

Varga Zoltán

## **A félelem formái – A klasszikus és a kortárs thriller összevetése *A félelem órái* két verziója alapján**

**Szerző**

Varga Zoltán

ELTE BTK, filmelmélet és filmtörténet - magyar szak, IV. évfolyam

E-mail: [frankgalvin@freemail.hu](mailto:frankgalvin@freemail.hu)

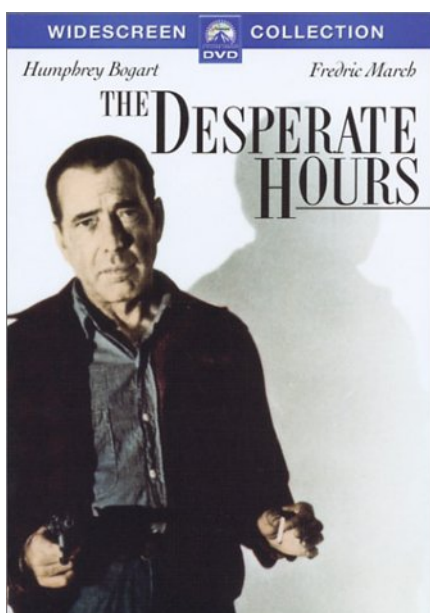
## A félelem formái – A klasszikus és a kortárs thriller összevetése *A félelem órái* két verziója alapján

Jóllehet a thriller műfaját az irodalomtól örökölte a film (az olyan különböző, de egyaránt a borzongatást megcélzó zsánereken keresztül, mint a *grand guignol* színház, a rémregény vagy a *mystery novel*), kiteljesedése egyértelműen a filmvászonhoz kötődik. A mozithriller megszületéséhez arra volt szükség, hogy a *suspense* – a feszültségteli várakozásnak a prózából és a drámából is ismerős elbeszélői fogása – és a sokkeffektusok alkalmazása a *veszély* megjelenítésére építő cselekmény fő kompozíciós elvei legyenek. Míg D. W. Griffith a dramaturgiai alappillérek fölavatásában szerzett érdemeket a sokat idézett párhuzamos montázssal (különösen rövidfilmjeiben – pl. *A magányos villa*, 1908 –, de szuperprodukcióinak – *Egy nemzet születése*, 1914; *Türelmetlenség*, 1916 – is erénye ez az egyre kidolgozottabb eljárás), a thriller kodifikálásában Alfred Hitchcocknak és Fritz Langnak jutott oroszlánrész. A feszültség felkeltésén és fokozásán alapuló thriller megközelítőleg nyolc évtizedes története (ha az olyan filmeket vesszük tiszteletbeli startpontnak, mint Langtól a *Dr. Mabuse, a játékos* [1922] vagy Hitchcocktól *A titokzatos lakó* [1927]) nemcsak a műfajon belüli, de általánosabb filmes változások jegyeit is magán viseli. Akár a filmes intézményrendszer és a közönség szempontjából, akár a stilisztikai tendenciák felől nézzük, a thriller sem menekült egy kettős folyamat szimultán és széthúzó hatásától: miközben formai, tematikai világa, szemlélete extenzív és progresszív utat írt le, egyre nyilvánvalóbbá és feszélyezőbbé váltak a művészi, szellemi szklerózis és az igénytelenség, a közönségesség nyomai is. Az alábbi dolgozat a thriller “két arcát” szeretné bemutatni a lehető legszemléletesebb példán keresztül: egy eredeti film és a belőle készült remake párhuzamos elemzésével. A thriller egymással évtizedes távolságból “dialogizáló” darabjai árulhatják el leginkább a paradigmaváltások természetét, s ezeknek a filmeknek az összevetése leplezi le a filmsztétikai következményeket is. Látni fogjuk, hogy milyen értékek születhetnek egy ereje teljében lévő műfaj és egy kreatív mesterember találkozásából – és hogy egy dekadens peridóusban egy kevésbé szerencsés konjunkció hogyan teheti tönkre az egykori impulzív alapanyagot.

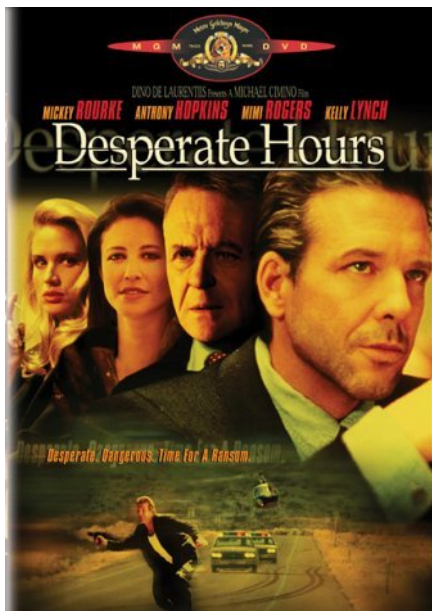
### Az alapfilm és az árnyéka

A következőkben részletesen bemutatandó filmek összehasonlítására akár többszörös síkon is vállalkozhatnánk, mert az eredeti produkciónak nemcsak mozi-, de tv-remake-je is van, ráadásul nemcsak regény, de színdarab is képezi az első adaptáció alapját. Mindezt tetőzendő, az eredeti regény és színdarab szerzője, Joseph Hayes írta a forgatókönyvet William Wyler számára, az 1955-

