

Szemle

2004. április 28. <http://www2.datanet.hu/im/tree.asp?rec=01.40.10>

Catalan and the eleven official languages of the European Union. Letöltve 2004. április 8. <http://www.caib.es/consellerias/educacio/dgpoling/user/cat/alaeuropa/angles/angles5.pdf>

Coulmas, Florian (1991): European Integration and the Idea of the National Language. In: Coulmas, Florian (szerk.): *A Language Policy for the European Community.* Mouton de Gruyter, Berlin.

Enlarged EU will Speak English. *Times.* (2002) 20. Letöltve 2002. október 28. <http://www.search.epnet.com>.

Európai Bizottság (2001): *Candidate Countries Eurobarometer 2001.* Letöltve 2004. április 3. http://europa.eu.int/comm/public_opinion

Európai Bizottság (2001): *Eurobarometer. Public opinion in the European Union.* Letöltve 2004. április 3. http://europa.eu.int/comm/public_opinion *Az Európai Közösséget létrehozó szerződés* (1957). Letöltve 2004. április 23. <http://www.im.hu/adat/letoltes/EKSZ0711.pdf> 13.

Az Európai Tanács 930/2004/EK rendelete (2004. május 1.) az Európai Unió intézményei jogi aktusainak máltai nyelven történő megszövegezésére vonatkozó ideiglenes eltérésekről. Letöltve 2004. május 23. http://europa.eu.int/eur-lex/pri/hu/oj/dat/2004/l_169/l_16920040501hu00010002.pdf

Frequently Asked Questions about the Directorate-General for Translation (DGT). (2004. január 5.) Letöltve 2004. április 8. http://europa.eu.int/comm/dgs/translation/navigation/faq/faq_en.htm

Legal Texts in 9 New Languages. *New Europe.* 10.486. (2002. szeptember 15–21.) 4.

Working languages at informal ministerial meetings (1999) A Finn Köztársaság Külügyminisztériuma. Letöltve 2004. április 19. <http://presidency.finland.fi/netcomm/news/showarticle742.html>

Multilingualism in the European Commission: a long-standing tradition and an asset to the European Union. (2003. február 19.) MEMO/03/37. Brussels.

Napier, M. (2000): *The Soldiers are in the Coffee – An Introduction to Machine Translation. Cultivate Interactive.* Letöltve 2004. április 28. <http://www.cultivate-int.org/issue2/mt/#author>

Ousager, Asger (2000): *EU's Tower of Babel Risks Collapsing Under the Strain of Enlargement.* Letöltve 2002. november 15. <http://www.ousager.dk>

Reid, T. R. (2002): *The New Europe.* *National Geography* 201.1 (2002. január). 32–34. Letöltve 2002. november 15. <http://www.search.epnet.com>

Roney, A. (2000, szerk.): *EC/EU Fact Book.* Kogan Page, London.

Service Compris. *The Economist.* 348.8083 (1998. szeptember 3.) Letöltve 2002. október 7. www.search.epnet.com

Spiteri, S. (2004): *Maltese language not fully covered by 1 May.* *EUobserver.com.* Letöltve 2004. április 10. <https://www.euobs.com>

Spiteri, S. (2004): *Turkish to become EU language if deal on Cyprus is reached.* *EUobserver.com.* Letöltve 2004. április 10. <https://www.euobs.com>

Szabari K. (1998): Az idegen nyelvek ismeretének jelentősége az Európai Unióban. In: Izikné Hedri Gabriella – Palánkai Tibor (szerk.): *Európa ma és holnap.* Balassi Kiadó, Budapest.

