

BRIT SOROZAT, AMERIKAI FILM

Vérfrissítések



VARRÓ ATTILA

A BRIT MINISOROZATOK NEM CSAK HÁLÁS ALAPANYAGOT KÍNÁLNAK A HOLLYWOODI BÚNFILMEKNEK, DE A MŰFAJT IS MEGÚJÍTJÁK.

Elnézve a kortárs tévésorozat-dömpinget, nehéz ideálisabb játékfilm-terjedelmet elképzelni manapság a határozatos minisorozatnál. Pompásan ötvözi az egészsétes mozifilmek dramaturgiai sűrítettségét (mentesen a sokévasos szériák többségére jellemző felesleges kitérőktől, töltelékepeződoktól) és a hosszabb terjedelem kínálta előnyöket karakterépítéstől az összefüggés-teremtésig, miközben alatta marad a függőség-kialakuláshoz szükséges orvosi dózisnak és lemond az ipari mennyiségű cliffhanger-túladolástól. Nem véletlen, hogy a formátum úttörőit és klaszszikusait (*The Quatermass Experiment*től a *Názáreti Jézusig*) éppen a britek jegyzik: hatásorientált hatékonyság és józan visszafogottság, drámai mélység és koncentrált sűrűség – csupa ésszerű, fegyelmzett kompromisszum. Az viszont inkább a mozgalmas politikai háttérnek, nem a szigorú nemzeti karakternek tudható be, hogy a minisorozatok krónikájának leginkább jelentős, sőt példaértékű darabjai abból a 80-as évekből kerültek ki, amelyet első pillanatától az utolsóig Margaret Thatcher konzervatív diktatúrája határozott meg Nagy-Britanniában, és közelebről a nemzeti médiában. Utóbbi esetben éppen az ellenálláson keresztül: soha nem készült annyi tartalmilag és formailag radikális sorozat a BBC-nél (*The Boys from the Blackstuff*, *Tinker, Sailer, Soldier, Spy*, *The Singing Detective*, *Edge of Darkness*), Channel Fournál (*Traffic*, *A Very British Coup*) vagy az ITV-nél (*The Jewel of the Crown*, *Widows*), mint a Vaslady miniszterelnöksége idején – aligha meglepő módon szinte kizárólag a merészen kritikus bűnügyi drámák műfajából, kortárs kém-történetektől politikai krimiken át az összeküvés thrillerreig.

Mi sem bizonyítja ékebben ezt a példaértékűséget annál a maroknyi, kivétel nélkül átlagfeletti és határozatos feszegető hollywoodi remake-nél, amelyek forrásműveket a fent említett sorozatokból válogatták: 2000 és 2018 között legalább négy olyan nagyköltségvetésből, látványos sztárgárdával és rangos rendező által készített amerikai stúdióprodukció került mozikba, amely valamelyik rendszerkritikus felhangtól sem mentes brit minisorozatból adaptálódott multiplex szélesvászonra. Soderbergh *Traffic*-je, Martin Campbell *A sötétség határán* című önremake-je, a Kevin McDonald-féle *A dolgok állása* és az idei *Nyughatatlan özvegyek* Steve McQueentől egyfajta mini-inváziót jelent a politikai bűndrámák kortárs műfajában, azokban az időkben, amikor a műfaj népszerűsége erősen megcsappant a multiplexekben. Sőt többet jelentenek ennél, afféle vérfrissítést (lásd a *Traffic* díjesőjét): ezek az álomgyári adaptációk sok tekintetben megőrizték az alpművek radikalitását, ezáltal rendhagyó vonásokat vittek az álomgyári zsánerklisékbe, megteremtve a mutáció nyújtotta esélyt a túléléshez. Ellentmondásos viszonyuk a bűnzsánerek hagyományosan polarizált „jórossz” szemléletmódjával, a happy end illúziójával vagy akár a racionalitás műfaji alapkövetelményével, jórészt nem szerzői truváj, új-hollywoodi invenció eredménye – inkább a 80-as évek brit médiahumuszában gyökerezik.

