



Robert Redford és Faye Dunaway

Félelem a félelemtől

A KESELYŐ HÁROM NAPJA

Semmi sem biztos. Hogy min dolgozik az a különleges iroda, melynek munkatársa, Mr. Turner éppenséggel néhány szendvicsért szaladt le, hogy visszatérve valamennyi munkatársát halomra löve találja, nem tudhatjuk. Azt se igen, hogy melyik szervezet akarja felszámolni a másikat — mert itt nincs egyik és nincs másik szervezet, hanem van egyetlen szervezet, feltehetően azoké, akik úgynevezett titkosszolgálati munkára vállalkoznak. Ez időnként önmagát számolja fel. Ne kérdezzük, hogy miért. Ha van rendkívüli erénye Sydney Pollack filmjének, úgy ez —, hogy bármennyi illő részlettel, történeti valósággal, lokális információval zsúfolja tele filmjét, érdeklenné válik ahhoz a rendkívüli igazsághoz képest, hogy van ennek a munkának egy anyanyelve: a rettegés, és van egy meghatározott prognózisa — a halál. Mindenki, akivel Turner találkozni akar, előbb-utóbb egy golyó áldozata lesz. Még szerencse, hogy egy nőre bízta a titkát: a

férfiak itt mind több suttogva rejtélyeskednek, majd csipőből tüzelnek. Sydney Pollack filmjéből világosan kiderül az, amit Graham Greene, a Havannai emberünk című regényében már az egész világ előtt közlött —, hogy a kémkedés előbb-utóbb valamely életveszélyes áltevékenység természetét ölti fel. Egyfelől nincs is már mit kikémlelni — műholdak és kölcsönös nemzetközi garanciák oly tudás birtokába juttatják a legmagasabb fórumokat, hogy a gyalog-kém, a konspiráció egyszerű munkása amúgyis elveszett. Magyarul is olvasható John Le Carré Egy német kisvárosban című regénye, mely tovább finomította Graham Greene alapképletét. Itt bevetésre kerül egy hírszerző, akinek a feladatát és a küldetését közben visszavonták: hiszen a lényeg amúgysem a feladat célja, hanem az elvégzés módja: a korrupció, a rettegés keltése, sőt maga az a rettegés, melyben a hírszerző szenved. Sydney Pollack láthatóan ez irodalmi

előzmények nyomában haladt *A keselyű három napjával*. Nemcsak azért, mert a film alapanyagául szolgáló regény, James Grady munkája maga is ez irodalmi divat hátán lovagolt be a filmkészítés milliósok istállóiba, hanem azért, mert a kameramunka, a sötét és világos tónusok váltakoztatásával, a neonaturalizmusnak azzal az amerikai divattal, mely a képzőművészetben éppúgy kísért, mint a filmen, különlegesen alkalmas arra, hogy ezt a tetszetlen rettegést filmvászorra fogalmazza. Telefonhívás, közeli; géppisztolysorozat, totál — itt a kamera szemének mozgása az egyszerű váltakoztatással éppúgy, miként a színnek keverésével hihetetlen hatást képes elérni: egyszerűen azt, hogy a tárgyak minél valóságosabb megközelítésével azok teljes irrealitását vagy legalábbis véletlenszerűségét mutatja ki. E tárgyi világnak éppúgy nincs okszerű rendje, mint ahogy az ok és okozat teljesen felderíthetetlen a „szervezet munkájában”. Miért éppen most, és miért nem előbb, miért éppen most, és miért nem később vált feleslegessé vagy veszélyessé az a csoport, melyben Turner dolgozik? Miért éppen e csodálatos katalógusrendszer őriz felfejthetetlen titkokat, aligha lényeges már — a lényeg az, hogy a tárgyak éppúgy, mint az emberek látványosságuknál nagyobb súlyt kapnak, felöltenek egy olyan dimenziót, melyet csak a hírszerzés világának különleges neurózisa kölcsönöz —, ez csakugyan Kafka világa, a törvény előtt állóké, akik egy ideig maguk a törvény, a kérdezőké, akik olykor kérdezetteké változnak át. Sydney Pollack azt is tudja, hogy e titkos rendszer a hatalom paranoiájának útvesztőit is kirajzolja, a szolgálati fölé- és alárendeltség észszerűtlen struktúráját; egyáltalán a struktúrát, melynek tartalma a félelem.

Nemrégiben láttam egy új amerikai filmet, *Capricorn Egy* címmel. Az meg arról szól, hogy az űrhajózási hivatalnak eredményeket kell felmutatnia, ezért bolygókilövést rendeznek házilagosan, vagyis a Földön berendezett kamerák előtt és díszletek között. Csak éppen a három asztronautát kell a kísérlet végén eltüntet-

niük. A három űrrepülő persze megmenekül, közülük az egyik eljut a „sajtóhoz”, vagyis a nyilvánosság lenne az a biztosítóselepe, mely a szervezetek fékezhetetlennek látszó működését valamelyest csillapítani képes. Kialakul tehát máris egy receptje a „szervezet a szervezeten belül” filmkoreográfiájának. Gonosz szervezet az egyén ellen, ez az első kikeverendő kémia — majd végül a társadalmi biztosíték, vagy fék, rendszerint a sajtó. Mindennek persze valóságos társadalmi háttere van, egyszerűen az, hogy az egymással vetélkedő titkoszolgálati szervek közül, úgy rémlik, a CIA hatalmát csorbították meg a többiek. Ezért manapság Amerikában a CIA-t bírálni divat és már nem is jelent feltétlenül baloldali elkötelezettséget. Korántsem Sydney Pollack érdemét próbálom ezzel csorbítani — *A keselyű három napja* néhány esztendő mozi már; amikor tehát ő készítette, akkor az első volt egy egész hosszú széria élén. Ráadásul, ne legyen kétségünk afelől sem, hogy Sydney Pollack filmjében, az amerikai életforma bírálatában benne van maga az amerikai mítosz is —, mely már fogantatásával is individualista, eleve többre tartja a *személyt*, a *magányos* embert, a cowboyt, az önálló küzdőt, mint a „szervezetet”; egy szervezet könnyen elbukhat egy amerikai filmben, ha az egyén győzedelmeskedik felette —, vagyis *A keselyű három napja*, bármily modern és társadalmilag aktuális témát hangszerel újjá, végül is, a magányos cowboy romantikájának eszmevilágát terjeszti. Tegyük hozzá, hogy Robert Redford, e film főszereplője e nagyvárosi cowboy legjobb és legújabb típusa, mint ahogy az sem véletlen, hogy Faye Dunaway egy olyan filmben tűnt fel, melyben Arthur Penn a húszas évek gengsztervilágát idézte fel. A gengszterfilmek, a cowboyfilmek stílusukban, tempójukban gyakran változnak — de talán sikerült érzékeltetnem, mennyire nem változik bennük az alapmotívum, az a dallam, melyet akár Charles Bronson füttyöl, akár Robert Redford tekintete játszik ki, mindig is a magányos hős szólama lesz.

UNGVÁRI TAMÁS