

Karácsony Orsolya*

A SUSPENSE THRILLER STÍLUSJEGYEI A *KAMÉLEON* CÍMŰ FILMBEN

Általános stílusjegyek

Szorcsány Mirjám Bergendy Péter *A vizsga* (2011) című filmjének zsánerköz-pontú elemzését azzal a gondolattal kezdi, hogy „kevés az olyan (magyar) film, ami képes számottevő közönséget a moziba csalogatni. Sokan belefáradtak már a homályos tartalmakkal telezsúfolt szerzői filmekbe, olyan alkotásokra vágnak, amelyek nézőbarátok, érthetőek, szórakoztatóak. A műfaji filmek pontosan ezeket az elvárásokat igyekeznek kielégíteni: megteremtik a maguk ideális nézőit azáltal, hogy létrehoznak egy vágyat, majd előállnak a vágy kielégítésének eszközével.” (1-2) A suspense thriller több jellemzője miatt is az egyik legalkalmasabb műfaj ennek a vágnak a megteremtésére és kielégítésre. Ugyan Goda Krisztina *Kaméleonját* (2008) nemcsak ebbe a műfajba lehet sorolni, hiszen romantikus filmként és komédiaként is lehet értelmezni, sőt, maga a rendező is azt nyilatkozta, hogy „egy műfaji kísérletet” szeretett volna véghezvinni, a suspense thriller stílusjegyeinek tudatos használata is egyértelműen felfedezhető benne. Elemzésem első részében ezeket a jegyeket fogom vizsgálni, melyeket Charles Derry és Martin Rubin foglaltak össze hiánypótló monográfiáikban.¹

Egy thriller esetében különösen fontos a helyszínválasztás. Rubin G. K. Chester-ton detektívregényekről szóló elméletét alkalmazza a thrillerekre, amikor amellet érvel, hogy „a legtöbb thrillertípusnak is a modern nagyváros az elsődleges, (bár közel sem kizárólagos) helyszíne.” (2007:13) Ez azért fontos, mert a városi környezethez a modern kor embere már rég hozzászokott, és a zsúfoltság és nyüzsgés ellenére, vagy pont azért, szürke, egyhangú közegnek találja, ahol nehéz vagy egyenesen lehetetlen kilépni a taposómalomból. A thriller a feszültség, vagyis suspense megteremtésével épp ezt a monotonitást töri meg azáltal, hogy a „városi környezetet egyfajta archaikus, sőt *primitív* értelemben vett vonzerővel, vadsággal és kalandossággal

* A szerzőről: nemrégem fejeztem be PhD-tanulmányaimat a Debreceni Egyetem Amerikánisztika alprogramjában. Kutatási területeim a filmes műfajok, illetve a hollywoodi és kelet-európai filmek összehasonlítása. E-mail cím: orsolyakaracsony1@gmail.com

¹ Magyarországon a *Metropolis* folyóirat egyik 2007-es tematikus száma járult hozzá a műfajról szóló szakmai diskurzushoz, mely az említett két szerző könyvének egy-egy fejezetét is tartalmazza. Ahol nem jelzem külön, ezeket a fordításokat fogom használni. A magyar műfaji filmmel általánosságban a 2010-es év első száma foglalkozott.

ruházza fel.” (13) Így lesz „a thriller válasz egy olyan modern világra, melyet normális körülmények között alapjában véve cseppet sem találunk ijesztőnek.” (13–14)

A *Kaméleon* igazodik ehhez a sémához azáltal, hogy a cselekményt az ország egyetlen metropoliszába, Budapestre helyezi. Itt él és „dolgozik” Gábor (Nagy Ervin) és Tibor (Trill Zsolt), a két intézetben nevelkedett srác, akik magányos és romantikára vágyó nőket csábítanak el, és szabadítanak meg a pénzüktől. Gábor a hódító, Tibi a segédje. Budapest tökéletes helyszín a ténykedésükhöz, hisz a nagyváros, amelyet épp ők tesznek vaddá és a kalandossá azzal, amit csinálnak, elrejti őket, így nem kell minden egyes áldozat után vadászterületet váltaniuk, és továbbköltözniük. Gábor, aki nemcsak főszereplője, de narrátora is a filmnek, nyitómonológiájában azzal indokolja a fővároshoz való ragaszkodásukat, hogy a nyomasztó vidéki gyermekek után Tibivel megígérték maguknak, hogy nem élnek olyan helyen, „ahol nem áll meg nemzetközi gyors” (0:10).