ben készült *A félelem órái* (*The Desperate Hours*) c. filmhez, míg az 1990-es, Michael Cimino rendezte újrázásban (szintén *A félelem órái* [*Desperate Hours*] címmel) társforgatókönyvíróként vett részt.



Az összehasonlítás értelemszerűen csak a mozifilmekre koncentrál, a Wyler kontra Cimino pert fölvezetve, amelynek már a legelején leszögezhetjük, az esztétikai és műfajelméleti bíróság az eredeti változat javára ítélik, kimondva a szentenciát, miszerint Ciminónak esélye sem volt Wyler klasszikusával szemben. A thriller színeváltozását igyekszünk persze tetten érni és nem elsősorban a vizsgált filmeket rangsorolni; mégis ki kell lépnünk a szigorúbb leíró értekezésből, hogy nagyon is világos különbséget tegyünk, ne csak Wyler, de valamennyi klasszikus javára: a mai rendezők mintha a pénzen és a filmtechnikán kívül semmit sem tudnának fölmutatni, amivel nemhogy maradandó, de legalább értékelhető filmet lehetne készíteni. A remake-tendencia legalábbis ezt húzza alá, lehangoló és változatlan kudarcorozattal (pl. Andrew Davis: *Tökéletes gyilkosság*, 1998; Gus van Sant: *Psycho*, 1999; Marcus Nispel: *A texasi láncfűrész*, 2003).



William Wyler a klasszikus Hollywood mesterrendezőinek egyike volt, a mélységelesség fölhasználásának, a képmező tagolásának Welles melletti jelentős kísérletezője, Ford, Hawks, Hitchcock kar- és kortársa. Ilyen közegben szinte természetes, hogy filmjei egy klasszicizáló, konzervatív alkotásmód jegyében sajátos erőt, karaktert, biztos stiláris és dramaturgiai vonalvezetést mutatnak föl. A "janzenista rendező" (ahogyan André Bazin nevezte) leginkább talán akkor volt elemében, amikor drámai konfliktusokat vitt vászonra, a színdarab-adaptációkat is mesteri fokon művelve (pl. *Jezabel*, 1938; *A kis róka*, 1941; *Végzetes rágalom*, 1963). Michael Cimino-ról, az új hollywoodi generáció egyik kismesteréről koránt sem mondható el ennyi pozitívum, még ha jó értelemben vett feltűnést keltő filmjei (*A szarvasvadász*, 1978; *A sárkány éve*, 1987) alapján nem is érdektelen alkotó; más munkái viszont sokkal inkább láttatják annak. Bár nem elsősorban az egyes alkotók habitusából vagy képességeiből vezethetők le a thriller módosulásai, a rendezőket körülvevő háttér is hozzájárul ahhoz, hogy ugyanabból az alapanyagból remekmű, tisztességes film, esetleg fércmű szülessen. Wyler, a klasszikus hollywoodi közeggel maga mögött és körül, remekművet alkotott; Cimino a '80-as, '90-es évek új, bizonytalan, széttartó thriller-jegyeiből és -jellegzetességeiből nem volt képes választani. Filmje maga is széttartó lett, logikája az alaptörténet belső törvényszerűségeit csak minimális fokon tartja szem előtt – így aztán a bukás (különben anyagi értelemben is) bekövetkezett.



Lássuk röviden a megtörtént eseményekből merítő fabulát! Egy átlagos, kertvárosi polgári család

házat megszállja három szökött bűnöző. Arra szemelték ki a házat, hogy elrejtőzhessenek, míg egyikük barátnője meg nem érkezik egy pénzszállítmánnyal, és addig sakkban tartják a családtagokat, mert legalább egyvalaki mindig a fogságukban van. Miután kiderül, hogy a barátnő nem fog megérkezni, mert letartóztatták, arra kényszerítik a családfőt, hogy segítsen a menekülésben, de mindeközben a rendőrség is egyre közelebb jut a felismeréshez, hogy hol rejtőznek a szökevények. Végül az apa bátor és kockázatos vállalkozása a rendőrség kezére játssza a bűnözőket, és a család megmenekül.