TRAFFIK

Szemben a kevésbé formatudatos *A dolgok állása*val (amely egy későbbi sorozat, a 2003-as *State of Play* feldolgozása), Soderbergh, Campbell és McQueen filmjét nagyrészt a vizuális és narratív

formanyelvük emeli ki a hollywoodi bűnügyi filmek fősodrából. Ám a modellértékű *Traffic* drogdramája esetében nem csupán a merészen stilizált színpalotta (Soderbergh egyfajta színkóddal differenciálja a fő szálalakat, a délvidéki Mexikó kiégett sárgától az acélkékre szűrt Ohio/Washington tengelyig), de a kézikamerás keresetlenség is helyet kapott Alastair Reid 1989-es szériájában (nála a pakisztáni herointermelő sztorija kapja a melegsárgát és a hamburgi drogmaffia szála a hidegkéket), amely egyéb stílusesszüközökben sem szűkölködik: többek között szívesen eljátszik a hangkulisszával vagy a belső montázssal (például egy közelképtől óriástotálíig tartó pompás hosszú beállításal varázsolja grandiózus finálévá a drogüggyekkel megbízott politikushős záróbeszédét). A formacentrikus látványvilágnál markánsabb sajátosságot jelentenek a remake-ek narratív bravúrai: ezen a téren szintén a *Traffic* viszi a prímet, lenyűgözően kombinált három cselekményszálalával, ahol a három főhős (mexikói drogrendő, washingtoni politikus, kaliforniai gengszterfeleség) noha csak pillanatokra találkozik, de önálló történetük egyforma ívet követ: egyszerre jut el egy-egy sorsdöntő fordulathoz vagy egészíti ki friss információkkal egymást. Figyelembe véve, hogy Soderbergh filmjét a három dramaturgiai tetőpont (ahol összefutnak a fordulatok), pont egyenlő intervallumokra osztja (nagyjából négyszer 35 percre), akár az alpmű megtekintése nélkül borítékolható, hogy ezúttal is a tévésorozat-stratégia precíz lekövetéséről van szó. Reid *Traffic*-ja ugyanezt a bravúrt hajtja végre, csak nagyobb volumenben: cselekményszálai az epizódhatárokon rendre közös csúcspontokra kerülnek, ráadásul valamennyi fejezetben kiemel egy-egy karaktert (Futár, Farmer, Függő) és a személyén keresztül tovább árnyalja az összefüggéseket.

Habár Soderbergh filmjének reneget mivolta elsősorban a formai elemekben feltűnő, igazi sikerét annak a szokatlan hozzáállásnak köszönhetette, amellyel a drogkérdéshez közelített: egyetlen játékfilm terjedelmében olyan komplex rendszert épített az ezredfordulós amerikai-mexikói drogháborúról, amelyre korábban nem volt példa Hollywoodban, górcső alá véve a velejéig korrupt mexikói kábítószervilágot, az amerikai terjesztőhálózatot, a

hivatalos állami defenzívát és a végcél jelentő fogyasztói piacot. A 2000-es remake talán minden utódjánál jobban használta ki a brit minisorozat által kínált dramaturgiai előnyöket, élen ezzel a komplex megközelítéssel – ugyanakkor a 160 perccel rövidebb terjedelm miatt számos fontos összetevőt ki kellett hagynia belőle (amit különösen a politikai szál sínylett meg, lásd a vámos szakszervezet sztrájkját vagy a két nemzet problematikus viszonyát, amelyek fontos összefüggésekre világítanak rá). Ennél fontosabb, és terjedelmi okokkal nem magyarázható módosítás, hogy Soderbergh-ék lecserélték a brit előd leginkább méltatott sajtóságát: a *Traffik* saját szálát szentelt a drogtermelőnek, megmutatva azt a kényszerpályát, amelyen egy átlagos pakisztáni földművelő fokozatosan a szörnyű bűntényekig süllyed, pusztán azért, hogy megélhetést biztosítson családjának. Nyomozóhúszárt választani főhősnek az egyszerű drogparaszt helyett nem csupán közönségnek tett engedmény, de olyan szempontot hagy ki a teljes történetből, amely legalább annyira fontos, mint a többször is hangsúlyozott fogyasztói oldal drogprevenciója: amíg nem sikerült egy máktermelő ország nyomorgó lakossága számára megélhetési alternatívát biztosítani (ezt próbálják a britek mezőgazdasági segélyekkel elérni), a bűnözők számára mindig bő-

ven lesz beszállító. Soderbergh három happy endje éppen a mexikói szalon válik bántóan ostobává (a rendőr-terjesztő macskaegérharc és a drogbíró apa családi története jobbára megőrzi a brit verzió ellentmondásosságát): a vidáman baseballozó gyerekekben gyönyörködő nyomozó optimista végki-csengéséhez képest a családját elvesztő, gyilkossá váló pakisztáni kisember tragédiája jóval közelebb áll a harmadik világ kívülről orvosolhatatlan gondjainak hiteles bemutatásához.

