

PÓLIK JÓZSEF



KÖRHINTA A VIHARBAN

FILMESZTÉTIKAI ÍRÁSOK

ZOOM

2019

PÓLIK JÓZSEF

KÖRHINTA A VIHARBAN
FILMESZTÉTIKAI ÍRÁSOK

DUPress

ZOOM

A kortárs filmtudomány kulcskérdései

6.

A sorozatot szerkesztik:
Győri Zsolt és Kalmár György

DUPRESS

Pólik József

Körhinta a viharban

Filmesztétikai írások



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

2019

A kötet megjelenését támogatta:



Lektorálta:

DR. ANTAL ÉVA

DR. KELEMEN ISTVÁN

A borítótervet készítette:

DÖMÖTÖR LAJOS

ISSN 2063-8450

ISBN 978-963-318-788-3

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press

<https://dupress.unideb.hu>

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2019-ben

Tartalom

Előszó	7
Elvesztett illúziók <i>A magyar politikai film korszakai</i>	8
Fortinbras Dunaújvárosban <i>A Rákosi-korszak filmpolitikájának irányelvei</i>	26
A kritikus, a látnok és a hős <i>Munkásábrázolás a Rákosi-korszak termelési filmjeiben</i>	40
Mi leszünk az ifjúság <i>A Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai</i> <i>Keleti Márton Ifjú szívvel című filmjében</i>	55
Az elrabolt emlékezet <i>A Rákosi-korszak történelmi filmjei</i>	82
Egy pikoló szabadság <i>Az autonómia problémája Máriássy Félix Egy pikoló világos című filmjében</i>	101
Körhinta a viharban <i>Észrevételek Fábri Zoltán Vihar és Körhinta című filmjéről</i>	119
Filmek az akváriumból <i>B. Nagy László és a hatvanas évek magyar filmművészete</i>	138
Nehéz ébredés <i>A reformer drámája Kovács András Falak</i> <i>és Bacsó Péter Kitörés című filmjében</i>	148
Demokratikus guillotine <i>Észrevételek Erdély Miklós Tavaszki kivégzés című filmjéről</i>	167
A végpont ígézete <i>Tarr Béla életművének korszakai</i>	177
A mi köntösünk a sötétség <i>A torinói ló a nyugati eszkatológia tükrében</i>	192

Szókratész utolsó tanítványa	
<i>A domesztikáció disztópikus víziója a filozófiai hagyomány nézőpontjából</i>	209
Én, a kaméleon	
<i>A totalitás problémája a negatív utópiákban, külön tekintettel</i>	
<i>Woody Allen Zelig és Michael Radford 1984 című filmjére</i>	228
Hogyan lett Godville-ből Dogville?	
<i>Egy közösség tragédiája a nietzschei morálfilozófia tükrében</i>	243
A törpe, aki leharapta a lábujjamat	
<i>Észrevételek a szemtanúfilmről, külön tekintettel</i>	
<i>Ingmar Bergman Farkasok órája című filmjére</i>	262
A sivatag polgárai	
<i>A nihilizmus meghaladásának költői víziója Pier Paolo Pasolini</i>	
<i>Teoréma és Disznóól című filmjében</i>	270

Előszó

Ez a könyv a 2003 és 2019 között keletkezett filmesztétikai írásaim javát tartalmazza. A gyűjtemény gerincét a Rákosi-rendszer utópikus filmművészetének totalitárius vonásait vizsgáló tanulmányok alkotják. Ezekben arra a kérdésre keresem a választ, hogy a változó politikai körülmények és történelmi tapasztalatok hogyan határozták meg a korszak filmművészetének társadalomképét, történelem-szemléletét, általános esztétikai arculatát (stílusát, elbeszélismódját, műfajait, a szocializmus iránt elkötelezett, azzal megbékélt vagy a status quo ellen lázadó karakterek ábrázolását). Végső soron az a kérdés foglalkoztatott, hogy a Rákosi-korszak „szocreál” filmjei – a manipuláció és indoktrináció szándéka ellenére – hogyan tárják fel akaratlanul is a leplezni kívánt történelmi igazságot: a demokrácia hiányának – „elrablásának” – tényét.

Mint köztudott: a magyar társadalom totális államosításának történelmi terve 1956-ban megbukott. A bukás okait, előjeleit és következményeit a tanulmányok külön csoportjában vizsgálom. Ezek az írások néhány reprezentatív magyar játékfilm elemzésén keresztül arra mutatnak rá (*Egy pikoló világos*, *Körhinta*, *Falak*, *Kitörés*, *Tavaszi kivégzés*), hogyan bontakozott ki a magyar filmművészet „szabadságharca” a Rákosi-korszakot lezáró Nagy Imre-periódusban, majd a forradalom leverése után a reformokkal kísérletező kádárizmus időszakában.

Mivel a Rákosi-korszak társadalmi egyenlőséget és igazságosságot hirdető utópikus filmjei a negatív utópiákat ábrázoló regények és filmek nézőpontjából rendőrállam-utópiaként értelmezhetők, olyan tanulmányokat is beválogattam a kötetbe, amelyek azt a kérdést feszegetik, hogy a nihilizmus beteljesedését és az „utolsó ember” halálát ábrázoló disztópiák hogyan járultak hozzá a totalitarizmus mint lehetséges, jövőbeli, általános társadalmi állapot „felfedezéséhez” a totalitárius ideológiák 20. századi térnyerésének időszakában.

A könyvben végül olyan tanulmányok is találhatóak, amelyek egy jelentős filmrendező kiemelkedő művét vagy műveit interpretálják (Tarr Béla: *A torinói ló*, Ingmar Bergman: *Farkasok órája*, Pier Paolo Pasolini: *Teoréma*, Lars von Trier: *Dogville*). Ezeket a „képirókat” a nihilizmus jelenségének megértésére tett erőfeszítés kapcsolja össze egymással e könyv lapjain.

Köszönetet mondok mindenkinek, akik támogattak abban, hogy ez a könyv megszülethessen. Hálás vagyok a Magyar Tudományos Akadémiának, amely 2007 és 2009 között Bolyai János Kutatási Ösztöndíjat biztosított számomra. Külön szeretném megköszönni a családom, mindenekelőtt feleségem, Kulcsár Emese támogatását. Neki ajánlom ezt a könyvet.

Elvesztett illúziók

A magyar politikai film korszakai

„A művészet, akárcsak a tudomány... abszolút védettséget élvez az emberek önkényével szemben. A politikai törvényhozó elzárhatja területüket, de uralkodni nem uralkodhat ott. Száműzheti az igazság barátját, de az igazság fennmarad; megalázhatja a művészt, de a művészetet nem hamisíthatja meg. Mi sem gyakoribb persze, mint hogy a tudomány és a művészet egyaránt behódol a kor szellemének, s az alkotó ízlés a megítélő ízléstől kapja a törvényt.”

(Schiller 179)

1. A politikai film fogalma

Ezerkilencszáznegyvennyolc és 1989 között a magyar filmgyártás helyzetét, az elkészült filmek esztétikai arculatát a pártállam vezetői által megfogalmazott politikai elvárások, a történelmi körülmények, továbbá a kulturális forradalom változó, de a rendszer bukásáig ható elvei határozták meg. A pártállam vezetői az ideológiai nevelés eszközt látták a hetedik művészetben. Ugyanazt várták tőle, mint az oktatástól, a népműveléstől vagy éppen az irodalomtól és a képzőművészetétől: vegyen részt a párt irányításával „a tömegek gondolkodásának szocialista átformálásában” (Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 231). Ebből a szempontból nincs lényeges különbség a Rákosi- és a Kádár-rendszer között. Mindkét rendszer a maga képepe formálta a filmművészetet: Aczél Györgynek ugyanúgy *támogató* filmművészetre volt szüksége a gulyáskommunizmus éveiben, mint Révai Józsefnek az ötvenes években. A két rendszer művelődéspolitikája között azonban különbség is van: a Kádár-rendszer már nem várt „a művelődés feladatainak megoldásától közvetlen termelési, politikai hatást”, illetve már nem akarta „hatalmi szóval, rendeletekkel eldönteni a stílusvitákat” (Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 240). Ez világosan kiderül az MSZMP művelődési politikájának irányelveit rögzítő 1958-as határozatból. A határozat kimondja: „A művészetek fejlődéséhez szükséges erkölcsi és anyagi támogatás mellett messzemenő szabadságot biztosítunk a népet szolgáló művészeknek: a téma-választásban, a feldolgozás módjában, az irányzatok, a formakísérletezés kérdésében” (Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 257). Követelmény maradt ugyan a pártosság, de a határozat után – ami csak egy 1954 óta tartó folyamat végeredményét rögzítette – ezt már nem kellett nyíltan demonstrálni, s ami még fontosabb: a művészek arra is felhatalmazást kaptak, hogy „mutassák meg életünk nehézségeit, a népen belüli ellentmondásokat” (Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 258). Visszatekintve megállapítható: amíg a Rákosi-korszak filmművészete a párt és a társadalom politikai egységét demonstrálta – azt hangsúlyozva, hogy a tömegek lelkesen támogatják

a szocializmus építésének ügyét –, addig a Kádár-rezsim kevesebbel is beérte: ez, néhány évvel a forradalom vérbe fojtása után már azzal is elégedett volt, ha a rendezők a párt és a társadalom általános megbékélésének hasznáról és együttműködésének időszerűségéről beszélnek filmjeikben. Mivel azonban a filmművészet a szocializmus időszaaka alatt mindvégig – az engedékenyebb időszakokban is – a nómenklatúra ellenőrzése és irányítása alatt fejlődött, érdemes végiggondolni, hogy a köldökszinóron keresztül milyen tartalmak áramlottak az egyik, illetve a másik irányba. Más szóval érdemes megvizsgálni azt, amit röviden a korszak *politikai* filmművészetének nevezhetünk.

A politikai film fogalma olyan filmekre vonatkozik, amelyek 1948 és 1989 között a politikai rendszer – a klasszikus vagy reformszocializmus – eredetét, természetét, működésének a kisemberek életére vonatkozó vetületét elemzik, a rendszer gazdasági teljesítményét, erkölcsi állapotát, lehetséges jövőjét vizsgálják, amelyek az egyén történetét valamilyen módon és mértékben a rendszerhez kötik vagy abból vezetik le. A politikai film nem az egyetlen, de véleményem szerint a legfontosabb önálló áramlat a szocializmus korszakának filmművészetén belül. Története átfogja az egész korszakot, egyben tagolja is. Ez a tagolás azokhoz az egymást váltó, korállapotjelző filmtípusokhoz – a politikai film éppen aktuális formáihoz – igazodik, amelyek a szocializmus történetének adott szakaszában alkalmasak voltak a rendszer általános társadalmi megítélésének kifejezésére.

A politikai film fogalma negatív és pozitív értelemben is használható. Negatív értelemben olyan filmekre vonatkozik, amelyek a meggyőzés, népszerűsítés, mozgósítás szándékával lépnek fel és az indoktrináció eszközeként mindenekelőtt *propaganda*-funkcióval rendelkeznek, mint az ötvenes években. Pozitív értelemben pedig akkor használhatjuk ezt a fogalmat, amikor a filmek – nyíltan vagy rejtett módon, az aktuális politikai elvárásokkal szinkronban vagy azok ellenére – *kritikai* tevékenységet folytatnak, mint a hatvanas években: ellentmondásos történelmi folyamatokat elemeznek, a rendszer különféle működési zavaraira mutatnak rá, szembesítik az ideológiát a valósággal. De még az ilyen filmekről is elmondható a szocializmus korszakában: bár vitatnak bizonyos értékeket, magatartásmintákat, megkérdőjeleznek bizonyos módszereket és mechanizmusokat, ezt egy rögzített, tabukkal körülhatárolt játéktér keretein belül teszik, s így a vitában és a kritikában egy ponton nem mennek túl: nem kérdőjelezik meg a rendszer haladó jellegét, történelmi létjogosultságát, mint ahogy a kommunista párt tagjairól és vezetőiről sem nyilatkoznak elítélően. Ha ez valamiért mégis megtörténik, a következmények általában súlyosak: a *lázító* filmet betiltják, a rendezőt pedig megbélyegzik: nem engedik egy ideig, adott esetben soha többé filmet forgatni.

2. A politikai film korszakai

A politikai film története a művészet és az állam szoros kapcsolata – *szimbiózis* – miatt képvisel önálló szakaszt a magyar filmtörténetben: ez alapján lehet megkülönböztetni mind az 1945 előtti, mind az 1989 utáni korszak filmművészetétől. Ezen az egységes időszakon belül hosszabb-rövidebb, egymásban is tükröződő szakaszok

jelölhetők ki, amelyek az előző periódus eredményeinek kritikai felülvizsgálataként, a periódusra jellemző stilisztikai-műfaji törekvések és szemléleti korlátok *újragondolásaként* értelmezhetők, egészen a korszak ironikus lezárásáig. Ez az iróniája ellenére is drámai lezárás egyszerre volt esztétikai és ideológiai, és először Jeles András tett rá kísérletet az Álombrigádban, hat évvel a rendszerváltás tényleges történelmi pillanata előtt.

A politikai film egymást váltó esztétikai korszakai¹ azokra a változó politikai és történelmi körülményekre vezethetők vissza, amelyek a szocializmus építésének vagy felbomlásának egy adott időszakában – például a reformok vagy a pangás éveiben – hatással voltak az emberek hétköznapi életére. A különböző típusú politikai filmek ezekről a megélt – örömteli vagy megszenvedett – változásokról tudósítanak, hol homályosan, a változás irányának és jelentőségének világos érzékelése nélkül, hol pontosan, ilyenkor viszont általában különféle metaforikus áttételeken és szűrőkön keresztül.

Minden itt vizsgált film része a politikai filmművészet ide-oda kanyargó, eltérő tematikai vagy stilisztikai mintákra épülő áramlatának. Ha ezen az áramlaton belül például a hatvanas évek politikai filmjeiről akarunk beszélni, akkor ez nem oldható meg azok között a határok között, amelyek szűkebb értelemben a korszak kezdetét és végét jelzik: arról is beszélnünk kell, miért és hogyan tükröződik a hatvanas évek filmművészetében a megelőző periódus, tehát az ötvenes évek filmművészete, s mi az, ami már előremutat a hetvenes évek irányába. Ugyanis a magyar politikai film történetében minden önálló esztétikai jegyekkel jellemezhető periódus egy megelőző korszak *utóregzésének* és egy következő korszak *előjátékának* tekinthető. Nem véletlenül: a szubjektív szerzői elképzelések, a különböző művészi törekvések nincsenek és nem is lehetnek tökéletesen hozzáigazítva az aktuális történelmi helyzethez, a képileg és fogalmilag megragadható általános világállapothoz. Bizonyos következtetések csak később, egy korszak elmúltával fogalmazódnak meg: utólag válnak tematikailag vagy stilisztikailag kifejezhetővé. De időnként olyan kérdések is időszerűvé válnak, amelyekre egyes szerzők már azelőtt megadják – megsejtik – a választ, mielőtt azt a történelem egyértelműen kimondaná.²

A politikai film több mint négy évtizedes története három nagy korszakra bontható. A három korszak általános, itt és most egyelőre csak vázlatos leírását több szinten lehet elvégezni. Elemezni lehet a három korszak filmművészetét *stílustörténeti*, *típustörténeti* és *jelentéstörténeti* szempontból.

A stílustörténeti elemzés a *formai* jellemzők vizsgálatára koncentrál. Ezen a szinten azt kell feltárni, hogy az adott történeti-politikai feltételek között – azok szorításában – milyen általános ábrázolási elvek, stílusformák léteztek, és ezek hogyan határozták meg az adott film karakterábrázolását, történetvezetését vagy például az operatőri

¹ Úgy gondolom, hiba lenne, ha azt gondolnánk, hogy a szocialista magyar film története „egyenes vonalú”, hogy a különböző korszakok *szükségyszerűen* váltják, és ezért feltételezik egymást. 1948 és 1989 között nem beszélhetünk fejlődésről, esztétikai evolúcióról, csak – legfeljebb – változásról: az adott történelmi és politikai feltételekhez való sajátos esztétikai alkalmazkodásról.

² A válaszra akkor nyílik mód, amikor forrpontra jutnak azok a történelmi-társadalmi folyamatok, amelyek, visszatekintve, egy korszak *végét* jelzik. Egy műalkotás előrevetítheti a választ: siettetve a korszak lezárását, és megkönnyítve az utána következő számvetést.

munkát. A típustörténeti elemzés a *műfaji* jellemzők vizsgálatát jelenti. Ezen a szinten azt vizsgáljuk, hogy milyen önálló műfajok léteztek az adott korszakban, s azok milyen problémák kifejtő ábrázolására voltak alkalmasak vagy alkalmatlanok. Végül a jelentéstörténeti elemzés a *tartalmi* elemek vizsgálatát jelenti. Ezen a szinten azokat a képijeleket, filmnyelvi szintagmákat kell azonosítani és értelmezni – lehetnek ezek tárgyak, helyszínek, szimbólumok, konfliktushelyzetek, karaktertípusok, de akár sajátos kameramozgások, gesztusok vagy zenei utalások is –, amelyek a szerzőre jellemző *világnézeti alapmagatartás* tudatos vagy öntudatlan megnyilatkozásainak tekinthetők, és kifejezik egy adott történelmi korszak szubjektíve megértett s ugyanakkor mégis általánosított „lényegét”. Úgy gondolom, hogy a jelentéstörténeti elemzésnek három rétege van: meg kell vizsgálni az adott korszakra jellemző, meghatározott stílusú film-típus emberképét, történelemképét és divergenciafokát.

Ez a gyakorlatban a következőt jelenti.

Emberkép: Meg kell határozni, hogyan ábrázolja a film(típus) a kor emberét: milyen külső és belső tulajdonságai vannak a film szereplőinek, milyen a szociális helyzetük, a morális értékrendjük, a munkához való viszonyuk, milyen kapcsolatokat ápolnak más emberekkel, milyen szorongásaik, vágyaik, örömeik vannak, mit gyűlölnek, miért lelkesednek stb. Röviden arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen a hősök – a fő- és mellékszereplők – karakterisztikumai.

Történelemkép: Meg kell határozni, hogyan ábrázolja a film(típus) a kor emberének a múlthoz, a jelenhez és a jövőhöz való szubjektív viszonyát. Itt arra a kérdésre keressük a választ, hogy mit gondolnak a szereplők a történelem céljáról, fejlődésének esetleges vagy szükségszerű irányáról, továbbá a cél elérésének lehetőségéről vagy lehetetlenségéről.

Divergenciafok: Azt is tisztázni kell, hogy támogatja-e a film, s ha igen, akkor milyen mértékben és feltételekkel a politikai rendszert, hogyan látja annak jellegét, állapotát, teljesítményét, jövőjét vagy jövőtlenségét. Vagyis meg kell vizsgálni a rendszerhez való kétértelmű alkalmazkodás, a lehetséges elutasítás vagy a rendszerrel való szoros együttműködés fokát, s azt is, hogy ennek milyen történeti-politikai háttere van.

A feltétlen elkötelezettség korszaka

Az első korszak 1948-tól 1953-ig, a fordulat évétől a Nagy Imre-féle „új szakasz” kezdetéig tart. Ezt az időszakot nevezzük szűkebb értelemben az „ötvenes éveknek”. Ebben az időszakban a filmművészet a totalitárius politika eszköze, üzeneteinek hűséges tolmácsolója. Legfontosabb funkciója: a kizárólagos hatalmat birtokló politikai párt – az MDP – legitimációja, illetve a rendszer ideológiai alapját képező értékek és eszmények reprezentációja. Ez a reprezentáció harsány és propagandisztikus. Két filmtípus dominál 1948 és 1953 között: az idealizáló történelmi film³ és az ipari vagy

³ Többek között: Nádasy Kálmán–Ranódy László: *Ludas Matyi* (1949), Bán Frigyes: *Úri muri* (1949), Keleti Márton: *Erkel* (1952), Bán Frigyes: *Semmelweis* (1952), Nádasy Kálmán–Ranódy László: *Föltámadott a*

mezőgazdasági tárgyú, az ötvenes évek társadalmi viszonyait ábrázoló termelési film.⁴ A korszak normatív politikai filmtípusának az utóbbi tekinthető.⁵ A hangsúlyozottan nevelő célzatú termelési film szigorúan a jelenhez kötődik és mindig az antagonisztikus társadalmi osztályok és politikai világréndek küzdelmét – élet-halál harcát – ábrázolja a hidegháború időszakában. A harcról alkotott képet túlzások és szélsőségek jellemzik: túlrajzolt, karikatúraszerű figurák, harsány, ideologikus beszédfordulatok, szélsőséges érzelmi reakciók stb. Ezek a jellemzők a termelési film esztétikai látásmódjának szocreál eredetére világítanak rá.

A Rákosi-korszak történelmi és termelési filmjei kivétel nélkül szocreál alkotások. A „szocialista” – vagy inkább utópikus – „realizmus” olyan stiláris összetevők egysége, amelyek torzítják egymást. A torzulás abból adódik, hogy a filmben egyesíteni kell az a priori módon adott ideológia kifejezésének igényét a valóság pontos, naturalista utánzásának követelményével. A következmény: előre meghatározott narratív és képi mintákra épülő mimézis, röviden: mimetikus sematizmus. A Rákosi-korszak filmjei nem törődnek a társadalmi, történelmi tényekkel, pszichológiai vagy szociológiai realitásokkal, hanem mernek „álmodozni”. Ez annyit jelent, hogy egyesítve az „eszmét” a „valósággal”, „nem a létezőt konstatálják”, hanem „a fejlődés fonálát megragadva”, mindig a „jövőbe” tekintenek: azt ábrázolják, ami még nincs, de az ideológia szerint lehetne, sőt lesz is. Végső soron a szocreál filmművészet röviden úgy határozható meg, mint a „jövő prognózisa” (Pólik 59–74).

A korszak filmjei eltérő módon jelenítik meg az „álmodott jövő képeit”: a szocreál történelmi film a feudális vagy polgári múltban érlelődő *szocialista jelent*, a szocreál termelési film pedig a szocialista jelenben érlelődő *kommunista jövőt* ragadja meg: nem látható totalitásában, hanem itt-ott megmutatkozó szórványos jeleiben. Így lesz a történelmi filmekben Petőfiből, Erkelből, Vak Bottyánból vagy éppen Ludas Matyiból protokommunista, a termelési filmek sztahanovistáiból pedig kommunista übermensch. Olyan lény, aki bármilyen erőfeszítésre képes a földi paradicsom megvalósítása érdekében.

A valóság ideológiailag átfestett, pozitív utópiává színezett felszínét megragadó termelési film a korszak idealizált emberképének hűséges tükre. E tükör középpontjában mindig a fizikai munkát végző ember – a munkás vagy paraszt – sematikus ábrázolt

tenger (1953), Bán Frigyes: *Rákóczy hadnagya* (1953). De idesorolható a *Talpalatnyi föld* (Bán Frigyes, 1948) és folytatása, a *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) is.

⁴ Többek között ipari termelési film: Máriássy Félix: *Szabóné* (1949), Keleti Márton: *Dalolva szép az élet* (1950), Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága* (1950), Gertler Viktor: *Becsület és dicsőség* (1951), Máriássy Félix: *Teljes gözzel* (1951), Bán Frigyes: *Első fecskék* (1952), Keleti Márton: *Kiskrajcár* (1953). Mezőgazdasági termelési film: Bán Frigyes: *Tűzkeresztység* (1951), Fábri Zoltán: *Vihar* (1952).

⁵ A korszak politikai filmművészetében jelen van egy harmadik, kevésbé jelentős filmtípus is, amely az idealizáló történelmi filmtől és a termelési filmtől egyaránt megkülönböztethető. Ez a *nevelési film*. Ez a filmtípus nem a munka vagy a termelés, hanem a sztahanovista életfelfogást megalapozó erkölcsi és ideológiai nevelés témájával foglalkozik. Az ilyen filmek hősei nem gyárban vagy termelőszövetkezetben dolgozó munkások, illetve parasztok, hanem iskolába járó diákok (Keleti Márton: *Ifjú szívvel*, 1953; Gertler Viktor: *Én és a nagyapám*, 1954) vagy a néphadseregben szolgálatot teljesítő fiatal katonák (Gertler Viktor: *Ütközet békében*, 1951). Nevelésük terhét az iskolai vagy katonai közösség – mint szocialista családoptlék – vállalja magára, természetesen mindig eredményesen.

alakja áll. A munkás fölött és alatt, a termelési film hierarchikus erkölcsi rendszerén belül egy „isten” és egy „ördögi” figura helyezkedik el: a *párttitkár* és a *szabotőr*. A párttitkár dramaturgiai funkciója az, hogy támogatja, a szabotőrre pedig az, hogy akadályozza a központi karakter *fejlődését*. Ez a fejlődés bizonyos minták és sémák szerint zajlik, s meghatározott irányba tart. Erről az irányról megállapítható: a termelési film mindig egy olyan karaktert állít a középpontba, aki a film kezdetén valamilyen értelemben rossz munkát végez, individualista nézeteket vall, a film végén azonban beilleszkedik a közösségbe, öntudatos, *cselekvő emberré* válik. Ez az átváltozás, újjászületés a *mitológiai* fejlődéstörténetek racionalizált változataként értelmezhető. Ezekben a hős fejlettebb formában – felmagasztosulva, teremtőerővel felruházva – tér vissza valamilyen veszélyes, „beavatási szertartásnak” is tekinthető útról. A munkás is ilyen szertartáson vesz részt, amikor munkát kap a gyárban valamilyen gép mellett, vagy házasságot köt egy másik munkással, s elhatározzák, hogy mindketten sztahanovisták lesznek. Amikor a film véget ér, a protagonista szerepét betöltő munkás vagy munkásnő már nem az, aki a történet kezdetén volt. Egész személyisége megváltozott időközben. S ennek ő maga is tudatában van.

A termelési filmek a hidegháború korszakának termékei, amelyek a hidegháború céljának, értelmének, lehetséges végkifejletének a szocialista ideológia szerinti értelmezését adják. Ez az értelmezés militáns és univerzális. A termelési film nyíltan, agresszív módon, a személyes választás jelentőségét hangsúlyozva mutatja fel azokat az értékeket és eszméket, amelyek egyrészt a szocializmust, másrészt a kapitalizmust karakterizálják. Ha vetünk egy pillantást azokra az ötvenes években készült amerikai filmekre,⁶ amelyek szimbólumok mögé rejtett ideológiai mondanivalójuk miatt politikai filmeknek is tekinthetők, azt látjuk, hogy a mintázat hasonló: a vasfüggöny nyugati oldalán készült filmek az egyén („én” tudat), a vasfüggöny keleti oldalán készült filmek pedig a közösség („mi” tudat) jelentőségét hangsúlyozzák abban a csendes, elhúzódozó háborúban, amelynek célja: valamelyik értékrend – a *kapitalizmus* vagy a *totalitarizmus* – végső, totális győzelme. Mindkét oldal filmművészete tételezi a magányos, meghasonlott, lázadó individuum és a boldog, együttműködő egyénekből álló, univerzalizált értékek alapján cselekvő közösség fogalmát, de más módon. Az, ami az egyik oldalon érték – Nyugaton az individualizmus, Keleten a kollektívizmus –, a másik oldalon a dekadencia nyugtalanító szimptomája, a nihilizmus terjedésének elfojtott kétségbeesést vagy hisztérikus rémületet kiváltó bizonyítéka.

Nézzünk egy példát. Az 1954-es *Them!* (Azok!) című filmben óriás, gyilkos hangyák terrorizálják az embereket. Elég nagyok és szervezettek ahhoz, hogy halálos veszélyt jelentsenek a rivális hangyabolyra: az emberi társadalom liberális vagy konzervatív elvek szerint szervezett rendszerére, ahol nem a rész (egyén) szolgálja az egészt (állam), hanem éppen fordítva: az állam azért van, hogy divergenciára, egyéni sikerre

⁶ Itt mindenekelőtt az ötvenes évek inváziós horrorfilmjeire és tudományos-fantasztikus filmjeire kell gondolni: Christian Nyby: *Lény egy másik világból* (1951), Byron Haskin: *Világok háborúja* (1953), Jack Arnold: *Földönkívüli jövevények* (1953), William Cameron Menzies: *Támadók a Marsról* (1953), Joseph M. Newman: *A Föld, ez a sziget* (1955), Fred F. Sears: *A repülő csészealjak támadása* (1956) stb.

és boldogságra ösztönözze az individuumot. A sivatagi atomrobbantások miatt mutálódott hangyák vörös színe és agresszív, személytelen viselkedése a totális háborúra készülő kommunistákat jelképezi Gordon Douglas filmjében, feltéve, hogy politikai parabolaként értelmezzük a filmet. Így értelmezhetjük a *Testrablók támadását* is. Don Siegel 1956-os inváziós filmjében az űrből érkezett idegen, agresszív, növényyszerű organizmusok egy békés kaliforniai kisváros nyugalalmát forgatják fel. Áldozataik üres tekintetű, éntudat nélküli zombikká, konformista nyárspolgárokká változnak; léteznek, de csak egy totális, kollektív, minden személyes különbséget elemésztő tudat részeként, amelyet fanatizmus, hideg racionalitás és könyörtelen logika jellemez. Nincs kivétel a szabály alól: a film egyik legijesztőbb jelenetében azt látjuk, amikor egy átváltozott anya és apa megfertőzi a saját, védekezésképtelen gyermekét. Don Siegel filmje egy olyan tudat rejtett térnyerését ábrázolja, amelynek nincsenek erkölcsi, csak törvényei, nincsenek érzelmei, csak ösztönei: éppen ezért a testrablókat szellem- vagy „én”-rablóknak lehetne inkább nevezni.

És most gondoljunk a termelési filmek munkáshőseire. A munkás tevékeny, hasznos, aszketikus s főként kooperatív tagja a közösségnek – ugyanúgy, mint az előbb említett óriáshangyák és testrablók. A munkás legfontosabb ismertetőjegye: fontosabb számára a közösség, mint az egyén, fontosabb számára az egység, mint a különbség: jobban élvezi az infantilis boldogságot, mint az én diszharmonikus megmintázásának állandó erőfeszítését. A munkás az individualizmus helyett a kollektívizmusban, a divergencia helyett a totalitásban, az önismeret helyett a fanatizmusban hisz: nem individuum, hanem egy nagyobb egység része, amelytől függetlenül nem létezik. A munkás tudata nem éntudat, hanem – ideális esetben, s a termelési filmek mindig idealizálnak – csoporttudat. A központi karakter mindig egy *fordított* fejlődési történet hőse a Rákosi-korszak filmjeiben: nem megszületni, magára találni, különbözni akar, hanem megszűnni, feloldódni, bizonyos értelemben „meghalni”. Meghalni az egyben, s „feltámadni”, személytelenül, a sokban, a párt kollektív tudatában.

A munkás nem gondolkodó, hanem *cselekvő ember*. A gondolkodás és a cselekvés, a szkepszis és a hit kizárja egymást a termelési filmek világában; ahelyett, hogy feltételeznék és harmonikusan kiegészítenék egymást. Ha a munkáról van szó, vagy arról, hogy érdemes-e áldozatot hozni a közösségért vagy az egyén és a közösség egységét szimbolizáló vezérért, akkor a munkásnak nincsenek kétségei, dilemmái, csak válaszai és megoldásai. Ezek a válaszok és megoldások mindig egyértelműek és optimisták. A munkás hívő ember. Nem istenben hisz, hanem a pártban, s mindenekelőtt: a párt istenként tisztelt, tévedhetetlen vezérében; nem az imádság erejében bízik, hanem a munka megváltó, új világot teremtő hatalmában. Bizonyos értelemben a hit lovagja ő. Az ellen küzd, ha kell, magát is elemésztve, amit Schiller és Kierkegaard a felvilágosult modernitás lényegének nevezett: az individualista materializmus, racionalizmus, pesszimizmus ellen. Ezek ellen folytat állhatatos küzdelmet, amikor a kapitalisták ellen harcol, vagy azok ellen, akiket a kapitalisták bérenceinek gondol: a szabotőrök, az Amerika-mániás jampecek vagy éppen a lusta, nemtörődöm dolgozók ellen. Küzdelme mindig sikeres, mindig azt az illúziót kelti, hogy totális győzelem vár azokra, akik a földi paradicsom megvalósításáért harcolnak.

A földi paradicsomban való hit modern keresztes lovagjának szerepében színre lépő munkás (a hit kiergegaard-i lovagjának ijesztő árnyéka) sohasem magányos vagy elidegenedett: nem egyszerűen egy osztály, egy brigád, egy kollektíva vagy esetleg egy tanulókör, hanem mindig egy *gyülekezet* tagja. Ennek a gyülekezetnek a párttitkár a papja, a vezér az istene, a gyár pedig a temploma. A gyülekezet közös imádsága pedig a megfeszített, ember feletti munka, amiért a munkás mindent feláldoz. Feláldozza a szerelmet, a családot, a pihenésre vagy művelődésre fordítható szabadidőt. Aki nem tagja ennek a gyülekezetnek, az ellenség ebben a világban. Mindenki ellenség, aki nem hisz, hanem kételkedik, nem cselekszik, hanem hezitál, mindenki ellenség, aki ezt a kettőt nem szétválasztja, hanem összekapcsolja magában. Az ellenséget meg kell találni, le kell leplezni, el kell különíteni – tételezni kell, mert az ellenség olyan hitszegő, aki növeli a gyülekezet egységét, a vezért követő nyáj elszántságát: minél veszélyesebb ellenségei vannak a hitnek, annál jobban szárnyal a fanatizmus, annál erősebb a meggyőződés, hogy az „igazi világ” – az emberek egyenlőségén és az anyagi javak korlátlan bőségén alapuló kommunizmus – gyorsan, belátható időn belül elérhető. A munkás ebben a világban él: nem fizikailag, hanem szellemileg s főként *érzelmileg-indulatilag*. Azért képes erre, mert indoktrinált. Minden termelési film elmeséli, mindenekelőtt éppen azt meséli el, hogyan válik a munkás harcossá, hűvévé, elkötelezett sztahanovistává. Minden termelési film megtéréstörténet. Egy hit születéséről szól, s egyben arról is, hogy ez a hit hogyan formálja a munkást új emberré. Mert a munkás a történet végén – legyőzve önmagát, saját lustaságát, kishitűségét, kártékony individualizmusát – a kommunizmust építő hangyasereg hasznos és szorgalmas tagjává lényegül át. Feladja egyéniségét, másságát, különösségét, nyugtalanító divergenciáját.

Végző soron megállapítható: a korszak filmművészete nem analitikus, hanem *szakrális* jellegű. Nem elemez, hanem ünnepel. Nem kérdez, hanem állít. Affirmatív jellegű művészet ez, amely feltétel nélkül támogatja a politikai rendszert, a hazugság ódiúmát is vállalva. Ez a totális bizalom és elkötelezettség – az állam és az egyén, a politika és a művészet szférája közt kialakult szimbiózis, ez a bensőséges, paranoid, érinthetetlen tabukra és kényszerképzetekre épülő kapcsolat – 1954 és 1956 között, az olvadás időszakában kezd el bomlani, repedezni. A rendezők új, a neorealizmus hatásáról tanúskodó stilisztikai és narratív minták felé fordulnak, megváltozik a filmek hangneme és tematikája. A termelési film típusa hirtelen eltűnik: a rendezők lassan felfedezik a magánélet melodramákkal átszótt világát. Ebben az időszakban – tág értelemben 1954 és 1962 között – kezd eltolódni és *megfordulni* a mintázat: a szakralitás helyett a realitás, az idealizálás helyett az analízis kap hangsúlyt, a közösség helyét pedig lassan elfoglalja az elidegenedett egyén. Megszületik az individuum, s elindul megkeresni – a rendszeren kívül és belül – önmagát.

A bomlás és újrászervezés korszaka

Az 1954-től 1962-ig tartó időszak önálló, esztétikailag nehezen besorolható szakaszt képvisel a magyar politikai film történetében. Ezzel az időszakkal, körülbelül tíz év

filmművészetével, nem foglalkozom itt részletesen. Ezek az évek arra a kérdésre adtak drámai választ, hogy mi lehetséges az adott történelmi-világpolitikai helyzetben: a működésképtelenné bénult Rákosi-rendszer radikális *felszámolása*, vagy a rendszer belső átalakítása, *újrachangolása*. A magyar társadalom az első lehetőséget választotta 1956-ban, a politikai elit azonban – a szovjet csapatok behívásával – meggátolta a forradalmi felszámolás folyamatának sikeres befejezését. Maradt a második lehetőség: az újrachangolás vagy transzmutáció. Ez a gyakorlatban a diktatúra új, liberálisabb modelljének kiépítését jelentette. Megszületett a Kádár-rendszer.

Két szakaszra bonthatjuk ezt a rövid, átmeneti időszakot. Az első szakasz a Rákosi-rendszer elhúzódó, 1953-tól 1956-ig tartó – a forradalomban tetőző – agóniája. A második szakasz a forradalom leverése után kezdődik 1957-ben, s egészen a totalitárius mintákkal szakító, de továbbra is önkényuralmi politikát folytató Kádár-rendszer beüzemeléséig tart. Ezt a *megtorlás* és a megtorlást követő *konzolidáció* periódusaként szokás számon tartani. A korszakhatár itt 1963, konkrétan április 22., amikor megjelent az Elnöki Tanács rendelete a közkegyelemről. Nem foglalkozom itt a két időszak politikai filmművészetével, mivel nem a transzmutáció ellentmondásos folyamatának esztétikai leképeződése érdekel, hanem a működő rendszerek filmművészetete. Megállapításaim tehát nem a változó, éppen átalakuló, hanem a politikailag és ideológiailag *stabilizálódott* korszakokra, vagyis kizárólag a Rákosi- és a Kádár-rendszer filmművészetére vonatkoznak. Egy dolgot azonban jelzek: az átállás időszakának is kialakult a maga sajátos politikai filmművészetete, sőt a magyar filmművészet első remekművei éppen ebben az időszakban születtek. 1954 és 1956 között a *panaszfilm*, 1957 és 1963 között pedig a *sorsfilm* és a *kiegyezésfilm* típusával találkozunk.

A panaszfilm a Rákosi-rendszer széthullásának lehetséges okait és tanulságait elemzi, főleg a személyi kultusz kérdését állítva középpontba. Ezek a filmek a párt és a társadalom felbomló politikai szövetségének, a kiábrándult társadalom magánélet felé fordulásának eseményéről tudósítanak. A filmtípus elnevezése nem önkényes. A *9-es kórterem* című filmben (Makk Károly, 1955) a gyomorfekély miatt kórházba kerülő becsületes üzemi párttitkár az egyik jelenetben beír az addig érintetlen panaszkönyvbe, mert nem kapja meg a rideg főnővértől és a goromba ügyeletes orvostól a megfelelő ellátást. Betegtársaival ellentétben Tóth Gáspár nem retteg az orvosok hatalmától, haragjától, a más betegek helyzetét is érintő igazság napfényre kerülése érdekében bátran vállalja a konfliktust a kórház vezetésével. „Vajon kisebb lesz-e a tisztelet vagy bizalom, ha *nyíltan beszélek a rossz orvosok hibáiról?*” – kérdezi Tóth, és az „új szakasz” politikai programját támogató film azt a választ adja erre a kényes kérdésre, hogy az orvosok, vagyis a politikai vezetők iránti tisztelet nem azonos a sunyi szervilitással. Az igazi tisztelet autentikus formája ugyanis a következetes őszinteség és kritikai keménység. Alig néhány hónappal Rákosi Mátyás kormányfői bukása és Nagy Imre ugyanerre a posztra történő rövid életű kinevezése után a magyar filmtörténet első politikai parabolája azt mondja: a gazdasági vagy társadalmi állapotok miatt „panaszkodó” kritika, legyen az bármilyen éles vagy szarkasztikus, egy egészséges politikai rendszerben nem megy a „gyógyítás”, tehát a szocializmus építésének „rovására”. Ugyanez a gondolat húzódik

meg a személyi kultusznak szatirikus görbe tükröt állító *Csodacsatár* (Keleti Márton, 1956), a termelési filmek sematikus világmépét felforgató *Egy pikoló világos* (Máriássy Félix, 1955) és a totalitárius manipuláció bornírt formáit és tragikus következményeit elemző *Hannibál tanár úr* (Fábri Zoltán, 1956) háttérében is. Utóbbi a korszak legfontosabb politikai filmjének tekinthető. Benne fogalmazódik meg a legtisztább módon a film bemutatója után néhány nappal kirobbant októberi forradalom egyik meghatározó élménye vagy inkább felismerése: vannak olyan történelmi pillanatok, amikor csak a totális elnyomásra szerveződő hatalommal szembeni személyes erkölcsi kiállás és fizikai cselekvés mentheti meg a társadalmat a szolgaságtól, a totális politikai kiszolgáltatottságtól.

A forradalom leverése után készült sorsfilmek – például a *Vasvirág* (Herskó János, 1957), a *Bakaruhában* (Fehér Imre, 1957), a *Csempészek* (Máriássy Félix, 1958), az *Édes Anna* (Fábri Zoltán, 1958), a *Ház a sziklák alatt* (Makk Károly, 1958) – értékes, jóra való, de szükségszerűen kudarcra, csalódásra vagy adott esetben pusztulásra ítélt hősöket ábrázolnak, akik nem tudják azt az életet élni, amit választottak vagy választani szeretnének. A tragikum abból fakad, hogy a történetek hősei egyrészt autonóm, szabadon cselekvő individuumok, másrészt a sors tehetetlen, kiszolgáltatott játékszerei, akik arra vannak ítélve, hogy bizonyos eseményeket, akaratuk ellenére is, elszenvedjenek. Nem nehéz felismerni, hogy a sorsfilmek tragédiaelfogása – az az elképzelés, hogy a tragikum sors és szabadság kollíziójából születik és kiváltja „a szenvedő erkölcsi jogosultságával való szimpátia”, vagyis a „tragikus részvét” érzését – kapcsolatban van az antik tragédiákkal, például az Oidipusz-történet látásmódjával. Úgy gondolom, hogy a választott történelmi út, vagyis a Rákosi-rendszer radikális felszámolásának kudarcra, a forradalom véres leverésének társadalmi s egyben nemzeti traumája kísért ezekben a politikailag látszólag veszélytelen, múltba tekintő filmekben, gyakran klasszikus regény- vagy novellaadaptációkban.

Végül a kiegyezésfilm az új, formálódó, liberálisabb politikai elvekre épülő Kádár-rendszerrel való megbékélés reprezentációja. Ezek a filmek – például a *Szombattól hétfőig* (Mészáros Gyula, 1959), a *Fűre lépni szabad* (Makk Károly, 1960), a *Két emelet boldogság* (Herskó János, 1960), a *Házasságból elégséges* (Wiedermann Károly, 1960), a *Rangon alul* (Bán Frigyes, 1960) – olyan társadalmi-erkölcsi közegbe helyezik az egyént, ahol minden konfliktus elsimítható. A kiegyezésfilmek hőseit nem üldözi a sors vagy a balszerencse: minden dráma mögött ott rejtőzik a komédia, a szenvedés csak az érlelődő derű könnyen lehulló álarca.

A reménykedő együttműködés korszaka

A magyar politikai film második nagy korszaka – amelyet az 1966-os pécsi film szemle óta a magyar filmművészet „aranykorának” neveznek – 1963-ban kezdődik és 1969-ig, legkésőbb 1974-ig tart, ugyanis itt sem beszélhetünk hirtelen cezúráról, esztétikai vagy ideológiai váltásról, hanem inkább átmenetről, fokozatos áttűnésről.

A korszak meghatározó filmtípusa a *kérdező film*. A kérdező film formai és tartalmi jellemzőiről nem lehet az adott történelmi korszak ismerete nélkül képet alkotni: esztétikája a vele szemben támasztott politikai és ideológiai elvárások vetülete. Ezek az elvárások a hatvanas években már nem voltak olyan szigorúak, mint a Rákosi-korszakban. A nómenklátúra tagjai felismerték: „ahhoz, hogy a film által valamilyen politikai hatást érijünk el, alapvetően fontos, hogy a filmalkotók számára biztosítva legyen a *szabad tematikai választás*, szabadon válasszák meg a művészi módszereket, a forgatókönyveket. A film csak akkor hat a nézőre, ha őszinte, ha meggyőző erővel és *művészi szenvedéllyel* alkották. A fentiek elfogadásából gyakorlati következtetések adódnak: filmet megrendelésre, *előre megszabott formák és receptek* szerint nem lehet készíteni. A film politikai mondanivalóját nem szabad dogmatikus módon értelmezni, nem szabad publicisztikai előadásnak vagy kötelező előírások gyűjteményének tekinteni... olyan feltételekre van szükség, amelyek között a művészi tevékenység szabadon és korlátlanul fejlődik.” (Toepflitz 46) A kérdező film ennek az új – kevésbé centralizált – filmpolitikának köszönheti létezését.

A kérdező film előkép nélküli, a korszak specifikus problémáira specifikus módon és eszközökkel reagáló filmtípus. Esztétikája sajátos tematikai és stilisztikai elvekre épül. Ezek közé tartozik a hétköznapi, de morális vagy történelmi vetületű témaválasztás, az intellektuálisan nyitott befejezés vagy a szabad formai kísérletezés szabálya. A legfontosabb azonban kétségtelenül az analízis elve. Az analízis a valóság megismerésének ideális esetben előítélet-mentes, ideológiakerülő módszere, amely különböző műfajokban alkalmazható. A kérdező film, éppen ezért, nem homogén műfaji képződmény: inkább különböző műfaji törekvések gyűjtőhelyének, sajátos esztétikai *öntőformának* tekinthető. A különböző műfajelemek kiegészíthetik egymást, de adott esetben egyik vagy másik a film arculatát és jellegét alapvetően meghatározhatja.

A korszak teoretikusai a kérdező film fogalma mellett a „cselekvő film” fogalmát is használják. Nem véletlenül. Ebben a filmtípusban a cselekvés autentikus formája, egyetlen lehetséges módja a kérdés. A jó rendező nem kimondja, hanem kidolgozza, a történet kibontásának folyamata közben fokozatosan világra hozza a kérdést. A film világába emelt kérdésre általában nincs egyértelmű válasz. A film csak egy probléma, például valamilyen erkölcsi vagy történelmi dilemma megvilágításáig jut el. De azt is mondhatjuk, hogy a kérdésre adott – adható – válasz a néző magánügye, akit a rendező minél mélyebben be akar vonni az analízis intellektuális és érzelmi folyamatába, épp a válasz szubjektív, plurális megalkotásának reményében.

Ahány film, annyi kérdés; egy dolog azonban közös: az kérdez jól, aki a múltat a jelen, a jelent pedig a múlt tükrében szemléli, aki nem széttagolt eseményeket lát, hanem folyamatokat és *összefüggéseket*. A kérdező film hőse mindig történelmi lény; akkor is, ha nem beszél a történelemről, ha látszólag minden kapcsolatát elvesztette vele. A múlthoz való viszonya nem nosztalgikus vagy lírai, hanem mindig drámai és kétértelmű: nem tudja, hogyan emlékezzen arra, ami történt, arra, ami súlyos teherként nyomasztja, fenyegető árnyékként követi. Nem azért tekint a múltba, mert mazochista, hanem azért, mert csak így tudhatja meg, mit tartogat neki a jelen vagy mit hozhat számára a jövő. Azért töpreng a múlton, mert élni akar.

