A HÁZ, AMIT JACK ÉPÍTETT

Pokolgiccs

NEMES Z. MÁRIÓ

A *JACK...* SOROZATGYILKOS METAFORÁJÁBAN LARS VON TRIER (ÖN)IRONIKUS TITANIZMUSA, VÉGÍTÉLET SZORONGÁSA ÖLT ÚJ FORMÁT.

Lars Von Trier utóbbi tíz évben készített filmjei esetében folyamatosan visszatérő kérdés számomra, hogy a rendező önmagába szerelmesedett szerzői attitűdje mennyiben tudja határsértő filmes praxissá változtatni az ideológiai és vizuális giccs, vagyis a didaxis és a lenyűgözés esztétikái iránti leküzdhetetlen vonzódását. Úgy érzem, hogy ez az (ön)ironikus titanizmus épp belső hasadtsága miatt izgalmas, amennyiben – egy metareflexív dimenzió következetes felépítésével – a saját magával való küzdelem színterévé változtatja az egyes filmeket, de anélkül, hogy az egyes csaták, stációk és fázisok kimenetele előzetesen vagy akár utólag nyilvánvaló lenne. Ezen azt értem, hogy az *Antikrisztus (2009)*, A n*imfomániás (2013)* vagy a legújabb alkotás, A *ház, amit Jack épített*, azért (is) tudnak nyugtalanító, a nézőtől folyamatos és ellentmondásos belső munkát követelő filmekké válni, mert a Trier-féle esztétika „önmarcangolása" és agóniája minden ideológiai terheltsége ellenére sem *programos*, hiszen minden (ön)magyarázatot, programot és koncepciót, amit könyörtelenül az arcunkba tol, ugyanazzal a gesztussal fel is számol vagy eltérít. A hatás már csak azért is paradox, hiszen úgy tűnik egy következetesen monomániás rendezőről van szó, aki állandóan saját obszesszióit mondja újra (erőszak és művészet, a „Nőiség" és a pusztítás kapcsolata, apokaliptikus kultúraszemlélet stb.) de ezek az újramondások végül is szétírják az egységes és (le)zárt világnézet lehetőségét, mert a mozaikok nem állnak össze valamiféle Igazsággá, hanem folytonos vitában törlik és mozdítják el egymást. Trier egy kétségbeesett ideológus, aki önmaga legnagyobb ellensége, de ezt még valamiféle szadomazochisztikus kéjjel élvezi is.

A ház, amit Jack épített abból a szempontból visszatér az *Antikrisztus*hoz és a *Birodalom* világához, hogy a műfajszövetben dominálnak a horrorkódok, sőt a film primér szinten egy revizionista sorozatgyilkos-moziként is értelmezhető. A Matt Dillon által bravúrosan alakított sorozatgyilkos (Jack) öt stációban próbál mesélni élettörténetéről, motivációiról és esztétikai nézeteiről, vagyis itt egy, *A nimfomániás*t idéző dialogikus keretezés is strukturálja a filmet. „A kerettörténet, valamint a fejezetekre tagolás Lars von Trier kézjegyének tekinthető, aki – úgy tűnik – a világot nem egyenletes folyamatként, hanem lépések sorozataként látja, ahol mindig etapokat teljesítünk, küszöböket lépünk át, amelyek révén életünk, gondolkodásunk vagy érzelmi világunk mindig szintet lép, és ahol persze soha nincs visszatérés az előző lépcsőfokra." Gyenge Zsolt megjegyzése a korábban említett lezárhatatlanság szempontjából is lényeges, ugyanakkor a két filmben eltérő módon működik ez a szerkezet. A Mr. Sophistication „művésznéven" tevékeny Jack beszélgetőtársa egy rejtélyes Verge (Bruno Ganz), akit csak a film legvégén pillanthatunk meg, kettejük eszmecseréje addig csak a hangsávot uralja, illetve a látottakat és hallottakat reflektáló vizuális példázatok, illusztrációk és montázsok formájában hibridizálja a filmképet. Míg *A nimfomániás*ban a keretdialógus egyfajta életgyónásként valóban megpróbálkozott egy következetes életnarratíva (legalábbis látszólagos) felépítésével, melyben fontos pszichológiakritikai szerepe volt a gyónó és gyóntató közti kapcsolatnak, addig Verge és Jack közti beszélgetés inkább egyfajta mentális önmegszólításként működik. Emellett nem tárul fel semmilyen egységes életív vagy jellemrajz sem, hiszen Jacknek nincs stabil identitása (minden stációban különböző „férfiszerepeket" játszik el), ami a sorozatgyilkos poszthumán – az emberi vonásokat csupán karikaturisztikusan mímelő – jellegét hangsúlyozza.