A SÖTÉTSÉG HATÁRÁN

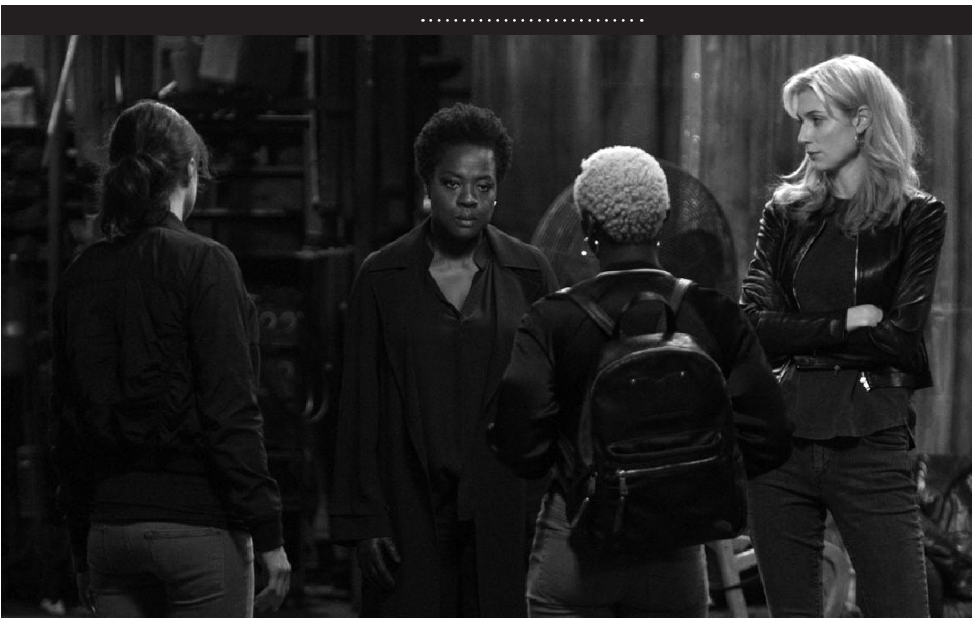
Az 1985-ös *Edge of Darkness* narratív truvája a brit televíziózás egyik leg-híresebb produkciójává tette Martin Campbell eredeti sorozatát: a politikai összeesküvés áldozatává vált öko-aktivista lányát megbosszuló nyomozóapa feszült krimitörténete jóformán az első epizódtól kiegészül egy ismétlődő epizóddal, amelyet részről-részre kevésbé lehet beilleszteni a műfajhoz alapfeltételt jelentő valóságos világba. Az agyonlőtt Emma egy-egy döntő ponton megjelenik apjának, aki megbeszéli vele a fejleményeket, sőt újabb ötleteket kínál a nyomozáshoz – végig nyitott kérdés marad azonban, vajon egyfajta ravasz szubjektív szárlól van-e szó (Craven elképzeli a lányt és csupán inspirálják a beszélgetések a megoldáshoz vezető úton) vagy konkrétan Emma szelle-

me kísérti, szakmai és lelki támogatást nyújtva a legfelsőbb körökig érő bosszúhadjáratához. A BBC-sorozat eredeti forgatókönyve az utolsó rész végén egyértelműen letette a garast a durván műfajidegen természetfeletti mellett (főhősünk a leszámolás végén *fává változott* volna a skót felföldön, öt évvel a *Twin Peaks* előtt), de a csatorna vezetése végül ezt egy szelídebb – szintén nyitottnak tekinthető – befejezésre cserélte (a hegytetőn álló Craven helyén egy röpke vágókép után csupán a sorozat központi motívumát jelenő fekete virágok látszanak). Ezzel szemben az ugyancsak Campbell által rendezett Mel Gibson-remake (*A sötétség határán*, 2010) szokatlan Emma-közjátékai végig a szubjektív értelmezést támogatják, majd az utolsó jelenetben derült égből villámcsapásként egy túlvilági képsorral ér véget a film: apa és lánya szellemének fényglóriás sétájával a kórházi folyosókon át a mennyország kapujáig. Többről van itt szó, mint egy szokásos kökemény Mel Gibson-féle leszámolásfilmet a pergő akciójelenségek után a főhős lassú, kórházi halálával lezárni, ennél is nagyobb műfaji sokk – Campbell sorozatához hasonlóan – egy politikai összeesküvés-thrillert (és a rejtélyét jelentő atomtitkot) egy olyan világba helyezni, amely a szellemeket és túlvilágot nem gyökeresen eltérő, cáfolandó világvéleltek tekinti, hanem egységet teremt közöttük.

