A thiller

1. RÉSZ

Ahhoz, hogy megfelelően be tudjuk határolni a műfajt, mindenekelőtt az elnevezés jelentését kell megvizsgálnunk. Az angol thrill kifejezés a magyarban leginkább az izgalom, a borzongás és a felvillanyoz tartalomnak felel meg. A belőle képzett műszó, a thriller a XX. század második felére, a befogadóban izgalmat keltő tipikus elbeszélői módszer elnevezésévé vált.

A bűnügyi műfajcsoporton belül a thriller azonosítható be a legnehezebben. Ugyanakkor, ha tematikus oldalról, a főhős figurája felől közelítjük meg, némiképp leegyszerűsödik a dolgunk. A krimi központi alakja a detektív, a gengszterfilmé pedig a bűnelkövető, ám a thriller leggyakrabban az áldozatot teszi meg főhősnek, és azt mutatja be, hogyan menekül meg a karakter egy életveszélyes helyzetből. Ebben a tekintetben a műfaj lényege a bűn fizikai, érzéki élményként való ábrázolása – miközben a krimi intellektuális kalandnak, szellemi kihívásnak tekinti, a gengszterfilm és a noir pedig főként morális nézőpontú társadalmi jelenségnek.

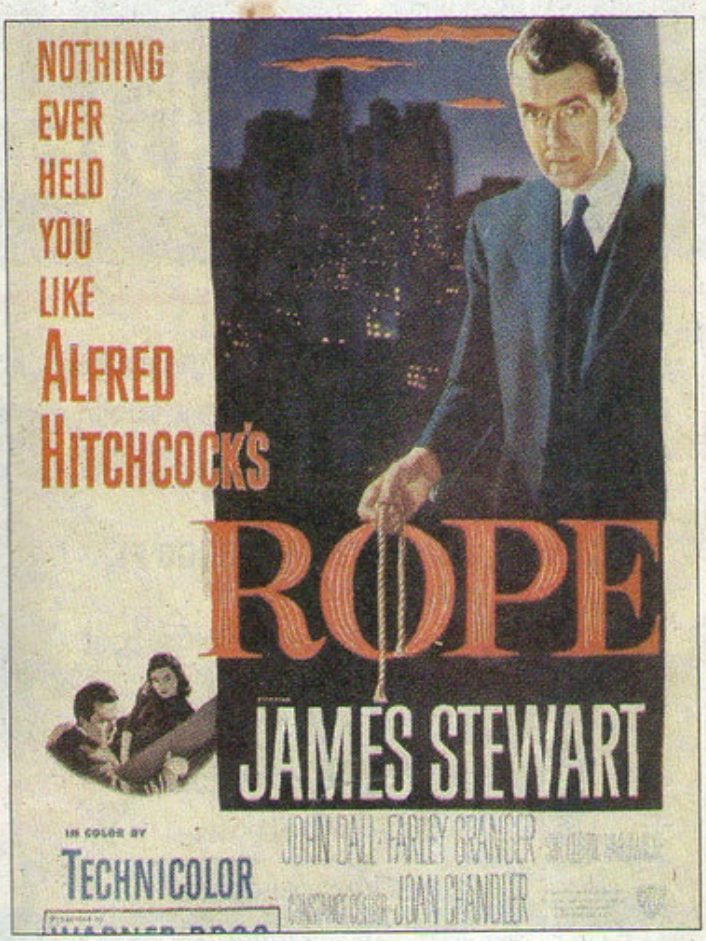
Az első thrillerek viszonylag korán, az első világháborút követően megjelentek a filmvásznon, melynek oka elsősorban a társadalmi változásokban keresendő: a hirtelen jött, általános erkölcsi és pszichológiai válság feszültséget szült, melynek levezetésére, a szorongás és depresszió tüneteinek kibeszélésére és kezelésére a thriller mint szórakozást és kikapcsolódást nyújtó műfaj kifejezetten alkalmasnak bizonyult. Nem véletlen, hogy a korai thrillerek legmarkánsabb darabja a sorozatgyilkos történetét feldolgozó 1931-es Fritz Lang-film, az **M, egy város keresi a gyilkost**, mely a német expresszionizmus jegyében született, s megelőlegezve több későbbi mozit, a bűn pszichológiai mélységeivel foglalkozik.