Erre a fabulára Wyler szüzséje a kertvárosi pszichológiai túszthriller etalonját építi föl; Ciminóé egy decentrált akcióthrillert, ahol az elsődlegesen zárt térbe komponált thriller feszültségét föllazítja, el- és szétszórja – helyére látványosságokat, attrakciókat ültet: autós üldözést, szöktetést, erdőbeli menekülést. A változásokat több szempontból kell megvizsgálnunk: végighaladunk a formanyelvi, a(z ezzel összefüggő) dramaturgiai kérdéseken, megnézzük a szereplők és a konklúzió módosulásait.

## A rettegés foka

A fabula koncepciójában a fenyegetettség, a kiszolgáltatottság, a foglyul esettség élményének megjelenítése áll. Mindkét film nyilvánvalóan erre vállalkozik, de míg Wyler a lehető legminimálisabb erőszakkal éri ezt el, addig Cimino fokozott erőszak bemutatása mellett *sem* teljesíti ezt a célkitűzést. Wyler filmidejének legjelentékenyebb hányada a házban (vagy a ház körül) játszódik, s noha többször eltávolodunk onnan, dramaturgiai szinten valamennyi “kilépés” indokolt, nem gyengíti a házhoz kötődő feszültséget, sőt fokozza. Amikor Cimino hagyja el a házat, bár legtöbbször ő sem motiválatlanul teszi, túlságosan is elszakad az ott fölhalmozott (inkább: fölhalmozni próbált) feszültségtől. Ezeknek a jeleneteknek – kivált a Kelly Lynch játszott barátnő, Nancy autós üldözéseinek – nem dramaturgiai értékük van, hanem öncélúvá válnak, pusztá ingeradaggá redukálódnak. Ciminónak nem sikerül, hogy *igazi atmoszférát* teremtsen a filmben, hiszen nincs meg ennek a fészke, a magva, ami átjárhatná az onnan elrugaszkodó szcénákat is. Wylerrel szemben Ciminónál mintha nem lenne ház: ez leginkább a formanyelv aspektusából értelmezhető. Wyler filmjében a házat – az intenzív érzelmi feszültségsszinttel telítődő helyet – markáns és végig következetesen alkalmazott formanyelv tölti föl élettel és avatja a dráma teljes jogú tagjává, nem pusztán közegévé. Ezt a módszert a színdarab-adaptációk filmes következményének is tarthatjuk: a mélységében tagolt, nagylátószögűvel fölvetett és leginkább középplánokra komponált képsorok a látható embert a látható környezetébe, tárgyi világába integrálják. Semmi boszorkányság nincs benne, csak maximálisan eleget tesz a realista (film)esztétika követelményeinek, hogy az embert közegétől, háttérétől, életterétől *ne leválasztva*, hanem *benne* mutassa meg – s minthogy szereplőink egy rendkívüli helyzetben láthatók, otthonuk is átítatódik érzelmi állapotaikkal, a fizikai környezet korrelál vagy ellentétes a cselekvési lehetőségeikkel. Wyler nagyon sokszor mutatja szereplőit alsó kameraállásból vagy felsőből, a lépcsőforduló mellől – ez a stíluselem ugyan hozzáadja a realista *mise-en-scene*-hez a feszültségteli

többletet, de más “trükkhöz” nem folyamodik. Különleges világítási effektusokkal sem él, még az éjszakai jelenetek fénykezelése sem rokonítható mondjuk a film noir rétegzett fényárnyék-művészetével. Wyler formai koncepciója egységes marad, nem szenved csorbát, nem bontják meg inadekvát elemek. Cimino formakezelése viszont nem mutat kontinuitást vagy valódi tudatosságot. Nála a dinamikus, a szereplőket követő kamera éppúgy rendelkezésre áll, mint a gyorsvágás vagy a tolakodó arcközelik. Cimino agresszív formakezelése visszájára sül el, mert mintha kiölné a feszültséget a filmből, mintha egy kihűlt, minden vehemenciája ellenére szenvtelen előadásmódot eredményezne, ami az érdektelenségbe csap át. Érdekes paradoxon, hogy a “neutrálisnak”, távolságtartónak feltüntetett Wyler-stílus épp visszafogottságával teremt intenzív összeköttetést a film hősei és nézője között, míg Cimino az indiszkrét, “testközeli” stílusvilággal veszíti el ugyanazt (ennek persze dramaturgiai okai is vannak). Paradoxon az is, hogy Cimino kameramozgásai bár “berántanak” a térbe, olyan koherens képünk a házról nem alakul ki, amit az első verzió nyújtott. A házat alig ismerjük meg; még leginkább a könyvtárszoba válik a dráma részesévé. Kék, szürkés, esetenként vörös fények járkák át a szobákat, folyosókat – ennek is inkább távolságtartó hatása van, Wyler fekete-fehér fotografálásának kisiklott helyettesítője csupán. Ciminónál a családi ház eladó – mintha maga a rendező is kiárusította volna a talmi formai megoldások piacán a házat.



