

41. Lásd az előadás eleji bemutatkozást: „My name is Simon Will and tonight I’m gonna be playing the part of Simon Will” (Gob Squad, Uo.). A többi színész is saját nevén szerepel a produkcióbeli jele-
netekben.

42. Philip Auslander, *Liveness*, Routledge, Abingdon and New York, 2008 (2nd edition), 3.

43. Lásd: Freda Chapple – Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2006.

44. Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 33–34.

45. Gob Squad, Uo.

46. S amely ilyen formában megidézi a Gob Squad René Pollesch-adaptációját, a *Prater Saga 3* című produkciót is, amelyben az élő adásban az utcáról castingoltott civil szereplők, miután kialakultak saját bérüket az esti fellépésért, szintén fülhallgatóba sügött mondatokat ismételve játszották el szerepeiket. Premier: Volksbühne im Prater, Berlin, 2004. 12. 10.

47. Amelyek ebben az esetben a következők: „Hi. My name is Simon and I am playing Simon” (Gob Squad, Uo.).

48. Bolter – Grusin, Uo., 81.

49. Példának lásd: Wooster Group, Richard Foreman, The Builders Association, Needcompany, Robert Lepage, Romeo Castellucci, Robert Wilson, Jan Fabre, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier, Frank Castorf, John Jesurun, Chris Kondek, Guy Cassiers, DV8, Hotel Modern, Blast Theory, Rimini Protokoll, Space Theatre; valamint Hudi László, Bocsárdi László, Zsótér Sándor, Bodó Viktor, Mundurczó Kornél, Természetes Vészek Kollektíva, TÁP Színház.

KISS GABRIELLA

Az Állami Áruház-paradigma

GONDOLATOK A CENZÚRA ESZTÉTIKÁJÁRÓL ÉS AZ OPERETTJÁTSZÁS HAZAI TRADÍCIÓJÁNAK POLITIKUSSÁGÁRÓL¹

„A harmadik felvonás általános boldogsághangulatában észrevétlenül laposra ver-
tek egy toprongyos részeget, aki zavarta az összképet, miközben két bőrkabátos
alak vigyázott mozdulatlanul a tartós jókedvre.”² A színházi emlékezet ezt az egy
pillanatot őrizte meg az 1976. május 21-én bemutatott és az 1977. március 5-i ven-
dégjáték során kibontakozott „vígszínházi csatával” azonosított *Állami Áruház*ból.
S mivel az előadás ennek köszönhetően vált a „három T” jegyében zajló aczéli kul-
túrpolitika egyik legnagyobb mítoszává,³ vizsgálata nagymértékben azonos ennek
az emlékezetpolitikai aktusnak az elemzésével. A rekonstrukció arra tesz kísérlet-
et, hogy leleplezze annak az olvasási stratégiának az egyoldalúságát, amely az ún.
második nyilvánosság ideológémiához bilincseli Ascher rendezését. Úgy szeretné
érezhetővé tenni a kimondás és a megmutatás közötti törésvonalak esztétiku-
mát, hogy közben igazolja: a kaposvári színház történetének egy időszakát „jelen-
ségként” definiáló historiográfia csak és kizárólag olyan tapasztalatok alapján sze-
miotizálta az előadásokat, amelyeket a hatalom rendőri (Rancière) gyakorlata ren-
delt a politikai diskurzus logikájához, szintaxisához és fogalmiságához.

Az *Állami Áruház* a harmadik azoknak a rendezéseknek a sorában, amelyek
újszerűsége „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világgépet és ízlést fejezte ki,
mint a színház többi előadása”,⁴ s egyike azoknak a kaposvári vendégjátékoknak,

amelyek kapcsán a budapesti sajtó „botránnyról”, „tüntetésről”, „csatáról”, „politikai miséről” írt.⁵ Következésképp releváns döntés egyfelől Ascher Tamás munkái,⁶ másfelől az olyan – a Madáchban és a Vígszínházban megszülető – legendák kontextusában rekonstruálni az előadást, mint a Zsámbéki-féle *Ahogy tetszik* (1974), a Gazdag Gyula-féle *A nebéz Barbara* (1980) és az Ács-féle *Marat/Sade* (1981). Ily módon nem(csak) az a kérdés válik fontossá, hogy a rendezés miként reflektál a dramaturgikus szöveg ideotextusára, hanem figyelem irányul a darabválasztás funkciójára, illetve arra a (hazai Brecht- és operettjátszás szempontjából fontos) problémára, hogy a „kaposvárszürkén” kisrealista színészi játék milyen keretfeltételek között képes gesztikus hatást elérni.

Az 1976-os *Állami Áruház* a „tökéletes rekonstrukció” szándékával idézi meg és fel az 1952-es ősbemutatót.⁷ A korabeli kritikák és elemzések egy *par excellence* szocialista operett ideologikus tartalmának „persziflázsaként” értelmezték:⁸ a „gyilkos irónia” a szép jövő építését kísérő szocialista életöröm koncepcióját támadja meg,⁹ parodisztikus hatásának pedig az ötvenes és a hetvenes évek társadalmi kontextusa közötti különbség a melegágya.¹⁰ Ily módon Ascher rendezése azt a téridőt viszi színre, amely a Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitika „támogatott” és az Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitika „tűrt” operettjét választja el, illetve köti össze. Épp ezért érdemes összetettségében látni annak az újságcikk alapján megrendelésre készült, négy szerző közreműködésével létrejött, az ősbemutatóval párhuzamosan filmforgatókönyvvé is átírt műnek a keletkezés-történetét, amelynek egyik librettistája 1977. március 8-án kerek perec közölte: „Ez nem az én operettem.”¹¹

Mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy az imperialisták által keltett rémhír hatására bekövetkező felvásárlási lázról szóló történet, amelyben a Népi Demokrácia termelői és kereskedői csapnak össze a reakciós erővel, csak a legsikeresebb, de korántsem a legeszményibb szocialista realista operett alapja volt.¹² A sikert pedig az garantálta, hogy a szerzők nem a klasszikus szüzsék hercegnőit írták át szövőlánynak, és olyan mondatokat sem adtak matrózkocsmák kacér, de ártatlan hastáncos nőinek a szájába, mint hogy „Éljenek a népi kollégiumok!”¹³ Ehelyett egy, a két Latabárnak, Felekinek, Bilicsinek, Keleti Lászlónak köszönhetően élő hagyományt, az operett alapvetően a komikusok színészi teljesítményeire épülő típusát használták fel az agitációs propaganda céljára.¹⁴ Ráadásul (mivel zenéje úgy keletkezett, hogy a kész szövegkönyvbe bejelölték a „vidám számok” és a „duettek” helyét,¹⁵ vagyis csak illusztrálta a történések ideológiailag korrekt olvasatát) a zenés színpadon először valósult meg Malenkov 1952 októberében kiadott direktívája: miközben nevetünk a buffókon és az intrikusokon, „a szatíra tüzével ég ki az életből minden, ami fékezi az előrehaladást”.¹⁶ Következésképp az *Állami Áruház* újrajátszása [*reenactment*] törvényszerűen egyet jelent annak az „Állami Áruház” fedőnevet viselő diskurzusnak az újraolvasásával, amelyet olyan jelenségek alkotnak, mint a „cenzúra esztétikáját” modelláló dramaturgiai jelentésben megfogalmazott ideológiai és rendezői problémák,¹⁷ a Gertler Viktor rendezte zenés filmvígjáték, a szovjet mintára megszülető szocialista operett műfaji kérdései és (ezzel összefüggésben) a nevetés polgári színházának kisajátítása.¹⁸

Ezt igazolja, hogy a kaposvári rendezés vígszínházi nézőinek reakcióit is rögzítő hangfelvételen alapvetően két okból derülnek. Kirobbanó kacaj fogadja azokat a verbális megnyilatkozásokat, amelyek kapcsolatba hozhatók a szép és boldog jövő építésének célképzetével.¹⁹ Nevetnek az elhangzó téziseken (például „Ideológiai továbbképzés nélkül a reakció uszályába kerülsz.”), de nevetségesnek találják a kinyilatkoztatások 1972-ben még nagyon is élő, ám Ascher által „nyelvemlékeként” színre vitt módját. A káderlapok minősítéseinek elliptikus halmozására jó példa a kapitalista gazdaságtanon iskolázott, „lelkén is könyökvédőt viselő”, ám a szocialista kereskedelem szemünk előtt hasznos tagjává nevelődő könyvelő kifakadása („Már mondták rám, hogy maradi vagyok, hogy szűk a keresztmetszetem [...] szenilis, fejlődésképtelen, öreg, pártonkívüli, burzsuj... a többi nem jut az eszembe.”). A pártiskoláról hazatérő Kocsisnak az „új típusú” embert éltető mondata azonban („Milyen boldog ez a kislány!”) nemcsak azért vált ki nevetést, mert a kalauz paraszti származású menyasszonya a csinos, piros kulikabát helyett a dolgozó nők divatját, a lódent választja, hanem mert az négy számmal nagyobb a színésznő méreténél, továbbá mert az új világ új kabáttulajdonosait köszöntő örméntánc követi a jelenetet. Vagyis az 50-es évek nyelvhasználatának illetve tárgykultúrájának elemeit a színpadi helyzet teszi nemcsak nevetségessé, hanem a velünk élő múlt emlékezhelyévé.

