

STÓHR LÓRÁNT

Szabadságszúke

Mundruczó Kornél melodrámái

A „melodráma az eksztázisból [...] életformát csinál [...] A tabló a szenvedély tablója, mely a legintenzívebb mozgást mint fellendülést, felmagasztosulást mutatja be”¹ – írja Király Jenő, a műfaji filmek teoretikusa. A melodráma effajta megközelítése találóan jellemzi a műfaj klasszikus példáit, ám a zsáner fejlődése során újabb variációk születtek, amelyek kevésbé eksztatikusak és felmagasztosultak, s ez szoros következménye annak, hogy szerzőik jóval kritikusabbak a végzetükbe vakon rohánók hőseikkel szemben. Mert ha létezik valami igazán általános jellemzője a különféle melodrámáknak, akkor az az, hogy hőseik nem tudatosan cselekszenek, és nem tudatosítják érzelmeiket sem. Eric Bentley szerint² a tragédia hősei bűnösök, kiknek bűne az eredendő bűn, a megszületés a vétke; ezzel szemben a melodráma hősei ártatlanok, akiket a kívülről érkező gonosz fenyeget. 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 hőseinek öntudatlan ártatlanokat. 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. A melodrámákban gyakran sújt le az ártatlanokra a törvény, akik öntudatlanul, naivan, szívüknek, jóérzésüknek engedve követnek el törvénybe ütköző cselekedeteket. A hősök öntudatlansága, amelyekkel szenvedélyeiknek és szívük parancsának engednek a fenyegető gonosz, a társadalmi elnyomás, a törvény ellenében, azt a célt szolgálja, hogy feltámadjon a befogadó együttérzése az áldozatok

1 Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...”. *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Magyar Filmintézet, Budapest, 2000, 72.

2 Bentley, Eric: *A dráma élete*. Jelenkor, Pécs, 1998, 160.

íránt, akik nem veszik észre a körjük szövődő hálót. S ha mégis, akkor igazságukban bízva sem harcolnak ellene. A befogadónak a szereplőkét meghaladó tudása és az irántuk érzett együttérzést megerősítő egyéb dramaturgiai technikák odavezetnek, hogy a melodráma a hősök által megélt szenvedélyek „kicsinyített mását” élheti át a könyv olvasása, a színházi előadás vagy a film nézése közben; így támasztja alá érzelmileg a szerző a befogadóban a törvény hatalma és a társadalmi elnyomás más formái elleni lázadás tudatos támogatását.

A melodramai szenvedély megteremtésének szellemi és érzelmi struktúráját már a 17. századi francia társadalomban megalkották. Niklas Luhman kimutatta, hogy a szerelem kódjának központi elemévé ekkoriban a mértéktelenség és a túlzás vált, a józanság és mértékletesség, a korszak általános eszményei háttérbe szorulnak a szerelemben, sőt egyenesen helytelennek tartják, ha valaki képes úrrá lenni szenvedélyén.³ A melodráma szenvedélyes hősöket mutat: nem feltétlenül szerelmeseket, de mindenképpen olyanokat, akik nem racionálisan viselkednek, hanem szenvedélyeiknek élnek, s még ha megpróbálnak is felülkerekedni érzelmeiken, azok határozzák meg sorsukat. A melodramai hősei nem cselekszenek, nem harcolnak, s harcuk eleve kudarcra ítélt a legyőzhetetlen ellenféllel szemben, legyen az a metafizikai gonosz, a társadalmi berendezkedés vagy az erkölcsi törvény. A melodramai hősök eszményeik, vágyaik, érzelmeik mellett kitérve csendben epekednek, passzívan ellenállnak, szenvedéssel és szenvedéllyel várnak az igazságra, a felmagasztalódásra, a vágyak csodálatos beteljesülésére. „A felfokozás lehetősége a képzeletbe tolódik. [...] De hogyan jutunk el a képzelethez, a képzelet hogyan teremt magának teret és legfőképp: hogyan teremt időt? A válasz [...] a végső élvezetre történő összpontosításban – és késleltetésben – rejlik. Az eszményítést időbeli alakzatok váltják föl a szerelmi szemantikában.”⁴ A melodramai elbeszélés az udvari szerelem késleltetésre épülő időbeli szerkezetét követve az érzelmeket, az érzékeket és a fantáziát mozgatja meg, míg a motorikus élmények kiváltását más, akciódúsabb filmműfajokra hagyja. Steve Neale szerint a melodramai elbeszélés időstruktúrája, 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, továbbá a vágy változékonysága és beteljesülése elé állított akadályok sírásba torkolló meghatottságot váltanak ki a nézőből. A melodramában 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 melodráma tehát érzelmi síkon megnyitja a lehetőséget az eszmények elérése, a vágyak beteljesítése előtt, de a drámai helyzet tudatos elemzése során mindvégig tisztában vagyunk a beteljesülés lehetet-

³ Luhmann, Niklas: *Szerelem – szenvedély*. Józsefvég, Budapest, 1997, 60.

⁴ Uo. 33.

lenségével, a megoldás képtelenségével, ezért tud a kritikai attitűddel megáldott melodramaszerző érzelmeinket és eszünket egymás ellen kijátszva erőteljesen bevonni és elidegeníteni feloldhatatlan gubancokba gabalyodott hőseitől.