Dramaturgiailag is legalább ennyire súlyosak a következményei az évtizedekre rúgó időtávolságnak. Wylernél egyértelműen a protagonista-szál kap főhangsúlyt. Filmje a békés, kiegyensúlyozott hétköznapiak leírásával kezdődik, és erre törnek rá a “váratlan vendégek”, borul föl a rend, változik meg drasztikusan a szituáció. A bűnözők átrendezik az addig adott viszonyokat, ők is a figyelem fókuszába kerülnek, egyenrangú ellenpontjai lesznek a családnak, s végül a főbűnöző Griffin és a családfő Hilliard, mint férfi a férfival, le kell számoljanak egymással. Cimino thrillerében az antagonista-alakkal nyit a film és végig ő marad az igazi középpont; Tim, az apa figurája valójában nem válik Bosworth, a bűnöző azonos értékű “párjává”.

Wyler a suspense mesterművét alkotta *A félelem órái*-val: a már tárgyalt formanyelvi jellemzőknek

is következménye, hogy sokszor *egy beállításon belül* változik, eltérő az egyes szereplők informáltsága – és ez a nézőben komoly feszültséget képes generálni. A suspense-dramaturgia értelmében ugyanis tudjuk, hogy ki mit nem tud, mire jöhet rá, milyen veszély leselkedik rá. Együtt szorítunk a családayával azért, hogy a szemétszállító bácsi ne lássa meg a garázsban az idegen kocsit; végigretteghetjük, hogy a lány udvarlója bejön-e az ajtón, vagy megáll a küszöbnél, miközben tudjuk, a sújtásra váró böhöm Kobish kész lecsapni a fiút, ha belép; és tudjuk azt, amiről Griffinnek fogalma sincs, s ez lesz a veszte: hogy Hilliard *üres* pisztollyal tért vissza a házba. Műfaj történeti pillanat, amikor Griffin a szaladni készülő kisgyerekre lőne, de nincs golyó a tárbán: Griffith suspense-csele az üres pisztollyal (*A magányos villa*, 1908) még az antagonistának kedvezett, ott a *védekezést* tette lehetetlenné az ostromlott család számára, Wylernél a protagonista kezére játszik s az ostromlott család elleni *támadást* szabotálja. Ezt a dramaturgiai truvájt Cimino is alkalmazza, nagyon hasonlóan mint Wyler (bár a remake-ben a feleséghez szorítja a pisztolyt a bűnöző, nem a gyerekhez), nála mégsem működik különösebb hatásfokkal, mégsem hat dermesztően, nem éljük át, hogy ütöttek a félelem órái, s a végjátékban végre a protagonista kerül fölénybe. Ennek az is oka lehet, hogy Cimino sokkal kisebb feszültséget teremtett, a suspense alig jellemzi a filmjét, durvaságokkal és attrakciókkal tölti föl inkább a szűzsét: úgyhogy végül az egész film érzelmi tétje sokkal kisebb lecsengésű, mint az eredetié.

Érdemes a McGuffint is tárgyalni, ennek az eszköznek is sokatmondó az alkalmazása Wylernél, illetőleg leépítése Ciminónál. A szereplőket motiváló, a cselekményt beindító szűzsélem, amelynek megléte kulcsfontosságú, míg tartalma érdektelen, Wylernél érhető tetten igazán. Miért maradnak mégis a bűnözők, mikor már tudják, hogy a barátnő nem fog megérkezni, és Hilliardot kényszerítve a segítségre, elmenekülhetnének? A válasz irracionális: Griffin bosszút akar állni azon a rendőrön, aki rács mögé juttatta és az állkapcsát is eltörte. Ez az a konfrontáció, amire sohasem kerül sor a filmben, nekik nincs nyílt összeütközésük, pedig Griffint még a szökésre is jórészt dühe, bosszúvágya sarkallta, nem pusztán a menekülési vágy. Ehhez képest Cimino bűnösét, Bosworth-t nem vezérli bosszú, ő a barátnőjére vár, aki – megérkezik. Wylernél a barátnőt is tekinthetjük McGuffinnak, sohasem látjuk őt; Ciminónál épp ez az egyik legfontosabb változtatás: színre lép a barátnő, aki nagyon is aktív cselekményalakító pozícióhoz jut a narratívában (míg korábban mindössze meg nem érkezése hozott fordulatot) – vagyis a remake mintegy racionalizálja, materializálja s ekképp fölszámolja az egykori McGuffin-elemet, lemond az alkalmazásáról.