Jacknek nem pszichológiai profilja, hanem esztétikai ideológiája van, ugyanis építészi kudarcait kompenzálva gyilkosságait a művészi teremtés példáinak tartja. A gyilkos és a művész közti metaforikus vagy konkrét megfeleltetéseknek nagy hagyománya van a sorozatgyilkos-zsánerben, ebből a szempontból ide lehetne citálni *A hetedik*től a *Dexter*en át a *Hannibal*-franchise-ig rengeteg példát, de valószínűleg Hannibal Lecter alakja az, akiben ez a film- és kultúratörténeti diskurzus tetőződik. A kannibál-pszichiáter egy olyan „grand villain", nagyformátumú gazember, akiben a nem-emberi létrégiók egyszerre mozdulnak el az ember-alatti (animális) és az ember-feletti (zseniális) irányában, hogy ezzel egy olyan „szörnyszerű kivételességet" alapozzanak meg, mely Michel Foucault szerint lehetőséget ad a társadalmi szerződések és normák despotikus megszegésére. Ebben a gesztusban ugyanakkor van valami fenséges is, hiszen a mértéktelen hatalommal való visszaélés, a mindennapok konvencionális rendszerének feltörése a természeti katasztrófák egyszerre lenyűgöző és elrettentő eseményszerűségét idézi meg. A grand villain ezáltal tesz szert egyfajta diabolikus nagyságra, mely egyben az elementáris természetibe való alászállás is, vagyis emberfelettinek és emberalattinak a szadoerotikus összekapcsolása. Ez a – leginkább Edmund Burke-re alapozó – nem-kantiánus fenséges-értelmezés jelenik meg Thomas De Quincey romantikus esszéjében (*A gyilkosság mint szépművészet*), aki korának sorozatgyilkosait (William Burke-t és William Hare-t) művészeknek (is) te-

kintette, pontosabban a tetteik által keltett hatást esztétikai tapasztalatként próbálta leírni.

Bryan Fuller *Hannibal*-sorozata a közelmúltban a végletekig feszítette a halálos szépség lenyűgözésesztétikáját, hiszen szinte minden gyilkosság eredménye valamilyen artisztikus konstelláció, mely a kortárs képzőművészetben is nyomatékos, a holttest anyagiságát esztétizáló (főleg a Young British Artists vonzáskörzetébe tartozó) tendenciákra reflektál. Hannibal alakja olyan dekadens zseniként is értelmezhető, aki egyfajta hiperhedonista connoisseur-ként az egész világot Művészetté alakítja esztétikai laboratóriumként működő konyhájában. Ugyanakkor Jack távolról sem tekinthető hedonista alkatnak, inkább egyfajta aszketikus szigort képvisel abban a tekintetben, hogy az elpusztított testekből akar privát katedrális építeni saját üres Énje tiszteletére. Az életből őt a „nemes rothadás" érdekli, mely egyfajta negatív elevenségként képes színeváltozást okozni az anyagban. Ezt az átminősülést, a „sötét fényt" csak kreatív pusztítással lehet elérni, mely a testekkel való mániákus szobrászati és építészeti munkát követel. Vagyis Jack az anyag fetisisztájaként valami anyagon túlit keres, mely transzcendencia-kutatás Lecter evilági esztétikájának ellentéte, hiszen a kannibál-pszichiáter számára minden igazság és jelentés az *anyagban* van, amit folyamatos bekebelezési aktusokkal teszünk magunkévá és élvezünk.