A thiller

2. RÉSZ

Hogy pontosabban megértsük a thrillert, elkerülhetetlen, hogy annak egyik alapvető eszközét, az úgynevezett suspense-t is megvizsgáljuk. A suspense, vagyis gyanú a feszültség azon dramaturgiai formája, mikor a néző többlettudással – általában olyannal, amely a főhőst fenyegető veszélyre vonatkozik – rendelkezik a szereplőkhöz képest. A dramaturgiai csúcspont e gyanú beigazolódása.

Hitchcock unásig ismételt példája a suspense-re, illetve a meglepetés és a suspense közti különbségre a következőképpen hangzik: két férfi belép egy szobába, leül és beszélgetni kezd, majd hirtelen bomba robban, ami mindkettőjükkel végez. A néző kíváncsisága ebben az esetben arra irányul, hogy mi lesz a beszélgetés végkifejlete, majd a hirtelen robbanás meglepetéssel szolgál. Ám, ha mindezt egy olyan jelenet előzi meg, amelyben látjuk, hogy a még üres szobában valaki elrejti a bombát, egészen más lesz a nézői hozzáállás. Ekkor már tudjuk azt, amit a két férfi nem, és teljesen más aspektusból nézzük végig a jelenetet. Nem az érdekel minket, hogy mi fog történni, hanem, hogy mi lesz a sorsuk, felrobban-e a bomba? A beszélgetés tartalma háttérbe szorul, helyét a többletinformáció izgalma veszi át. Tulajdonképpen ezt a gondolatmenetet viszi végig a rendező **Kötél** című filmje, mely egy hatalmas, elnyújtott suspense. A film elején két férfi megfojt egy harmadikat, majd belegyömöszöli egy ládába, hogy aztán a kamaradarab alatt a rendező végig a kép előterében mutassa azt, míg jönnek a szereplők, és várják azt a férfit, akiről a néző tudja, hogy sosem fog megérkezni, mert már ott van: holtan fekszik a ládában.



A thiller

3. RÉSZ

Kicsit még maradjunk a suspense-nél, hogy mélyebben megértsük annak mibenlétét. Lawrence Hammond szerint a filmtörténelem első suspense-e Louise Lumiére 1895-ös, A megöntözött öntöző című egysnittes filmje, melyben egy kertész locsolja a virágokat, majd egy fiú rálép a locsolócsőre, amelyből így elapad a víz. Amikor a kertész kíváncsian belenéz a locsolóba, hogy mégis mi történhetett, a fiú lelép róla, s a vízsugár arcon spricceli a pórul járt férfit. Lumiére tehát rátapintott a suspense első számú szabályára: minden tényt árulj el a nézőnek. Megmutatta a közönségnek, hogy a locsolót az a veszély fenyegeti, hogy lelocsolják.

Lássunk egy műfajhűbb példát is a jelenségre: Hitchcock 1962-es, **Madarak** című filmjében Melanie **(Tippi Hedren)** az iskola előtt várakozik, miközben egy mászókán madarak ülnek, egyre többen. A nő cigarettára gyújt, miközben a néző egyre kíváncsibb, hogy mi történik a mászókán, gyűlnek-e még a madarak. A párhuzamos vágás hagyományos ritmusára számítunk, mely szerint egyre rövidebb és rövidebb képek váltanák egymást, azt azonban Hitchcock – aki örökké manipulálja a nézőt – ezúttal megtagadja. Végül Melanie megpillant az égen egy varjút, amely komótosan a mászókára telepszik – ekkor látjuk meg, hogy a mászókát szinte ellepték a madarak. A mai thriller már egyre kevésbé alkalmazza a suspense-t, egyre kevesebb információval ruházza fel a nézőt, sőt, ha teheti, inkább a megtévesztés eszközével él. Szintén a párhuzamos vágás eredményezi A bárányok hallgatnak egyik jelentében látható megvezetést, amelyben a rendőrség éppen lecsapni készül a gyilkosra. Egy házat látunk kívülről, ahol a rendőrség szervezkedik, majd egy házbelsőt, ahol a gyilkos lakik, aztán valaki csenget, ám kiderül, hogy két esemény különböző helyszínen zajlik.