Kevésbé egyöntetű derültséget váltanak ki az *Állami Árubáz* esetében kulcsfontosságú duettek, tercettek, illetve mulatságos riposztokra épülő párjelenetek. A vígszínházi vendégjáték közönsége két részre szakadt: vagy tomboló lelkesedéssel ünnepelte vagy tanácstalan értetlenséggel fogadta, hogy a rendezés épp azokat a jeleneteket tette az irónia eszközeivé, amelyek az Operettszínházban és a filmen a sztárkomikusok poénokból építkező játéka révén ellensúlyozták a cselekmény kiszámítható fordulatait.²⁰ Például nem akárki, hanem az egyik reakciós szökik meg úgy a gallérját markoló Dániel (s így a szocialista igazságszolgáltatás) kezei közül, hogy elegáns mozdulattal kibújik a zakójából. Vagy Boriska az előtte hasaló Klinkón átlépve közeledik Dánielhez, ami egyértelművé teszi, hogy a szubret-tért epekedő buffók közötti rivalizálás a reflektálatlan profittermelő és az öntudatos kommunista eladó közötti versengést modellálják. Vagyis a nevetés ascheri dramaturgiája azért tudja szocialista realista szatíráként olvasni az 1952-ben készült darabot, mert színre viszi az operett és a zenés vígjáték, illetve a nagyoperett és a kórusoperett közötti különbségeket.²¹

Ezt a reflexiót teszi felismerhetővé az a ritmus,²² amely három jól elkülöníthető és sajátosan felépített tömegjelenetre tagolja az előadást. Ascher úgy viszi színre a finálé funkciójának szocialista realista olvasatát, hogy épp ezeknél az új típusú termelés, illetve kereskedelem diadalútjának fontos mérföldköveit jelző cselekményegységeknél alkalmazza az elidegenítés brechti módját. A bonviván igazgatóvá választásakor a kollektíva egyfelől a vasárnapi kultúrműsorra készül, másfelől közösen akarják megvédeni Kocsist a reakciós igazgatóval szemben. Az indulatok a *Tavaszi szél...* kezdetű népdal munkáskóruszerű előadása során lángolnak fel, ami a *Föltámadott a tenger* utolsó sorainak párdarabjaként olvastatja velünk a magyar folklór csángó eredetű darabjának sorait. A zenei intertextus csaszтусkaként hangzó dallama utalhat a népi és a népies zene közötti különbség ötvenes évek-

beli megkülönböztetésére. A tiszta forrásból származó sorok viszont groteszk vonásokkal ruházzák fel az olyan minősíthetetlen színvonalú dalszövegeket, mint „Ha szivárvány száll rá, / mosolyog az ég is, / de ha te mosolyogsz, / az a legszebb mégis”. Vagyis ugyanúgy hajszálrepedés fut végig a reprezentáció egységén, mint történik József Attila *Ódájának* hatására, amikor a giccsesen túlcsonduló csillagnézés során Feri túlfűtött bonviváni pátosszal szavalni kezdi: „Milyen magas a hajnali ég! (...) Bántja szemem a nagy fényesség. / El vagyok veszve, azt hiszem. / Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem.”

Az áruvásárlási pánik felett aratott győzelem keretét egy dinamikus mozgásokra és disszonáns hangzóságra épülő zűrzavar alkotja: nem a tömeg nő, hanem vevőcsoportok rohannak keresztül-kasul a papírhulladékkal teli színpadon, s összeösszetorlódnak vagy egy-egy párjelenet erejéig, vagy mert Kocsis hazazavarja a raktárban felhalmozott árut utasítása ellenére és a volt igazgató tanácsára védő Ilonkát. Ennek vet véget az új áru gyors és a detektív továbbá négy katona lassú, fenyegető megérkezése: az előbbi a közönségnek mutatja fel piros igazolványát, utóbbiak az emelvényre lépnek, tisztelegnek és igazoltatnak. Majd míg Dancsot megbilincselik, titkosrendőrök kíséretében érkezik egy PVC-habból faragott hatalmas fehér ököl, s felülről nyomul a színpadképbe.

A rendezés tulajdonképpen ennek a szoborkolosszusnak az 1950-es években élő verbális és vizuális asszociációs mezőjére építi az elvileg kötelező *happy endet* színre vivő harmadik finálét. A klottnadrágban és atlétatrikóban röplabdázó, lepkét kergető kollektíva, illetve az evezőlapátokat forgató kórus az *Egy Duna-parti csónakházban* című, orkán hangszóróból kétszer is felhangzó filmslágerre mozog. Majd amikor a hangulat az egyre gyorsabb tempójú éneknek köszönhetően eksztatikussá válik, rendőrsípszó hallatszik, és egy antantszíjjal felszerelt félmeztelen rendőr testesíti meg azt a munkásöklöt, amely ez esetben a már említett biciklisre csap. S a „vasököl” metamorfózisának tekinthető a reflektorait a közönségre irányítva érkező és az olajfestett hátteret pont a felszabadulási emlékműnél kettéhasító, valódi szürke Pobjeda, a belőle kiszálló Kocsist kísérő, két bőrkabátos detektív, illetve az előadást lezáró állókép: a „Mily szép is lett ez az élet” kezdetű dal (ezúttal nem keringős lejtésű, hanem) „tempo giusto” változatára felénk indul, majd hirtelen kimerevedik az öklüket munkásököl-vasököl tartásba emelő, komor arcú sokaság. S az ötvenes évek egyik jelszavát fabulává [*Fabel*] író alapgesztus [*Grundgestus*] okán brechti epilógusként értelmezhetjük azt a rendezői intenciót, melynek értelmében a két mozdulatlan ávos addig kíséri tekintetével a színházból távozókat, míg ki nem ürül a nézőtér.²³

Az ascheri kóruszínház tehát reflektálni tudott arra a tényre, hogy a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó tényezők kinevetése korigálja ugyan a társadalmi idomulás során bekövetkező deficitet, de rehabilitálja is annak megtestesítőit.²⁴ autoritásként ismeri (f)el a Rákosi-féle múltnak a konszolidált Kádár-rendszer jelenétől elvileg idegen, gyakorlatilag és színeváltozásaiban mindmáig velünk élő koordinátáit.²⁵ Ugyanakkor láttuk, hogy az 1976-os előadás nem csak azért feszegette a „tűr” kategória határait, mert munkavégzés közben mutatott meg egy ávost.²⁶ Hanem azért is, mert médiatudatosan tett kísérletet az *újrajátszásra*, azaz úgy vitte színre a tökéletes ismétlés szándékát (úgy alakított ki speciális vi-

szonyt a múlttal), hogy közben plakatíván érzékeltette a tökéletes ismétlés lehetőségét.²⁷

Ebből a szempontból tünetértékű, hogy Ascher Tamás és Pauer Gyula szerint is az *Állami Áruház* tudta szcenográfiailag leglátványosabban megszólaltatni a közös munkáikat is jellemző *pszeudo art* koncepcióját.²⁸ A kritikák a színházi látvány olyan szocreál motívumsorrá szerveződő elemeit őrizték meg az utókorok, mint Sztálin és Rákosi arannyal befestett gipszszobrai, illetve az őket ábrázoló akadémista festmények, a vörös alapon fehér betűkkel írt szentenciák, a vörös csillag, Ilonka sötétkék rakott szoknyája, a cigarettázó Iványiné elvtársnő férfiasan nőies kosztümje, Dancs napszemüvege, Feri felnyírt frizurája, az ötvenes évek kék munkaköpenyei, illetve fürdőruhái, továbbá az igazgatói iroda tapétázott fala, párnázott ajtaja, irattartói, tonettszékei. Pedig Pauer komplex „művészi hazugsággá” szervezi az ötvenes évek „hátborzongatóan kedélyes és napsütötte ál- és díszletvilágát”, s ennek köszönhetően a látottak nemcsak a Rákosi-, illetve Kádár-rendszer tabuinak, hanem az operett szcenográfiai hagyományainak vonatkozásában is „túlmutatnak önmagukon – a hazugság jelenlétét, egzisztenciáját bizonyítják”.²⁹

Épp ezért illeti meg kiemelt figyelem azokat a konstrukciós elveket, amelyek az áruház eladási terének és kultúrtermének üres, illetve az áruházon kívüli terek szabad atmoszféráját hozzák létre. Feltűnően kevés az áru, és a változó magasságú térelemek (ha tetszik pultok) elhelyezése, illetve a mindig a kóruszám felé mutató mozgásvektorok miatt megnő a színpad mindkét kiterjedése. Ezt a benyomást erősíti, hogy a szimmetrikus, szürke vasbeton pillérek között variálható, piros függönyökkel, drapériákkal elkülöníthető kisebb térrészek (ha tetszik, ablakok) láthatók. Ez a hátrafelé piramisszerűen magasodó, jobbról és középről is lépcsőben végződő díszlet lehetővé teszi a konvencionális proxemikát, ám egy mellvéddel meg is törli a bejövők lendületét. Így például a takarítóbrigád csasztuskáját követő belépőjét fenn abszolváló primadonna útja a versenyfaliújságig tart, hogy perdülvé fordulva közölje: „Lemaradtunk”, hiszen erre a végszóra kell megjelennie az előtünk némán, lassan és hosszan elsétáló, idős Glauziusznak. A jelenlegi igazgató is fenn jelenik meg, onnan adja ki utasításait, és csak azért vegyül a dolgozók közé, hogy enyelegjen a proletár származása miatt jó partinak ígérkező Ilonkával. A nemcsak vele, hanem Iványiné elvtársnővel is egy szinten megjelenő Kocsis viszont azonnal lejön a dolgozó nép közé, felveszi az uniformizáló eladóköpenyt, itt és így vívja meg első felvonásbeli harcát a kollektíva szimpátiájáért, illetve a kinevezésért. S az ideológiai tanulságot mindig az egy felvonulás tagjaiává váló szereplőknek a zene ritmusára és a közönség felé dübörgő lépteire épülő koreográfiája húzza alá. Vagyis a szcenográfia arra használja fel az operett proxemikus rendjét, hogy felmutassa és leleplezze a létező szocializmus reprezentatív ünnepeit jellemző tömegmozgató könnyen átlátható szabályait.