Ami a sorozatgyilkos-esztétika keretei között újszerűnek tűnt számomra Trier-filmjében, az nem is a holttestekből fabrikált formák, az esztétizált trófeák, de nem is – az amúgy remekül kivitelezett – határsértő erőszakjelenetek bemutatása volt, hanem az a homályos zóna, ami ezek *között* a stációk között húzódik. A kínosan elhúzott haláltusák Dogma-szerű fényképezése, illetve a holttestekkel való ügyködés banalitása, amikor a nekroesztétika gépezete még nem képes teljesen Formává alakítani az emberi maradványokat, mert az elevenség távollétszerű jelenléte még mindig áthatja őket. Talán ezek a legmegrázóbb pillanatok, nem pedig a holttestkatedrálisok spektákuluma. Mert Jacknak végül sikerül felépítenie a házát, vagyis eljutnia annak a sötét fények az eredetéhez, aminek kutatására feltette az életét, de ez a transzcendencia a pokol túlvilága. És itt lesz nyilvánvalóvá Verge figurájának vergiliusi funkciója is, hiszen az öt stáció elbeszélése valójában egy a pokoljárás loopjába zárt visszatekintésként lepleződik le.

„A nemes rothadás érdekli" (Matt Dillon)

Az epilógus CGI-pokolvíziója katapultálja a filmet a zsánerkódok fennhatósága alól, hiszen Trier belassított filmfestményei (többek között Géricault és Gustav Doré parafrázisok) már egy alternatív művészettörténetet építenek ki. Mintha Jack személyes katedrálisának imaginárius freskóit szemlélnék, illetve azokba léptünk volna „bele". Ez valóban minden Művészet túlvilága: a pokolgiccs digitális hiperrealizmusa. Hermann Broch klasszikus esszéjében antikrisztusi jellemzőket tulajdonít a giccsnek, mint démoni hasonmásnak, és Trier filmjében az elkárhozás valóban a művész önnön művészetében foglyul esésének a revelációjaként mutatkozik meg. Jack két órán keresztül hallgatott banális művészetelméleti fejtegetései és a transzcendenciát kutató gyilkosságművészet pszeudoradikalizmusa, vagyis a didaxis és ideológia, ezekben a képsorokban szaturálja önmagát és ironikusan „befelé" robban. Jacknak saját, személyes poklában fel kell adnia a grand villain-t megillető kitüntetettséget, hiszen a világ Művészetté alakításának eredménye, hogy megszűnik a művész és a Mű közti különbségtétel is. A pokolgiccsben való elkárhozás tehát nem csupán a világ bevégződése, hanem a Művészet önkioltása is, mely lenyűgöző látványosságként viszi színre önmagát, de hát épp a lenyűgözöttség iránti vágy az, ami az elkárhozás narkotikumaként a sötét fény területére csábította a művészt. Mindez felforgatja a klasszikus esztétikai minőségeket, hiszen egyszerre érezzük tragikusnak, komikusnak, banálisnak és titáninak ezt az önfelszámoló és önmaga ellen ágáló hübriszt, de talán John Wayne Gacy, a sorozatgyilkos és hobbifestő gondolatai fejezik ki legjobban Trier ambivalens esztétikáját, miszerint a fő feladat az életben a nevetés visszacsempészése a temetésbe, vagyis: „Putting the fun back into *fun*eral!"