A kaméleonok életmódját folytatják, a helyzethez alkalmazkodva változtatják a színüket. Éjjel a nagyvállalatok irodaházaiban takarítanak, és a szemétként turkálva kutatnak potenciális áldozat után. A szemét szimbolikus, hiszen a fogyókúra magazinok mellett található csokipapírok és szerelmes regények a nők önbizalomhiányáról és magányosságáról tanúskodnak. Az így megszerzett tudást használja ki Gábor nappal, amikor „véletlenül” megjelenik azon a helyen, ahol a kiszemelt áldozat épp vásárol. A két szituáció között éles kontraszt figyelhető meg, amely Gábor arkifejzésében, illetve a fényviszonyok kreatív felhasználásában manifesztálódik. A „takarító Gábor” általában egy hátracsapott baseballsapkában közlekedik, így az elszántságot, mi több, már szinte vadságot tükröző arcát nem takarja semmi, és a tompa, ám hideg éjszakai neonfények nemcsak növelik a drámai hatást, de ténylegesen is hullőszerű megjelenést kölcsönöznek neki. Ez teljesen megváltozik, amint aktuális áldozata közelébe kerül, általában nappal. A kaméleon környezetéhez igazodva új színt ölt, elegánsan, jólfésülten, csábító tekintettel és mosolyogva cserkészi be a prédát. Vagyis a film a thrillerek hideg színskáláját a romantikus drámákra és komédiákra jellemző melegebb tónusú színekre cseréli, hogy a kaméleon még hatékonyabban tudja elejteni áldozatát. Varró Attila megjegyzi, hogy a thriller „lényege a bűn fizikai, érzéki élményként való ábrázolása” és „a fenyegetettség és az élvezet közös érzése.” (48) A film főhőse is ilyen: egy gátlástalan és alapvetően antipatikus bűnöző, aki azonban bármikor attraktívvá tud válni, ha arra van szükség.

Alműfaját tekintve a *Kaméleon* a szélhámos filmek stílusjegyeit keveri a heist thrillerek jellemzőivel. A heist thriller több szempontból sajátosan viszonyul az általános műfaji szempontokhoz, mivel a „klasszikus thrillerek feszültsége elsősorban a kényszerpályára állított, paralizált befogadó hős alakjából fakad, akinek csapdahelyzete a sötét vetítőtermekben székükhöz szögezett mozinézők befogadói pozíciójának feleltethető meg.” (Varró 2007:54) Ezzel szemben a heist thriller főszereplője

már a kezdetektől aktív, ravasz és potenciálisan veszélyes. Ezen filmek „középpontjában egy fondorlatos rablás előkészítése és végrehajtása áll.” (Rubin 2002:21)² A heist thriller „a bűncselekményt morális szempontból semlegesnek mutatja. Általában a bűnt szimpla foglalkozásnak állítja be,” valamint „hosszan és részletesen mutatja be magát a rablást, azért, hogy ábrázolni tudja a bűncselekmény összetettségét, valamint a bűnözők precizitását és mesterségbeli tudását.” (122) Noha a heist filmek általában nagyobb csapatban dolgozó bűnözőkről szólnak, Gábor és Tibi pedig csak ketten vannak, és nem konkrétan rablással, hanem csalással szerzik meg a zsákmányt, módszerük komplexitása, pontról pontra való betartása, illetve hatékonyságának krízishelyzetben való tesztelése itt is kulcsfontosságú. Ezenkívül az is a heist filmekre jellemző, hogy végig csak a főszereplő nézőpontját ismerjük, és az ő tudása (így a nézőé is) korlátozott az események háttérét illetően. A csapattagok kettőre csökkentése viszont a svindlerfilmek egyik sajátossága, hiszen a csalók általában egyedül vagy egyetlen segítővel dolgoznak.

A már említett nyitómonológban Gábor részletesen ismerteti a Tibivel együtt hosszú évek során kidolgozott módszerüket. A főszereplő hangalámondásos narrációjával párhuzamosan három példát is látunk arra, hogyan is működik ez a technika. Három naiv, magányos nő átverését követhetjük a vásznon, miközben Gábor olyan kijelentésekkel teszi egyértelművé a néző számára, hogy milyen műfajjal is van dolga, mint „a legfontosabb a megfelelő alany kiválasztása” (0:04), „a bizalomkeltéshez három dolog kell: jó modor, egy jó állás, és sok-sok romantika” (0:05), „aki ad, arról senki sem gondolja, hogy valójában elvenni készül” (0:05), vagy, ami akár a szélhámos filmek definíciója is lehetne: „Nem éreztem magam bűnözőnek. Ez egyszerű üzlet volt. A nők a pénzüket adták, én pedig az illúziót, hogy szépek és kíváncsiak.” (0:07).