Mivel a kérdező film a politikai film egyik típusa: belülről fenyegeti a legnagyobb veszély. Ez nem más, mint az ideológia. Az ideológia: belső ellenség, alattomos, mert csak nehezen tetten érhető károkozó. Befészkelheti magát a történetbe, csorbítva annak erkölcsi komolyságát, logikai következetességét. Mivel általában nem a történet szüli a kérdést, hanem a kérdés szüli a történetet – mivel ideális esetben ez a kettő folyton és egyre magasabb szinten újraszüli egymást –, mindig fennáll a veszélye annak, hogy a mozgás megreked. Mindig fennáll a veszélye annak, hogy nem sikerül elég *plasztikusan* ábrázolni s így a fogalmi megragadás számára előkészíteni az elemzett problémát, amelyet a történet csak kifejti: táguló körökben s egyre határozottabb kontúrokkal. A kérdező filmnél a fogalmi megragadás mélysége a problémaábrázolás érzéki tisztaságától függ. A rendezőt az a veszély fenyegeti, hogy a válaszok hamarabb megszületnek, mint az *igazi* kérdések; hogy a kérdések nem nyúlnak elég mélyre; hogy az elemzés lendületét és szigorúságát megtöri az evidens, megnyugtató válaszokkal házaló ideológia.

A kérdező film kialakulása három tényező összjátékára vezethető vissza: a transzmutációt indukáló viharos történelmi események, mindenekelőtt az 1956-os forradalom hatása; a nyugati ellenkultúra liberális mintáit adaptáló szocialista ellenkultúra megjelenése és térnyerése; a nómenklatúra új, toleráns elvek szerint működő kultúrpolitikája. Bár a pártállam a hatvanas években is felügyelet alatt tartja a művészetet, már nem tudja és nem is akarja – egy második, a rendszer stabilitását fenyegető társadalmi földcsuszamlástól tartva – átpolitikálni, saját képére formálni. Szoros kapcsolat van ugyan állam és művészet között, az erőviszonyok azonban időközben megváltoztak. A társadalom megmutatta az erejét a forradalomban, s most a rezsimnek is alkalmazkodnia kell: garantálnia kell az életszínvonal lassú, de egyenletes emelkedését, illetve nagyobb játékteret kell biztosítania olyan értékek, vélemények, nézőpontok számára, amelyek nem vágnak teljesen egybe az ideológiailag megkívánttal, azzal, amit a nómenklatúra elismer és támogat. Művészet és politika kapcsolatán belül törések képződnek: megjelennek az elválás, elszakadás, elhidegülés jelei. Nő a művészek autonómiája, s ehhez a korszak kultúrpolitikája biztosítja, kényszerűen, a feltételeket.

A filmművészet már nem ünnepel, hanem elemez. A jó elemzés pontos, plasztikus, képes elvont, fogalmi szintre emelni a problémát: az egyestől mindig az általános, az érzékitől mindig a szellemi felé tart. Nem deduktív, hanem *induktív* jellegű. A termelési film a maga korában erőbizonyíték volt, a Rákosi-rendszer ideológiai potencialitásának jele. A kérdező film látszólag a sikeres transzmutáció bizonyítéka. Ha így lenne, ha pusztán ennyit lehetne elmondani róla, nem sokban különbözne a termelési filmtől: az új, transzmutálódott rendszer értékeinek és elveinek szócsöve lenne, s részben valóban ez a helyzet. Másrészt azonban látható: a kérdező film kritikusan szemléli a politikai rendszert, s alkalomadtán elutasítja azokat az értékeket, amelyeket propagálnia kellene művészet és állam zavartalan kapcsolata, a politikai rendszer nyilvánvaló életképessége esetén. Ez az életképesség azonban korántsem egyértelmű a korszak filmjeiben. Éppen ellenkezőleg: több olyan film is készül, amely bizonytalanságot tükröz: képes lesz-e valóra váltani az új rendszer azokat a politikai és gazdasági ígéretek, amelyeken legitimációja múlik? Éppen a kérdező filmekben válik gondolati és érzelmi kiindulóponttá a nyugtalanító – pesszimizmusra és újabb reménykedésre egyaránt okot adó – felisme-

rés: nem értük el a kommunizmust. Nem teljesültek a Rákosi-rendszer nagyszabású ígéretei, s már talán nem is fognak. Hiszen az új rendszer mást ígér: kommunizmus helyett szocializmust, építés helyett *alapo*zást. A földi paradicsom, a kommunizmus mint „igazi világ” most már – belátható időn belül – elérhetetlen. Még létezik ugyan, de csak mint homályos *ígéret*. Ezt az ígéretet egyre kevesebb ember, már a párt tagjai sem veszik komolyan.

Az ideológia kezdődő kiüresedésének korszaka ez: a politika már nem tud megbízható választ adni arra a kérdésre, hogy mikor és hogyan jut el a társadalom az ígéret földjére. Nem látszik az út, csak az úton tornyosuló akadályok. A filmművészet az akadályok felméréseivel, a lehetséges útvonal tervezgetésével foglalkozik. Nem lehet megkérdőjelezni a szocializmus progresszív, előremutató jellegét, de gyökeret ereszt az érzés, hogy nem valaminek a végén, hanem valaminek a *kezdetén* vagyunk. Az analízis célja még nem a tagadás, nem az elutasítás, hanem a megerősítés, de az olyan megerősítés, amely a kritika lehetőségére épül. Ez a kritika néha heves, de a legkritikább esetben ironikus: bár nem riad vissza attól, hogy bizonyos problémákra reflektálva *szeptikusnak* mutakozzon, odáig nem megy el, hogy csalódottságának adjon hangot. A korszak filmművészete még igent mond a szocializmusra, de minden „igen” mellett ott áll, „kandikál” egy „de” – vagyis ez az ötvenes évekkel ellentétben már nem az abszolút, hanem a *korlátozott afirmáció* korszaka. A művészet támogatja a rendszer törekvéseit, de csak bizonyos korlátok között: ha teljesülnek a gazdasági, társadalmi, például az emelkedő életszínvonalat érintő ígérek.

A korszak hőse már nem a cselekvő, hanem az *eszmélő ember*. Ebben a korszakban „hőssé, a megoldást leginkább megközelítő, kiemelkedő figurává nem válhat az, aki... voluntarista módon, személyes divatokat követve egy csapásra szeretné megváltoztatni a világot – hanem csak az, aki képes a legtöbbet magába szívni a kor problémáiból; nemcsak nyílt szemmel figyeli a világot, hanem tudatosan vizsgálja, valósággal faggatja, hogy a lehető legszélesebb, legátfogóbb ismeretek birtokában határozhatson. Így is mondhatnám: a kérdező film központi alakjának kérdező hősnek kell lennie, vagy még pontosabban, kérdező, majd cselekvő hősnek.” (Rényi 21)⁷ Az ötvenes évek hősei nem kérdeznek, hanem hisznek és cselekszenek. A hatvanas évek hősei kérdeznek – mert már nem hisznek. A hatvanas évek hősei szeptikusak, de még nem csalódtak és kiábrándultak. Kritikusak, de a kritikából még hiányzik az irónia és a cinizmus: a „minden rohad”, a „nem jön el soha” vagy a „megállt az idő” érzése.

Már jeleztem: a korszak filmművészetének viszonylagosan üdítő liberalizmusa, fiatalos, lázadó jellege – a filmek hősei sokszor maguk is fiatalok – részben a nyugati ellenkultúra hatásaként értelmezhető. Ez a hatás nem totális, de meghatározó, s két szempontból is lényeges. A nyugati, elsősorban amerikai ellenkultúra alapja egy „nagy hatású excentrikus liberális tömegideológia” volt, amely részben a baloldali, részben a

⁷ Így folytatódik a szöveg: „Mert afelől persze ne legyen kétség, hogy nem valamiféle renyhe meditálásra gondolunk, afféle köldöknéző filozofálgatásra, amely a problémázgatásban kiéli szellemi energiáját, s végeredményként ünnepli azt, ami legfeljebb az első lépés lehet a felszabadító *cselekvés* felé...” (Rényi 21)

jobboldali hagyománytól kölcsönözte később átalakított és végletekig kiélezett eszméit. Ezek az eszmék, különösen a *szabad* önmegvalósítás és az *Új Kezdet* elve a magyar ellenkultúrára, például a hatvanas évek beatmozgalmára is hatással volt. A kérdező film is része ennek az ellenkultúrának. Ha megnézzük a korszak identitásfilmjeit, közérzetfilmjeit, analitikus történelmi filmjeit, esszéfilmjeit vagy paraboláit – mindazokat a filmeket, amelyeket röviden kérdező filmeknek is nevezhetünk⁸ –, azt látjuk, hogy áthatja őket a meggyőződés: a múlt hibái kijavíthatók, a politikai vagy kulturális hagyomány vadhajtásai elvethetők: „belekezdhetünk egy teljesen új alapokon álló [politikai, esztétikai] kultúra építésébe” (Legutko 158). E filmek hősei – általában fiatal – „eretnekek”:⁹ kérdező, eszmélő, hezitáló emberek, akik idegenkednek attól, hogy olyan sémák és elvárások szerint éljenek, gondolkodjanak, amelyeket valamilyen intézmény vagy rendszer kínál fel nekik: nyugati társaikhoz hasonlóan ők is elutasítják a modern civilizáció haszonelvűségét, funkcionalizmusát, az emberek eszközzé degradálását, gazdasági vagy politikai kizsákmányolását, s mindezt ráadásul tragikus történelmi tapasztalatok birtokában teszik.

A kérdező filmek hőseit a *korlátlan* önmegértés és önkifejezés vágya mozgatja. Bízunk abban, hogy „a hamisítatlan és manipulációtól nem torzított önkifejezés” növeli az egyén önismeretét, az önismeret pedig növeli az egyén szabadságát. Mivel a külső, politikai szabadság elérhetetlen, a kérdező filmek hősei a *belső* szabadság lehetőségét keresik. A rendszer változatlan paternalizmusával és univerzalizmusával az erkölcsi-lelkiismereti tisztánlátás lehetőségét és a belső élet sokszínűségét állítják szembe. Ebből merítenek erőt, amikor a „külső” mozgástér növelésére, a „falak” elmozdítására tesznek kísérletet.

Megállapítható: a nyugati ellenkultúra eszményei a represszív Rákosi-rendszer bukása és az új történelmi kezdet lehetőségét ígérő '56-os forradalom véres leverése után könnyen találtak táptalajra a hatvanas évek toleráns kultúrpolitikai közegében. A kérdező filmben mindkét elv meghatározó: jelen van benne a represszió elleni belső harc és az új kezdet akarásának szándéka is. Előbbi az ötvenes évek sokrétű, önkritikus elemzésében, utóbbi az ideológiai és gazdasági reformtörekvések támogatásában érhető tetten.

⁸ A kérdező film fogalmát esztétikai öntőformának, de akár *gyűjtőfogalomnak* is tekinthetjük. Úgy gondolom, hogy a filmek önálló elemzésével igazolni lehet, hogy a korszak identitásfilmjei (Gaál István: *Sodrásban*, 1963; Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*, 1963; *Így jöttem*, 1964; Szabó István: *Apa*, 1966; Sándor Pál: *Bohóc a falon*, 1967), közérzetfilmjei (Bacsó Péter: *Fejlövés*, 1968; Zolnay Pál: *Proféta voltál, szívem*, 1968; Simó Sándor: *Szemüvegesek*, 1969; Elek Judit: *Sziget a szárazföldön*, 1969; Gyarmathy Lívია: *Ismeri a szandi mandit?*, 1969), politikai parabolái (Jancsó Miklós: *Szegénylegények*, 1965; *Csillagosok, katonák*, 1967; *Fényes szelek*, 1968; Gazdag Gyula: *Sípoló macskakő*, 1971) politikai esszéfilmjei (Kovács András: *Falak*, 1968; Magyar Dezső: *Agitátorok*, 1969), analitikus történelmi filmjei (Herskó János: *Párbeszéd*, 1963; Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1964; Kovács András: *Hideg napok*, 1966; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1968) a kérdező film fogalma alá rendelhetők.

⁹ Az ellenkultúra „az eretnek fellépést pedig általános funkcionális elvnek tekintette. Mostantól minden ember eretnek lett, kétségbe vonta és kikezdte a készen talált szabályokat.” (Legutko 158)

A kiábrándult együttélés korszaka

A magyar politikai film harmadik korszaka 1970-ben, legkésőbb 1974-ben kezdődik, s egészen a rendszer 1989-es bukásáig tart. Bár a hetvenes és nyolcvanas évek filmművészete között a filmtörténészek általában határozott különbséget tesznek, az időszak történelem- és emberképét tekintve ez a különbség, álláspontom szerint, minimális. Egységes időszakról beszélhetünk, amelyet a szocializmus felsőbbrendűségében és történelmi küldetésében való *csalódás* és a nyomában fellépő *rezignáció* karakterizál. A hetvenes és nyolcvanas évek politikai filmjei egy életképtelen politikai és társadalmi modell – a Kádár-rendszer – válságáról, sőt agóniájáról tudósítanak. A lassú összeomlás folyamatáról, amelynek aggasztó jelei mindenütt megfigyelhetők a mindennapi életben. Ezekről a jelekről különböző irányzatokhoz tartozó, változatos műfajú filmek számolnak be a hetvenes és a nyolcvanas években. A hetvenes években – többek között – a dokumentumfilmek (Ember Judit–Gazdag Gyula: *A határozat*, 1972), a dokumentum-játékfilmek (Dárday István: *Jutalomutazás*, 1974; Tarr Béla: *Családi tűzfészek*; Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, 1978; Ember Judit: *Fagyöngyök*, 1978), a politikai parabolák (Gaál István: *Magasiskola*, 1970; Sára Sándor: *Holnap lesz fácán*, 1974), a szatírák (Bacsó Péter: *Ereszd el a szakállamat*, 1975; *Zongora a levegőben*, 1976; András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét*, 1977), a neurotikus közérzetfilmek (Kézdi-Kovács Zsolt: *Ha megjön József*, 1975; Maár Gyula: *Teketória*, 1976; Szörényi Rezső: *Buék!*, 1978), a nyolcvanas években a lumpen filmek (Szomjas György: *Könnyű testi sértés*, 1983; *Falfúró*, 1985; Grunwalsky Ferenc: *Kicsi, de nagyon erős*, 1989), az elbeszélés új formáit kereső experimentalista filmek (Bódy Gábor: *Kutya éji dala*, 1982; Jeles András: *A kis Valentino*, 1979; *Álombrigád*, 1983), a fekete széria darabjai (Tarr Béla: *Kárhozat*, 1987; Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989; Fehér György: *Szürkület*, 1989). De megemlíthetünk egyes műfajfilmeket is. Például András Ferenc *Dögkeselyű* (1982) című krimijét, ahol már semmi sem utal arra – 1982-ben –, hogy a film cselekménye egy szocialista ország fővárosában játszódik. Éppen ellenkezőleg: Budapesten, a repedező ideológiai homlokzat mögött, már a formálódó vadkapitalizmus jelei mutatkoznak.

Mivel a stilisztikai és tematikai különbségek ellenére ezek a filmek ugyanarról a folyamatról tudósítanak, röviden *válságfilmeknek* nevezhetjük őket. Ez a filmtípus a szocialista modell összeomlásának erkölcsi, érzelmi, anyagi és szociális vetületét ábrázolja, illetve történelmi hátterét kutatja. Ez magyarázza az ötvenes évek iránt megújuló érdeklődést a nyolcvanas években. A válságfilm egyik altípusát jelentő ötvenesévek-filmek a politikai rendszer mélyülő válságának kontextusán belül tekintenek vissza a múltba (Gábor Pál: *Angi Vera*, 1978; Kovács András: *Ménesgazda*, 1978; Kósa Ferenc: *A mérkőzés*, 1981; Mészáros Márta *Napló*-trilógiája). Ez vonatkozik azokra a filmekre is, amelyek, tágítva a történelmi vizsgálat horizontját, a forradalom utáni évekről, a konszolidációt megelőző terror időszakáról szólnak (Gothár Péter: *Megáll az idő*, 1981; Makk Károly: *Egymásra nézve*, 1982).

A hetvenes és nyolcvanas évek a politikai rendszer legitimitációját biztosító értékek és eszmények devalválódásának, lassú, de szívós átértékelésének korszaka. A látszó-

lag nyugalmas felszín alatt erjedési folyamatok zajlanak: megnő a politikai ellenzék ereje és társadalmi támogatottsága, és a párttagságon belül is megerősödik a változást követelők hangja a nyolcvanas években. A hatalom által deviánsnak minősített különféle szubkultúrák (underground zene, irodalom, képzőművészet) a dekadens hivatalos kultúra hiteles és egyre népszerűbb alternatívájaként lépnek fel.¹⁰ Megváltozik az állam és a filmművészet kapcsolata is. A filmművészet már nem elkötelezett vagy együttműködő. Együtt él a politikai rendszerrel, de ez egy olyan házasságra hasonlít, ahol az egyik fél csalódott a másikban, és titokban vagy tudat alatt válásra gondol. Az alaphang ezért a tagadás és az elutasítás. Ez nem nyílt, hanem rejtett, nem totális, de mély és megingathatatlan.

A válságfilmek hősei eltérnek a termelési filmek és a kérdező filmek hőseitől: előbbieik cselekvő, utóbbiak eszmélő figurák voltak. A válságfilmek hősei viszont gyakran gyökértelen, *reaktív* karakterek: passzívak, közönyösek, introvertáltak. Nincs szilárd identitásuk: hajlamosak a devianciára, normaszegésre, egyszerre tudnak szánalmasak és ijesztőek lenni. Értékrendszerük sérülékeny, ideáljaik változékonyak, gyakran egyik napról a másikra élnek. Tulajdonképpen nem élnek, hanem *vegetálnak*.¹¹ Egy cinikus, apatikus, széthulló társadalom keretei között próbálnak meg boldogulni: megélni valamennyi örömet és elégedettséget. De bármit tesznek vagy akarnak, minden törekvésüket megmérgezi a nyomasztó, apokaliptikus érzés, hogy egy süllyedő hajón élnek, amelyről nem lehet elmenekülni. Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében a Titanic bár lepusztult, kisémmizett vendégei mozdulatlanul nézik a kitaratóan zuhogó esőt – bibliai eső ez, a végső összeomlás és eltűnés egyetemessé táguló előérzetének szimbóluma, amely ellen nem lehet védekezni, nem lehet semmit sem tenni. A kor fuldokló, kétségbeesett hősei egy olyan állam polgárai vagy inkább torzszülöttjei, amelynek nincs jövője, csak zavaros, katasztrófákkal tarkított múltja. Ezzel a múlttal azonban, jövő hiányában, nem érdemes törődni. És valóban: a karakterek helyzetét, állapotát, anyagi és szellemi hogylétét a *pillanat* határozza meg, az, ami itt és most éppen megtörténik vagy nem történik meg velük.¹²

A válságfilmek valamilyen módon és mértékben mindig a *hiányról* szólnak: lakás-hiány, szeretethiány, bizalomhiány, a hiányzó cél vagy erkölcs. Amíg az ötvenes évek filmjei a pozitívumokról, a hatvanas évek filmjei pedig a pozitívumok kereséséről,

¹⁰ Külön tematikai csoportot alkotnak azok a válságfilmek, amelyek a kulturális erjedés jelenségét ábrázolják: Szomjas György: *Kopaszkuitya* (1981), Xantus János: *Eszkimó asszony fázik* (1984), *Rock-térítő* (1988), Sós Mária: *Városbújócska* (1985).

¹¹ „Cselekvési, helyesebben tevékenységi körük a lakásra, a családra, néhány ember interperszonális kapcsolatára épül.” (Szilágyi 11)

¹² Bár a kor hőse hajlik a neurotikus beletörődésre (Lugossy László: *Köszönöm, megvagyunk*, 1980) és az öngyilkosságra (Rényi Tamás: *Makra*, 1972), néha lázad is. Lázadásai azonban hiábavalóak vagy kicsinyesek. Előbbire a már említett *Dögkeselyű* és a *Megáll az idő*, utóbbira pedig a *Ballagás* című film jelent példát. A *Ballagás* (Almás Tamás, 1980) hősei középiskolások diákok, akik a film egyik jelenetében úgy fejezik ki szabadság iránti vágyukat, hogy összetörnek a gimnázium folyosóján függő tablókat: azok arcképeit, akikből ostoba, szürke, boldogtalan felnőttek lettek idővel. Pedig ez a sors vár rájuk is. Vagy alkalmazkodnak ahhoz, amit a rendszer kínál – és ez nem sok, a szabadsághoz mindenesetre nincs köze –, vagy a belső száműzetést választva elszigetelődnek, szembekerülve az elkeseredett, álszent többséggel.

addig a hetvenes és nyolcvanas évek filmjei már a *negatívumokról* tudósítanak: a pozitív (boldog) élet hiányzó feltételeiről.¹³ A válságfilmekben kezd először megfogalmazódní a gondolat: a szocializmus történetének egymást váltó, messianisztikus ígéretekkel elhalmozott nemzedékei nem egy megváltás-, hanem egy *bukástörténet* szereplői voltak. E történet fázisait, összegezve a szocialista korszak filmművészetének stílustörténeti, típustörténeti és jelentéstörténeti vonásait, így foglalhatjuk össze egy táblázatban:

Időszak	Filmtípus	Emberkép	Történelemkép	Divergenciafok	Stílus
1948–1953	termelési film	cselekvő ember	az „igazi világ” létezik és elérhető	a politikai rendszer affirmációja: elkötelezett művészet	utópikus realizmus
1954–1962: a szocialista rendszer klasszikus formájának transzmutációja: panaszfilm > sorsfilm > kiegyezésfilm					
1963–1969	kérdező film	eszmélő ember	az „igazi világ” létezik, de belátható időn belül nem elérhető	a politikai rendszer feltételes affirmációja: szkeptikus, de együttműködő művészet	analitikus realizmus
1970–1989	válságfilm	reaktív ember	az „igazi világ” nem létezik	a politikai rendszer rejtett (vagy nyílt) negációja: meghasonlott, peszsimista művészet	objektív (például szociológiai) realizmus és szubjektív (például lírai, experimentális vagy neurotikus) realizmus

¹³ Ahogy a kérdező filmek analitikus realizmusa a termelési filmek utópikus realizmusának kritikájaként értelmezhető, úgy a hetvenes és nyolcvanas évek filmművészete is kritikai művészet: ez a kritika azonban már a hatvanas évek filmművészetének látásmódjával kapcsolatban fogalmazódik meg. A válságfilm két irányban is túlmutat a kérdező film analitikus realizmusán: ha fokozza az analízis szigorúságát, akkor az *objektív* realizmus irányába fejlődik, ha oldja, akkor pedig a *szubjektív* realizmus irányába. Az objektív realizmus azoknak a válságfilmeknek a stílusformája, amelyek a hamis ideológiát szembesítik a valósággal, a szubjektív realizmus pedig azoké, amelyek az ideológiai támasz nélkül maradt, elidegenedett egyén portréját rajzolják meg.

Összefoglalva megállapítható: a politikai filmművészet több mint négy évtizedes története arra a kérdésre ad választ, hogyan vált egy történelmi-társadalmi utópia hazugsággá, a magyar társadalom pedig egy hazugságra épült politikai rendszer *áldozatává*. És egyben a nómenklatúra lelkes vagy cinikus tettestársává. Ne feledjük ugyanis: a magyar társadalom, dezertőrjeit kivéve, maga is részt vett, aktívan vagy passzívan, a külső nyomásra életben tartott politikai rendszer építésében, majd lerombolásában. Ezzel akkor is szembe kell néznünk, ha elismerjük azok érdemeit, akik már a történet kezdetén, úgymond, farkast kiáltottak.

A válságfilmek ennek a hosszú bukás- vagy hazugságtörténetnek a végpontját rögzítik. E végpont, vagyis az elkerülhetetlen rendszerváltás felé mutatnak. Visszatekintve jól látszik a történet íve: a kommunizmussal, illetve szocializmussal azonosított tökéletes emberi társadalom gondolata először tönkrement hitként, megtapasztalt belső valóságként (ötvenes évek), utána pedig tönkrement távoli, de reményteljes ígéretként (hatvanas évek). A történet az ígéret eltűnésével, az „igazi világ” képének köddé válásával zárul. Ez a végső hiány vagy negatívum, amelyről a válságfilmek beszámolnak. Az utolsó korszak hősei, a rendszer csendes összeomlásának tanúi és elszenvedői, már nem hisznek semmiben: úgy bolyonganak a szocializmus kopott díszletei között, a szürke hétköznapiok lázálomszerűen abszurd világában, mint egy üres, végtelen, délibáb nélkül maradt sivatagban.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei. In *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1956–1962*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964.
- Legutko, Ryszard. Gondolatok az ellenkultúráról. In *A demokrácia csúfsága*. Ford. Pálfalvi Lajos. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor Kiadó, 2005.
- Pólik József. Az indoktrináció művészete. In *A zsarnokság szépsége*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008.
- Rényi Péter. Kérdező kor – kérdező film? *Filmkultúra*, 1969/4.
- Schiller, Friedrich. Levelek az ember esztétikai neveléséről. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán és Mesterházy Miklós. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005.
- Szilágyi Ákos. Hősök, filmhősök. Egy hőselmélet körvonalai. *Filmkultúra*, 1979/4.
- Toeplitz, Jerzy. A film mint a politikai nevelés eszköze. *Filmkultúra*, 1960/8.

Fortinbras Dunaújvárosban

A Rákosi-korszak filmpolitikájának irányelvei

„A népi demokrácia – csakúgy, mint a demokrácia legfejlettebb formája: a szocializmus – kultúrpolitikájának középpontjába szükségképpen ezt a kérdést állítja: az egész kultúrát s benne az egész művészetet újból közvetlen kapcsolatba hozni a dolgozó néppel... olyan kultúrát teremteni, mely igazán, szívből és lélekből, a nép tulajdona lehessen... Ebből a kultúrprogramból nő ki – barátoknál, ellenségeknél is – az irányított művészet hamis jelszava.”

(Lukács 154)

Előszó

„Büszkék vagyunk az új magyar filmművészet olyan alkotásaira, mint a *Talpalatnyi föld*, a *Ludas Matyi*, a *Különös házasság*, a *Kis Katalin házassága* – hogy csak a legjobbakat említsem” (Révai 19). Ez a mondat a *Kulturális forradalmunk kérdései* című könyvben olvasható, amely Révai József írásait és beszédeit tartalmazza. Konkrétan arról az előadásról van itt szó, amelyet Révai – népművelési miniszterként – az MDP II. kongresszusán tartott, 1951-ben. Az előadás a Magyarország előtt álló kulturális forradalom céljait és már látható eredményeit foglalja össze.

A *Kulturális forradalmunk kérdéseiből* világosan kirajzolódik Révai művészetpolitikai elképzeléseinek lényege. Eszerint a magyar társadalomnak – az imperialista országokkal folytatott hidegháború időszakában – olyan művészetre (irodalomra, építészetre, színház- és filmművészetre) van szüksége, amely „nem valami légtüres térben fejlődik”, amely nem tartja magát távol „a régi, reakciós ideológiák, irányzatok és felfogások elleni harctól” (Révai 29). Révai szerint az a helyes, ha a művészek – „azon a Magyarországon, ahol az emberek az imperialista háborús fenyegetések közepette építik a szocializmust” (Révai 43) – kapcsolatban maradnak a valósággal, pontosabban: a történelmi valóság jelenségeit, folyamatait egyedül helyesen értelmező kommunista párttal. Csak a párt képes arra, hogy tanácsaival és észrevételeivel megóvja a művészeket a helytelen – „formalista”, világnézeti szubjektívizmuson alapuló – valóságértelmezéstől: a „közélettől” való „elidegenedés” veszélyétől.

Amikor Révai megállapítja, hogy „büszkék” lehetünk az új korszak „legjobb” magyar filmjeire, akkor ez részéről nem esztétikai értékelés. Egy *ideológus* szólal meg itt, aki az esztétikai szempontok mögé politikai, azok mögé pedig történelemfilozófiai szempontokat vetít: az alapján határozza meg egy műalkotás értékét, hogy az milyen módon és színvonalon politizál. Az új magyar filmművészet „újdomsága” annak *átpolitizált* jellege.

1948 és 1953 között elmosódik, sőt eltűnik a határ a művészet és a politika szférája között: a korszak filmjei nem autonóm szerzők autonóm művei, hanem a pártállam idealizált társadalom- és történelemképét népszerűsítő, *sematikus propagandafilme*k.

A termelési, a nevelési és az idealizáló történelmi filmek egyaránt azt bizonyítják, hogy igaza van Platónnak: a művészet a gyakorlati filozófia szerepét betöltő politika *formájaként* is létezhet. Mégis: a korszak filmjeinek történelmi sorsa, a sematikus filmeket övező általános közömbösség és feledés végső soron azt bizonyítja, hogy Nietzsche-nek van igaza: „létezik a bölcsesség ama birodalma”, ahova a *politika művészeinek* és a *művészet politikusainak* „nincs bejárása” (Nietzsche 120).

De – tehetjük fel a kérdést – milyen konkrét *irányelveket* fogalmaz meg Révai a művészek számára? Milyen „esztétikai” elképzelések formálták a sematikus filmművészet utópikus világkonstrukcióját az ötvenes években?

Elkötelezettség és közérthetőség

A *Kulturális forradalmunk kérdései* alapján kijelenthető, hogy Révai kizárólag olyan művészet támogatását tartja kívánatosnak és az állam részéről lehetségesnek, amely komolyan veszi a közönség osztályöntudatra ébresztésének – „szocialista átnevelésének” – feladatát. Álláspontja szerint kizárólag azokat a művészeket kell támogatni, akik tisztában vannak azzal, hogy 1. a kommunizmus „a legközelebbi jövő szükség-szerű alakja” (Marx 78), 2. a megvalósulásáig hátralévő időt le kell és hatékonyan le is lehet *rövidíteni* „elkötelezett” művek, például termelési filmek készítésével. Révai írásaiból tehát világosan kiderül, hogy mit várt a hatalom a művészeti élet képviselőitől a kulturális forradalom időszakában: azt, hogy vegyenek részt „az állami szervek kulturális nevelőmunkájában” (Révai 6),¹⁴ hiszen, mint Révai írja, „semmilyen szervezés nem helyettesítheti a dolgozók meggyőzését” (Révai 8). Fontos itt hangsúlyozni a következőt. Révai kultúrpolitikai elképzelései a művészet nevelő szerepéről, kollektív erkölcsi értékek közvetítésére alkalmas jellegéről, és részben ebből levezethető szórakoztatásellenességéről rokonságban vannak azokkal az egyrészt filozófiai-politikai, másrészt pedagógiai-erkölcsi elképzelésekkel, amelyeket Szókratész képvisel Platón *Államában*. Szókratész idealista művészetpolitikájának lényegét abban a gondolatban ragadhatjuk meg, hogy a filozófiai tudással felvértezett államalapítónak, az állam

¹⁴ A *demokratikus nevelés szellemében* Révai megállapítja: „Az állami, a gazdasági és a társadalmi rendnek megváltozása, nemcsak a régi intézmények vagy törvények megváltozásában és újak megteremtésében kell, hogy kifejezésre jusson. Hanem kifejezésre kell, hogy jusson abban is, hogy az emberek egymáshoz való viszonyainak megváltozásával megváltozik az emberek gondolkodása, eszmevilága, erkölcsé is. Más szóval: a *demokráciának nemcsak az a feladata, hogy az intézményeket változtassa meg, hanem az is, hogy az embereket változtassa meg.*” (Révai kiemelése – P. J.) Később Révai a nevelés és átnevelés konkrét irányairól és „alapelveiről” beszélve kifejti: a legfontosabb a „közösségi szellemre” nevelés, vagyis minden individualizmus és egoizmus elfojtása. Az új világ új embere: kollektív lény, akít a kollektívát meghatározó „közösségi szellem” „felelősségre, munkára, önkéntes fegyelmre” nevel (*A demokratikus nevelés szelleme*, 3, 14).

„tökéletes őrének” – ha valóban méltó akar lenni erre a névre – erkölcsi kötelessége korlátozni a művészet *autonómiáját* az államrészek harmonikus együttműködését feltételező igazságosság mint utópikus cél megvalósítása érdekében. Ugyanezt vallja Révai is.¹⁵ Révai, akárcsak Platón, *eszközt* lát a művészetben – így a filmművészetben is. Úgy gondolja, hogy az új ember pszichológiai típusának kialakítása érdekében folytatott ideológiai nevelőmunka hatékonyabb lesz, ha a nevelők művészeti alkotásokkal világítják meg, milyen haszna származik a gyökeres átalakulásból az egyénnek és az egész közösségnek. De Révai – Szókratész totalitárius tanítványaként – azzal is tisztában van, hogy a művészeti élet képviselői csak akkor tudnak létrehozni egy „meggyőző”, a „propaganda- és agitációs munka” szempontjából is hatékony művészetet – bizonyítva, hogy már „kulturális és ideológiai területen is megkezdtük a felzárkózást a politikai és gazdasági téren elért nagy eredményeinkhez” (Révai 6) –, ha *elkötelezettek*, ha tehát elfogadják a politika művészeinek *irányítását*.¹⁶ Azok, akik képesek erre, hamar felis-

¹⁵ Ha elolvassuk a *Kulturális forradalmunk kérdései* című könyv írásait, azt látjuk, hogy Révai 1. határozottan elutasítja az értékek és az értelmezések sokszínűségét, illetve individualizmusát, mert nem a művész, hanem az erényes állampolgárok nevelésén fáradozó *pedagógus* fejével gondolkodik; 2. ugyanúgy *irányelvek* meghatározásával akarja szabályozni a művészek munkáját, mint Platón *Államában* Szókratész. Az ok is hasonló: Révai úgy gondolja, hogy a művészeti élet folyamatainak állami irányítása és ellenőrzése nélkül – tehát szabad művészet helyett államművészet létrehozása nélkül – nem lehet megoldani az átmenetet a jelenből a jövőbe: a proletárdiktatúrából a *kommunizmusba* mint ideális társadalomba. Révai – a pozitív utópista – két dologról is határozottan meg van győződve írásai alapján. Egyrészt hisz abban, hogy a kommunizmus nem utópia, hanem küszöbönálló valóság, amiért érdemes áldozatot hozni. Éppen az egyéni és kollektív áldozat ténye bizonyítja, hogy a kívánt jövő máris *itt van* – nem gazdasági, társadalmi vagy épp kulturális valóságként, hanem mindenekelőtt egy sajátos, a jövő emberét is jellemző-karakterizáló *erkölcsi-intellektuális beállítottságként* és *érzelmi állapotként*. Érdemes megemlíteni, hogy Jancsó Miklós 1968-as *Fényes szelek* című filmje, amely a Nékosz mozgalomnak állít emléket, éppen ennek a sajátos érzelmi állapotnak, történelmi „hangoltságnak” a lényegét tárja fel, bemutatva annak legfontosabb összetevőit: az euforikus „hurroptimizmust”, a közösségben való feloldódás vágyát; az új kezdet akarásának és a régi értékek destrukciójának igényét; az univerzális értékek monologikus kinyilatkoztatásának és a kételkedők agresszív meggyőzésének kényszerét. Révai arról is határozottan meg van győződve írásai alapján, hogy a kommunizmusba való sikeres átmenetnek a külső, gazdasági feltételek mellett van egy belső, *individuuális* feltétele is. Létre kell hozni – többek között éppen az „elkötelezett” művészek nevelőmunkája révén – az „új ember”, a kommunista Übermensch típusát. Révai pedagógiai elképzelései itt is platonikus alapokon állnak. Fontoljuk meg ezzel kapcsolatban a következőt. A nevelésről Platón azt mondja az *Államban*, hogy az nem más, mint a „megfordítás művészete”. A (be)látás képessége minden individuumban megvan, az viszont nem biztos, hogy mindenki a helyes irányba néz. Ezért a nevelőnek az a dolga, hogy 1. határozza meg a helyes irányt, vagyis tegyen különbséget *igazság és látszatigazság* között; 2. győzze meg a tanítványt a helyes irányba való fordulás hasznáról és értelméről, arról, hogy csak így ismerheti meg az igazságot és ezzel együtt önmagát (létezésének célját és értelmét az államban). Révai is így vélekedik a nevelés szerepéről. A különbség csak annyi Platón és Révai között, hogy Révai úgy gondolja: lehetséges az emberek *kollektív* „megfordítása” is. Hogyan? *Tömegművészet* például és mindenekelőtt *filmművészet* segítségével (támogatni kell – állapítja meg Révai – „a filmet, az irodalmat, a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját”). Platón nem hisz a tömeges átnevelésben. Úgy gondolja, hogy a „megfordítás” két ember és csak két ember személyes kapcsolatán múlik, például egy filozófus, Szókratész és egy másik, leendő filozófus, Glaukón kapcsolatán, aki Szókratészt követve elindul, hogy megismerje, kilépve a barlangból, a „szabad-ságot”.

¹⁶ „A művészet pártosságának kérdései [...] fontos elemként tartalmazzák az aktivitásnak, az *aktivitás vállalásának* problémáját is. Ahhoz, hogy valaki vállalni tudjon valamit, *ismernie* kell azt. Az egész probléma mögött húzódik egy mélyebb réteg, amely a művészet társadalmi meghatározottsága mellett, vagy ennek alapján, ehhez hasonlóan a *művész valóságismeretének* a fejlődését, adott színvonalát és az ezzel

merik majd, hogy „a nyugati dekadens művészet utánzása”, a burjánzó „formalizmus”, vagyis egy öncélú, kozmopolita, individualista művészet akarása összeegyeztethetetlen a párt történelmi, sőt *üdvörténelmi* küldetésével, amit Révai röviden így nevez: a „szocializmus alapjainak lerakása”.

Mivel a szocializmus alapjainak lerakása – a „városban és a falun” (Révai 5) – nem lehetséges a tömegek aktív támogatása nélkül, ezért nem egyszerűen művészetre, hanem mozgósító erővel bíró *tömegművészetre* van szükség az ideológiai nevelőmunka hatékonyságának fokozása érdekében. A tömegművészet legfontosabb ismerve a *közérthetőség*. A közérthetőség a sokértelműség ellentéte. Az a mű, amely többféleképpen is érthető, dekadens és formalista, és nem lehet népszerű. A tömegművészet: népszerű közművészet, közérthető népművészet. Célja a tájékoztatás és a meggyőzés. Azért van, hogy a maga „világos és közérthető” nyelvén bizalmat ébresszen a párt ideológiája – utópikus jövőképe – iránt. Különösen igaz ez a filmművészetrel kapcsolatban, amelyet Révai „a leghatásosabb, legfontosabb tömegművészetnek” nevez a *Színház és filmművészetünk kérdéseiről* című írásában (Révai 79).

Úgy gondolom, hogy ezen a ponton érdemes utalást tenni Lukács György egyik írására, amely 1948-ban, tehát a fordulat évében keletkezett, és előre jelzi, hogy mi lehet az új hatalom művészetpolitikájának rákfenéje az ötvenes években. Lukács szerint kerülni kell a művészetben a szubjektivizmust: „az önmagába zárt, befelé irányult Én önszemlélete” nem forrása, hanem akadály a „a művészi élmény közvetlenül egyéni kifejezésének”. De az is helytelen, ha valaki a másik végletbe esik, ha tehát az élet „jövőtől terhes” „objektív gazdagságának” kifejezése helyett kizárólag a jövő szemléletére tesz kísérletet művében – csak azért, mert a jövő igazságát valaki, például egy ideológus, úgymond, lerakta az asztalára:

kapcsolatos igényeket tartalmazza.” Bár az idézett szöveg a nyolcvanas évekből való, jól reprezentálja, hogy milyen jelentésrétegek húzódnak meg az elkötelezettség fogalma alatt. Az elkötelezettség „szélesebb alapja” a „művészet társadalmisága”. A társadalmiság fogalma viszont feltételez egy másikat: a „művészi valóságismeretét”. Valóságismeret nélkül nincs „aktivitás”, nincs teremtő művészi kifejezés. De – és ez a lényeg – a kifejezést indukáló valóságismeret nem az empirikus tények változó halmazán, hanem a tényeket értelmező, világnézeti keretbe helyező, azokat *eltorzító* ideológia „intellektuális szeretetén” alapszik. Fontos hangsúlyozni itt a következőt: a művészi „elkötelezettség” fogalma már a hatvanas években elkezd *erodálódni*. A fogalmi kiüresedés lassú, szinte észrevétlen, ám megállíthatatlan folyamatát jól reprezentálja az a szövegrészlet, amely az „elkötelezettséget” már nem hitként, bizonyos törvények szükségszerű elfogadásaként, hanem az alkotó autonóm *választásként* határozza meg – a választás fogalma viszont magában foglalja, igaz, az idézett szövegben még kimondatlanul, a nem választás, tehát az elkötelezettség *tagadásának* lehetőségét is: „Ahogy a 60-as évek elején a kategóriát használni kezdtük, minden bizonnyal volt bizonyos etikai, sőt moralizáló felhangja is a kategóriának: *értékválasztásról* esett szüntelenül szó, és vitathatatlan, hogy ez előrelépés volt a korábbi olyan álláspontokhoz képest, melyek szerint végeredményben a választás lehetősége tulajdonképpen *főlölesleges kategória* szóhasználatunkban, hiszen az emberhez igazán méltó jövő olyan vastörvényszerűség alapján válik valósággá, mint a természet törvényei... Néha az volt az ember érzése, bizonyos értelemben kicsit a pártosság fogalmának *ostyába csomagolt* változatát kaptuk az elkötelezettség fogalmával. Úgy tűnt néha, hogy az etikailag újrafogalmazott, talán »szalonképessé« tett pártosság fogalmáról van szó, mely mindenképpen túlhaladja korábbi gyakorlatunkat.” (*Művészek, társadalom, művészetpolitika*, 157–158)

...nincs és nem is lehet senki, aki ezeket a lehetőségeket,¹⁷ amelyek ma csak lehetőségek, nem valóságok, készen az asztalra rakhatná a művészek elé, hogy rögtön felhasználhassák azokat. Éppen ebben a kérdésben *veszélyes minden utópizmus, minden utópikus előlegezési kísérlete a jövőnek*. Nagy átalakulás legelején állunk. Minden programatikus előlegezésnek az a veszedelme, hogy összeszűkíti a korlátlanul fennálló reális lehetőségeket, amelyek közül ma senki sem tudhatja, melyek lesznek a jövő valóságában a legtermékenyebbek. *Minden utópizmus veszedelme az, hogy messze mögötte marad annak, ami az igazi lehetőségek rugalmas felhasználása mellett előreláthatólag be fog következni...* (Kiemelések tőlem – P. J.) (Lukács 156)

Lukács tehát úgy foglal állást, hogy a művészet esztétikai minőségének és „polifóniájának” megőrzése érdekében helytelen lenne a művészeti élet jelenségeit valamilyen előzetesen adott ideológiai szempont alapján „irányítani”. Az „ügynevezett irányítás” – állapítja meg Lukács –

...nem állhat másból, mint a *kölcsönös közeledés* akadályainak társadalmi, világnézeti és művészi elhárításából, a problémák mindenoldalú tudatosításából mindkét oldal részére, a perspektívák feltárásából, az *együttműködés* anyagi, kulturális, műveltségi, világnézeti, művészeti előfeltételeinek megteremtéséből a demokrata állam és a dolgozók társadalmi szervezetei segítségével. *Aki ezt a kérdést bürokratikusán, előírászerűen fogja fel (mindegy, hogy milyen párt-, vagy osztályelőírás alapján), súlyos károkat okozhat, eljövendő lehetőségeket csirájukban fojthat el...* (Kiemelések tőlem – P. J.) (Lukács 157)¹⁸

Lukács – és ezt leginkább Révai írásai bizonyítják – *prófétának* bizonyult a proletárdiktatúra kultúrpolitikájára leselkedő legnagyobb veszély tekintetében. Révai ugyanis a „kölcsönös közeledés” politikája helyett a pártutasítás – tehát az utópikus szempontokat előtérbe helyező és ezért az élet „objektív gazdagságtól” eltávolodó ideológiai „irányítás” – politikáját választotta, ha lehet itt egyáltalán választásról beszélni. Ez a politika aztán otthagytta a bélyegét a kor „államművészetén” is – így azon a sematikus szocreál filmművészen is, amelyet egy sajátos kettősség jellemez esztétikai szempontból. Ez a filmművészet ugyanis a politikai elvárásokhoz alkalmazkodva egyrészt *kollektív* akar lenni – mert „a fejlődés útjával ellentétes irányban haladnak” azok a művészek, akik „nem az emberek millióihoz, hanem egyesekhez és a kiválasztott tízekhez, az »elithez« szólnak” (Zsdanov 57) –, másrészt nem tud és nem is akar lemondani az *egyénről*: szüksége van rá a közösség örök határaként, létesülésének alantas vagy fenséges, de *pótolhatatlan* feltételeként. Elszigetelt *osztályellenesség* vagy érinthetetlen ikonként tisztelt

¹⁷ Lukács itt „a munkás- és parasztlelet” „új lehetőségeire” céloz.

¹⁸ Később Lukács megállapítja: „Semmiféle »intézkedés«, vagy »intézmény«, vagy »irányítás« nem adhat új fejlődési irányt a művészetnek. Erre kizárólag csak a művészek képesek, persze nem függetlenül az élet, a társadalom átalakulásától.” (Lukács 158)

pártvezér – e kettő között, bár az értékhierarchia ellentétes oldalán állnak, funkciójukat tekintve alig van különbség a korszak sematikus filmművészetében. Előbbi megtevényt báránként, utóbbi a nyáj pásztoraként áll a kollektíván kívül, hogy *formát* adjon annak.

Nézzük először az osztályellenség alakját. Ez a korszak termelési filmjeiben – a szocreal államművészet *reprezentatív* műfajában – egy olyan tudatformát jelöl, amely az idealizált kollektív tudatforma *alatt* helyezkedik el. Nem véletlenül, hiszen ezt a tudatformát a közösség gondjai és örömei iránti érzék eredendő hiánya vagy átmeneti apálya jellemzi a korszak alkotásaiban. Ezzel szemben a tévedhetetlen, isteni pártvezér vagy a pártvezér földi megtestesüléseként színre lépő párttitkár alakja egy olyan tudatformát jelöl, amely a kollektív tudatforma *fölött* áll – mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a termelési filmek hierarchikus világának nem kevésbé hierarchikus térszerkezete, szimbolikus topográfiája.