Tongue Twisters. (2001. augusztus 15.) *Times.* 13. Letöltve 2002. október 7. <http://www.search.epnet.com>

Translating for a multilingual community. (2003. október) Directorate General for Translation the European Commission. Letöltve 2004. április 3. <http://europa.eu.int/comm>

What is DG SCIC? (2003. január 10.) Letöltve 2004. április 23. <http://europa.eu.int/comm/scic/thescic/>

Nagy Borbála

Ph.D hallgató,

Alkalmazott Nyelvészeti
Program, BTK, PTE

Pécs

A történet vége

– avagy paradigmaváltás az ezredforduló tömegfilmjében

Az 1990-es évek tömegfilmjében fontos változás ment végbe: az erőszakos jelenetekben kimerülő akciómozit a művészfilmes narrációból táplálkozó, új típusú történetmesélés váltotta fel. Alternatív világok jelennek meg a filmekben, amelyek között nem egyszerű a közlekedés a diákok – de sokszor a tanárok számára sem. Az alábbiakban igyekszem rendszerbe foglalni az idetartozó műveket, kiegészítve azokkal a műfajokkal, amelyek

szintén eltávolodtak a valóságától, messze, egy távoli galaxisba...

A határ

Minden a '90-es évek elején kezdődött: két produkció megváltoztatta a tömegfilmről szóló közbeszédet és az elitista elemzések hangvételét.

A 'Született gyilkosok' (1994) mintegy a végpontot jelentette a brutalitásra építő

akciófilm (nehezen körülírható, éppen ezért gyűjtőfogalomként használt) műfajában. Ezt megelőzően, a '60-as évek második felének westernjeitől kezdve (Leone-trilógia, 'Vad banda') a film dramaturgiai feszültségéhez már nem volt elegendő az izgalommal, szerelemmel teli történet, a szimpla lövöldözés. Hangsúlyossá vált az akció kibontása, a vérbő gyilkos, az egyre növekvő hullahegy látványa. Ismét feltűnt az alvilággal saját szabályai szerint leszámuló rendőr karaktere (Piszkos Harry', 1971). Megismerhettük a polgárt, aki saját kezével állt bosszút szerettei haláláért, majd önkéntes igazságosztóként vívta ki a közvélemény elismerését (Bosszúvágó', 1974). Virágkorát élte a horror is: a '70-es években minden alműfaja (sátán- és zombifilmek, tini- és kisvárosi horror) óriási sikert aratott. A keletről importált karatefilmek (Bruce Lee segítségével) egy teljesen új mozgáskultúra koreográfiájával ámitották el a nézőket. A kaland- és sci-fi filmek mindezt egzotikus világban, forradalmian új technikával produkálták. Felfrissült a gengszter- és a háborús film (többek között Coppola és Oliver Stone jóvoltából), megerősítve a hivatásos gyilkos pozícióját. Tucatszám készültek ezt követően is az erőszakfilmek: a híresebbeket a '80-as évektől Arnold Schwarzenegger és Sylvester Stallone jegyezte, míg a B kategóriában Chuck Norris-tól Lorenzo Lamas-ig sok „ütős” figura tűnt fel. E korszak produkcióinak közös eleme a drasztikus halál mint a kiábrándult, a társadalmi jogrendtől elfordult, szorongó néplélek kivételése. A 'Született gyilkosok' zárta le ezt a folyamatot, hiszen olyan mennyiségben (és minőségben) osztotta az irracionális motivációjú halált, hogy a későbbiekben is felülmúlhatatlannak bizonyult. Hiába jelentek meg a mozikban rövid időn belül kitűnő iparismunkák (például: 'A szikla', 'Fegyencjártat'), ezek már hatástalanok maradtak.

A határvonalat meghúzó másik produkció, az 'Elemi ösztön' (1992) már új irányzatot képviselt: az erotikus thriller műfaját, és sokak megbotránkoztatására (vagy öröme) meztelen színészeket vitt a vászonra. Számunkra azonban a film más szempont-

