílusjegyei (az eklektika, az érzékiség, az érzelmesség, az elbeszélés koherenciájának megtörése) egy igazi, posztmodern művész gondolkodásmódjának lenyomatai. Trier melodramái ezzel szemben merőben klasszikusnak tűnnek. Az irónia és a műfaji eklektika azonban a klasszicitásukat csupán stílusimitációként leplezi le. Trier posztmodern szellemisége éppen abban nyilvánul meg, hogy régi korok műfajába bújik bele, hogy egyszerre vegye komolyan annak hőseit és drámáit, ugyanakkor ironizáljon is felettük és a szakrális elbeszélés felett.

Disszertációm végső konklúziója az, hogy a három késő modern szerzői filmes (álljon ezen belül a modern avagy a posztmodern szellemiség talaján) közös vonása, hogy nem a populáris filmek naivitásával használják a melodráma jellegzetességeit, hanem annak tipikus hőseit, konfliktusait, dramaturgiai technikáit elmozdítják a néző által megszokottaktól, s ezáltal nyitnak réseket a melodramai elbeszélés szövetén. A klasszikus melodramáktól való tudatos ellépés, ugyanakkor azok elbeszélői fogásainak kisajátítása biztosítja a késő modern szerzők játékterét, hogy művészetté válhasson kezük alatt egy erős érzelmi hatásokat kiváltó, populáris műfaj.

### Bibliográfia

- Ackbar Abbas: *Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press
- Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „*Csak egy nap a világ...*” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936*. Magyar Filmintézet, 2000.
- Balzac, Honoré de: *Elveszett illúziók*. (Ford. Benedek Marcell) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965.
- Balzac, Honoré de: *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága*. (Ford. Lányi Viktor) Budapest: Európa, 1974.
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. (Ford. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor) Budapest: Osiris, 2001.
- Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. (Ford. Mihancsik Zsófia) in: uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest: Osiris, 1996.
- Bathrick, David: *Inscribing History, Prohibiting and Producing Desire: Fassbinder's Lili Marleen* In: *New German Critique* No. 63. (Fall 1994)
- Benjamin, Walter: *A német szomorújáték eredete*. (Ford. Rajnai László) In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Szerk: Radnóti Sándor. Magyar Helikon, 1980.
- Benjamin, Walter: *A regény válsága. Megjegyzések Döblin „Berlin, Alexanderplatz”-ához*. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Szerk: Radnóti Sándor. Magyar Helikon, 1980.
- Benjamin, Walter: *Tapasztalat és szegénység*. (Ford. Tandori Dezső) In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Szerk: Radnóti Sándor. Magyar Helikon, 1980.
- Bentley, Eric: *A dráma élete*. (Ford: Földényi F. László) Pécs: Jelenkor, 1998.
- Bíró Yvette: *Hongkong blues – Láz és melankólia*. In: Bíró Yvette: *Nem tiltott határátlépések*. Osiris, Budapest, 2003
- Booth, Michael R. (ed.): *The Lights o' London and Other Victorian Plays*. Oxford – New York: Oxford University Press, 1995.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. (Ford. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996
- Bordwell, David: *Planet Hongkong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2000
- Böhringer, Hannes: *Posztmodernitás*. (Ford. Tilmann J. A.) In: Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések*. Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, 1995.



- Britton, Andrew: *Fox and his Friends: Foxed In*: Jump Cut no. 16. (Nov 1977)
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Browne, Nick: *Griffith's Family Discourse: Griffith and Freud*. In: Gledhill, Christine (ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing
- Burgoyne, Robert: *Narrative and Sexual Excess*. In: October No. 21. (1982)
- Cant, Bob: *Fassbinder's Fox* In: Gay Left No. 2.
- Corrigan, Timothy: *New German Cinema. The Displaced Image*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Corrigan, Timothy: *The Temporality of Place, Postmodernism, and the Fassbinder Texts*. In: New German Critique No. 63. (Fall 1994)
- Deleuze, Gilles: *Coldness and Cruelty*. In: *Masochism*. New York: Zone Books, 1991.
- Diderot, Denis: *Színészparadoxon / A drámaköltészetéről*. (Ford. Görög Livia) Budapest: Magyar Helikon, 1966
- Diderot, Denis: *Richardson dicsérete*. In: *A szentimentalizmus*. (Szerk: Wéber Antal) Budapest: Gondolat, 1971
- Döblin, Alfred: *Berlin, Alexanderplatz*. (Ford. Soltész Gáspár) Budapest: Magvető, 1976
- Dyer, Richard: *Reading Fassbinder's sexual politics* In: Dyer: *The Culture of Queers*. Routledge, 2002
- Dyer, Richard: *Now You See It. Studies On Lesbian and Gay Film*. London and New York: Routledge
- Elias, Norbert: *A németekről*. (Ford. Györi László) Helikon
- Elsaesser, Thomas: *Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*. In: Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986
- Elsaesser, Thomas: *A Mode of Feeling or a View of the World?. Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited*. 2004
- Elsaesser, Thomas: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Gledhill, Christine (ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing 1987. pp. 43–69
- Elsaesser, Thomas: *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Elsaesser, Thomas: *A német újfilm*. (Ford. Dobay Ádám – Gergely Gábor – Liszka Tamás – Vincze Teréz) Palatinus, 2004.
- Färber, Helmut: *Revolution im Privaten. Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder*. In: Filmkritik 1969/8.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. (Ford: Kiss Gabriella) Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- Flynn, Caryl: *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press
- Fontane, Theodor: *Effi Briest. A Poggenpuhl-család*. (Ford: Vas István) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.
- Forgách András: *Egy parvenü démonai. Fassbinder korai filmjei* In: Filmvilág 1995/7.
- Földényi F. László: *Melankólia*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992
- Földényi F. László: *Női Krisztusok*. In: Filmvilág 2003/ 12.
- Földényi F. László: *Meghalni mindenki fiatal (Berlin, Alexanderplatz)* In: Filmvilág 1997/1.