A Sas-hegyi színpadkép esetében a népszínművek falusi életképeinek idilli ábrázolását látjuk viszont. Bezzegh bácsi kicsi házát fakerítés övezi, fűszáltól kertitörpéig minden a helyén van, s a padon éneklő szerelmesek mögött, festett paravánonokon vörös lobogós toronydaru hátterét alkotják a lombok és bokrok. Az előadás „legoperettesebb” színpadképének „pszeudo” voltát a filológus értelmezheti a *Boci Boci tarka* című szocialista operett (1953) vagy a Somogy első önálló színházát fel-

avató *Szép Jubászné* (1955) ismeretében. Az 1976-os közönség viszont itt figyelhetett fel arra, ahogy Ascher felhasználja az akkori (és mai) elvárásainkat leginkább formáló film képi világát. A librettóval ellentétben ugyanis a forgatókönyv egy helyett öt intim és három külső teret is bemutat. Mi több: ezeken az operettből hiányzó helyeken hallgathatjuk meg azt a tévé *Őnök Kérték* műsorában még mindig szereplő három slágert, amelyből az egyik (*Egy Duna-parti csónakházban...*) eleve a filmhez íródott, a másik (*Értünk épül e város...*) az operett visszatérő zenei motívumának átírt dallamívű és még átírta szövegű változataként lett népszerű, a harmadik pedig (*Ember lesz az én kis unokám*) nem az *Állami Áruház* buffójának dalaként, hanem a Feleki Kamill alakításától elválaszthatatlan sanzonként él a színházi emlékezetben.³⁰

Ily módon kijelenthetjük, hogy a rendezés már elemzett utolsó képének látványvilága olyan színházi szöveggé szervezi a természeti tereknek a filmből ismert felvételeit, amely (az *I. Pszeudo Manifesztum* tézisét parafrázálva) nem az operetről beszél, hanem az operett helyzetéről (s az erre is reflektáló kaposvári operettjátásról).³¹ A librettó instrukciója szerint a „János hegyen játszódo” harmadik finálé olajra festett háttérképe megidézi a két szerelmi szál utolsó viszonyváltozásának filmes kontextusát. Viszont e háttér előtt látjuk a Csillaghegyi strandon, illetve a Római parton forgatott pihenésnek azt az életképét, amely nem szerepel az 1952-es librettóban. Itt a jelmezek és a mozgás látványa, illetve a dalszöveg teremtenek olyan kulisszát, amelynek referenciális azonosítása (egy Duna-parti csónakházban vagyunk) hamisítványként leplezi le a panorámát, hiszen optikai és földrajzi lehetetlenség úgy élvezni a jó Duna víz simogatását, hogy közben nagytólból lássuk Budapest panorámáját a Gellérthegygel a közepén, s mindezt bekerepezze Pest kigyúló lámpafényeinek a film utolsó snittjében megjelenő képe. Vagyis legkésőbb ekkor válik világossá, hogy az *Újrajátszás* gesztusa felmutatja a színházi reprezentáció referenciájának manipuláltságát,³² amivel Ascher rendezése megsérti „a cenzúra esztétikájának” legfontosabb tabuját, mely szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”.³³

Ilyen, konkrét évszámokkal bíró valóságnak tekinthető a színészi játékot szervező két rendkívül stabil nézői elvárás: az 1953 és 1976 között a negyedik legnagyobb nézőszámot produkáló film alakításai,³⁴ illetve az, ahogy egyfelől a Fővárosi Operettszínház sztárjai, másfelől a Lacina-érától (1966–1971) épp búcsúzó kaposvári társulat vitte színre az operettszerepköröket. Ez az oka annak, hogy a bérletesek mérsékelt érdeklődéssel fogadták az évad végi bemutatót, s egyértelműen csalódtak, hiszen nem az eredeti (Kaposvárott sosem játszott, vagyis csak filmről ismert, illetve normáik alapján elképzelt) operettet láthatták.³⁵ De ezért csalódott a budapesti közönségnek az a része is, amely nem az ország egyik legizgalmasabb színházának előadására váltott jegyet, és úgy vélték, hogy ezek a színészek sokkal gyengébbek, mint Latyi és Feleki voltak, a táncok sem olyan jók, a kiállítás sem elég fényes.³⁶ Vagyis a zenés színház otthoni közönsége (amely még csak két Szőke István-féle sokkon volt túl³⁷) azokat a húsz éve azonos arcokat és gegeket várták, amelyekre „egyes színészek úgy készültek, hogy levonultak a műhelyekbe (...) gumival felszerelt erszényt [gyártani], amit ha eldobtak, visszajött, mielőtt a másik színész fel tudta volna venni.”³⁸ A budapesti közönség viszont a Fővárosi

Operettszínház színészi teljesítményeit várta.³⁹ S ezeknek a normáknak a stabilitása nehezítette meg, hogy elfogadják azt az intertextuális játékot, amelynek révén a rendezés épp ezt a (mint láttuk) legalább kétféleképpen szokványos operettját-szást dekontextualizálta.

A legerőteljesebben az idős könyvelőről és a bonviván–primadonna párosról alkotott képünket forgatja fel Ascher. A kaposváriak Glauziuszát egy régi táncos-komikus (Papp István) alakítja, aki az unokadalnál Feleki Kamill „hasonmásává” válik (például ő is csak zene alá szavalja szövegét). A megható szám ismétlését követelő, viharos tapsot követően azonban úgy kezdi el a ráadást, hogy aktái közül a csecsemő immár monumentális méretű fotóját veszi elő, s a közönségnek megmutatott portrén látható mosoly és kopasz koponya kísértetiesen hasonlít a falon lógó Rákosi-képre. Ily módon a kispolgári identitásával szakítani képes értelmiségi szociokulturális motívuma a kor ugyanolyan berendezési tárgyává válik, mint a Danccsal sikeresen, Kocsissal viszont sikertelenül kacérkodó titkárnő frivol harisnyahúzóató mozdulata, vagy az intrikusok és buffók szerepköreit a megszokott eszközökkel alakító, s így idézetekké váló mellékszereplők. De a bulvárnaturalista színészi játék destrukciója révén nevetjük ki azt az Ilonkát is, akit az ősbemutatón és a filmen is a Honthy Hannát követő primadonnageneráció egyik Szilviája (Petres Zsuzsa) játszott, illetve azt a Kocsi Ferit, akit viszont a színpadon az ekkorra már Kerekes Ferkóvá öszült Edvin (Homm Pál), a vásznon a politizáló színész egyik emblémája (Gábor Miklós) alakított. Ascher mindkét szerepet a szerepköröktől idegen alkatra osztotta: a törékeny főiskolai hallgató Fekete Gizire, illetve arra a mackósan robosztus Vajda Lászlóra, akit a kaposváriak az 1975/76-os évadban a *Kaukázusi krétakőr* Énekeseként, és a *Godot-ra várva* Vladimirjeként láthattak. Így Ilonka örök víg kedvéről daloló naivává válik: patetikus belépője közben kislányosan téblábol, lábával kacsázik, szoknyája szélét fellibbenti, Feri viszont olyan hős lesz, aki megingathatatlanul hisz döntései igazságában. Tünetértékű, hogy kettőjük játékával kapcsolatosan olvasható olyan visszaemlékezés, amelyből a lélektani motívumok kidolgozottságára lehet következtetni. Babarczy László szerint a szerelmi jelenet közben gyorsabbak és erőteesebbek lettek a váltások, finomabbak a hangsúlyok,⁴⁰ az összeveszés jelenetét leíró Regős János viszont szinte kottázni tudja a megnevezett érzelmi állapotok hullámvásztát.⁴¹ Kocsis kocsissága ezért és persze azoknak az effekteknak köszönhetően válik nevetségessé, amelyek megakadályozzák, hogy létrejöjjön a szerelmi nagyjelenet vagy a szakítás egy-nemű hatása. A két fiatal már csaknem csókban forr össze, ám mielőtt szájuk épp összeér, énekelni kezdenek (akárcsak Mohácsi rendezéseiben),⁴² egy, az elfoglalt igazgató sztereotípiáját karikírozó telefonmonológ lassítja le a vita ritmusát (akárcsak Kovács Dániel *Virágos Magyarországa*ban).⁴³

Mivel az 1976-os *Állami Áruházat* a magyar színháztörténet-írás kezdettől fogva Gogol köpönyegének jelentőségével ruházta fel, hatástörténete sem maradt megíratlan: az Ács-féle *Marat/Sade*-hoz hasonlóan egyike lett a kettős beszéd ideotextuális dimenzióját fetisizáló olvasatok kedvelt hivatkozásainak. Az elvégzett rekonstrukció viszont lehetővé teszi, hogy a Philter-felületet alkotó linkek logikája ne csak egyetlen egy, az operettrendezések szatirikus dimenziójára reflektáló kérdés örvén rajzolja ki a Szinetár-féle *Csárdáskirálynő* (1954), az Ascher-rendezés, az

Ács-féle *Munkásoperett* (1985), a Mohácsi-féle *1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ* (1993), az Alföldi-féle *János vitéz* (2009) és Kovács-Vinnai *Virágos Magyarország* (2012) közötti kapcsolat szerkezetét.⁴⁴ Vagyis ne csak a rendezéseknek tulajdonított és aktuálpolitikainak vélt üzeneteket rögzítse, hanem rámutasson három olyan színreviteli stratégiára, amelyek révén levonható az alábbi konklúzió: a kortárs magyar és kortárs európai rendezői színház operettjatszása közötti különbség értelmezése során megkerülhetetlen az a felismerés, hogy a szovjet mintára megszülető szocialista magyar operett annak ellenére kulcsfontosságú hatást gyakorolt e műfaj nézői szokásrendjére, hogy csak az ötvenes évek műsorterveit uralta.