A HÁZ, AMIT JACK ÉPÍTETT (The House That Jack Built) – dán-svéd, 2018. Rendezte és írta: **Lars von Trier**. Kép: **Manuel Alberto Claro**. Szereplők: **Matt Dillon** (Jack), **Bruno Ganz** (Verge), **Uma Thurman**, **Sofie Grabol**, **Riley Keough**, **Jeremy Davies**. Gyártó: **Zentropa / Copenhagen Film Funds / Film i Väst**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft**. *Feliratos.* 155 perc.

LÁNY

Metamorfózis

BARKÓCZI JANKA

LUKAS DHONT KAMASZHŐSÉNEK KETTŐS KIHÍVÁSSAL KELL SZEMBENÉZNIE.

Letaglózó ereje van annak, amikor egy kamasz a felnőtteket megszégyenítő magabiztossággal fogalmazza meg, hogy mi akar lenni, ha felnő. Az pedig talán még ennél is súlyosabb, amikor ugyanilyen biztos abban, hogy mi nem. A transzneműséggel foglalkozó filmek ezredforduló utáni új hullámában jelent meg a belga Lukas Dhont cannes-i Arany Kamera-díjas első rendezése, a kérdést kamaszkori fejlődéstörténetként bemutató *Lány*.

Dhont filmjének hőse a tizenöt éves Lara, akit valaha Victornak hívtak, de erre, ha lehet, soha nem akar emlékezni. Apjával és kisöccsével nemrég költöztek egy új lakásba, abban a városban, ahol az ország legjobb balettintézete működik. Bár a családból hiányzik az édesanya, a szülő és a gyerekek kapcsolata látszólag így is teljes és harmonikus. Lara balerina szeretne lenni, amiért megszállottan és kitartóan dolgozik. Nyilvánvalóan tehetséges, de tisztában van vele, hogy ez még nem elég, így semmilyen téren sem kíméli magát. Különórákra jár, bármely napszakban képes a végkimerülésig edzeni, és minden helyzetben jól leplezi a fájdalmat és a kétségbeesést. A legnagyobb gondja, hogy minden erőfeszítés ellenére sincs jóban a testével, noha éppen a teste az az eszköz, amivel alkothat és kifejezheti az érzéseit. Fiúnak született, de lánynak érzi magát, a pubertás miatt viszont még várnia kell a nemátalakító műtéttel. Noha már megkezdhette az ehhez szükséges hormonkezelést, a tükör elé állva nap mint nap a poklot éli át, mert nem látja elég gyorsnak, elég meggyőzőnek a változást. A tizenöt éves kamasz, aki határozott döntést hoz arról, hogy megváltoztatja a nemét, még ha ez a karrierjébe kerül is, nemcsak önmagára, de apjára, az őt szerencsés módon támogató és féltő, felelős szülőre is hatalmas terhet ró.

„Nap mint nap a poklot éli át"

A film dramaturgiája a test működésének ritmusára, a testtel való kilátástalan és mégis édes küzdelemre épül. Repetitív, és olykor rendkívül tárgyilagos harc ez, messze a balerinafilmek költőiségétől. A valódi személy által inspirált Larát Victor Polster alakítja, akinek ez az első filmszerepe. Finom, de zárkózott arca minden pillanatban érdekes, gesztusai komoly regisztereket járnak be. Ha nem volna olyan angyalian szép és tiszta, akár fassbinderi figurává is kinőhetné magát, így azonban inkább csak egy remek színész marad egy érdekes helyzetben, ami nagyon nehezen fejlődik történetté. Polster, a másik mostanában sok elismerést begyűjtő, témába vágó film, az *Egy fantasztikus nő* főszereplőjével ellentétben, nem transznemű. Bevallása szerint nem is nézett kapcsolódó filmeket a felkészülés során, nehogy azok befolyása alá kerüljön. A saját benyomásai, elképzelése alapján szerette volna megalkotni a karaktert, amelybe sok improvizatív elemet szőtt. Ő is, ahogy a film többi alkotója, elsősorban a rendkívül összetett szituáció felépítésére koncentrál, aminek egyenes folyománya, hogy sem a történet igazi fejlődési irányát, sem a megfelelő lezárást nem sikerül megtalálni.