A magyar film csak óvatosan élt a melodráma adta lehetőségekkel, így a közönséget fokozatosan elvesztő hazai mozgóképművészet a néző érzelmi bevonását, szenvedélyei felkorbácsolását, együttérzése kicsikarását illetően a legautentikusabb műfajról mondott le. A kortárs magyar filmben Mundruczó Kornél talált rá korai műveiben a melodráma műfajára. Nem is elsősorban a műfajra, hanem a német színház- és filmrendező fenegyerek, Rainer Werner Fassbinder műveire, ezekre a különös szerzői melodramákra, amelyek azért oly különösek, mert egyszerre próbálnak mély együttérzést kelteni hőseik iránt, ugyanakkor kellően kritikus távolságtartással leleplezni viselkedésük mozgatórugóit. Mintha a hideget és a forró keverné Fassbinder: a főhős nő a padlón zokog, de szánakozásunk közben hidegen mérlegeljük drámai vétkeit is. Mundruczó első nagyjátékfilmjeiben Fassbinder melodramáinak nyomán halad: egyszerre élezi ki a konfliktusokat, azonosulást szolgáló drámai helyzeteket, érzelmi állapotokat és idegenít el negatív testi és mentális tulajdonságokkal felruházott hőseitől a stilizált párbeszédekkel, színészi gesztusokkal. Melodramai témája a kudarcra ítélt szabadság keresése. E vágy mozgatja hőseit, mely szenvedéllyé, örületté fokozódik a kudarcra ítéltég, a bezártság, az egyre nagyobb tehetetlenség és egyre szűkebb körülmények miatt. A külvilágból érkező és a belülről fakadó egymással szögesen ellentétes vágyak identitásválságot, személyiséghasadást okoznak.

Nincsen nekem vágyam semmi

Mundruczó első, *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000) című nagyjátékfilmjének főhőse, Brúnó cirkuszi akrobata és homoszexuális prostituált. Brúnó és felesége, Mari lerobbant falusi házban élnek és egy cirkuszi számról álmodnak, amiben a fiú a sárkányrepülőről felemeli a gerendán akrobatamutatókat bemutató lányt a levegőbe. Akárcsak Fábri Zoltán *Körhinta* című filmjének ifjú szerelmei, akiket a hinta repít el a vágyak birodalmába („Repülünk, Mari!” – idézi Mundruczó Fábri), a cirkuszi szám szó szerint is a levegőbe repít, de átvitt értelemben is kirepítené a fiatal párt a falusi, szegényes életből a nagyvilágba („New York, Rió, Tokió, elmehetek én oda, megtörténik a csoda”); a valóságból a boldogság utópikus terébe. Mari egyszer a kis gyufaárus lányról mesél öccsének, majd a mesebeli figura átváltozik egy szorgosan gyakorló tornászlánnyá, saját álombéli másává, akit egy erős férfikar kiemel és felvisz az öröm és ragyogás világába. A szám azonban egyelőre nem sikerül, a lány folyton a földre zuhan. Amíg be nem futnak a számmal, Brúnó Pestre jár „dolgozni” Mari öccsével, Ringóval: homoszexuális prostituáltakként keresik kenyerüket.

Brúnó drámája, hogy önmagát mások fölé, a kisszerű világ fölé helyezi, mégis mindig kénytelen alkalmazkodni a külvilág által elvárt szerepekhez. A gőgje azonban újra meg újra felhorgad, nem képes a megaláztatásokat lenyelni. Áldozatként éli meg kitörésre irányuló terveinek ellehetetlenülését, amíg – büszkesége dacára – kénytelen mások vágyait kiszolgálni, másoknak engedelmeskedni. Nyíltan felvállalt heteroszexuális házastársi kapcsolata és titkolt, megtagadott, szégyellt homoszexuális viszonyai alapvető érzelmi, identitásbeli hasadtságot teremtenek, amelyet képtelen tudatosítani, kibeszélni, feloldani, megváltoztatni – emiatt válik személyisége és körülményei áldozatává. Brúnó minden fontos kapcsolatában kettős, gyakran egymással ellentmondásban álló szerepet tölt be: Marinak férje és cirkuszi partnere; Ringónak sógora, barátja, „kollégája” és szeretője; állandó kuncaftjának, egy középkorú, gazdag ügyvédnek, kétgyerekes családapának a szerelmét pénzért áruló kitarítottja és fia, aki védelmet, gyengédséget, megértést vár. Brúnó a vágyak erőterében álló, darabokra hasadt személyiség. Igyekszik uralni az egymás ellen feszülő erőket, vágyakat, szerepeket, amelyek végül szétszakítják. A főhős neve is változik a szerepeinek függvényében: sárga kabátos Brúnó a mindennapi helyzetekben, a képregényhős ruhájába bújt Batman a cirkuszi szám repülőseként.