ból is érdekes. Visszatartott információival, sejtelmes dialógusaival, nyitott befejezésével több olvasatúvá tette a mesét. Hihetetlen energiával rúgta szét a klasszikus, hollywoodi narráció minden szabályát. David Bordwell 'Elbeszélés a játékfilmben' című könyve szerint (Magyar Filmintézet, 1996) az amerikai tömegfilm (amely mintát jelent szerzte a világon) hagyományos elbeszélés-módját a következők jellemzik: hősközpon-tú cselekmény, tiszta kauzalitás és követhető időrend; happy end, amely elvarrja a magánéleti és a közéleti szálát egyaránt. A nézőnek mindenről biztos tudása van, semmit nem érthet félre. A készítőik célja az, hogy a mű értelmezési tartományát minél kisebbre szűkítsék, megkönnyítve ezzel a történet nyomon követését és feldolgozását. Ezzel szemben az 'Elemi ösztön' új tételt fogalmazott meg: a néző nem ostoba, a vetítőtermen kívül is képes a filmen gondolkodni. Nem kell mindent a szájába rágni; nem baj, ha napokig, hetekig tovább él benne a megfajtott váro történet feszültsége.

A változások összegzését és az új korszak nyitányát a 'Ponyvaregény' (1994) jelentette, amelyben a fent említett két szál összefonódott. E film tovább bontotta a hagyományos narrációt, ezúttal az időrend szétszedésével, illetve a véletlenek beépítésével; ugyanakkor parodizálta a profi bérgyilkosokra épített akciómozit. Megmaradt a bűn univerzumában, de iróniájával neveltségessé tette hőseit és hősei agresszivitását. Tarantino következő filmjei ugyanebben a gondolatkörben mozognak: vértől tocsogó műfajparódiák.

A szerveződni látszó, új típusú tömegfilmes elbeszélés kapcsán feltétlenül meg kell említenünk a 'Közönséges bűnözők'-et is. Míg Joe Eszterhas forgatókönyve a többértelműséget, Tarantino pedig az idő-síkok összekuszálását hozta be a műfajba, addig ez a film az utolsó jelenetében kulcsot ad egy nem létező mese kirakásához. A néző egy kis agymunka után ismét követhető történetet kapott, amivel csak az a gond, hogy a film világához képest is fik-tív. Mese a mesében. Már látható, mi lesz az ezredfordulón a tömegfilm meghatározó problematikája: a történetek befejezése.

Mi az a mátrix?

A *Wachowski-fivérek* filmjével (Mátrix', 1999) látványosan nem tudott mit kezdeni az elit kultúra felől érkező kritikus. Annál inkább hatása alá került az egyszeri néző, aki napok múlva is kóválygó fejjel csak arra gondolt a vasárnapi ebéd közben: „Nincs kanál!” Nem csupán a szemképráztató technikában és az akció-jelenetekben rejlett a film mágikus ereje. Először kétkedtek a filmhősök a sztoriban (a közönség pedig a hétköznapokban) tapasztalt valóság létezésében. A film arra döbentett rá, hogy érzékeink becsapásával életünket akár egy manipulált világban is élhetjük. A ‚Mátrix’-ban megfordul az emberek és gépek kapcsolatának előjele. Immár a Mesterséges Intelligencia (MI) uralkodik a Földön, amely az embert csak energiaforrásként használja. Lázadását azzal előzi meg, hogy egy kreált valóság impulzusaival, „vetített képpel” köti le agyműködését.

Természetesen nemcsak a ‚Mátrix’ fogalmazta meg a film nyelvén az ezredforduló filozófiájának eme nagy kérdését. ‚A kocka’, az ‚eXistenZ’, ‚A tizenharmadik szint’ (1998–99) szintén a párhuzamosan működő valóságok között mozgatták hitlenkedő szereplőiket. A klasszikus időutazós filmektől (például: ‚Vissza a jövőbe’, 1984) ezek a művek abban térnek el jelentősen, hogy nincs meg a biztos kiindulási pont, a kitüntetett jelen. Miközben a hősök tudják, hogy ember által teremtett téridősíkok között bolyonganak, nem tudják, hova kellene visszatérniük. Nincs kapaszkodó, a valós élet illúziója szertefoszlott, de nem kaptak helyette semmi más. A pechesebbek ráadásul az eltérő világokban többszörözve élnek – az ego szétesett. Ennek megfelelően nincs felszabadító befejezés, a történet nem zárul le, elmarad a boldogító végjáték.