Gábor ugyanazokat a sémákat alkalmazza minden áldozatánál. Először építész-ként, gyermekorvosként vagy ügyvédként mutatkozik be nekik. A nők arcán megjelenő elvárásolt arckifejezés bizonyítja, hogy a márkás öltönybe bújt csaló magabiztos fellépése és a nagy presztízzsel bíró szakmák pusztá említése is elég bizalmuk és rajongásuk elnyerésére. Ezután a romantikus filmek kliséinek kifigurázása következik. Gábor elegáns étterembe viszi a nőket, kezüket pedig olyan helyeken kéri meg, ahonnan jól rálátni a városra. Goda ezeknél a jeleneteknél keresztvágást is alkalmaz, amely azt hivatott érzékeltetni, hogy Gábor számára teljesen mindegy, milyen sorrendben találkozik ezekkel a nőekkel, mert egyik sincs rá különösebb hatással. Illetve azt is hangsúlyozza ezzel a technikával, hogy Gábor módszere mindig működik.

A jelenetsornak azonban van egy gyenge pontja. Noha tökéletesen adagolja az információt, ahelyett, hogy felépítené a néző számára a karaktert, akivel a film végéig együtt kell maradnunk, inkább elmondhatja vele, milyennek kellene őt látnunk. Mivel a szerencsétlenül járt nőket ostoba és névtelen áldozatokként mutatja be ez a

² Saját fordítás.

rész, akik futószalagon érkeznek a főhős életébe, majd ugyanilyen gyorsan távoznak is onnan, a néző úgy érezheti, *kénytelen* Gáborral azonosulni. Bár a heist filmek feladata, hogy rokonszenvet ébresszenek a bűnözők iránt, és Goda mindkét nem számára egyaránt élvezhető mozi akart készíteni, ez a kényszeredett szimpátiakeltés a közönséget könnyen elidegenítheti a karaktertől. Nagy Ervin ugyan beveti a sármját, és kellemesen mély hangja a stilizált, zajmentes utószinkron gépiességén is segít, ezen jelenetek görcsössége azonban így sem oldódik fel teljesen.

Gábor a *Kaméleon*ban a bűn megtestesülése, és az azonosulás mértékétől függően érzelmeket vált ki a nézőből. A thrillerben a „bűn egyfelől konfliktusforrás, a cselekmény menetét meghatározó történelem, másfelől az erőszak - mint az izgalom és akció nézői élményét biztosító hatáselem - ábrázolásának az alapja.” (Varró2007:48) Azok a thrillerek, melyek egy bűnözőt állítanak a középpontba, az azonosulás folyamata során először a félelem, majd a büntudat érzését akarják kiváltani a befogadóból. Derry Altan Löker gondolatmenetét összegezve azt írja, hogy „[e]lőször attól félünk, hogy bűnössé válunk, majd attól, hogy bűnösségünk lelepleződik, végül pedig attól, hogy megbüntetnek bennünket.” (2007:40) Egy jó thriller nézése közben azonban a védelem feltételei is biztosítva vannak, mivel „csak a védelem oltalma alatt alakíthatunk ki bűnös vágyat és kezdetünk bűnös cselekvésbe.” (41) Így „[a] suspense film készítője a néző pszichológiáját manipulálja: védelmet épít, amely lehetővé teszi a néző számára, hogy bizonyos várakozásokat alakítson ki, majd lerombolja a védelmet, hogy a néző büntudatot érezzen.” (42) Ez tulajdonképpen a suspense működési mechanizmusa, melynek kiteljesedése a *Kaméleon*ban egyetlen karakter megjelenéséhez kötődik, aki nemcsak felborítja Gábor és Tibi jövővelmező vállalkozását, hanem az előbbi átváltozási képességeit is próbára teszi.