(1) A siker receptjeinek kisajátítása okán kulcsfontosságú lett a szöveg ideológiai tartalma. Ennek okán válhatott hagyománnyá az a dramaturgiai érzékenység, amely lehetővé teszi, hogy a dalszöveg versként tolakodjon a melódia hangjai közé, és referenciális olvasatának színrevitele zavarja meg a harmonikus befogadói állapotot. Ugyanakkor mindez nem egy üzenetértékű mondanivaló megszólaltatásának céljából történik, hanem előkészíti azt a geget, amelynek hatása az operett-konvenció és az adott rendezői formanyelv effektusainak találkozásából fakad.

(2) Hasonló szerepet tölt be az a színészi munkában megfigyelhető, de az előadások ritmusára is hatást gyakorló sajátosság, hogy a rendezések egymásra vetítik a dalszövegben megnyilatkozás szituációjának történeti, illetve lélektani realista olvasatát és a szerepkörök színrevitelének bulvárnaturalista hagyományát. Ez a karakterjegy folyamatos párbeszédet folytat a Pauer Gyula-féle díszlet pseudo-jellegének lépten nyomon észrevehető hatástörténetével. S ez a kétféle, de egyaránt finom stilizáció adott esetben gesztikussá válhat, vagyis a játék reflexiójával szembeállítható az itt és most zajló játékot – rámutathat a realista játékparadigmában referenciaként működő valóság(ok) ideológiai konstruáltságára.

(3) Ezt erősíti az a szocialista tömeg- vagy kórusoperett hatástörténetét író affinitás, amellyel valamennyi kánonformáló operettrendezés a protagonisták és az általuk alakított szerepkörök közé ékeli a csoportképekben létező kart. Ennek szóló arcái aztán rendszeresen párbeszédbe keverednek nemcsak korábbi szerepeikkel, nemcsak a színészi énjüket reprezentáló klisékkel, hanem saját arctalanságukkal is.

JEGYZETEK

1. A *Hist(o)riográfia. Színháztörténet-írás a digitális média korában* című konferencián (MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya és Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága, 2013. 11. 20.) elhangzott előadás szerkesztett változata. Készült az OTKA 81400-as, *Színházi net-filológia* című projektjének felkérésére. Az előadás-rekonstrukció 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható.

2. Koltai Tamás: *Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött*. Színház, 2003/11. 8.

3. Vö. pl. Eörsi László: „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Budapest, Napvilág, 1956-os Intézet Alapítvány, 2013. 36–46.

4. Koltai Tamás: i. m. Ezt a szempontot erősítheti az, hogy vendégszínházakra sem a Fővárosi Operett-színházban, hanem a prózai darabokat játszó Vígszínházban került sor.

5. Vö. Eörsi László: i. m. 54–55.

6. Ascher Tamás: *Patika*, 1972; *Tűzijáték*, 1974; *Szerelem*, 1974; *Jelenetek Rákóczi életéből*, 1974; *Ördögök*, 1975; *A kaukázusi krétakőr*, 1975; *Godot-ra várva*, 1975.

7. Regös János: *Állami Árubáz 1952–1977* In. R. J. (szerk.): *Állami Árubáz. Egy téma több arca*. Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1986. 24. „Milyen eszközökkel éri ezt el a rendező? Egyrészt azzal, hogy feleleveníti és egyszerre veszi komolyan és teszi idézőjelbe a korabeli játékstílust. Másrészt olyan

ellenpontrendszer alkalmaz, melynek következtében összetettebben történik meg az ötvenes évek felidézése a színpadon.” Nánay István: *Elidegenített operett? Az Állami Áruház Kaposvárott*. Színház, 1976/9. 22.

8. „A szerzők szeme előtt nyilván az ötvenes évek *Állami áruháza*, és az általa a hetvenes években született kaposvári siker lebegett. Csak egyvalamiről feledkeztek meg. A komolyan vett *Állami áruház* a hetvenes években az ötvenes évek operettjébe fogalmazott ideologikus tartalmat perszifálta pusztán azáltal, hogy staffázsszerűen fölillantotta a cselekmény társadalmi hátterét. Ez a gondolatmenet tökéletesen megfelelt az általános kaposvári világ- és színházszemléletnek.” Koltai Tamás: *Mondjunk-e le önmagunkról? Gondolatritmus kaposvári előadásokban*. Jelenkor, 1986/5. 445.

9. „Arra voltunk érzékenyek, ami úgy tűnt, hogy valami bátor leleplezése a minket körülvevő élet hazugságainak. Igazából mindenki erre várt. Igen gyakran előfordult az, hogy közönségreakció jött ott, mert érteni vélték valamit olyan helyen, ahol mi ezt nem gondoltuk – nyilatkozta Zsámbéki. – De hát természetesen egy ilyen alapvetően gyilkos iróniájú produkciót, mint az Állami Áruház, azt [a közönség] természetesen megértette úgy és ott, ahogyan azt az Ascher és az előadás akarta.” Zsámbéki Gábor nyilatkozatát lásd Markovits Ferenc-Mélykúti Ilona: *Fülszám. A Kaposvár-jelenség*. 1994. május 18. OSZMI-dokumentáció.

10. Regős János: i. m. 25.

11. Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Budapest, Múzsák, 1984. 448–449.

12. Szemere Anna: *Állami derű. Az Állami Áruház című operett elemzéséhez*. In. Regős János (szerk.): i.m. 87.

13. Kellér Dezső: *Kedves közönség*. Budapest, Szépirodalmi, 1957. 54.

14. Gáspár Margit: *A múzsák neveletlen gyermeke*. Budapest, Zeneműkiadó, 1963. 206. Vö. „A darab a színház egyik legnagyobb sikerei közé tartozik. Méltán. Szórakoztató, leköti a közönség figyelmét és műfaji eszközökkel tanít, nevel. Az emberek emlékeznek még arra az időre, amikor a darab cselekménye játszódik. Vannak, akik szívből nevetnek a gyávákon, kishitűeken és elmaradottakon. (...) és vannak, akik elszégyellik magukat, mert őket is elszédítették. Ez utóbbiak bizonyára nem ismétlik meg elkövetett ostobaságukat, a többség pedig büszke saját józanságára.” *Dramaturgiai jelentés* – OSZMI dokumentáció.

15. Kerekes János hozzászólása In. *Az operett kérdéseiről*. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. Budapest, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955. 33.

16. Idézi Reichelt Gábor: <http://honlap.eotvos.elte.hu/uploads/muhely/magyar/EEP%20konferencia%20C3%B6tet.pdf> (2013. 10. 02.), 142.

17. „Nem kell kultúrpróba ahhoz, hogy egy operettben énekeljenek és táncoljanak. Ha az írók nem tudnak megfelelő helyzetet teremteni az énekléshez és tánchoz, akkor folyamodnak ehhez a nagyon rossz fogáshoz, amely eddig az Aranycsillagban, a Palotaszállóban és az Állami Áruházban is előfordult. Ettől már meg kellene szabadulni egyszer. Minden darabot alapvető módon gyengít”, „Ilonka és Kocsis összeütközése a második felvonás végén nem látszik előtűnik a leghihetőbbnek. (...) Nehezen képzelhető el, hogy egy tábormegfigyelő utközet közepén megkérdezi a katonát, hogy hajlandó-e előkészíteni a muníciót a csata megvívásához? Ez helytelen mindkettőjük részéről. Az sem helyes, hogy a kérdés másnap, a csatanyerés mindent elsöprő boldog hangulatában elkenődik. Ez megtöri Kocsis jellemének egyenességét, és az az érzésem hogy nem Kocsis a hibás, hanem a szerzők.” Kerekes János hozzászólása In. *Az operett kérdéseiről*. i. m. 33.

18. „Az operett, a huszadik század egyik leghatékonyabb magyar tömegkultúra műfaja – populáris műfajokra jellemző – transzformációs és adaptációs képességét akkor kezdte csak igazán bizonyítani, amikor a színházak 1949-es államosításával, a magánszínházi szervezet felszámolásával e művészeti, illetve iparág, valamint közönsége 'feladatát' is gyökeresen át kívánták formálni.” Heltai Gyöngyi: *Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján*. Regio, 2005/1. 87. Vö. Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája*. Budapest, Magvető, 1991. 26–29.