Édesapja egy alkalommal azzal vigasztalja Larát, hogy bátorsága jó példa lehet bárki számára, mire ő azt válaszolja, hogy nem példakép akar lenni, egyszerűen csak lány. Ha Lara nem is, de a film mégis erősen érvel egy minta mellett, mely sok kritikát kapott a bemutatása óta. Többek között azzal támadták, hogy a realitástól távol, éppen az érintettek által lerombolni kívánt klisék mentén ábrázolja a transzneműséget. A vádak szerint a nemi diszfóriát, azaz a személyben a saját biológiai nemét illetően feléledő rossz érzést, elborzasztó pszichológiai kórképként mutatja be, a nemi szerveket fetisizálja, és mindezt pont egy olyan témával összefüggésben teszi, amely a transzfóbia malmára hajtja a vizet. A transzgyerekek ügye ugyanis pont az egyik legbonyolultabb probléma a csomagban, melynek lélektani, morális és jogi vonatkozásai együtt és külön is nagy kihívást jelentenek, és komoly körültekintéssel kell őket kezelni. A *Lány* azért működhet mégis, mert a látszat ellenére, sokkal több és érvényesebb kérdést tesz fel a kamaszkor és az ezzel járó felelősség kapcsán, mint a transzneműség terén. Ezek a kérdések végső soron az átváltozás, az elengedés és a szabad döntés egyetemes problémáit feszegetik, és nemtől függetlenül érdemes velük foglalkozni.

LÁNY (Girl) – belga, 2018. Rendezte: **Lucas Dhont**. Írta: **Lucas Dhont** és **Angelo Tijssens**. Kép: **Frank van den Eeden**. Zene: **Valentin Hadjadj**. Szereplők: **Victor Polster** (Lara), **Arieh Worthalter** (Mathias), **Oliver Bodart** (Milo), **Tijman Govaerts** (Lewis), **Valentijn Dhaenens** (Dr. Pascal). Gyártó: **Menuet Productie / Frakas / Topkapi Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft**. *Feliratos*. 109 perc.

HAMIS SZELEK

Az empátia határai

SOÓS TAMÁS DÉNES

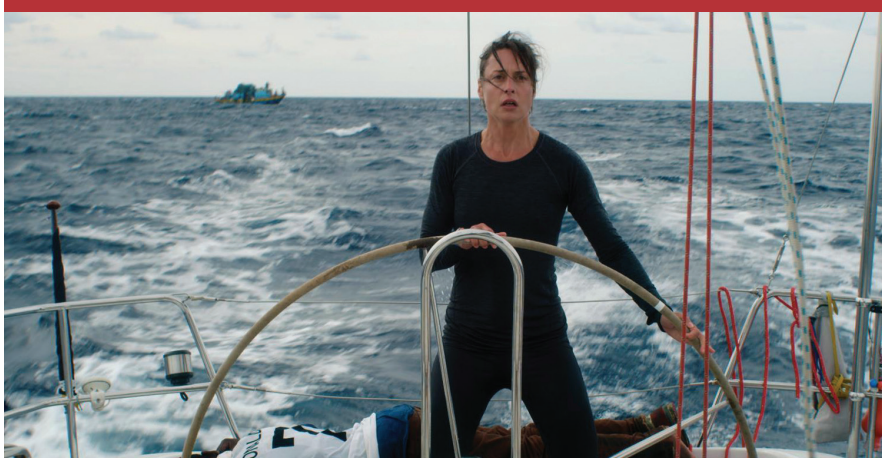
A *STYX* A MENEKÜLTVÁLSÁG LEGÉGETŐBB KÉRDÉSEIT SZEGEZI NEKÜNK.