Femme fatale-ből homme fatal és vice versa

Derry szerint a „suspense thriller egyik legbiztosabb és legkövetkezetesebb ismertetőjegye, ha egy film előre elárulja nekünk, mire számíthatunk – majd várakoztat.” (32) Gábor, aki a hosszú évek alatt megszerzett rutinnal profi bűnözővé érett, akkor kerül igazi konfliktusba, és akkor kezdetünk el igazán izgulni érte, amikor az eddigi áldozataitól eltérő célpontot választ, vagyis túl nagy vadra megy. A valódi suspense-folyamatot a *Kaméleon*ban Hartay Hanna (Hámori Gabriella) feltűnése indítja be. Míg a korábbi nőknél a siker garantálva volt Gábor számára, a balerina esetében ez már egyáltalán nem automatikus. Ő maga is érzékeli a különbséget, amikor ekképpen jellemzi a lányt: „a kétségbeesett nőnek volt valami furcsa szaga: az izzadság, az erőlködés, a hamis parfüm keveréke. Hannáé más volt. A siker szaga, a szépség szaga, a gazdagság szaga. A jó nevelés és a gyerekszoba szaga. És én érezni akartam.” (0:28) Az utolsó mondat jelzi, hogy most fordult a kocka: nem a lánynak van szüksége Gáborra, hanem Gábornak a lányra.

Hanna már megjelenésében is más, mint a korábbi áldozatok: porcelánfehér bőre, tiszta selyemből készült ruhái és légies mozgása megkülönbözteti őt azoktól a nőktől, akikkel korábban a férfinak dolga volt. Minden zömökségük és darabosságuk ellenére azonban az előző áldozatok sokkal inkább tűntek valódi nőknek, mint Hanna. A balerina túlságosan is magabiztosan áll ellen Gábor csábításának, sokáig ugyanolyan könnyen siklik ki a férfi keze közül, mint ahogy ő tűnt el az átvert nők életéből. Hanna két szempontból is tükörként funkcionál Gábor számára. Egyrészt folyamatosan emlékezteti rá, hogy nem rendelkezik azzal a társadalmi és pénzügyi háttérrel, amelyre szüksége lenne egy felsőosztálybeli nő meghódításához, és ezzel egyre veszélyesebb csalásokra kényszeríti. Másrészt képes a férfi módszerét ellene fordítani. Ő is „azt ígéri neki, amire vágyik”, vagyis vonzalmat, elfogadást, kiutat a szegénységből. Az ő pillantása is ugyanolyan szuggesztív, mint Gáboré, és ugyanolyan hamis is. Hanna maga is egy kaméleon, a főhős feminin párja.

Hanna és Gábor ugyanannak a karaktertípusnak a férfi és a női oldalát testesíti meg. Gábor az általa átvert nők számára egy *homme fatale*, vagyis végzet férfi. Noha női megfelelője, a *femme fatale* ismertebb, a férfi verzió sem precedens nélküli, és mindketten ugyanazokkal a tulajdonságokkal rendelkeznek. Szemben az erőszakosan hódító férfival, a *libido dominandival*, az *homme fatale* „gonosz nővérehez hasonlóan lefegyverző és csábító, ugyanakkor veszélyes és pusztító.”³ (Lindop 2005:125) Lindop szerint a *homme fatale* is a film noir (amelyet a moziról való gondolkodás elsősorban a *femme fatale*-l köt össze) két változatában volt először felfedezhető a filmtörténet során. Az első a „gótikus női film.” Narratívájának középpontjában általában „egy hiszékeny nő áll, aki elhamarkodott házasságot köt egy rejtélyes férfival, akit alig ismer, vagy akivel csak nemrég találkozott, és felfedezi, hogy a férfi nem az, akinek mutatja magát.” (126) A másik a „női detektívfilm,” melyben „aktív, határozott nők detektívként viselkednek azért, hogy levadásszák és lebuktassák a gyilkos férfiakat.” (126) Könnyű felfedezni a hasonlóságokat a két alműfaj és a *Kaméleon* között. A film elején inkább a gótikus női filmre tudunk asszociálni, azzal a különbséggel, hogy Gábor még a házasság előtt eltűnik a nők pénzével. A film végén azonban, mikor mindenki kiteríti a kártyáit, és kiderül, hogy Hanna végig tudott arról, hogy Gábor egy csaló, már a második típushoz közelít a struktúra. Mindkét típusra igaz azonban, hogy a *femme fatale*-t szerepeltető noirokkal ellentétben ezekben a filmekben a férfi kerül a szexualizált filmes tekintet fókuszába.