Az áldozattal való teljes érzelmi azonosulást – Fassbinder melo-dramáihoz hasonlóan – gátolja a főhős ellentmondásos személyisége, fölényessége, gőgje, erőszakossága, ügyeskedése, valamint a színészek poentírozott párbeszédei és teátrális szövegmondása. „Szegény Brúnó fázik” – mondja a főhős a film nyitójelenetében rájátszva a *Lear király* bolondjának szavaira, miközben nehezen képzelhető el róla, hogy ismerné Shakespeare tragédiáját. Nagy Ervin szárazon, hangsúlytalanul, érzelemmentesen, tartózkodó iróniával mondja el Brúnó rövid, verbális humorra kihegyezett mondatait. A teátrálisan stilizált verbalitás az elidegenítést szolgálja Mundruczónál, amely ellentétes irányú az expresszív érzelmkifejezés iránti vonzódással. A hideg és meleg kontrasztálása a színhasználatban is megjelenik. A külvilág hidegségét, keménységét sugározza a képsor, amikor Brúnó az ügyvéddel lebonyolított szexuális aktust követően hidegkék fürdőszobában zokogva mossa altestét. A zárójelenetben a temetés a késő őszi hajnal fakószürke ködében zajlik. Mundruczó alapvetően hideg színvilágú képeire élénk, meleg színű foltokat tesz, a neon hideg fények rideg háttérét poposan élénk, meleg színfoltok törik meg. Brúnó sárga kabátjában nemcsak feltűnő jelenség, de a szenvedély hordozója egy rideg, hűvös világban, amelyet a kékek, szürkék uralnak. Más szereplők is ruhájuk színével válnak le a környezetükről; a színhasználatban egyfajta pop art-os kontraszthatás érvényesül. Mari a késő délutáni napfényes búcsúzáskor rózsaszín pólójában kivirít a falusias tájból, ahol a háttérben sötét színű marhák legelésznek. Ringó a *Trainspotting* című film narancssárga pólójában mászkál a homoszexuális találkahelyként használt véce nyomasztó fehér világában. A külvilág hidegségével

szemben Brúnó és Mari falusi otthona a melegség, otthonosság helye, ahol a narancsok, vörösek, élénk kékek uralkodnak.

A korán elhalt–elment szülők árvájaként nevelkedett Brúnó a házias, kétgyerekes, jómódban élő ügyvédben leli meg pótapját, akivel kiszolgáltatott helyzete, alárendelt pozíciója miatt állandóan kötekedik; a hatalmi viszonyokat kiegyensúlyozandó folyton ingerli, leleplezéssel fenyegeti a homoszexualitását családjá és a tágabb nyilvánosság előtt titkoló férfit, aki viszont szerelmes Brunóba, s apjaként gondját viseli a bajban. Brúnónak az ügyvédhez fűződő ellentmondásos viszonya egy kínos ágyjelenetben kristályosodik ki, amelyben a fázisokra, élőképekre tördelt, stilizált vetkőzést a főhős belső monológja ellenpontozó szólamként kíséri. Brúnó úgy adja át vonakodva testét a férfinak, hogy közben verbálisan megtagadja magát tőle. Az eltorzított hang „belülről” szól, kibeszéli mindazt a szenvedést, fájdalmat, amelyet a különféle szerepek ellepleznek.

Az alapvetően kívülről ábrázolt, az érzéseiről többnyire hallgató Brúnó belső világát feltáró további jelenetek is arról árulkodnak, hogy a főhős áldozatként tekint önmagára. Miután egy utcai igazoltatás során elkapták, beviszik a rendőrségre, ahol a kihallgatást végző két rendőrnő sztriptízzre kényszeríti őt. A rendőrnők Brúnóban csak a homoszexuális prostituáltat, a hímrinyót látják, míg a fiú a cirkuszi számért keményen dolgozó férfiként tekint önmagára. Brúnó kelleetlenül vetkőzni kezd, majd egyre inkább belelendül, miközben a rendőrségi szoba is átváltozik kékes reflektorfényben fürdő sztriptízbárrá. A jelenet sokkoló befejezése hidegzuhanyként éri a kívánt szerepnek megfelelően éppen Chippendale-fiúvá átvedlett főhőst. Brúnó a kihallgatás súlyos testi-lelki kiszolgáltatottságát képzeletben a testi csábítás játékvá alakította át, így tette áldozat mivoltát egyfelől még teljesebbé, másfelől viszont felkínálkozásával védekezésként a Chippendale-fiú álarca mögé menekült.

A nyúl motívuma is Brúnó kiszolgáltatottságát és áldozatiságát szimbolizálja. A fiatalember felesége szüleit megvendégelendő leöli házinyulukat. A szívverés ritmusára pulzáló kép és a szívdobogás felerősített hangja révén mintegy kifordul Brúnó teste, pőrére vetkőzik – a megfeszített és megnyúzott állattal azonosul. Az állat és ember közti metaforikus kapcsolat az áldozat jelentésévé válik. A szexuális szerepeket hangsúlyozó ruha és a kidolgozott test szexuálisan vonzó felszíne alatt a szív és a hang valami lényegire utal, amelyre a hős énként tekint, ám amely eltörpül a tőle független, önállósult és kontrollálhatatlan, idegen erők által kisajátított szerepek egymásra rétegződő burka alatt. „Fuss, mint a nyúl!” Brúnó halálában sem lesz „önmaga”: a maskulin identitását megerősítő féltékeny és agresszív férj ostoba szerepében éri utol az ügyvéd megváltó pisztolygolyója. A halál – akárcsak az ágyjelenet – fázisokra, élőképek sorozatára bomlik, amelyben a halott Krisztust ölében tartó Máriára emlékeztető mozdulatokkal fogja át Mari Brúnó összecsukló testét. Mundruczó főhőse életét és halálát profán passióként tárgyalja, amelyben a hős hagyja, hogy szétszaggassák testét más

emberek vágyai, amelyek mögött elsikkad saját, kitörésre irányuló transzcendens vágya.