Nyilván nem véletlen, hogy ezek a filmek egyszerre jelentek meg a moziban. A készítők megéreztek az ezredvég halandójának bizonytalanságát. Most nem a társadalmi rend működése, hanem az egyén léte kérdéses. Ha tájékozódni szeretnénk a

körülöttünk működő világban, ezt vagy túl kevés, vagy túl sok egymásnak ellentmondó forrásból tehetjük csak meg. „...a politika rájött, hogy az információ visszatartásánál és a dolgok eltitkolásánál hatásosabb eszköz a dezinformációs áradat...” (Fekete Ibolya, *Filmvilág*, 2004. 4.) Vegyük bármelyik közéleti, politikai vagy bulváresemményt, biztosak lehetünk benne, hogy a különböző médiumok és az érintettek eltérő módon mesélik el őket. Egyenrangú, párhuzamos történeteket kapunk. Ráadásul az idő előrehaladtával újabb fordulatok következnek, amelyek a teljes káosz felé veszik az irányt. A híreket követőknek olyan érzésük van, hogy az objektív igazságot sohasem fogják megtudni, mert a szálakat valakik a háttérből mozgatják. *Kuroszava* ‚A vihar kapujában’ című filmje legalább bebizonyította, hogy kizárólag szubjektív, elfogult igazság létezik; ez az emberek döntésének fő motivációja. De mára ez is felszívódott, a dolgok rajtunk kívül dölnék el. Nos, ezért kulcsdarab az ‚Összeesküvés-elmélet’, amely bebizonyította, hogy a paranoia nem betegség, hanem a mai ember egészséges szkepticizmusa. Mindez a posztmodern kultúra ‚minden összefügg mindennel” alaptételének cinikus, démoni magyarázatokat kereső kiforgatása.

Változatok nem létező történetekre

Ezzel elérkeztünk a közhangulatra érzékenyen reagáló ezredfordulós tömegfilm legfontosabb jellemzőjéhez: az akció fokozása helyett a hangsúly az extrém történetmesélésre kerül! Félredobva a lineáris, klasszikus narrációt, a populáris film számos megoldást átemel a művészfilmes elbeszélésből (vö. *Bordwell* elbeszélés-elméletével). A sztori nem az aktív, hanem a sodródó hős köré szerveződik. Már nem az ok-okozatiság és az időrend tartja össze az eseményeket, hanem a véletlen. Megnó a jelenetek közötti távolság, sok a kihagyás, a visszatartott információ, a nyitott cselekményszál, a mű befejezetlen, gyakran elszikkad a motiváció. Az értelmezési tartomány kibővül, a megértés nagyban függ a

nézői asszociációktól. Többértelmű olvasatot vagy minimum bújtatott alternatívákat kapunk. Mindezt a '40-es évek film noir-ja, a '60-as évek európai modern filmje és a független amerikaiak már felfedezték, tehát az eszközöket nagyon keresni sem kellett.

A cél ugyanaz: a néző félrevezetése, áltörténetek mesélése, a fikciós világ leleplezése – röviden az elbeszélés bizonytalanságának fenntartása. A filmek, persze, ezt változó szinten, eltérő bátorsággal valósítják meg. Nézzünk néhány példát és megoldási stratégiát!

Illő egy programadó nagy sikerrel, a 'Hatodik érzék'-kel kezdenünk, mert a film egyszerre két trükköt is bevet. Csak a legvégén közöl egy olyan információt, amellyel arra kényszeríti a nézőt, hogy felülírja az egyértelműnek tűnő fabulát. Kiderül, hogy amit addig nézett, meg sem történt, viszont az új sztorit csak a villany felkapcsolása után, emlékezetből rakhatja össze. Ennek a mintának egyszerűsített változata a többi *Shyamalan*-film ('Sebezhetetlen', 'Jelek'). Csúcsdarabnak számít viszont a 'Kémjátszma', amely olyan jól elrejtette a kulcsinformációt az utolsó mondatokban, hogy a nézők többségének fel sem tűnt: bizony megvezették. Ha lecsupasztjuk ennek megfelelően a sztorit, kiderül, semmi sem az, aminek látszik. S ezt el is várjuk egy kémfilmtől!