Annak köszönhetően viszont, hogy a *femme fatale* karaktere összeforrta a film noirral, valamint, hogy a patriarchális alapokon nyugvó filmipar mindig is a nőt tekintette a tekintet titokzatos (és veszélyes) tárgyának, Lindop szerint az *homme fatale* figurája hosszú időre a háttérbe szorult, és csak a nyolcvanas és kilencvenes évek

³ Saját fordítás

„domestic (az otthon nyomasztó, fenyegetésekkel teli helyként bemutató) thrillerjeiben” (pl. *Mostohaapa*, *The Stepfather*, Joseph Ruben, 1987)⁴ és a (profí vagy amatőr) női nyomozókat független, erős individuumként ábrázoló thrillerekben (pl. *A bárányok hallgatnak*, *The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) tűnt fel újra. Az első típus a női gótikus filmmel, míg a második a női detektív noírral rokonítható, így a *Kaméleon*nal vont párhuzamok itt is érvényesek. Gábor feldúlja a kiválasztott nők életét azzal a hamis ígérettel, hogy majd együtt teremtenek igazi otthon, azonban Hanna felbukkanásával az erős, független nő karaktere is középpontba kerül.

Mint ahogy az *homme fatale* is újjászületett a nyolcvanas-kilencvenes évek thrillerjeiben, úgy a klasszikus *femme fatale*-nak is megvan a modern változata. Az olyan filmekben, mint az *Elemi ösztön* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) vagy a *Zaklatás* (*Disclosure*, Barry Levinson, 1994) egy „sokszínűbb,” ugyanakkor „sokkal árthatmasabb, számítóbb és csábítóbb” (Lindop 2005:45) végzet asszonya jelenik meg, mint a korábbi filmekben. Ők általában az „erotikus neo-noírok” gonosztevői, melyek ötvözik a „klasszikus noir konvencióit és képi megjelenítését a softcore pornográfia kódjaival és szokásaival.”(45) A szex és a szexuális vonzeró itt nem csupán a látvány kedvéért szerepel a vásznon, hanem az új, túlerotizált *femme fatale* eszköze, „fegyvere, amit stratégiai megfontolásból” (Williams in Lindop, 46) használ fel a férfiak ellen. Ezekben a művekben a „nőket autonóm, vágyakozó, szexuális alanyokként ábrázolják, akik szándékosan választják, hogy látszólag tárgyiasulnak [a férfiak számára], mert ez szolgálja az érdeküket.” (50)

A *Kaméleon*ban is pontosan is ez történik. Hanna karaktere tökéletesen megfelel az erotikus neo-noir „pókasszonyának,” aki a hálójával bekeríti Gábort anélkül, hogy ő ezt észrevenné, mert tudja, hogy a férfi „bármit meg tud szerezni, csak motiválni kell” (1:36), neki pedig pénzre van szüksége a lábműtétéjére. Ugyan ez csak a film utolsó tíz percében derül ki, mivel a néző számára végig Gábor marad a tekintet elsődleges tárgya, míg Hanna a háttérben tevékenykedik. Közben láthatjuk, hogyan válik a férfi számára előbb egyre nehezebbé, majd lehetetlenné az, hogy elérje a célját. Míg egy átlagos áldozat esetében kaméleonként mindössze két színt kell változtatnia, vagyis két ént egyensúlyban tartani, a romantikus hőst és a pénzéhes árva fiút, Hanna elcsábításához már négy különböző identitás között kell ugrálnia. A nő számára ő a megértő, támogató szerető, a színész „unokatestvér”-nek (Csányi Sándor), akit szintén csak kihasznál, ő az Amerikából hazatért híres producer, míg a csodadoktor Marton professzorral (Kulka János) való találkozások alkalmával már szexuális orientációját is tettetnie kell és potenciális szeretőként viselkednie. Természetesen a legautentikusabb énje, az árva fiú sem tűnik el, de egyre nagyobb nyomás nehezedik rá, és Gábor fokozatosan veszíti el a kontrollt a színváltoztatások felett, míg végül ő és az alteregói is összeomlanak. Jelentésekben gazdag az a jelenet,

⁴ Ennek a thrillertípusnak sajátosan kelet-európai változata Tímár Péter *Mielőtt befejezi röptét a denevér* (1989) című klasszikusa.

amelyben Hanna udvarlójának fejével töri össze a tükröt a férfimisdóban, és a szilánkokban rengeteg Gábor tükröződik vissza, de egyik sem kínálja a férfi teljes képét, mindegyikből hiányzik egy darab.