Ha megnézzük például a *Kis Katalin házassága* című filmet, azt látjuk, hogy Gortvai főmérnök „úr”, akit már egyetemi végzettsége is predesztinál az osztályellenség szerepére, a Lenint, Sztálint és Rákosit ábrázoló plakátok *alatt*, sőt a döntő pillanatban a három plakátra *felnézve* követi el kétségbeesett és eleve reménytelen szabotázsakcióját. De felidézhetjük Turi és Dallos elvtárs alakját is a *Kiskrajcár*ból, illetve a *Becsület és dicsőség*ből. Ezek a párttitkárok azért szerethető emberek, mert ismerik a dolgozók hétköznapi életét; mert pártbürokraták ugyan, ám ennek ellenére jobban érzik magukat az új világ előállításának szakrális helyszínein: a gyárban vagy az építkezésen. Nem az íróasztal mögött üldögélnek tehát az irodában, hanem *lemennek* az emberek közé – oda, ahonnan valamikor ki lettek emelve. Konkrét értelemben is, hiszen Dallos irodája az üzemcsarnok *fölött* van a *Becsület és dicsőség*ben, Turi pedig a Sztálinváros építését irányító „bizalmik” értekezletén kijelenti: „Mi *idefönt* kicsit elfeledkeztünk arról, hogyan élnek közöttünk az emberek. Azt hiszem, itt szorít a csizma.”

Az egyéni és az állami „alkotói terv” összehangolása

A már idézett *Színház és filmművészetünk kérdéseiről* című írásban Révai kijelenti: „a film ideológiailag, elméletileg, az eszmei tartalom iránti fogékonyság, az eszmei tartalom fontosságának felismerése dolgában erősen el van maradva a színházhoz képest” (Révai 80). Bár ez egy kritikai megjegyzés, jelzi, hogy a „kultúra szovjetizálását” sürgető magyar politika 1948 és 1953 között kulcsszerepet szánt az új magyar filmművészetnek a szocializmus iránti tömeges elkötelezettség érzelmi alapjainak előállításában.

Az előállítás kifejezést használom itt, hiszen valóban erről volt szó: a közönség elé kellett *állítani* egy képet, egy hatásos, *mozgósító erejű víziót* a tökéletes – mert kollektív – államról és annak ideális állampolgáráról. A kérdés az volt, hogy hol vannak azok a művészek, akikre rá lehet bízni ezt a jelentőségteljes munkát: az ideológia művészi *tematizálásának*, vizuális *demonstrálásának* és tömeges *interiorizálásának* feladatát. Művészek kellett, akik alkotásaikkal képesek fokozni az emberek politikai alkalmazkodóképességét, ideológiai konformizmusát, akik nem látnak veszélyt az önálló

gondolkodásra és az empirikus tapasztalatszerzésre való képesség korlátozásában. Fontos itt hangsúlyozni a következőt: akárcsak Platón *Államában* Szókratész, Révai is hierarchikus viszonyt lát a politikus és a művész alakja között. Az elkötelezett művész az iránymutató politikus *felügyelete* alatt áll, aki nem bíz meg teljesen az alatta álló „valóságismeretében”. A művészeti élet képviselőivel szembeni bizalmatlanságának Révai akkor ad hangot, amikor az *MDP II. kongresszusán mondott beszédben* megállapítja: „*pártunk érdeme*” volt, hogy művészeti életünkbe „új szellem” hatolt be, a párt volt az, ami a régi és új közti „frontáttörést” a művészet minden területén „előkészítette és irányította” (Révai 19). Világos beszéd. Nem lehet rábízni a művészeti élet képviselőire az új művészet jövőjét, de még csak a jelenét sem – ez a művészet ugyanis *mindenkié*: nincs kizárva belőle egyetlen művész, egyetlen dolgozó, egyetlen pártfunkcionárius sem. Mégis: ha vannak olyanok, akik ki vannak zárva az új művészetből, akkor azok – paradox módon – leginkább maguk a művészek, akik a kulturális forradalom ideológusai szerint nem alkalmasak arra, hogy önálló döntéseket hozzanak a művészet *tematikájával*, de még csak a *módszerével* kapcsolatban sem. Ezt írja Révai a *Színház és filmművészetünk kérdéseiről* című írásában:

...nem bízhatjuk rá csak a drámaírókra, a filmírókra, vajon azzal foglalkoznak-e, ami az állam és a párt, a nép és az ország számára fontos. A tervszerűséghez ezen a területen is ragaszkodni kell. Ez azt jelenti, hogy a témakör kijelöléséről, a témakör alapján való tervezésről, drámairodalmunkban, színházaink repertoárjának, filmgyártási tervünk összeállításánál nem mondhatunk le... *Aki a témakör kijelölésében – ami állami feladat, vagy állami feladat is – már sematizmust lát, az leesik a nyereg másik oldalán és szem elől téveszti irodalmunknak, színházainknak, filmünknek állami feladatait...* (Kiemelés tőlem – P. J.) (Révai 85)

Ha nem lehet rábízni a művészeti élet képviselőire a témakör meghatározását, akkor azért, mert túl *individualisták*. Mert hajlamosak arra, hogy az „egyszerűség” rovására túlértékeljék az „eredetiség”, a művészi „újítás” – ezzel pedig a tömeg helyett az egyén, az *egyéni befogadó* – jelentőségét. Nincs annál nagyobb baj, ha a művész az egyéni befogadó vagy – mint Zsdanov írja – „egy kisszámú esztéta csoport merőben individualista élményeinek kiszolgálása kedvéért lemond a nép szolgálatáról” (Zsdanov 56). De abból is gond lehet, ha a művész túl elkötelezett, ha túl hevesen lép fel „az irodalom és a művészet apolitikus eszmenélkülisége ellen” (Zsdanov 32) – és ezzel elköveti azt a hibát, hogy nyíltan ráirányítja a néző figyelmét a szocreál *agitációs* szerepére. Erre utal Révai, amikor kifejti, hogy milyen művészi – és *politikai* – kár keletkezik abból, ha a művész túlságosan („mesterségesen”) „modernizálja” a klasszikusokat, például Shakespeare-t csak azért, hogy „osztályharcos színjátszást” valósítson meg:

Nem értek egyet Major elvtárral¹⁹ a *Szentivánéji álom* kérdésében. Lehet, hogy Shakespeare a *Szentivánéji álom* megírása után néhány évre többé-kevésbé

¹⁹ Major Tamás (1910–1986) színész, rendező, színházigazgató.

ugyanazt a problémát, amely vígjátéki formában jelentkezett ebben a darabjában, tragédia formájában írta meg, de a néhány évvel későbbi tragédia ellenére maga a *Szentivánéji álom* vígjáték és vígjáték is marad. Tragizálni a shakespeare-i vígjátékot, „osztályharcossá” tenni, és az egész rendezés kulcsát abban látni, hogy Theseus valamiféle reakciós volt – nem tudom, jobboldali szociáldemokrata vagy klerikális reakciós-e? –, azt hiszem, hiba. Ez így tréfásan hangzik, de emlékszem rá, hogy Major elvtárs egyik-másik Shakespeare-rendezése kapcsán elég komoly vitákat folytattam vele éppen akörül, vajon igaza van-e neki, azt állítván, hogy Shakespeare „kitűnő marxista volt”, hogy III. Richárd lényegében Adolf Hitler figurájáról volt megmintázva és így tovább. Nem helyes ez, elvtársak! (Révai 74)

Bár a szocreal művészetre nézve az individualizmus éppúgy ártalmas, mint a borírt pártosság, Révai szerint az állam nem mondhat le a témakör előzetes – esztétikai szempontok helyett mindenekelőtt politikai szempontokat mérlegelő – megtervezésének lehetőségéről, erre ugyanis feltétlenül szükség van a művészet és az élet „együtthaladásának” érdekében (Révai 85). A tervezésről akkor sem szabad lemondani, ha az „írói ihlet” és az alkotói „ösztönösség” *elfojtása* azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a művészek, ráadásul a legjobb művészek, kivonulnak a művészeti életből – például a filmgyártásból, amely a kommunista párt számára különösen fontos volt az ötvenes években. De bármilyen fontos volt is, a művészeti élet ideológiai gyarmatosítása végül forgatókönyvválsághoz vezetett, amelyet a hatalom – bár maga idézte elő – nem nézhetett tétlenül. Éppen ezért Révai, amikor 1951. október 15-én beszédet tartott a Magyar Színház- és Filmművészek Szövetségének II. konferenciáján, dörgedelmes hangon fordult a szakma megszeppent képviselői felé: „a színház, a film és az irodalom viszonya – enyhén szólva – nem egészséges... egyes íróink fokozódó érdeklődése ellenére a dráma és film iránt, íróink zöme nem fordul kellő érdeklődéssel a színpad és a film felé...” (Révai 79)²⁰

²⁰ Szilágyi György azt írja *Tűzkeresztység* című könyvében, hogy a forgatókönyvválság 1951-ben, tehát a Révai-beszéd elhangzásának évében sem oldódott meg, holott felszólalásában Révai ennek az ellenkezőjét állítja. A válság nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy milyen mechanizmusok szabályozták – fékeztek – a filmgyártást. Ezt írja Szilágyi: „...a politikai érdek... makacsul és elvakultan elsősorban eszmék szócsövének tekintette a művészi alkotást, a filmet pedig különösképpen. Jeles író, aki már rangra, névre tett szert az irodalomban, e feladatra nem könnyen lehetett találni. A filmírás irodalmi rangot nem adott volna, de erről a vezetők nem voltak hajlandók tudomást venni... Így a forgatókönyvírás – rögvést az államosítást követően – filmgyártásunk »legszűkebb keresztmetszetévé« vált. Elkeseredett folyamat indult annak érdekében, hogy az írókat a filmgyártás vérkeringésébe bekapcsolják. Noha Magyarországon kétségtelenül egyetlen író sem akadt, aki olyan rózsás anyagi helyzetben lett volna, hogy a forgatókönyvírást eleve elutasíthassa, de csupán az anyagiak sokak számára nem jelentettek igazi motivációt. A filmírás idő- és munkaigényes volt, ezért vele foglalkozni inkább áldozatvállalást, mintsem anyagi előnyöket jelentett... Az anyagiak – egy méltányos, kisebb összeg kifizetése szerződésalkötéskor – nem vonzottak, a kellemetlen bánásmód, az utasítgatások, az, hogy egy döntésre hetekig kellett várni, elriasztották a ritka vállalkozókat is. Az írók egymásnak panaszták sérelmeiket, a szó szoros értelmében lebeszéltek a másikat a forgatókönyvírásról. Az igazgatóság politikája tovább rontotta az amúgy is nehéz helyzetet. Amikor valakinek a munkáját nem tartották kielégítőnek, ahelyett hogy megtárgyalták volna vele, miben látják a hibát, mit kell kijavítani, a feladatot – tudta és beleegyezése nélkül – a »feje fölött« másik íróknak adták ki. Az a valós

Bár Révai tudta, hogy forgatókönyvválság van, makacsul kitartott amellett – „el-
viekben engedni [ugyanis] nem szabad” (Révai 72) –, hogy hiba lenne rábíznai min-
dent az „írói ihletre”. Attól viszont óva intette a kultúrpolitika funkcionáriusait, hogy
„a témakörben szóbajövő [konkrét – P. J.] témát előírjuk, vagy egyenesen rátukmál-
juk az íróra” (Révai 85). Úgy gondolta, hogy a kívánatos az lenne, ha „az írói terv
párhuzamos lenne az állami témakörrel, az állami alkotói tervvel” (Révai 85). De azt
is látta, hogy ez egyelőre nem lehetséges, következésképpen mégiscsak „szükség van
a párt és az állam részéről tervezésre, az írói ihlet bizonyos irányítására” (Révai 85).
Ironikusan azt mondhatnánk, hogy Révai ugyanolyan *hurráoptimista* volt a filmgyártás
szakmai lehetőségfeltételeit és esztétikai jövőjét illetően, mint az általa életre keltett
filmhősök: „az új élet aktív építői”. El sem tudta képzelni, hogy az írói átélés szabadsága
és az alkotások esztétikai minősége is csorbát szenved, ha az átélés tárgyát a hatalom
határozza meg:

Persze, az írói átélés a döntő. De ennek nem mond ellent az, ha a párt, az állam
azt kéri az íróktól: *azt éld át, ami a népnek a legfontosabb...* aközött, hogy az
író a lélek, az ember belső fejlődésével törődik, és aközött, hogy az állam azt
kéri tőle: foglalkozz a szénnel, semmiféle ellentmondás nincs, mert ha az író
megmutatja annak az embernek belső fejlődését, aki meg tudja oldani a szén-
csata feladatait, akkor megoldotta a lélek mérnökére háruló feladatot és az
állam által kitűzött „feladatot” is... (Kiemelés tőlem – P. J.) (Révai 86)

veszély fenyegetett, ha ez a gyakorlat továbbra is érvényben marad, hogy a gyár már 1948 végén – forgató-
könyv hiányában – leáll... Az egyetlen, igazi orvosságot az jelenthette volna, ha a felkért írókat szabadon,
nézetük és belátásuk szerint hagyják témát választani és alkotni, ez viszont teljességgel ellentétben állt
a filmpolitika célkitűzéseivel, következésképp kivihetetlennek bizonyult...” Megnehezítette a művészek
(írók, rendezők, operatőrök, színészek stb.) helyzetét a filmkészítés bürokratikus intézményrendszere is:
„1950 végére kialakult a filmkészítés lépcsőzetesen megvalósuló, tervszerű folyamata, és ez szabta meg
a további gyakorlatot. A tematikai terv alapján a Dramaturgia megbízást adott az íróknak az ún. novella
elkészítésére. A beérkező anyagot a Dramaturgia elbírálta, és az elfogadott novella alapján témavázlatot
rendelt. Ha a vázlatot a Dramaturgia vezetője jónak tartotta, a Dramaturgia tanács elé vitte... A témavázla-
tot a Dramaturgiai Tanács – esetleg változtatásokra javaslatot téve – elfogadta. Ha a változtatások mértékét
jelentősnek ítélték, a »kijavított« vázlat ismét a Dramaturgiai Tanács elé került, s ha elfogadta, kezdődhetett
a forgatókönyv megírása... Ezzel egy időben a Művészeti Osztály elkészítette a javaslatot a film főszereplő-
jére vonatkozóan. Az elkészült forgatókönyvet a Dramaturgia vezetője – elfogadásra javasolva – elküldte a
Dramaturgiai Tanács tagjainak, a Gyártási Osztálynak, a Játékfilm Főosztály vezetőjének, az igazgatónak, a
filmgyári Művészeti Tanács tagjainak és a Népművelési Minisztérium Színház és filmfőosztályának... Ha a
könyv minden tekintetben megfelelt, az NM Filmfőosztályán keresztül a minisztérium Kollégiumi Bizott-
sága elé terjesztették... A forgatókönyv elfogadását a Filmfőosztály írásban közölte a vállalat vezetésével,
valamint beleegyezését adta (esetleg személyre szóló kifogást emelt) a forgatócsoport vezető művészei-
nek megbízatásához. A rendező ezek után hozzákezdhetett az ún. rendezői példány megírásához, amelyet
azután a Művészeti Osztály fogadott el. A sokszorosítás után a rendezői példányból küldtek a miniszter-
riumba, csatolva a próbafelvételek után kialakult, konkrét szereposztási javaslatot, és ennek alapján elke-
zdődhetett a színészegyeztetés. Az ún. előkészítés befejezését a minisztérium az elfogadott forgatókönyv
lepecsételésével szentesítette, s egyben engedélyezte a forgatás megkezdését. A forgatás során a Művészeti
Osztály vezetője naponta megtekintette a musztereket. Ő döntött arról, hogy mit kell megismételni, újra
felvenni, de kötelessége volt a forgatást is rendszeresen ellenőrizni.” (Szilágyi 92–93, 123–124)

Vagyis a kecske is jóllakik, a káposzta is megmarad. Ma már persze tudjuk: máshogy alakult minden. A kecske ugyanis megdöglött, a káposztát pedig ellopták. Úgy, mint Miloš Forman *Tűz van, babám* című filmjében a tombolahúzásra váró ajándékokat.

Közvetett és közvetlen nevelés

A kulturális forradalom időszakában a politika művészei adnak választ a művészet jelenére és jövőjére vonatkozó kérdésre. Révai is ezt teszi, amikor az *MDP II. kongresszusán mondott beszéd* V. fejezetében megállapítja: az új művészet egyik ismertetőjegye, hogy „a nép felé fordul”, pontosabban: „kezd” a nép felé fordulni (Révai 19). Kétféle módon lehet Révai szerint a nép felé fordulni a művészetben – így a filmművészetben is. Közvetlenül és közvetetten. Nézzük először az utóbbit. Ez a sematikus szocreál filmművészetben olyan alkotások elkészítését jelenti, amelyek a *múltat* ábrázolják, de csak azért, hogy megmutassák, milyen szoros kapcsolat van a múlt és a jelen között:

...a múlt ábrázolása is fontos, mert a múlttal azt hirdetjük népünknek, hogy mi kommunisták, akik a szocializmust építjük Magyarországon, nem az égből pottyantunk le, nem rózsabokorból jöttünk a világra, hanem a magyar történelem szülőttei vagyunk. De ez sokkal inkább a *közvetett* nevelés eszköze és nekünk nemcsak erre, hanem a *közvetlen* nevelés eszközeire is szükségünk van, sőt erre nagyobb szükségünk van... (Kiemelések tőlem – P. J.) (Révai 82)²¹

A közvetlen nevelés eszközét azok a filmek jelentik, amelyek „a múltat tárgyaló, klasszikus anyagból merített” filmekkel ellentétben a jelen felé – „a mai élet ábrázolása felé” – fordulnak. De csak azért, hogy rögtön előretekintessenek az „épülő jövőbe”, igazolva, hogy törvényszerű, következőképpen *elkerülhetetlen* események vezettek a politikai fordulathoz a múltban és az antagonisztikus társadalmi osztályok harcához a jelenben:

Nemcsak azt kell ábrázolnunk és nem elsősorban azt, hogyan jutottunk el a máig, hanem a mát: elsősorban a jelent és a *belőle fejlődő jövőt* kell ábrázolnunk, a saját magunk fejlődését, a saját magunk harcait és munkáját, népünk hősie erőfeszítéseit. Színpadi és filmművészetünk akkor teljesíti igazán hivatását..., ha a jelent, az épülő jövőt ábrázolja. (Kiemelés tőlem – P. J.) (Révai 83)

Révai hangsúlyozza: a „jelen”, vagyis „az új élet szépségének” ábrázolása csak akkor lehet teljes, ha a művészeti élet képviselői megmutatják, hogy milyen életet élnek a „hétköznapi hősei”, vagyis azok az emberek, akik a szocializmus alapjainak lerakásán

²¹ Az új művészet – írja Révai – „még akkor is, ha a múltat ábrázolja, igyekszik azt mint a jelenhez vezető lépcsőfokot, mint népünk fejlődésének szakaszát érthetővé tenni” (Révai 19).

fáradoznak. Ezzel kapcsolatban azt kell kiemelni, hogy az új élet új hősei Révai szerint „nem tragikus hősök”, mivel nem buknak el „a régi erők elleni harcban”. De „az elbukó régi társadalmat képviselő alakok” sem azok, mert „bukásukban is gyűlöletesek” (Révai 78). Révai egy meglepő – de kétségtelenül találó – fordulattal a Hamlet halála után színre lépő *Fortinbras* alakjához hasonlítja a szocreal államművészet „hősét” – elismerve ezzel, hogy az új dráma „anyagával” nem lehet tragikus hatást elérni:

Az új szocialista drámában a *Fortinbrasok* nem végszóra jönnek, ők a főhősök az első felvonástól az utolsó felvonásig. Az új ember a szocializmus építése közben önmagát nevelő, fejlődő ember: harcban a régi világ erőivel, harcban a régi világ csökevényeivel azoknak a lelkében, akik az újat vele együtt építik, az új világ megépítésének külső és belső nehézségeivel – ez az új dráma anyaga. (Révai 78)

A korszak filmjei azt bizonyítják, hogy a „szocialista dráma” hőse – „a mi emberünk”, ahogy Révai mondja (Révai 89) – nemcsak a régi rendszer képviselőivel, például a szabotőrökkel vagy a rossz munkásokkal áll harcban, hanem gyakran *önmagával* is. Zsdanov is felhívja ennek jelentőségére a figyelmet, amikor egyik írásában megállapítja: a szocialista társadalomban – ahol „az antagonisztikus osztályokat” már felszámolták – „a régi és az új közötti harc” („az alsótól a magasabb felé való fejlődés”) *interiorizálódik*: már nem társadalmi „kataklizmák formájában megy végbe, mint a kapitalizmusban, hanem *bírálat és önbírálat* formájában, amely *fejlődésünk igazi mozgató ereje*, hatalmas fegyver a párt kezében. Ez feltétlenül a haladás új fajtája, *a fejlődés új típusa...*” (Kiemelések tőlem – P. J.) (Zsdanov 37)

Mi a bírálat és önbírálat célja? Hogy az új világ hőse – aki mindig dolgozó ember – *jobb* munkássá váljon: „...nálunk – írja Révai – a dolgozó embernek kell a művészet központi figurájává lennie”, de az olyan dolgozó embernek, aki holnap *többet* termel, mint ma – többek közt a *szigorú* önkritikának is köszönhetően. Ha megnézzük a korszak alkotásait, például a termelési filmeket vagy a termelés szituációját megörökítő festményeket, például Benedek Jenő *Drága Rákosi Mátyás, jelentjük...!* című képét, azt látjuk, hogy a munkások, akik kivétel nélkül *idealisták*, arra töreksenek, hogy *növeljék* az ipari termelés hatékonyságát – akkor is, ha ez irracionális erőfeszítést igényel munkástól és géptől egyaránt.

De az új világ építőjeként színre lépő öntudatos munkást épp az különbözteti meg annak sokszor öntudatlan ellenségétől, hogy *nem kételkedik* a termelés fokozásának hasznában, értelmében, teljesíthetőségében. Ha pedig nem kételkedik ebben, akkor azért, mert az új világ építője nem gondolkodó, hezitáló, mérlegelő, hanem – mint Révai írja – mindenekelőtt „cselekvő ember”. *A cselekvő ember az új világ reprezentatív hőse*. Hősiessége pedig főként *aszketizmusában* mutatkozik meg; abban tudniillik, hogy a jelen helyett a jövőt, a valóság helyett az eszmét, a pihenés helyett a munkát és a tanulást, önmaga helyett pedig – és talán ez a legszembetűnőbb a termelési filmekben – a közösséget választja. De csak azért, mert idealistaként azt hiszi, hogy felépíthető, talán

még az ő életében, egy olyan társadalom, ahol nincs osztályharc és kizsákmányolás, és ahol az emberek által termelt javak korlátlan mennyiségben rendelkezésére állnak bárkinek, aki csak megkívánja őket.

A *Kis Katalin házasságában* Varga Jóska több időt tölt a gyárban, mint otthon, több időt tölt a kollégáival, mint a feleségével. Varga Jóskának nincs magánélete, mert nincs hozzá elég szabadideje – mégis felhőtlenül boldognak érzi magát, és nem érti, hogy miért nem tetszik mindez a feleségének. Azt szeretné, ha *individualista* felesége – akít „rossz munkásnak” nevez az értekezleten – a gyárat tekintené az otthonának, a kollektívát a családjának; a gyermekeiről gondoskodó apa vagy anya szerepkörét betöltő párttitkárt pedig a gyóntatójának, pszichológusának, pótolhatatlan lelki társának, akivel mindent meg lehet és mindent meg is kell beszélni. Varga Jóska boldog. Boldog, mert *indoktrinált*. Boldog, mert eljutott egy hit elfogadásához, mert kételkedés nélkül hisz a tökéletes társadalom megvalósításának irracionális lehetőségében. Ha pedig hisz ebben, akkor azért, mert nem a jelenből nézi a jövőt, a valóság nézőpontjából az eszmét, hanem fordítva: *a jövőből nézi a jelent, az eszme nézőpontjából a valóságot*. Ez teszi lehetővé számára, hogy gond nélkül elviselje a nélkülözést, kétségbeesés nélkül a lemondást, a szocializmus építésének lelki és fizikai nehézségeit. Márpedig nehézségek mindig vannak: nem érkeznek meg a cement, jampecek lustálkodnak a téglarakás mögött, szabotőr téblábol az új gép körül. Hiába: a Varga Jóskák, a termelési filmek indoktrinált hősei, nem esnek kétségbe. Hogyan is eshetnének, hiszen *pszichológiai* szempontból már a kommunizmus világában élnek, onnan néznek ránk vissza: mosolyogva. Az *örök mosoly* – ez az indoktrináció csalhatatlan jele a korszak filmjeiben.

Érdekes ezen a ponton felidézni, hogy mit mond Révai a szocreál irodalommal kapcsolatban, mivel annak kritikája – mai szemmel – a korszak filmművészetére is kiterjeszhető. Révai úgy látja, hogy az új irodalmi alkotások hősei

sokszor vérszegények, papírmáséfigurák, nem jellemek, hanem árnyékok. Nem saját életüket élik, nem természetesen mozognak és cselekszenek, hanem úgy élnek és cselekszenek, mint ahogy ezt az író írja elő nekik alapfokú szemináriumokban megtanult, elvont tézisek szerint. (Révai 22)

Mindez a termelési filmek munkás, paraszt vagy éppen katona „hőseiről” is elmondható. Általában ezek is „papírmáséfigurák”, nem is lehetnek mások, hiszen olyan hősokról van itt szó, akiknek csak *másért* való létük van. Létük kimerül az utópikus eszme erkölcsi szépségének és történeti igazságának érvényre juttatásában. Léteznek, de csak úgy, mint egy árnyék, és csak addig, amíg nem takarja felhő a napot.

Összegzés

Amennyiben az ideológiai elvárások nézőpontjából vizsgáljuk a korszak alkotásait, azt látjuk, hogy ezek a hatalom számára azért voltak – minden kritika ellenére – szükség-

szerűen értékesek, mert megfeleltek annak az elképzelésnek, amelyet a Rákosi-diktatúra a társadalom gazdasági és az ember erkölcsi jövőjéről alkotott; mert nem a valóságról, hanem a valóság „eléréndő” égi másáról beszéltek, és mert úgy beszéltek róla, ahogy a politika nem volt képes: *közérthető, sőt néhány esetben szórakoztató módon*.²² Ha a *Talpalatnyi föld*, a *Ludas Matyi*, a *Különös házasság* vagy épp a *Kis Katalin házassága* Révai számára értékes alkotások voltak, akkor totalitarizmuskritikai szempontból azért, mert sikeresen vetítették vissza a dolgozó nép előtt álló ígéretes jövő képét a küzdelmes jelenbe és a még küzdelmesebb múltba – „a kapitalista társadalmi rend hosszú haldoklásának” (*Történelem és osztálytudat*, 29) és a szocializmus reményteljes születésének korszakába, amelyet az új művészet ambivalens módon egyrészt összekapcsolt, másrészt szembeállított ezzel a képpel, ezzel a nagyszabású, a modernitás problémáira választ kereső *utópiájával*; hiszen végül is erről volt szó: egy utópiáról, amelyet a felszabadulásért küzdő proletariátusnak kellett volna megtöltenie tartalommal.

Az eredményéről szólva megállapítható: az ötvenes években kizárólag a szocreál művészet volt képes rövid időre életet lehelni az utópiába. Az utópia *életre* kelt – de csak a filmvásznon, azokban a *hamis*, de nem feltétlenül *rossz* filmekben, amelyeket a totalitárius politika utópikus realizmus iránti makacs igénye szült. Amikor a korszak 1953-ban véget ért, és elkezdődött a magyar filmművészet lassú megújulása – a termelési filmek utópikus világkonstrukciójának kritikája, amelyet mélyen áthatott a korszak lényegének kiábrándító megértéséig hatoló *destrukció* szándéka is –, hamar tisztázódott: a Rákosi-korszak szocreál (film)művészete nem immanencia volt, hanem transzcendencia, nem fenomenológia, hanem „*választás és interpretáció*”. Interpretáció, amely „a teljesen elvont – drámai, erkölcsi vagy ideológiai – mondanivaló szolgálatában” azt tette, amit, úgy tűnik, minden nihilista, metafizikai irányultságú művészet megtesz: „*valamilyen a priori nézőpont alá*” rendelte a „*valóságot*” (Bazin 423).

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bazin, André. *Mi a film?* Ford. Hollós Adrienne. Budapest: Osiris Kiadó, 1955.

Fukász György–Agári Péter–Hermann István–Tóth Dezső–Zoltai Dénes. *Művészet és elkötelezettség*. In *Művészek, társadalom, művészetpolitika*. Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1981.

Lukács György. *Szabad vagy irányított művészet?* In *Irodalom és demokrácia*. Budapest: Szikra Kiadó, 1948.

²² Révai bírálja a pártbürokrácia által használt „színtelen és szagtalan, nyakatekert és élettelen” „bürokrata tolvajnyelvet”, amely „eltaszítja” a párttól a népet – holott „a jó propagandista és agitátor sohasem fedlekzik meg arról, hogy az államot segít vezetni akkor, amikor [a közérthető nyelvhasználattal – P. J.] szorosabbra fűzi a párt és a tömegek kapcsolatát”. „Sokszor – állapítja meg Révai – valamiféle különleges és kiagyalt és elrontott nyelven [»pártnyelven« – P. J.] beszélünk a néppel”, ami nem segít „felsorakoztatni a dolgozókat a párt mögé”. Mi ennek az oka? Az, hogy „agitátoraink nem ismerik az életet, az illető üzem vagy falu dolgozóinak konkrét problémáit”. Ebben segíthet Révai szerint a művészet, de csak egy olyan művészet, amely a „népszerűtlen” kérdésekhez is hozzá mer nyúlni (Révai 9).

- Lukács György. Régi kultúra és új kultúra. In *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető Kiadó, 1971.
- Marx, Karl. *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1962.
- Nietzsche, Friedrich. *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- Révai József. *A demokratikus nevelés szelleme*. Budapest: Szikra Kiadó, 1947.
- Révai József. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra Kiadó, 1952.
- Szilágyi Gábor. *Tűzkeresztség. A magyar játékfilm története: 1945–1953*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1992.
- Zsdanov, Andrej Alekszandrovics. Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán az SzK(b)P központi bizottságában (1948). Felszólalás a G. F. Alekszandrov „A nyugati filozófia története” című könyvével kapcsolatban rendezett vitán (1947). In *A művészet és a filozófia kérdéseiről*. Budapest: Szikra Kiadó, 1952.

A kritikus, a látnok és a hős

Munkásábrázolás a Rákosi-korszak termelési filmjeiben

„A dolgozó embert – és nálunk a dolgozó embernek kell a művészet központi figurájává lennie – a munka kapcsolja össze a társadalommal. Jellemábrázolás tehát a munkához való viszony ábrázolásától függetlenül nincs és nem is lehet a mi társadalmunkban.”

(Révai 86)

Bevezetés

A Rákosi-korszakban készült termelési filmek – például a *Kis Katalin házassága* (Máriássy Félix, 1950), *Becsület és dicsőség* (Gertler Viktor, 1951), *Első fecskék* (Bán Frigyes, 1952), *Kiskrajcár* (Keleti Márton, 1953) – nem fizikai realitásként ábrázolják a kommunizmust, hanem egy sajátos *lelki-erkölcsi beállítottságként*, amely lehetővé teszi, hogy az ember a szerelem helyett a munkát, a család helyett a brigádöt, a jelen helyett pedig a jövőt válassza.²³ A termelési filmekben *nem a világ új, hanem az ember*. Ha pedig új, akkor mindenekelőtt azért, mert nem individualista; mert hiányzik belőle az ego örök elő(térbe)állításának kényszere. Éppen ellenkezőleg: a termelési filmek hőseit arról lehet felismerni, hogy kivétel nélkül *kollektív lények*, akik állandó harcot vívnak „a kispolgári önzés, a közérdek iránti közömbösség szellemével”.

Lunacsarszkij egyik érdekes – eddig figyelemre nem igen méltatott – megállapítása szerint a szocialista realizmusnak mint művészetnek *három összetevője* van. Mivel az új művészet képviselői – írja Lunacsarszkij – „gyűlölik az elhaló rendet”, „ezért a proletárművészetben is helyet kap az ostorozó, szatirikus elem. Másodszor, ők új világot harcolnak. És ezért a harcnak... központi helye lesz az új művész témái között. Harmadszor, még ha »jóstükörben« is, megidézik ezt az új, jobb világot...” (Lunacsarszkij 212)

Lunacsarszkij megállapítása alapján a termelési film a szocreál államművészet normatív műfajaként értelmezhető. Egy termelési film ugyanis – esztétikai szempontból – három elem kombinációja: először egy *profetikus* elemé, amely a *jövő* ábrázolásában kap szerepet (ezen a szinten a mű egy szép új világ ígéretét fogalmazza meg); másodszor egy *tragikus* elemé, amely a *jelen* ábrázolásában érhető tetten (ezen a szinten a mű az új világ létrehozásáért vívott harc pillanatnyi állását mutatja be); harmadszor pedig egy *szatirikus* elemé, amely a *múlt* ábrázolásában dominál (ezen a szinten a mű a nyomaiban

²³ A termelési filmekben a munkások számára komfortos lakásokat biztosító *lakótelep* az egyik fizikai jele annak, hogy megvalósítható a kommunizmus utópiája, hogy van átmenet a szükségszerűség világából a szabadság világába.

még mindig fennálló régi világ értékrendszerének kritikáját nyújtja). Ez a három elem esztétikai szempontból feltételezi és kiegészíti egymást. Hol? A társadalmi hierarchia csúcsára állított „*öntudatos*” – a pártállam elvei és érdekei szerint cselekvő – *munkás* idealizált karakterében, akinek három „arca” van a termelési filmekben: a *munkás hős* – ha a jelenről; *látnok* – ha a jövőről; és *kritikus* – ha a múltról van szó.

A munkás mint kritikus

Vizsgáljuk meg először, hogyan viszonyul a munkás a múlthoz, hogyan látja a szocializmus építésének kezdete előtt létezett világot. Az *Ifjú szívvel* (Keleti Márton, 1953) című filmben van egy jelenet, ahol Dani Sándor, az apa elbeszélget a fiával, Dani Jánossal, a szakmunkásképző iskola ifjú növendékével. A beszélgetésre az ad okot, hogy Dani János – bár ügyes vasesztergályos – nem szeret tanulni, és ez most már a műhelybeli teljesítményén is meglátszik. A csalódott Dani János (akit Soós Imre alakít) azt fontolgatja, hogy otthagyja az iskolát. Erre az apja (Pécsi Sándor) a *múltról* kezd el beszélni, azokról az évekről, amikor ő tanulta a vasesztergályos szakmát:

Dani Sándor: Egyszer én is világgá akartam menni. Ott akartam hagyni csapat-papot. Olyan idős lehettem, mint te. Inas voltam a hajógyárban. Sokan voltunk ott inasok. A szakmát nagyon szerettem, de reménytelenül. Egész nap csak a nagy vasakat trógeroltuk. Estére aztán úgy dőltünk le az ágyba, mint egy fatuskó. Egyszer elmentünk küldöttségbe a Doktor Úrhoz. Így hívtuk a felügyelőnket: Doktor Úr. Odaálltunk elé és kértük, hogy engedjen oda minket a gépekhez, s adjon nekünk tankönyveket.

Dani István: És? És ő mit szolt?

Dani Sándor: Mit? Belemártotta a kezét fekete gépzsírba, és végigpofozott minket.

Dani István: Édesapámat is?

Dani Sándor: Engem legelsőnek. Aztán elővette a pálcáit. Három volt neki. A Király – ez volt a legvastagabb. Aztán a Herceg és a Gróf. Mert neveket is adott nekik. Én a Királlyal kaptam. Ekkor akartam világgá menni.

Dani István: Nagyon fájt?

Dani Sándor: Az fájt csak, hogy nem üthettem vissza. Aztán mégis ott maradtam. Néhány idősebb elvtárs mellém állt, segítettek, tanítottak. Hát így lettem én vasesztergályos, fiam.

Dani István: Én nem is gondoltam, hogy édesapámnak ilyen nehéz volt. És hogy én... Hogy nekem... Édesapám, mondja, nehéz önkritikát gyakorolni?

Dani Sándor: Hát nem könnyű. De utána jobban érzi magát az ember.

Mint látható: a munkás nem nosztalgiával tekint vissza a múltra; viszonya a múlthoz inkább polemikus: tagadó, elutasító, szembesítő. Emlékezik arra, amit átélt – a két

világháború alatt és között –, de csak azért, hogy *ítéletet* mondjon felette.²⁴ Ez történik a *Kis Katalin házasságában* is, ahol Kisné (Gobbi Hilda) kijelenti: „Az ő életük [Kis Katáé és Varga Jóskaé – P. J.] azért nagyon másképp indul, mint a miénk.” Kisné a szép fürdőszobára, a modern tűzhelyre, a tágas és komfortos lakásra gondol; azokra a javakra, amelyeket a szocialista rendszernek köszönhet a lánya és annak férje.

Hogyan indult Kis Kata szüleinek élete? Úgy, mint Dani Sándoré. Azok a karakterek, akik felnőtt emberként érték meg az 1948-as fordulatot, mindig arról beszélnek a termelési filmekben, hogy milyen sok szenvedésben és megaláztatásban volt részük a Horthy-korszakban. A múltat *szakadék* választja el a jelentől. Előbbit mindig az elnyomás és a frusztráció, utóbbit mindig a felszabadulás és az öröm jellemzi. Nincs kapcsolat a múlt és a jelen között: az 1948-as fordulat egy új időszámítás, egy új történelem – a kommunista üdvtörténet – kezdetét jelöli. Ezt az időtörést, ezt a múlt és a jelen világa közt tátongó szakadékot mutatja meg Dani Sándor a fiának, amikor elmeséli, hogyan bánt vele annak idején a „doktor úr”. Dani János belepillant a szakadékba, és – „megtér”. Felismeri, hogy „önkritikát” kell „gyakorolnia”.

Dani János az új ember belső fejlődésének „igazi mozgató erejét” (Zsdanov 35) ismeri fel a közösség nyomásától látszólag független, tárgyilagos, ugyanakkor mégis *szenvedélyes* önkritika lehetőségében. Mi az önkritika? „Hatalmas fegyver a párt kezében” (Zsdanov 35), mivel képes *dinamizálni* a párttagságot egy olyan időszakban, amikor az a veszély fenyeget, hogy a hatalomra jutott mozgalom elveszti *lendületét*. Hannah Arendt írja: „a hatalom megragadásának időszakában” a totalitárius mozgalmat – a náci és a bolsevik mozgalmat egyaránt – az a veszély fenyegeti, hogy „az államgépezet átvétele nyomán »megcsontosodik«, s egyfajta abszolút kormányzati rendszerré dermed” (Arendt 487). Erre utal Zsdanov is, amikor *A művészet és filozófia kérdéseiben* megállapítja: a „fejlődés” (vagy mint Arendt fogalmaz: a totalitárius mozgalom „belső hajtóerőinek” megőrzése) az „antagonisztikus osztályok” között kirobbant élet-halál harc lezárulása után „bírálat és önbírálat” formájában megy végbe „a szovjet társadalomban”. Más szóval: a „bírálat” és „önbírálat” minden társadalmi szinten és az élet minden területén alkalmazható módszere lehetővé teszi, hogy a totalitárius állam „a permanens forradalom” állapotában tartsa a totalizálni – államosítani – kívánt társadalmat.

Ha ebből a perspektívából vizsgáljuk a Rákosi-korszak termelési filmjeit, azt mondhatjuk, hogy a „bírálat” és az „önbírálat” aktusa feltételezi egymást. A bírálat mindig önbírálatot szül, az önbírálat pedig mindig újabb – még mélyebb, még alaposabb – bírálatra jogosít fel. Jó példa erre a *Szabóné* című film, ahol az individualista, de nem fejlődésképtelen Hódis bevallja az üzemi pártbizottság tagjai előtt, hogy a találmányát – amelyen eddig *egyedül* dolgozott – nem találta megvalósíthatónak a Találmányi Hivatal:

²⁴ A munkás számára a múlt és jelen világa nem mérhető össze egymással; ellenkezőleg: a múltat a jelentől és különösen a jelenben érelődő jövőtől szakadék választja el, amelyet hiba lenne a nosztalgia révén – *visszafele* – átugrani.

Hódis: Elvtársak, segítségért jöttem. Tegnap nagyon ostobán viselkedtem, mert újítás nincs, azazhogy még nincs. De lehet, hogy lesz. Az alapgondolat jó. Így mondták a Találmányi Hivatalban. De hogy ha én magányosan tapogatózom tovább, akkor ki tudja, hogy sikerül-e. Márpedig én tudom azt, hogy nem szabad, nincs jogom elvonni az újítást az üzemtől. Ezért, hogy ha egy-két jó szaktársam segítene nekem... És a mérnök elvtárs is...

Az üzemi pártbizottság elnöke: Az elvtársak segítenek. De itt sokkal többről van szó, nemcsak az újításról. Te pártunk jelvényét viseled. Tagjelölt vagy. Neked másoknál is jobban, példamutatón kell élned. Itt köztünk az üzemben. És otthon a magánéletedben is.

Hódis: Tudom.

Az üzemi pártbizottság elnöke: Hát akkor mutasd meg, hogy tudod. Ha nem tanulsz, ha nem bízol bennünk, akkor lemaradsz.

Az üzemi pártbizottság egy másik tagja: Majd mi segítünk, Imre.

Ez történik. Hódis a szaktársak segítségével megoldja a műszaki problémát, s közben morálisan újjászületik: individuumból *dividuummá* válik; olyan lényvé, aki most már képes feloldódni a *közösségben* mint totalításban. Ezt mondja a film végén Hódis az acélöntő udvarán összegyűlt elvtársak – a megtalált „családja” – előtt:

Hódis: Elvtársak, ne haragudjatok, hogy ebbe a szép ünneplésbe most a magam ügyével... De ez az éppen, hogy nem a magam ügye. Mert a munkásnak, aki az egész osztálya előtt felel a termelésért, az egész országért, annak olyan tisztán kell tartania a magánéletét, akár a kristály. Hát én ebben hibáztam, elvtársak. De nagyon. De most ennek vége. Az elvtársak segítségével vége. Csak ezt akartam mondani. Meg hogy kész az újításunk. Az elvtársaké meg az enyém. És hogy átadjuk a gyárnak. Szóval csak ezt akartam mondani. Meg hogy bocsássatok meg.

Fontos itt hangsúlyozni a következőt. Mivel a kritika mindig *cselekvő* jellegű, az önkritika *kényszere* úgy nő, ahogy a „társadalmi cselekvés” (a cselekvő kritika) lehetőségét biztosító politikai-bürokratikus hatalom mértéke növekszik. Ez Arthur Koestler *Sötétség délben* című regényére utalva azt jelenti, hogy csak azok részesednek ilyen vagy olyan mértékben a hatalomból (kapnak jogot a párhierarchia csúcsán álló tévedhetetlen vezértől a „társadalmi cselekvéshez”), akik, ha a mozgalom úgy kívánja, „hagyják magukat bűnbakként feláldozni” a közösség dinamikájának megőrzése érdekében (Koestler 183). Ha megnézzük a korszak termelési filmjeit, azt látjuk, hogy az önkritika a közösség dinamikájának megőrzése érdekében hozott személyes áldozat *legenyhébb*, lényegében *mindennapos* formája. Szükség van rá, mert az atomizált emberekből álló tömeg – a dolgozóké – csak így tudja *közösségeként* definiálni önmagát. Hannah Arendt értelmezése szerint a totalitárius szervezet úgy működik, hogy „aki nincs benne, az ki van zárva belőle” (Arendt 460) – ki van zárva egy olyan világba, ahol „minden ha-

lódik”. Éppen ezért az ilyen szervezetben nagy jelentősége van annak a *distanciának*, amely a szervezet tagjait mindenki mástól (a „romlott, dekadens” – nem totalitárius – külvilágtól) megkülönbözteti. Ezt a különbséget – „a *Mi* és az összes többi ember közötti különbség” *empirikus* tapasztalatát – az önkritika szenvedélyes színjátéka állítja elő a mozgalom „színházában”. Azért beszélhetünk itt színházról, színjátékról, mert a termelési filmekben mindig *nyilvánosan*, a közösség tagjai előtt, ráadásul gyakran valamilyen *színpadon* vagy *emlévényen* hangzik el az önkritika (a megtérő munkás mindig áll, a már megtértek pedig gyakran ülnek).

Ha megnézzük a *Szabóné* vagy a *Kis Katalin házassága* című filmeket,²⁵ azt látjuk, hogy az öntudatos munkásnak mindig késznek kell lennie, és a termelési filmekben készen is áll mindig arra, hogy látásmódját, ha szükséges, korrigálja: összehangolva a személyest a kollektívval. Ha az öntudatos munkás önkritikát gyakorol (az önkritika fokozza öntudatosságát, az öntudatosság pedig fokozza a saját hibáival szemben tanúsított éberségét), akkor ezt azért teszi, hogy nyilvánosan kifejezze: nem tudja elképzelni a személyes életét „azon a szoroson összefonódott társaságon kívül, amelynek tagjai a beavatatlanok világa felett állónak érzik magukat, még akkor is, ha vádlottakat csinálnak belőlük” (Arendt 461). Az önkritika színházában a tévedését felismerő munkás bűnbánó *vádlottként* áll a bíró szerepét játszó közösség színe előtt: várja annak elmarasztaló vagy felmentő ítéletét. Ha az önkritika „őszinte”, ha továbbá a múltban elkövetett személyes hibák nyilvános feltárásának konfessziószerű és ezért vallási felhangoktól sem mentes aktusa egy jövőre irányuló mozzanatot is tartalmaz,²⁶ akkor megtörténik a felmentés. Akkor nincs többé akadálya annak, hogy a közösség és az egyén *kibéküljön* egymással. Ennek a kibékülésnek megvan a maga sajátos rituáléja és szimbólumrendszere a korszak termelési filmjeiben: az egyén felé megnyíló közösség részéről *a viharos taps*, a bűnbánó egyén részéről pedig *a könnyes szem*, *a lehajtott fej* és gyakran az *elcsukló hang* jelzi, hogy a szűk, de biztonságos akol melegét élvező nyáj már nem neheztel a hazatért bárányra (az „államosított” individuumra).

²⁵ Amikor a párttagok azon vitakoznak a *Kis Katalin házasságában*, hogy megérdemli-e Kata, hogy felvegyék a Magyar Dolgozók Pártjába, Varga Jóska feláll, és a közösség tagjai előtt önkritikát gyakorol: „*Varga Jóska*: Mielőtt Varga elvtársnő felelne [a pártba való felvételével kapcsolatban megfogalmazott kifogásokra – P. J.], szeretnék hozzászólni én is. Szeretném megmondani, hogy hibás voltam abban, hogy elment tőlem. *Egy munkás*: Te? Miért? *Varga Jóska*: Azért, mert nem szántam rá elég fáradságot, hogy tanítsam, hogy neveljem, hogy öntudatos munkás legyen belőle. Csak bíráltam, türelmetlen voltam vele, és nem segítettem neki. Pedig Kata azóta bebizonyította, hogy megvoltak a képességei. Jó, öntudatos munkás lett belőle. Megérdemli, hogy tagjelölt legyen. És én azt hiszem, ahogy már másképpen viszonyul a munkájához, úgy most már mi is... most már mi is másképpen fogunk együtt dolgozni.”