Nyugati filmrendezők, ha a menekültválságról forgatnak, hajlamosak az európai mitológiához nyúlni, hogy nagy horderejű metaforákba csomagolják a migránssorsot. Mintha a politikához hasonlóan a művészet is megpróbálná integrálni a távolról érkezőket, és elhelyezni őket a számunkra oly ismerős koordinátarendszerben. Az *Eldorádó*nak már a címválasztása is szimbolikus volt, de a svájci Markus Imhoof személyes hangvételű dokumentumfilmjében Dante allegóriája is előkerült, mely szerint a bevándorlók az afrikai pokolból szöktek el, hogy aztán megrekedjenek az őket kitoloncoló bevándorlási hivatalok purgatóriumában, és sose nyerjenek bebocsátást az európai paradicsomba. A *Hamis szelek* eredeti címválasztása, a *Styx* pedig egészen a görög mitológiáig ás vissza, a földi életből az alvilágba vezető folyóhoz, melyen Kharón, az alvilág révészének megfizetésével lehetett átkelni – a halott, akinek a nyelvére a rokonai nem helyeztek el egy érmét, nem léphetett be a holtak birodalmába, és megrekedt a két világ között. Csakúgy, mint azok az afrikai migránsok, akiknek a *Hamis szelek*ben léket kap a hajója az Atlanti-óceánon, de segítségükre se az arra járó szállítóhajók, se az európai parti őrség nem siet. A párhuzam persze végső soron sántít, hiszen az afrikaiak nem az alvilágba, hanem egy feltételezett paradicsomba akarnak eljutni, de a metaforának ebben a félrecsúszásában épp a megértésnek és a segítségnyújtásnak az a kudarca fejeződik ki, amelyről a *Hamis szelek* szól. Ahogy a menekültválság eddig nem tapasztalt erkölcsi, gazdasági és politikai kihívás elé állítja Európát, amelyre egyelőre nem találja a választ a kontinens, úgy az európai kultúrhagyományba sem lehet hézagmentesen integrálni az egyelőre felfoghatatlannak tűnő sorstragédiákat, a migránskrízis humanitárius katasztrófáját.

Erről a tehetetlenségről beszél nagy drámai erővel Wolfgang Fisher Európai Filmdíjra jelölt alkotása, amelyben egy német orvosnő (Susanne Wolff) Ascension szigetére, a Darwin teremtette mesterséges dzsungelbe indul nyaralni egyszemélyes vitorlásán, ám félúton találkozik egy léket kapott afrikai halászhajóval, amelynek fedélzetén száz menekült sínylődik. Megmenteni mindegyiküket nem tudná, ahhoz nem elég nagy a hajója, a lelkiismerete és a hippokratészi esküje viszont arra kötelezné, hogy megpróbálja a lehetetlent. De a hajó megközelítésével nemcsak a saját életét veszélyezteti, hanem a menekültekét is, akik a remélt megmentő láttán elkezdenek beugrálni az óceánba – hogy ott aztán megfulladjanak. Mi az egyén felelőssége, amíg a rendszerszintű megoldás várat magára? Érhet el változást egyetlen ember? Nem lehet, hogy épp azzal árt a menekülteknek, amit ő segítségnek szán? A helyzet egy feloldhatatlan halálcsapda, amelyre Fishernek nincsenek kész válaszai, de a kérdéseket úgy teszi fel, hogy azok ólomsúlyát a bőrünk alatt is megérezzük. Helyes megoldást tehát nem kínál, de a hamis illúziókkal kíméletlenül számol le a film, amely az életeket szakszerűen mentő, és a vitorlását is hasonló precizitással kezelő orvosnő utazása során a tömegfilm egyik sarokkövét, a cselekvésbe vetett hitet mozdítja ki a helyéből. Miközben azt figyeljük, hogy a doktornő magányos küzd a természettel, mint Robert Redford a *Minden odavan*-ban, és egy elsöprő erejű vihart is képes egyedül kezelni a szaktudásával, a műszerek, csavarok, árbocok és kötelek precíz összehangolásával, a menekültválsággal szemben már tehetetlen: őrlődik s szétszakad az erkölcsi felelősség súlya alatt.