A főhős számára a korábban említett utolsó tíz perc hozza el a revelációt. A történet végső csavarja arra kényszeríti őt, hogy átértékelje az eseményeket, míg a nézőt is arra készíti, hogy újraértelmezze a látottakat. Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy Hanna szépségét, intelligenciáját, szexuális vonzerejét és gazdagságának látszatát kihasználva végig az irányítása alatt tartotta Gábort, hogy megszerezze tőle, amit akar. A férfi a nő pszichiáterével és bűntársával (László Zsolt) folytatott beszélgetés során arra a kérdésre „Hogy tudta magát rávenni erre?” (1:37) azt a választ kapja, hogy „Magát is rávette mindenre.” (1:37) Ebből kitűnik, hogy Hanna nemcsak Gábort, de más férfiakat is képes a bűvkörébe vonni párhuzamosan és akár hosszabb időre is. Az új típusú pókasszony egyik jellemzője az is, hogy végül a nő kerül ki győztesen a helyzetből. Ez a femme fatale „végzetes mások, de nem a saját maga számára.” (Lindop2005:52) Akárcsak a Sharon Stone által megformált Catherine Tramell az *Elemi ösztön* végén, Hanna is elmenekül a felelősségre vonás elől.

Goda így a heist thriller és szélhámos film kereteit kibővítve és az homme fatale-ja mellé egy nála is kompetensebb femme fatale-t helyezve ügyesen és arányosan vegyíti mindkét karaktertípus jellemzőit, feleleveníti, de meg is újítja a mögöttük álló művészi konvenciókat, miközben sajátos értelmezését adja „a társadalmi nem mint performativitás” Judith Butler-i elméletének. Goda színházat teremt karaktereinek, amelyben a helyzetnek megfelelően váltogathatják a szerepeiket. Fel- és kihasználják a különböző (thriller) karaktertípusok jellemző kliséit ahhoz, hogy egymást, illetve az információ-visszatartás miatt a nézőt is átverjék, ezáltal bizonyítva, hogy ezek a klisék amennyire általánosak, annyira hamisak is.

Gábor már a kapcsolatuk elején leleplezi magát Hanna előtt, mikor egy másik nő kabátját adja rá egy szimbolikus helyen az Operaház előtt⁵, Hanna mégsem jelenti fel, hanem eljátssza hol a csábító szerető, hol a segítségre szoruló védtelem lány szerepét, hogy valódi szándékát titokban tarthassa. Gábor pedig valahol mélyen talán sejti, hogy társadalmi szempontból túl nagy a szakadék közte és Hanna között, mégis bízik színészi képességeiben és sokéves tapasztalatában mindaddig, amíg már képtelen lépést tartani a színváltoztatásokkal, lépésről lépésre mindenki előtt elárulja magát, és elbukik. Ez a komplex műfaji keverék és a csavarokkal teli narratíva a gondos rendezés és a precízen adagolt suspense miatt nem omlik össze, és ugyanezen okokból nem borítja fel a befogadás klasszikus, pszichológiai realizmuson alapuló

⁵ Az Operaház egyrészt a magaskultúra szimbóluma, a társadalmi elit szórakozóhelye, amelynek Gábor is atagja szeretne lenni, másrészt Hanna munkahelye, ahol táncosként az-za keresi a kenyerét, hogy különböző karakterek bőrébe bújik, vagyis szerepet játszik.

folyamatát sem. A végére pedig eléri azt, ami az elején még kétséges: az erősebb csaló áldozataként Gábor elnyerheti a néző szimpátiáját.

Tökéletes világ, tökéletlen globál

A *Kaméleon* tehát egy jól megszerkesztett műfaji film, amelyben a stílusjegyek hatékonyan kooperálnak egymással. A kérdés már csak az, mennyire működik magyar thrillerként, mennyire globális, azaz mennyire képes ötvözni a Hollywood által kifejlesztett, de mára globálissá vált thriller-jellemzőket a gyártó ország lokális sajátosságaiival. A válasz, hogy szinte egyáltalán nem. A *Kaméleon* ugyan magyar nyelven, magyar stábbal, magyar helyszíneken készült, de ezeken kívül semmi „magyaros” nincs benne.