²⁶ Az önkritika az ígéretetés gesztusával zárul: „ugyanazt a hibát a jövőben nem fogom elkövetni” – mondja a bűnbánat embere, aki ettől kezdve, hasonlóná válva a hasonlók között, kiszámíthatónak és szabályszerűnek gondolja, de legalábbis állítja magát. Ezt teszi Kata is a *Kis Katalin házasságában*, amikor így szól: „Én már tudom, hogy hiba volt elhagyni Jóskát. De úgy megbántott. Aztán meg azt hittem, ha látja, hogy megváltoztam, talán majd hazahív. Nekem nagyon nagy dolog a párttagság. A legtöbb, a legnagyobb dolog a világon. De talán még nem mutattam meg eléggé, hogy más ember lettem. Ígérem, be fogom bizonyítani...”

A munkás mint látnok

Láttuk, hogyan viszonyul a munkás a múlthoz. Most nézzük meg, hogyan viszonyul a jövőhöz. Ha a jövőről van szó, a munkás magatartása reménykedő, várakozó, optimista, sőt *hurráoptimista* – nem is lehet más, hiszen a termelési filmekben a munkás rendelkezik a jövőbe látás képességével. Mégis: a jövőről, a kommunizmus megvalósulásának *küszöbönálló* történelmi lehetőségéről, sőt *szükségyszerűségéről* a munkás nem sokat beszél; annál többet beszél viszont a *termelésről*, a termelés fokozásának objektív (gazdasági) és szubjektív (emberi) feltételeiről – különösen az utóbbiról esik sok szó a korszak filmjeiben. A munkást, vagy mint Révai fogalmaz: „a dolgozó embert... a munka kapcsolja össze a társadalommal” (Révai 86). Pontosabban: a *munkaverseny*, a termelés fokozásának egyrészt *kollektív*, másrészt mindig *katartikus* élménye. A katartikus itt azt jelenti: nevelő, jellemformáló. Erre utal Révai is, amikor megállapítja, hogy „jellemábrázolás a munkához való viszony ábrázolásától független nincs és nem is lehet a mi társadalmunkban” (Révai 86). A termelési filmekben a karakterek *erkölcsi értékét* – jóságát vagy gonoszságát – az határozza meg, hogy *mennyit* dolgoznak.

A termelési filmekben a jelent egy hosszú, de rövidülő és egyre inkább járható út köti össze a jövővel, amelyen a munkásosztály tagjai a földi paradicsom szélesre tárt kapui felé menetelnek. A menet élén a munkásosztály legharcosabb, legöntudatosabb, a jövőbe látás képességével leginkább rendelkező tagjai – a *sztahanovisták* – haladnak. Mivel ők haladnak az élen, mivel ők alkotják a munkásosztály, „az alsótól a magasabb felé való fejlődés” élcsapatát, abban a kiváltságban részesülnek, hogy ők *képviselik* a jelenben a jövőt, a szocializmusban a kommunizmust.

A kommunista társadalom jövőbeli megvalósulásának *tárgyi jelei* is vannak a termelési filmekben. Ezek közül a legfontosabb az *új lakás*, amelyet a sztahanovisták „ingyen” kapnak a jutalmazó államtól. Az új lakás komfortos, gépesített s olyan nagy, hogy Kis Katalin édesanyja szerint el lehet benne tévedni, mint egy „labirintusban”.

Amikor az új lakásról van szó, amikor azt kell elképzelni, hogy milyen bútorok *lesznek* majd benne, hol lesz az asztal, az ágy, a szekrény, a sztahanovistát sohasem hagyja el *látnoki* képessége. A *Kiskrajcár* egyik jelenetében Madaras Jóska (Soós Imre) és a szerelme, Orbán Anna (Pápai Erzszi) felkeresnek egy *épülő* házat Sztálinvárosban. A háznak még csak a vakolatlan falai állnak, de Jóska és Anna ennek ellenére már *látja* a jövőt:

Madaras: Látod azt a két ablakot? Az lesz a lakásom.

Anna: Lakást kaptál?

Madaras: Hát ha egyszer meg akarok nőszülni. És ha Orbán Anna mégis rászánja magát, hogy férjhez menjen.

Anna elmosolyodik. Madaras megfogja a kezét.

Madaras: Gyere!

Kézen fogva befutnak a csupasz falak közé.

Madaras: Hát ez lesz a lakás... Tetszik?

Anna: Gyönyörű!

Madaras: Egyszerre megveszek mindent! Konyhabútort, szobabútort, csipkefüggönyt, rádiót.

Anna: Mindent egyszerre?

Madaras: Két hónap múlva együtt lesz a pénz!

Madaras az egyik falhoz fut.

Madaras: Nézd, itt áll majd a szekrény. Az asztal pedig itt. A sarokban pedig a rádió és...

Anna (izgatottan): Nem. A kis asztal álljon az ablaknál. És azon a rádió. A szekrény pedig... ott.

Madaras: Ho-ho... Hát te még nem is feleltél, akarsz te Madaras Józsefné lenni?

Anna: Az asztal... az asztal nem jó helyen van ott.

Madaras: De az asztal ott jó helyen van.

Anna (évdve): Ne vitatkozz velem! Asszony dolga berendezni a lakást. Ezt bízd csak...

Madaras: Hát te ilyen akaratos asszony leszel?

Anna: De az ágy itt fog állni...

Madaras: Nem. Ott a helye az ágynak.

Anna: De miért?

Madaras: Mert ott elfér mellette majd a kiságy is.

Minden „öntudatos” munkás sztahanovista szeretne lenni a termelési filmekben. Ezt mondja Varga Jóska a *Kis Katalin házasságában*, amikor Kata, a rövid balatoni nyaralás végén felsóhajt, jelezve, hogy holnap már várja őket a gyár és a gyárral együtt a munkaverseny:

Jóska: Miért sóhajtottál?

Kata: Mert vége van.

Jóska: Dehogyan van vége. Most hazamegyünk. És akkor jön a költözés. A saját, külön, új lakásba.

Kata: Te, tudod, mit szeretnék? Mindig veled együtt lenni, úgy, mint most.

Jóska: Te csak szeressél többet. És akarjál még ennél is jobb életet.

Kata: Ó, hát az nincs itt.

Jóska: Lesz. Tudod, én mit szeretnék? Szeretnék sztahanovista lenni.

Kata: Neked az sikerül is. Egész biztos.

Jóska: De neked is sikerülhet.

Sztahanovista az lehet, aki látja a jövőt, aki hisz abban, hogy a kommunizmus nem utópia, hanem – közelítő – realitás. Ezt a hitet a munkás – ha öntudatos – nem magából, hanem a kollektívából, de még inkább a *pártból* meríti, amelynek ideológusai tudják, hogy az öntudatos munkás valójában „*mi*”-tudatos. Amikor a kollektíva céltáblájává vált, még a faliújságra is „kiszerveztett” Kata elsírja bánatát Barna bácsinak. A szövőgyár megértő párttitkára elmagyarázza neki, hogy mit jelent „*mi*”-tudatosnak lenni.²⁷ Nem mást, mint *internacionalista* módon szemlélni az új világ előállításáért indított forradalmi harc – a termelés fokozásának – kérdését:

Kata: Barna bácsi, én olyan boldogtalan vagyok.

Barna bácsi: Boldogtalan? Azt mondják, a ti brigádokat a legvidámabb csapat a gyárban.

Kata: Én nem a brigádról beszéltem. Azok mindig örülnek. Különösen a Vircsi. Még énekel is.

Barna bácsi: És minek örül?

Kata: Hát egyszer annak, hogy jutalomkönyvet kapott a szemináriumon. Meg annak, hogy elérte a százhusz százalékot. Meg tudja, Barna bácsi, a Gyuszi udvarol neki. A lányok azok mindig örülnek. De én egészen más vagyok. Én asszony vagyok.

Barna bácsi: Hát Sebesné is asszony, mégis jókedvű, nem?

Kata: Persze, hogy jókedvű. Élmunkás! Mindenki tiszteli, még verset is írnak hozzá. Az mindennek tud örülni. Ha egy új gyár felépül, boldog. Ha Franciaországban győzött egy sztrájk, boldog. Még talán annak is örülne, ha lehamná valaki. A Jóska is ilyen.

Barna bácsi: Kata, bevallok neked valamit. Én is ilyen vagyok. És nagyon sajnállak téged, ha nem ismered ezt az igazi boldogságot.

[...]

Barna bácsi: Mondd, Kata, szeretsz te valakit Jóskádon kívül? De őszintén!

Kata: Persze. Apát meg anyát. Meg Barna bácsit. Meg a...

Barna bácsi: Ez nagyon kevés. Én is szeretlek téged. De rajtad kívül sok millió embert a világon. És ők is szeretnek engem. És ez igen nagy szó. Segítenek a munkámban. Én meg nekik igyekszem segíteni. De az örömeink is közösek. Sebesné is így van vele. Ha száznegyven százalékot teljesít, biztosan tudja, hogy segíti a francia munkásokat és minden embert, aki a békéért harcol. Azok pedig még több szeretettel gondolnak rá. De nem csak rá. Minden magyar dolgozóra. Vircsire is, terád is.

²⁷ A jelenet végén Barna bácsi leveszi a faliújságról a Katát gúnyoló képet, azt sejtetve ezzel, hogy pedagógiai megfontolásból talán ő maga helyezte el ott, csak azért, hogy meggyőzze Katát az önkritika hasznáról és helyességéről.

Kata: Énrám nem. Én nem érek semmit. Múlt héten is nyolcvan százalékomban volt csak.

Barna bácsi: Hát ez bizony baj. De lehet rajta segíteni! Iratkozz be a szakfolyamra. Ha tanulsz, még Vircsit is leghagyhatod.

Kata: Vircsit? Ugyan. Ha jelentkezem, akkor megint kinevetnek, azt hiszik, hogy megbántam, amit mondtam.

Barna bácsi: Ide hallgass, Kis Kata. Csak a számár csökönnyös. Az okos azért okos, mert belátja és kijavítja hibáit. Ha jelentkezel, megmutathatod, az okos Kis Kata nem hagyta magát.

Kata: Okos?

Barna bácsi: Igen, okos és bátor. Én legalábbis annak hiszem. És nem szeretném, ha csalódnék benne.

Barna bácsi arra tanítja Katát, hogy az öntudatos munkás nemcsak az anyját, az apját, a férjét vagy a közvetlen munkatársait, hanem a világ *minden* dolgozóját akarja és tudja szeretni. Ez a látszólag ártalmatlan – egyszerű túlzásnak tekinthető – megállapítás a kommunizmus *démoni* oldalára világít rá: paradox módon a kommunizmus szeretetfelfogásán keresztül.

Induljunk ki abból, hogy Jacob Taubes a *Nyugati eszkatológia* negyedik fejezetében részletesen elemzi Kierkegaard – Marxszal polemizáló – *Antikommunista kiáltványát*, amelyben a következő figyelemre méltó mondat olvasható: „nyilvánvaló, hogy a kommunizmus erőssége a démonian benne rejlő vallási, sőt keresztény vallási tartalom” (Taubes 260). Ennek azért van jelentősége, mert a modernitás kiábrándult, kétségbeesett, „kritikus kor”, amely sokat tud a kontingenciáról, de sokkal kevesebbet – sőt semmit sem tud – az „örökkévalóságról”. Mivel a korszaknak „vallás kell”, „a legnagyobb veszélyt az jelenti, ha a démontól megszállottak [tudniillik a kommunizmus hívei – P. J.] saját magukat teszik meg apostoloknak – mint midőn a rablók pandúrt színlelnek” (Taubes 260). Miért veszélyes ez? Mert lesznek olyanok, akik hisznek nekik, akik nem veszik észre, hogy ezek a vallásalapítók egy „démoni vallás” apostolai. A kornak „igaz vallásra” – vallási forradalomra – lenne szüksége: ilyen azonban nem tud nyújtani. Vallási forradalom helyett társadalmi-politikai forradalmat kínál, vagyis „az evilágosság közegében törekszik megoldani az emberek közti egyenlőség problémáját” (Taubes 257) – egy olyan problémát, amelyre az „igaz vallás” is reflektál. Kierkegaard kételkedik. Úgy gondolja, hogy „abban a közegben, amelynek lényege a különbözőség”, nem lehet megoldani az egyenlőség problémáját – akkor sem, ha „az e világi eszeség megváltó és boldogító hatalmába vetett »vakhit« mélyre fészkelte magát az emberi nemből” (Taubes 258).

Hogy kapcsolódik Kierkegaard gondolatmenete az előbb idézett dialógusrészlethez? Úgy, hogy Barna bácsi szeretetfelfogásának mélyén is megtalálható a démonikus elem. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a kereszténység lényege (igazsága) a szeretet, továbbá azzal is egyetértünk, hogy a „démoni igaza az igaz fordítottja” (Taubes 260), akkor odajutunk, hogy a kommunizmus „igazsága” nem a szeretet, hanem ennek a „fordítottja”, vagyis

a *gyűlölet* kell legyen. Mármost ezt az elszomorító – „démoni” – igazságot a korszak termelési filmjei feltárják, sőt szinte hivalkodnak vele. Mire tanítja Barna bácsi Katát? Arra, hogy szeresse a világ minden egyes dolgozóját. De – és ez a lényeg – különbség van aközött, hogy valaki minden *dolgozót* vagy pedig minden *embert* szeret. A keresztény vallás „a szereteten (az *erőszon* és a *philián*) túli szeretet” (Comte-Sponville 321) – az egyetemes és önzetlen *agapé* – jelentőségét hangsúlyozza, vagyis azt tanítja, hogy azokat is szeretni és áldani kell, akik – mint Jézus mondja – „titeket átkoznak” és „gyűlölnék”.²⁸ Egy ilyen szeretetfelfogás teljesen idegen az „öntudatos” Barna bácsitól, és azoktól is, akiket a termelési filmekben sztahanovistáknak neveznek. Igaz ugyan, hogy Barna bácsi Katán kívül „sok millió embert” szeret a világon, ez a szeretet azonban sok millió *másik* ember, de legalábbis jó néhány ember – például a népnúzó kapitalisták és az alattomos szabotőrök – intenzív *gyűlöletén* alapul. Ez a gyűlölet csak a *beteljesült* kommunizmus *utópikus* világában lenne ismeretlen. A *Kis Katalin házassága* azonban nem arról szól, hogyan történik meg „az embernek a természettel és az emberrel [a dolgozóval a nem dolgozóval, például Barna bácsinak Gortvai mérnök úrral – P. J.] való ellentmondásos harcának *igazi* feloldása” (Taubes 259) – a beteljesült kommunizmus ugyanis feloldja ezt az ellentmondást –, hanem csak odáig jut el, hogy megmutatja az ellentmondás *mélységét*, a szemben álló erők *antagonisztikus* ellentétét. Kis Katának nem Gortvait kell megtanulnia szeretni, hanem a többi munkást – Gortvait, a Gortvai-féléket gyűlölnie kell. Barna bácsi nem beszél erről, de csak azért nem, mert tudja, ha Kata eljut a kollektív szeretet élményéhez, azt is megtapasztalja majd, hogy mit jelent a kollektív gyűlölet azokkal szemben, akik kívül állnak azon a közösségen, amelynek tagjai feltétel nélkül szeretik egymást (pusztán azért, mert a közösséghez tartoznak). Hova jutottunk? Oda, hogy alapvető különbség van a kommunizmus – nem a beteljesült, hanem a „nyers” kommunizmus – és a kereszténység szeretetfelfogása között. Ez persze nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogyan ábrázolja Marx a kommunizmus első – még „nyers” – alakját: azt a világot, amelynek nem az egyetemes és önzetlen szeretet, hanem „az általános és hatalomként konstituálódó irigység” ad ijesztő, *disztópikus* formát a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban*.²⁹

²⁸ Comte-Sponville szerint az *agapé* (a felebaráti szeretet) „arról ismerszik meg, *differencia specificája*... az, hogy egyúttal és talán főleg *ellenségeink szeretete* is”. Később így folytatja: „A felebaráti szeretet jóindulatú szeretet (barátság), amely túlnő a szó szoros értelmében vett barátságon, meghaladja annak korlátait, a (kanti értelemben vett) érzelmi vagy patológikus meghatározottságot, a csupán reflexív vagy preferenciális spontaneitást. Milyen folyamat révén? Egyfajta transzferrel, mint ma mondanánk, vagy tranzitívítással, vagy a szeretet egyetemesessé tételével: »Egy barát iránt érzett barátságunk lehet oly nagy, hogy miatta azokat is szeretjük, akik őhöz kötődnek, még akkor is, ha megsértenek vagy gyűlölnék bennünket. Ilyen módon terjed ki felebaráti szeretetünk még ellenségeinkre is: felebaráti szeretetből szeretjük őket, Istenre vonatkoztatva, akire felebaráti szeretetünk legfőképpen irányul«. De mi marad mindebből, ha Isten nem létezik? Talán a humanitás egy bizonyos eszméje, amelyben minden ember összekapcsolódik: a görögök ezt nevezték *filantrópiának*, amit így határoztak meg: »természetes hajlam az emberszeretetre, olyan létmód, amely jótéteményre és jóakaratra vezet velük szemben...» (Comte-Sponville 320, 335)

²⁹ Az a leírás, amelyet Marx adott a kommunizmus első – „nyers” – alakjáról a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban* (1844), több ponton is párhuzamba állítható a termelési filmek szocializmusképevel. Marx ugyanis megállapítja: „első alakjában” a kommunizmus nem a magántulajdon megszüntetése, hanem „csak általánosítása és kiteljesedése”. Ez az általánosítás és kiteljesedés „kettős alakban mutatkozik meg” – és most szó

A munkás mint hős

Kierkegaard meghatározása szerint a tragikus hős egy olyan individuum, aki úgy áll a történelem – a régi és az új – *fordulópontján*, hogy tudja, mi az új és „*harcol [is] az újért*”, úgy tudniillik, hogy „a számára eltűnőben levő megsemmisítésén fáradozik” (Kierkegaard 98). Így áll a munkás is az új világ küszöbén a korszak filmjeiben. Ha termel, sőt *fokozza* a termelést, csak azért teszi ezt, hogy lelkiismeretes munkájával egyrészt érvényre juttassa az újat (a kommunizmust), másrészt megsemmisítse a régit (a kapitalista társadalmat). A termelés tehát az újért való harc formája a termelési filmekben; harc, amelyet a gyárban – a „munka *frontján*” – vívnak meg egymással az új világ hősei és ellenségei. Azért használom itt a „front” szót, hogy jelezzem: a gyár nemcsak az új világ előállítását biztosító *termelés*, hanem a régi világ fenntartását szolgáló *szabotázs* helyszíne is. A szabotőrök pedig nem tétlenkednek: egy szövőgépet ugyanúgy tönkre lehet tenni, mint egy vasércet szállító vonatszerelvényt; elég meglazítani egy csavart vagy átvágni fűrésszel egy vonóéket. Mivel eleinte nem lehet tudni, hogy ki a szabotőr, mivel a szabotőr hajlamos arra, hogy becsületes munkásnak mutassa, sőt *gondolja* magát, ezért a gyár mindig egy olyan hely, ahol feszült a légkör, ahol az 1974-ben készült *Holnap lesz fácán* egyik szatirikus és kifejezetten az ötvenes évekkel kapcsolatban elhangzó megállapítása szerint: az emberek bíznak egymásban, de: „nyitott szemmel”.³⁰ Ha megnézzük a korszak filmjeit, azt látjuk, hogy

szerint idézem Marxot, egészen a bekezdés végéig: „Először a dologi tulajdon uralma oly nagy vele szemben, hogy mindent meg akar semmisíteni, ami nem alkalmas arra, hogy magántulajdonként mindenki birtokolhassa; erőszakos módon el akar vonatkoztatni tehetségtől stb. A fizikai közvetlen birtoklás számít a szemében az élet és a létezés egyetlen céljának; a *munkás meghatározását nem szüntetik meg, hanem minden emberre kiterjesztik*; a magántulajdon viszonya marad a közösség viszonya a dolgok világához; végül ez a mozgalom, hogy a magántulajdonnal az általános magántulajdont állítsák szembe, abban az állati formában mondódik ki, hogy a házassággal (amely mindenesetre az exkluzív magántulajdon egy formája) a közösséget állítja szembe, ahol tehát a nő közösségi és közös-közönséges tulajdonná lesz. Azt mondhatjuk, hogy a nőközösségnek ez a gondolata ennek a még egészen nyers és gondolat nélküli kommunizmusnak kimondott titka. Mint ahogy a nő a házasságból az általános prostitúcióba, úgy a *gazdaságnak, azaz az ember tárgyi lényegének egész világa a magántulajdonnal való exkluzív házasság viszonyából a közösséggel való egyetemes prostitúció viszonyába lép*. Ez a kommunizmus – amennyiben mindenütt tagadja az ember személyiségét – éppen csak következetes kifejezése a magántulajdonnak, amely ez a tagadás. Az általános és hatalomként konstituálódó irigység az a rejtett forma, amelyben a kapzsiság előáll, és csak más módon elégíti ki magát. Minden magántulajdonnak mint olyannak a gondolata legalább a gazdagabb magántulajdon ellen fordul mint irigység és egyenlősítési vágy, úgyhogy ezek még a konkurencia lényegét is alkotják. A *nyers kommunista* csak ennek az irigységnek és az elképzelt minimumból kiinduló ezen egyenlősítésnek a *kiteljesülése*. Meghatározott lehatárolt értéke van. Hogy a magántulajdonnak ez a megszüntetése mennyire nem valóságos elsajátítás, azt éppen a művelődés és a civilizáció egész világának elvont tagadása, a szegény és szükséglet nélküli ember természetellenes egyszerűségéhez való visszatérés bizonyítja, aki nemcsak hogy nem jutott túl a magántulajdonon, hanem még csak el sem jutott hozzá.” (Marx 66–67)

³⁰ Sára Sándor filmje a Kádár-rendszer társadalomkritikája. Ez világosan kiderül abból a jelenetből, ahol – nem sokkal a teljes anarchia kitörése előtt – a Magyarországot jelképező sziget önjelölt vezetője, a Kádár János alteregójaként értelmezhető Kozma ünnepi beszédet mond a sziget lakosai előtt. Kozma – hogy igazolja hatalmi igényeit – az elért eredményekről beszél. Elmondja, hogyan „fejlődött” a sziget és a szigeten lakók élete a *nehéz kezdetek* óta. A nehéz kezdet itt az ötvenes éveket jelenti. A film társadalomkritikája ezen a ponton a legerősebb, ugyanis azt sugallja – a maga parabolikus módján –, hogy a hatalom gondolkodásmódja nem változott meg alapvetően Rákosi bukása és az 1956-os forradalom óta. A „bízunk

az öntudatos munkás mindig egy olyan ember, aki megfigyeli és – ha kell – *feljeleni* gyanúsán viselkedő munkatársát; a többiek pedig hálásak neki, sőt *hősként* tisztelik ezért, hiszen így újra fokozható lesz a termelés, amelyet a munkásáru – az Utópia Ellensége – megpróbált lefékezni, sőt lehetetlenné tenni, vizzályt szítva a munkások között. Erre történik kísérlet a *Dalolva szép az élet* (Keleti Márton, 1950) című filmben is, ahol Swing Tóni – Réz karnagy felbujtására, akinek az az elve, hogy „semmit sem szabad elkapkodni”, legkevésbé a „haladást” – olyan feliratot fest a gyár falára („Le az Ezüst Lanttal! Ki az öregekkel a gyárból! Éljen az Új Hang, a mi dalárdánk!”), amely alkalmas arra, hogy az Ezüst Lantban éneklő öreg és az Új Hangban éneklő fiatal munkások szembeforduljanak egymással. De Swing Tóni addig hűséges „barátja” leleplezi a közhangulat mérgezőit a tanműhelyben tartott munkásgyűlésen:

Torma Feri: Én biztos vagyok benne, hogy közületek erre senki sem volt képes. De ha mégis, akkor álljon elő az illető! Legalább most legyen bátorsága és álljon elő!

Nyílik az ajtó, belép a tanműhelybe Swing Tóni barátja.

Pista: Swing volt! Swing Tóni!

Megdöbrent munkásarcokat látunk.

Pista: Én nem hittem, hogy erre képes. Én nem vagyok árulkodó, de látom, hogy mit tett. És itt most mindenki mindenkire haragszik. Ezt csinálta.

Torma Feri: Honnan tudod, hogy ő volt? Ő mondta neked?

Pista: Nem, nem mondta, de tudom. Láttam azzal a sötét karmesterrel. Ő tudott mindent előre. Szóval biztos vagyok benne. Ez nem árulkodás, nekem kötelességem ezt megmondani. Lakatos elvtárs azt mondta, te munkásgyerek vagy, neked mindig hozzánk kell húznod.

Torma Feri kezét ráz Pistával.

Torma Feri: Jól van, Pista, ez volt a kötelességed.

egymásban, de nyitott szemmel” ötvenes évekbeli elve még mindig aktuális. Ezt mondja a Rákosi hangján, de Kádár maszkjában megszólaló Kozma a sziget lakóinak: „Barátaim, mindennek megvan a maga ideje, olvastam egyszer valahol, mert ha csak az egyszerű menetrendet vesszük, a vonatnak is van érkezési és indulási ideje. Mi most megérkeztünk valahová. De honnan indultunk? Nem volt napfürdők, most van. Nem volt dalárdánk, most van. Nem volt szervezett tornánk, az is lett. Rendszabályaink, nyilvántartás, ezt is megteremtettük. És most itt van a várva várt jutalom, az ünnepi ebéd. Nem mondhatjuk, hogy simán ment minden. De hiszen a lónak is négy lába van, mégis megbotlik olykor-olykor. Ne hibáztassuk a göröngyös utat, hanem nézzünk a lábunk elé. Nem volt könnyű nekem sem. Népszerűtlen dolog az ilyesmi, mert bárki megkérdézheti, hogy mért éppen ez a Kozma. De azok, akik így beszélnek, bezzeg sosem nyújtják az ujjukat, ismerjük ezt a fajta embert. Hát én nem szívesebben horgászgatnék, halászgatnék? Hát én is csak nyaralni jöttem, nem? Elmondhatjuk, hogy kis együttesünkben egyhangú a harmónia. Senki sincsen egyedül, senkit sem sodorhat el az ár a tudtunk nélkül. *Bízunk egymásban, de nyitott szemmel!* Hogyan is jellemezhetném befejezőként ezt az elmúlt vidám korszakot? Hol szervezés, ott munka. Hol munka, ott pihenés. Hol pihenés, ott lendület. Hol lendület, ott jókedv. Hol jókedv, ott mindenki jól érzi magát.”

A munkásgyűlést megelőző jelenet azzal ér véget, hogy a megdöbben Pista, meglátva a feliratot a gyár falán, faképnél hagyja Swing Tónit az utcán, mert már tudja – Tóni céloz is rá –, hogy ki volt az, aki „ezt csinálta”. Pistát a munkásgyűlésen látjuk legközelebb, ami azt a látszatot kelti, hogy az utcáról egyenesen a gyűlésre ment kiönteni a szívét. A két esemény között azonban történt még valami, és erre Pistának az a megjegyzése utal, hogy a „munkásyerekek” a munkásokhoz kell „húznia”, hiszen „Lakatos elvtárs” is „azt mondta”. Mít jelent ez? Azt, hogy Pista Lakatos elvtárssal, az üzem párttitkárával is *találkozott* a gyónásjelenet előtt: *tanácsot* kért tőle, hogy mit tegyen. Pista Lakatos elvtárs ösztönzésére leplezi le Swing Tónit és a „sötét karmestert”.

Az, hogy Pista felkeresi Lakatos elvtársat, nem meglepő, hiszen a kétségbeesett Kata is a párttitkárnak, Barna bácsinak önti ki a szívét a *Kis Katalin házasságában*; sőt Jóska is Barna bácsival egyeztet, *mielőtt* elmegy az Országos Tervhivatalba, hogy megtudja, miért nem érkeztek még vissza onnan a jóváhagyott negyedéves termelési tervek. Mindez arra utal, hogy a párttitkár alakja fontos szerepet játszik a termelési filmek világában – noha a *Vihar* kivételével (Fábri Zoltán, 1953) nem készült olyan film, amelynek párttitkár lett volna a főszereplője.

A háttérbe húzódó, de az események folyásának irányát mindvégig érzékelő párttitkár alakja – aki tudja, hogyan manipulálja környezetét – akkor is fontos szerepet játszik, amikor a munkások közti bizalmatlanság és gyanakvás a *paranoiáig* fokozódik. Ez történik a *Becsület és dicsőségben*, a korszak legsötétebb hangvételő filmjében (Gertler Viktor, 1951), ahol a szabotázzsal vádolt Lugosit (Görbe János) kis híján meglincselik a munkatársai – Dallos, a szigorú, de *józan* párttitkár azonban közbelép, megmentve a férfi életét. Ezek után a hirtelen megvilágosodó, öntudatra ébredő Lugosi leplezi a valódi ellenséget:

Lugosi: Elvtársak, árulók vannak közöttünk!

Hartlauer Lugosira mutat.

Gosztola: Ő az áruló! Szabotál!

Egy munkás: Szaktársak! Mi húsz mozdonyt akarunk csinálni. Ez a gyár becsülete! Ez a mi becsületünk! Aki minket vissza akar tiporni a sárba, az pusztuljon! Irgalom nélkül!

Karok emelkednek a magasba, a munkások lelkesen éljeneznek.

Dallos: Lassan, lassan, szaktársak! Mi kommunisták nem lincselünk! De a bűnösre rátesszük a kezünket! Ki tud erről a szabotázsról, elvtársak?

A tömeg elcsendesedik. Lugosi lassan felemeli a kezét.

Lugosi: Én.

Dallos: Tessék, Lugosi elvtárs.

Lugosi: Húsz éve vagyok itt, elvtársak. Engem sokan ismernek. Tudják rólam, hogy nem vagyok egy utolsó ember. Én mégis, elvtársak, súlyos hibát követtem el. Nemrég jött hozzám egy ember. Az elkért tőlem három darab selejtet. Ennek az embernek Bárány Jenő a neve!

Morajlás fut végig a tömegben: „Bárány?”

Lugosi: Később láttam, hogy a selejtet átadta Gosztolának. De még mindig nem szóltam. Ez súlyos hiba volt. Csak most látom, elvtársak, hogy ezek összebeszéltek, összeesküdtek ellenünk. Ők zavarják a fémeszterga munkáját! Az ember csak dolgozott és nem volt semmi eredménye.

Amikor Lugosi kijelenti, hogy „hibát”, sőt „súlyos” hibát követett el, akkor ezzel Varga Jóska-hoz hasonlóan amellet foglal állást, hogy az öntudatos munkásnak nemcsak a rejtőzködő szabotört (vagy szabotöröket), hanem – és ez sokkal nehezebb feladatnak tűnik – *önmagát* is le kell győznie az újért vívott harcban. A saját lustasága, hitetlensége, individualizmusa, szórakozni vagy éppen pihenni vágyása felett is úrrá kell lennie. Ez ugyanis a *legnagyobb akadály* annak, hogy valósággá váljon az új. Az akadály tehát alapvetően belső. Éppen ezért a termelési filmek hősei elsősorban saját démonaikkal – önzésükkel, önfejtőségükkel, kishitőségükkel, sértődékenységükkel – vívnak drámái, de azért mindig előrelátható végeredményű és ezért *sohasem* tragikus küzdelmet. A küzdelem akkor éri el a tetőpontját – akkor a legintenzívebb –, amikor a munkás *választ* a múlt és a jövő, az individualizmus és a kollektívizmus, vagy éppen a munka és a szerelem között. Ez történik a *Szabóné* című filmben is, ahol Szabóné (Sallai Kornélia) egy olyan férfiről mond le a magkészítő műhelyben végzett munka színvonalának emelése érdekében, aki *jó apja* lehetne árván maradt gyermekének. Hódís és Szabóné szakítására a nő lakásán kerül sor, egy üzemi kirándulás után, ahol Szabóné megtudja: egyik munkatársnője azért gyűlöli őt, mert szerelmes Hódísba, aki házasságot ígért neki:

Hódís: Jó estét!

Szabóné: Jó estét.

Hódís: Pistike hol van? Matricát hoztam neki.

Szabóné: Maga ne hozzon nekünk semmit, Hódís elvtárs.

Hódís: Ne haragudjon...

Szabóné: Dehogynem haragszom! Maga tönkretette a munkámat!

Hódís: Nem értem.

Szabóné: Persze hogy nem érti. Épp azért jobb, ha most elmegy.

Hódís: Nem megyek. Tudom, miért hagyott ott délután. Szeretem magát. És nem engedem, hogy mindenféle asszonyi szóbeszéd, pletyka...

Szabóné: Icának házasságot ígért!

Hódís: Magának nem beszéltem házasságról, Anna, de maga az, aki mellett én élni szeretnék.

Szabóné: Én azért mentem be a magkésztőbe, hogy rendet teremtsék ott. Napokig nem tudtam, hogy mi a hiba az asszonyok között. Ma kiderült, hogy bennem van a hiba. S úgy látom, hogy csak akkor lesz rend a munkában, ha mi nem találkozunk többet. Menjen el, Imre.

Hódis: Nézze, Anna.

Szabóné: Késő van már, Hódis elvtárs. Jó éjszakát.

Hódis: Jó éjszakát.

A termelési filmek szereplői akkor válnak hősöké, amikor *áldozatot* hoznak az államért, azokért a történelmi, sőt üdvtörténelmi célokért, amelyeket a totalitárius állam „megtestesít”. Szabóné esetében a magánéleti boldogság lehetőségéről való lemondás jelenti az áldozatot. Szabóné azonban valójában nem választ: túl könnyen, túl határozottan, érzelmi következmények nélkül mond le a Hódis-szal való kapcsolat lehetőségéről. Szabóné nem éli meg veszteségként Hódis távozását. A munkát választja a szerelem helyett, anélkül, hogy *kétkelkedne* a választás helyességében. Úgy választ, mint egy indoktrinált ember, mint egy „érzelemmentes, hidegséget árasztó, szocialista szent szűz” (Szilágyi 228), aki már régen az államnak adta magát.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. Braun Róbert–Seres Iván–Erős Ferenc–Berényi Gábor–Módos Magdolna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Comte-Sponville, André. *Kis könyv a nagy erényekről*. Ford. Saly Noémi. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Kierkegaard, Søren. Az ironia forgalmáról, állandó tekintettel Szókratészra. In *Søren Kierkegaard írásaiból*. Ford. Dani Tivadar–Valaczkai László–Veress Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.
- Koestler, Arthur. *Sötétség délben*. Ford. Bart István. Budapest: Európa Kiadó–Reform Kiadó, 1988.
- Lunacsarszkij, Anatolij Vasziljevics. A szociáldemokrata művészi alkotás feladatai. In *A szocialista realizmus I*. Ford. Meszerics István. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- Marx, Karl. *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1962.
- Révai József. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra Kiadó, 1952.
- Taubes, Jacob. *Nyugati eszkatológia*. Ford. Mártonffy Marcell–Miklós Tamás. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- Szilágyi Gábor. *Tűzkeresztség*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1992.
- Zsdanov, Andrej Alekszandrovics. *A művészet és a filozófia kérdéseiről*. Budapest: Szikra Kiadó, 1952.

Mi leszünk az ifjúság A Rákosi-rendszer társadalomképének utópikus vonásai Keleti Márton Ifjú szívvel című filmjében

„Olyan nagy dolgokat csinálunk, olyan hőstetteket,
hogy még a Szabad Ifjúság is írni fog rólunk.”

Dani János, miután megválasztották termelési felelősnek

Előszó

Az 1948 és 1953 között készült „szocreál” játékfilmek esztétikai sajátosságainak elemzése és rendszerezése megkívánja az *államművészet* fogalmának tisztázását. Államművészet akkor születik, amikor egy politikai rendszer centralizációt hajt végre, és általában egy társadalmi csoport érdekeire hivatkozva hatáskörébe vonja – bürokratizálja és ideologizálja – a művészeti élet ágazatainak, intézményeinek irányítását. A centralizáció következménye a művészet eredendő sokszínűségének, nyelvi és világnézeti pluralizmusának elszegényedése: tematikai és stilisztikai homogenizálódás. A Rákosi-korszak filmművészetében jól megfigyelhető ez a jelenség. Amikor 1948-ban a „kulturális forradalom” eléri a filmgyártást, kinyílnak a zsilipek: az ideológia bezúdul a gondolkodás és a képzelet területére, az „álmogyár” néhány hónap leforgása alatt *hazugságyárrá* válik. Pedig „a kapitalista ideológiai maradványok” és a „nyugati befolyás” ellen harcba hívó politikai vezetés, látszólag, mást akar: a valóság „tükrözésének” fontosságát szajkózza, szocialista „realizmust” követel. Realizmusra azonban csak itt-ott bukkanunk a korszak filmjeiben: a tények objektív ábrázolása helyett elharapózik a sematizmus.

A korszak államművészetének esztétikai sajátosságai a filmgyártás területén elsősorban a filmek *iránymutató* jellegére vezethetők vissza. 1948 és 1953 között olyan filmek készülnek, amelyek a szórakoztatás leple alatt az állampárt társadalmi elfogadottságának növelésére tesznek kísérletet. A történelmi filmek a szocialista törekvések múltjáról, a termelési filmek a győzedelmes szocializmus jelenéről és jövőjéről beszélnek a nevelés, a tájékoztatás, olykor a manipuláció szándékával. Az ipari termelési filmek a munkásosztálynak és a „haladó” értelmiségnek, a mezőgazdasági termelési filmek elsősorban a „szövevényes” parasztságnak, a történelmi filmek pedig mindhárom társadalmi osztálynak mutatják az irányt: miért kell és hogyan lehet a rendszer – „üdv történeti” – célkitűzéseit belátható időn belül megvalósítani.

A Rákosi-korszak filmjeinek iránymutató jellege a filmművészet „pártosságából”, *iránykövető* jellegéből ered. A Rákosi-korszak filmjei nem autonóm műalkotások: a történetmesélés és karakterformálás esztétikai szabályai *a priori* adott ideológiai elvekhez, világnézeti doktrínákhoz igazodnak. Ezek az elvek és doktrínák – a kongresszusi beszédekben elejtett témajavaslatok, a személyes megbeszéléseken megfogalmazott ad hoc tanácsok, a forgatókönyv átírására vagy az elkészült film új jelenetekkel való kiegészítésére vonatkozó pártutasítások –, a filmkészítés gyakorlatának *folyékony* alapját képezik a Rákosi-korszakban.

Ma már felmérhető: a szocialista korszak filmművészete több mint négy évtizeden keresztül irányművészet volt: a független szerzői – műfaji – törekvések nem tudtak maradéktalanul érvényesülni. Az irányművészet elve a Rákosi-rendszerben kizárta, a Kádár-rendszerben korlátozta az önkifejezés szabadságát. Minden rendező, forgatókönyvíró, operatőr tisztában volt azzal, hogy a filmművészet letről a társadalomhoz, fentről a pártállamhoz kötődik: *közvetít* a kettő között.

Ez a közvetítés, fogalma szerint, egyirányú és kétirányú lehet. Az ötvenes években egyirányú: a művészet az állam üzeneteit közvetíti a társadalom felé, a társadalom állapotáról azonban nem vagy csak torzítva alkot képet. A hatvanas években a filmművészet két irányba közvetít: a filmek egyrészt a társadalom közérzetéről tudósítanak (a párt irányába), másrészt a reformpolitika elveit és ígéreteit deklarálják (a társadalom irányába). A hetvenes és nyolcvanas években – amikor a Kádár-rendszer ideológiai és gazdasági válsága a reformtörekvések megtorpanása után elmélyül – a filmművészet megint egy irányba közvetít: a filmek a társadalom válságáról tájékoztatják az egyre gyengébb és bizonytalanabb hatalmat.

A Rákosi-korszak filmművészete tartalmi értelemben is államművészet. Ugyanúgy, mint a korszak képzőművészete és irodalma. A filmművészet azzal az ideológiai szempontból alapvető kérdéssel foglalkozik 1948 és 1953 között, hogy milyen a pártállam és a társadalom kapcsolata, milyen „országot” építenek a dolgozók. Ez a téma főleg a termelési filmekben kap hangsúlyt. A termelési filmek azt ábrázolják, hogy az új, csak átmenetileg létező, a kommunizmusba való átlépést segítő állam – a proletárdiktatúra – hogyan védi és képviseli a dolgozók érdekeit a hidegháború időszakában, hogyan ösztönzi őket az ellenséggel szemben éberségre, a munka és a kultúra „frontján” pedig grandiózus erőfeszítésre azért, hogy a kollektív bőség és egyenlőség paradicsomi világa minél gyorsabban megvalósulhasson. S abban minden dolgozó elnyerje méltó jutalmát.

A Rákosi-korszak filmművészete tehát abban az értelemben is államművészet, hogy az *állam* problémájával foglalkozik. Egyrészt a létező állam kérdésével, másrészt a létező államot felváltó állam nélküli állam – a kommunista „társulás” – kérdésével (Tamás 261–284). Fontos hangsúlyozni itt a következőt: a korszak filmjei csak homályos, elmosódott képet alkotnak a kommunizmusról, viszont annál plasztikusabbat a létező államról, arról a rendszerről, amely az átmenet anyagi és szellemi, gazdasági és kulturális feltételeit igyekszik céltudatosan, hatékony eszközökkel megteremteni. De: ez az állam nem objektív módon jelenik meg a korszak filmművészetében, hanem torzítva: *ideális* formája szerint. Ideálisan van ábrázolva minden strukturális elem: a munkás, a párttitkár, az elvetemült ellenség szerepét játszó szabotőr, a vezért ünneplő tömeg,

ideálisan van ábrázolva még a táj is: a lakótelep, a gyár, a munkásszálló, a balatoni üdülő stb. Megállapíthatjuk: a Rákosi-korszak filmművészete egy sajátos *államutópia* grandiózus reprezentációját nyújtja. Grandiózus ez a reprezentáció, mert filmekben ível át, ám egyúttal monoton is, mert ugyanazokat a sémákat ismétli újra és újra.

A kommunizmusba való átmenet heroikus folyamatát ábrázoló termelési filmek egy napfényes, dinamikus, derűvel és mosolygással telített, humanistának tűnő államutópia képeivel kápráztatják el a nézőt – holott a mélyben valami más rejtőzik: egy totalitárius rendszer rendőrállam-utópiája. *A termelési filmek valójában nem utópiák, hanem fonák – öntudatlan – disztópiák, amelyek a történet szintjén a kommunizmus eljövételét hirdetik és az új állam dicséretét zengik, a sémák és strukturális elemek szintjén azonban sokszor kételkednek: leleplezik a jövőkép irracionálisát, abszurditását, az új állam represszív és paranoid természetét.*

Erről a rendőrállam-utópiáról – itt és most – egy 1953-ban készült Keleti Márton-film kapcsán szeretnék beszélni.³¹ Címe: *Ifjú szívvel*. Nem tartozik Keleti Márton ismert filmjei közé, s ez nem a véletlen műve. Lelketlen iparos munka, amely meg se közelíti a rendező néhány később forgatott filmjének színvonalát. Akik látták a *Butaságom történetét* vagy *A tizedes meg a többiek* – mindkettőt 1965-ben forgatta Keleti –, tudják, miről beszélek. Az *Ifjú szívvel* csak egy dolog miatt érdemel figyelmet. Ugyanazért, amiért a rendező ötvenes években készült filmjei általában (*Mágnás Miska*, 1949; *Dalolva szép az élet*, 1950; *Civil a pályán*, 1951; *Kiskrajcár*, 1953). Felkavaró olyan filmet látni, amely a realizmus szándékával készült, de nincs egy őszinte pillanata. Mindenki hazudik benne: a rendező, az operatőr, a zeneszerző, a színészek. Megfontolt, tudatos hazugság ez, amely egyetlen célt szolgál: a szocializmus apoteózisát.

A hazugság a képekben és a dialógusokban érhető tetten. És persze magában a történetben, annak szerkezetében, irányában, fordulataiban. Az lesz a legjobb, ha egészen közel hajolok a filmhez az alapos vizsgálat érdekében. Úgy szeretnék eljární, mint egy

³¹ Időzzünk el egy kicsit az 1953-as évszámmál. 1953 a szocialista rendszer hosszú, egészen 1989-ig tartó felbomlásának kezdete: megbukik Rákosi Mátyás, miniszterelnök lesz Nagy Imre. De az „új szakasz” politikája hamarosan csődöt mond, aztán 1956 őszén kitör a forradalom. A forradalom vérbe fojtása után a totalitárius rendszer, elkerülendő egy második konfliktust a civil társadalommal, átalakul: megszületik a gulyáskommunizmus. A gulyáskommunizmus alapja a helyzetét megszilárdítani kívánó kommunista párt – az MSZMP-vé átalakuló MDP – és az 1956 utáni megtorlásban kivézetetett magyar társadalom kényszerű kiegyezése. Mindkét fél engedményt tesz: az állampárt *demokratizálásának* tervéről (előbbi a totalitárius szocializmus megvalósításának sztálinista programját adja fel, utóbbi a többpártrendszer, a piacgazdaság és a nemzeti szuverenitás követelésével hagy fel). A kiegyezés mindkét fél számára előnyös: az MSZMP a politikai színtér egyetlen hatalmi tényezője marad, de *azon az áron, hogy megpróbálja hozzáidomítani a polgári mindennapi élet szükségleteihez a totalitárius rezsimet (kulturális liberalizmussal, az életszínvonal emelését biztosító gazdasági reformokkal)*; a társadalom pedig a jóléti intézkedéseknek köszönhetően lassú gyarapodásnak indul, de *azon az áron, hogy visszavonul a privát szférába, távol tartva magát a politikától*. Utólag jól látható, hogy a kiegyezés nyertese a társadalom volt. A kádárizmus ugyanis „halva született”, lassú, de biztos pusztulásra volt ítélve („egy totális mozgósítás nélküli totalitarizmus voltaképpen *contradictio in adiecto*” – írja Vajda Mihály, aki az *Orosz szocializmus Közép-Európában* és *A történelem vége* című könyvében részletesen elemzi, hogy miért volt szükség szerű a kádárizmus „csödjé”). Az 1989-es összeomlásig azonban a társadalomnak – több mint harminc éven keresztül – „hinnie” kellett a szocializmusban, el kellett viselnie a kommunista párt liberális – „puha” – diktatúráját.

lelkiismeretes órasmester, aki lupét szorít a szemébe, mielőtt *elemeire bontja* a javításra szoruló szerkezetet. Az én alkatrészeim képek lesznek, néhány jellemző beállítás, amelyet kiemelek a 111 perces mű szerkezetéből. Minden egyes képhez kommentárt fűzök. Eközben *három kérdést* tartok szem előtt: 1. milyen előzetesen adott esztétikai, illetve ideológiai-világnézeti elképzelések determinálják a képen látható karakterek tárgyi környezetét, környezetben belüli térbeli helyzetét, egymáshoz való viszonyát, tárgyakkal vagy személyekkel történő interakcióját; 2. a film utópikus világkonstrukciója hogyan aránylik a referenciaként szolgáló történelmi korszakhoz, a korszakkal kapcsolatban rendelkezésre álló ismereteinkhez; 3. milyen momentumok támasztják alá a szocialista utópia totalitárius disztópiaként való értelmezését.