Wylernél a véletlendramaturgia is jelentékenyebb szerepet kap, mint imitátoránál: a családi ház mellett elromlott bicikli hever egy fa tövében, ez vonzza a házakat szemlélő bűnözőket *éppen ahhoz* a házhoz. Véletlenül múlik az is, hogy a társait otthagyo fiatalabb Griffin összetűzésbe kerül a rendőrökkel és nem tud elmenekülni: Hilliard nála lévő pisztolya vezeti a rendőrséget a keresett házhoz. A véletleneknek ez a dramaturgiailag példás alapossággal végigvitt kijátszása, egyben fatalista hangvétele, nehezen található meg a remake-ben. Ott mintha minden “magától értetődőbben” menne, a véletlen kevésbé játszik szerepet: ott az egyedül menekülő bűnözőt üldözik a hatóságok és nem véletlenszerűen “botlanak bele”.

Dramaturgiai, formanyelvi leleményekkel és ezek hiányával vetettük össze eddig a klasszikus thrillert és “up-to-date” földolgozását. Különösen a szereplőkre és a filmek konklúziójára érdemes a továbbiakban koncentrálnunk.

## “Kifelé a házamból!”

A legtermékenyebb összevetés természetesen a bűnöző-vezér és a családapa párosával lehetséges. Jeleztük, Cimino verziójában a bűnöző-átlagpolgár opposzió az antagonista felé dől el: a Mickey Rourke játszott főgonosz figurája egyszerűen jobban ki van dolgozva, mint a mellette inkább elszürkülő Timé, akit Anthony Hopkins alakít, nem is különösebben fényesen. Persze Rourke játéka is inkább csak partnereiéhez képest értékelődik föl, az eredeti színészekhez képest semmiképpen. Humphrey Bogart Griffinként hozza a tőle elvárható nívót, míg egyenrangú partnere mind a szereplő Hilliard, mind az őt megformáló színész, Fredric March, aki csodálatos színművészi teljesítménnyel ajándékozza meg az eredeti *A félelem órái* nézőt.



A megjelenítés értékhierarchiája után semlegesebb szempontokból is számot adhatunk róluk, ha pozíciójukat, jellemüket, háttérüket villantjuk föl. Az eredeti változatban Daniel Hilliardot (March) mint tisztos felső középosztálybeli polgárt ismerjük meg, aki – egyszerűen látszik rajta – például férj, apa és hivatalnok. Rendezett anyagiakkal bír, nagyszerű családja van, szép, takaros családi háza. *A félelem órái* arról szól az ő szemszögéből, hogy ez az átlagember miként kerekedhet felül egy vészterhes szituáción, és sikerülhet-e megmenteni a családját, önmagát anélkül, hogy egész értékrendjét föl kellene adnia, vagy fölül kellene vizsgálnia. Ehhez képest Anthony Hopkins szerepe, Tim korántsem megbízható figura (mellesleg ügyvéd), s már nem is férj: feleségével már elváltak, a gyerekeit jön látogatni. Ő hagyta el a feleségét, egy másik, fiatalabb nőért, akivel azóta szakított; most újrakezdené az ex-nejével. Megbízhatatlanságának a döntő pillanatban jut



megmérettetés: a feleségnek el kell hinnie, hogy Bosworth, noha pisztolyt szegez a nyakához, nem árthat neki. “Most az egyszer bíznod kell bennem, Nora” – kérleli Tim a krízishelyzetben, és ezzel odáig hergeli a bűnözőt, hogy az végül meghúzza a ravaszt, de – mint tudjuk – hiába. Ennek a változatnak nem a próbatétel, az értékekkel fölruházott, biztos világnak a megtartása a lényege az apa számára, éppen ellenkezőleg: a már szétesett, káoszba hullott, rendezetlen kapcsolatrendszer a borzalmas élményeket leküzdvé tisztázhatja, rendezheti, újrateremtheti, harmonizálhatja. A filmek eltérő és közönséghez is kötött alternatív konklúziói felé tartunk, de előtte még feltétlenül értékelnünk kell a “bűnöző-párost” is.