A thriller

4. RÉSZ

Maradjunk még egy kicsit az alapoknál és nézzük meg a thrillert egy másik műfaj, a horror tükrében, hiszen e két zsáner korántsem áll távol egymástól, és amilyen könnyű összekeverni, épp annyira szokták is bizonyos művekben vegyíteni ezeket.

A thriller borzongat, a horror elborzaszt – talán így lehetne a legegyszerűbben összefoglalni a két műfaj közti különbséget. **Hitchcock** a következőképpen vélekedik a két zsánerről Miért a thriller? című írásában: „Miért járunk moziba? Természetesen az élet tükörképét akarjuk viszontlátni a filmben – de milyen életét? Nyilvánvalóan nem saját életünkét – vagy éppen a sajátunkét, leheletnyi különbséggel –, és ez a különbség érzelmileg felkavaró elemekből áll, amelyeket az egyszerűség kedvéért „borzongásnak" (angolul: thrills) hívunk. Az embernek természetéből eredően szüksége van ilyen „felkavaró élményekre", különben eltunyul vagy elpuhul. [...] Az úgynevezett horrorfilm azonban egészen más dolog. A fogalmat, amelynek eredeti jelentése „iszony", olyan filmekre szokás – pontatlanul – alkalmazni, amelyek – a lelki megrázkódtatás igényét kielégítendő – a szadizmusra, a perverzióra, a bestialitásra és egyéb torzulásokra építenek. Ez a hozzáállás rossz, mert rosszindulatú és veszélyes. Egy film lehet borzongató, de ne legyen borzasztó; s a kettő között minden értelmes ember számára érezhető különbség van". Radikális ítélet egy olyan embertől, aki 1960-as Psycho című művével megalapozta a virágkorát a '90-es években élő zsánert, a pszichothrillert, ami éppen a borzongás és az elborzadás érzetét ötvözi. Gondoljunk csak a korábban már említett A bárányok hallgatnak című filmre vagy a szintén kultikus Hetedikre!

A thriller

5. RÉSZ

Korábban már szó esett a műfaj korai darabjairól, melyek közül az egyik legjelentősebb és legmeghatározóbb Fritz Lang 1931-ben bemutatott filmje, az M, egy város keresi a gyilkost. A műfaj következő, említésre méltó állomása George Cukor 1944-es filmje, a **Gázláng**, melyben a pénzsóvár férj ravasz és alattomos módszerekkel addig-addig mesterkedik, míg újdonsült felesége kezdi kétségbe vonni saját épelméjűségét. Akadnak olyan rendezők, kik neve összeforrt a műfajjal. Hitchcock szinte már kezdetektől a thriller mellett kötelezte el magát, olyannyira, hogy a műfaj elemeinek egyedi alkalmazásával saját iskolát teremtett. Korai, még Angliában forgatott filmjei közül szakmai debütálása, A titokzatos lakó (1926), a Zsarolás (1929) – mely egyúttal az első brit hangosfilm volt – és a 39 lépcsőfok (1935) emelkedik ki. Pályájának csúcsát olyan alkotások fémjelzik, mint az 1951-es Idegenek a vonaton, a három évre rá készült Hátsóablak, a Szédülés (1958) és természetesen a 1960-as, a műfaj kapcsán megkerülhetetlen Psycho – ezekben egyszerre vannak jelen a thriller eszközei és találhatók meg a későbbi slasher horror alapjai. Ám nem minden rendező számára jelentette a siker zálogát a thriller. Például Orson Welles 1947-ben bemutatott **A sanghaji asszony** című filmje megbukott.