Noha Campbell számos ponton komoly engedményeket tesz a hollywoodi követelményeknek, például teljesen megfosztja az alapsorozat hőseit a gyásza mögött lappangó incesztuózus rajongás motívumától (nem csak az inkább házasságot, mint apa-lány kapcsolatot idéző intim pillanatok hiányoznak, de nem látunk halott lánya vibrátorát csókolgató Mel Gibson sem), valamint Emma leleplező DVD-je révén nyilvánosságra hozza teljes kormányzati konspirációt, a politikai helyzetről kínált képe legalább olyan kilátástalan, mint a brit alapfilmmé, és jóval sötétebb A-kategóriás álomgyári társai (köztük akár *A dolgok állása*) végki-csengésénél. Már maga az átírt központi rejtély is keményebb vádat jelent, mint a BBC-történetben: míg 1985-ben a skóciai atomtemető leplezni próbált környezetszennyezését titkos plutónium gyártás okozza, addig 2010-ben az Egyesült Államok piszkos bombák

„Európai ősök elfeledett árnnyai”

(Steve McQueen: Nyughatatlan özvegyek – Michelle Rodriguez, Viola Davis, Cynthia Erivo, Elizabeth Debicki)



készítésével próbál külföldi országokat kompromittálni. Ráadásul a brit sorozat antagonistája egy amerikai milliárdos üzletember, aki politikai céllal szeretné megkaparintani a titkos laboratóriumot, így a főhős a két nagyhatalom közötti hatalmi játszma áldozatává válik, a remake azonban az amerikai kormány belső válságáról, a politikai hatalom és a nagyvállalatok korrupt összefonódásáról mesél, amelyben az ország törvényes felépítményének valamennyi oszlopa bemocskolódik, legyen szó Craven rendőri feletteséről (egyben barátjáról) vagy egy nagyhatalmú szenátorról. Gibson Cravenje a történet végére valóban magányos farkasként pusztul el, hiányoznak mellőle a brit verzióban még fontos szerepet játszó pozitív kormányügynökök, valamint a legfőbb támogatóját jelentő titkos ügynök (a BBC-verzióban renegát CIA-veterán, itt brit „külső tanácsadó”, értsd politikai bérgyilkos) sem fordul saját kenyéradói ellen: pusztán az eltussolás miatt végez a korrupt szenátorral.

ÖZVEGYEK

Az ITV-nél sugárzott 1983-as *Widows* minisorozat utódaihoz képest homlokegyenest más irányból közelített a politikai kritikai műfajához, ugyanakkor precízen illeszkedett kora legfontosabb brit bűnügyi trendjéhez. A Lynda La Plante író és Verity Lambert producernő nevéhez kötődő széria – hasonlóan olyan rendszerkritikus gengszterfilmekhez, mint a *Hosszú nagypéntek* vagy a *Mona Lisa* – a privatizációkra és deregularizációra épülő Thatcher-gazdaságpolitika zsánermetaforáját a szabadkereskedelem csúcspontját jelentő gengszterizmusban látta. Ennek fényében a sorozat legnagyobb műfaji formabontása is egészen más fényben jelenik meg: mai szemmel nézve örömteli forradalmi érdemnek számít, hogy a brit heist-filmek első jelentős darabja, amelyben a törvénytelen tett (egy pénzszállító kirablása) jutalmat kap, méltó büntetés helyett – az alkotók annak idején két verzióban írták meg, számítva a cenzúrabizottság tiltakozására –, szintén rendhagyó módon női elkövetőkhöz kötődik (három bűnöző-özvegyhez, akik maguk hajtják végre a férjeik életébe kerülő akciót). Ám elég egyetlen pillantást vetni a brit széria főhősnőjére, a bandafőnök nevére, aki vasmarokkal vezeti csapatát, hogy fel-

tűnjön a jóval kíméletlenebb politikai párhuzam: a már külsejében is Margaret Thatchert idéző Dolly Rawlins csupán nemében tér el a férfiaktól, akiktől átveszi a hatalmat (a pontos programmal, kapcsolathálóval, anyagi háttérrel együtt) – kíméletlen vaslédi, akit a pénzszerezésnél és bizonyítási vágyánál nem vezetnek nemesebb szándékok. Miközben a *metoo*-hullámot meglovagoló idejű remake minden lehetővé teszi, hogy bűnözőhősnőit pozitív fényben, egyszerre áldozatként, sorsársként és Robin Hoodként tüntesse fel (halálos férfifyegetés miatt kell előteremteni pár hét alatt a dollármilliókat; mindegyikük a maga módján elnyomott, kihasznál, ráadásul etnikai kisebbséghez tartozó nő, akik fokozatosan összekovácsolódnak a közös megpróbáltatások során; ráadásul a pénzt a gonosz fehér férjpolitikuskoktól veszik el), az alapsorozat sivárabb képet fest erről a női kisközösségről és inkább arra világít rá, hogy a gengszterizmus cseppet sem lesz szalonképebb attól, hogy nőkhöz kötődik – az a hatalom, amelyet elnyernek az erőszakkal, zsarolással és rablással, nemtől függetlenül rothaszt és felszínre hozza a sötét vonásokat. McQueen filmjében ez a kritikai célkereszt – nem meglepő módon – a genderről átkerül a rasszra: filmjének legmeglepőbb tartalmi vonása, hogy miközben női hőseivel különösen elnéző, a fekete férfiak immár fehér társaikhoz hasonlóan korrumpálódtak, kizsákmányoló hatalmi figurák, legyen szó képviselőjelöltől, Malcolm X-követő gettó-harcosról vagy közkedvelt prédikátorról.