Szép napok

A *Szép napokban* (2002) a melodramai konfliktust és a sűrítést ismét a szűkös (legalábbis annak érzett) tér és a behatárolt idő teremti meg. A film kamasz főhőse, Péter feltételesen szabadul a javítóintézetből, ahová fegyveres rablásért és autólopásért került. Az intézetből kilépve szeretne azonnal elmenekülni az országból, de útlevíl híján egyre hosszabb várakozásra kényszerül. Amíg nem jön meg az útlevíl, addig Péter nővére lakásában tölti idejét. E „szép napokat” a bezártságból és a tehetetlen várakozásból eredő, egyre fokozódó indulatok hangolják át, amelyek robbanásukkor a végső, teljes bukáshoz vezetnek. Péter indulatosan mozog fel-alá a szűk terekben, akár egy ketrecbe zárt vadállat. Az elvagyódás motívuma a *Nincsen nekem...* főhősénél öntudatlanabb személyiségben sístergőbb, kevésbé kontrollált indulatokkal telítődik.

Pétert ellentétes erők szakítják szét: egyfelől a gyermeki szerep utáni vágy, másfelől a férfivá válás igénye. Az előbbit a mosodában dolgozó nővére, Marika mellett éli meg, aki a szülők hiányában (nem tudni, meghaltak vagy elmentek, mint Brúnó szülei) a pótanymai szerepet töltötte be Péter életében. A hazaérkező Pétert szimbolikusan megmosdatja, aki úgy gubbaszt a munkahelyi mosógépben, mintha az anyaölbén volna. Később is gondoskodik róla, rendbe teszi a ruháit, fürdeti, ugyanakkor a játszadozásuk a fürdőkádban, játékos verekedésük átítatódik az ellenkező nemű testvérek óvatos szexuális kíváncsiskodásával. Utóbbi vágyának tárgyává azonban nem nővére, hanem Maya, a kamaszlány válik. A hazaérkező Péter meglesli a mosodában Maya szülését és az újszülött kisbaba átadását Marikának, így egy titkos tudás birtokosaként hatalmi pozícióba kerül. Marika ugyanis megveszi a kamasz Maya születő gyereket férje tudta nélkül, mialatt az Németországban dolgozik. Pétert ellentétes vágyai ellentmondásos viselkedéshez vezetik. Egyfelől vissza akarja téríteni a szülés közben meglesett Mayát az anyai szerephez, aki azáltal, hogy gyereket a fiú nővérenek, Marikának pénzért eladta, megtagadta anyaságát. Pétert az motiválja Maya anyai mivoltával való szembesítésében, hogy neki nővére tölti be életében az anyai szerepét, de a Mayától megvett gyerek következtében kiszorul nővére szeretetének középpontjából, ezért akarja elválasztani őt a kisbabától. A másik motívuma az, hogy Maya Péter főnökének, a bűnbanda vezetőjének kitartott szeretője. Miután Péter meglesli őket szexuális aktus közben, a megtagadott anyai szerep felhánytorgatásával akarja öntudatlanul is eltéríteni Mayát Jánostól, amire a személyes okokon túl az is indokot nyújt, hogy a lány egyáltalán nem szerelmes a nála jóval idősebb, erőszakos, perverz bandafőnökbe. Másfelől viszont Péter felnőtt férfivá válását csak Maya nőként való birtoklása oldhatja meg. Amikor János féltékenységében kirúgja

Mayát a lakásból, valamint Péter barátja, „kollégája”, Ákos is féltékenységből erőszakoskodik volt kedvesével (a kisbaba tőle van), akkor Péter kerül helyzetbe, ám akkor már nem Maya anyasága lesz a döntő, hanem a lány női mivolta. Maya végre szerelmi és szexuális vágyainak elérhető közelségébe kerül.

Péter elvágódása a tengerhez utazás gondolatában ölt határozott képet, s ezt egészíti ki később azzal az elképzeléssel, hogy Mayát is magával viszi az utazásra. A modernista gengszterfilmek, Godard és Fassbinder alkotásai annak a romantikus eszménynek a lerombolására törekedtek, hogy szabadság és szerelem kiegészítik, erősítik egymást, márpedig az individuum önmegvalósításának e kettő az alapja. Godard és Fassbinder korai alkotásaiban a nők a család és az otthon utáni vágyakozásuk következtében elárulják a férfiak eszményeit, a kalandot, utazást, szabadságot. Mundruczónál is konfliktusba kerül egymással az utazás és a szerelem, de ő inkább e téma melodramatikus variációját adja. Péter szabadon utazhatna: autót lop, megkapja végre nővérétől útlevelét, sőt pénzt is kap hozzá, azzal a kikötéssel, hogy vigye magával Mayát. Mindez Péter számára ideális volna. Ám Maya nem akar menni, neki a gyerek kell – ha Péter szemével nézzük, akkor megtagadja őt, egymásra találásukat, amely inkább vonzalom, mint szerelem, s végső soron nem akarja a felkínált utazást, szabadságot, kalandot. Pétert férfiúi méltóságában éri sérelem, ezért a hosszú tehetetlenkedés, a ketrebe zártág után kirobban indulata, amelynek áldozata az ártatlan lány lesz. Péter a megalázottságából fakadó haragját a leggyengébb és legártatlanabb teremtesen vezeti le, amivel végleg elbukik, elveszti a szerelem reményét is, s már csak az átmeneti szabadság marad meg számára, mielőtt újra börtönbe kerülne.