A thriller

6. RÉSZ

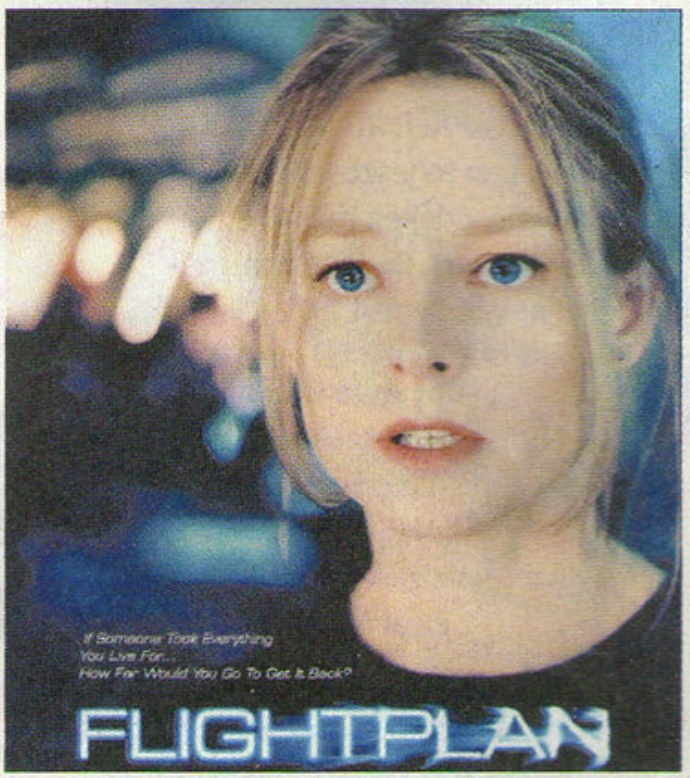
A műfaj egyik jellemzője, hogy a film minden pillanata a legintenzívebb pszichológiai hatás elérésére törekszik. Egyszerre több szinten tartja fent a feszültséget, több síkon is lekötni a nézőt. Nemcsak egy aktuálisan zajló akciót látunk, hanem az adott jelenet olyan többletinformációt is tartalmaz, amely majd a történet egy későbbi pontján válik lényegessé, így már előre izgalomban tartja a nézőt. Az így gerjesztett folyamatos várakozás a teljes érzelmi azonosulást is elősegíti, mely által a végkifejlet átélése még erőteljesebb lesz. A szereplők folyamatosan veszélyben – legtöbbször halálos veszélyben – vannak, sosem lehet tudni, hogyan alakul a sorsuk, miközben egyre drámaibb helyzetekbe sodródnak. Ebből következik, hogy a klasszikus thrillerek mindig jelen időben játszódnak, hiszen a jelenetek mindvégig egymásra épülnek, egymást erősítik, visszaemlékezésre nem ad lehetőséget a narratíva, amely tulajdonképpen két szálon fut. Az egyik a negatív szereplő által épített terv megvalósulásának folyamata, a másik az ez ellen irányuló törekvés. Ennek a feszültségkeltésnek az egyik eszköze a már korábban tárgyalt suspense, vagyis egy olyan információ, amit a néző hamarabb tud, mint maguk a szereplők.