Képek és kommentárok



Az 1. kép azt a pillanatot ábrázolja, amikor Pogácsás Ferkó (Gyárfás Endre) – a film egyik mellékszereplője – átveszi a bizonyítványát, miután sikeres vizsgát tett az első tanév végén. Az okmányt egy tanár, Csontos elvtárs (Benkő Gyula) adja át neki. Csontos elvtárs mellett az iskola igazgatója, Pataki elvtárs (Sinkovits Imre) áll. Jól látható, hogy a karakterek egy *hierarchikus emberi viszonyokat tükröző térben* helyezkednek el: a két tanár emelvényen áll, Ferkó az emelvény előtt, amelyre nem lép fel, mikor átveszi a bizonyítványt. *A fizikai magasságkülönbség az erkölcsi és szellemi differencia térbeli jelölője.*

Minden termelési filmben találunk olyan személyt, aki iránt a munkások – nem minden szereplő, de a *fejlődő* karakterek mindig – *feltétlen* tiszteletet tanúsítanak. A *Kis Katalin házasságában* (Máriássy Félix, 1950) egy megértő, melegszívű párttitkár, a *Szabónéban* (Máriássy Félix, 1949) egy szigorú erkölcsi elvek szerint élő sztahanovista nő, a *Tűzben* (Apáthi Imre, 1948) egy szabotőrök után nyomozó rendőr százados a mintakép. Keleti Márton filmjében pedagógusok – a tanári kar tagjai – töltik be ezt a szerepet. Ezek a karakterek csak egy dologban hasonlítanak egymásra: mind elkötelezett hívei, *fanatikus harcosai* a szocializmusnak.

Pogácsás Ferkó fegyelmezetten áll és – az emelvény miatt is – „felnéz” a tanáira, akik minden értelemben „fölötte” állnak. *Az „irányított”, hol jutalmazott, hol büntetett diákok és az „irányító” tanárok kölcsönös, egymást feltételező helyzete a magyar társadalom és a pártállam kapcsolatának leképezése, képi metaforája.* Egy politikai elképzelés vetülete a szituáció: a Rákosi-rezsimnek a magyar társadalom jövőjével kapcsolatos „vágyképe” határozza meg a testek helyzetét, mozgásuk koreográfiáját. Eszerint úgy kell a társadalom tagjait mozgósítani, indoktrinálni, különösen az ifjúságot kell úgy nevelni, hogy az egyén értéke – önértékelése – az államtól, az államot képviselő csoport/szervezet minősítésétől, értékelő aktivitásától függjön.

A diákok önértékelése a tanároktól, a tanárokon keresztül pedig végső soron a kommunista párttól, a Magyar Dolgozók Pártjától függ a filmben. Keleti Márton ugyanis nem rejti véka alá: a tanárok – *kivétel nélkül* – az MDP tagjai, és a gyerekek is azok lehetnek egyszer. De addig még sokat kell tanulniuk, fejlődniük. Mint Barna bácsi mondja a *Kiss Katalin házasságában*: „igaz emberré” kell válniuk.



Az 1. kép sok mindent elárul arról, hogyan képzeltek el a *szocialista übermensch* típusát a Rákosi-korszakban. Az „igaz ember” fegyelmezett, szereti a rendet, nem ijed meg egy kis szigorúságtól, és kész áldozatot hozni azért, amiben hisz. Az i-re a pontot a képen látható személyek ruházata teszi fel. Mindannyian katonai jellegű uniformist viselnek. Ez határozottságuk, összetartozásuk, „testvéries-ségük” szimbóluma, ám egyúttal azt is kifejezi: ezek az emberek – a ruházat révén is – *megkülönböztetik* magukat azoktól, akik nem hisznek a szocializmusban, s akiket éppen ezért ellenségeiknek tekintenek.

„Az ifjú nemzedék kommunista erkölcsösség szellemében való nevelése az iskola feladata” – írja Boldirev 1951-ben, Leninre és Sztálinra, „a dolgozók nagy vezéreire” hivatkozva. Aztán így folytatja: „Az iskola a legfőbb láncszem az ifjúság kommunista nevelésének rendszerében. Az iskola fegyverzi fel ismeretekkel a serdülő nemzedéket, alakítja ki világnézetüket és jellemüket, edzi ifjúságunk akaratát. Az iskola készíti elő az ifjakat... a kommunizmusért vívott harcra.” (Boldirev 38)

Hogy sajátítják el az ifjak „a kommunista erkölcsösség alapjait” az iskolában? Úgy, hogy szorgalmasan tanulnak és dolgoznak, s ily módon maguk is részt vesznek a szocializmus építésében. „Iskolában és műhelyben ötös. Ha jövőre is így tanulsz, jó esztergályos lesz belőled” – mondja a 2. képen Pataki, az iskola igazgatója és egyben a DISZ helyi vezetője Ferkónak, miközben átnyújtja neki a jutalomkönyvet: *egy terjedelmes válogatást a szocialista országok költészetéből*.

A könyv arra utal, hogy a tanárok egy év alatt megismerték Ferkót, tudják, hogy szabad idejében verseket ír. De vajon milyen verseket? Biztos, hogy a szocialista élet szépségeit ábrázolja írásaiban Ferkó? Ha még nem, akkor majd ez a könyv segít. Ebből Ferkó megtanulhatja, hogy milyen a „haladó” költészet. Ferkó „hobbija” tehát nem magánügy, hanem általános figyelmet érdemlő közügy, akkor is, ha Ferkó egyébként rossz verseket ír.³²

³² Ferkó akkor ír szocreál értelemben „jó” verseket, ha a valóság eszmealapú leképezését nyújtja. A szocreál ugyanis elutasítja a közvetlenséget, „a művészi gesztusnak nyelvi közvetítés, eszmei-politikai kontroll nélküli igényét a totalitásra”. Az „egyértelmű” tartalom fontosabb, mint a „sokértelmű” forma. Ez a költészetben, a képzőművészetben, az irodalomban, de a filmművészetben is megfigyelhető. Mint Rényi András írja a Rákosi-korszak történeti festészetével kapcsolatban: „a képet semleges médiummá kell átalakítani: ki kell iktatni belőle minden, önnön konstitúciójából fakadó kétértelműséget. Ezt szolgálja tartalom és forma világos megkülönböztetése és az előbbi javára történő hierarchizálásuk is.” (Vö. Rényi 34–44)

Minden termelési filmben erről van szó: a dolgozó magánélete a közösség – az iskolai osztály, a brigád, a dalárda stb. – színe előtt zajlik. A *Kis Katalin házasságában* például Varga Jóska és a felesége a tanulóör tagjai előtt veszekednek, „reakciós” viselkedéssel vádolva egymást. Még a lakásukban sincsenek egyedül: kiakasztják Sztálin képét a falra, jelezve, hogy otthon is a vezér elvárásainak akarnak megfelelni. A társadalom államosításán fáradozó Rákosi-rendszer utópikus társadalomképének egyik kardinalis vonására ismerhetünk itt rá: *a magánélet individualista kisvilága nem független az antiindividualista közösség nagyvilágától: be van oda – erkölcsi elvekkel, viselkedési mintákkal, törvényekkel és szokásokkal – csatornázva.*

Mivel Ferkó mellékszereplő, a jutalmazási jelenet csattanója, „drámai” tetőpontja akkor következik, amikor visszaül a helyére, Dani János, a film főszereplője mellé. Ekkor Dani János (Soós Imre) a következőt mondja: „*Inkább egy franciakulcsot adtak volna.*” Ez a kijelentés mindent elmond János karakteréről és előrevetíti a későbbi problémát. János nem szeret olvasni, tanulni, szeret viszont fúrni-faragni, a műhelyben lenni. Ezt a feszültséget kell feloldani a filmben, és Keleti Márton becsületesen fel is oldja. Dani János fokozatosan, konfliktusok sorozatán keresztül megérti: csak az lehet jó munkás (csak abból a munkásból válhat idővel sztahanovista), aki előbb jó tanuló volt. Jó tanuló pedig csak az lehet, aki szeret olvasni is.

Mit olvas egy olyan ipari tanuló, aki jó munkás akar lenni? A válasz, látszólag, könnyű: tankönyveket olvas. Jánosnak például az anyagismereti tankönyvet kellene bújni a egyik jelenetben (de természetesen mással van elfoglalva, az „újításán” dolgozik). Mivel az olvasás individualista tevékenység – még akkor is, ha az ember tankönyvet olvas – érzékeny témaként jelenik meg a Rákosi-korszak kollektívizmust erőltető filmjeiben. Több film is felteszi a kérdést: *milyen műveltségre van szüksége egy munkásnak? Miféle könyveket érdemes elolvasnia?*

Erre a kérdésre több termelési film is tanulságos választ ad az ötvenes években. A *Nyugati övezetben* (Várkonyi Zoltán, 1952) Ákos professzor, a híres geológus, Sztálin könyveit bújja, s az egyik kapóra is jön neki, amikor konfliktusa támad egy bürokratikus gyárigazgatóval. A *Becsület és dicsőségben* (Gertler Viktor, 1951) Lugosi, a magának való, érzékeny lelkű esztergályos, egy szovjet sztahanovista, Bikov elvtárs könyvéből merít erőt, hogy a gyári kollektíva hasznos tagja legyen, s végül ő maga is sztahanovistává váljon. A *Dalolva szép az életben* (Keleti Márton, 1950) Lakatos elvtárs, aki párttitkárként dolgozik egy gyárban, Zsdanov könyvét tanulmányozza az üzemi dalárda reakciós karmesterével folytatott „elméleti” vita megnyerése érdekében, így érti meg, hogy mi a különbség a reakciós és a haladó művészet, a kapitalista és a szocialista zene között. És a negatív példa: az *Első fecskékben* (Bán Frigyes, 1952) az életét otthon ülő háztartásbeliként tengető Patakné a magányos hajótörött, Robinson Crusoe történetét olvasgatja – olyan könyveket fal, amelyek kifejezik és egyben, a film látásmódja szerint, fokozzák elidegenedtségét. „Ha ezek a jó regények nem lennének – mondja Patakné lóti-futi férjének és fiának –, már nem is lennének, mert töletek egy jó szót sem kap az ember. Magam vagyok, mint a kisujjam. Hát élet ez? Ezt már a *Bovaryné* sem bírta!”

Patakné Bovarynéval azonosítja magát, de csak azért, mert nem tudja, hogy dekadens polgári regényeket olvasni: veszélyes dolog. Az ilyen művek elszakítanak a párttól,

a munkásosztálytól, elszakítanak a szocialista „élettől”. De az elidegenedés csak addig tart, amíg a dolgozó nem veszi a kezébe Lenin, Sztálin, esetleg Zsdanov vagy Rákosi valamelyik könyvét. Mivel ezek a művek „a gondolkodás legfelsőbb iskolái és a dolgozók harcoss tevékenységének iránymutatói”, amelyek pontos és érthető választ kínálnak „a valóság kiélezett és bonyolult kérdéseinek helyes megoldására” (Iszajev 31), a dolgozó csodára lesz képes, ha elolvassa őket. Legyőzhetetlen lesz, semmi nem állhat az útjába.

A marxizmus–leninizmus „klasszikusainak” művei mágikus erővel bírnak a korszak filmjeiben: egyetlen olvasó sem tudja katartikus hatásuk alól kivonni magát.



A film főhősét, Dani Jánost ábrázolja a 3. kép. János rossz bizonyítványt kapott. „Erre a bizonyítványra nem lehetsz nagyon büszke” – mondja Csontos elvtárs Jánosnak, amikor átadja neki a könyvecskét. Mire János, leülve Ferkó mellé, halkán megjegyzi: „én másra akarok büszke lenni”. János nem a tanulmányi eredményeire szeretne büszke lenni, hanem az ügyességére és a találékonyságára. Ő a műhelyben akar helyt állni, nem az iskolapadban. A film arról szól, hogyan érti meg János lassan, hogy a munka és a tanulás, a tehetség és a szorgalom feltételezi egymást. Pedig Pataki már a film elején figyelmezteti a diákokat: „Nemcsak a munka, hanem a tanulás is beleszámít a versenybe... Úgy álljatok minden nap a gépeitek elé, úgy hajoljatok a könyveitek fölé, hogy ti vagytok a jövőnk! Ti lesztok a mi erős, művelt munkásosztályunk!” János azonban nem ért a szóból: nem tanul, s ez végül *katasztrofához* vezet: tönkretesz egy gépet a műhelyben.

Érdemes megfigyelni, hogy a képen Jánost diákok veszik körül. „Ne búsulj, János, jövőre majd jobban nekifekszel a tanulásnak, és kijavítod” – mondja az egyik fiú. A másik pedig így szól: „Én segíték.” A János vigasztalásáról szóló jelenet a Rákosi-korszak filmjeinek egyik domináns ideológiai üzenetéről lebbenti fel a fátylat: *a szocializmusban megszűnt a kapitalista társadalmakra jellemző elidegenedtség.*

János – a film szerint – nem magányos ember: nem egyedül kell szembenéznie a problémáival. Bajtársak veszik körül, akikre számíthat, akik akkor is harcolnak az „üdvösségéért”, ha ő ezt nem akarja. *A korszak filmjeiben az elidegenedtség csak a nép ellenségeit sújtja, bünteti. A szocializmus építésének hősei paradicsomi állapotban élnek: szoros szellemi és érzelmi kötelékben egymással. Egy nagy „család” tagjai ők, ahol mindenki „testvére” a másiknak.*

De lépünk kicsit közelebb a képhez: kik állnak János körül tulajdonképpen? Jánostól balra egy fekete hajú, jól fésült, szemüveges fiatalember látható, balra pedig egy olyan fiú, aki sapkát visel. Neki neve is van, ő Kasznár, a film egyik legérdekesebb mellékszereplője. Kasznár János fejlődésében is fontos szerepet játszik.

János a két fiú között – közepén – helyezkedik el. *A középhelyzet János bizonytalan erkölcsi jövőjének térbeli jelölője.* Jánosnak még nem dőlt el a sorsa, még nem lehet tudni, hogy mi lesz belőle: hős vagy áruló, barát vagy ellenség. János két út közül vá-

laszthat, s ezt a két utat a két fiú szimbolizálja. A szemüveges fiú a szocializmus híve, Kasznár a szocializmus ellensége. Kasznár – jampec. Ő nem dolgozni akar, hanem élni, s mivel Magyarországon nem lehet élni, emigrálni akar – hova? Az ellenség földjére: Amerikába. Hívja Jánost is, de János elutasítja. „Ne beszélj hülyeségeket” – mondja, majd kifejti, hogy ő nem Chicagóba vágyik, hanem az épülő Sztálinvárosba: „Azért is sztahanovista leszek. Benne lesz a képem a Szabad Ifjúságban!”

Mivel János „született” munkás, mivel az apja és a nagyapja is „vasas” volt, nem kérdés, hogy milyen utat választ. Előbb vagy utóbb Sztálinvárosban köt ki, valamelyik munkásszállón, és boldogan építi a szocializmust, mint a *Kiskrajcár* (Keleti Márton, 1953) hősei. János identitása nem forog komoly veszélyben a történet folyamán. A cselekmény iránya és a szereplők viselkedése levezethető egy elvből, amely a görög tragédiák sorsfogalmához hasonlít, és így szól: *az egyén osztályhelyzete determináló erőként működik, amelynek hatása alól senki nem vonhatja ki magát.* Keleti Márton filmjének szereplői csak egyet tehetnek: megismerik és elfogadják a sorsukat. Akkor is, ha sztahanovistának született és akkor is, ha szabotőrnek.

Visszatekintve a Rákosi-korszak filmművészetére, látszik: *1948 és 1953 között nem készült olyan film, amely egy munkás bukástörténetét – erkölcsi összeomlásának folyamatát – ábrázolta volna.* Bukástörténetet csak fejvesztés terhe mellett rendezhetett volna Keleti Márton vagy bárki más az ötvenes években. A totalitárius államnak nem volt szüksége tragikus hősökre, a világban helyüket kereső – szenvedő – munkásokra. Az első bukástörténetek a hetvenes években születtek, a Kádár-rendszer válságának kezdetén, amikor a hatalom már egyre kevésbé törődött azzal, hogy miről fecsegnek a rendezők pesszimista, „nézhetetlen” filmjeikben, például a *Makrában* (Rényi Tamás, 1972), az *Angi Verában* (Gábor Pál, 1978) vagy a *Köszönöm, megvagyunk*-ban (Lugossy László, 1980).



A szakipari iskola tanulói műsort adnak a volt földesúr most kultúrházként használt kúriájában, Diósalján. Ezt ábrázolja a 4. kép. A műsor célja nem a szórakoztatás, hanem az agitáció. Munkásokra van szükség a gyárban, a városban. „Eltársak – mondja Pataki a második osztályba lépő diákoknak a bizonyítványosztási jelenet végén –, ti ma befejeztétek az első évet, most azzal kell törődnünk, hogy kik lesznek az új elsőévesek. Holnap toborozni megy vidékre a DISZ.” A kép azt sugallja, hogy az egész falu eljött megnézni a műsort. Minden generáció képviselteti magát a teremben az öregektől a gyerekekig. Mindenki jól öltözött, vidám, érdeklődő. *A jelenet város és falu, munkásság és parasztság közösségét, hidegháborús „testvériségét” fejezi ki,* de úgy, hogy egyúttal érzékelteti: ebben a kapcsolatban a dinamikus, szervezett, a parasztságnál öntudatosabb munkásosztályt illeti meg a vezető szerep.



Íme az 5. kép: a műsor csúcspontja előtt néptáncosok ropják a színpadon. Később visszatérnek még egy jelenet erejéig – már a szakiskola színpadán. A jelenet üzenete egyértelmű: a kommunista párt elismeri a nemzeti hagyományok jelentőségét, a nemzeti kultúrában a szocialista (internacionalista – tehát nemzetek fölötti) kultúra integráns részét látja. Bár *a nemzeti kultúra, jelen esetben a népművészet értékeinek affirmációja nem volt összeegyeztethető a szovjetizálás – a nemzeti identitás elsorvasztásának – távlatos törekvésével*, Rákosiék nem tehettek mást az ötvenes évek elején: ha el akarták fogadtatni a kommunista pártot a magyar társadalommal, ki és el kellett sajátítaniuk a nemzeti hagyomány egy részét. A nemzetivé kozmetikázott – „nacionalizált” – kommunista párt kontraszelektív módon járt el: kisöpörte a történelmi múlt és a kulturális emlékezet panteonjából azokat az eseményeket, tradíciókat, műalkotásokat, azokat a reakciónak minősített személyiségeket és osztályokat, amelyek nem voltak összeegyeztethetők a proletár internacionalizmus és a sztálini nacionálbolsevizmus „birodalmi” doktrínájával: az átdolgozott történelmi és kulturális példatárból csak a kommunista historizmus progresszív, plebejus, forradalmi hősei és eseményei – az 1948-as szocialista fordulat előzményei és előképei – nem hullottak ki.

Még egy mozzanatra érdemes felhívni a figyelmet: a táncosok háta mögött egy hófehér lépcsősor és egy impozáns korlát látható a képen: a megbukott feudális/kapitalista rendszer szimbóluma. Ezen a helyen, sugallja a kép, valamikor a nép elnyomói, nyomorának vámszedői éltek. De a kommunisták elűzték őket, lezárva egy hosszú és nyomasztó történelmi korszakot. „Ez az ország most már a dolgozóké” – mondja a kép. S ha a korlát és a lépcsősor nem volna elég, a falon két festmény is látható. Az egyik Sztálint, a másik Rákosit ábrázolja. Ők garantálják a vidámságot, a felszabadultságot, szerényen, szinte észrevétlenül.



A 6. képen életvidám, mosolygó embereket látunk, akik a táncosokat figyelik. Jól felismerhető itt a szocreal termelési filmek utópikus világképének egyik állandó vonása: a rendszerhez lojális, indoktrinált ember mosolya. A mosoly látszólag a derűs megelégedettség, a felhőtlen boldogság jele. Valójában az autonómia hiányát jelzi. Érdemes megfigyelni, hogy a kalapos parasztember mellett ülő kisfiú öltönyben nézi az előadást. De ez az öltöny, szemmel láthatóan, nem az ő mérete. Ez még egy szegény ország – sugallja a kép. A fiúnak egy öltönye van, ezt fogja felnőttkorában is viselni. *De legalább már van öltönye, hiszen az előző rendszerben nem is álmodhatott volna ilyesmiről.*



A 7. kép az agitációs jelenet patetikus tetőpontját ábrázolja. Pogácsás Ferkó verset szaval. A vers címe: *Toborzó*. Ferkó ipari tanulókat akar „toborozni” költeményével, amelyben a munkásélet – a „vasas” szakma – szépségét ecseteli. „Ha kérded, ki csinálja a mozdonyt és hajót, / a sok ezrenyi gépet, traktort, csillogót, / válaszként hallhatod rá a szép vasas nevet, / csapj fel vasasnak, elvtárs, ennél szebb nem lehet.” A versben Rákosi Máttyás alakja is feltűnik: apafiguraként, aki „tanítva” vezeti a „fényes szép jövőbe” az ország ifjúságát: „Csudas öt éves tervnek vagyunk harcosai, / anyánk az egész ország, jó apánk Rákosi... Rákosival a zászlón előre hát, vasas, / légy kemény, mint az acél, merész, akár a sas.”

A személyi kultusz dokumentuma a vers, ugyanúgy, mint a Ferkó háta mögött látható Rákosi-portré. A vertikális szerkezetű kép közvetítő szerepbe állítja az előadót: Rákosi *fent*, a nép *lent*, Ferkó *középen* a kettő között. Ferkó tolmácsolja a vezér, nép felé irányuló üzenetét, s egyben kifejezi a nép, Rákosi felé irányuló háláját és hűségét. Az előadó pozíciója a szocreál művészet társadalmi szerepének metaforája. Eszerint *a művész a felülről érkező igazság ihletett közvetítője, akire a párt a társadalom megszólításának, nevelésének feladatát bízta, s aki „küldetésének” maximálisan eleget is tesz.*



A 8. képen Kati (Földi Teri), a film női főszereplője látható, amint lenyűgözve hallgatja Pogácsás Ferkó „toborzóját”. Kati egyszerű parasztlány – másrészt ő a film egyik fejlődő karaktere, akivel a nézőnek azonosulnia kell, feltéve, hogy szimpatikusnak találja magatartását, eszjárását, tetteiben megnyilvánuló világnézetét.

Azt gondolhatnánk, hogy *egyetlen* karakter fejlődésének bemutatása is éppen eléggé igénybe veszi egy forgatókönyvíró találékonyságát és ügyességét. Ennek ellenére a termelési filmek nem bánnak szűkmarkúan a fejlődő karakterekkel. Gyakran *két* vagy *három* szereplő gondolkodásmódja is megváltozik a korszak filmjeiben.

Keleti Márton filmjében két karakter „megtérését” követhetjük nyomon. Az egyik János, a másik Kati.

Mit látunk, ha összehasonlítjuk egymással János és Kati fejlődését? Mindenekelőtt azt, hogy Katinál ez kevesebb időt vesz igénybe, mint Jánosnál. Kati úgy viselkedik, ahogy a termelési filmek hősnői általában: felfogja, hogy mit kell tennie, és nem késlekedik. Sokkal gyorsabban azonosul a szocializmus eszméjével, mint János.

Mindkét karakter „útjával” kapcsolatban elmondható: nincs fejlődés *válság* és a válság *megoldása* nélkül. Egri Lajos szerint a kettő között egy *tetőpont* is található általában: ezt Kati esetében Florinával, a görög partizánlánnyal, János esetében pedig az apjával való beszélgetés jelenti (előbbire a kollégiumban, utóbbira a Duna-parton kerül sor).

Minden termelési filmben ugyanaz a séma ismétlődik: azért fordul egy dolgozó helyzete – egy csoporton belül – „válságosra”, mert kiderül, hogy baj van a teljesítményével. Kati is ez történik. A történet egy pontján – a film első harmadában – Kati rájön, hogy gondjai vannak a tanulással. Akárcsak Jánosnak. Az iskolai kudarc egymás mellé sodorhatná a két embert: erős érzelmi szövetség alakulhatna ki közöttük. Keleti Márton azonban nem él ezzel a – kézenfekvő – dramaturgiai lehetőséggel: nem mélyíti el a két karakter kapcsolatát, nem engedi, hogy a történet *melodrámvá* csiszolódjon. Másik utat választ: Kati szerepét János későbbi fejlődésében minimalizálja, még azelőtt révbe vezeti a lányt, jó tanulót faragva belőle, mielőtt János fejlődése igazán elindulna – miért teszi ezt? A kérdésre a film utolsó harmada felel: mert *egy tékozló fiú történetét akarja elmesélni nekünk, ehhez viszont nem egy szerelmes nőre, hanem egy férfirra, konkrétan egy erős és tekintélyes apafigurára van szüksége*. Ezért helyezi a háttérbe Katit, búcsút intve, idejekorán, a melodrámának.

De a szerelmi történet „súlytalanságának” van egy másik oka is. Minden termelési filmben ugyanazt látjuk: az egymással szerelmi viszonyba bonyolódó karakterek között visszafogott, szemérmes – „elvtársi” – kapcsolat van. Kommunikációjuk általában kimerül a beszélgetésben, ideológiai frázisok kölcsönös pufogtatásában: óvakodnak megérinteni, megtapintani, megfogni egymást. Csók csak kivételes pillanatokban csattanhat el. Röviden tehát arról van szó, hogy a korszak filmjeiből hiányzik az erotika és a szexualitás. Keleti Márton filmjében János több szenvedélyt érez az esztergagép, mint Kati iránt. És Kati se rimánkodik Jánosnak, hogy maradjon, amikor úgy dönt, hogy otthagyja az iskolát.

Véletlen lenne ez? Korántsem. *A termelési filmek félnek a szerelem és a vele járó szexualitás nyílt ábrázolásától: szerelmi mámorában ugyanis az ember nem törődik az állammal, csak önmagával – ahogy ezt már Platón, az első totalitárius államutópia írója is tudta.*

Éppen a megrázó szerelmi történetek hiánya tanúskodik a lényegről: arról, hogy a szerelem a szabadság „melegágya”, olyan döntések és elhatározások kiindulópontja, amelyek fokozzák az egyén autonómiáját, s – vele arányosan – csökkentik elidegenedettségét. János és Kati „elvetélt” melodrá mája a bizonyíték, hogy *a szerelem „mágikus” individualizmusa összeegyeztethetetlen a totalitárius állam „racionalizált” kollektívizmusával*. Ellenkezőleg: ez az egyetlen kiút – legalábbis a disztópiákban – az állam csapdájából.³³

* * *

³³ Orwell ugyanazt mondja, mint Zamjatin: semmi sem olyan veszélyes egy totalitárius államra nézve, mint két szerelmes ember, akik *bármire* képesek, ha el akarják szakítani őket egymástól.



A Diósalján megagitált fiatalok látogatást tesznek a DISZ (Dolgozó Ifjúság Szövetsége) egyik fővárosi rendezvényén – erre utal a 9. képen látható plakát, amely a DISZ paramilitáris (félkatonai) jellegére hívja fel a figyelmet. A plakáton két egyenruhás alak látható: egy férfi és egy nő. A férfi a nő háta mögött áll, mindketten a „jövőbe” tekintenek. A plakát jobb alsó sarkában a DISZ-zászló piroslik. A kép új kontextusba helyezi a Diósalján látott agitációs jelenetet. Eszerint a szakiskola a harmadik világháborúra készülő totalitárius rendszer egyik „munkaerőtartalék”-szervező intézménye. Ha kitörne a háború, a gyerekek – a „vasasok” – nem gépalkatrészeket, hanem *fegyvereket* gyártanának a hátszországban.³⁴



A hidegháború léghőre azokon a beállításokon is át-szüremlik, amelyeket a DISZ-rendezvényen rögzített az operatőr. A 10. kép felvonuló fiatalokat ábrázol. Zárt sorokban, fegyelmezetten, egy ütemre lépve menetelnek, mint egy háborúba induló hadsereg. Minden fiatal vállán zászló, a zászlók tetején csillag.

A fehér sportruházat – akárcsak az iskolai egyenruha – egységet és erőt sugároz: ezek közé a fiatalok közé, sugallja a kép, nem furakodhat be ellenség, senki, aki megbonthatná a soraikat.

A felvonulók képe a termelési filmek egyik alapvető, unalomig ismételt „tanítását” tolmácsolja: le az individualizmussal, éljen a kollektívizmus!

Ez a felszólítás gyakran felhangzik a korszak ideológiai irodalmában. Jó példa erre Boldirev *Lenin és Sztálin tanítása a kommunista erkölcsről* című (a 2. kép kapcsán már idézett) könyve. Ebben a marxizmushoz a „tömeg”, az anarchizmushoz pedig az „egyéniesség” fogalma társul: „Az anarchizmus sarkköve – írja Boldirev – az *egyéniesség*, amelynek felszabadítása véleményünk szerint a tömeg, a közösség felszabadításának feltétele. Az anarchizmus véleménye szerint a tömeg felszabadítása lehetetlen mindaddig, amíg nem szabadul fel az egyéniesség, s ezért jelszava: »Mindent az egyéniességért«. A marxizmus sarkköve viszont a *tömeg*, amelynek felszabadítása, véleménye szerint, az egyéniesség felszabadításának legfőbb feltétele. Vagyis, a marxizmus véleménye szerint, az egyéniesség felszabadítása lehetetlen mindaddig, amíg nem szabadul fel a tömeg, s ezért jelszava: »Mindent a tömegért.«” (Boldirev 20)

Boldirev szerint az egyéniesség anarchista kultusza a nyugati ifjúság tudatát „fertőző” erkölcsi „hullaméreg”. Ettől kell óvakodnia Jánosnak, és persze Katinak is. „Egyéni”

³⁴ Sztálin hidegháborús fegyverkezési doktrínája a hadiipari kiadások drasztikus növelésére kényszerítette Magyarországot 1951-től. A koreai háború és a jugoszláv affér miatt Rákosiék olyan moszkvai elvárással szembesültek, amely a harmadik világháborúra való készülésnek rendelt alá minden más megfontolást. (Gyarmati 167–181)

boldogságuk azon múlik, hogy megtalálják-e a helyüket a „tömegben”: a fehér ruhában masírozó fiatalok között. Ha igen, akkor *egyszerre együtt és külön: egymás mellett állva – de nem egymásra nézve – tekinthetnek a „közös” jövőbe*. Pont úgy, mint a 9. képen látható fiatalok.



A szakmunkásképző iskola üzemcsarnoka a *nevelés* ki-tüntetett helyszíne: látszólag a szabadság, a szabad kez-deményezés, valójában az elnyomás, a dresszírozás, az egyéniségtől megfosztás tere. Érdeemes megfigyelni a 11. képen a faliújságot, amelyen az iskola legjobb tanulóinak neve és fényképe látható. „Kiváló tanuló”, „legjobb dolgo-zó”, „sztahanovista” – ezek az individualizmus elismert, nem megbélyegzett formái a termelési filmekben. A sztahanovista azonban nem igazi egyéniség. A kollektivizmus megszállottja, akit épp a megszállottság – az *énfeladás fanatizmusa* – különböztet meg mindenki mástól.



A 12. képen Kati almát ad Florinának (Ferrari Violetta), a Magyarországon élő görög partizánlánynak, aki kommu-nista nézetei miatt nem térhet vissza kapitalista hazájába. „Amikor eljöttem – meséli Florina Katinak –, a bátyám azt mondta nekem, most leteszed a puskát, Florina. De ezentúl is helyt kell állnod, a hazáért harcolsz ezután is.” Kati, aki eleinte „butának” és „ügyetlennek” érzi magát, ért a szóból. Megérti, hogy a tanuláshoz ugyanolyan „hősies” elszántság kell, mint a partizánháborúhoz, különösen, ha lány az illető. Megérti, hogy a tanulás is harc, csak nem puskával, hanem tankönyvekkel vívják. Jellemző a korszak filmjeire: *nem valami-lyen esemény, cselekedet, hanem pusztán egy ideológiai tétel „megértése” változtatja meg Kati személyiségét, sorsát*. Kati Florina „felvilágosító” megjegyzésének hatására válik éltanulóvá, az iskola egyik büszkeségévé.

Florina összekapcsolja egymással a „tanulás” és a „harc” fogalmát, jelezve, hogy *a szakmunkásképző nem csupán egy oktatási intézmény, hanem a hidegháború egyik hadszíntere* – itt kell győzni vagy elbukni. Bármilyen abszurd is, a totalitárius állam jövője függ attól a filmben, hogy helyt állnak-e a tanulók az iskolában.

Az almaadás egyébként nem csak Kati jólelkiségét demonstrálja. Ez a gesztus az ideológiai elemek játékerében a szovjet blokk szocialista országainak barátságát – „testvériségét” – szimbolizálja. De kifejezi a parasztság és a munkásosztály egységét is, hiszen Florina már munkáslánynak tekinthető.



A 13. képen az elsőévesek elmasíroznak a tapsoló másodévesek sorfala között – ott van köztük Kati is: ez Kati első napja az iskolában. Pataki köszönti a tanulókat: „Nézetek csak szét, elvtársak! Milyen gyönyörű ez a mi új iskolánk! Mindent megkaptunk népünkötől, pártunktól, a mi Rákosi elvtársunktól!” A diákok felállva, tapsolva skandálják a bölcs vezér, a totalitárius apa nevét: „Éljen Rákosi!”

Egy Nietzsche-töredék jut eszembe erről a képről: „A csordaöszön a közepet és a középeket értékeli a legmagasabbra és tekinti a legértékesebbnek: azt a helyet, ahol a többség található... A csorda a kivételt, akár alatta áll, akár fölötte, ellenségesen szemléli, és károsnak tartja... *Középiütt megszűnik a félelem: itt soha nincs egyedül az ember; itt a félreértésnek nem sok tere van; itt egyenlőség uralkodik; itt a saját létformát nem érzik szemrehányásnak, hanem igazi létnek minősül; itt elégedettség uralkodik.*” (Nietzsche 131)

Belegondolni is furcsa, de Nietzsche, azt hiszem, elborzadt volna ezt a filmet látva. A vetítés után pedig lemondóan csak legyintett volna: miért nem hallgattatok rám, én szoltam előre, hogy mi vár rátok...



„Éljen Rákosi!” – skandálja boldogan Dani János a 14. képen. Vagy Soós Imre? Nehéz a maszk mögé pillantani. Hiszen ez végül is csak egy film, nem számít, hogy a színészek, személy szerint, hittek-e Rákosiban, a szocializmus eszméjében. Egyesek igen, mások talán – az idősebb színészek – nem. Ők csak alkalmazkodtak. Ha Soós Imrét nézem, nem tudok szabadulni attól a gondolattól, hogy egy olyan színész alakítását látom, aki valóban szerette, egy ideig, Rákosit. Személyes tragédiájának háttérében ezért a szocializmusban való csalódást, a sztálinizmus bűneivel való szembenézés drámáját sejtem. Akárhogy is: Soós Imre jó színész volt. Ha más nem, a *Ludas Matyi* és főleg a *Körhinta* ezt ékesen bizonyítja. Soós Imre tragédiája megerősíti: a politikai tisztánlátás és a művészi tehetség nem jár kéz a kézben.



15. kép: A totalitárius hatalom szimbólumaival körülvett, Rákosi Mátyást éltető tanári kar. Teljes az egység, mindenki egy ütemre tapsol. Mintha csak Óceániában járnánk, a Nagy Testvér földjén... Rákosi „testvér” nem látható a képen, de azok, akik a tekintélyét garantálják, igen. A tanári kar fölött a személyi kultusz két bolsevik „ikonja” díszileg egy domborművön: Sztálin és Lenin.

A kép azt sugallja, hogy a tudás és hatalom felülről, a két istenség irányából érkezik: a társadalom tagjai pedig eltérő mértékben részesülnek belőle. A tanárok jobban, mint a diákok. Az emanációs piramis csúcsán Rákosi áll. Ő van legközelebb a „fényhez”. De ez nem feltétlenül kellemes dolog, különösen akkor, ha az ember nem szeret inni... Azért mondom ezt, mert Montefiore megemlíti Sztálin-életrajzában, hogy egy alkalommal „Rákosi ostobamód azt mondta Berijának, hogy szerinte a szovjetek »részegesek«. – Majd meglátjuk – morgott Sztálin, és csatlakozott Berijához, aztán jól »teletöltötték« itallal a magyart.” (Montefiore 521)



16. kép: Kati találkozása a két jampeccel, Pedróval és Kasznárral. Kati itt még nem tudja, hogy az ellenséggel beszélget. Pedig két dolog is árulkodó. Egyrészt a két jampec „nyugatias” hajviselete, másrészt a viselkedésük. Kasznár ugyanis *megtréfálja* a még tapasztalatlan Katit: elküldi a raktárba „reszelőzsírért” és „kanyarfúróért”. Kati elmegy, de a raktáros kineveti: „Téged alaposan lóvá tettek.” János

Kati mellé áll, és ráripakodik a két bajkeverőre: „hagyjátok ezt a lányt!” Ezzel a „lovagias cselekedettel” indul János és Kati szerelmi története, ha nevezhetjük egyáltalán annak a Keleti Márton által tálalt fakó kis románcot.



17. kép: Kati sír, mert selejtet csinált a munkagépen. Talán érdemes megemlíteni, hogy nem látjuk kibuggyanni és aláfutni a könnycseppet a színésznő arcán. Valószínű, hogy a felvétel előtt került a könnycsík az arcra egy sminkes segítségével. Nehéz eldönteni, hogy Kati miért van jobban elkeseredve: azért, mert a selejt miatt lemarad a csoportja a versenyben, vagy pedig azért, mert János az, aki leszidja őt – éppen az a fiú, akihez Kati vonzódik. Minden termelési filmre jellemző: *az egyén erkölcsi értéke a munkához való viszonyából van levezetve. Még a másik ember iránt érzett szerelmi vonzalom is abban gyökerezik, hogy jó munkás-e az illető.*

Aki jó munkát végez, jó ember, értékes tagja a társadalomnak, aki viszont selejtet gyárt, maga is selejt, olyan ember, akit a „normát” teljesítő közösség tagjai megvetnek, elkerülnek. Ettől való félelmében sír Kati, ha nem is tudja ezt megfogalmazni.

18. kép: Amíg a diákok anyagismeretet tanulnak, János, helytelen módon, az „újításával” foglalkozik. Miért? Mert szeretné, ha a csoportja megnyerné a munkaversenyt. Az iskola diákjai ugyanis egy „tengerjáró hajó” építésében vesznek részt: „Az alkatrészek



egy része készüljön el az intézet műhelyében” – mondja a hajógyár igazgatója a tanévnyitón, mire a tanulók így kiáltanak: „Megcsináljuk!” János mindenáron ott akar lenni a hajó első próbaútján – ez ugyanis a hajóépítő munkaverseny győztesének jutalma. Azt gondolja, hogy az újítás is elég lesz majd a győzelemhez, ezért minden idejét arra fordítja. Konkrétan mire? Ez nem derül ki a filmből – egyetlen termelési film se magyarázza el pontosan, hogy milyen találmánnyal teszik hatékonyabbá a termelést a sztahanovisták – az újítás ugyanis mindig a sztahanovisták „képessége”.

Négy megjegyzés kívánczik ide: 1. *A korszak termelési irodalma ugyanabban a betegségben szenved, mint a film: nem tud konkrétan számot adni az újításról.* Ez már a korszak sztálinista irodalmáinak is szemet szúrt. 1951-ben Iszajev *Az újító alakja a szovjet irodalomban* című könyvében figyelmezteti az írókat: annak, aki jó termelési regényt akar írni, „be kell hatolnia az újító műhelyébe, le kell írnia, mi megy ott végbe, lépésről lépésre követnie kell az újító eszméjének kivitelezését és kialakítását, meg kell világítania azt a hatalmas szellemi munkát, ami az újítás végleges megvalósítását megelőzi, és ami még azután a megvalósítás tényével sem ér véget. [...] Az újító lelkivilágát csak akkor tárhatjuk fel igazán, ha beszámolunk azokról a bonyolult és mélységes élményekről, amelyet ő alkotó munkájának egyes szakaszaiban átél.” (Iszajev 12) Iszajev intelmét kevés író vette komolyan – a termelési filmek rendezői pedig egyáltalán nem.

2. Az újítás nem egy ember teljesítménye, hanem mindig egy kollektíváé – erről van szó Keleti Márton filmjében is, ahol János végül a saját kárán tanulja meg: nem készítheti el az újítást Kuczogi bácsi, az apja és még egy sor ember támogatása és tanácsa nélkül. Mint Iszajev írja: „az újító ötletek leggyakrabban sok munkás, az egész kollektíva tapasztalatainak általánosításai. Az újító nem dolgozhat alkotó környezet, teremtésre ösztönző érintkezés, vita, tanácsok, támogatás nélkül.” (Iszajev 12) *A sztahanovista tehát kiemelkedik ugyan a többi munkás közül, de csak úgy, mint egy gúla tetején álló ember: a többiek tartják, hogy le ne essen.*³⁵

3. Mivel az újító munkás karaktere gyakran feltűnik a korszak filmjeiben – a szovjet termelési regények és filmek példáját követve –, megállapítható, hogy itt egy „szocreál” sémáról van szó, a termelési filmek utópikus világkonstrukciójának egyik konstans eleméről. Ez a világkonstrukció egymáshoz kapcsolódó sémák variabilis hálózatából épül fel, olyan sémákból például, mint az „új lakás”, a „munkásszálló”, az „üdülő”, a „gyár”, az „iránymutató könyv”, a „vezért ábrázoló kép” stb.

³⁵ A film a történelmi tényektől eltérve idealizálja a sztahanovisták és a többi munkás kapcsolatát. A valóság az, hogy a Sztahanov-rendszer bevezetése a munkásság mint osztály megsemmisítését szolgálta a totalitárius kormányzás megszilárdítása érdekében: „A harmincas években bevezetett Sztahanov rendszer minden szolidaritást és osztálytudatot kiirtott a munkások között, mindenekelőtt a féktelen munkaversenyvel, továbbá azzal, hogy ideiglenesen létrehozott egy sztahanovista arisztokráciát, amelynek az egyszerű munkásoktól való társadalmi távolsága nagyobbak tűnt, mint a munkások és a termelésirányítók közötti távolság. Ezt a folyamatot tetőzte be a munkakönyv bevezetése 1938-ban, amelynek révén az egész orosz munkásság hivatalosan is kényszermunkások hatalmas seregévé vált.” (Arendt 391)

4. A termelési filmekben és regényekben látott túlfeszített munka- vagy tanulási verseny – és eredménye: az újítás – a társadalom domesztikációjának totalitárius eszköze: a totalitárius állam így „államosítja” az ember magára fordítható „szabad idejét”. Minden perc, amit a munkahelyén s ily módon a hatalom látókörén belül tölt az egyén, fokozza a terrort: elorozza az individuumból a saját testéhez, elméjéhez, vágyaihoz és szorongásaihoz való „hozzáférés” lehetőségét, egy idő után a képességét.



19. kép: Dani Sándor és Dani János találkozása az apa munkahelyén. A film az új politikai rendszer „történelmi” legitimációjának eszközeként használja Dani Sándor alakját. Dani Sándor kapcsolja össze a múltat a jelennel. Elmeséli a fiának – a Duna-parton sétálva –, hogy milyen volt régen, a Horthy-rendszerben munkásnak lenni: „szervenadni”.

„Egyszer én is világgá akartam menni – mondja. – Ott akartam hagyni csapot-papot. Olyan idős lehettem, mint te. Inas voltam a hajógyárban. Sokan voltunk ott inasok. A szakmát nagyon szerettem, de reménytelenül. Egész nap csak a nagy vasakat trógeroltuk. Estére aztán úgy dőltünk le az ágyba, mint egy fatuskó. Egyszer elmentünk küldöttségbe a Doktor Úrhoz. Így hívtuk a felügyelőnket: Doktor Úr. Odaálltunk elé és kértük, hogy engedjen oda minket a gépekhez, s adjon nekünk tankönyveket.” „És? És ő mit szolt?” – kérdezi János. „Mit? Belemártotta a kezét fekete gépszírba, és végigpofozott minket.” „Édesapámat is?” „Engem legelsőnek. Aztán elővette a pálcáit. Három volt neki. A Király – ez volt a legvastagabb. Aztán a Herceg és a Gróf. Mert neveket is adott nekik. Én a Királlyal kaptam. Ekkor akartam világgá menni.” „Nagyon fáj?” „Az fáj csak, hogy nem üthettem vissza. Aztán mégis ott maradtam. Néhány idősebb elvtárs mellém állt, segítettek, tanítottak. Hát így lettem én vasesztergályos, fiam.” E mondatok után következik a lényeg: *János, megrendülve apja történetén, elhatározza, hogy sürgősen önkritikát gyakorol:* „Én nem is gondoltam, hogy édesapámnak ilyen nehéz volt. És hogy én... Hogy nekem... Édesapám, mondja, nehéz önkritikát gyakorolni?” Dani Sándor szerényen válaszol, jelezve, hogy tőle sem idegen, amire most a fia készül: „Hát nem könnyű. De utána jobban érzi magát az ember.”

Két dologra érdemes ezzel a dialógussal kapcsolatban felhívni a figyelmet. 1. *Dani Sándor és Dani János kapcsolata nem kiegyensúlyozott* – ritkán beszélgetnek egymással, János alig tud valamit apja életéről, múltjáról, az itt elmesélt szenvedéstörténetet is most hallja először. A kapcsolat *traumatizáltságára* még egy momentum utal a filmben. Amikor a nagypapa megtudja, hogy a fia, Sándor, tanár lesz, értelmiséggé válik, rögtön azzal áll elő, hogy ezt Jánosnak is el kellene mondani. Dani Sándor azonban nem akarja elárulni a fiának, hogy hamarosan diplomát szerez – miért nem? Azért kell a titkot megőrizni, mondja, mert „hátha megbukom a vizsgán”. De, tehetjük fel a kérdést, miért fél Dani Sándor elismerni a fia előtt, ha valamiben esetleg kudarcot

vallott? *Mi történt a múltban, kettőjük között, ami odáig vezetett, hogy nem beszélnek őszintén egymással?*³⁶ Erre nem ad, és egy termelési film ideologikus keretei között nyilván nem is adhat választ a rendező. *Óvakodik attól, hogy apa és fia kapcsolatának ábrázolását elmélyítse, a dráma irányába vezesse* – miért? Mert nem akarja kockáztatni a film optimista, megnyugtató – „sematikus” – befejezését. *Egy megtérő, nem pedig egy lázadó fiú történetét akarja elmesélni, pedig a választott narratív minta szerint ezt kellene tennie: a „hazatérés” pillanata ugyanis csak abban az esetben válik megrendítővé, ha előzőleg látjuk és megértjük: miért döntött úgy a fiú, hogy „megszökik” otthonról.*

2. Jól látszik, hogy *a történelmi múlt a totális kritika és a teljes elutasítás tárgya* a filmben. Minden rossz, amit az előző rendszer alkotott. Viszont: minden jó, ami most – 1948 óta – történik. Dani János egy pillanatra sem vonja kétségbe apja szavait. De hát hogy is tehetné: a kép elárulja, hogy hierarchikus viszony van köztük: az apa erősebb, magabiztosabb a fiánál, *magasabb is nála*. János fejet hajt előtte, szólni is alig van bátorsága: mélyen tiszteli az apját. A kép szerint soha nem jutna eszébe fellázadni ellene.