A 'Hatodik érzék' másik nagy csele, hogy az alternatív valóságot a túlvilág jelenti, így a párhuzamos sikokat az élők és holtak birodalma képviseli. Ezt az eszközt alkalmazza horrorisztikus módon a 'Másvilág' és 'A 13. szellem' is.

A történet sokszorozódása lehet egy tudatjátéka is, ahogyan azt az 'Egy csodálatos elmé'-ben láthattuk. Hasonlóan működött a 'Harcosok klubja' és az 'Identity'. Mindegyikben az újult izgalmat a néző számára (utólag), hogy vajon mikor vette észre a főhős tudathasadását. Mikortól gyanús az, hogy két vagy több szereplő ugyanannak az elmének a lakója. Itt is el-
lenőriznünk kell magunkban az újraírt történet logikai helyességét, hiszen egyetlen többlet-információval máris új dimenziót

kaphatunk. Ezt használja fel a 'Különvélemény', melynek hősei ráadásul szabadon mozoghatnak az időben. Képesek beavatkozni a bűncselekmények megtörténte előtt, a jövőbelátók jelzései alapján. De megbízhatók-e a médiumok? Mi van, ha ők sem értenek egymással egyet?

A hibernált tudat szórakoztatása is megoldható. A 'Vanília égbolt' hősei, jegelt állapotukban, az általuk kiválasztott pozitív élettörténetüket élik meg – persze csak fejben. Természetesen erről mi sem az első percekben értesülünk.

Párhuzamos lehetőséget nyit a földönkívüliek bevonása a 'K-Pax'-ben. Hőséről az utolsó pillanatban sem tudjuk eldönteni, vajon skizofrén-e, vagy egy távoli bolygó lakója. Nyitott, kétértelmű befejezés, melyet a néző mindenáron szeretne feloldani. Bizonyítékokat keres az egyik változat mellett – de szerencsére ugyanennyi érvet talál a cáfolatára is.

Találkozunk ennél egyszerűbb megoldásokkal is. 'A nő kétszer' tulajdonképpen kísérlet arra, mi történhet velünk, ha életünk egy jelentéktelennek tűnő epizódja másként alakul. Egymás mellett fut a két változat, hasonlóság csak a befejezésben van közöttük. Vagyis a nekünk rendelt célokhoz több úton is eljuthatunk. Ezt fokozza a végeletekig 'A lé meg a Lola' (igaz, Németországból), amelyben egy meg nem történt esetet látunk három verzióban. Mivel ezek a filmek demonstráltan játszadoznak a variánsokkal, egyúttal le is leplezik magukat. A néző tudomására hozzák: „Kísérlet vagyunk; azt vizsgáljuk, mi lenne, ha...” Olyannak tűnik az egész, mintha egy erősen hiányos puzzle-t alkotnának a történetelemek, amelyek több módon is összeilleszthetők. A film talán nem is sorolja fel valamennyit, így magunk is gyártunk néhányat.

A megkettőződés működik az egyén szintjén is, a magabiztos akcióhősök mellett így teret kaphatnak az identitásukkal küszködő hétköznapi emberek is. Egyszerre szeretnének igazodni környezetük elvárásaihoz, és beteljesíteni saját, jól leleplezett életcéljaikat. Persze az előbbi mindig erősebb, így törvényszerű a szorongás. Ezt

példázza az ‚Amerikai szépség’ összes szereplője. Csak a *Kevin Spacey* alakította főhős lép ki az ördögi körből, rúgja fel a „mindenki hazudik mindenkinek” alapszabályt. Megbontja a bomlottságában kiegyensúlyozott kispolgári élet harmóniáját. Nem csoda, hogy valamennyien a vesztét akarják. Büntetlenül nem kerülhet a felszínre a rejtőzködő én az ‚Egy sorozatgyilkos nyará’-ban sem.