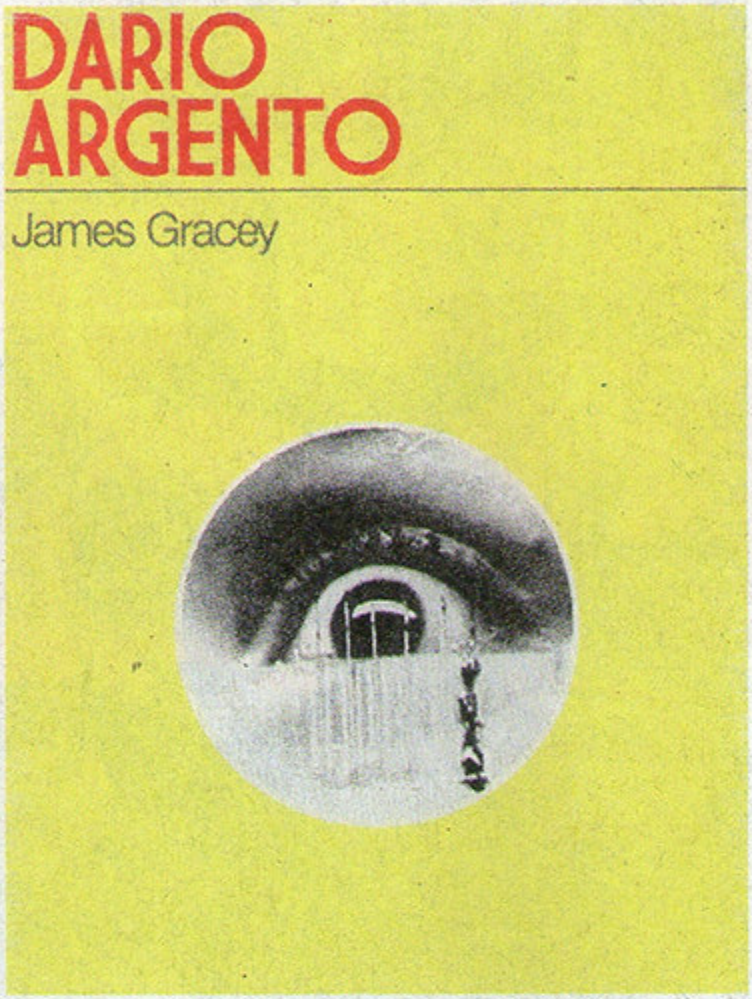
A thriller

7. RÉSZ

Noha számtalan alműfaja van a zsánernek, bizonyos alapsémák mindig azonosak. A főhős ellenfele vagy egy konkrét személy, vagy valamilyen ismeretlen, külső erő ellen küzd. A negatív hős mindig több mozgástérrel, lehetőséggel rendelkezik és mindig valamilyen lelki torzulás jellemzi, aminek következménye gyilkos vágya. Leggyakrabban sorozatgyilkosok, terroristák, bérgyilkosok jelennek meg ebben a szerepkörben, de akad olyan is, amikor valamilyen természetfeletti képességgel rendelkezik az antihős. A hős legtöbbször olyan civil, aki korábban még nem került hasonló helyzetbe, így mindenképp hátrányból indul, kevesebb eszköz áll a rendelkezésére, hogy megoldja a fennálló, fenyegető helyzetet. A szakértelem hiánya dramaturgiai fogás, amely fokozza a feszültséget. Ritkábban kerül középpontba valamilyen hivatásos szakember: nyomozó, kém vagy katona. A főhős feladata, hogy megakadályozza a gonosz tett elkövetését és közben megóvja úgy saját maga, mint mások épségét. A helyszín gyakran valamilyen nagyváros, amelyet eddig ismeretlen szemszögből mutat be a film, de előfordul, hogy valamilyen egzotikus helyen játszódik a történet. A terekkel való játék is jellemzi a thrillert, melynek egyik nagy mestere volt Hitchcock.

Az elbeszélés módja alapján alapvetően két nagy típusba sorolható a thriller. Az elsőben a menekülő férfiért izgulunk, ilyen például az 1993-as **A szökevény** című film. A másikban egy veszélyben lévő női figura kerül a középpontba, mint például a **Légcsavar** (2005) című filmben.





Volt már szó a thriller és horror különbségéről, és arról is, hogy sokféleképpen megjelenhetnek a thriller műfaji elemei a filmekben. Van egy szubzsáner, ami épp e kettő vegyítéséből jött létre. Az itáliai giallo egyszerre tartalmazza a thrillerek feszültségét és a horrorfilmek iszonyatát. A kifejezés olaszul sárgát jelent, ami a műfajjal megegyező stílusú ponyvaregények borítójának színére utal. A giallo egyik legjelentősebb rendezőjeként számon tartott **Dario Argento** a következőképpen határozza meg a fogalmat: „Ez egy hosszú történet. Talán hatvan évvel ezelőtt az Olaszországban kiadott első krimik sárga színű borítókkal jelentek meg. A sárga pedig olaszul »giallo«. A sárga színről így a krimire asszociálnak Olaszországban, akárcsak a feketéről Franciaországban. De nem minden krimi giallo; Raymond Chandler például nem giallo – ő fekete, vagyis noir. Dashiell Hammett sem az. Agatha Christie, S.S. van Dine, John Dickson Carr, Cornell Woolrich – az ő alkotásaik giallók. Klaszszikus krimik." Ennél azért jóval többről van a szó a filmes műfaj esetében: misztikus hangulatú, horrorba hajló detektívtörténetek ezek az alkotások, melyekben a főhős szemtanúja lesz egy gyilkosságnak, és a bűntény nyomába ered, miközben nemcsak a külső gonosszal kell felvennie a harcot, hanem saját belső démonaival is meg kell küzdenie. Filmnyelvi eszközei közé tartozik a szubjektív kamera használata, mely mindig a gyilkos – aki szinte minden esetben fekete kesztyűt visel – szemszögéből mutatja a tett elkövetését valamilyen szúró-, vágófegyverrel vagy annak használt eszközzel, valamint a művészien megkomponált képi világ és a szokásostól eltérő, meglepő aláfestő zene.