Bogart Griffinje hamisítatlanul Hilliard ellentettje, nincs vesztenivalója, nem ismer és nem ismer el semmiféle értéket (leszámítva talán a testvérével való kapcsolatát), veszélyes, antiszociális, aljas és cinikus. Akármennyi rossz is mondható el róla, egy biztos: *nem pszichotikus*. Ellenben Rourke Bosworth-e határozottan *pszichotikus*, és más tulajdonságokban is antitézise Griffinnek. Bosworth is veszélyes bűnöző, de a társadalommal való szembenállása nem mutatható ki olyan nyílt lázadással, mint Griffinnél; ő inkább építene pl. a jogrend visszásságaira, fehér foltjaira (jelenetet rendez a film elején a saját tárgyalásán), illetve sokszor moralizál, megjegyzéseket tesz arra, mi fogja romlásba vinni az országot, folyton a hazugságokat korholja. Rourke “elegáns bűnöse” röviddel a házba való betörése után ruhát cserél: Armani-öltönyt és csokornyakkendőt vesz föl, és arról beszél, milyen egy úriember! Hol vagyunk már a Bogart-féle lezser-lázadó attitűdtől, ami le nem vetette volna vele kopott ingét és fakult kabátját! A figurák ruhatára is sokat sejtet a hollywoodi thriller bűnöző koncepciójának módosulásáról, hát még ha e ruhák “mögé nézünk”. Griffin ugyanis nem merészkedik arra a területre – szándékában sem áll –, amit Bosworth bizony megkísért: Norát, a feleséget néhányszor szexuálisan provokálja. (Griffin legfeljebb pár csípős megjegyzéssel illette, hogy az ifjú lány és az öccse “összejöhetnének”.) Bosworth szexuális-érzelmi motivációja is elég jelentékeny, míg Griffint érzelmileg legfeljebb az irracionális bosszú vezérelhette.



Különösen érdemes összevetni a film végkifejletén tapasztalható viselkedésüket. Amikor Griffin rájön, hogy üres a pisztolya s ekként maga is vesztett, nem próbál úgy tenni, mint aki nem akarja elhinni, hogy vége. Hilliard ráüvölt: “Kifelé a házból!”, majd azzal büszkélkedik, átvette a bűnöző észjárását, módszereit. Griffin viszont nem képes asszimilálódni vagy változni; kettejük közül Hilliard az, aki tudott a “másik is” lenni – külön győzelme, hogy ehhez nem kellett erkölcstelenné válnia, leszállnia a bűnös szintjére (mint majd Gregory Peck figurájának ez jut osztályrészül a J. Lee Thompson rendezte ‘62-es *Rettegés fokában*), még ha kacérkodik is a lehetőséggel. Újabb m?fajttörténeti evokáció sejlik fel, megint inverzióval: ezúttal Bogart bűnözőjét kényszerítik ki a keresztútba, mint tette ő, nyomozóként, *A hosszú álombeli* (1946, Howard Hawks) gengszterrel. *A félelem órái* thrillertörténeti utalásai, intertextusai a már látott megoldásokat ellenkező előjellel értelmezik és hasznosítják újra. Griffin kimegy a házból s tudatosan vállalja a halált: pisztolyát az egyik reflektorba dobja, a sötétben menekülne a golyók el?l, de hiába. Halálában is van valami lázadás, keserűség, büszkeség. Velük szemben mást mutat mind Tim, mind Bosworth a fináléban. Bosworth kétségbeesetten próbálkozik a pisztollyal, Tim halvány vigyorral fogja rá a töltött fegyvert. A férfi nem szól semmit, amikor megragadja Bosworth-t, aki Tim lábába kapaszkodik: semmiféle agresszió nincs már benne, egyszerűen nem akarja elfogadni, hogy vége, hogy szerelme, Nancy elárulta, és már különben sem ő az úr a házban. Tim maga dobja ki a bűnözőt a házból. Bosworth fényszórók és helikopterek által bekerítve, teátrális gesztussal hívja ki maga ellen a végzetes lövéseket: pisztolyt szorongató karját magasba emeli, úgy kiáltja a vesztes éjszakába: “Nancy!”

A két végkifejlet hordozza explicit módon a valóban vízválasztó eltéréseket a thriller néhány évtizede között. Olyan eltérések ezek, amelyek többről árulkodnak, minthogy ugyanabból a fabulából egy biztoskezü mester alpművet alkot, egy tehetségtelen pedig fércet, ha betartják, illetve figyelmen kívül hagyják a sztori diktálta alapvető dramaturgiai és adekvát formanyelvi szempontokat.