Érdekes párhuzamot vonni közte és a szintén thrillerként (is) kategorizálható *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) között. Kalmár György megjegyzi, hogy „talán lehet a *Kontrollt* e nélkül a kelet-európai kontextus nélkül is olvasni zsánerfilmként”⁶ (2015:7), viszont a film „a történelmi és kulturális háttér nélkül egy meglehetősen középszerű alkotás” (8) Ugyan a film elején a BKV akkori vezérigazgatója elmondja, hogy egy univerzális mesét fogunk látni a jó és a rossz harcáról, ugyanakkor tudatosan vonultatja fel a budapesti metró „helyi színeinek” teljes skáláját. Tehát nemcsak tisztában van azzal, de ki is használja, hogy a lerombolt metrókocsiknak, „szétszotyizott” megállóknak, és a föld alatti rendszerben tekergő furcsa figuráknak identifikációt növelő hatásuk van, vagyis a néző nemcsak *felismeri* őket mint valahol, idegenben látottat, de *megismeri* mint sajátot, a kultúrához tartozót. Goda a *Kaméleont* ehhez képest egy stilizált térben lebegtetni, amely annyira kultúramentesített, amennyire csak lehetséges. Ha a szereplők nem magyarul beszélnek, és a háttérben nem sejlene fel időnként a főváros egy-egy híres épülete, ezt a filmet bármelyik másik európai országhoz is kapcsolni lehetne.

Több kritika érte a *Kaméleont* túl „steril” környezetbe helyezett cselekménye miatt. A sterilitás itt fizikailag és szimbolikusan is értelmezhető, hiszen a filmben megjelenített terek tényleg túlságosan tiszták, nem fedezhető fel rajtuk és bennük a szocializmus hagyatékaként az országon maradt piszok. Minden modern, ápolt, stílusos és rendezett. A már említett színpadiasságnak van, az eklektikának és a diszfunkcionalitásnak viszont nincs helye ebben a világban. Ezzel ellentétben a *Kontroll* eligazító szobája „tele van pakolva a szocialista múltból itt maradt csúnya, kopott lomokkal, illetve oda nem illő, furcsa, nem funkcionális tárgyakkal. A lepattant környezetben szétszórt ápolatlan, fáradt testek rendezetlen kavalkádja” (Kalmár2015:14) próbál meg túlélni. Noha a globalizáció hatása minden eddigénél jobban érződik az országon, egy olyan köztér, kórház, vagy akár magánlakás, ahol ennek a múltnak

⁶ Saját fordítás.

semmi nyoma, még mindig idegennek tűnik. Itthon a modern és nyugati együtt létezik a szocialista retróval.

Ha figyelembe vesszük, hogy a film ezzel a kultúramentességgel egy nemzetközi trendet lovagol meg, és a szinglilét mint társadalmi jelenség egy olyan aspektusát jeleníti meg, ami nincs országhoz vagy nemzethez kötve, akkor a terek tisztasága elfogadható. Azonban ez a sehova sem tartozás a karakterek, főként Gábor ábrázolásának szempontjából problémás. Lindop írásában arra is kitér, hogy mind a noirok, mind pedig a thrillerek esetében a veszedelmes férfi megjelenésének háttérben egy olyan periódust kell keresnünk, amikor a nők emancipációjának erősödése együtt járt a maszkulinitás válságával. A noir filmeknél ez a második világháború utánra tehető, amikor a férfiak a frontról hazatérve azzal szembesültek, hogy a nők, akik a háború alatt helyettük dolgoztak az üzemekben és a hivatalokban, már nem elégszenek meg a házi tündér szerepével. A modern thrillerek gyilkos férfitársa pedig a hatvanas években a polgárjogi mozgalmakkal együtt kialakuló szexuális forradalomra adott művészi válaszreakció. A *Kaméleon* szereplői közül azonban egyedül Tibin látszik valami jellegzetes magyar nyugtalanság, mintha csak őt törte volna meg, hogy család nélkül kellett felnőnie, az állam gondozásában. A kelet-európai maszkulinitás válsága, amely összefügg a szocializmusban elvárt családmódellemel fokozatos degradálásával, és amelynek amerikai változata olyan könnyen levezethető a noirok és thrillerek elemzése közben, egyedül Tibin érződik. Gábor túlzott magabiztossága, profizmusa, választékos beszéde és kifogástalan ízlése hiteltelenné teszi a társadalmi háttérként emlegetett intézeti múltat.