A thriller

9. RÉSZ

Előzőleg nagy általánosságban foglalkoztunk a thriller és horror elemeit vegyítő olasz szubzsánerrel, a giallóval, most nézzük meg kicsit közelebbről is. Az alműfaj talpköve többek szerint Mario Bava 1963-ban bemutatott filmje, A lány, aki túl sokat tudott. Ezt tekintik a filmtörténet első giallójának és a későbbi alkotások prototípusának. Kiteljesedése pedig Dario Argento 1970-es, első filmje, A kristálytollú madár, melyben egyúttal a giallo elnyerte végső formáját. Ha e két filmet vizsgáljuk, világossá válik, hogy valójában három komponens keveredik a giallóban: a pszichothriller, a horror és whodunit-típusú krimi. Ez utóbbi tulajdonképpen a klasszikus detektívtörténeteknek felel meg, vagyis olyan krimik, melyeknek fő kérdése, hogy ki a tettes, és az egész cselekmény ennek megválaszolása köré szerveződik. Ilyenek többek közt a Sherlock Holmes- és Poirot-történetek is. A nyomozás áll a középpontban, a rejtély megoldása. Ez tekinthető a giallo irodalmi előzményének is, hiszen központi témája mindig egy nyomozás, noha ellentétben a klasszikus whodunit-történetekkel, melyekben a logikus történetvezetés, a bűntény ésszerű, racionális feltárása a cél, a giallo ezek közül egyikre sem törekszik. Ezek helyett a hangsúly inkább a látványra, a gyilkosságok minél művészibb és ötletesebb bemutatására helyeződnek át. Az út, amíg eljutunk a tettesig, korántsem olyan egyenes, mint a klasszikus krimikben. Gyakran túlbonyolított történetvezetés és számtalan szereplő jellemzi. Épp ezért használja a giallo az úgynevezett „magyarázó embert", aki egy olyan szereplő, mint a Psychóban a pszichiáter, aki elmondja Norman Bates kórképét. Az ő kommentárjain keresztül érti meg a néző végül az eseményeket.