Csak hogy nem egyedül Péter az áldozata a történetnek, sőt ő még épségben megússza a „szép napokat”, nem úgy, mint a nők, Marika és Maya: az előbbi a film első változatában öngyilkosságot követ el, de a kevésbé melodramatikus végleges verzióban is gyermeke elvesztése és börtön vár rá, a kamaszlány pedig életveszélyes nemi erőszak áldozata lesz, s ha ezt túl is éli, gyermekét valószínűleg nem sikerül visszaszereznie. Mundruczó a fassbinderi melodráma szemléletmódját követve minden oldalról, mindhárom főhős nézőpontjából megmutatja a helyzetet, hogy aztán mindannyiukat áldozatokként, a helyzet foglyaiként leplezze le. Mindhárom főhős áldozat, s mindhárom főhős egyúttal áruló is. Marika elrejti Péter útlevelét, nem akarja elengedni öccsét, szüksége van rá Mayával szemben, felhasználja őt arra, hogy eltávolítsa a lányt környezetéből. Maya szintén csak eszközt lát Péterben, aki tanúskodhat amellet, hogy övé a gyerek, s ha megtette ezt a szívességet, lefekhet vele, élhet vele együtt, miután Pestre ment táncosnőnek. Maya elárulja Péter férfias szabadságeszményét, visszaél Péter vonzalmával, segítőkészségével. Péter viszont saját magát árulja el azzal, hogy éppen Mayát bünteti meg tehetetlenségéért. Ha Péter – a magyar értelmiségi közérzetfilmek hőseihez hasonlóan – tudatos ember volna, akkor Maya háritása, gyerekhez való ragaszkodása láttán lemondana a

lányról, és egyedül indulna útnak, hogy megvalósítsa álmát. Péter számára azonban itt telik be a pohár. Őt folyton megtagadják, elárulják a nők: anyja, pótanyja és szerelme is, ezért teljesen elvesztve önuralmát birtokolni akar, erőszakkal akarja kicsikarni, amit szeretetből nem kapott meg.

A történet a fassbinderi társadalmi-politikai melodramákat idézi, ám Mundruczó a *Szép napokban* még erőteljesebben ellenpontozza a melodramai elbeszélést nyers, hűvös stílusával, mint azt a szenvedélyes *Nincsen nekem...*-ben tette. A színészek közül a főhőst alakító Polgár Tamást a szerepéhez hasonlóan javítóintézetből választotta; szlenggel teli, megmunkálatlan, nyers mondatai improvizációnak hatnak. Mivel a hősök verbálisan nem képesek érzelmek kifejezésére, a testükkel próbálnak kommunikálni: a gyengédséget, a barátságot, a testvéri szeretetet agresszivitással, játékos verekedéssel, míg a feszültséget, dühöt veréssel, kínzással vagy gyanakvó egymás körüli keringéssel fejezik ki. Nem a verbalításra és nem a történetmesélésre, hanem az erős, spontán fizikai gesztusokra kerül a hangsúly. Péter kontrollálatlan féltékenységi rohama ugyanabban az üres, ekkor verőfényes, izzóan forró parkolóban zajlik, ahol a történet végén – egy hűvös hajnalon – kegyetlenül megerőszkolja a lányt. Péter és Maya utolsó éjszakája az állatkertben és a parkolóban ugyanazon érvek mantraszerű ismételtetéséből, lecsupaszított verbális megnyilvánulásokból és egyszerű racionális érvekből áll, amely eltölpül a két szereplő fizikai jelenléte, testi egymásra hatása mellett.

Mundruczó lefojtott melodramájában a környezet szűkössége, a kiélhetetlen vágyak, az ellehetetlenülő önmegvalósítás miatt felsztergő indulatok, a nagy elhatározások híján megmaradt kisszerű célokért harcoló emberek csapnak össze anélkül, hogy tudatosan számot vetnének életükkel, problémáikkal. Csak mennek előre tekintet nélkül másokra – így lesznek valamennyien egy megoldhatatlan helyzet, az anyagi és még inkább az egzisztenciális *szűkösség* áldozatai.

Johanna

A *Johannával* (2005) fordulat áll be Mundruczó pályáján: a mítosz(ok) újraértelmezése, rekontextualizálása kerül érdeklődésének középpontjába. A fojtogatóan zárt, kisszerű, embertelen környezetével drámai konfliktusban levő hős Mundruczó-féle története a *Johannától* kezdve a mítosz segítségével univerzalizálódik, ugyanakkor a hangsúlyok is eltolódnak: már nem a kiszakadás (lehetetlensége), hanem a megváltás (lehetetlensége) áll a dráma középpontjában.⁵ A mítosz kortárs történetként való újjáélesztésének első nagyjátékfilmes változata a *Johanna*, amelynek öntőformája az opera műfaja: a

⁵ A megváltás kérdése foglalkoztatja Mundruczót a színházi rendezéseiben, így Vlagyimir Szorokin *Jég* című regényének színházi adaptációjában, amelyben a jelenkor emberének elveszettségére és egzisztenciális botránnyának sötét és kegyetlen ábrázolására a jégvívő szekta által kínált kollektív megváltás egyszerre magasztos, háborzongató és ironikus dramatizálása felel.

képek alatt szinte mindvégig szól Tallér Zsófia a filmhez írt zenéje, a szereplők énekelnek beszéd helyett, a Harczos Bálint és Térey János által jegyzett libretto az élőbeszédet a bibliai parafrázisokkal és költői strofákkal keveri.⁶

Mundruczó a *Johannában* a melodráma műfajának klasszikus, 19. századi változatát idézi fel, amelyben a tiszta nő áldozathozatalát a közösség félreismeri, szigorúan a törvények betűjéhez ragaszkodva bűnként olvassa, ezért kiközösíti és elpusztítja őt. Mundruczó a *Johanna* elbeszélésében immár nem Fassbinder, hanem a kortárs európai dán film fenegyereke, – az egyébként Fassbindertől szintén sokat tanult – Lars von Trier *Hullámtörés* (1996) című filmje nyomdokán halad. *Johanna* – Térey, Harczos és Mundruczó értelmezésében – mai junkie, kábítószerfüggő fiatal nő, akit bárki megkaphat. A bűnben élő, törekeny alkatú, de kemény tekintetű, nyers modorú, szabad szájú, harcias lány (a *Szép napok* Mayáját alakító Tóth Orsi alakítása) egy súlyos balesetet követően születik újjá és válik szentté: kórházi ápolónőként testével gyógyítja a súlyos betegeket, a haldoklókat.