19. „GLAUZIUSZ: Nézzétek, ott a mi zászlónyertes áruházunk, milyen nagy ez a város. Kétfélmillió ember él, lélegzik, dolgozik benne. Az ember olyan kicsinek érzi magát. KOCSIS: Nem úgy van, Glauziusz bácsi! Mi építettük újjá ezt a várost. Az országot. ILONKA: Feri! Nézd, milyen közel vannak a csillagok!”

20. Ehhez a játéktílushoz lásd Marco de Marinis: *Capire il teatro. Linamenti di una nuova teatologia*. Firenze, La Casa Usher, 1994.; Heltai Gyöngyi: *Totó és Latyi komikuma: színházantropológiai modell*. Tabula, 2000/1. 89–114.

21. Szemere Anna: i. m. 93.
22. A leírást Regös János munkája tette lehetővé.
23. Ezt igazolja Ascher Tamás emlékezete, aki szerint „Na, ez mindig így volt, és a legjobban a Víg-színházban vártam, hogy így lesz. De ott nem akartak kimenni a nézők, hanem tapsoltak. Bosszús voltam, hogy miért nem mennek már ki. Én azt az utolsó effektet akarom, de ezek a marhák meg itt tapsolnak. Hát a francba velük! Hát ilyen dilis voltam, ez volt a bajom. És akkor a végén azt mondtam, ha ezek így tapsolnak ütemesen, akkor kiteszem nekik a Rákosi szobrát. Tessék, annak tapsoljanak! A Zsámbéki odajött, és kicsavarta a kezemből, 'Te hülye vagy!' – mondta. – 'Mit akarsz csinálni? Menj már a...!' És akkor – nagyon helyesen – kicsavarta a kezemből. Tényleg tiszta hülye voltam. Na, és akkor a végén kimentem, és meghajoltam. Ascher, Ascher – ordították. Sajnos, csak később jutott eszembe, hogy úgy kellett volna meghajolni, hogy magamhoz intem a két ávóst. És akkor úgy hajoltam volna meg, hogy ez a két ávós már visz is letartóztatni. Ez lett volna a jó!” Eörsi László: i. m. 37.
24. Vö. Hans Robert Jauss, *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, in Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München, Fink, 1976, 103–11.
25. A cezúra és a kontinuitás kérdéséhez lásd White, Anne. *De-Stalinization and the house of culture: declining state control over leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*. London, New York, Routledge, 1990.; Gyarmati György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon. 1945–1956*. Budapest, ÁBTL-Rubicon, 2011.
26. Vagyis nem csupán „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás” regiszterében értelmezhető. Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Budapest, Műcsarnok, 2011. 40. ford. Erhardt Miklós.
27. A problémakörhöz lásd Sandra Umatham: *Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetírásának művészetéről*. Theatron, 2013/2. 3–12. ford. Kiss Gabriella.
28. Szőke Annamária, Beke László (szerk.): *Pauer*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/14-Szinhasz-1.pdf> (2013. 11. 02.).
29. I. m.
30. „Két betétszám (a Budapestről ujjongó induló és Glauziusz bácsi dala) – s egy harmadik, a filmváltozatból: 'Egy Duna-parti csónakházban...' – elszabadult, önálló életre kelt és éveken át erőteljes hatást gyakorolt (nem akadt nap, hogy a rádióban legalább egyszer ne hallottuk volna a kis unokájáról éneklő Glauziusz bácsit, az áruházi főkönyvelőt).” Molnár Gál Péter: *Állami Árubáz. Felújítás a kaposvári Csiky Gergely Színházban*. Népszabadság, 1976. január 4.
31. „A PSZEUDO szobor nem a szobrászatról beszél, hanem a szobrászat helyzetéről.” (*I. Pszeudo Manifesztum*, 1970. október) <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Pseudo%20I.pdf> (2013. 06. 25.)
32. „A PSZEUDO végül is a következő szobrászati témákat tartalmazza: (...) 3. A PSZEUDO jellegű attitűdöt, a tárgy manipuláltságát.” (*I. Pszeudo Manifesztum*, 1970. október) <http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Pseudo%20I.pdf> (2013. 06. 25.).
33. Haraszti Miklós: i. m. 116. Vö. Schuller Gabriellának a Corvin közben készült fotomontázs szerepére koncentrálnó elemzését: *A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében*. Színház, 2008/11. 12–19.
34. 6425000 fő látta, 14455 moziban játszották 40571 előadásban, 19 millió forint volt a bevétel. Tárnok János: *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1976*. Budapest, 1978.
37. Vö. „Latabár Kálmán, Feleki Kamill alakítása raktározódott el bennünk – meglehetősen mélyen, 'porosodva'. Ezekre hangoltuk magunkat, legyűrve a 'kell ez nekem?' érzést és kényelemszeretetünket, s beültünk a nézőtérre.” Leskó László: *Állami Árubáz*. Somogyi Néplap, 1976. május 23.
35. Mihályi Gábor: i. m. 445.
36. Regös János: i. m. 7.
37. Ray Henderson, Lew Brown, Buddy de Sylva: *Diákszerelmem*, 1975; Stephen Sondheim: *Őrület vagy más – mi történt a fórumon?* 1976.
38. Mihályi Gábor: i. m. 187
39. A budapesti néző elvileg 1948 és 1977 között előben láthatta a film Dánieljét (Latabár Kálmánt) Bóniként, majd Miskaként, a film Glauziuszát (Feleki Kamillt) Miskaként, a film Ilonkáját (Petress Zsuzsát) pedig Szilviaként, majd Ceciliaként – hogy csak a *Csárdáskirálynő* buffó-, illetve primadonna-szólóikkal eggyé váló szerepeit említsük.

40. Mihályi Gábor: i. m. 200.

41. Regős János: i. m. 56–61.

42. Vö. Kiss Gabriella: *Mi nem történ(betet) meg Mohácsi után?* Mohácsi János: *1916 A CSÁRDÁS-KIRÁLYNŐ*, 1993. Theatron, 2013/1. 22–31. (Az előadás-rekonstrukció 2014 tavaszától a www.philther.hu oldalon olvasható.)

43. Vö. Kiss Gabriella: *Képtelenül képes természetrajz (Kovács Dániel, Vinnai András: Virágos Magyarország)*. Színház, 2012/7. 34–37.

44. Vö. Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. Berlin, Theater der Zeit, 2001. Továbbá: Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Műcsarnok, 2009. 16. ford. Jancsó Júlia, Jean-Louis Pierson.

SZOLCSÁNY MIRJÁM

Műfajvizsga

BERGENDY PÉTER *A VIZSGA* CÍMŰ FILMJÉNEK MŰFAJKRITIKAI MEGKÖZELÍTÉSE

A magyar filmek mára nem csak az állami támogatások beszűkülésének szempontjából váltak kegyvesztetté, a nézők bizalma is megingott bennük. Jól jelzi ezt az, hogy kevés az olyan film, ami képes számottevő mértékű közönséget a mozi-ba csalogatni. Sokan belefáradtak már a homályos tartalmakkal telezsúfolt szerzői filmekbe, olyan alkotásokra vágnak, amik 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 Az egy műfaji csoportba tartozó filmek igazából nem mások, mint egy téma vagy probléma variációi, olyan konstrukciók, amelyek hemzsegnek „a témáktól, szimbólumoktól, a cselekményvezetés állandó eszközeitől, valamint mindezek kapcsolataitól”.² Viszont Varró Attila megítélése szerint „a magyar műfajkép legmeghatározóbb vonása épp annak hiánya”.³ Ha ez így van, akkor joggal merülhet fel a kérdés, hogy létre lehet-e hozni egy igazi zsánerfilmet olyan környezetben, ahol annak hagyományai nem alakultak ki. Az alábbiakban *A vizsga* című, 2010-es Bergendy Péter-film vizsgálatával igyekszem megtalálni a választ.

Bergendy Péter több sikeres videoklip és reklámfilm készítése után fordult a műfaji filmek forgatása felé. Első vígjátékával, az *Állítsátok meg Terézanyut!* (2004) című alkotásával vált ismertté a magyar filmek kedvelői között, majd ezt hat év kihagyás után egy thriller, *A vizsga* követte. Az utóbbi 1957-ben játszódik, amikor az Államvédelmi Osztály az '56-os forradalom után szükségesnek látja elrendelni minden ügynöke felülvizsgálatát, hogy felmérje, mennyire lojálisak a rendszerhez. A fiatal tartótiszt, Jung András (Nagy Zsolt) vizsgáztatását szentestére időzítik, a megfigyelést Markó Pál (Kulka János), Jung fogadott apja és mestere, végzi. Ahogy haladunk előre a történetben, egyre világosabbá válik, hogy itt mindenki megfigyel és mindenkit megfigyelnek, míg végül Markó Pálból, a vizsgáztatóból, Markó Pál, a megbukó vizsgáztatott lesz.

Bergendy egy igazi közönségfilmes rendező, aki történeteket akar elmesélni emberekről embereknek: „Én Spielberggel értek egyet, aki szerint egy jó rendező

bármilyen történetet meg tud csinálni. [...] Számomra elképzelhetetlen, hogy egy filmet magamnak, pusztán magam miatt készítek el, hogy aztán megnézzék még rajtam kívül harminc ember, akiknek a fele az ismerősöm. A film a közönségnek kell hogy készüljön. Még a művészfilm is – hacsak nem csinálja valaki a saját pénzéből. De ha mi elsősorban az adófizetők pénzéből forgatunk, akkor az adófizetőknek is kell filmet csinálnunk. Persze a lehető legjobb minőségben. [...] Igen, én abszolút egyetértek azzal a hozzáállással, amellyel a filmalap létrejött. És azzal is, hogy történeteket meséljünk. Szerintem az emberek erre kíváncsiak: más emberek történeteire.”⁴

Bergendy minden zsánerre nyitott direktor, és nem retten meg az olyan filmek készítésétől sem, amelyeknek a műfaji hagyományai hazánkban nem szilárdultak meg. Biztos kézzel nyúlt a thriller eszközeihez *A vizsga* forgatása során is.