## A thriller hullámvasútján

Az '50-es évek világában – egyáltalán a klasszikus amerikai thrillerben –, ha fogalmazhatunk így, egészelvűség uralkodik, a szereplőket körülvevő intimebb és tágabb környezet nem vonatik kétségbe, nem kérdőjeleződik meg. A szereplők átélte lidérces órák, "ha a szelek mérget nemesen kiállják", megerősödésüket hozhatják egy alapvetően egybeforrott, csak néha megingó, néha bizonytalan világban. A klasszikus thriller próbatétele fejlesztés és megerősítés, nem pedig terápia vagy trauma, mint a '60-as évek thrillerei óta. A modern műfajfilm hatáscentrikus formái (így a thriller, a horror) fogékonyak a modern film ábrázolási tendenciáira: a világot alapjaiban viszonylagosnak, instabilnak fogják föl, az emberi viselkedést is inkább irracionális jellegűnek tüntetik föl, a viszonyokat szétfolyónak, kiismerhetetlennek értékelik. A paradigmaváltás a pszichothriller '60-as évekbeli remekléseiben világosan tetten érhető (pl. Michael Powell: *Peeping Tom*, 1960; Roman Polanski: *Iszonyat*, 1965), leginkább talán Hitchcock pályáján szembeszökő: a *Psycho* (1960), a *Madarak* (1963), a *Frenzy* (1973) a változó közönségigény értelmében fokozza az erőszakot és a szexualitás kendőzetlen megjelenítését, egy zavarodott és széthullóban lévő világ ábrázolásakor, és ekkorra már a happy end is elmarad, vagy erősen kétségessé válik. A thriller intellektuális és pesszimista felhangjai, velejárói azonban idővel kikopnak a műfajból, nagyjából akkor, amikor a mozi egyre inkább visszatér a triviális tömegszórakoztatás igényeinek kielégítéséhez (Király Jenő kifejezésével élve: ez "a mozi második gyerekkora"). A stúdióthrillerek és -horrorok egyre inkább fölszámolják a suspense-szimfóniákat, és helyükre durva sokk-technika lép, a fokozott erőszak és a leplezetlen erotika. Vagyis a primér hatások halmozása hivatott pótolni a dramaturgiai és/vagy formanyelvi hiányosságokat. Csak egy példával élve: a korábban oly jól kamatoztatott, mesterműveket is kitermelő "Kékszakáll"-tematika (George Cukor: *Gaslight*, 1943; Charles Laughton: *A vadász éjszakája*, 1955) például vulgáris thrillerben tér vissza (Joseph Ruben: *A mostohaapa*, 1987). Semmi kétség, a mozi infantilizálódása a thriller igény szintjét is csökkentette, a puszta érzéki hatások javára; ám ezt a váltást, tendenciát különösen érdekes tetten érni *A félelem órái* két változatának szemléletében, illetőleg végkifejletében.



Míg Wyler filmje – mint hangsúlyoztuk – rendezett, biztos érték koncepcióval bíró világot és hőseket mutat be, addig Cimino-nál értékbizonytalanságot, értéknélküliséget vagy érték-széthullást tapasztalhatunk, ahol a szereplők elkeseredetten igyekeznek belekapaszkodni valamibe. Ez Bosworth alakjában meglehetősen kontúrosan látható: ő ugyanis kicsit több, mint egy szimpla pszichotikus bűnöző; félő azonban, hogy árnyaltabb bemutatásához a mélylélektan aprópénzre váltott eredményeit kell alkalmazni – mentségünk, ezt maga a film inspirálja. Bosworth Nora jegygyűrűjét húzza Nancy ujjára, majd őrjöng, amikor rájön, hogy elárulta: “Miattad csináltam mindent, Nancy!” Említettük, Tim lábába kapaszkodik, amikor az ki akarja dobni. Bosworth alakjában nem nehéz észrevennünk a család után vágyódó, ám normális emberi kapcsolatra képtelen, patológus férfi tragikumát. Mint egy felnőni képtelen nagy gyerek, olyan; kapaszkodni próbálna a szülőfigurába (a komplexus itt egészen szájbarágó) vagy a szerelmébe, de nem lehet, mert nincs mibe, nincs kibe. Így szól a film egyik reklámszlogenje: “Michael Bosworth egy házat keres, amit az otthonának nevezhetne... legalábbis néhány óráig.” Ez nem csupán ironia, hanem egyúttal rejtett diagnózis: a szituáció egy széthullott családot érint és a film főhőse felnőni nem tudó, végül regresszióba menekülő, túlkompenzáló, hisztérikus férfi. Mindez a – már fölvázolt – talajvesztettségére reflektál. Mégsem a ‘60-as évek illúziótlanágával vagy borúlátásával: annak egy szelídített, tompított, emészthetővé tett, infantilissá devalválódott kiadása áll előttünk. A filmbeli családtagok zokogva borulnak egymás nyakába az utolsó képsorokon, mást se tesznek, csak sírnak. Semmi sincs már az ‘50-es évek szereplőinek méltóságából, tartásából. Ez persze nemcsak a film számlájára írható. A ‘90-es évek populáris filmje előszeretettel reflektál a családok szétválásának érzelmi és társadalmi traumájára, meglehetősen keserű felhangokkal. Az újraegyesítés receptje: *a lidércnyomás túlélése* – ezt Cimino filmje éppúgy aláhúzza, mint pl. Rachel Talalay horrorja, a *Szellem a gépben* (1993). Az elemzés eme vetülete azonban inkább szociológiai és pszichológiai érveknek köszönhető, mert Cimino sajnos nem aknázza ki ezt a Griffinhez képest valóban új oldalát a bűnözőfigurának; jobbára elsiklik a lehetőség mellett, csak Bosworth dührohamai és Rourke ripacskodása érvényesülnek.