A film a valóságos szenvedést és a megjátszottat, a valóságos áldozathozatalt és a pénzért hozott áldozatot ellenpontozza egymással. A *Johanna* tévétudósításként indul: a kamera egy tűzoltóautóban utazik a budapesti Erzsébet hídon, s azt imitálja, mintha a tévéstáb a tűzoltókkal együtt érkezne a buszbaleset helyszínére. A balesetet szenvedett utasok ellátása azonban már nem kelt dokumentumfilm-mes hatást. A kórház a földalatti folyosóival, kontrasztos világításával stilizáltak hat, ám a szereplők még ekkor is valószerű dialógusokban, az orvosi szakzsargont használva beszélgetnek egymással. A sürgő-forgó ápolók és orvosok közül kiemelkedik egy fiatal doktor, a kamera követni kezdi, s közben megszólal a feszültséget sugárzó, a film eleji dokumentarista stilizációnak ellentmondó zene. Az orvos találkozik az erősen vérző, mégis kihívóan viselkedő főhősnővel, akit az ellátandók közé vezetnek, majd elhangzik az első énekelt verssor: „Akció lefűjva!”

Valóság és játék szembenállásának ironikus felfogatása összekapcsolódik a hősnő történetével. A baleset minden sérültje, azaz minden szereplő tudja, hogy ez csak játék, imitáció, egy tipikus baleset reprezentációja. *Johanna*, a drogos lány azonban megveti magát és társait, amiért pénzért sérültek, halottnak tettetik magukat, előre megírt szerepet játszanak, és a kisszerűnek ítélt figurák hada⁷ elől elmenekülve a kórház gyógyszereszekrényében talált mor-

6 Térey A *Nibelung-Iakópark* című verses drámáját Mundruczó később színházi előadásként, majd tévéfilmként rendezte meg a *Johanna* helyszínénél is szolgáló Budai Sziklakórházban. Térey és Mundruczó A *Nibelung*-értelmezésében a nyugati világ vérfagyasztóan cinikus és üres hatalmasságainak panoptikumára már csak az apokaliptikus pusztulás várhat, a megváltás legkisebb reménye nélkül.

7 A libretto részletezőbben mutatja meg a baleset színlelt áldozatait, a jellegzetes típusokat, miáltal a baleset színészei a túlélők, a megúsni akarók társaságaként állnak előttünk. (Harczos Bálint – Térey János: *Félszent Johanna*, operafilm-libretto <http://www.litera.hu/irodalom/harczos-balint-%E2%80%93-terey-janos-felszent-johanna-operafilm-libretto>. Utolsó letöltés: 2009. április 17.)

fiummal belövi magát. A kábítószer nyújtotta lebegésben lel mendedéket a banális és anyagias világ elől. „Különválnunk, a Teremtőm meg én” – éneklí Johanna, megelőlegezve valóságos balesetét és majdnem-halálát. Johanna az őt kívánó orvos elől menekülés közben zuhan le a lépcsőn, élet és halál közt lebeg, de újjáélesztik. Az újjászületése a koporsószerű CT-ben megy végbe: „Mefogantam. Föltekintek... – / Mit tudunk: Isten meg én? / Magvat nemhiába hintek / Szét e meddő földtekén. / Ember épít, Isten épül / Szinte észrevétlenül; / Méhem kapta rejtekéül, / A semmiből előkerül, / És az ébredő: felül.” Johanna a CT-ben a csodatevés fárasztó képességét kapta ajándékba, sovány kamaszlány-teste szakrális testté változott. Ezt a szakrális testet gyógyításra kell használnia, oda kell adnia minden betegnek magát. A halálos betegek az ápolónővének felvett Johannával hálva meggyógyulnak. („Magvat nemhiába hintek / Szét e meddő földtekén” – a szövegrész kétértelműsége csak az aktusok után lepleződik le.)