Hármas tagoltságú – hierarchizált – tér: Rákosi > tanár > Kati. A fizikatanár (20. és 21. kép) korholja a feltett kérdésre rosszul felelő Katit: „Miért nem becsülöd meg magad? A mi államunk ezeket költ arra, hogy tanulhass, és te így hálálsz meg?” A tanár a szocialista állam alkalmazottja: az állam nevében – mintegy a képen látható *Rákosi helyett* – szidja össze Katit. Szavait az elhíresült kalászos fénykép értelmezi: eszerint a tanár nem megszegényíteni, hanem csak nevelni szeretné Katit: *olyan figyelmet fordít a lányra, mint Rákosi az „életet” jelentő búzakarálásra*. Azt akarja, hogy Kati fejlődjön, legyen hasznára a szocializmusnak. Pontosan úgy, mint egy búzakarálás, amelyből kenyeret sütnék a dolgozóknak.



A szakmunkásképzőben nemcsak tanulnak és dolgoznak a diákok, hanem szórakoznak is – például megnéznék egy kulturális műsort az iskola színháztermében. Azonban egy kulturális műsor a korszak termelési filmjeiben nem a kikapcsolódásról szól álta-

³⁶ János sem beszél az apjának a problémáiról, pedig megtehetné. Az is sokat elárul a kettőjük kapcsolatának „válságáról”, hogy János, bár budapesti, nem az apjával él, hanem maga is az iskola kollégiumában lakik. Persze mondhatjuk: az iskola minden tanulója ott él. A kérdés csak azért vetődik fel, mert a film – jellemző módon – nem foglalkozik a szereplők, se a tanárok, se a diákok magánéletével. Az, ami az iskola falain kívül történik, nem érdekli Keleti Mártont.



lában: politikai esemény, ahol összezsapnak egymással a „dekadens” kapitalizmus és a „haladó” szocializmus „erői”.

A *Dalolva szép az életben* két dalárda követetjük nyomon, amely a „pesszimista” dalokat éneklő Ezüstlant megszűnésével és a reakciós karmester eltávolításával ér véget: a filmben az „optimista” tömegdalokat éneklő Új hang totális győzelmet arat maradi riválisa felett. A *Kiskrajcárban* a kapitalista életformát reprezentáló *dzsessz* és a szocialista életformát reprezentáló *tánczene* csap össze egymással a kultúrházként is funkcionáló sztálinvárosi kocsmában, mígnem kitör az illedelmes tánczenét kultiváló munkások és az extatikus hatású dzsesszt imádó jampecek között a verekedés, jelezve, hogy a munkásosztálynak, szövetségben a párttal, *fizikai* értelemben is harcolnia kell a szocialista életforma kulturális vívmányaiért – jellemző, hogy a párttitkár nem vesz részt a kocsmai bunyóban, viszont lelkesen biztatja a munkásokat, hogy lássák el a rendbontó jampecek baját.



Most pedig nézzünk meg egy képsorozatot, amely demonstrálja (22–28. kép), hogy Keleti Márton filmjében is dúl a hidegháború a kultúra „frontján”.



22. kép: Három tarka, csiricsaré ruhába öltözött táncos nyugati zenére ropja a színpadon. Arcjátékuk, mozdulataik eltúlzottak: inkább „bohóckodnak”, mint táncolnak.³⁷



23. kép: Az iskola három fekete bárányát mutatja a kamera: Pedró, Múúú és Kasznár önfeledten élvezi a szvingelő táncosok vidám, humoros produkcióját. Még nem sejtik, hogy „valami nincs rendben”.

24. kép: A táncosok hirtelen megfordulnak. Kiderül, hogy papírlap van a hátukra ragasztva. A három papírlapon három név olvasható: az iskola díszpintyeinek, Pedrónak, Múúúnak és Kasznárnak a neve.

25. kép: Mindenki harsányan nevet, kivéve a három jampecet. Ők döbbenten, meg-rökönyödvé bámulják „önmagukat” a színpadon.

³⁷ Keleti Márton a szvingelő táncosok teljesítményének értékelését nem bízta a nézőre. Az egyik szereplő kommentárt fűz a látványhoz: „Holnap kimegyek az állatkertbe. Megnézem, milyenek az igazi majmok...” Fontos kiemelni, hogy a termelési filmekben a dekadensnek tekintett nyugati kultúra megnyilvánulási formáihoz, mindenekelőtt a zenéhez a következő fogalmak társulnak: fegyelmetlenség (a rend helyett), deviancia (a normalitás helyett), ösztönösség (a racionalitás helyett), individualizmus (a társiaság helyett).



De a jelenet nem ér itt véget. A színpad szélén – egy ajtón keresztül – népviseletbe öltözött táncosok tűnnek fel: a szocialista kultúra magabiztosan bokázó képviselői. 26–28. kép: a néptáncosok leszorítják a színpadról a kifigurázott „ellenséget”: semmi keresnivalójuk ebben a „világban”. Mint ahogy a három jampecnek sincs az iskolában.



Jól látható, hogy a jelenetnek sajátos belső íve van: játékkal kezdődik, majd egy fordulat után drámaként folytatódik. Így jutunk el a megoldáshoz. De csak egy „átmeneti” megoldáshoz, ugyanis az „eltáncolt” konfliktus *továbbgyűrűzik* a filmben. A táncoló jampecnek által képviselt kapitalista és a néptáncosok által képviselt szocialista világnézet „harca” a valóságban, Kasznár fegyelmi tárgyalásán ér véget, az utóbbi teljes és megkérdőjelezhetetlen diadalával.



Az „eltáncolt” leleplezésjelenet a totalitárius állam társadalmi üzeneteként értelmezhető: mi egy erős, éber hatalom vagyunk, tudjuk, hogy kik a barátaink és kik az ellenségeink. Nem félünk leleplezni, megnevezni s ha kell, megbüntetni azokat, akik a vesztünkre töreknek. Mint Matyi (Soós Imre) mondja a *Ludas Matyi* utolsó – hidegháborús – beállításában: „Van énnekem

fegyverem: az igazság. *De botom is van hozzá.*”

Keleti Márton – a bot bűvöletében – nem fordít figyelmet arra a kérdésre, miért viselkedik a három jampec „antiszociális” módon. Ők, a film nyomasztó, paranoid logikája szerint, nem érdemelnek törődést, gondoskodást. Nem megérteni kell őket, hanem elbánni velük.

Ezen a ponton érdemes Nietzsche utalni, aki *A morál genealógiájában* különbséget tesz az aktív és a reaktív típus szillogizmusa között. Az aktív típus szillogizmusa így hangzik: „Én jó vagyok, tehát te gonosz vagy.” A reaktív típus szillogizmusa pedig így: „Te gonosz vagy, tehát én jó vagyok.” Az utóbbival kapcsolatban Deleuze megjegyzi: a reaktív típus szillogizmusában a negatív (az a kijelentés, hogy „te gonosz vagy”) tartalmazza a lényegét, a pozitív (az a kijelentés, hogy „én jó vagyok”) csupán a tagadáson keresztül létezik (Deleuze 187–199).

Miért van ennek jelentősége? Mert a *film társadalomképe levezethető a reaktív típus szillogizmusából*. Az iskola tanárai és tanulói – mindazok, akik törnek magukat a szocializmusért – gyanakvó, neheztelő, nyíltan gyűlölködő emberek, akik csak a Kasznár-félék elítélésén, megszegényítésén, ellenségnek kikiáltásán keresztül tudják önmagukat és harcostársaikat „szeretni”, „igaz embernek” látni, sorsukat és életkörülményeiket elfogadni vagy legalább eltérni. Ellenségre van szükségük ahhoz, hogy viszonylagos békében élhessenek önmagukkal, a bensőjükben halmozódó feszültséggel és robban-

ni készülő tanácstalansággal.³⁸ Az „eltáncolt” leleplezési jelenet tárja fel a leginkább, hogy *a termelési filmek a ressentiment modern világát – tömegetársadalmát – ábrázoló filmek, s ilyen értelemben, akaratlanul is, az európai nihilizmus terjedéséről, a nietzschei értelemben vett „elsivatagosodásról” mesélnek – nem kívülről, mintegy a sivatag szélén sétálva, hanem elveszve, eltévedve abban.* Éppen ezért páratlan és intő dokumentumok, amelyeket minden történelmi korszakban érdemes lenne felfedezni, méltatni és nem utolsósorban gondosan értékelni.



29. kép: Folytatódik a „boszorkányüldözés”. Az, ami a színpadon csak „játék” volt, az előadás után már „élet-halál” kérdése: Pataki, az iskola igazgatója elbeszélget a három léha, munkakerülő jampeccel. „Akinek DISZ-tagkönyv van a zsebében, annak minden tettéért felelnie kell. Ezt jól jegyezd meg...” – mondja Kasznárnak, a galeri vezérének, akiről megtudjuk, hogy nem jár rendszeresen iskolába. Miért bűn ez? Mert azt jelenti, hogy

Kasznár nem akarja a kommunisták „nemes erkölcsi tulajdonságait” megismerni és elsajátítani. Jó okkal – tehetjük hozzá –, hiszen ő *a családja társadalmi helyzeténél fogva ellenség, megbélyegzett ember.* Márpedig a zsenge ifjúságot – hangsúlyozza Sztálin és Lenin „számos idevágó megnyilatkozására” hivatkozva Boldirev – „népünk ellenségeinek, a béke és a demokrácia ellenségeinek gyűlöletére és a velük szembeni könyörtelenségre kell nevelni”.³⁹ Ebből egy groteszk – s ugyanakkor félelmetes – következtetés adódik: Kasznár akkor lenne jó tanuló, ha *gyűlölné és megvetné* önmagát. Hát csoda, hogy nem akar iskolába járni?

30. kép: A „boszorkányüldözés” tetőpontja: Kasznár kizárása a DISZ-ből. Milyen bűnei vannak Kasznárnak, a „ronda jampecnek”? Lóg az iskolából, szemtelenkedik a lányokkal. „Azt mondják, fodrászhoz is jár, ondoláltatni a frizuráját.” Kasznár legfőbb bűne azonban a származása. A korszak filmjeiben nem lehet jó munkás, akinek a felmenői kulákok, arisztokraták, esetleg magasan kvalifikált értelmiségiek. Egy régi ismerős

³⁸ A Rákosi-rendszer összeomlása nem járt együtt a rendszer „reaktív” fundamentumának megszűnésével, a civil társadalom iránt táplált pártállami ressentiment mérséklődésével. Csak az irányok és a nyomatékok változtak meg. Igaza van Győri Zsoltnak, amikor az *Apacsok* (Török Ferenc, 2010) és *A határozat* (Ember Judit–Gazdag Gyula, 1972) elemzése kapcsán rámutat: a Kádár-rendszer is kitermelte az ideológiai ellenfeleit, „maga is élen járt állítólagos ellenségek kreálásában”. Vö. Győri Zolt: *Indiánok és téeszelnők: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”.*

³⁹ Boldirev részletesen felsorolja a nevelés területeit (a kommunisták erényeit) és a nevelés módszereit is megkülönbözteti (Boldirev 23).



Kasznár szemére hányja: „az apádnak [a Horthy-rendszerben] ócskavastelepe volt. Te meg szóba sem álltál velünk, mert mi munkásgyerekek voltunk.” Kasznár megalázása és kizárása leszámolás egy „különködő” egyéniséggel, akinek van bátorsága autonóm módon viselkedni és gondolkodni. Kasznár *eltévedt „hős”*, aki egy amerikai filmben megmen-
tené a világot – talán épp a kommunizmustól.



A „boszorkányüldözés” vége – a kizárással végződő fejelemly tárgyalás után az iskola területén cigarettára gyújtó Kasznár pofont kap Matejka bácsitól (Latabár Kálmán), az iskola portásától (31–35. kép). A humorosnak szánt jelenet betetőzi Kasznár meghurcoltatásának folyamatát: Matejka bácsi az álszent közösség helyett adja a pofont, amely nem engedhet meg magának ilyen atrocitást.



Kasznár nem tiltakozik, nem védekezik: elviseli, ami a film logikája szerint jár neki. *A pofon lefokozott, szublimált formája a korszakra jellemző terrornak.* És figyelmeztetés is egyben: aki ebben az országban egyénieskedik, nem tart lépést a párttal, az állammal, könnyen megütheti a bokáját...



Ha egymás mellé helyezzük János és Kasznár történetét – amely több ponton is metszi egymást –, kirajzolódik előttünk a termelési filmek narratív szerkezetének három szintje. Eszerint *minden termelési film három elbeszélés, egy munkaverseny-, egy megtérés- és egy szabotázstörténet egysege.* Ezek közül egyértelműen a megtéréstörténet a legfontosabb. Ennek a középpontjában mindig egy olyan karakter áll, aki a film kezdetén valamilyen magánéleti probléma, szocializációs vagy világnézeti hiányosság, esetleg csak a makacsság és kivagyiság miatt rossz teljesítményt nyújt a gyárban vagy a termelőszövetkezetben. Minden termelési film egy eleinte rossz teljesítményt nyújtó munkás története, akiből végül megbízható, jó munkás – „elvtárs” – válik. Hogyan?



Ezen a ponton kap jelentőséget a másik két elbeszélés. *A rossz munkás úgy válik fokozatosan, botladozva, majd egy fordulatot kikényszerítő döntő felismerést követően hirtelen és radikálisan jó munkássá, hogy bizonyítja: megállja a helyét 1. a termelésben (munkaverseny-történet), 2. az imperialis-*



tákkal vívott harcban (szabotázstörténet). Mindkét történet, tehát a munkaverseny- és a szabotázstörténet is a közép-pontba állított munkás fejlődésének folyamatát – erkölcsi és ideológiai megtérését – szolgálja és viszi előre a filmben.

Mármost: az *Ifjú szívvel* első ránézésre nem illik ebbe a sémába. Miért nem? Mert nincsenek a filmben szabotőrök, akik lassítanak vagy gátolnak a termelést, például úgy, hogy kisiklatnak egy vonatot (Máriássy Félix: *Teljes gőzzel*, 1951)

vagy tönkretesznek egy olajkutatót (A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat Rendezői Munkaközössége: *Gyarmat a föld alatt*, 1951). Egyrészt azonban nem minden szabotőr *tudatos* ellensége a szocializmusnak – az öreg Gortvai mérnök csak szakmai féltékenységből rongálja meg a szovjet szövőgépeket a *Kis Katalin házasságában* –, másrészt nem minden ellenség tekinthető egyértelműen szabotőrnek. Ez a helyzet itt is. Keleti Márton kitágítja a szabotőr fogalmát. Az ő ellenségei nem szabotőrök, hanem „deviáns” tanulók, akikből persze, évek múlva, szabotőrök is válhatnak egyszer – ha csak a szocialista állam nevében eljáró tanári kar nem képes őket „megnevelni”.

Ettől függetlenül a film kiindulópontja meglehetősen ijesztő: *nemcsak felnőtt férfiak és nők, hanem gyerekek és serdülő kamaszok is veszélyesek lehetnek az államra nézve, amelynek velük szemben is meg kell védenie magát.*



A pozitív hős fejlődésének első szükségszerű pillanata: *a vádló szerepében eljáró neheztelő közösség és a vádlott szerepét eljátszó bűnbánó egyén találkozása, konfrontációja.* E találkozás „forgatókönyve” minden termelési filmben ugyanaz: a közösség *bírálja* az egyént – a kommunista erkölcs valamelyik elvének megsértése miatt –, utána pedig *önbírálatra* szólítja fel.

„A bíráló és az önbírálat – írja Boldirev – a legfontosabb bolsevik nevelési módszer... haladásra, fejlődésre ösztönöz... A bíráló és az önbírálat hatására alakulnak ki az emberekben olyan bolsevik tulajdonságok, mint a magas fokú eszmeiség, céltudatosság, elvhűség, jellemzilárdság és a győzelem akarat.” (Boldirev 46)

Jánost – a 36. képen – Kasznár sorsa fenyegeti: kizárhatják az iskolából, mert tönkretett egy fémvágót, amikor Kuczogi bácsi tiltása ellenére megpróbálta rajta elkészíteni az újítását. János „bűnének” mérlegelésénél nemcsak az anyagi kár esik latba, hanem a szimbolikus kár is – a második ráadásul nagyobb súllyal, mint az első. A fémvágó munkaeszköz, ám egyúttal *szimbolikus tárgy* is: az új világ, sőt az új ember előállításának eszköze, amellyel be lehet oltani a fiatalokba – munka közben – a kommunista erkölcs normái és szabályai iránti tiszteletet és érzékenységet.

Miért követte el János ezt a bűnt? A már megtért Kati ad rá magyarázatot a filmben: „János győzni akart, de rosszul akarta: *csak magával törődött!*” Kati bírálata szerint János heveny „egoizmusa” miatt jutott oda, ahova. Egoizmusának bizonyítéka is van: makacsul kitart amellett, hogy tanulás nélkül is jó munkássá válhat. Pedig – állapítja meg Pataki, folytatva Kati után János bírálatát – „*aki nem tanul, az nem harcol, az eldobja a fegyvereit*”.

A bírálat után az önbírálat aktusa következhetne – de János sértődötten elrohan, megint tanújelét adva egoizmusának, s egyúttal igazolva a bírálat helyességét.



37. kép: Míg János készülődik az önbírálatra – döntenie kell, hogy az iskolában marad vagy távozik onnan –, bírálói önfeledten élvezik a tél örömeit valahol a hegyekben. Ez is a termelési filmek utópikus világkonstrukciójának egyik eleme: a *pihenő* munkás alakja, aki csak azért „üdül”, hogy visszatérve a gyárba, fokozni tudja a termelést.

A pihenés nem a munka ellentéte, hanem annak záróak-kordja: *jutalma*. Ez a jutalom azonban nem illet meg mindenkit. Pihenni csak annak van joga, aki jól végzi a munkáját, jól pedig csak az végzi a munkáját, aki – paradox módon – sohasem pihen, aki nem is gondol a pihenésre, aki a termelés megszállottjaként minden idejét – még a szabadidejét is – a gyárban tölti.

A pihenés idealizált formája a *kirándulás* és a *sport*. De ha a munkás kirándul vagy sportol, akkor ezt sohasem egyedül, magányosan teszi, hanem mindig a többi munkással együtt. A pihenés a közösségépítés egyik – *gyáron túli, de munkán inneni* – formája.

A pihenés és a munka világa között nincs éles határ egy termelési filmben. Az üdülő – amely e két világ határán áll – olyan hely, ahol a munkás pihenés közben is dolgozik. Jó példa erre a *Becsület* és *dicsőség*, ahol Lugosi előadást tart az esztergályosoknak a „negatív kés” használatának fortélyairól a galyatetői üdülőben, ahelyett hogy síelne, szánkózna vagy a feleségével kirándulna.

38–40. kép: A pozitív hős fejlődésének második szükségszerű pillanata: a *bűnbánó* egyén önkritikát gyakorol a közösség vagy a közösséget képviselő tekintélyes egyén (*apafigura*) előtt, és ezzel a *változás útjára lép*. Dani Jánost az apja ébreszti rá, hogy meg kell változnia, nem csoda hát, ha János az apjának fejezi ki sajnálatát, amiért eddig nem fogta fel, hogyan kell kommunista módon élni. Nem az iskolában, hanem a Duna-parton hangzik el a konfesszió, s nem a DISZ-gyűlés, hanem egyetlen ember előtt. Ennek jelentősége van, ami túlmutat – igaz, csak rejtett módon – a film szocreál, „hurraoptimista” világgépén. Eszerint János azért az apja előtt gyakorol önbírálatot, mert vágyik az elismerésére. Miért? Valószínűleg azért, mert mindig is erre vágyott.



Bár titok marad – kettőjük között is –, *Jánosnak az jelentené a legnagyobb örömet, ha az apja törődne vele, szeretné őt.* Miért, talán nem szereti? A film azt mondja, hogy igen, de ebben – mint láttuk – jó okunk van kételkedni.

A Duna-parti séta után az iskolában találkoznak legközelebb. Ez a találkozás a film *csattanója* – ha lehet ilyet mondani egyáltalán egy termelési filmmel kapcsolatban. János az osztályteremben várja – a többiekkel együtt –, hogy belépjen az ajtón az új tanár, akivel még soha nem találkoztak. És ki lép be az ajtón? Természetesen Dani Sándor, a fiú tanárrá avanszált apja – egyenruhában, fegyelmezetten, „harcra” készen. János meglepődik, sőt megdöbben, pedig korábban tanúja volt annak, ahogy az apja, ünnepélyes keretek között, átveszi a kitüntetéses tanári diplomát a munkahelyén.

Miért döbben meg János? Egyáltalán: örömeiben vagy csalódottságában lepődik meg ennyire? A film szerint – természetesen – örömeiben, hiszen mostantól *együtt* (ahogy mondani szokták: „vállvetve”) fognak harcolni a kommunizmusért. Az apa tanárként, a fiú – az apja – tanítványként. Ez akkor válik egyértelművé, amikor Dani Sándor feladatot ad a fiának az órán: holnapra újra ki kell dolgoznia „elméletben” az újítását. János boldogan engedelmeskedik, hiszen most már tudja: a gyakorlat nem pótolhatja az elméletet, a munka nem „válthatja meg” a tanulást: „Ez az igazi hőstett, édesapám” – mondja a jelenet végén az apjának: „Kettesekből ötösöket csinálni. Kutya se hitte volna, hogy ilyen nehéz dolog.” Dani Sándor boldogan hallgatja a fiát: „újjaszületése” fölötti elégedettségét azzal fejezi ki, hogy *megsimogatja* a fejét – úgy, hogy közben nem lép le a dobogóról. Ennek is jelentősége van; azt jelzi, hogy meddig mehet el az apai/tanári hatalom/tekintély a hierarchikus viszonyrendszer felfüggesztésében – egy simogatás még befér, egy ölelés már nem. Utóbbihoz le kellene „szállni” a dobogóról, ez pedig elképzelhetetlen ebben a paternalista, tekintélyelvű világban.

Dani Sándor egyszerre apja és tanítója a fiának, Dani János pedig egyszerre fia és tanítványa az apjának. Ez az összetett, nem hétköznapi viszonyrendszer szimbolikusan értelmezhető, ha megfontoljuk a korszak ideológiai irodalmának egyik állítását. Ezúttal is Boldirevre hivatkozom, aki a kommunista erkölcsi nevelés módszereinek tárgyalása közben nyomatékosan hangsúlyozza: az iskola mellett a „komszomol- és pionírszervezeteknek”, továbbá a „szocialista családnak” is fontos szerepe van „a gyermekek és ifjak kommunista erkölcsösség szellemében való nevelése terén”. Majd megjegyzi: „*a szocialista társadalomban nem merülhetnek fel ellentétek a családi és állami nevelés, a család és iskola között*” (Boldirev 42).

A most vizsgált jelenet kétségtelenül ennek az ideológiai tételnek a reprezentációja. Valami másra is utal még azonban, igaz, csak áttételesen. Arra, hogy a pártállam

és a magyar társadalom kapcsolatában sem merülhetnek fel ellentétek, eszkalálódó feszültségek, hiszen a társadalom tagjai a pártállam vezetőire, mindenekelőtt Rákosi Mátyásra gondoskodó „apaként” és együttal bölcs „tanítóként” tekintenek – ahogy ezt a film egyértelműen hangsúlyozza is a „toborzó” és a Rákosit „éltető” jelenetben.



41–42. kép: A szükségszerű, giccses, hazug happy end – megint borsot törtünk a gonosz imperialisták orra alá! Az új emberré („tisztá ötös” tanulóvá) vált János sikeresen elkészíti az újítást, és a csoportja így természetesen megnyeri a tanulmányi versenyt is. Nem marad el a várva várt jutalom: ott lehetnek a hajón, amikor kifut a kikötőből, és elindul dohogva a Dunán. „Milyen szép” – mondja Kati. Mire János így felel: „Gyönyörű szép.”



A Jánost és Katit egymás mellé állító vidám beállítás a *Kiskrajcár* utolsó jelenetének utolsó snittjére hasonlít: ott Garas Juli, az államtól a sztahanovista munka jutalmaként kapott új lakás erkélyén újdonsült férje, Orbán Pista vállalához simul, és a szépséges Sztálinvárosra függesztve tekintetét, azt mondja: „*Nem is tudtam eddig, hogy ennyi boldogság van a világon.*”

Minden szocreál film erről győzködi a nézőt, a boldogság paradicsomi szigetként ábrázolva a szocialista – szögesdróttal körülvett – Magyarországot.



43. és egyben utolsó kép: Matejka bácsi fehér szakácsruhában ül az iskola egyenruhában feszítő diákjai között a hajó fedélzetén. Mosolyog, pedig „tengeri beteg”, annak ellenére, hogy korábban tapasztalt tengerésznek festette le magát – énekelve és táncolva! A kép azt sugallja, hogy az autonómia egyetlen lehetséges formája a diktatúrában: az *udvari bolond*. Az „udvar” itt az iskolát jelenti, de gondol-

hatunk a filmgyárra is, ahol Latabár Kálmán, a zseniális komikus négyszer játszotta el a barátságos/mulatságos „félkegyelmű” szerepét. Hármat ezek közül – *Dalolva szép az élet*, *Civil a pályán*, *Ifjú szívvel* – Keleti Márton rendezett.⁴⁰ Véletlen lenne ez? Nem hiszem. Matejka bácsi a rendező rejtett alteregója, a hatalom kénye-kedvének kiszolgáltatót művésze, aki elrejtve igazi arcát a maszk mögé, szórakoztatja a „királyt”, s közben belül talán zokog. Azok, akik 1953-ban megnézték Keleti Márton filmjét a moziban – ezt

⁴⁰ A negyedik Gertler Viktor 1952-es *Állami áruház* című filmje.

a hamis és ijesztő fércművet –, minden bizonnyal Latabár Kálmán alakítására emlékeztek a legtovább. Vagy egyszerűen csak az arcára. Beszédes arc, elmond valamit. Nem hallják? Akkor hadd fogalmazzam meg én: *a művészet sorsa a hatalom kezében van, a hatalom sorsa pedig annak kezében, aki komédiát mer belőle faragni.*

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. Erős Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Boldirev N. I. *Lenin és Sztálin tanítása a kommunista erkölcsről*. Budapest: Szikra Kiadó, 1951.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest: Gond Alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó, 1999.
- Gyarmati György. *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011.
- Győri Zsolt. *Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”*. In Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.). *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Iszajev, Borisz. *Az újító alakja a szovjet irodalomban*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1951.
- Montefiore, Simon Sebag. *Sztálin. A Vörös Cár udvara*. Ford. Király Róbert. Budapest: Alexandra, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002.
- Rényi András. „Vihar előtt”. A történeti festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája. In György Péter–Turai Hedvig (szerk.). *A művészet katonái. Sztálinizmus és művészet*. Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1992.
- Tamás Gáspár Miklós. *Szocializmus, kapitalizmus és modernség*. In *Törzsi fogalmak*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999.
- Vajda Mihály. *A történelem vége?* Budapest: Századvég Kiadó, 1992.
- Vajda Mihály. *Orosz szocializmus Közép-Európában*. Budapest: Századvég Kiadó, 1989.

Az elrabolt emlékezet

A Rákosi-korszak történelmi filmjei

„A történelmünk poshadó mocsár volt,
benne a nép százig merülve gázolt,
cipelve bankárt, arisztokratát.
Leráztuk őket már és sebeinket
begyógyítva, partra vezetett minket
a dicső Szovjetunió, s a Párt.”
Kuczka Péter: Alkotmányunk van!⁴¹

A szocreál filmművészet „szakácskönyve”

Ezt írja André Bazin *De Sica, a rendező* című tanulmányában az olasz neorealizmusról: „A művészetben a realizmus elve miatt van egy megoldandó esztétikai paradoxon. A valóság hű reprodukálása nem művészet. Mindenki azt mondja, hogy a művészet választás és interpretálás. Ezért mind a filmművészetben, mind a többi művészetben a »realisták« arra törekednek, hogy valamivel több valóságot vi-gyenek be az alkotásba; de ez a valóságtöbblet csak – többé-kevésbé hatásos – eszköz volt a teljesen elvont drámai, erkölcsi vagy ideológiai mondanivaló szolgálatában. Az olasz neorealizmus eredetisége a korábbi főbb realista iskolákkal és a szovjet iskolával szemben éppen az, hogy *nem rendeli a valóságot valamilyen a priori nézőpont alá.*” (Kiemelés – P. J.) (Bazin 423) Ha Bazin állítását megfordítjuk, megkapjuk a Rákosi-korszak szocreál filmművészetére jellemző *sematizmus* definícióját. Eszerint a sematizmus a „realizmus elv” *szélsőséges* megnyilvánulása, amely valóságtöbblet helyett *valósághiányt* produkál, mégpedig úgy, hogy az ábrázolás céljaul kiválasztott és interpretált valóságot valamilyen a priori nézőpont alá rendeli. A sematizmus mint a szocreál iránymutató tendenciája nem a valóságból vezet a cselekményt, a képi és hangyi megoldások együttesét, hanem egy készen kapott, *totalitárius igények* szerint formált világértelmezésből (valamilyen erkölcsi elvből, ideológiai tézisből, politikai üzenetből). A Rákosi-korszakban ez a státusa szerint normatív, hatóköre szerint pedig univerzális világértelmezés a *sztálinizmusban* gyökerezik. A nacionálbolshevik ideológia táplálja *irányelvekkel* a filmgyártást, ez határozza meg a készülő művek „szellemiségét”. A látszólag ajánlott, valójában kötelező irányelvek *sémák* használatára kényszerítik az alkotókat: a társadalmi és történelmi folyamatok autonóm megismerése és a megértett jelenségek művészi reprodukálása (analitikus mimézise) helyett.

⁴¹ *Szabad Nép*, 1949. augusztus 10.

Ha megvizsgáljuk az 1948 és 1953 között készült magyar játékfilmeket, azt látjuk, hogy a tények és tapasztalatok helyére állított sémák – filmről filmre ismétlődő képi és dramaturgiai megoldások – puzzle-elemek módjára kiegészítik egymást: *kirajzoló-dik belőlük egy sajátos, a korszak hidegháborús légkörét tükröző, a múltba és a jövőbe egyaránt egy társadalmi utópia szűrőjén keresztül tekintő világkonstrukció.*⁴²

Ez a világkonstrukció mint reprezentáció – utópikus jellegénél fogva – nem azt tükrözi, ami van, hanem azt, ami *lehetne*: nem „skolasztikusan, élettelenül”, „objektív realitásként”, „hanem a maga forradalmi *fejlődésében* ábrázolja a valóságot” (kiemelés – P. J.) (Zsdanov 79). Ez a „fejlődés” a korszak filmjeiben egyet jelent az ipari termelés fokozásával, a mezőgazdaság kollektivizálásával, a munkaerő-tartalékot jelentő fiatal-ság militáns nevelésével, az állam ellenségeinek gyűlöletével vagy éppen az aszketikus életszemlélettel – egyet jelent a politika elvárásaihoz alkalmazkodó – torzító – valóság-ábrázolással.⁴³ 1948 és 1953 között nem autonóm művészek, hanem az MDP irányelveit követő, elkötelezett „ipar”-művészek dolgoznak a filmgyártásban, akik tudják: akkor alkotnak „jó” műveket, ha elutasítják a „közvetlenséget”, az „eszmenélküliséget”, a „művészi gesztusnak nyelvi közvetítés, eszmei-politikai kontroll nélküli igényét a totalitásra” (Rényi 41).

Az MDP a filmgyártás államosításával, a cenzúra megszervezésével, továbbá az egyéni és állami „alkotóterv” erőszakos összehangolásával biztosította az „egyértelmű” *tartalom* uralmát a „sokértelmű” *forma* fölött. De az alkotási folyamat belső egységének megszüntetése, két szakaszra bontása⁴⁴ – *harsány, groteszk, giccsbe hajló* sematizmust eredményezett a történetvezetésben és a karakterábrázolásban éppúgy, mint a képi és zenei elemek használatában. A minőségromlás nem került el a filmek hitelességeért aggódó politikusok, a tartalmi irányelvek kiötlőinek figyelmét sem. Révai József, népművelési miniszter, magát hibáztatta 1951-ben amiatt, hogy az új magyar filmművészetben sajnálatos módon „a témák mechanikus ismétlődése” figyelhető meg:

Bevallom, egy bizonyos vonatkozásban ebben én vagyok a ludas. Két évvel ezelőtt valamelyik cikkemben arról beszéltem, hogy az írók ábrázolják a magánéletet is és felvettem példaként – de isten látja lelkemet csak példaként vettem fel –, hogy az új embernek és az új életnek érdekes konfliktusa férfi és nő egyenlőtlen fejlődése a házasságban. De eszem ágában sem volt, hogy ezzel évekre szóló alkotói utasítást adjak dráma- és forgatókönyv íróinknak.

⁴² Ez a világkonstrukció 1. az egyén és a valóság között áll, sőt agresszív módon befurakszik oda; 2. a tények és jelenségek objektív leképezéseként, mimetikus reprezentációjaként dicséri magát – azzal kérkedik, hogy olyan közel áll a valósághoz, amilyen közel csak egy kép állhat.

⁴³ Annyiban „megtévesztőek e filmek, hogy funkcionális iparművészeti jellegük ellenére is hangsúlyozottan a realizmus, s így az autonóm műalkotás mimikrijét felöltve készültek, tehát olyan formai jegyekkel vannak felruházva, amelyek – szerzőik szerint – azokat legalábbis hasonlatossá tehetik a művészet hasonló modorban készült, valódi gyermekeihez” (György 78).

⁴⁴ A szocreal alkotói folyamat két szakasza: 1. a készülő mű tartalmi jelentésének előzetes tisztázása [ideológiai munkafázis]; 2. formai kivitelezés [művészi munkafázis].

Én voltam leginkább meglepve, amikor futószalagon érkeztek a majdnem pontosan hasonló témák, amelyekben az alapkonzfliktust mind egy kaptafára húzták. A magánélet ábrázolása – együtt a szocializmust építő ember közéleti tevékenységével – korántsem azt jelenti, hogy valamiféle szakácskönyv-módszer szerint, kilóra vagy dekára adagolva és összekeverve kell ábrázolni az új embert: végy 5 deka munkaversenyt, 3 deka szerelmet, 5 deka szabotázst, 3 deka házassági konfliktust, tedd az egészet egy lábasba és keverd össze. Ebből a keverékből az élet gazdagságának ábrázolása – sohasem lesz! (Révai 58)

Az önkritika ellenére Révai később mégsem tudja megállni, hogy ne bővítse új receptekkel az étvágytalan magyar filmművészet „szakácskönyvét”:

Nincs még olyan filmünk, amely igaz, gazdag képet adna a falu szocialista fejlődéséről, nincs egyetlen filmünk még, amely öt éves tervünk valamelyik nagy alkotásával foglalkoznék, nincs egyetlen filmünk, amely a magyar munkásság hősi múltját és még szebb jelenét ábrázolná. Kell film a munkásifjúságról, amely dolgozik és tanul és új intelligenciává fejlődik; úgy kellene film, mint egy falat kenyér bányászaink munkájáról; kellene film arról, hogyan küzd meg a régi önzés szelleme a munkásban a szocialista tulajdon és a szocializmus érdekében végzett munka új szellemével; kellene film annak az ábrázolására, miért rossz, hogy – mint Rákosi elvtárs kifejezte – megesszük a jövőnket. (Révai 85)

Azt, hogy milyen nehéz helyzetben voltak a korszak autonómiára vágyó, az autonómiáért olykor harcolni is kész művészei, jól mutatja egy másik szövegrészlet – ugyancsak Révaitól. A *Megjegyzések egy regényhez* Déry Tibor *Felelet* című regényének „végzetes” hibáit elemzi. „A *Felelet* vitájában – írja Révai – a könyv bírálóival szemben Déry kijelentette, hogy »az író igyekszik megvédeni azt a jogát, hogy arról írjon, amiről ő akar«. *De a mi világunkban az írónak ez a »joga« nincs meg.* Ennél sokkal több a joga: szabadon megírhatja az igazságot, de csak az igazságot.” (Kiemelés – P. J.) (Révai 147) Azt viszont, hogy mi az igazság, Révai szerint nem a művész határozza meg, hanem a művész fölött álló politikus, a történelem mozgását érzékelő ideológus, aki – ha tehetsége engedné – a művész helyett maga írná meg annak pártos szellemű művét: vagyis azt tenné, amit Caravaggio képén az *ideológia angyala*, aki van olyan figyelmes vagy inkább óvatos, hogy az égből alászállva maga közli az evangélistával, mit és hogyan kell feljegyeznie Jézus életéről. Révai kritikája egy írói magatartás ellen irányul, amely szemet huny a tény felett, hogy a művészet a politika *eszköze* – ugyanúgy, mint Platón államában:

Mi nem adunk menlevelet és „szabadságot” az írónak az élet igazságának eltorzítására. Nem ismerjük el azt az esztétikai tételt, hogy az író „ízlése és ítélete” a legfőbb kritériuma annak, mit és hogyan kell megírnia. Az író ízlése és

ítélete lehet ellentétes is a nép, az állam, a párt ítéletével és érdekeivel.⁴⁵ Nem a népnek és az államnak kell az író ízléséhez és ítéletéhez igazodnia, hanem az írónak kell munkával és tanulással egygyé válnia a szocializmus építésének érdekeivel. (Révai 147)

A Rákosi-korszak filmjei azt tanúsítják, hogy a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat művészei és szakemberei „egygyé váltak” a párt „ítéletével” és „érdekeivel”. Mégis: többről van itt szó, mint egyfajta általános propagandáról, amely a szocializmus építésére buzdítja a nézőt a szórakoztatás leple alatt: a korszak filmjei, a képi és dramaturgiai szerkezetbe ágyazva, konkrét politikai és ideológiai „üzeneteket” közvetítenek:

1. Tolmácsolják a pártállamnak a társadalom tagjaival szemben támasztott *elvárásait*: hogyan viszonyul egy szocialista módon gondolkodó ember a munkához, a tanuláshoz, a pihenéshez, a régi és az új kultúrához, a párthoz, a párt szövetségeseihez és ellenségeihez.

2. Meghatározzák a *jutalmak* rendszerét: milyen előnyöket, kedvezményeket biztosít a pártállam azoknak, akik lelkesen és fegyelmezetten – „öntudatosan” – együttműködnek vele: erkölcsi és anyagi megbecsülés, tanulási és pihenési lehetőség, egzisztenciális biztonság (pl. a lakáskérdés megoldása).

3. A nézők értésére adják, hogy mi a *büntetése* azoknak, akik szembefordulnak a pártállammal, vagy eltérnek annak ideológiai-politikai irányvonalától: enyhébb vétség esetén (pl. rosszul elvégzett munka, nem teljesített terv) kollektív – tartós vagy átmeneti – kiközösítés, megszégyenyítés; tartós deviancia (pl. munkakerülés) esetén elbocsátás a munkahelyről, az iskolából; bűncselekménynek minősülő esetben (pl. szabotázs) rendőrségi letartóztatás, börtönbe zárás.

4. Kifejtik, hogy mi a történelmi *célja*, sőt küldetése a kommunista pártnak: a hidegháború megnyerése, a szocializmus alapjainak lerakása, a kommunizmus gyors – ugrásszerű – elérésére való felkészülés.

5. Érzékeltetik, hogyan *viszonyul* a magyar társadalom, annak „haladó” többsége, a párt céljához, mit gondol a cél elérése érdekében hozott áldozatról s az áldozathozatalra buzdító, sőt kényszerítő hatalomról: az állampolgárok többsége támogatja a pártot és nem riad vissza a cél elérése érdekében semmitől (önfeláldozó „harc” a termelés, a kultúra, a tudomány, a sport „frontján”).

Ez az összetett – agitációba hajló – tájékoztatás csak a Rákosi-korszak mindennapjait „idealizáló” termelési és nevelési filmekre jellemző. A történelmi filmekre nem. A történelmi filmek is idealizálnak és agítálnak – de más módon és más célból. Ha

⁴⁵ A felsorolás alapján úgy tűnik, mintha a nép „ízlése és ítélete” fontosabb lenne az állam és a párt „ízlésénél és ítéleténél”, mintha az utóbbi csak az előbbi elvárásait képviselné és tolmácsolná a művészek felé. A helyes sorrend azonban fordított: a párt és az állam „ízlése és ítélete” előbbre való volt a Rákosi-korszakban, mint a társadalomé.

tisztázni akarjuk, miért és hogyan szólnak a társadalomhoz 1948 és 1953 között, fel kell tárnunk a gyártásukat szabályozó általános műfaji „sémákat”.

A sematikus történelmi film általános jellemzői

I. A TÖRTÉNELMI FILM MINT MÚLT KONSTRUKCIÓ

A Rákosi-korszakban készült történelmi filmek nem tárgyilagos, pártatlan, az analízis igényét tükröző „emlékezési alakzatok”, hanem a történettudományi kutatás eredményein élősködő *konstrukciók* mind a képi megjelenítés (plánok, kameramozgás, színhasználat, világítás, jelmez, díszlet), mind az elbeszélő szerkezet szintjén (műfaji sémák, időkezelés, narrátor). Konstrukciók, amelyek a pártállam igényei és elvei szerint határozzák meg a *kollektív emlékezet* tartalmát és formáját.⁴⁶

A múltváltozatok társadalmi keringését és interakcióját akadályozó *homogenizáció* és a kollektív emlékezet *manipulációja* – ez jellemzi a Rákosi-korszak emlékezetpolitikáját. A történelmi filmek egy kisajátított, *egyszólamú* múltértelmezés dokumentumai: úgy beszélnek el a magyar társadalom/nemzet történetét, e történet néhány jelentős epizódját, fordulópontját, hogy feltáruljon: az 1948-as kommunista hatalomátvétel nem valamiféle „baleset”, történelmi katasztrófa volt, hanem a történelem „logikájából” következő, elkerülhetetlen szükségszerűség.

A történelmi filmek látásmódja szerint *minden, ami a múltban történt, az 1948-as fordulat irányába mutat*. Góz Jóska, Erkel, Ludas Matyi, Semmelweis – hosszan sorolhatnánk azoknak a történelmi személyiségeknek és fiktív alakoknak a nevét, akik a szocializmusért harcolnak ezekben a filmekben. 1948 és 1953 között minden dialógusra, beállításra, minden konfliktusra rávetül a fordulat „fénye”. Ez a fény világítja meg a múlt „igazságához” vezető utat, ez igazolja a kollektív emlékezet hőseinek szenvedését és áldozatát, azokét, akik, ha ma élnének, a történelmi filmek szerint ugyanúgy a szocializmust választanák, mint kései, „öntudatos” utódaik.

A kisajátító múltértelmezés távlata a 18. századtól a felszabadulásig (a koalíciós évekig) terjed: a felszabadulás után, de még a politikai fordulat előtt játszódó filmek – *Egy asszony elindul* (Jenei Imre, 1948), *Janika* (Keleti Márton, 1949), *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) – éppúgy múltkonstrukciók, mint a Horthy-korszakot, tehát a harmincas-negyvenes évek Magyarországot ábrázoló művek: *Forró mezők* (Apáthi Imre, 1948), *Mágnás Miska* (Keleti Márton, 1948), *Talpalatnyi föld* (Bán Frigyes, 1948), *Díszmagyar* (Gertler Viktor, 1949). De múltkonstrukciók a klasszikus irodalmi műből készült adaptációk – *Beszterce ostroma* (Keleti Márton, 1948), *Különös házasság* (Keleti Márton, 1951), *Úri muri* (Bán Frigyes, 1949), *Ludas Matyi* (Nádasdy Kálmán–Ranódy

⁴⁶ A múltkonstruálás két dolgot jelent a gyakorlatban: *szelekciót* és *interpretációt*. A szelekció a múlt használható elemeinek kiválogatása, az interpretáció pedig a kiválogatott elemek – események és személyek – közérthető „megvilágítása” (Murai 19–53).

László, 1949) – és azok az életrajzi filmek is, melyeknek hősei a 18. és 19. században harcolnak a „haladásért”: *Déryné* (Kalmár Zoltán, 1951), *Semmelweis* (Bán Frigyes, 1952), *Erkel* (Keleti Márton, 1952), *Föltámadott a tenger* (Nádasdy Kálmán–Ranódy László, 1953), *Rákóczi hadnagya* (Bán Frigyes, 1953).

Ha a történelmi filmeknek a jelenben játszódó termelési és nevelési filmekhez viszonyított arányát és a vizsgált időszakon belüli megoszlását (dominanciáját) vizsgáljuk, megállapítható: 1948-ban és 1949-ben – leszámítva Máriaissy Félix *Szabóné* (1949) és Apáthi Imre *Tűz* (1948) című filmjét⁴⁷ – kizárólag történelmi filmek készültek. 1950 után alakult ki a *műfaji egyensúly*: két évre volt szüksége a filmszakmának, hogy a *termelési és nevelési film* szabályrendszerét, *szovjet minták*⁴⁸ alapján, elsajátítsa.⁴⁹

Bár 1950 és 1953 között már csak 8 történelmi film készült 15 termelési és nevelési film ellenében – ha a teljes időszakot nézzük, megállapítható: 1948 és 1953 között összesen 16 történelmi film és *ugyanennyi* termelési, illetve nevelési film született. Ha a Rákosi-éra hétköznapijait ábrázoló filmek megoszlására is vetünk egy pillantást, levonható a következtetés: mivel 1948 és 1953 között összesen 14 termelési film – *Tűz* (Apáthi Imre, 1948), *Szabóné* (Máriaissy Félix, 1949), *Dalolva szép az élet* (Keleti Márton, 1950), *Kis Katalin házassága* (Máriaissy Félix, 1950), *Becsület és dicsőség* (Gertler Viktor, 1951), *Civil a pályán* (Keleti Márton, 1951), *Gyarmat a föld alatt* (a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői munkaközössége, 1951), *Teljes gözzel* (Máriaissy Félix, 1951), *Tűzkeresztység* (Bán Frigyes, 1951), *Állami áruház* (Gertler Viktor, 1952), *Nyugati övezet* (Várkonyi Zoltán, 1952), *Vihar* (Fábri Zoltán, 1952), *Kiskrajcár* (Gertler Viktor, 1953), *A város alatt* (Herskó János, 1953) – és csak három nevelési film⁵⁰ készült – *Ütközet békében* (Gertler Viktor, 1951), *Első fecskék* (Bán Frigyes, 1952), *Ifjú szívvel* (Keleti Márton, 1953) –, a *termelési film tekinthető a Rákosi-rendszer normatív filmtípusának*. Erre bízta a hatalom az elvárások, a jutalmak, a büntetések, a célok és viszonyulások összetett rendszerének reprezentációját – a *magyar társadalom 1948 utáni „államosításának” gondját* (Vajda: 1989, 49).