Próbálkozása természetesen nem teljesen előzmény nélküli, hiszen a hetvenes évek végén, illetve a nyolcvanas-kilencvenes években több magyar thriller is készült. Ezek között akadnak olyan filmek, amelyek ugyan hordoznak thrillerre hajazó tematikus- és hatáselemeket, mégis inkább szerzői filmeknek tarthatjuk őket: ilyen például az *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1991) vagy a *Mielőtt befejezi röptét a denevér* (Tímár Péter, 1989). *Az áldozat* (Dobray György, 1980) és a *Defekt* (Fazekas Lajos, 1977) azonban már valódi műfaji filmnek tekinthető, s a thriller műfaján belül a sorozatgyilkos filmek csoportjába tartoznak. A 2000 utáni magyar thrillerekre jellemző, hogy a feszültség gyakran a szerelmi drámában oldódik fel (lásd például: *Kaméleon* [Goda Krisztina, 2008]; *Szobafogság* [Daniel Young, 2008]; *Szélcsend* [Sas Tamás, 2009]), és szintén a szerelmi téma köré építkezés jelenik meg az 1956-ot és a közvetlenül utána következő időszakot feldolgozó filmek esetében is (*Szabadság, szerelem* [Goda Krisztina, 2006]; *56 csepp vér* [Bokor Attila, 2007]; *A Nap utcai fiúk* [Szomjas György, 2007]). A *Kontroll* (Antal Nimród, 2003), illetve a *Nyomozó* (Gigor Attila, 2008) viszont már a thriller kötelező műfaji elemeinek határozott alkalmazása felé tett lépéseként foghatóak fel, sötéttonusú képi világuk pedig a film noir színkezelését idézi. Így műfaji szempontból sem a *Nyomozó*, sem a *Kontroll* nem tekinthető egységesnek. Míg a *Nyomozóban* a film noir csupán a krimivel ötvöződik, addig a *Kontrollban* műfajok egész sora keveredik és rétegződik egymásra (a kritikusok véleménye éppen ezért megoszló: egyesek akció-thrillernek, mások vígjátéknak, és akadnak olyanok is, akik társadalomszatírának tekintik). Mindezek alapján kijelenthetjük, hogy a thrillernek hazánkban nincsenek igazán komoly hagyományai.

A vizsga azonban mindettől képes elszakadni, nem esik a szerzőiségből kilépni képtelen magyar filmek csapdájába, és bár megjelenik benne a szerelem motívuma, de elsősorban inkább a becstelenség, az összeesküvés és az árulás ábrázolására törekszik. Bizonyos mértékig midcult filmnek is tartható, hiszen könnyen fogyasztható bárki számára, ugyanakkor a szakmabelieknek is tartogat kihívásokat. Az alkotás végig szépen lavírozik a populáris és a művészfilm határvonalán: a tömegfilm felé közelítésnek tarthatjuk a thriller műfaji jegyeinek (például a fordulatgazdagság, a főszereplővel való azonosulásra kényszerítés) beépítését a filmbe, míg a zene sajátos felhasználása teljes mértékben a művészfilmeket idézi. A képen belüli zene autentikus (rádióból kiáramló zene), a feszültség fokozásra azonban

teljesen modern zenei aláfestést használnak, így egyfajta ütközés jön létre a látottak és a hallottak között, olyan ellentmondásosság, amelyben a néző magára marad. (Ez nem is véletlen: a műfaj atyja, Alfred Hitchcock is egyszerre élt merész szerzői filmes megoldásokkal és hozta létre a thriller műfaját.)

Ahogy a *Metropolis* folyóirat tematikus számának (2007/3.) szerkesztői bevezetője is rámutat, a népszerű műfajok közül a thriller meghatározása az egyik legnehezebb. A megnevezés ugyanis nem a tartalmat, hanem a nézőre gyakorolt hatást jelöli: „Az angol 'thriller' szó jelentése: izgalmat, borzongást keltő.”⁵ A zsáner egyszerre épít a feszültség szorongás- és örömkeltő hatására: a néző kiszolgáltatottnak érzi magát, bár tudat alatt tisztában van vele, hogy biztonságban van. (Ezt a reakciót Hitchcock a félelem örömeinek nevezte munkáiban.) A thriller a *Metropolis*-szám szerkesztői előszava szerint „[a]llapvetően ellentmondásos érzelmi élmények szimultán kiváltására törekszik, s ez széttartóvá teszi mind tematikus jellemzőit és motívumkincsét, mind pedig műfaji rokonságát.” (9.)

A thrillert a valamivel tágabb bűnügyi műfajcsoportban szokták elhelyezni, ugyanakkor a kalandfilmekkel is rokonságot mutat. „A bűnügyi műfajcsalád tagjait annak alapján különböztetjük meg, hogy a nyomozó (krimi), az elkövető (*gengszterfilm*) vagy a büntett elkövetése és a bűn lélektana (*thriller*, illetve *noir*) áll-e a középpontban.”⁶ Ezt a szempontot figyelembe véve *A vizsga* teljes mértékben a *thriller* kategóriájába tartozik, hiszen maga a büntett nem egy lezárult, hanem éppen zajló esemény, a bűn, illetve a bűnös megítélése pedig szinte percről percre változik a film során.

A besűgők, a beépített emberek középpontba helyezésével *A vizsga* akár kémfilmnek is lehetne tekinthető. Charles Derry szerint azonban a kémfilmek nem sorolhatók a *thrillerek* közé. Állítását azzal magyarázza, hogy az ügynökök hivatásosak, kevésbé alkalmasak az áldozat szerepére, ezáltal a feszültség lényegesen lecsökken.⁷ Esetünkben azonban az ügynököknek nem szakmai kihívásokkal kell szembenéznüik, megpróbáltatásaik magánéleti jellegűek, és ebből adódóan legalább annyira kiszolgáltatottá válnak, mintha civilek lennének. *A vizsga* a legjobb példa arra, hogy az amatőr főhős egy suspense thrillerben csupán különleges, de nem elengedhetetlen tényező.

A vizsga a thriller másik alfajával, a politikai thrillerrel szintúgy összefüggésbe hozható. Ezekben az alkotásokban „nem az egyén beteg egy többé-kevésbé normális világban, hanem egy többé-kevésbé normális egyén körül válik beteggé és abnormálissá a külvilág.”⁸ Markó Pál ugyan része az őt körülvevő rendszernek, mégsem azonosul annak túlkapásaival, amikor saját bőrén kénytelen megtapasztalni, hogy a módszerek embertelenek. A film egészén érződik a szorongató feszültség, a szereplők teljes mértékben az államhatalom játékszereivé válnak. Az ilyen típusú filmekre az információ visszatartása a jellemző: a néző és a szereplő egyszerre értesülnek mindenről, nem alkalmazzák a thrillereknél egyébként megszokott befogadói többlettudás eszközeit, Vajda Judit *Perverzió és paranoia* című írásában a következőképpen tér ki erre a módszerre: „[a] bonyolult összefüggések, az árulások és kémkedések átláthatatlan hálója, az arctalan gépezet előtte is csak fokozatosan tárul fel igazi valójában (ha egyáltalán feltárul, hiszen éppen arctalansága és átláthatatlansága teszi támadhatatlanná).”⁹ *A vizsga*hoz hasonló alacsony

költségvetésű filmeknél a hatáskeltés legerősebb eszközévé a megfelelő információadagolás válik, a kedvező ritmusban és sorrendben bekövetkező fordulatok teszik sikeressé a tömegfilmes narratívát. Miként a *Metropolis* thriller számában – Lars Ole Sauerber *Elhallgatás és elnyújtás* című elméleti munkájából merítve – Martin Rubin kritikái áttekintésében megjegyzi: minden elbeszélésben megtalálható a suspense, de a thrillerben annyira erős, „hogya a narratíva más vonatkozásain felülkerekedik arra vonatkozó kíváncsiságunk, mi fog történni ezután.”¹⁰ A suspense általában két tényezőre, az elhallgatásra (valami rejtve marad) és az elnyújtásra (egy várt esemény késleltetése) bontható. A vizsgában egyszerre érvényesül a sokk (a szereplővel azonos időben értesül a néző az új információkról), illetve a suspense (lépéselőnyben van a szereplővel szemben a befogadó). Hiszen kezdetben azt gondoljuk, hogy a film főszereplője Jung András lesz, aki nem tudja, hogy őt megfigyelik azon az estén, így többléteudásunk van hozzá képest (suspense). Viszont a film végéhez érve kiderül számunkra, hogy Markó Pált ugyancsak vizsgáztatták (sőt meg is buktatták): ez az információ nemcsak a szereplőt, de a nézőt is sokk-ként éri, és ténylegesen ekkor tudatosul bennünk, hogy ő a történet igazi főszereplője (bár már a film közepétől azonosulhat vele a néző). Kezdeti többléteudásunk csupán félrevezetés, és a vezérfordulatok mellett jelenlévő, szinte minden tízedik percben bekövetkező apróbb fordulatok által a többszörösen megtévesztett befogadóban létrejön a kétségekből adódó izgalom, a thriller egyik lényeges eszköze, ami bizonyos fokú kényelmetlenséget is okoz a nézőnek.