- Freud, Sigmund: *Álomfejtés*. (Ford. Hollós István). Helikon Kiadó.
- Freud, Sigmund: *Gyász és melankólia*. (Ford. Berényi Gábor) In: uő: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Filum Kiadás.
- Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. (Ford. Szili József.) Helikon Kiadó, 1998.
- Gledhill, Christine: *The Melodramatic Field: An Investigation*. In: Gledhill, Christine (ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing 1987.
- Goethe: *Torquato Tasso*. (Ford. Szabó Ede) In: *Goethe válogatott művei. Drámák I*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963.
- Grodal, Torben: *A fikció műfajtipológiája* (Ford. Ragó Anett). In: *A kortárs filmelmélet útjai*. (Szerk. Vajdovich Györgyi). Budapest: Palatinus, 2004.
- Grodal, Torben: *Megismerés, érzelem, az agyműködés folyamatai és a narráció*. (Ford. Kis Anna) In: *A kortárs filmelmélet útjai* (Szerk. Vajdovich Györgyi). Budapest: Palatinus, 2004.
- Hardy, Thomas: *Egy tiszta nő*. (Ford. Szabó Lőrinc) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958.
- Hawthorne, Nathaniel: *A skarlát betű*. (Ford. Bálint György) Budapest: Európa, 1965.
- Hughes, John – Riley, Brooks: *A New Realism*. In: *Film Comment* vol 11. No. 6 (1975 Nov-Dec)
- James, Henry: *Egy hölgy arcképe*. (Ford. Balabán Péter) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976.
- James, Henry: *London ostroma. Három kisregény*. (Szegegy-Maszák Mihály utószavával) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965.
- Kaes, Anton: *History, fiction, memory: Fassbinder's The Marriage of Maria Braun*. In: Rentschler, Eric (ed.), *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*, London – New York: Methuen, 1986
- Király Jenő: *Frivol múzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Kirby, Lynne: *Fassbinder's Debt to Poussin* In: *Camera Obscura* Vol 13-14 (1985-86)
- Klinger, Barbara: *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994
- Kothenschulte, Daniel: *Lügen der Erinnerung. Ein Gespräch mit Wong Kar-wai*. In: *Film Dienst* (Nov. 2000) no. 24. p. 46-47
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Palatinus, 2005.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002.
- Lajta Gábor: *Francis Bacon és a tértől sebzett test*. In: *Filmvilág* 1987/9. p. 40-42.
- Lalanne, Jean-Marc–Martinez, David–Abbas, Ackbar–Ngai, Jimmy Lalanne (editors): *Wong Kar-wai*. Paris: Dis Voir, 1997.
- Lang, Robert: *American Film Melodrama*. Princeton University Press, 1989.
- LaValley, Al: *The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies. Male Lovers*. In: *New German Critique* No. 63. (Fall 1994)
- Lorenz, Juliane (ed.): *Chaos as Usual. Conversations about Rainer Werner Fassbinder*. New York – London: Applause, 1997
- Luhmann, Niklas: *Szerelm – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*. (Ford. Bognár Virág) József Műhely Kiadó, 1997.
- Márton László: *A kamera jeges gyöngédsége (Bolwieser)* In: *Filmvilág* 1986/9