A 16 történelmi filmnek más célja volt: azoknak az „államosítás” *történelmi hátterét*, a kollektív emlékezetbe plántált *okát* kellett megvilágítaniuk. Így kellett táplálniuk –

⁴⁷ A *Szabóné* a termelési *melodramák*, a *Tűz* a termelési *krimik* csoportjába tartozik. A *Szabóné* cselekménye a Rákosi-korszakban, a *Tűz* cselekménye azonban még a koalíciós időkből, tehát az 1948-as kommunista hatalomátvétel előtt játszódik.

⁴⁸ Vö. Szilágyi Ákos: Sztálini idők mozija 1–2. *Filmvilág*, 1988/9. 35–39, *Filmvilág*, 1988/10. 45–49; *Filmvilág*, 1988/11. 30–35; *Filmvilág*, 1988/12. 42–50; *Filmvilág*, 1989/1. 47–53.

⁴⁹ A Magyar Kommunista Párt a *fegyvernnyugvás taktikáját* alkalmazta a kultúra területén „a régi rendszer és képviselői” ellen a koalíciós kormányzás időszakában. Ez a fordulat után változott meg, akkor, amikor 1948. június 12-én a Magyar Kommunista Párt és a Szociáldemokrata Párt egyesülésével megalakult a Magyar Dolgozók Pártja s így megszületett a Rákosi-rendszer. Az egyesülés után azonnal megindult a kulturális élet államosítása és szovjetizálása, „ellenséges elemektől” való megtisztítása. A kultúrpolitikai fordulat kezdetének szimbolikus pillanata Rákosi Mátyás 1948. november 27-én az MDP Központi Vezetőségének ülésén elhangzott beszéde. Ebben Rákosi „harcot hirdetett a művészet területén a »burzsoá nyugati befolyással« szemben, és a »kapitalista ideológiai maradványok« érvényesülése ellen mozgósított” (Szilágyi 143).

⁵⁰ Egy negyediket is megemlíthetünk, Gertler Viktor *Én és a nagyapám* című filmjét. Ez 1954-ben készült, de stílusában és hangvételében még tipikus szocreál nevelési filmnek tekinthető.

a termelési filmekhez képest *más irányból* – az új hatalom iránti *társadalmi bizalmat és szimpátiát*: a hitet, hogy a kommunisták *legitim* utódai a régi, polgári-feudális hatalmi elitnek, amely már régóta arra volt ítélve, hogy eltűnjön a történelem süllyesztőjében.

II. A MÚLTKONSTRUKCIÓ LÉTREHOZÁSÁNAK AZ ELKÉSZÜLT TÖRTÉNELMI FILMEK ALAPJÁN MEGHATÁROZHATÓ SZABÁLYAI

1948-tól 1953-ig a történelmi filmek ugyanúgy „recept” alapján készültek, mint a termelési és nevelési filmek. A recept „alkotóelemeit” az iránymutató politikusok és a tanácsaikra hallgató, elkötelezett művészek közösen találták ki. Ha rekonstruálni akarjuk az alkotóelemeket – a gyártást szabályozó tematikai, stilisztikai és dramaturgiai sémákat –, össze kell hasonlítani egymással a korszak történelmi filmjeit.

Itt és most 9 pontban foglalom össze – ha szükséges, filmekre hivatkozva – a fontosabb, gyártásmeghatározó elveket és szabályokat.

1. A történelem mint osztályharc

Mindenekelőtt megállapítható: a tematikus történelmi filmek nem egyének vagy csoportok, hanem társadalmi osztályok – mindig *egy elnyomott, de emelkedő* („*haladó*”) és mindig *egy elnyomó, de hanyatló* („*reakciós*”) társadalmi osztály – harcaként értelmezik a történelmet. Osztályharcként tehát, amelyet így definiál Lukács György a *Taktika és etikában*: „Az osztályharc *ténye* nem más, mint szociológiai leírása és törvényszerűsége hozása annak, ami a társadalmi valóságban történik, a proletariátus osztályharcának *értelme* azonban ezeken a tényeken túlmenően, bár ezektől lényegileg elválaszthatatlanul, arra irányul, hogy egy minden eddigetől minőségében különböző társadalmi rend, mely nem ismer többé elnyomót és elnyomottat, jöjjön létre, hogy megszűnjön a gazdasági függésnek az emberi méltóságot lealázó korszaka, hogy – mint Marx mondja – a gazdasági erők vak hatalma megtöressék, és helyükbe az azok felett való adekvát és az emberi méltóságnak megfelelő *uralom* kerüljön.” (Lukács 190)

A történelmi filmek – empirikus értelemben – nem az osztályharc „értelmével”, hanem az osztályharc „tényével” foglalkoznak – s mégis: minden jelenetnek, mint Révai írja, a nevelés, mégpedig a „*közvetett nevelés*” lehetősége ad értelmet (Révai 82). Ez pedig az osztályharc „értelmének” reprezentációját is megkívánja – igaz, csak „közvetett” módon. Mit jelent ez? A következőt: a történelmi filmek nem az osztályharc közelgő végéről, nem a kommunizmus dicsőséges, az ötvenes években kezdődő eljövételéről beszélnek, mint a termelési és nevelési filmek, hanem *olyan emberekről, akik a kommunisták előképeinek, „felmenőinek” tekinthetők a múltban* – mint ahogy ők, fordítva, „a magyar történelem szülötteinek” (Révai 82).

A történelmi filmek visszafelé tekintenek, mert előre látnak – hőseiknek szavaiban és cselekedeteiben azok szavai és cselekedetei *visszhangoznak*, akik az osztályharc tör-

ténetének fináléjában egyszer majd kitárják az emberiség előtt a földi paradicsomba vezető kaput.

2. A haladó társadalmi osztályként ábrázolt parasztság történelmi szerepének kiemelése

Ha megvizsgáljuk, hogy a történelmi filmek főszereplői vagy fontos mellékszereplői milyen társadalmi osztályhoz tartoznak, megállapítható: a haladó karakterek lehetnek munkások (Sós Ferenc *A harag napjában*), polgárok (Banga Kálmánné az *Egy asszony elindulban*), polgári vagy nemesi származású értelmiségiek (Baracs Pista a *Mágnás Miskában*, Rédey Lajos a *Díszmagyarban*, Balla János a *Janikában*, Déryné Széppataki Róza a *Dérynében*, Erkel Ferenc az *Erkelben*, Semmelweis Ignác a *Semmelweisben*, Petőfi Sándor a *Föltámadott a tengerben*), nemesek (Vilma a *Forró mezőkben*, Eleméry a *Mágnás Miskában*, Szakhmáry Zoltán az *Úri muriban*, Buttler János a *Különös házasságban*, Kossuth Lajos a *Föltámadott a tengerben*, Rákóczi Ferenc a *Rákóczi hadnagyában*), s lehetnek parasztok is (Miska a *Mágnás Miskában*, Matyi a *Ludas Matyiban*, Góz Jóska a *Talpalatnyi földben* és a *Felszabadult földben*, Gyurka a *Föltámadott a tengerben*, Bornemissza János, Fekete Miksa és Vak Bottyán a *Rákóczi hadnagyában*) – úgy tűnik, nincs olyan társadalmi csoport, amelyre kitüntetett figyelem irányulna a történelmi filmekben. Ellentétben a termelési filmekkel, ahol a haladó karakterek többnyire a munkásosztály (vagy ritkább esetben a parasztság⁵¹ s elvéve az értelmiség) képviselői.

Egy dolog azonban mégis feltűnő: a 18. vagy 19. században játszódó történelmi filmek haladó hősei vagy *parasztok* (*Ludas Matyi*, *Rákóczi hadnagya*), vagy pedig olyan értelmiségiek, illetve nemesek, akik a parasztság *felemelkedéséért* küzdenek (*Déryné*, *Erkel*, *Semmelweis*, *Föltámadott a tenger*). Ha ehhez még hozzászámoljuk (paraszt hősei okán) a Horthy-korszakban játszódó *Mágnás Miskát*, a *Talpalatnyi földet* és folytatását, a *Felszabadult földet*, továbbá az 1919-es Tanácsköztársaság időszakában játszódó *A harag napját*, ahol a munkások és parasztok között szolidaritás van, megállapítható: *a sematikus történelmi filmekben mindenekelőtt a parasztság képviseli az osztályharc frontvonalán álló „haladó” társadalmi osztályt.*⁵²

⁵¹ 1948 és 1953 között 12 ipari és csak 2 mezőgazdasági termelési film készült. Mindkét film – *Tűzkeresztység* (Bán Frigyes, 1951), *Vihar* (Fábrí Zoltán, 1953) – a szovjet minta alapján végrehajtott tézisértéssel mellett agitál, vagyis a Rákosi-rendszer mezőgazdaság-politikáját népszerűsíti.

⁵² Ez a megállapítás 10 történelmi filmre, az elkészült filmek többségére érvényes. Hét olyan történelmi film készült 1948 és 1953 között, ahol a paraszti tematika nem meghatározó. Ezek közül 3 még a koalíciós időkben, három különböző politikai párt filmgyárában született (*Beszterce ostroma*, *Egy asszony elindul*, *Forró mezők*), további három pedig 1949-ben, a Rákosi-rendszer első évében (*Díszmagyar*, *Janika*, *Úri muri*). Megállapítható: a nem paraszti vonatkozású történelmi filmek többsége, vagyis 7-ből 6 (kivételek: az 1951-es *Különös házasság*), még nem a Rákosi-rendszer történelemképének (érett) reprezentációja.

3. A külső és a belső ellenséggel való leszámolás szükségessége

Az elnyomott, de haladó társadalmi osztály – mindenekelőtt a parasztság – képviselői az uralkodó, de reakciós társadalmi osztály tagjaival kerülnek konfliktusba a történelmi filmekben. Ezek a személyek egyrészt mindig *mellékszereplők*, másrészt mindig *antagonisták*: vagyis olyan karakterek, akik a haladást képviselő főszereplő útjában állnak: veszélyt jelentenek az életére (*Rákóczi hadnagya*), a boldogulására (*Talpalatnyi föld*), az önazonosságára (*Föltámadott a tenger*), csorbítják a tisztességbe és igazságosságba vetett hitét (*Ludas Matyi*), megkérdőjelezzik tudását, elkötelezettségét, hivatástudatát (*Erkel, Semmelweis, Déryné*). A velük való konfliktus határozza meg a cselekmény irányát és a pozitív hős identitását.

Ha megvizsgáljuk, hogy az ellenség milyen társadalmi osztályhoz tartozik, azt látjuk, hogy a reakciós karakterek a megjelenített történelmi korszaknak megfelelően lehetnek polgárok (*A harag napja*), értelmiségiek (*Egy asszony elindul, Talpalatnyi föld, Semmelweis*), parasztok (*Talpalatnyi föld, Rákóczi hadnagya*) és nemesek (*Beszterce ostroma, Ludas Matyi, Mágnás Miska, Uri muri, Felszabadult föld, Déryné, Különös házasság, Erkel, Föltámadott a tenger, Rákóczi hadnagya*). Mivel a legtöbb negatív karakter földbirtokos nemes, megállapítható: *a történelmi filmek mindenekelőtt a parasztság és a nemesség osztályharcáról tudósítanak*.

Ha a „haladó” karakterek ellenségeit nem társadalmi helyzetük, hanem nemzetiségük alapján vesszük szemügyre, levonható a következtetés: a történelmi filmek *belső* és *külső* ellenség között tesznek különbséget – ugyanúgy, mint a termelési filmek, ahol szintén megfigyelhető ez a felosztás: a magyar szabotőröket *nyugati* ügynökök és tőkések, konkrétan magyarul beszélő (!) *amerikai állampolgárok* irányítják (*Gyarmat a föld alatt, Nyugati övezet, Teljes gözzel*). A történelmi filmek külső ellenségei – nemzetiségüket tekintve – főleg *osztrákok*: a *Rákóczi hadnagyában* Starhemberg generális és Pichler ezredes, a *Semmelweisben* Klein professzor, a *Föltámadott a tengerben* pedig Windischgrätz harcol a haladó magyarság képviselőivel.⁵³

A külső és belső ellenség megkülönböztetése nem véletlen. Ehhez kapcsolódik a történelmi filmek egyik legfontosabb, több filmben megismételt *politikai üzenete*. Ez az üzenet a két világháború, a szocializmus és a kapitalizmus szembenállására reflektál az ötvenes években, s paranoid módon azt állítja: nem a nyugati demokráciák jelentik az

⁵³ Érdemes megemlíteni, hogy a *Föltámadott a tenger* néhány jelenetében a *horvát* Jellasics (Bárdy György) is feltűnik. Jellasics alakja *Josip Broz Titó*ra utal, a jugoszláv kommunista párt főtitkára, aki a szovjet minta alapján kiépített rendszerét nem volt hajlandó maradéktalanul alárendelni Moszkva mindenhatóságának. Tito – írja Gyarmath György – „partner volt az ideológiai és stratégiai alapon nyugvó szoros szövetséghez, de ahhoz nem, hogy országa szuverenitását teljes mértékben feladja. A Kominform 1948. júniusi határozata – Sztálin hisztériájának szócsöveként – emiatt bélyegezte a belgrádi vezetést nacionalista elhajlónak. De akkor még azzal számoltak, hogy a Kremlhez hű jugoszláv kommunisták (az ún. infobürös szárny) menesztk Titót, s visszatérítik a délszláv államot a »proletár internacionalizmus« Moszkvából irányított szekértáborába. Miután viszont Sztálin hiába hitegette magát azzal, hogy »csak a kisujjamat kell mozdítanom, és Tito nincs többé«, felsülését – legalább virtuálisan – propagandagyőzelemmé kellett maszkírozni. Ezt szolgálták a Jugoszláviát övező csatlósállamokban megrendezett összeesküvés színjátékok, amelyek budapesti felvonása lett a Rajk-per.” (Gyarmathy 151–152)

igazi veszélyt a szocialista tábor erőire, hanem azok a személyek és csoportok, akik a szocialista táboron *belül* szabotálják a szocializmus felépítésének s így a hidegháború megnyerésének folyamatát.

4. Az elnyomás ellen lázadó hős cselekvésének ösztönös és elszigetelt jellege

A történelmi filmek elnyomás ellen küzdő hősei nem tudatos képviselői társadalmi osztályuknak – ellentétben a termelési filmek hőseivel. Már a haladás erői munkálnak bennük, de történelmi küldetésükkel még nincsenek tisztában. Góz Jóska *egyedül* műveli földjét, Ludas Matyi *egyedül* veri meg Döbrögöt, Semmelweis *egyedül* képviseli a tudományt a bécsi klinika babonás orvosai között, Petőfi *egyedül* írja a *Nemzeti dalt*, Erkel *egyedül* komponálja a *Himnusz*t – a történelmi filmek hősei még kivételes tehetségű, olykor zseniális *individuumok*. Még a saját igazukért harcolnak, noha már vannak követőik, támogatóik, szövetségeseik. És ellenségeik, akik olyan *erősek és szervezettek*, hogy még nem arathatnak felettük végleges, csak pillanatnyi diadalt. A termelési és nevelési filmekben más a helyzet: ott a munkások és parasztok, az új világ hősei, mindig *kollektívát* alkotnak, mindig együtt és egymásért cselekszenek. Okosan, céltudatosan, fegyelmetten építik a szocializmust – tudva, hogy ellenségeik vannak, magányos és gyenge, szervezetlen és ostoba „elemek” (jampecek, szabotőrök, selejtgyártók, munka- és iskolakerülők), akik kapitalizmust akarnak a szocializmus helyett, akik jobban szeretnének Chicagóban élni, mint Sztálinvárosban.

A termelési és nevelési filmek hősei öntudatosak, a történelmi filmek hősei az öntudatra ébredés határán állnak: még *ösztönösen* és *elszigetelt* módon cselekszenek. Vagy másokkal együtt, de még *nem egységben*. Mégis: amikor kiállnak személyes vágyaik megvalósítása mellett, az elnyomott osztályok érdekeit képviselik – akaratlanul is a kommunizmusért harcolnak.

5. A társadalmi és erkölcsi hierarchia szétválása

A történelmi filmekben nem esik egybe a társadalmi hierarchia az erkölcsi értékek hierarchiájával. Az uralkodó osztály tagjai ugyanis, bár a társadalmi hierarchia csúcsán állnak, erkölcstelen dolgokat művelnek: Zsíros Tóth Ferke tönkreteszi Góz Jóska zöldségskertjét, a földesúr intézője erőszakoskodik Góz szerelmével, a várandós Juhos Marikával. És fordítva: a dolgozó, elnyomott osztály tagjai, nincstelenjei – bár a társadalmi hierarchia alján állnak – néhány kivételtől eltekintve mindig erényes életet élnek. Ludas Matyi bántalmazza Döbrögöt, de csak azért, mert Döbrögi igazságtalanul bánt vele. Góz Jóska átvágja az uradalmi halastó gátját, de csak azért, hogy megmentse a kétségbeesett parasztokat az éhhaláltól, akikkel mélyen együtt érez. *Elképzelhetetlen, hogy egy sematikus történelmi filmben a negatív karakter – egy Zsíros Tóth Ferkéhez ha-*

sonló kulák vagy egy Döbrögihez hasonló földesúr – „igazságos”, „mértékletes”, „önzetlen”, vagyis erkölcsi értelemben „jó” legyen. De ugyanígy az is elképzelhetetlen, hogy egy Góz Jóskához vagy Ludas Matyihoz hasonló parasztember – pozitív karakter – „igazságtalan”, „önző” vagy „hazug” legyen, hogy „aljasul” vagy „bosszúálló” módon viselkedjen.

Ez a megállapítás a termelési és nevelési filmekre is kiterjeszthető. Egy lényeges különbség azonban van: a termelési és nevelési filmekben nincs feszültség az erkölcsi kvalitás és a társadalmi hierarchiájában elfoglalt hely között; vagy ha van is, akkor ez a történet végén mindig *megszűnik* – olyannyira, hogy a termelési filmek általában pontosan erről szólnak. Tehát arról, hogy miért és hogyan válik egy öntudatra ébredő munkás erkölcsi lényé s így egzisztenciális értelemben is boldog emberré (lakást kap, üdülni, sportolni jár, nő a fizetése stb.).⁵⁴

6. A példázatos és a mitizáló történelmi film különbsége

A Rákosi-korszak történelmi filmjeiről szólva különbséget kell tenni a *példázatos* és *mitizáló* történelmi filmek csoportja között. A példázatos történelmi filmek hősei kitalált, fiktív alakok, akiknek a sorsában egy adott történelmi korszak tükröződik: a reformkor (*Beszterce ostroma, Ludas Matyi*), az Osztrák–Magyar Monarchia kora (*Úri muri, Különös házasság*), az 1919-es Tanácsköztársaság időszaka (*A harag napja*), a Horthy-korszak (*Forró mezők, Talpalatnyi föld, Mágánás Miska, Díszmagyar, Janika*) vagy az 1945-ös felszabadulás (*Egy asszony elindul, Felszabadult föld*).⁵⁵

A mitizáló történelmi filmek hősei ellenben a magyar történelem olyan kiemelkedő alakjai, akik maradandót alkottak a művészet (Erkel, Déryné, Petőfi), a tudomány (Simmelweis) vagy a politika területén (Rákóczi, Kossuth) – jellemző, hogy gyakran már a film címe is a történet középpontjába állított kulcsfigurára, a mitizált hősré utal: Erkel, Déryné, Semmelweis, Bornemissza Péter mint Rákóczi *hadnagya*. E szabály alól még a látszólag kivételnek tűnő *Föltámadott a tenger* sem lóg ki. A film címe Petőfi Sándor közismert költeményére, azon keresztül pedig Petőfi személyére céloz, jelezve, hogy a forradalom és szabadságharc költője áll a történet centrumában. De a cím egyúttal valami mást is kifejez: a film *tabló*jellegét. Ezen a nemzeti, nemzedéki tablón Petőfi csak az egyik, habár a legfontosabb szereplő. Ő fogalmazza meg ugyanis a film kettős ideológiai-politikai üzenetét: a film első részében azt a gondolatot, hogy „vezér” nélkül nem győzhet a szabadságharc (áttételesen: a szocializmus) ügye, a film

⁵⁴ Érdemes felhívni a figyelmet arra – például összehasonlítva egymással Ludas Matyi (Soós Imre) és Döbrögi (Solthly György), vagy Góz Jóska (Szirtes Ádám) és Zsíros Tóth Ferke (Egri István) testi megjelenését –, hogy a karakter erkölcsi minősége fizikai megjelenésében is tükröződik. Ez a történelmi filmekben éppúgy megfigyelhető, mint a termelési és nevelési filmekben.

⁵⁵ A példázatos történelmi filmek csoportja három részhalmozatra bontható: különbséget lehet tenni a drámai karakterekre épülő *tragikus* (*Beszterce ostroma, Egy asszony elindul, Forró mezők, Talpalatnyi föld, Úri muri, Felszabadult föld, Különös házasság, A harag napja*), a vígjátéki karakterekre épülő *komikus* (*Mágánás Miska, Díszmagyar, Janika*) és a kettőt ötvöző *tragikomikus* példázat között (*Ludas Matyi*).

második részében pedig azt a gondolatot, hogy a vezér (áttételesen: Sztálin) csak egy „internacionalista” összefogás élén, más vezérekkel szövetkezve (pl. „Sztálin legjobb magyar tanítványával”, Rákosi Mátyással karöltve) vívhatja ki a „világ szabadságot”.⁵⁶

7. Az elhalasztott, de történelmileg szükségszerű győzelem víziója

A történelmi filmek befejezése egyszerre zárt és nyitott. A konkrét, felépített cselekmény szintjén *zárt*, a cselekményt indukáló, annak keretei között azonban nem megoldható problémaszintjén viszont *nyitott*. A probléma, amire a cselekmény (minden történelmi filmben) megoldást keres, a következő: miért nem győzhetett a szocializmus ügye *már régen*? Miért csak most, a 20. század közepén nyílt meg erre az esély?

Vizsgáljunk meg két filmet – egy példázatos és egy mitizáló történelmi filmet – a történet befejezése szempontjából! Az egyik, a *Talpalatnyi föld* a korszak elején (1948), a másik, a *Föltámadott a tenger* a korszak végén (1953) készült.

A *Talpalatnyi föld* befejezése: drámai. A szárazsággal küzdő parasztok élére álló, az uradalmi intézőt felkereső Góz nem tudja elmondani reménykedő sorstársainak a kegyetlen igazságot: az intéző megtiltotta a földesúr halastavának megcsapolását. Az „öntudatra” ébredő Góz hazudik: átvágatja az emberekkel a gátat, amit az intéző a csendőrség riasztásával próbál megakadályozni. Az összetűzésben Góz barátja, Tarcali Jani meghal: agyonlövi egy csendőr. Góz bosszúból megüti a szívtelen intézőt, aki belezuhan a tóba és megfullad. Gózt letartóztatják, s egy heroizáló, alsó gépállásból készített snittben: elvezetik. Ezután a következményeket összefoglaló cellaajtót látjuk, amely mögött Góz raboskodik. Az ajtóra erősített táblán krétával írt felirat: „szabadul 1945-ben” – Góz tehát a második világháború végén hagyja majd el a börtönt, akkor, amikor Magyarországon elkezdődik a szocializmus korszaka.

A *Talpalatnyi föld* a Gózra váró erkölcsi és anyagi elégtétel ígéretével ér véget – megelőlegezve a *Felszabadult földet*, ezt a minden ízében sematikus és didaktikus folytatást. Ebben Góz, kiszabadulva a Csillag-börtönből, már *öntudatos* kommunistaként tér vissza a falujába, hogy részt vegyen az új közigazgatás megszervezésében és a földosztás

⁵⁶ „Lobogónk: Petőfi – a korszakjelző kifejezés Horváth Márton nyomán terjedt el: Petőfi emlékbeszédének részletét először vezércikk formájában közölte a Szabad Nép 1949-ben [július 31-én], majd válogatott irodalmi cikkei és tanulmányai is ezzel a címmel jelentek meg 1950-ben. [...] Petőfi aktualizálása direkt módszerekkel zajlott: »Ha Petőfi ma élne – kommunista lenne« – biztatta a magyar elvtársakat a szovjet irodalmi küldöttség vezetője, Sz. T. Scsipakov [Beszélgetés Scsipakov elvtárral, a szovjet íróküldöttség vezetőjével: Szabad Nép, 1949. augusztus 1.]. Egyetemesség növesztett alakját a költők is megénekelték: »S ma milliókat vezetsz győzelemre / és nem csak itt, az új magyar hazán, / testvéri népek téged énekelnek / s dalod zúgja a szovjet-óceán.« Érdekes módon, az 1951-es II. Magyar Képzőművészeti Kiállításon szereplő Petőfi-ábrázolások között éppen a patetikus hangvétel és a teátrális beállítás mellőzése miatt tűnt ki Kisfaludi Strobl Zsigmond finom plasztikájú *A vándor Petőfije*, vagy a fiatal Bernáth-tanítvány, Csernus Tibor visszafogott koloritú *Orlai Petrich Soma festi Petőfit* című olajképe. Az »igazi« történelmi tablót, Nádasy Kálmán és Ranódy László *Föltámadott a tenger* című filmjének méltó párját, *mondhatni* egyes lehetséges filmkockáját ugyanabban az évben Ék Sándor festette meg: *Bem és Petőfi a 48-as csatában.*” (Prakfalvi–Szücs 66–67)

– „az új honfoglalás” – lebonyolításában. Góz várható felemelkedését azonban már a *Talpalatnyi föld* utolsó képei is előrevetítik. A cellaajtó képe után ugyanis megművelt, öntözött, virágzó földeket látunk: a *szocialista jelen* képeit. Azt a világot, amely a raboskodó Góz jutalma lesz majd később (a *Felszabadult földben*).

A *Föltámadott a tenger* befejezése hasonló logikát követ. A cselekmény nem a szabadságharc bukásával, a világosi fegyverletétel eseményével zárul, hanem az „elhatározó harc” kezdetével.⁵⁷ „Bem tábornok erdélyi győzelme megvédte az ellenség támadásaitól a szabadságharc agyát és szívét. Megmentette a magyar forradalmat! Európában csak nálunk lobog már a szabadság tüze” – mondja Kossuth a befejezést előkészítő jelenetben. Majd így folytatja: „*Tudom, jönnek még nehéz idők! De a szabadságért való harc nem ismerheti a reménytelenséget!*” Ezután következik az utolsó jelenet, ahol a sikeres erdélyi hadjárat felvonuló, új harcok felé menetelő katonáit és a felvonulást egy domb tetejéről néző Bemet és Petőfit látjuk.

A befejezés a szocreál művészet azon irányelvének reprezentációja, amely kimondja: az új élet új hősei „nem lehetnek tragikus hősök”, nem bukhatnak el „a régi erők elleni harcban” (Révai 78) – s valóban: se Bem (orosz erőktől elszenvedett) *vereségét*, se Petőfi *halálát* nem ábrázolja a film. Ellenkezőleg: Bem és Petőfi optimistán, a biztos győzelem tudatával tekint a jövőbe – hiszen ki győzhetné le, mint Petőfi mondja, a „világsszabadság katonáit”, a megvalósult „nemzetköziséget”?

Megállapítható: a haladás és a reakció erői közt dúló intenzív osztályharc – amely csak ritkán csendesedik az ellenségből komikus karaktert formáló vígjátékká (*Ludas Matyi*), de még ilyenkor sem zárulhat kompromisszummal, a szemben álló felek „igazságának” részleges, de kölcsönös elismerésével – mindig ugyanúgy ér véget: *a reakció erői vereséget szenvednek, a haladás erői pedig győzelmet aratnak – ha máshogy nem, akkor erkölcsileg. S ami még ennél is fontosabb: közvetve minden – mitizáló – történelmi film (utópikus) ígéretet tesz a totális és szükségszerű győzelemre: a történelem végét jelentő kommunizmus eljövételére.*

8. Az antagonisztikus erők közti konfrontáció politikai dimenziójának normatív jellege

Azokban a mitizáló történelmi filmekben, ahol *tudósokat* vagy *művészeket* látunk, a kezdetben szakmainak tűnő nézeteltérés – például Déryné és a pesti német színház intendánsa vagy Semmelweis és a bécsi klinika professzora között – idővel *politikai* ellentété érik. A *Dérynében* ez akkor történik meg, amikor a nyomorgó, éhező, vidéki istállóban játszó magyar színészek felkeresik a pesti német színház tagjaival és támogatóival mulatozó gróf Altenberget (Básti Lajos), hogy közöljék vele: „kemény és

⁵⁷ Amikor Kossuth bejelenti, hogy Bem megmentette a forradalmat, a jelenlévők üdvrivalgásban törnek ki: mindenki tapsol. De a tapsolók között a szabadságharc belső ellenségei rejtőznek. Két árulót mutat a kamera, két férfit, két földbirtokost. Az egyik így szól: „Megint nyertek. Ellenünkben is. Végleg.” Erre a barátja gúnyosan kijelenti: „Végleg? Azt csak Kossuthék hiszik. Még nem tudják, hogy mi készül.”

hideg bölcsőben született meg a magyar színészet, de megszületett, és születik már a magyar dráma is! Itt az ideje, követeljük, hogy építsék fel Pesten az állandó magyar játékszín, a magyar nemzeti teátrum!” Altenberg elutasító választ ad. Ugyanúgy, mint gróf Térey, aki kijelenti: „a valóságban nincs magyar színészet, csak nem nevezhetjük annak, hogy vidéken összeállt néhány szegény, nyomorult komédiás és csepürágó?” Ez az a pont, ahol felszínre kerül a magyar és osztrák színészek szakmai nézeteltérése mögött rejtőző politikai ellentét: „Igaza van, Térey úr – mondja Déryné –, mi nem vagyunk gazdagok és előkelők, mint önök. Mi szegények és nyomorultak vagyunk, mint a nép.” Itt Déryné előrelép, pillanatnyi szünetet tart, majd így szól: „*Mert mi nem az önök színészei vagyunk, és nem a császáré! Mi a nép színészei vagyunk!*”⁵⁸

Érdemes megfigyelni, hogy mielőtt elhangzik ez a provokatív, a vitát politikai síkra terelő kijelentés, Tolnai Klári mozgása a premier plán irányába mozdítja el a szekond plánt. Ez a rendezői fogás, tehát a képkivágás plánon belüli, a színész térváltoztatásával megoldott átszerkesztése, a vizuális elemek szintjén hívja fel a néző figyelmét arra, hogy a film *fordulópont*hoz érkezett – egyrészt dramaturgiai, másrészt ideológiai szempontból. Dramaturgiai szempontból azért fordulópont ez a jelenet, mert Déryné elfogadja gróf Térey ajánlatát, aki felveti: bizonyítsa be Déryné, ha tudja, hogy a magyar színjátszás van olyan színvonalas, mint az osztrák, lépjen fel, ha van bátorsága, a pesti német színházban – mérettesse meg magát! A jelenet ideológiai jelentősége pedig abból fakad, hogy itt fogalmazza meg a rendező a film *szocreál premisszáját*. Eszerint a művészet, például a magyar színház, akkor nevezheti magát nemzetinek, ha *azonosul* a „néppel”. Ez azonban végső soron a társadalomnak irányt mutató „élcsapattal”, a *kommunista párttal* való azonosulást jelenti. Vagyis: *a művészet legmagasabb rendű formája a pártművészet (a pártművészet az igazi népművészet)*.⁵⁹

Déryné fellépését tomboló siker koronázza a színházban – a karzaton ülő magyar anyanyelvű, plebejus közönség (többek közt Déryné színésztársai) lelkesen ünneplik a színésznőt. Nem így a páholyok német anyanyelvű, nemesi közönsége, illetve azok, akik a földszinten foglalnak helyet: közülük sokan felháborodottan távoznak a színházból, amikor a német nyelvű előadás után Déryné elénekel egy *magyar nótát* – jelezve, hogy a magyar nyelvnek és kultúrának vannak és lesznek előadásra méltó értékei. Hogy megbosszulja Déryné pimaszságát, gróf Altenberg álszent módon hároméves szerződést – „primadonna fizetést” – kínál a színésznőnek: így akarja a német színházhoz láncolni, de a színpadtól mégis távol tartani.⁶⁰ Déryné visszautasítja az ajánlatot: a nemzet érdekeit szolgáló vándorszínészetet választja a pesti német színházban felkínált „karrier” lehetősége helyett.

⁵⁸ A politikai dimenzió betörését a vitába az osztrák tábornok felkiáltása hangsúlyozza – azé a kitüntetéseket viselő tábornoké, akihez Déryné beszél, s aki a „mi a nép színészei vagyunk” mondat elhangzása után így kiált fel: „Mi ez? Lázadás! Rebellion!”

⁵⁹ A népművészet itt azt jelenti: közérthető, népszerű – „az állami szervek nevelőmunkájában” részt vevő – „tömegművészet” (Révai 6).

⁶⁰ Ezt mondja gróf Térey a szeretőjének, a pesti német színház tehetségtelen – Déryné gyűlölt – színésznőjének: „Leszerződttetjük [Déryné] a német színházhoz, már megbeszéltem a gróffal. Leszerződttetjük, de soha nem léptetjük fel. Eltűnik a sülyesztőben.”

Ezen a ponton a rendező, Kalmár László még egyszer összefoglalja a film politikai üzenetének lényegét: „Köszönöm, gróf úr – mondja Déryné –, de nem ez volt a tét, hanem a pesti magyar teátrum. Amíg az felépül, visszamegyek vidékre játszani – a népnek. Az én szegény, magyar népemnek. Bevallom, gróf úr, valamikor az volt az álmom, hogy egy nagy, fényes színházban játszhassak, olyan nagy nézőtér előtt, hogy ne is lehessen látni a végét. Ez az álmom beteljesedett. *Ezrek és milliók figyelnek ránk, egész Magyarországnak kell játszanunk, meg kell tanítanunk az elnyomottakat, hogy ne csüggedjenek, hogy harcoljanak, hogy bízzanak, mert hajnalodik!* Magának pedig... Magának pedig jó éjszakát, gróf úr.”

Ugyanúgy, mint a *Déryné*, Bán Frigyes filmje, az 1952-ben bemutatott *Semmelweis* is két síkon ábrázolja a haladás és a reakció küzdelmét. A film első részében a *tudomány* területén robban ki összetűzés Semmelweis (Apáthy Imre) és a bécsi klinika igazgatója, Klein professzor (Uray Tivadar) között. A két orvos világnézete – tudományfelfogása – közti különbség a klinikán tomboló halálos „járvány” lehetséges okának megértése kapcsán rajzolódik ki: amíg a *materialista* Semmelweis *racionalista* magyarázatot keres a szülő nők életét fenyegető „gyermekágyi lázra” – adatokat elemez, kísérleteket végez, módszert dolgoz ki –, addig Klein úgy vélekedik, hogy a „három kórteremben” tomboló betegséget a „kozmosz vagy tellurikus sugárzás” által terjesztett „genius epidemicus” okozza. Az *idealista* Klein *irracionalis* magyarázatot talál a jelenségre, s ezt még akkor sem bírálja felül, amikor Semmelweis a klórvizes kézmosás bevezetésével megfékezi a „járványt”.

A gyermekágyi láz visszazorítása egy olyan ember sikere a filmben, aki elválasztja egymástól a rációt és a hitet.⁶¹ Semmelweis még nem kommunista, de már materialista, tehát a film látásmódja szerint *úton van* a kommunizmus felé. Semmelweis „haladó” materializmusa és racionalizmusa nem egyéni teljesítmény, hanem örökség, amelyet társadalmi osztályának köszönhet. Az én apám – mondja Semmelweis, amikor az egyik nemesi származású tanítványa, később rendőrré váló ellensége kineveti – „csak egy magyar fűszerkereskedő volt”. Mit jelent ez? Azt, hogy Semmelweis a haladó társadalmi osztályként ábrázolt *polgárság* képviselőjeként is legyőzi Kleint, akit a *bécsi arisztokrácia* szülészorvosaként látunk az egyik jelenetben.⁶² Kleinnel ellentétben Semmelweis az *elnyomottak* – munkások, parasztok, cselédek, kispolgárok – orvosa, aki tevékenységével, akárcsak Déryné, a *nép* sorsán akar javítani.

A film második részében – amely az 1948-as bécsi forradalom kitörésének időpontjára utaló felirattal kezdődik – már a *politika*, illetve az *átpolitizált* tudomány területén konfrontálódnak egymással a haladás és a reakció erői: Semmelweis először *forradalmárként*, sőt „forradalmi csoportparancsnokként” harcol az „új világért” – a magyar

⁶¹ „Tagadja a hitet?” – kérdezi Klein Semmelweistől, aki így válaszol: „Csak elválasztom az orvostudománytól.”

⁶² A *babonás* Klein tükröket – mint mondja: „refraktorokat” – helyez el Mária Agatha hercegnő hálószobájában, hogy a szülés ideje alatt „visszaverje” a „veszélyes kozmosz sugarakat”, a hercegnő életét fenyegető „ártó erőket”, „miazmákat”.

sereggel való egyesülésre buzdítja polgártársait az egyik jelenetben⁶³ –, majd a sebesült *forradalmárokat ápoló orvosként*.⁶⁴ A Bécs utcáin zajló véres forradalom képsorai után egy konferencijelenet következik. Ez is *tömegjelenet*, hiszen több százan hallgatják Semmelweis előadását. Ezen a ponton Bán Frigyes filmje topográfiailag ugyanúgy megkülönbözteti egymástól a haladás és a reakció erőit, mint Kalmár Lászlóé: *Semmelweis ellenségei*, a reakciós orvosok a *földszinten* foglalnak helyet, Semmelweis *szövetségesei*, a haladó ápolónők és fiatal orvostanhallgatók a *karzaton* – a két világ között nincs semmiféle kapcsolat. Semmelweis, akit a kamera gyakran felülről, a karzat irányából mutat, a két világ között áll, s nem előadást tart, hanem „*forradalmi beszédet*”.⁶⁵

Végző soron megállapítható: a mitizáló és példázatos történelmi filmekben nincs olyan karakter, akinek az élete kívül esne az osztályharc történetén, aki nem venne részt valamilyen módon a kor politikai csatározásaiban. Közvetve vagy közvetlenül, de minden történelmi filmben megfigyelhető tehát a politikai dimenzió konstans (éles vagy elmosódott) jelenléte vagy betörése a narratívába.⁶⁶

9. A múlt és a jelen közti folyamatosság és megszakítottság reprezentációjának kettős igénye

A politikai dimenzió normatív szerepe szavatolja a történelmi filmek egyik alapvető, közös sajátosságát: azt, hogy kapcsolatot – *folytonosságot* – látnak a múlt és a jelen között. A múltban ott érlelődik a jelen: a „haladás” győzelme a „reakció” fölött. Ez a győzelem a kommunizmus felé tartó szocialista pártállam megállapítását és a kapitalizmussal való sikeres, „megváltó” harcát jelenti – ezért küzdenek a történelmi filmek hősei, ezért hoznak áldozatot anélkül, hogy tudatában lennének tetteik „fenséges” történelmi következményének.

⁶³ „Most itt a nagy alkalom! – kiáltja Semmelweis a tömegnek. – Ne legyünk tétlenek! Vegyük birtokba Bécsöt, és egyesüljünk a magyar seregekkel!” Mit vár Semmelweis a forradalomtól? Egy új világ születését: „Forradalom! Új világ születik! Mindent újjáépítünk! Rendbe hozzuk a kórtermeket! Elkülönítő szobákat létesítünk!”

⁶⁴ A politikai sík dominanciája figyelhető meg abban a *pesti* jelenetben is, ahol Semmelweis kérdőre vonja Heinzmann tanácsost, miért akarja olcsóbb mosodában tisztíttatni a szülészetben használt lepedőket. „A legmagasabb helyről igen szigorú takarékoságot rendeltek el” – mondja Heinzmann, majd amikor Semmelweis felháborodottan távozik, ránéz a kifakadást végighallgató rendőrfőnökre: „Nem gondolja, hogy jó lenne *alaposabban* figyelgetni őt, rendőrfőnök úr?” Prochmann, a rendőrfőnök így válaszol: „De igen, annál is inkább, mert ha nem csalódom, illetékes helyen nagyon szívesen vennék, ha...” – és a kezével jelzi, hogy az lenne a legjobb, ha Semmelweis *meghalna*.

⁶⁵ Ezt mondja az egyik orvos, Scanzoni, Semmelweis felszólalása után: „Semmelweis doktor úr előadása olyan formán hatott, mintha nem is egy tudományos tételt fejtett volna ki, hanem valami heves *forradalmi beszédet* mondott volna. Elismerem, hogy forradalmi csoportparancsnoknak egészen kiváló lehetett, Semmelweis doktor, kutató és felfedező orvosnak azonban komolytalan! Tanítását tagadom!” Egy másik orvos pedig így kiált fel: „A hercegérsék ateistának, a belügyminiszter *forradalmárnak* tartja ezt a Semmelweist!”

⁶⁶ Olyan történelmi filmek is készültek 1948 és 1953 között, ahol a művészet, a tudomány, illetve a politikai kapcsolata, továbbá a dimenzió normatív szerepe végig és egyértelműen nyilvánvaló: *Föltámadott a tenger*, *Rákóczi hadnagya*.

A múlt és a jelen összekapcsolásának egyik korai példája a *Ludas Matyi*. Fazekas Mihály 1817-ben megjelent műve ideális irodalmi alapanyag volt 1948-ban egy olyan filmgyártás számára, amely a filmet tömegművészetnek tekintette. Egyrészt az irodalmi mű ismert és népszerű volt, másrészt Matyi alakja – a nép egyszerű, erényes képviselőjeként – alkalmasnak tűnt az idealizálásra. Úgy lehetett bemutatni a karaktert, mint az új hatalom új eszméinek szószólóját, előfutárát, aki képes népszerűsíteni a Rákosi-rendszert, sőt személy szerint Rákosi Mátyás alakját is.⁶⁷

Hogy Ludas Matyi (Soós Imre) valóban az új hatalom új eszméinek szószólója, a film utolsó jelenetéből derül ki egyértelműen, ahol Piros, a megbüntetett Döbrögi egykori cselédje, s nem melleleg Matyi kedvese (Horváth Teri) felteszi a kérdést: „De mi lesz eztán? Nem félsz? Nem hagynak majd békén minket!” Ludas Matyi így felel: „Békén is csak azt hagyják, aki nem fél. Ne féljete ti sem. *Van nekem fegyverem: az igazság.*” Ekkor a kamera meglódul, ráközelít Soós Imre arcára. És a színész mosolyogva azt mondja: „*De botom is van hozzá!*”

Ez a rövid dialógus a Rákosi-rendszer utópikus politikai programjának, önmaga történelmi küldetéséről alkotott látomásának tömör, metaforikus összegzése. Mit mond itt a pártállam magáról? Egyrészt „igazságosnak” nevezi magát, másrészt „erősnek” – elég erős vagyok ahhoz, mondja, „botom is van hozzá”, hogy a fejetekbe verjem az „igazságot”, ami maga is olyan, mint egy fegyver: meg lehet vele valósítani a „békét” (egy olyan állapotot, ahol nincs „félelem”). Ez a megvalósítás azonban kétszeres erőszakot feltételez – az „igazság” és a „bot” fegyverének használatát.

Még egy példa. Az *Erkel* azt ábrázolja, hogyan válik a címszereplő haladó, az elnyomottak érdekeit képviselő zeneszerzővé, hogyan jut el a *Báthory Mária* komponálásától a *Hunyadi Lászlón* át a *Bánk bánig* és a *Dózsaig*. A film látásmódja szerint nem válik el élesen egymástól a művészet és a politika. Éppen ellenkezőleg: egy, „a néppel összeforrott” művész esetében, akit „a haladó erők küzdelme magával ragad”, a művészet mindig politikába, a politika pedig mindig – újra és újra – művészetbe csap át. Ilyen átcsapások sorozata a film: Erkel számára – írja Szilágyi Gábor – „Kossuth letartóztatása adja az ösztönzést, hogy megírja első operáját, a *Báthory Máriát*; a Habsburg-zsarnokság ellen a *Hunyadi Lászlót* »küldi harcba«; a magyar szabadságharc leverése után *Bánk bánjának* Tiborca szólaltatja meg »az elnyomott nép lázadó haragját«; a sivár megalkuvás »eluralkodása« idején pedig Dózsa György felidézésével folytatja az elbukott forradalom küzdelmét.” (Szilágyi 333)

Keleti Márton a politizáló szocreál művészet *előfutáraként* ábrázolja Erkel Ferenc alakját. A múlt és a jelen összemosására való törekvés abban a jelenetben csúcsoódik ki, ahol Erkel – a *Bánk bán* népies hangszerelését bíráló s a mű bemutatását képtelen-

⁶⁷ Egy most született gyermeket karjában tartó parasztlánytól megkérdezi a hivatalnok a film egyik jelenetében: „Na Kati, mire matrikulázzam azt a gyereket?” A lány így felel: „Matyi! Mátyás! Jó név az, ereje van annak!” Nyilvánvaló, hogy itt egy Rákosi Mátyásra vonatkozó utalással van dolgunk. Ebben a Ludas Matyi társadalmi népszerűségét jelző, humoros közjátéknak szánt jelenetben Ludas *Matyi* és Rákosi *Mátyás* – vagy megfordítva: Ludas *Mátyás* és Rákosi *Matyi* – alakja egy pillanatra, a keresztnevek azonossága miatt, lefedi egymást.

ségnek tartó színházi intendánssal való konfliktus után – csalódottan kijelenti Erkel Gyula és Erkel Sándor, tehát a két fia előtt: „Bánk Bán... amiért éltem, nem kellett nekik. Mennyi tervem pusztult el. Most amikor végre rátaláltam az igazi útra. A népről, a nép fiáról akartam írni, aki szembeszáll elnyomóival. Talán... Talán magáról Dózsáról. Nem... Nem érdemes dolgozni.” A fiúk azt tanácsolják Erkelnek, hogy ne csüggedjen, hanem inkább keresse fel azokat, akik „egyaránt érzékenyek a zenére és az *igazságra*”. Kik ők? Természetesen a *munkásosztály* tagjai. Erkel ugyanis a hajógyárba látogat el, ahol a munkások az ő dalait éneklik, s ahol az idős zeneszerző annyira meghatódik, hogy kedvet kap a vezényléshez. Ez a kép – *a munkáskórust dirigáló Erkelé* – jelképezi a kapcsolatot a múlt és a jelen között Keleti Márton filmjében.