Ahogy az Varró Attila is jelzi tanulmányában,¹¹ a feszültség növelésének másik eszköze a fokozás elve, amely által a szereplők vagy egyre nagyobb veszélybe kerülnek, vagy egyre több embert érint az a bizonyos veszély. A vizsgában ez úgy érvényesül, hogy kezdetben csak Jung András kerül szorult helyzetbe, amiért felvisz egy nőt a konspirációs lakásba. Idővel kiderül, hogy ez a nő a Corvin-köztben harcolt 1956-ban a forradalmárok oldalán (noha ez csak félrevezető információ), és így már ketten válnak veszélyeztetetté, Jung helyzete pedig még nehezebb lesz. A nevelt fiáért aggódó Markó Pál végül önmagát sodorja veszélybe azáltal, hogy szabályszerű módon megpróbálja a vizsga ideje alatt figyelmeztetni Jungot, illetve amikor már menthetetlennek érzi a szituációt, akkor az adatok meghamisítására kényszerül. Amikor a másik belügyes, Kulcsár Emil (Scherer Péter) átveszi a vizsgálat irányítását, a befogadó elkezd gyanakodni, hogy valójában Markót, és nem Jungot figyelik meg, bár ezáltal nem kiterjed, hanem inkább átértékelődik a veszélyeztetettek köre.

Varró Attila tanulmányában kitér arra is, hogy „[a] thriller alapvetően hitelesítő műfaj, azaz a kaland kategóriájának valószínűtlenségét mindig életszerűen ábrázolt valóságképpben fogalmazza meg, híven a néző mindennapi életre vonatkozó tapasztalataihoz.”¹² A kalandfilmek és a thriller között azonban komoly különbségek is vannak: például, míg a thriller leggyakrabban városi környezetben játszódik, addig a kalandfilmek eseményei rendszerint vad, civilizálatlan helyszíneken bonyolódnak. A detektívtörténetekhez hasonlóan a thrillertípusoknak is a modern nagyváros az elsődleges (bár nem kizárólagos) színtere. Mindkét műfaj a modern élet, az urbánus környezet költőiességét érzékelteti: megmutatják, hogy egy kopott bérház vagy éppen az egymásba futó kisutcák is lehetnek annyira vonzóak és

meghatározóak, mint a kalandfilmek esetében a völgyek, a dombok, maga a természet. A környezet több és tágabb egyszerű földrajzi koordinátánál: ahogy arra Bíró Yvette is rámutat *A film drámaisága* című cikkében, a környezet egyszerre a hős tevékenységének háttere és világunk erőszakosságának, brutalitásának egyféle expresszionista kivételése. A megfelelően kiválasztott helyszín hitelessé, valóságossá teszi a filmet,¹³ Bergendy alkotásában sincs ez másként. A pesti utcák, bérházak ismerősek a magyar nézők számára, otthonos érzést kelt bennük a tér felismerése, és ez jelentősen hozzájárul a film realiztikus hatásának érzékeléséhez. Ugyanakkor azzal, hogy hazánk egyik legviharosabb időszakába repíti a befogadót, az ismert környezetet otthontalanná is teszi, a néző elidegenedik a látottaktól. Martin Rubin a *Thrillerek kritikai áttekintése* című írásában a következőképpen fogalmazza meg a fentebb említett hatáskeltést: „A thriller szembefordul a modern, hétköznapi léttel, miközben megmarad benne ágyazottnak.”¹⁴ Bár a thrillerek a hitelesség látszatát keltik, valójában rendszerint mesterségesen megtervezett mikrokozmoszokban játszódnak, amelyek korlátozzák a főhőst. A III/III-as ügynökök zárt, titkos világába a kortársak sem láthattak bele (valószínűleg nem is vágytak erre), nemhogy a ma embere. A hollywoodi filmek miatt ez a világ számunkra a CIA-hoz hasonlít, bár természetesen magyar köntösbe bújtatva, a kornak megfelelő eszközökkel jelenik meg.

A korhűség megteremtése, illetve a műfaji sémák azonosíthatósága az ügyvezetett műfaji ikonográfia (Colin McArthur) elemeinek termékeny alkalmazásán is múlik. A képi világ ugyanis segédkezhethet abban, hogy az adott műfajt a többi filmtípustól vizuálisan megkülönböztessük. Három tényező játszhat közre ebben: a (már fentebb kifejtett) környezet, a színészek és az általuk játszott figurák jellemzői, valamint a szereplők által használt eszközök csoportja.¹⁵ A szereplők öltözéke Bergendy Péter filmjében is egyfajta vizuális megnyilatkozás, kifejezi státuszukat, a társadalomban elfoglalt helyüket. A fekete kalapos, fekete kabátos, jól szituált férfiak öltözéke alapján mindenki tudhatja, hogy ők ügynökök. A fekete autó ugyancsak a III/III-as ügynökök védjegyévé vált, hiszen abban a korban nemhogy olyan fekete járműve, de még kocsija is csak nagyon kevés embernek lehetett. Mindenki rettegett, amikor egy ház előtt megállt egy ilyen autó, sosem lehetett tudni, hogy éppen kit, milyen váddal fognak elhurcolni. Még a mai fiatalok közül is sokan ismernek olyan történeteket, amelyekben a családból vagy a közeli ismerősök közül valakit bevitték kihallgatásra, ahonnan az illető börtönbe kerülhetett – ezek ismeretében pedig még jobban felerősödik a nézői szorongás. A megfigyelést, a vizsgát lebonyolító technikusok kevésbé rendezett ruháin jól látszik, hogy a társadalmi ranglétra alsóbb fokain helyezkednek el. A technika, ami körülveszi őket, elengedhetetlen kelléke egy igazi kémfilmnek, a rejtett lehallgató készülékek, a távcsövek egytől egyig a hangulat megteremtésében is közreműködnek. A konspirációs lakás berendezése nagyon korhű: valószínűleg több magyar nézőben feldegengett az az érzés, hogy ismerős környezetben mozog a kamera, hiszen ezeket a bögréket, az írógépet vagy éppen a konyhaszekrényt már látta a nagymamánál. Az ételek is a tipikus magyar konyhát tükrözik, hiszen hol másutt ennének karácsony estéjén töltött káposztát vagy fogyasztának hókiflit desszertként.

Az '56-ot és következményeit bemutató alkotások tovább erősítik a néző és film közötti viszonyt. Ezeknél a filmeknél a közös magyar múlt olyan reprezentációja jelenik meg, amelyet az amerikai társadalom és a western, illetve az amerikai társadalom és a gengszter filmek közötti kapcsolattal lehetne rokonítani. Az említett műfajok Amerika kritikus korszakaival foglalkoznak, ezáltal kontaktusba lépnek a befogadóval, és még hosszú idő elteltével is fent tudják tartani az adott közösség, társadalom érdeklődését. *A vizsga* hasonló, a magyar nézőkre tett hatását bizonyíthatja, hogy *A vizsgát* az Indafilm szemléjén a hazai közönség a legjobb filmnek választotta.

A thriller a többi zsánerhez hasonlóan, csak nagyon ritkán jelenik meg teljesen tisztán, már a kezdetektől fogva mutat átfedést a melodrázával. *A vizsga* című, 1957-es évet feldolgozó film is elköveti ezt a határsértést. A melldráma tökéletes keretet és dramaturgiát biztosít a történelmi traumák színre viteléhez. Bergendy Péter filmje hiteles, teljesen kiábrándító képet fest arról az időszakról, „amikor nem lehet becsületesen élni, amikor nem lehet szabadon szeretni, amikor a félelem és a bizalmatlanság légköre mérgezi meg a kapcsolatokat, amikor az egyén idealista szándékai és törekvései bukásra ítéltettek, mert csupán eszközök mások kezében”.¹⁶ Ez az a korszak, amelyben mindenki besúgó és mindenkiről feljegyzések készülnek, amelyben kezd kiveszni a világból a szeretet, a bizalom, az őszinteség. A melldrámától elvárható boldog befejezés azonban ezúttal elmarad: az alkotás csupán egy halvány reménysugarat villant fel, mégpedig, hogy az embe-
rekből az emberség még az embertelen időszakokban sem vesz ki teljesen (Markó Pál az elnyomó hatalom erőszakosságával szembehelyezkedik, érzelmeit előtérbe helyezi, és megpróbál segíteni fogadott fiának, Jung Andrásnak).