Mindezekon kívül még számos módszer létezik az alternatív dimenzió beépítésére vagy a történet felszámolására. A ‚Femme Fatale’-ban kiderül, hogy az akció nagy részét a hősnőnk csak álmodta, a ‚Frekveny’-ben és a ‚Donnie Darkó’-ban egy természetijelenség kapcsolja össze a párhuzamos idősíkokat, a ‚Truman Show’-ban mindenki azon szórakozik, hogy van egy balek, aki teremtett világát igaznak hiszi, az ‚Ideglelés’ azt hiteti el magáról, hogy doku, miközben fikció, a ‚Sejt’ a testen belülre helyezi a cselekményvilágot. S a példatár tetszőlegesen bővíthető.

Mi van a többiekkel?

A hagyományos akciómoziban a brutális halál már kevés. Új típusú hősökre van szükség az acélos izmú, sebezhetetlen Rambó helyett. Legyen ez a megmentő sérülékeny, kitagadott, mint *Bruce Willis* a ‚Die Hard’-sorozatban, vagy nagy dumás, poénszóró, mint *Mel Gibson* a ‚Halálos fegyver’ darabjaiban. Ez utóbbi előképe *Eddie Murphy*, akinek a nyomában jár azóta több afro-amerikai színész. De nagy sikere van akciósztárként a kispolgári, hétköznapi külsővel megáldott negyveneseknek, *Kevin Spacey*nek és *Tom Hanks*nek is.

A számítógépes animáció további távlatokat nyitott az akciók minőségében. Pannaszokznak is a színészek, hiszen leginkább egy zöld háttér előtt, partnerek és

díszletek nélkül forgatják ezeket a filmeket. Ami számukra rettentően unalmas, az a nézőt lenyűgözi. Azért nem árt, ha a koreográfia – akár extrém módon – igényes (lásd: *John Woo* műveit és a Bond-filmeket). Mostanában úgy tűnik, a száguldásban látnak fantáziát az ügyeletes stúdióvezetők. Egymás után, hihetetlen gyorsasággal jönnek az autós, motoros filmek, amelyekben a téma változhat (lopás, verseny, nyomozás, leszámolás), de a sebességfokozat nem – ahogy ezt már az agyunkba véste a ‚Féktelenül’.

A nagy műfajok közül a horrornak volt néhány jó éve a ’90-es évek második felében. A ‚Sikoly’ elindította a tinihorror második hullámát, egyben kapocsként szolgált a ’70-es évek nagy filmjeihez. Szerep-

Mivel ezek a filmek demonstráltan játszadoznak a variánsokkal, egyúttal le is leplezik magukat. A néző tudomására hozzák: „Kísérlet vagyunk; azt vizsgáljuk, mi lenne, ha...” Olyannak tűnik az egész, mintha egy erősen hiányos puzzle-t alkotnának a történetelemek, amelyek több módon is összeilleszthetők. A film talán nem is sorolja fel valamennyit, így magunk is gyárthatunk néhányat.

lői végig tesztelték egymást az előző korszak produkcióiból, saját túlélési esélyeiket pedig a korábbi filmekből felidézett szabályok alapján próbálták megítélni. Így a szorongató feszültség mellett az irónia hangulata járta át a történetet. Ezt sikerült tovább fokozni a ‚Sikoly 2’ nyitó jelenetsorában, amely a

tömegfilmben eddig ismeretlen önreflexivitást közvetítette, méghozzá mindjárt óriási dózisban. (Megpróbálok érthetően elmesélni: hősnőnk, a ‚Sikoly’ túlélője könyvben írta meg a sorozatgyilkosságot. Ebből filmet készítettek, és mi épp a premieren csöppenünk bele a film fikciós világába: itt kezdődik a ‚Sikoly 2’. A filmbéli mozi vásznán azt a nyitó képsort látjuk, amivel a ‚Sikoly’ (is) kezdődött. Vagyis *Drew Barrymore* tíz perces jelenetének a filmben újraforgatott változatát!)