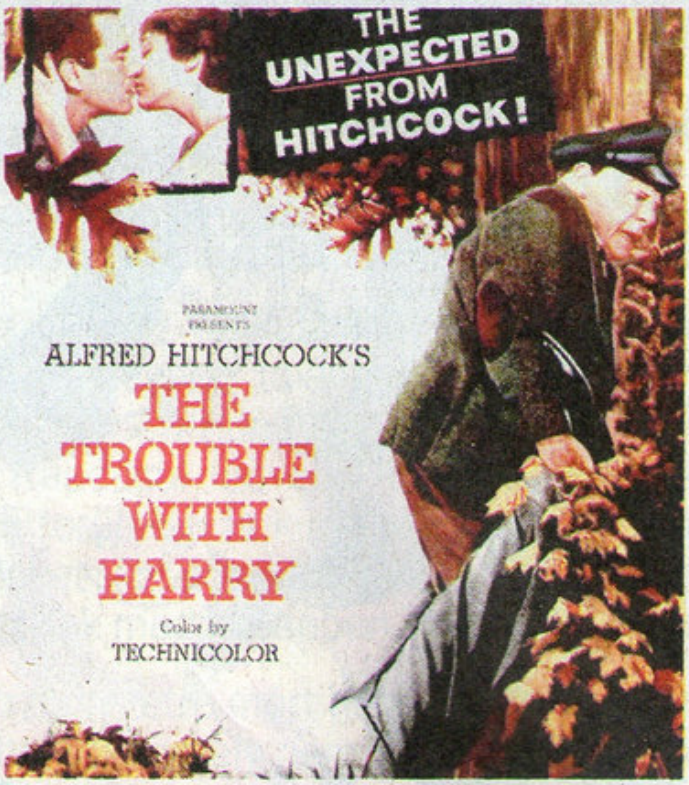
A thriller

10. RÉSZ

Előzőleg láttuk, miben hasonlít a giallo a thrillerre, illetve a klasszikus értelemben vett krimire, most nézzük meg azt is, miben tér el. Szó volt a whodunit-történetekről, vagyis a detektívtörtének mozgatórugójáról, annak kiderítéséről, hogy ki a tett elkövetője. Ám nem csak ez a konfliktusforma létezik. Valójában a kriminek, akár egy dobókockának, hat oldala van, és a kérdés az, épp melyikre pördül. Az első a már említett „whodunit". A második a „whomdunit", vagyis, hogy ki volt az áldozat. A harmadik a „whendunit", vagyis egy személy, tárgy, időpont vagy valami hasonló kap jelentős szerepet a rejtély megoldásában. A negyedik a „whereduni", amelyben a hamis színhely ellenében kell megtalálni a valódit. Az ötödik a „whydunit", vagyis az indíték keresése. És végül a „howdunit", vagyis, hogy hogyan követték el a tettet. A giallo esetében az utóbbira helyeződik a hangsúly. Ezért fordul elő, hogy sokat kritizálják a történet egyenetlenségét és hiteltelenségét, pedig valójában arról van szó, hogy a giallók nem a megszokott krimimechanizmus alapján építkeznek, gyökerük mégis abból fakad. Az események középpontjában nem a tettes kiléte, hanem a gyilkosságok elkövetési módja áll (említettük korábban, hogy ezen a ponton találkozik a horrorral). Érdekes adat, hogy Paolo Cavara 1971-ben bemutatott filmjében, **A fekete hasú tarantulában** mindössze 45 másodpercet szán a bűntény megmagyarázására a 98 perces játékidőből. A giallót tehát nem érdeklik a nyomozási módszerek, sokkal inkább a különböző gyilkossági módszerekre helyezi a hangsúlyt.

A thriller

11. RÉSZ



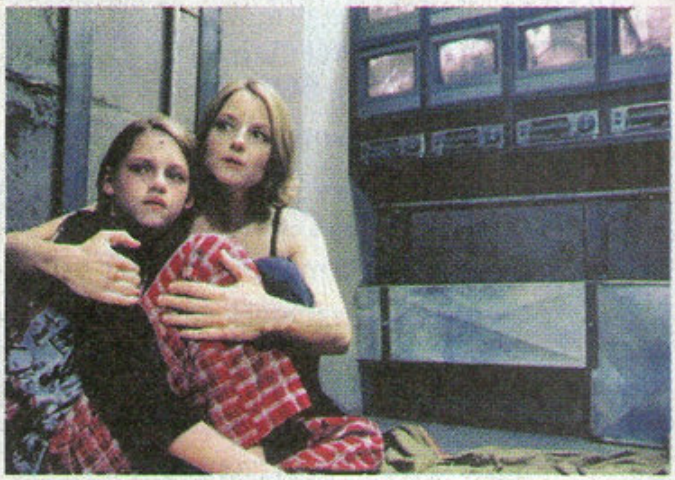
Korábban megvizsgáltuk a thriller és a horror zsánerperemén balanszírozó giallót, most tekintsünk át egy másik alműfajt, a domestic thrillert, mely tulajdonképpen az ember legősibb félelmeit hívja elő. Megvédeni mindazt, ami a miénk, és rettegni attól, hogy betörnek az otthonunkba, a magánéletünkbe, és elveszik tőlünk a tulajdonunkat, megfosztanak biztonságérzetünktől. „Az ember legföljebb attól félt azokon a varázslatos nyári estéken, hogy egyszer a varázslat véget ér, és hirtelen rá zúdul a való élet" – kezdődik Scorsese 1991-es filmje, a Cape Fear – A rettegés foka. A magánszférát, a családot veszélyeztető szubzsáner egyik jellemzője, hogy egyetlen, zárt helyszínen – többnyire egy házban – játszódik a történet. A gonosztevőnek – vagy gonosztevőknek – egy család biztonságát kell felforgatniuk, magának a család intézményének kell sérülnie. A domestic thriller nyomai tulajdonképpen már viszonylag korán megjelennek a filmművészetben: az 1909-es A magányos villa című nyolcperces kisfilmben a tolvajok elcsalják a családapát, hogy aztán betörhessenek a házába, ahol feleségét és gyerekeit rettegésben tartják. Ám a műfaj igazi ősképének, az első igazi domestic thrillernek Hitchcock 1943-ban bemutatott filmjét, A gyanú árnyékában-t tartják. Ráadásul talán nála jobban senkinek sem sikerült megfogalmaznia a lényegét: „Mindig is az volt számomra a fontos, hogy árral szemben ússzam, hogy harcoljak a hagyomány, a klisék ellen. A **Bajok Harry-vel** című filmmel sikerült kivinnem a melodrámát a sűrű sötét éjszakából a nappali verőfényre. Mintha egy csörgedező patak partján ölnének meg valakit, és mintha egy csepp vér belehullana a kristálytiszta vízbe. Ezek a kontrasztok, amelyekből valamiféle kontrapunkt keveredik ki, talán az élet köznapi dolgait is hirtelen megnemesítik."