A rendező magabiztosan kormányozza el filmjét a rá leselkedő veszélyek, a didaxis és a művészi unalom árnyékából. A minimális párbeszédet használó, kamerakezelésében metaforikus film igazi stílbravúr, amelyet a nyílt tengeren forgatott a nyolcfős stáb egy alig tízméteres vitorláson. Az eleinte használt, isteni nézőpontot sugalló, extrém felső gépállások nem Isten hallgatását, hanem az arra cirkáló szállítóhajók, nemzetközi cégek és az egzisztenciájukat féltő hajóskapitányok, ha úgy tetszik, Európa közönyét mutatja fel.

„Bebocsátás az európai paradicsomba" (Susanne Wolff)



HAMIS SZELEK (Styx) – német, 2018. Rendezte. **Wolfgang Fischer**. Írta: **Wolfgang Fischer** és **Ika Künzel**. Kép: **Benedict Neuenfels**. Szereplők: **Susanne Wolff** (Rieke), **Gedion Odour Wekesa** (Kingsley), **Alexander Beyer** (Paul), **Inga Birkenfeld** (Marie). Gyártó: **Schiwago Films / Twenty13 Productions**. Forgalmazó: **magyarhangya**. *Feliratos.* 94 perc.

YELLOWSTONE

Ahol a bölény dübörg

VARRÓ ATTILA

A KIES MONTANAI FELSZÍN ALATT *A KERESZTAPA* GENGSZTERVILÁGA ROMBOL.

Tekintve, hogy az amerikai televíziózás aranykorában a western jelentette a filmszériák gerincét és az ezredfordulós sorozat-hype is nagyjából a *Deadwood*dal indult, roppant fájdalmas, hogy manapság szinte hírmondó sem maradt a képernyőn a vadnyugatról (legfeljebb android-páncélban) – így aztán érthető a kísértés, hogy a Kevin Costner és Taylor Sheridan nevével fémjelzett idei *Yellowstone*-ban a kortárs környezet ellenére is a western tévés feltámadását ünnepeljük. De ne tévesszen meg senkit a Paramount szériájának epikus főcíme, a dübörgő bölényhordákkal, havas hegycsúcsokkal és lóhátról lasszózó tehenészlegényeivel: a kies montanai felszín alatt hamisítatlan *Keresztapa*-gengszterfilm bonyolódik, egy zsarolástól, megfélemlítéstől, sőt gyilkosságoktól sem visszariadó földbirtokos pátriárkával és három fiával: a hűséges, ámbátor gyenge Jamie-vel, az ítéletvégrehajtót jelentő kőkemény, hiperagresszív Beth-szel (aki lány létére a legtökösebb a testvérek között) és a közel-keleti frontról hazatért, tisztaszívű legkisebb fiúval, Kayce-vel, aki mindhiába próbál a körön kívülről választott ifjú neje segítségével elmenekülni az atyai örökségtől, a klánra támadó még sötétebb ellenfelek (aljas ingatlan-milliárdostól rókalelkű varjú-törzsfőnökig) visszarántják a családi vállalkozásba. Ugyanakkor a 21. századi kovboj-világ mégsem csak biodíszlet: két szempontból is létfontosságú és igen elgondolkodtató kérdés, vajon a *Keresztapa* 70-es évekbeli társadalomkritikája miért is fogalmazódik újra a modern alvilági kontextus helyett immár a Hollywood *heartland*jét jelentő vadnyugat-mítoszban.