A csodálatos gyógyulásoknak az orvosok a tudomány alapján állva nem hihetnek, ezért Johanna az ellenségüké válik. A hagyományos melodramai történetvezetést követve Johanna a Jó, az orvosok a Rossz szerepkörét töltik be. A Rossz nem ismeri fel a jóságot, hanem megpróbálja még jobban befeketíteni azt; ekként tesznek az orvosok is, akik Johannát szexualitása felől mocskolják be. A lányról az a hír járja, hogy a balesete előtt kielégítette minden rá vágó férfi szexuális vágyát,⁸ amire a cselekményben közvetlenül az utal, hogy az orvossal való első találkozása alkalmával kétértelmű mosollyal néz a férfira, majd lassan felhúzza a mellén ruháját. Az orvos viszonyát a lányhoz mindvégig az első találkozás határozza meg, később is a „szajhát” keresi Johannában, aki kielégíti szexuális vágyát, amelyet szeretetté-szerelemmé igyekszik szublimálni: ő veszi fel ápolónak a kórházba, hogy megmentse a kint rá leselkedő veszélyektől, a kábítószer-függőségtől és prostitúciótól. Ám Johanna már átváltozott, már nem hajlandó lefeküdni senkivel a gyógyítandó betegek kivül: „De nem, de nem, de nem. Veled nem. Én nem./ Egészségessel nincsen semmi dolgom soha. / Minek nézel? Én nem vagyok ribanc./ Ez egy adottság, nem szolgáltatás.” A szexuális felkínálkozások nem szerepek, nem a csábítás játéka, a szexuális aktusok már nem pénzért történnek, hanem valódi adományok: a fiatal nő odaadja magát a beteg, öreg férfiaknak, ezáltal gyógyítja meg őket. Johanna, akár csak Brúnó vagy Maya a korábbi filmekben, a vágy tárgya, mind az orvosé, mind a halálos betegeké, ám Johanna már nem a vágy passzív tárgya, hanem tudatosan adja át magát ezeknek a rá irányuló vágyaknak, szakrálissá avatva a betegekkel folytatott szexuális aktusokat.⁹ Az orvosok azonban csak azt látják, hogy az ápolónő lefekszik a betegekkel, míg velük nem, ami a főhős

8 A librettó egyértelműbben fogalmaz ebben a tekintetben: „Azt nem tudom, hogy hívnak. / Épp olyan vagy, / Mint azok a fiúk a Szimpla-kertben, / Akiket fű alatt, fölött kivertem.” (Harczos – Térey, i. m.)

9 Lásd Stóhr Lóránt: Nincs alku. Lars von Trier melodramái. *Metropolis*, 2006/2. 40–59.

orvos szemében az árulás, a megtagadás formája, akárcsak Péter esetében Maya visszatérése az anya szerepéhez.

Ám Johanna igazi harcát nem az őt végül elpusztító orvosokkal vívja, sokkal inkább önmaga kiválasztottságával. Akárcsak a *Hullámtörés* szent bolondja, a szerelme életét idegen férfiak kielégítésével, önmaga prostitúciójával, vagyis testi áldozathozatalával fenntartó Bess, Mundruczó Johannája is a rá rótt feladat terhe és a feladat értelme közt vergődik. Akárcsak Bess saját férjének, úgy ad Johanna is életet a halálos betegeknek, de ezt a lelkiileg és fizikailag is embert próbáló, lelkét–testét elgyötrő, bemocskoló szexuális aktusokkal kell véghezvinnie. Az önátadás szentségének folytonos megélése elviselhetetlen terhet ró Johannára, míg az – akár halálos – sebesülések eljátszása a statiszták számára csupán borzongató, de könnyen feledhető élmény. S mindehhez társul még Johanna számára a kétség, hogy van-e értelme áldozathozatalának. „Volt egyszer egy szent, úgy hívták: Johanna. / Mértéktelen jóság okozta vesztét – / Ajándékát a föld is elfogadta, / S gyomrába nyelte embriónyi testét” – éneklí a kórház gyerekbetegeinek, vagyis az angyaloknak kórusa. S erre felel a librettóban Johanna dala, amit az operafilmben szintén a gyerekkórus énekel: „Nem éri meg. / Nem éri meg. / Nem éri meg. / Ha adni támad bőkegyelmű kedved. / Gondold meg, és az út szélére vessed / A tévhited.”

A film a posztmodern melodramák kétértelműségével viszonyul a főhős áldozathozatalához, így a melodráma műfajához is. Johanna rituális szexuális aktusai és elégetése egyszerre profán és szakrális, ironikus és vére menően komoly. A librettó és a belőle készült filmszöveg tele van travesztáló mitológiai utalásokkal, komolyan és ironikusan is olvasható bibliai rájátszásokkal. Johanna alakjában, történetében, dialógusaiban fellelhetőek Lázár, Szűz Mária, Mária Magdolna és Krisztus vonásai is. A pénzért szenvedést és halált játszó, a bűnt mégis elhárító, szó szerint kezüket (és műsebeiket) mosó statisztákkal szemben Johanna nem mosakszik ki a művérből, kint hordozza műsebeit, véresen mászkál a kórház folyosóin. Kétszer is elhangzik a kérdés Johannával szemben: „Ki vagy te?” „Én vagyok” – éneklí előbb Johanna, ami rájátszás a „Vagyok, aki vagyok” formulára, ám még bizonytalanság, öndefiníciós nehézségek társulnak hozzá, s csak saját létezésének állítására merészkedik. Másodsorra a cselekmény végén, közvetlenül halála előtt már azt válaszolja: „Én Igazság által vagyok erős”, ami az „Igazság által leszel erős” izajási prófécijára utal (Iz 54,14). Johanna komor öndefiníciója, az isteni küldetés hangsúlyozása, áriáinak emelkedettségével, szívbemarkoló gyöngédségével társul, még akkor is, amikor a trágár és durva szöveg ellentmond a zene szépségének. A többi szereplő áriái viszont a szöveg közönségességéhez illően gyakran humorosak, gunyorosak. A rendezés hol a legenda újraértelmezésére, reszakralizálására, hol travesztálására törekszik. Szent Johanna legendájának travesztiáját adják a hősi történetek átíratái a kórház miliójébe: az orvos fegyvere a kard helyett az injekcióstű, az orvosok lovak helyett műtőskocsikkal rohamoznak. A térhasználat alapve-