- Márton László: *Az együttézés díszletei (Berlin, Alexanderplatz)* In: Filmvilág 1988/5
- Márton László: *Óriáspókok. R. W. F. palackpostái* In: Filmvilág 1991/3
- Nánay Bence: *Az idő közelképe. A lassítás Wong Kar-Wai filmjeiben.* Metropolis vol. 9 no. 4. (2005/4.)
- Neale, Steve: *Melodrama and Tears.* In: Screen vol. 27 no. 6. (1986)
- Neale, Steve: *Műfajkérdések.* (Ford. Turcsányi Sándor) In: *Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években.* (szerk.: Nagy Zsolt) Budapest: Új Mandátum, 2000
- Nietzsche, Friedrich: *Adalék a morál genealógiájához.* (Ford. Romhányi Török Gábor) Holnap Kiadó, 1996.
- Nowell-Smith, Geoffrey: *Minnelli and Melodrama.* In: Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film (ed. Christine Gledhill). London: BFI, 1987. pp. 70–74.
- Nowell-Smith, Geoffrey: *Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve.* Gloria Kiadó. (Magyar szerk: Török Zsuzsa, Balázs Éva)
- Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographs Films.* Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Peucker, Brigitte: *Incorporating Images. Film and the Rival Arts.* Princeton - New Jersey: Princeton University Press
- Pyat – Sue: *Matild.* (Ford. Irinyi József) Buda: Színműtár, 1842. Kiadja: Nagy Ignác.
- Raab, Kurt –Karsten, Peter: *Rainer Werner Fassbinder vágyakozása* (Ford. Györffy Miklós) In: Filmvilág 1986/9.,10., 11., 12. 1987/1.
- Racine: *Phaedra.* (Ford. Somlyó György) In: Klasszikus francia drámák. Corneille – Racine. Európa Könyvkiadó, 1984.
- Racine: *Berenice.* (Ford. Vas István) In: Klasszikus francia drámák. Corneille – Racine. Európa Könyvkiadó, 1984.
- Rayns, Tony (ed.): *Fassbinder.* London: British Film Institute, 1976
- Rentschler, Eric: *Terms of dismemberment: the body in / and / of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz* (1980) In: Rentschler, Eric (ed.), German Film and Literature: Adaptations and Transformations, London and New York: Methuen, 1986
- Riesman, David: *A magányos tömeg* (Ford. Szelényi Iván) Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1983
- Schepeleern, Peter: *'Kill Your Darlings'. Lars von Trier and the Origin of Dogma 95.* In: Hjort, Mette-MacKenzie, Scott (ed.): *Purity and Provocation. Dogma 95.* bfi Publishing
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body.* Minneapolis-London: University of Minnesota Press
- Shuttac, Jane: *Contra Brecht: R. W. Fassbinder and Pop Culture in the Sixties.* In: Cinema Journal Vol 33. No. 1. (Fall 1993)
- Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins.* New York: Routledge, 1992.
- Silverman, Kaja: *Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása.* (Ford: Kis Anna) In: Enigma 41. Vol. 11. 2004
- Sobchack: *Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet.* (Ford. Liszka Tamás) In: Metropolis 2004/3.
- Stevenson, Jack: *Lars von Trier.* Bfi Publishing
- Stern, Michael: *Douglas Sirk.* Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Stig Björkman: *Meztelen csodák. Beszélgetés Lars von Trierral.* Filmvilág (1997) no. 11.
- Stóhr Lóránt: *Vándorlások.* In: Filmkultúra online. <http://www.filmkultura.hu/2001/articles/essays/vandorlas.hu.html>

- Studlar, Gaylyn: *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest: Atlantisz, 1998.
- Teo, Stephen: *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: BFI, 1997
- Teo, Stephen: *Wong Kar-wai*. London: BFI, 2005.
- Thomsen, Christian Braad: *Fassbinder. The Life and Work of a Provocative Genius*. London and Boston: faber and faber,
- Töteberg, Michael (ed.), *Rainer Werner Fassbinder*, München: edition text+kritik No. 103., 1989
- Töteberg, Michael (ed.), *Fassbinders Filme 2*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1990
- Varga Balázs: *A kolorádói krétakör*. In: *Filmvilág* 46. (2003) no. 12.
- Varga Balázs: *Kavics a cipőben. A Lars von Trier-paradoxon*. In: Zalán Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003.
- Vattimo, Gianni: *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*. Polity Press, 1988.
- Virilio, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. (Ford. Klimó Ágnes) Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, 1992.
- 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*. bfi Publishing
- Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások*. (Ford: Gelléri András – Józsa Péter – Somlai Péter – Tatár György) Budapest: Gondolat, 1982
- Weiss János: *Mi a romantika?* Pécs: Jelenkor, 2000.
- Williams, Linda: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In: *Film Quarterly* vol. 44. no. 4. (1991 Summer)
- Zalán Vince (Szerk.) *Fassbinder. Írások, beszélgetések*. Budapest: Osiris, 1996.
- Zalán Vince: *Aki többet követelt az élettől, mint vajaskenyeret. Noteszlapok Rainer Werner Fassbinderről* In: *Filmvilág* 1982/10 24-30. old.