A thriller

12. RÉSZ

A múlt héten elkezdtük vizsgálni az egyik legnépszerűbb szubzsánert, a domestic thrillert, most haladjunk tovább ennek az ösvényén. Nem meglepő, hogy a thriller nagymestere, Hitchcock ebben a műfajban is iskolát teremtett. A már említett filmje, az 1943-as, A gyanú árnyékában bevetése, a természet szépsége és a brutalitás éles ellentéte később számtalan filmben megjelenik a Halálos nyugalomtól (1989) A félelem óráin (1990) át a **Cape Fear – A Rettegés fokáig** (1991). Ezek a filmek a fokozás helyett inkább az ellenpontozásra építenek, ami a domestic thriller egyik alappillérévé vált.

A kívülről jövő fenyegetés azonban nemcsak a család ellen irányulhat – noha ez a legszokványosabb –, hanem az otthont adó ház ellen is. Ezt a tematikát követi többek közt az 1190-es Csendes terror vagy David Fincher 2002-ben bemutatott filmje, a **Pánikszoba**, amelyben egy anya és lánya véletlenül kerül fenyegetett helyzetbe, mivel éppen abból a lakásból van szükségük a támadóknak valamire, ahová ők beköltöztek. Fincher filmje ugyan kissé kilóg a klasszikus értelemben vett domestic thrillerek szabályrendszeréből, hiszen a veszélyben lévő család csonka. Ugyanakkor újító hatása is épp ebben rejlik: eredetileg a gyerek az, ami hiányozhat a családból, ám meg kell lennie annak a lehetőségnek, hogy később megszülethet. Finchernél azonban az apa hiányzik, a két rokon mégis tökéletes egységet alkot, bemutatva ezzel a modern világ széthulló és másként újraegyesülő családmodelljét. De legyen szó akármilyen családmodellről, a film végére mindig az összetartó közösség győz a magányos vagy széthúzó közösséget alkotó gonosztevők felett.



A thriller

13. RÉSZ

A domestic thriller világképében az apát vagy anyát helyettesítő mostoha és dada mindig a rémet testesíti meg. **A kéz, amely a bölcsőt ringatja** című 1992-es filmben a család bébiszittert fogad, ám végzete is épp ez lesz: a gyermekre vigyázó nő válik a fenyegetettség forrásává. A mostohaapa (2009) főszereplője túl korán lép újabb frigyre férje halála után, és ez az elhamarkodottság bosszulja meg önmagát az újdonsült apa szerepében. Ennyiben mutatnak rokonságot ezek a filmek a tinihorrorokkal: aki megsérti a „Ne paráználkodj!" erkölcsi parancsát, az meglakol bűnéért. A gonosztevőn kívül az sem kerülheti el végzetét – még ha az nem is feltétlenül a halál –, aki nem tiszteli a család szentségét. Jó példa erre a Rettegés fokának jogásznője, aki elcsábítja a családapát.

A végkifejletig, a család újraegyesüléséig azonban hosszú és rögös út vezet. Első lépésként a család egyik tagja követ el valamiféle vétket, ennek eredménye a gonosz megjelenése. A főhős először bűnbe esik, az ókori tragédiákból ismert hübrisz – vagyis elbizakodottság, gőg – bűnébe, ezért sújt le rá a bosszú. A Michael Douglas és Glenn Close főszereplésével készült 1987-es Végzetes vonzerőben maga a tébolyodott szerető bosszulja meg az apa félrelépését, Anthony Hopkins és Mickey Rourke filmjében, **A félelem óráiban** (1990) szintén a házasságtörés az a bűn, mely elindítja a borzalmakat.