tően szimbolikus. A földalatti kórházat nem éri napfény, maga a Pokol vagy a Purgatórium, ahogy a librettó jelöli az opera első két felvonását.¹⁰ A világítás erős kontrasztjait, a sötét és világos vizuális szembenállását az utómunka felerősítette. A szereplőket időnként egyetlen színpadias reflektorfény emeli ki sötétben maradó környezetükből. A fény és sötétség expresszív szembenállása a klasszikus színpadi melodramától örökölt eszköz, ahol Jó és Gonosz, tisztaság és mocskok, ártatlanság és bűn szembeállítását húzták alá a fehér és fekete, fény és árnyék kontrasztjával. A lefelé tartó mozgások a pokolra szállást metaforizálják. A hősnő ambivalens viszonyban van a – Mundruczó korábbi filmjeinél jóval zártabb – szorongatóan klausztrófóbb térrel. Johanna lemond a szabadságról, amelyre a rendező két első nagyjátékfilmjeinek hősei vágytak. Még az újjászületés előtti Johanna is vágyódik ki-, el- és felfelé, amit egyéb lehetőségek híján a drog biztosított számára „Ringatózom, akár az oxigén” – éneklő a kábítószeres mámorban lebegő Johanna. Az újjászületése után Johanna lemond a csábító külvilágról, úgy dönt, vagy inkább arra ítéltetett, hogy a föld mélyében kiépített kórház koszos, zárt kisvilágában álljon helyt. A szűkösen kicsi falu, kisváros és ország után ez a szimbolikus tér (ami az előző filmek konkrét terének elvont általánosítása) a megváltásra váró közösség helye. Johanna nem menekülhet el *kívülre*, nem transzcendentálhat, előbb itt és most élnie, halnia kell. A feltámadása azonban elmarad, halott teste a szeméttelen végzi. Az áldozathozatal értelme fájdalmasan megkérdőjeleződik.

Delta

Az áldozathozatal, az adás gesztusának lehetősége és értelme felett töpreng Mundruczó a *Johannát* követő kisfilmjeiben és a *Delta* (2008) című nagyjátékfilmjében is, miközben tovább folytatja a keresztény kultúrkör mítoszainak újraértelmezését. A *Deltáról* története alapján akár azt is állíthatnák, hogy szintén a melodramák sémáját követi. A harmincas éveiben járó férfinő hazatér az ismeretlenből a Duna-deltába sajátjai közé, a családjához, s egy házat kezd ácsolni a nyílt vízén. A húga vele tart a munkában, összeköltöznek és elhálják a kapcsolatukat, amit a közösség nem néz jó szemmel. Egy csodálatos halfogást követően a testvérpár vendégséget ad, de a részeg emberek ahelyett, hogy örülnének, megerőszakolják a lányt és megölik a bátyját. A leglényegesebb dramaturgiai változás, hogy eltűnnek a nyílt konfliktusok, a főhős nem száll szembe az ellenerővel, hanem elfordul tőlük; önmagában és tán a csodában bízva hagyja megtörténni az eseményeket. A főhős mozgása is megváltozik a korábbi filmekhez képest: nem kifelé vágyik, hanem hazatér, otthont keres és teremt, egy utópikus teret épít fel saját szülőföldjén. A helyszín, a Duna-delta tágas öbleivel, széles horizontjával inkább a lehetősé-

10 Harczos – Térey, i. m.

geket kínálja fel, semmint a korlátokat vetíti hősei elé. A férfi főhőst, az idegenből hazatérő fiút szülőföldjének provinciális, anyagiassági lakói nem gátolják nyíltan, a mostohaapát kivéve nem is szállnak vele szembe, csak bizalmatlanul méregetik őt. Ami a színészi játékot illeti, a krisztusi vonásokat hordozó amatőr főszereplő ernyed, visszafogott indulatú, szenvedélymentes figurát játszik, aki arcával szinte nincs is jelen a vásznon, hangja pedig közönyös, erőtlenséggel. Nem ütközik meg a többi emberrel, hanem róluk leválva, a már-már mitikus külvilágban megszerzett vagyon révén, tőlük függetlenül magát próbál ajándékot adni nekik. A cselekmény nem drámai, hanem epikus, a jelenetek nem dinamikusak, hanem statikusak, tablóképekből állnak. Mint Gelencsér Gábor írja: „A történet hiánya miatt van szükség a mitikus sémákra, a képek dominanciája miatt meg az archetipikus helyszínre. Itt semminek nincs oka, csak következménye van.”¹¹ A *Delta* tehát nem érzelmi csúcspontok köré rendeződő melodráma, hanem statikus jelenetek sorozata, szimbolikus történések egymásutánja.

A melodráma korszaka Mundruczó pályáján – legalábbis egyelőre – véget ért: a hős elnyerte szabadságát. Mundruczó kérdése ezért egyre inkább az, mit kezd a hős a szabadságával, meg tudja-e osztani a tudást, az önmagára találást a közösséggel, amelyből kiszakadt és akiktől elkülönült. Újabb filmjei azt állítják előbb melodramatikus, majd dedramatizált elbeszélő formában, hogy a szabadság és igazság megosztása a közösséggel, az adás, az adakozás éppúgy kudarcra ítélt, mint korábban az önmegvalósító kiszakadás volt. Az egzisztenciális szabadságnak ma, itt, Kelet-Európában oly mértékben szűkében vagyunk, hogy azon csak egy csodálatos szabadságszaporítás segíthetne.

11 Gelencsér Gábor: „...de övéi nem fogadták be”. *Filmvilág*, 2008/9. 26.