A thrillert nem tündérmesék elbeszélésére találták ki, így nem lehet neki felróni, hogy nem mutat fel romantikus hőstípust. *A vizsga* főszereplője, Markó Pál egyáltalán nem tekinthető hagyományos értelemben vett hősnek, hiszen az elnyomó hatalmi rendszer egyik vezető beosztású tisztje, aki nem fél az erőszak eszközével élni azért, hogy elérje céljait, megszerezze a számára szükséges információkat (a fotósnál rányomja a zenész kezét a forró felületre, hogy megtudja, hova kell rejteni a fényképet). A thriller egyik szakértője, Palmer *Thrillers*¹⁷ című munkájában kifejti, hogy bizonyos fokú alkalmasságot vár el a thriller hőstől: a hős nem lehet amatőr vagy éppen átlagos polgár, magabiztosnak és elszigeteltnek kell lennie. A Markó Pál karakterét kiválóan alakító Kulka János ezt az egész filmen keresztül következetesen tudja hozni: Markó abszolút profi a szakmájában, végig úgy hiszünk, hogy bár látszólag minden szétcsúszik és darabokra hullik körülötte, ő mégis átlátja és közben tudja tartani a helyzetet. Időnként még túl is mutat a profizmuson, és egyfajta zseniális detektívként jelenik meg: például, a tárcsázás hangjából képes megállapítani, hogy milyen számot hívtak, vagy egy gyermekrajzból, hogy a kicsi kórházban van, az édesapa pedig aggódik érte. Két lépéssel jár mindenki előtt, ám érzelmeinek előtérbe helyezése miatt abban a rendszerben saját bukásába sétál. Erkölcsi szempontból a legkevésbé sem makulátlan figura, hiszen egy megvetendő hatalmi rendszerben játszik vezető szerepet, s ebből fakadóan csak nagyon lassan és fokozatosan nyeri el a néző szimpátiáját. A fentiekben említett Palmer elengedhetetlennek tartja, hogy a hős elnyerje a befogadó rokonszenvét és ragaszkó-

dását; a cél ez esetben az, hogy a befogadó azonosulni tudjon az összezavart főszereplővel. *A vizsga* olyan karaktert kínál fel azonosulásra, akinek ugyan megvannak a hibái, mégis jóra törekszik, a teljesen romlott környezetből pedig már ez is elég a kitűnéshez. A suspense-t a thrillerben az a vágy hozza létre, hogy győzni akarjuk látni a hőst, ebből adódóan teljes veresége nem következhet be. *A vizsga* végén ugyan Markó megbukik – többé nem lehet III/III-as ügynök, a történelmi kor ismeretében, pedig azt is tudjuk, hogy ezáltal ellehetetlenül vagy éppen veszélybe is kerül az élete –, azonban erkölcsileg felül tud kerekedni, kismizmizve is megőrzi tartását.

Bár kissé komikusan hangzik, mégis ki merem jelenteni, hogy ennek a filmnek még az alacsony költségvetés is kapóra jött azért, hogy hitelesen teremtsen meg a thriller hangulatot. Több kritikus (például Pápai Zsolt és Ritter György) nehezményezte, hogy a film készítői nem alkalmaztak elég statisztát, az utcák teljesen üresek, és emiatt a nézőben hiányérzet keletkezik. Véleményem szerint azonban az utcák néptelensége szintén szorongást keltő funkcióval bír, az az érzetünk keletkezhet, hogy az emberek féltek, meghúzódtak otthonaikban és nem keresték a bajt. Több kritika megemlíti azt is, hogy az egész filmet csupán egy Canon 5 DII típusú fényképezőgéppel vették fel, Tóth Zsolt gyakorlott kezeinek köszönhetően, mégis végig tűéles képeket láthatunk. A kézi kamera be-bemozdulása azt a hatást kelti, mintha egy rejtett kamerás felvételt látnánk, mintha mi magunk is vizsgálgatók lennénk. Ezt nyomatékosítják azok a snittek, ahol a kamera megáll egy oszlop mögött és onnan veszi az egyik szereplőt, vagy amikor teljesen azonosává válik a filmben megjelenő fotópuskával. Ez a technika kizökkenti a nézőt passzivitásából, szinte az egész film felülvizsgálójává válik a befogadó.

Végezetül a remake és a műfaj problémájára térek ki. Egy-egy kialakult, sikeres műfajt mindenütt szívesen meghonosítanak, azonban az ilyen átvételek nem zökkenőmentesek. A thriller esetében például az olaszoknál giallonak nevezik a bűnügyi regények nyomán kialakult műfajt. Legismertebb képviselője Dario Argento, aki erotikus töltetű sorozatgyilkos thrillereket (*Tenebre*, 1982), illetve horrorfilmeket (*Sóhajok [Suspiria]*, 1977) készített. Az észak-európai filmgyártás különösen a sorozatgyilkosos filmjeivel (*Éjféli játszma [Nattevagten]* [Ole Bornedal, 1994]) és a rémálmokat megjelenítő alkotásaival (*Nyom nélkül [The Vanishing]* [George Sluizer, 1988]) hívta fel magára a figyelmet. Ezek a filmek azonban nem teljesen tiszta thrillerekként jelentek meg, gyakran nem is a thriller, hanem a valamivel tágabb bűnügyi film műfajcsoportba sorolhatók csupán be.

Már a kezdetektől megfigyelhető az a kettős és egyben ellenirányú folyamat, „amely során az új szöveg egyfelől minél pontosabban megőrzi az alapfilm sikerét jelentő vonásokat (legyen szó cselekményről vagy stiláris megvalósításról), ugyanakkor radikálisan módosít minden olyan sajátsgot, amely a célkörnyezet részéről negatív válaszreakciókra számíthat.”¹⁸ A hollywoodi filmes műfajok magyar remake-jei gyakran szerzői kontextusban jelennek meg, mivel a legtöbb zsánernek nincsenek meg a hazai hagyományai. Nem ritka ugyanakkor az sem, hogy egy bizonyos zsáner egy adott kulturális közegben nem szilárdul meg, de ekkor „a megfélelő ekvivalens híján átveheti az eredetit, a hatásműfajok esetében pedig némi módosítással transzformálhatja a filmet egy másik zsánerbe.”¹⁹

Ez az oka annak, hogy *A vizsga* is elköveti a műfaji határsértést, ami szükséges ahhoz, hogy a hazai közönség számára könnyen befogadható, működőképes legyen a film. A történelmi melodrámba való áthajlás nélkül feltehetően kisebb sikert aratott volna. A magyar történelmi múlt tematizálása ellenére elmondható, hogy *A vizsga* nemcsak a magyar befogadók között népszerű, nemcsak a hazai nézők számára szórakoztató: jól jelzi ezt, hogy több nemzetközi filmfesztiválon sikeresen szerepelt (Portlandi Filmfesztivál [USA]; Liege-i Rendőrfilmfesztivál [Belgium] legjobb színésznő díja: Hámori Gabriella; Los Angeles-i Magyar Filmfesztivál fődíja). A rendező remekül kihasználta a remake adta szabadságot és lehetőségeket, a thriller műfaj köbe nem vésett szabályrendszerén is többé-kevésbé belül maradt. Ha az alkotók túlságosan is ragaszkodtak volna a thriller (különösen a kémfilmek alműfajának) eszköztárához, akkor vélhetően jóval inkább egy James Bond-paródia, nem pedig egy kiváló magyar zsánerfilm jött volna létre.

JEGYZETEK

1. Andrew, Dudley J.: *Műfajok és szerzők értékelése*. Ford. Kaposi Ildikó. Metropolis, 1999/3. 36.
2. Dudley: i. m. 35.
3. Varró Attila: *Magyar ugaron – A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja*. Metropolis, 2010/1. 95. A továbbiakban: *Magyar ugaron*.
4. Gyárfás Dóra: *Jön a magyar horror*. Origo.hu, <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20121210-nagyon-szeretek-temetobe-jarni-bergendy-peter-interju-a-vizsga.html> (2013. 05. 12.).
5. Vajda Judit: *BIZARR, BIZARRABB, LEGBIZARRABB...* Filmtett.ro, <http://www.filmtett.ro/cikk/1452/a-thriller-mufajortenete-3-3-1980-tol-napjainkig> (2013. 05. 12.). A továbbiakban: *BIZARR, BIZARRABB, LEGBIZARRABB*.
6. Pápai Zsolt-Varga Balázs: *Hollywood innen és túl. Bevezető a magyar műfajfilm összeállításához*. Metropolis, 2010/1. 9.
7. Martin Rubin: *Thrillerek kritikai áttekintése*. Ford. Czifra Réka és Roboz Gábor. Metropolis, 2007/3. 10.
8. Vajda Judit: *PERVERZIÓ ÉS PARANOIA. A thriller műfaj története 3/2. (1960–1979)*. Filmtett.ro, <http://www.filmtett.ro/cikk/1451/a-thriller-mufajortenete-3-2-1960-1979> (2013. 05. 18.). A továbbiakban: *PERVERZIÓ ÉS PARANOIA*.
9. *PERVERZIÓ ÉS PARANOIA*.
10. Martin Rubin: *Thrillerek kritikai áttekintése*. Ford. Czifra Réka és Roboz Gábor. Metropolis, 2007/3. 10.
11. Varró Attila: *Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitás a thrillerben*. Metropolis, 2007/3. 49. Továbbiakban: *Az ember, aki túl sokat tudott*.
12. *Az ember, aki túl sokat tudott*, 49.
13. Bíró Yvett: *A film drámaisága*. Budapest. Gondolat, 1967. 156.
14. Rubin: i.m. 14.
15. McArthur, Colin: *Ikonográfia*. In *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III.*, Szerk. Balogh Gyöngyi. Budapest, Tankönyvkiadó, 1979. 181–186.
16. Stóhr Lóránt: *Könnyek nélkül. A melodráma nyomai az 1970 utáni magyar filmben*. Metropolis, 2010/1. 29–30.
17. Szerkesztők: *Bevezető a thriller-összeállítás elé*. Metropolis, 2007/3. 9.
18. *A magyar ugaron*, 80.
19. *A magyar ugaron*, 80.