A *Nyughatatlan özvegyek* nem a manapság piaci követelménnyé váló *girl power*-ének köszönheti rendhagyó mivoltát, sőt nem is csupán saját alapsorozatának, de egyszerre mindhárom szóban forgó brit miniszériának. Egyfelől ismét egy olyan hatrészes történet sűrít 130 percnyi időbe, ahol az ábrázolt mikrovilág szinte valamennyi aspektusa szerepet kap a piramis aljától a tetejéig – a *Traffic* drogháborúja és a *Sötétség határán* politikai konspirációs világa után ezúttal a szervezett bűnözés –, két központi történetet (amelyből az egyik, a két politikai maffia harca, az eredetiben még egy rendőrnymozó küzdelméről szólt felettesével és a bűnözőkkel) és féltucatnyi melléksztorit ötvözve kivételes ügyességgel. A komplex, több

rétégű ábrázolásmód mellett, amely módot ad a nézőnek, hogy ne az egyszerű zsánersémák mentén tekintsen egy *heist*-történetre (lásd még Melville vagy Mann munkáit), a művészfilmes háttérű McQueen a műfaj eredendően tárgyyszerű látásmódját is kikezdi a főhősnő szálában, aki – *A sötétség határán* nyomozójához hasonlóan – folyamatosan újraéli múltját halott szerelmével, sőt nem csupán visszaemlékezik rá, de jelen idejű párbeszédet folytat vele, amely gengszterfilmekről szokatlan mély érzelmi azonosulással ajándékozza meg nézőit, plusz nagyban erősíti a végkifejlet drámai fordulatát. Emellett már csak hab a tortán a rendező markáns vizuális világa, ahol szintén tetten érhető a *Traffic*-forradalom hatása. A kifejezően használt, elegáns hosszú beállítások (lásd a fehér szenátorjelölt egy snittes autótújtát gettó-választóközetéből elővárosi főhadiszálláshoz, szembesítve a nézőt a két világ közötti távolsággal) és a kaotikus, kézikamerás akciópillanatok mellett különösen szembetűnő a színdramaturgia használata: McQueen nem csupán feketére színezte a széftőrő nőbanda vezetőjét, de belehelyezte egy patyolatfehér lakásba, az ír gengszterférj luxusotthonába, amely már színével is jelzi az asszony (elnyomott? önáltató?) pozícióját a *white power* világában – ebből a fehérségből kerül át fokozatosan a rablás éjsötét környezetébe, ahol végül önálló sikert arat, felülkerekedve magán a férjen is. A *Nyughatatlan özvegyek* – akárcsak Soderbergh *Traffic*-ja vagy az *A sötétség határán* – egyfajta örömteli visszatérés a bűnügyi filmek újhollywoodi modernizmusához: formai és társadalmi tudatosságukkal ezek a művek egyszerre üde és árnyalt színfoltot jelentenek a thriller-akciófilmes hatáselemek által uralt mai zsánerekben – ám akárcsak fél évszázaddal korábban, érdemeik mögött ismét csak ott rejtőznek az európai ősök (ezúttal elfeledett) árnyai.

NYUGHATATLAN ÖZVEGYEK (Widows) – amerikai, 2018. Rendezte: **Steve McQueen**. Írta: **Gillian Flynn** és **Steve McQueen**: Kép: **Sean Bobbitt**. Zene: **Hans Zimmer**. Szereplők: **Viola Davis** (Dolly), **Michelle Rodriguez** (Linda), **Elizabeth Debicki** (Alice), **Cynthia Erivo** (Belle), **Colin Farrell** (Mulligan), **Brian Tyree Henry** (Jamal), **Liam Neeson** (Rawlings). Gyártó: **Regency Enterprises / See-Saw Films**. Forgalmazó: **Fórum Film**. *Feliratos*. 130 perc.