Az eddig a szerzői filmnek fenntartott önreflexivitást is benyelte tehát a populáris mozi: az idézőjel nemcsak epizodikus eleme, hanem legfőbb szervező elve lett több produkciónak. A ‚15 perc hírnév’ gengsz-

tertörténetnek indul, de az orosz maffiózót a pénznél sokkal jobban érdekli saját kamerája és az események rögzítése. Rendező szeretne lenni, ha már úgyszólván Amerikában van. A felvétel kedvéért mielőtt végleg elhunyna, eljuttassa saját halálát. A 'Végső vágás'-ban *Jude Law* önmagát alakítja, miközben filmet készít, így keveredik a valóság a fikcióval (lásd még: 'John Malkovich menet'). Egyszerre szórakozunk a filmen – meg ugyanannak a filmnek a karikatúráján. Ebbe a vonulatba tartoznak a *Coen*-testvérek rendkívüli precizitással elkészített műfajparódiái; így működik a 'Kill Bill', de ez tartja életben a Bond-sorozatot is.

A valóságától való menekülés legékebb bizonyítéka, hogy trilógiákban gyártják az elvont, teremtett univerzumokban játszódó meséket. Feléledt a 'Csillagok háborúja', megelevenedett 'Harry Potter', 'A gyűrűk ura', a 'Jurassic Park' és a 'Mátrix' világa, de sorra filmezték meg a nagysikerű képregényeket is a Batmantól a Pókemberig. Közös bennük, hogy a végtelenségig hömpölyöghet a történet, hiszen saját földrajzuk, időszámításuk, lények vannak. Nem állnak távol a gyerekmeséktől, csak hogy ezeket a mozi törzsközönségét alkotó tizenéveseknek és az idősebbeknek készítik. (A családi mozinak továbbra is ott van *Walt Disney*.) Mi sem jobb bizonyíték erre, mint 'A gyűrűk ura' hármas Oscar-sikere, arról nem is szólva, hogy 'A Karib-tenger kalózái' is kapott jelölést. Infantilizálódás vagy menekülés? Szerintem ez utóbbi, mert a helyzet az '50-es évekre emlékeztet, amikor a valóság, a korhangulat ismerete hiányában a stúdiók a Római Birodalom történeteit idézték meg. Most is érződik a tanácstalanság. Ha sorra jelennek meg a korábbi kultfilmek rendezői változatai, az nemcsak az alkotók pénzhiányára utalhat.

De egymás után készültek az óriási költségvetésű és sikerű műfajfilmek is ('Titanic', 'Godzilla', 'Gladiátor', 'Resident Evil', 'Penge'), amelyeknek igazából nincs folytatása. Egyik sem formálta át a tömegfilmek arculatát.

A botladozó műfajok mellett kivételt jelentenek az esküvőkre, rigolyás apósra, illetve saját szexualitásukat felfedező tizenévesekre építő vígjátékok, valamint a háborús filmek. Ez utóbbiban már változott a helyszín: Vietnam és Európa helyett Afrikában harcolnak a tengerészgyalogosok. Nem kell sokat várnunk a szeptember 11-e traumáját feldolgozó filmekre sem.

A '90-es évek közepén tehát jelentős fordulatot vett az amerikai tömegfilm: az ezredvég emberének alapélményét, az őt körülvevő valóság megismerhetőségébe vett hitének elpárolgását jeleníti meg, még hozzá igen különböző módon. Új és meghatározó elem a filmek megváltozott elbeszélő szerkezete. A linearitást és az egyértelműséget párhuzamos dimenziók, alternatív vagy éppen nem létező történetek váltják fel. A narráció maximális figyelmet, gazdag asszociációs tevékenységet vár el a nézőtől, sokszor nehezen megoldható, többértelmű rejtvények megfejtésére hívja. Más filmek a fikciós világtól való eltávolodás érdekében az önirónia vagy éppen a paródia eszközével élnek, de bátran használják a korábban csak a modern szerzői filmben élő önreflexivitást is. Fontos momentum még az elvont univerzumok térnyerése. Ezek a filmek nem csupán új vagy több téridő-dimenziót teremtenek, hanem kiragadják a nézőt a hétköznapijaiból, hogy elrepítsék egy másik világba.

H. Papp Zsolt

*középkolai tanár, szaktanácsadó,
Bocskai István Gimnázium,
Hajdúböszörmény*