*A félelem órái* remake beilleszkedése az “infantilis áramlatba” kevésbé hangsúlyos, ám bosszantóbb szempontokból is feltűnő. A két verzióban a feleségre nagyjából azonos hangsúly esik, a többi figura azonban nem járt ilyen jól. Az első film bájos fiatal lányát egy idegesítő fruska váltja fel, ahogy Wyler Ralph-ját, a talpraesett kisfiút is egy halvány, észrevehetetlen gyerekszereplő cseréli fel. Az ifjabb Griffin-fiú, akiben volt némi vágyakozás a Hilliard képviselte polgári életforma után, Elias Koteas alakjában a remake-ben nem különösebben élesen megrajzolt figura, de még mindig több, mint az egyik legfájóbb veszteség, hogy eltűnt Kobish, az alapmű félelmetes, durva ösztönembere. Helyére egy nagydarab bűnöző fért be a Cimino-filmbe, aki árnyékában sem idézi föl a lelkiismeretlen indulatembert: alakja lassan egyfajta “megszelídíthető óriássá” degradálódik, erdőbeli lelövése buta, nevetséges jelenet. A lány udvarlója rokonszenves, okos ügyvédből értetlen kamasz lett (íme, egy harsogó “engedmény” az egyre ifjabb moziközönségnek). A Wyler-verzió rendőrtisztje, akit Griffin el akart kapni, a remake-ben egy ellenszenves FBI-ügynöknővé változik. Az ő karaktere biztosít alibit a dramaturgiának, hogy (túl) sok bírósági tárgyalást, FBI-os taktikai megbeszélést, az igazi drámával köszönőviszonyban is alig álló jelenetet kelljen végighallgatnunk és végiszenvednünk: mintha nem is egyetlen filmet látnánk.

Végezetül a barátnőről kell szólni, ő nagy meglepetése lehetett volna a filmnek, bár annyiban talán mégiscsak az lett, hogy az alkotók mennyire elrontották ezt a lehetőségüket is. Nancy Bosworth ügyvédje és szeretője, aki segít neki a szökésben s később is segítene talán, de addigra az FBI már eltéríti ettől a szándékától és ráveszi az árulásra. Kínos, motiválatlan és következetlen dramaturgiai kezelése ez Nancy karakterének, akit pedig tagadhatatlan attraktivitása és pillanatokra fel-felvillanó exhibicionizmusa predesztinált volna a végig bűnrészes femme fatale szerepére. Nancy egymagában rámutat a ‘90-es *A félelem órái* többszörös bukására: arra, hogy egyszerre próbál korszerű lenni és ezt mégsem meri vállalni teljesen, ugyanakkor egy konzervatívabb alanyagtól sem tud kellőképpen elszakadni, megpróbálja a “ma” világába katapultálni, de ez sem sikerül neki. Két szék között a pad alá esik.

\*\*\*

Nem csak azért érdemes visszajárunk a klasszikusokhoz, mert ők találtak fel, alkalmaztakmindent először, de azért is, mert ők ezt valahogy jobban tették. Az eredeti verzióból Wylertől nemcsak műfaji alapvetést kapunk, de színészvezetési, formai, dramaturgiai iskolapéldát is, milyenegy kiváló film, egy kiváló thriller. Az új verzió annyira nem bízik saját alapanyagában, hogy már nem meri vállalni sem a suspense-t, sem azt, hogy hatását a figurák finom lélektani hadviselésére is alapozza, ne csak a fizikai veszély kiépítésének részletezésére. Az új thriller mintha csak a fizikai közeggel törődne, de bután teszi, mert hajlamos azt az attrakciókkal, ingeradagokkal, primér hatásokkal azonosítani. Nem tudja, amit tudtak a régebbi thrillerek és alkotók: a fizikai közeg nem csupán audiovizuális "tolakodásával" jelentékeny, hanem azzal is, mennyire töltődik fel érzelmekkel, mennyire válik az emberi feszültséghelyzet részesévé. A mozi infantilizálódása magával rántotta a thrillert is – de nem olyan csapdahelyzet ez, amiből nincs kiút: a klasszikusokra továbbra is számíthatunk.

## Irodalomjegyzék

- Bazin, André: William Wyler vagy a „janzenista” rendező. Ford. Hollós Adrienne. In Uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1999.
- Király Jenő: Szép remények, elveszett illúziók. *Filmvilág*, 2000/3.
- Vajda Judit: A thriller műfaj története 1–3. *Filmtett*, 2003/július-október

© Apertúra, 2005. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2005/osz/varga-a-felelem-formai-a-klasszikus-es-a-kortars-thriller-osszevetese-a-felelem-orai-ket-verzioja-alapjan/>