Az egyszerű magyarázat mögött ezúttal is Trump, vagy inkább népes középnyugati szavazótábora áll, amelyet Sheridan alkotása látványosan kiszolgál. A *Yellowstone* sosemvolt határvidék-világa a véreskezű, ám egyenes lelkű férfihőseivel, akik még kalapot sem vesznek néhány country-slágerbe illő *bon mot* nélkül, a hagyományos nemzeti értékeket xenofób izolációs politikába fordító eszméivel (eredendő és – jogosnak bizonyuló – ellenszenvet tanúsítva mindenféle idegen iránt, legyen nagyvárosi tahó, keleti parti hipszter vagy ferdeszemű turista) és a manapság mindinkább védelemre szoruló Természetet töretlenül legyőzendő/kihasználható ősellenségnek tekintő pionír-szemléletével (ebben a Montanában nem csak emberi prédára éhes grizzli, farkas vagy csörgőkígyó les minden bokorban/részben, de még egy bögöly is életveszélyt jelent a kívülállóknak), aligha a nagyvárosi polgárság és liberális értelmiség körét tekinti célközönségének – egy olyan, igen népes tábort szólít meg, amely évtizedek óta vár a maga *Dallas*ára a bedőlt mezőgazdasági településeken és vidéki lakókocsipark-gettókban. A *Breaking Bad* óta felívelő kisvárosi *mobfilm*-sorozatok (*Better Call Saul, Ozark*) a bűnözést a kilátástalanság, nyomor egyetlen ellenszerének mutatják (miként Sheridantól *A préri urai*), a *Yellowstone* csupán megteszi az utolsó logikus lépést ezen az úton: a Dutton család volt és leendő kovbojdonjai számára már nem a társadalmi elnyomás, de a kíméletlen természet jelenti a végső igazolást a határtalan erőszakra és öntörvényűségre: a Gonosz Vadon, amely „nem akarja, hogy itt legyünk", így aztán századok óta minden eszközt meg kell ragadnunk, hogy életben maradjunk benne és megőrizzük hegemóniánkat – folyókat terelünk el, vadlovakat fogunk be, szögesdrót-kerítéseket húzunk (amit az őslakók tolvaj szándékkal lebontanak).

Ám Sheridan számára a westernfilm nem csupán a vadnyugat illúzióvilágának kapudrogját jelenti egy sosemvolt „szép régi világ" konzervatív ideológiájába, de egy olyan mélysötét erkölcsi paradigma szemléltető ábrája, ahol a cél minden eszközt szentesít – és éppen itt szorítja ki a John Ford-filmek individualizmusát a Don Corleone-filmek despotizmusa, jelezve a propagandába burkolt társadalomkritikai élt. A főhősnek tekinthető Kacey süllyedés-története pontosan leköveti, hogyan válik az erőszakos gyilkosságokra csupán rákényszerülő veterán végül megkeseredett, dühödt pribékké – míg a rezervátumi környezet eredendő veszélyei még igazolták az erőszakot, a hidegvérű lincselés mögött már a családi érdekek érvényesítése és a bosszúvágy lapul... végső bukást ígérve. Ha a *Yellowstone* a mai Amerika párezer hektárnyi metaforája, amely az agresszív elzárkózás és konzerválódás túlélési stratégiájára szavaz (szemben a *Keresztapa*-modell konstans terjeszkedési politikájával), akkor a Dutton-család tagjai épp olyan kihalásra ítéltetett fajnak számítanak, mint a teraszablakaik előtt legelésző maroknyi bölénycsorda – népes családi asztaluk (amely csak a családfő képzeletében létezik) hamarosan nem lesz jó másra, csupán halotti torra.

„Régóta vár a maga Dallasára"
(Kevin Costner)

YELLOWSTONE – amerikai, 2018. Rendezte és írta: **Taylor Sheridan**. Zene: **Brian Tyler**. Szereplők: **Kevin Costner** (John), **Luke Grimes** (Kacey), **Wes Bentley** (Jamie), **Kelly Reilly** (Beth), **Cole Hauser** (Rip), **Gil Birmingham** (Rainwater), **Danny Huston** (Jenkins). Gyártó: **Paramount Network**. 9 epizód, 42-92 perc.