Goda a lokális sajátosságokat teljesen kihagyta a *Kaméleon*ból, talán pont azzal a szándékkal, hogy egy minél tisztább műfaji filmet készítsen a minél szélesebb közönség elérése érdekében. Egy vele készített interjúban megjegyzi, hogy „nagyon rossz kis rétegnek filmet készíteni. A pár százas nézőszám nagyon rossz jel.” (2008:11) A globálisból tehát a globálisra helyezte a hangsúlyt, a lokális láthatóságát minimumra csökkentette. Ezzel a stratégiával viszont a közönség számára egy fontos kapcsolódási pontot is kiiktatott. Sajnálhatjuk, mert maga a zsáner teret engedett volna a helyi kulturális jegyek megjelenésének. Ahogy Virginás Andrea írja, a krimire és thrillerre egyaránt alkalmazható „bűnügyi filmséma egyszerre értelmezhető globalizáló erőként, amely lokális/regionális különbségekre kevésbé van tekintettel, mindenek fölött érvényesítve a hollywoodi alapminta szempontrendszerét, és rugalmas, alkalmazkodásra képes vázként, amely a kulturálisan, filmnyelvileg jobban kötött műfajoktól eltérően [...] képes a lokális/regionális hatásokat is magába szívni, s ennek következtében (át)alakulni.” (17) Goda az első értelmezést választotta, így bár *Kaméleon*jában rengeteg szín kavarog, sajnos a *couleur locale* nincs közöttük.

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a film rendezői változatának utolsó jelenete kikacsintás a magyar nézők felé. A helyszín egy (feltételezhetően) vidéki étterem, ahol az ápolatlan külsejű Gábor egy interjút néz az ismét sikeres táncosként dolgozó Hannával, majd megérkezik legújabb kiszemeltje, egy nő, aki külsőre bár nagyon

hasonlít korábbi áldozataihoz, hiányzik belőle az a műveltség és intelligencia, amivel előző „barátnői” rendelkeztek. Ez abból válik nyilvánvalóvá, hogy a beszélgetésük során kiderül, fogalma sincs, kik voltak azok az inkák. Ez a záróakkord ötletesen érzékelteti a társadalmi rétegek közötti eltéréseket. Gábor, a Kaméleon a fővárosban olyan középosztálybeli nőkre vadászott (üzleti angol tanár, marketinges, stb.), akik a globalizációnak köszönhetően saját erőből tudtak meggazdagodni. Mikor azonban feljebb akart kapaszkodni a társadalmi ranglétrán, és az elit körébe bejutni, elbukott. A börtön elől visszamenekült ahhoz a réteghez, amelyet a legjobban ismer, hiszen maga is munkásosztálybeli gyökerekkel rendelkezik. Noha a film itt, mint az összes többi jelenetben, sztereotípiákkal dolgozik, a klisék túlzott halmozása (például Gábor kockás ingéhez remekül passzol a szintén kockás asztalterítő) a posztszocialista társadalmi berendezkedés kifigurázására irányuló fricskaként is értelmezhető. A főszereplő pedig, ha nem is válik igazán szerethetővé a közönség számára, legalább következetességét bizonyítani tudja: aki egyszer kaméleonná vált, bárhova is vetődik, kaméleon marad örökre, hiszen „az illúzió drága mulatság, de még így is megéri.” (1:39)

Irodalomjegyzék

Derry, Charles. 2007. „A suspense, amitől a néző visszafojtja lélegzetét.” Ford. Kis Anna. *Metropolis* 11/3: 30-46.

Kalmár György. 2015. „A posztkommunista tér belakása Antal Nimród *Kontroll* című filmjében.” <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-a-posztkommunista-ter-belakasa-antal-nimrod-kontroll-cim-u-filmjeben>. (2018. november 12.)

Kalmár György. 2015. „Inhabiting Post-Communist Spaces in Nimród Antal's *Kontroll*.” <https://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/KalmarKontroll>. (2018. november 12.)

Lindop, Samantha. 2005. *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. Queensland: Queensland UP.

2008. „Mindenki hazudik. Interjú Goda Krisztinával és Hámori Gabriellával.” http://est.hu/cikk/63243/mindenki_hazudik_goda_krisztina_es_hamori_gabriella. (2018. november 12.)

Rubin, Martin. 2002. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge UP.

Rubin, Martin. 2007. „Thrillerek. Kritikai áttekintés.” Ford. Czifra Réka, Roboz Gábor. *Metropolis* 11/3: 10-28.

Szorcsány Mirjám. „Bergendy Péter *A vizsga* című filmjének műfajkritikai megközelítése.” <http://magazin.apertura.hu/film/bergendy-peter-a-vizsga/5095>.

Varró Attila. 2007. „Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitás a thrillerben.” *Metropolis* 11/3: 48-57.

Virginás Andrea. 2013. „Katalin Varga és Lisbeth Salander. A trauma közvetlen és hipermediális nyomai.” *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Szerk. Győri Zsolt - Kalmár György, 15-30. Debrecen: Debrecen UP.