A történelmi filmek *kontinuitásbeszélések* – másrészt viszont „a történelmi számláló teljes lenullázásával egy új időszámítás kezdetét hirdetik” (Prakfalvi–Szücs 64), s ily módon *megtörik a folytonosságot*. A régi és új világ szembeállítása – múlt és jelen szembesítése – a haladó, de még *elnyomott* karakterek *sorsának* ábrázolásán keresztül realizálódik. A történelmi filmek lubickolnak a *megaláztatás* és a *szenvedés* képeiben. Góz Jóska például, ez a jóra való, tehetséges, de kiszolgáltatott és szinte embertelen munkára kényszerített fiatal ember a fizikai túlélés legelemibb feltételeit is csak nagy nehézségek árán tudja biztosítani a családjának – és nincsenek jobb helyzetben a történelmi filmek más elnyomottjai sem. A *Semmelweis* első snittjén egy, a téli viharban az utcán vajúdó fiatal lányt látunk, akít a gazdája teherbe ejtett, majd elzavart. És ugyanígy: a kamera hosszan mutatja Soós Imre szenvedő, majd dacos, még később haragos, lassan átszellemülő arcát a *Ludas Matyi*ban, mialatt záporoznak rá a botütések a kényelmesen pipázgató Döbrögi jelenlétében. Sorolhatnánk a hasonló képeket és jeleneteket – a termelési filmek munkás és paraszt hőseihez viszonyítva a történelmi filmek elnyomott szegényei – bár ők is megtalálják a történet végén általában a boldogságot – több sorscsapást szenvednek el: keményebb próba elé állítja őket az élet.

Ha az ideológiai szándék irányából értékeljük a történelmi filmek vonzalmát a szenvedés reprezentációihoz, megállapítható: *a történelmi filmek paradox módon azért tekintenek vissza a múltba, hogy közönségük ezt már ne tegye meg*. Meg kellett győzni a nézőt: a jelen nehézségei nem mérhetők ahhoz a szenvedéshez és áldozathoz, amit az ősök vállaltak kései leszármazottaik küszöbönálló kollektív boldogságáért. S ha ez így van (márpedig a történelmi filmek szerint így), akkor nem kell *nosztalgiával* tekinteni a múltba. Meg kell fordítani a perspektívát: a múltba vágyódás helyett – például a liberális demokráciával és piaci kapitalizmussal kecsegtető koalíciós időszak vagy a Horthy-korszak visszakívánása helyett – el kell fogadni a most még gazdasági nehézségekkel és társadalmi problémákkal küzdő, de *kommunizmusígérő* – a múlt helyett mindenekelőtt a *jövőbe tekintő* – szocializmust.

Megállapítható: a múltidézés aktusához kapcsolódó melankólia és elkeseredettség, s ezzel összefüggésben az új világgal szemben táplált harag és bizalmatlanság bűn volt a Rákosi-érában. 1948 és 1953 között minden a kommunista jövőt előkészítő lázas építőmunkáról, a párt felé tekintő társadalom hitéről és boldogságáról szólt – a termelési filmekben éppúgy, mint a történelmi filmekben. Csak amíg a termelési és

nevelési filmekben mindez közvetlenül ragadta magával az egyént, a párt igéit visszhangzó közösség felé sodorva őt, addig a történelmi filmekben a hatás közvetett volt – közvetett, de nem gyenge. Mert a történelmi filmeket is megfertőzte ugyan az ideológia, de korántsem olyan látványosan és erőszakosan, mint a termelési és nevelési filmeket. Az ideológia roncsoló hatását tompította a *megörökölt* nemzeti hagyomány. Ennek értékei – a történelmi személyek és események – ellenálltak a *maradéktalan* kisajátításnak, nem váltak az internacionalizmust erőltető totalitárius kultúra 1953-ban megingó, 1956-ban pedig összedőlt építmények kikezdhetetlen talapzatává. S így módon: nagyobb népszerűsége tettek szert a közönség körében, mint a termelési és nevelési filmek, ahol semmi sem fékezte vagy tompította a totalitárius ideológia tetten érhető, bornírt manipulációját.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Bazin, André. *Mi a film?* Ford. Hollós Adrienne. Budapest: Osiris Kiadó, 1995.
- Gyarmathy György. *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956.* Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011.
- György Péter. Öntudat és lázalom. In *Az elsüllyedt sziget.* Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992.
- Lukács György. Taktika és etika. In *Utam Marxhoz I.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1971.
- Murai András. *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után.* Budapest: Savaria University Press, Szombathely, 2008.
- Prakfalvi Endre–Szücs György. *A szocreál Magyarországon.* Budapest: Corvina Kiadó, 2010.
- Rényi András. „Vihar előtt”. A történelmi festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája. In *A művészet katonái. Sztálinizmus és művészet.* Budapest: Corvina Könyvkiadó, 1992.
- Révai József. Színház és filmművészetünk kérdéseiről. In *Kulturális forradalmunk kérdései.* Budapest: Szikra Könyvkiadó, 1952.
- Szilágyi Gábor. *Tűzkeresztység: a magyar játékfilm története: 1945–1953.* Budapest: Magyar Filmintézet, 1992.
- Vajda Mihály. *Orosz szocializmus Közép-Európában.* Budapest: Századvég Kiadó, 1989.
- Zsdanov, Andrej Alekszandrovics. *A művészet és a filozófia kérdéseiről.* Ford. Gyáros László. Budapest: Szikra Kiadó, 1952.

Egy pikoló szabadság

Az autonómia problémája

Máriássy Félix Egy pikoló világos című filmjében

„A pártállam, amely abból az elképzelésből indul ki, hogy mindazért, ami ezekben a társadalmakban történik, ő a »felelős«, maga kívánja meghatározni az összes lezajló társadalmi folyamatokat, s így végső soron – »ideális« esetben – valamennyi állampolgárának életútját is, ebben a térségben beleütközik az emberek áthagyományozott beidegződéseibe. Rövidre fogva: ezeken a területeken a hagyományos közösségek a maguk rögzült, az egyének magatartását és életútját szinte egyértelműen meghatározó formájában már régen bomlásnak indultak, többnyire már régen fel is bomlottak, az »egyén leszakadt a közösség köldökzsinórjáról«, s legalább a maga életére vonatkozó alapvető döntéseket – s ilyenek nagy számban vannak – önmaga kívánja meghozni. Ennélfogva szükségképpen lázadzik a totalitárius állam mindenhatósága ellen. Hogy ennek a lázadásznak milyen módját választja, az már egészen más kérdés.”

(Vajda: 1989, 127)

Az autonómia hagyománya

A történelemtudomány feladata megmutatni, hogy miért kezdődött, milyen eszközök felhasználásával zajlott s végül milyen eredményre vezetett a magyar társadalom 1948-tól 1956-ig tartó kemény, illetve 1957-től 1989-ig tartó puha államosítása, vagy mint Romsics Ignác fogalmaz: „szovjetizálása”.⁶⁸ A filmtörténetírás s különösen a filmesztétikai elemzés más feladattal néz szembe. A Rákosi-korszakkal kapcsolatban az a feladata, hogy az elkészült játékfilmek, híradók s egyéb mozgóképalakítások vizsgálatával megmutassa: hogyan *képzelte el* a filmgyártást felügyelő, ellenőrző, szabályozó pártállam a társadalom sikeres államosítását. Ez a vizsgálat azon a

⁶⁸ A totalizáló államosítás folyamatát „szovjetizálásnak” is nevezhetjük. A szovjetizálás az „orosz modell”, vagy mint Kornai János fogalmaz: „a klasszikus szocialista rendszer” megvalósításának kísérletét jelenti azokban a kelet-közép-európai országokban, amelyek a szovjet érdekszféra részévé váltak a második világháború után (Kornai 65–93). Romsics Ignác szerint az orosz modell megvalósítása a gyakorlatban a következőket jelenti: a többpártrendszer felszámolása; a magántulajdon megszüntetése és a tervgazdálkodás bevezetése; politikai és gazdasági elitváltás, egalitarizmus; a társadalom totális ellenőrzése és manipulálása: „államosítása”; a szellemi szférában a marxista ideológia hegemóniájának kivívása és minden elképzelhető eszközzel történő terjesztése (Romsics 271–333).

belátáson alapszik, hogy a korszak mozgóképalkotásai olyan objektivációk, amelyek, hasonlaltal élve, az államosítás történelmi és ideológiai okait *tudatosító* és várható eredményeit *vizionáló* totalitárius ideológia „köldökszinórján” fejlődtek. Abból kell kiindulni, hogy a művészek nem megszülték, hanem a szocialista realizmus sémáit követve csak világra segítették a filmjeiket. *Bábák voltak – nem hozzátartozók*; amit az is bizonyít, hogy amikor már nem csak az állam „receptje” alapján kellett és lehetett filmeket készíteni, többségük felhagyott a bábáskodással, s megmutatta: *szerezőként* is megállja a helyét.

A „puha” államosítás évei alatt készült mozgóképalkotások vizsgálata másféle feladat elé állítja a szocializmus egész korszakán átívelő összefüggéseket kereső filmtörténetírást és az őt támogató filmesztétikai elemzést. A Kádár-korszakban a gyengülő államosítás esztétikai következményeit, a társadalmi autonómia kifejezésének szóródó és szaporodó jeleit kell mindenekelőtt tanulmányozni. Ennek az *autonómiakutatásnak* a terepét szigorú értelemben azok a filmek jelentik, amelyek az államosítás tényéhez *viszonyítva* – arra valamilyen módon *reflektálva* – tárgyalják az egyéni vagy közösségi autonómia problémáját. Az első ilyen művek 1955-ben, a Rákosi-rendszer válságát jelző Nagy Imre-periódusban születtek.

Ha vezérfonalként akarjuk használni az autonómia fogalmát a szocialista filmművészet interpretációjához, mindenekelőtt tisztázni kell, hogy mit jelent – jelöl – egyáltalán ez a fogalom.

Ezzel kapcsolatban itt most azokra a szamizdatban megjelent tanulmányokra hivatkozom, amelyeket Vajda Mihály az 1970-es évek végén és az 1980-as évek közepén, tehát még a rendszerváltás előtt írt a kelet-közép-európai totalitarizmus („a valóságosan létező szocializmus”) válságának okait keresve. Vajda hipotézise a következő: az „orosz modell” alapján megszervezett kelet-közép-európai szocialista rendszerek azért vannak válságban, a magyar, a cseh és a lengyel szocializmus azért van hosszú távon kudarcra ítélve (Vajda még az 1980-as évek közepén sem számol az „orosz modell” közeli összeomlásának lehetőségével), mert olyan társadalmakat akarnak államosítani, ahol a történelmi fejlődés révén kialakult hagyományok s a belőlük táplálkozó egyéni és közösségi beidegződések útját állják ennek a folyamatnak.

Milyen hagyományokról van itt szó? Racionalizmus, pragmatizmus, kritikai önreflexió mint „állandó visszanyúlás a kezdethez”, autonómiára irányuló igény. Az autonómia fogalma abban a tanulmányban játszik központi szerepet, amely már címében is – *Totalitarizmus versus paternalizmus* – a magyarországi szocializmus két korszakának alapvető különbségére utal: a Rákosi-rendszer totalitárius jellegére és a Kádár-rendszer paternalista jellegére („liberális abszolutizmusára”). Mi az autonómia? „*A nyugat-európai típusú individualizmus*” *hagyománya*. Ez az a hagyomány, amely egyrészt kétféle osztja Európát („az autonómiák s az autonómiára irányuló igények hiánya különbözteti meg Kelet-Európát Európától”); másrészt ellenállóvá teszi a kelet-közép-európai társadalmakat az államosítás megújuló kísérleteivel szemben.⁶⁹

⁶⁹ Az autonómia az emberi individualitás kitüntetett, hagyományként élő megnyilvánulási módja. Az autonómia nem más, mint az egyén önmagában vagy egy társadalmi csoport tagjaként élvezett, csak mások

Az egyén autonómiáján alapuló európai kultúra kialakulásának történelmi okait és folyamatát vizsgálva Vajda megállapítja: Nyugat-Európában a tradicionális közösségek által meghatározott „hagyomány és a megkérdőjelezhetetlen hatalmi döntések együttese által adott szabályozás helyén a társadalom összes lényeges viszonylataiban egyre inkább az állandóan változó érdekű csoportok közötti, ezen érdekeket végiggondoló és szembesítő »tárgyalások« eredményeként kialakuló, jogi formákban rögzített kompromisszumok válnak a társadalmi összmozgást meghatározó mozzanattá” (Vajda: 1989, 130). Ugyanez figyelhető meg Kelet-Közép-Európában is. A különbség az, hogy itt a hagyományos közösségek felbomlása, „az erős belső autonómiákon nyugvó nemzet-államok” kialakulása *lassúbb* folyamat volt, például az oszmán-török előrenyomulás vagy a török visszaszorítása utáni konstelláció miatt: „ez azonban mit sem változtat azon, hogy az évezred első felében kialakult autonómiák nem szűntek meg létezni, hogy e terület társadalmi nem váltak egyértelműen orosz típusú [kelet-európai] állam-társadalmakká” (Vajda: 1989, 130).

Vajda arra a következtetésre jut, hogy csak olyan társadalmakat lehet államosítani, ahol nincsenek kialakult formái és megújuló forrásai az autonómiának, ahol – s ez a döntő – nem „meghatározó mozzanat a társadalom fokozatos elválása az államtól” (Vajda: 1989, 129). Az ilyen társadalmakban – s Vajda szerint Oroszország ilyen társadalom volt a Lenin által irányított bolsevik puccs előtt – „a társadalom mélyrétegeiben mozdulatlan hagyományos közösségeket látunk, melyeket a semmiféle erő által nem korlátozott központi hatalom felülről fog össze”. Az ilyen társadalmakban „a társadalmi egész felülről épül fel, semmiféle társadalmi csoportnak nincsen autonómiája” (Vajda: 1989, 131). Vajda ugyanarról beszél, mint Heller Ágnes és Fehér Ferenc: egy, az európai

szabadsága által korlátozott (az egyéniség kiteljesítésére és a társadalmi együttélést meghatározó normák és értékek közös megalkotására irányuló) szabadságának (képességének) mint „evidenciának” a tudata. Ez az (ön)tudat szólal meg azon a megrázó, mert a személyes tapasztalatokat is feltáró szöveghelyen, ahol Vajda megfogalmazza, hogy mit jelent s miért fontos kiállni az autonómia evidenciája mellett egy diktatúrában: „Ha én nem tehetem azt, amit jónak és helyesnek látok, ha nem vehetek részt azoknak a szabályoknak a kialakításában, amelyekhez nap mint nap alkalmazkodnom kell, és senki be nem bizonyítja nekem, hogy tevékenységem, életformám, netán gondolataim, melyeket kifejezésre juttatok, bárki másnak ártalmára lennének, hanem pusztán hatalmi szóval deklarálják, hogy tettem vagy óhajom »közérdeket sért«, akkor egyetlen lehetséges útja van annak, hogy ezen a helyzeten változtassak: megpróbálok összefogni azokkal, akiket – jóllehet egészen más akarnak tenni, gondolni, másképp akarnak élni, mint én – ugyanez zavar; s velük együtt kiharcolni magamnak, hogy élettevékenységeimnek legalább egy korlátozott – persze rendszerint a mindennapok többségét kitöltő – területén ne hatalmi szóval döntsék el, hogy mit tehetek és mit nem, hanem bízzák rám és rájuk, az érdekeltekre, hogy ebben egymással megegyezünk. Az autonómiát igénylő egyén beállítódásában, még akkor is, ha autonómiaigénye pusztán olyanokban áll, hogy ha elunta szakmáját, másikat tanulhasson; ha gondolt valamit, s azt leírta, bárkinek megmutathassa, akit érdekel; ha úgy gondolja, hogy vannak segítségre szoruló szegények, akkor erre felhívhatta embertársai figyelmét, s netán még néhány szegény megsegítését elő is mozdíthatta; ha egy ideig egy másik országban szeretne élni, akkor a saját szakállára kipróbálhatta, hogy vajon éhenhal-e ott, s ne a hatóság döntsé el, hogy eltartását biztosítottnak látja-e – igen, még az ilyen primitív autonómiaigények is egy független – a politikai hatalomtól többé-kevésbé független – társadalom csíráit hordozzák magukban; mert akik ezt igénylik, nem tartják magától értetődőnek, hogy a hatalom birtokosai – bárkit is képviseljenek –, ne pedig az érdekeltek döntsék el, hogy nekem, nekünk, mi a jó.” (Vajda: 1989, 140)

tradíció (a modernség) értékei⁷⁰ alapján szervezett társadalmat nem lehet totálisan – csak *erősebb* vagy *enyhébb* mértékben – államosítani: „abban a pillanatban, hogy a totalitárius állam feladja a társadalom totalizálására vonatkozó előjogait, a gondolatok pluralizmusa menten előtűnik a korábbi rejtőzésből”⁷¹ (Heller–Fehér 17).

Ez az „előtűnés” lehet szórványos és bizonytalan, mint a Nagy Imre-korszak film-művészetében, ahol a Rákosi-rendszer válságára vezethető vissza; és lehet általános, mint a Kádár-korszakban, ahol a filmművészet gazdagon teríti elénk a pluralizmus és a társadalmi autonómia különféle megnyilvánulásait. Ez a gazdagság annak köszönhető 1957, de különösen 1963 és 1989 között, hogy a társadalom totális államosításának politikájával szakító *paternalista* Kádár-rendszer a paternalisztikus politikai berendezkedésre jellemző módon teret adott minden olyan társadalmi kezdeményezésnek, amely nem fenyegette közvetlenül a legitimitációját. Mint Vajda írja: „szemben a totalitárius diktatúrával, amely a társadalom mozgásait minden vonatkozásban meg akarja szabni, a paternalisztikus állam csak azon örködik, hogy az összességet érintő politikai döntések egy külön, a politikát megszabni hivatott csoport privilégiumai maradjanak”⁷² (Vajda: 1989, 139).

⁷⁰ „Európát [Nyugat-Európát és Közép-Európát] egyaránt az jellemzi, hogy a modernség értékei – az egyenlőség, a humanizmus, az emancipáció, a felvilágosodás, a szabadság – közül ez utóbbi a legfontosabb számára, amely egyetlen más értéknek sem rendelhető alá. A nagy kommunista kísérlet már csak ezért is mint valami nem európai kell felgöngyöltsen... Eme kísérlet ugyanis – állítólag végső soron a több, azonban jelzőkkel ellátott szabadság kedvéért – az egyenlőségre helyezte a hangsúlyt, a modernitás fent említett értékei közül legfőbb értéként az egyenlőséget választotta. Ily módon felbomlásának egész folyamata, az 1945-től 1989-ig lezajló események láncolata az európaizálódás folyamataként fogható fel. Ezáltal ugyanis kétségtelenül több szabadság jött létre.” (Vajda: 1992, 21–22)

⁷¹ A pluralizmus és autonómia „előtűnésének” vannak tragikus s egyben katartikus – közösségi – pillanatai. Az 1956-os magyar forradalomra gondolok, amely töréspontot jelöl a két történelmi korszak s egyben azok filmművésze között is. Az 1956-os forradalom ugyanolyan autonómiakitörés volt, mint az 1968-as prágai tavasz és az 1980/81-es lengyel válság. Mindhárom esemény azt jelezte, hogy „Kelet-Közép-Európában az orosz modell megvalósíthatatlan” (Vajda: 1989, 139).

⁷² A totalitárius Rákosi-rendszer paternalista jellegű transzmutációjaként értelmezhető Kádár-rendszert a társadalmi autonómia iránti vágy vulkánserű „kitörése” szülte 1956-ban. Ez a kitörés nem volt elég erős a liberális demokrácia győzelméhez, ahhoz viszont igen, hogy a politikai berendezkedés olyan átalakítására kényszerítse a kommunista pártot, amely 33 év múlva mégiscsak az orosz modell bukásához vezetett. Ezt írja Vajda Mihály *A forradalom és az európai örökség* című 1991-es tanulmányában: „Az a 33 év, amely az 1956-os forradalom és a »valóságosan létező szocializmus« rendszerének 1989-ben történt drámai összeomlása között eltelt, nem volt képes elhalványítani... azt a tényt, hogy 1989 1956 folytatása és beteljesítése is. Még ha e 33 év folyamán a szovjet rendszer látszólagos vagy valóságos sikerei fényében... alig volt is látható, mára már világossá vált, hogy 1956-ban forradalma révén Magyarország olyan folyamatot indított el, amely a következő évtizedekben látenszen mindig jelen volt, hogy azután 33 évvel később elementáris erővel jusson érvényre. [...] A kádárizmus sok minden volt, csak nem kiegyezés vagy kompromisszum a nép és a hatalom között. Ahol az egyik fél világosan emlékeztet a kivégzésekre, a bebörtönzésekre és a megaláztatásokra nem tehetett semmi mást, mint hogy a feléje nyújtott piszkos békejobbot elfogadja, ott bizonyosan értelmetlen kompromisszumról beszélni. Csakhogy a kádárizmus mégis kompromisszum volt. A hatalom kompromisszuma a forradalomra, arra a rövid pillanatra vonatkozó emlékeivel, amikor ő már nem és még nem volt hatalom, de részben – ezt ugyancsak abszurd lenne tagadni – a klasszikus Sztálin–Rákosi-korszakra vonatkozó emlékeivel is, mely korszakot az új vezető elit sok tagja is megszenvedte. Kétségtelen, hogy Kádár és csoportja egy olyan emberarcú kommunizmust akart teremteni, ahol az ember békében élhet, ha visszavonul privát szférájába. És azzal, hogy ezt valóban megteremtették, jelentős mértékben hozzájárultak a rendszer későbbi összeomlásához. Egy totális mozgósítás nélküli totalitarizmus voltaképpen

A hiányzó társadalom

A Rákosi-korszak filmművészete a totalitárius állam érdekei és motivációi szerint létrehozott, centralizált, politikai funkciót betöltő, sematikus filmművészet volt. A sematikus itt azt jelenti: olyan tartalmi és formai szabályok, sémák, kötelezően ajánlott dramaturgiai, vizuális, zenei és a színészi játékot is meghatározó megoldások ideológiailag motivált és ellenőrzött együttese, amelyek alkalmassá teszik a filmművészetet arra, hogy az államosítás hatékony eszköze legyen a kulturális élet területén; olyan eszköz, amelynek elsődleges célja: *bűnként* vagy *devianciaként* interpretálni az autonómia és a pluralizmus minden társadalmi (egyéni és közösségi) megnyilvánulását. A végeredményt ismerjük: a sematizmus egy mozdulatlan, halott, pontosabban *tetszhalott* társadalom képét festette a vászonra; egy olyan társadalomét, amelynek tagjai mindig, mindenhol és mindenben az államtól függenek.

A Nagy Imre-periódus antisematikus filmjei a *tetszhalott* társadalom *felébredéséről* adnak hírt. Az *antisematizmus* azonban nem általános jelenség, hanem inkább csak *tendencia*: törekvés, amely még sokszor, egy filmen belül is, megbicsaklik. Ennek ellenére mégis azt mondhatjuk, hogy 1954-től 1956-ig olyan filmek születnek, amelyek a szovjetizálás kudarcáról tudósítanak, amelyek azt vizsgálják: hogyan virágozik – *virágozott mindig is* – az autonómia az államosított társadalom zugaiban: hogyan jelenik meg az emberek öltözködésében, viselkedésében, gondolkodásmódjában, mihelyt a politikai körülmények ezt lehetővé teszik.

Hipotézisem szerint a Rákosi-korszakon belül elhelyezhető, annak hanyatlását jelző Nagy Imre-periódus filmművészetét az teszi különlegessé, hogy a karakterek közti konfliktus mélyén gyakran *állam és társadalom* történelmi kollíziója ismerhető fel: az egyik oldalon az orosz modell alapján szervezett Rákosi-féle pártállam áll a társadalmi cselekvés formáiról és szerepéről alkotott totalitárius s egyben utópikus elképzeléseivel (azok a karakterek, akik az államot képviselik), a másik oldalon pedig a civil társadalom áll a maga látens vagy nyílt, egyszerű vagy összetett autonómia- és pluralizmusigényeivel (azok a karakterek, akik a társadalmat képviselik).

A Sztálin haláláig tartó Rákosi-korszak és a Nagy Imre-periódus filmművészete között tehát az a különbség, hogy az 1948 és 1953 között készült sematikus filmekben *nincs jelen a társadalom*. Konkrétan: nincsenek olyan szereplők, közösségek, akiknek az autonómiatörekvéseit *elismerné* az állam s akik ily módon a *társadalom hangját* képviselnék. A Rákosi-korszak filmjeiben mindig és mindenütt csak az államot látjuk: a párttitkár, a sztahanovista, a gyár élén álló munkásigazgató, a munkáskórust vezénylő karmester stb. mind olyan karakterek, akik kizárólag az államban (annak erkölcsi, történelmi, esztétikai vagy éppen gazdasági ideológiájában) ismernek önmagukra s akikben ezért az állam is magára ismer halálajaképpen. Szépen berendezett

contradictio in adiecto. A kádárizmus mint a totalitárius rezsimnek a polgári mindennapi élethez való hozzáidomítása – vajon nem volt-e ez az 1956-os forradalom szellemének állandó jelenléte még akkor is, ha ez a szellem évtizedekig látszólag csak a hatalmon lévők fejében kísértett?” (Vajda: 1992, 19–20)

lakás, szakmai megbecsülés, magas fizetés, tanulási, pihenési, sportolási, szórakozási lehetőség, közösségi élmény – így jutalmazza az állam azokat, akiket a hőseinek tekint a korszak filmjeiben.

De – tehetjük fel a kérdést – mi a helyzet a jampecekkel, a rossz tanulókkal, a selejtet gyártó vagy egyszerűen csak lusta munkásokkal, a csencselőkkel és a szabotőrökkel, mi a helyzet tehát mindazokkal a karakterekkel, akiket a proletárdiktatúra *fejlődésképtelen ellenségeiként* ábrázolnak a sematikus filmek? Ők nem részei az államnak, s nem is válhatnak azzá. Vajon azt jelenti ez, hogy ők képviselik a társadalom „hangját”?

Igen, de *eltorzítva*. Az autonóm egyén az államközösség kollektív tudatának *görbe* tükrében külön viselkedéséről, rendhagyó öltözködéséről, átlagtól eltérő szokásairól ismerhető fel; arról, hogy nem szeret tanulni, dolgozni, pontosabban: nem azt akar tanulni és nem olyan munkát akar végezni, mint a többség. Jó példa erre az *Első fecskék* (Bán Frigyes, 1952) egyik női karaktere, az otthonülő, egész nap a munkamániás férjére váró Patakné (Ladomerszky Margit), aki regényeket olvas, hogy ne unatkozzon. De olyan regényeket – *Bovaryné*, *Robinson Crusoe* –, amelyek magányát, különtségét, a kollektív szocialista élettől való elidegenedettséget szimbolizálják. Az egyik jelenetben az áradni vágyó, de a szocialista élet folyójától elszigetelt Patakné (beszélő név!) így fogalmaz Daniel Defoe regényére utalva: „Ez az én életem. Olyan vagyok, mint Robinson. Itt ülök ezen a lakatlan szigeten, és sehol egy hajó.”

Az autonóm egyén – az államközösség kollektív tudatának görbe tükrében szemlélve – mindig *magányos és elszigetelt*. Képtelen kitörni az *egoizmus* börtönéből, „börtön-szigetéről”. A korszak filmjei – a pártállam perspektívájához igazodva – egyrészt *egoizmusként* értelmezik, másrészt *démonizálják* az autonómiát, amelynek a kollektívizmus az idealizált ellenpontja. Mi a kollektívizmus a pártállam nézőpontjából? Fegyelmezett, tudatos – vagy miként gyakran elhangzik: „öntudatos” – *lemondás* az autonómiáról. A kollektívizmus az egoizmus csábításával szemben immunissá vált egyén *erénye*, amelyet a termelés aszketizmust kívánó folyamatában gyakorol (csiszol tökéletesre).

Az egoizmussá torzult (démonizált) autonómia lehet gyengeségből vagy az erkölcsi tisztánlátás pillanatnyi hiányából fakadó s ezért nevelés révén többnyire korrigálható *hiba* vagy változtathatatlan, a karakter osztályhelyzetével magyarázható *adottság*. Az első esetben olyan, mint egy heveny, gyors lefolyású betegség, amelyből a termelés frontján alulteljesítő munkás vagy paraszt *mindig* felépül a történet végére: sztahanovistává válva. A második esetben nincs remény a gyógyulásra. Az adottság értelmében vett egoizmust nem lehet legyőzni, kiheverni, nem lehet belőle felépülni: a *kulákok*, a régi elithez tartozó, magasan kvalifikált *értelmiségiek*, a *nemesi* osztály tagjai javíthatatlan – átnevelhetetlen – *ellenségei* a szocializmusnak.

Az egoizmus nemcsak önmagában, hanem a közösségre gyakorolt hatása szerint is vizsgálható. Ez alapján *destruktív* és *passzív* egoizmust lehet megkülönböztetni. A destruktív egoizmus a szabotőrök tulajdonsága. A szabotőr az állam ellensége, aki megrongálja a termelőeszközöket, aki akarva vagy akaratlanul az államközösség tagjainak életére tör. Jó példa erre Gortvai főmérnök (Ajtay Andor), aki a *Kis Katalin házasságában* tönkreteszi a szövőgépet, ezzel pedig veszélybe sodorja a főszereplő életét. Más a helyzet akkor, amikor az egoizmus viszonya passzív a közösséghez. Ilyenkor

kimerül a terméketlen s ezért haszontalan öncélúságban: mint például amikor egy munkás a hobbjának él, ahelyett hogy kreativitását a közösség termelő munkája szolgálatába állítaná (*Becsület és dicsőség*), vagy amikor léha jampecként csak a szórakozás lehetőségeit keresi (*Kiskrajcár, Dalolva szép az élet, Ifjú szívvel*).

Az államközösségen kívül elhelyezkedő egoista egyén sorsa mindig, minden történetben ugyanaz: tudja, vagy ha nem tudja, akkor idővel felismeri, hogy az autonómia mint a kollektívizmus tagadása *bűn*, amelyért vezekelni kell. A vezeklésnek mint *büntetésnek* két formája van a sémák szintjén: az *önkritika* és a *bukás*.

Az önkritika az autonómia bűnébe esett egyén nyilvános és szenvedélyes gyónása (a keresztény bűnbánat szekularizált formája). Az önkritika, ha őszinte és töredelmes, *visszavezet az államba*. Lehetővé teszi, hogy az egyén feloldódjon abban a közösségben, amelyet az adott történet éppen idealizál. Idealizált közösség lehet a szocialista brigád (*Kis Katalin házassága, Szabóné*), a szocialista család (*Becsület és dicsőség, Első fecskék*), a szocialista néphadsereg (*Ütközet békében*), a szocialista iskola (*Ifjú szívvel, Én és a nagyapám*).

De – tehetjük fel a kérdést – mi történik azokkal a karakterekkel, akik nem „megteríthetők”, akiket nem lehet vagy nem érdemes önkritikára kényszeríteni? Ők úgy vezekelnek a kollektívizmus tagadása miatt, hogy *elbuknak*. Ez azt jelenti, hogy *elszigetelődnek*, az államközösség formái közti légüres térbe kerülnek, s ott *erkölcsi* vagy *erkölcsi és fizikai értelemben egyaránt* elpusztulnak.

Az elszigetelődés mint bukás azok büntetése, akiket nem lehet indoktrinálni, nem lehet államosítani. Az elszigetelődés *kirekesztést* jelent, tehát feltételezi a neheztelő, majd büntető kollektíva *aktivitását*. Két formája van a sémák szintjén: az *elemi* és *hatványozott* kirekesztés. Egyik vagy másik az alapján sújtja a karaktert, hogy milyen jellegű és mértékű kárt okozott az államnak mint az állam ellensége. Ha a kár nem jelentős, ha kimerül például a lustaságban, züllésben (a jampecek esete az *Ifjú szívvel*, a *Kiskrajcár* vagy a *Dalolva szép az élet* című filmekben), csencselésben, uzsorázásban (*Szabóné*), akkor a károkozó büntetése elemi jellegű: kizárják abból a közösségből, amelyhez addig tartozott. Az elemi jellegű kirekesztés – kiközösítés – azért büntetés, mert a sematikus filmekben nincs „igazi” (tartalmas, szép) élet az államközösségen, annak adott formáján kívül. Más a helyzet akkor, amikor az állam ellensége már nem lassítja, bomlasztja, hanem tevékenységével nyíltan és egyértelműen akadályozza – szabotálja – a hidegháború megnyerése érdekében zajló, egyre fokozódó ipari vagy mezőgazdasági termelést, például úgy, hogy tönkretesz egy munkagépet vagy egy előállított terméket. A károkozó ilyenkor hatványozott kirekesztésben részesül. Ez rendőrségi, az ÁVH által fogatosított letartóztatást jelent (*Kis Katalin házassága, Teljes gőzzel, Állami áruház, Gyarmat a föld alatt, Tűzkeresztség*), amelyet bírósági tárgyalás, majd ítélethozatal, végül ítéletvégrehajtás – börtönbüntetés vagy kivégzés – követ.⁷³

⁷³ Azért nevezhetjük a büntetés ezen formáját hatványozottnak, mert tartalmazza a *közvetlen* – kvázi család-ként funkcionáló – csoportból való kiközösítés színpadias aktusát is.

Érdeemes megemlíteni, hogy a sematikus filmekben nem látjuk – csak sejtjük –, hogy mi történik a letartóztatás *után* az állam ellenségeivel. Egyetlen termelési film sem ábrázolja, hogyan működik az igazságszolgáltatás intézményrendszere, hogyan funkcionál a totalitárius terror gépezete. A korszak filmjei meg sem próbálják ezt „idealizálni” – bevonni a sémák körébe. Az ÁVH igen, az igazságszolgáltatás intézményrendszere (bíróság, börtön, kényszermunkatábor) azonban már nem része annak az utópikus világkonstrukciónak, amelyben a pártállam megszépített, feljavított, a jövőből a jelenbe *visszavetített* „ösképe” szemlélhető. Ebben a hiányban azonban tévedés lenne a rendszer rossz lelkiismeretének, elfojtott büntudatának nyomára ismerni. A magyarázat prózai és kézenfekvő: a sematikus filmek egy „terméket” akarnak eladni a közönségnek, ugyanúgy, mint egy reklámfilm. Ez a termék az egyenlőségen és az egyének kollektív együttműködésén alapuló kommunista társadalom „eszméje”, amelyet nem félelmetessé, hanem vonzóvá akar tenni a sematizmus, akárcsak egy hasznos, divatos, mindenki számára kívánatos árucikket.

Mégis: az elkészült filmekben itt-ott átüt – az alkotók szándéka ellenére is – a történelmi valóság; az a tény, hogy a Rákosi-rendszer bűnözők által vezetett, terrorista rezsim volt, amely az „erőpropaganda”, például az *állami gyilkosság* eszközével igyekezett konszolidálni a helyzetét (államosítani a társadalmat). Ez az „átütés” abban a filmben a legintenzívebb, ahol *képi utalás* történik arra, mi történhet az egyénnel az igazságszolgáltatás rendszerének „fogaskerekei” között. Gertler Viktor *Becsület és dicsőség* című filmjéről van szó, amely 1951-ben, a személyi kultusz tetőpontján, Sztálin 73. születésnapjának tiszteletére készült (az Örkény István által írt forgatókönyv címe még „Sztálin műszak” volt). A film végén a munkások leleplezik, elfogják – kis híján meg is lincselik – azokat a szabotőröket, akik a mozdonygyárban tevékenykednek. Kiderül, hogy Gosztola (Juhász József), Hartlauer (Apáthi Imre) és Bárány (Pásztor János) felsőbb utasításra akadályozta a termelést. Az államrendőrség végül a három szabotőr főnökét, irányítóját, az ipari minisztérium tanácsosát, Bitterát (Somló István) is letartóztatja.



Amikor a film főszereplője, Lugosi Sándor (Görbe János) leleplezi az „árulókat”, Hartlauer az irodába fut, hogy felhívja a gyár párttitkára által „Rajk László cinkosának” nevezett Bitterát a minisztériumban. Nem Bittera veszi fel azonban a telefont, hanem egy létrán álló öreg festő, aki a tanácsos *feldúlt* irodájában a plafont mázolja éppen. „Maga nem tudja? Azt a pókot tegnap letartóztatták” – mondja a festő a megdöbbsent Hartlauernek, akit a következő beállításban bezárnak a munkások az irodába, amíg az ÁVH megérkezik. A letartóztatott Bittera jövőjéről nem beszél senki a dialógusban –

erről egy látszólag értelmetlen *mozdulat*, egy, a kimondhatatlan kimondó gesztus árulkodik. Az történik ugyanis, hogy az öreg festő – megszakítva egy pillanatra a „tisztasági festés” folyamatát – festéket csap a helyéről kiemelt, *lefektetett* ajtóra, pontosabban: *Bittera nevére* az ajtón. A festékcsapódás Bittera kegyetlen, *véres* halálát vetíti előre, akit a kommunista állam úgy fog majd eltaposni (a „banda” vezetőjével, Rajk Lászlóval együtt), mint egy „pókot”.

A sematizmus destrukciója

A termelési filmek hősei mindig az állam hősei. Azért hősök, mert harcolnak az egoizmus formái ellen. A termelési filmek elsődleges célja és értelme az egoizmusként demonizált autonómia elleni harc ábrázolása. Háborús filmek ezek, amelyekben mindig az állam győz, elsöpörve útjából azokat, akik nem akarnak részt venni a „totális mozgósításban”. Az állam hősei valójában nem munkások vagy parasztok, hanem *katonák*. Egy hadsereg tagjai, amely meg akarja nyerni a hidegháborút. A hidegháború értékek háborúja: az európai tradíció fundamentális értékei állnak itt szemben egymással: a *szabadság* és az *egyenlőség*. A termelési filmek hősei az egyenlőség katonái – akkor is, ha a szabadság, sőt a „világszabadság katonáinak” nevezik magukat, mint például a *Föltámadott a tenger* című filmben. Egy olyan világért harcolnak, ahol nincs különbség ember és ember között: a nők ugyanolyan munkát végeznek, mint a férfiak, a gyerekek ugyanolyan öntudatosak, mint a felnőttek. A vezetők és a vezetettek között sincs lényeges különbség ebben a világban: az igazgatók régen munkások voltak, ugyanúgy, mint a párttitkárok. Ez az oka annak, hogy miért nem látjuk – színész által megszemélyesítve – a vezért, konkrétan Rákosi Mátyást. A vezér nem a munkások „fölött”, hanem „előtt” áll, ugyanúgy, mint egy sztahanovista. A vezér *első* az egyenlők között. Azért első, mert ő látja – mutatja – az irányt. Ő az, akiben a történelem szelleme öntudatra ébredt. A vezér az egyetlen, aki tudja, hogy merre kell elindulni, meddig kell menetelni, milyen áldozatokat kell hozni a történelem most még akadályokkal és csapdákkal telített útján, hogy a közösség eljusson a kommunizmusba, ahol már nincs szükség erkölcsi, politikai vagy éppen gazdasági iránymutatásra.

A Rákosi-korszak termelési filmjei: *államfilmek*. Ez egyszólamúságot jelent, az államot képviselő karakterek hangjának minden más véleményt elsöpítő dominanciáját. Az egyszólamúság vége egybeesik a termelési film műfajának eltűnésével, s egy sajátos kétszólamúság megjelenésével. A Nagy Imre-periódus filmművészetét esztétikai szempontból az karakterizálja, hogy az elkészült filmek többségében már a társadalom hangja is hallható, elválv a állam (bizonyos pontokon elhalkuló, sőt elnémuló, máshol azonban továbbra is erőteljes, domináns) hangjától.

Gázolás (Gertler Viktor, 1955) *A 9-es kóterem* (Makk Károly, 1955), *Hannibál tanár úr* (Fábri Zoltán, 1956), *Keserű igazság* (Várkonyi Zoltán, 1956) – ezekben a filmekben az autonómia már nem bűn vagy deviancia, amely az elidegenedés irányába taszítja az egyént, hanem *érték*, amelyet a közösség is méltányol. Az autonómia lehetőség,

alternatíva, amelyet a hős retorzió nélkül választhat – annak ellenére, hogy a másik alternatíva, a kollektívizmus (az autonómiáról való lemondás lehetősége) is értéket képvisel még. A két alternatívát karakterek reprezentálják, akik konfrontációba kerülnek ugyan egymással, ám ez soha nem válik adáz, a másik totális erkölcsi vagy fizikai megsemmisítésére irányuló összecsapássá.

A Nagy Imre-periódus alkotásai: *autonómiafilmek*. Ha igaz, hogy „az egész 1953–1956-os korszakot felfoghatjuk úgy, mint ocsúdást a »fordulat éve« okozta sokkállapotból” (Vajda: 1992, 44), akkor a korszak filmművészetét úgy kell értelmeznünk, mint ennek a hirtelen „ocsúdásnak”, a totalitárius állam nyomása alóli társadalmi felszabadulásnak a lenyomatát. Ennek *mértékét és területeit* itt most egy Máriaássy Félix-film vizsgálatával szeretném felmérni. Ez a 90 perces játékfilm, az *Egy pikoló világos* 1955-ben készült, s nagy sikerrel mutatták be nemcsak Magyarországon, hanem a „szocialista tábor” országaiban is (1956-ban, ráadásul, megosztott első díjat nyert Karlovy Varyban).

A kérdés, amelyre választ keresek, a következő: hogyan viszonyul a *Pikoló* ahhoz a sematikus és utópikus (a társadalmi autonómiáról való lemondásra épülő) világkonstrukcióhoz, amely a termelési filmek kardinális sajátossága? Mit látunk, ha a *Pikolót* összehasonlítjuk azokkal a filmekkel – *Szabóné* (1949), *Kis Katalin házassága* (1950), *Teljes gőzzel* (1951) –, amelyeket Máriaássy a Rákosi-korszakban forgatott? Igaz-e, hogy ezekhez az államfilmekhez viszonyítva a *Pikoló* rehabilitálja, választható, sőt választandó értéként mutatja fel az autonómiát?

1.

A *Pikoló* – műfaji szempontból – melodráma. De olyan melodráma, amely az állam és a társadalom konfliktusáról szól a szerelmi történet leple alatt. Ebből a szempontból a *Pikoló* autonómiafilm: politikai és esztétikai szempontból egyaránt. A politikai autonómia szintjén a *Pikoló* arra világít rá – egyrészt a két főszereplő, Kincse Marci (Bitskey Tibor) és Cséri Juli (Ruttkai Éva) kapcsolatának, másrészt a környezetükhöz tartozó emberek életstílusának ábrázolásán keresztül –, hogy az államosítás terve megbukott. Az esztétikai autonómia szintjén pedig arra, hogy le kell rombolni a sematizmust. A két szint között kapcsolat van. A totalitárius rendszer kritikája ott a legélesebb, ahol Máriaássy destruálja az ipari termelési filmek szabályait: a *Pikoló* ugyanis a Rákosi-korszak normatív filmtípusához, a termelési film utópikus világkonstrukciójához viszonyítva építi fel a saját világát.

Vizsgáljuk meg, milyen sémákat rombol le a film, s ezt mi motiválja.

Az első jelenet, ahol Máriaássy destruálja a sematizmust, a film ötödik percében látható.⁷⁴ Egy olyan jelenetről van szó, amely már rögtön a film elején fontos változást

⁷⁴ Az *Egy pikoló világos* első négy snittje bemutatja a történet tágabb és szűkebb helyszínét: Budapestet, azon belül pedig azt a házat, ahol a két főszereplő, Kincse Marci és Cséri Juli él. Az első snitt egy hosszú, dinami-

hoz a két főszereplő, Kincse Marci és Cséri Juli életében. Az történik, hogy a kétéves katonai szolgálatra induló Marci váratlanul *megcsókolja* Julit, amikor találkoznak a lépcsőházban.⁷⁵ Ez a „kiváltó incidens” kijelöli a „fő célt”, amelyhez a film mindvégig tartja magát. A fő cél vagy „gerinc” a következő: bemutatni Marci és Juli *világnézeti konfliktusokkal terhelt szerelmének* beteljesedését (McKee 183).

Miért tekinthető ez a rövid, látszólag ártalmatlan csókjelenet a sematizmus ellen intézett támadásnak? Mert szöges ellentétben áll a munkások életét ábrázoló termelési filmek álszent aszketizmusával.⁷⁶



A termelési filmek egymás iránt szexuális vonzalmat érző szereplői kerülnek a testi érintkezés olyan formáit, amely a nemi vágy reprezentációjának számít. Ezt mindhárom játékfilm tanúsítja, amelyet Máriássy a Rákosi-korszakban forgatott.

A *Szabóné* (1949) termelési melodráma. Főszereplője egy sztahanovista munkásnő, Szabóné (Sallai Kornélia), aki a férje halála óta egyedül neveli a gyermekét. Szabóné élete akkor változik meg, amikor megismerkedik a gyár egyik tehetséges esztergályosával, az újítként is elismerésre vágyó Hódissal (Pécsi Sándor). Hódis kettős természet: olyan, mint egy kommunista Dr. Jekyll és Mr. Hyde. Munkásként: kitartó, becsületes, elkötelezett; magánemberként: csapongó, hazug, állhatatlan. Démonikus figura, aki folyton becsapja és elárulja azokat a nőket, akiket „szeret”. Ezt reprezentálja az a jelenet, ahol vásárol egy kendőt Dinnyés Marinak, amikor azonban nem találja otthon, beállít Szabónéhoz, és neki ajándékozza. Bár Hódis érzéki, szexuálisan túlfűtött ember, aki egyszerre több nőnek is csapja a szelet, nincs olyan jelenet a filmben, ahol ez a túlfűtöttség akárcsak egyetlen csók vagy ölelés formájában is felszínre törne. Szabóné nem ismeri Hódis „igazi” arcát, de ösztönösen tudja, hogy egy munkás-Casanovával áll szemben. Ezt fejezi ki az a jelenet, ahol Hódis, Szabóné lakásában, az elromlott tűzhelyet javítja. Mi történik? Hódis megszólal: „Hajtsa már fel, legyen szíves” – és nyújtja

kus kocsizás, amely a Hősök teréről indul. Ezt – áttűnéssel – egy statikus beállítás követi, majd Eiben János kamerája megint mozgásba lendül: a harmadik snitten bemegy a kapun, a negyedik snitten pedig megérkezik az udvarra. Itt, vágás nélkül, felsvenkel a ház két része közt ívelő függőfolyosóra, ahol Kincse Marci éppen elbúcsúzik az apjától. Érdemes megemlíteni, hogy a rendező olyan homlokzatot és kaput választott a jelenethez, amelyen *lövésnyomok* láthatók. Egy pillanatra felidéződik a második világháború traumája, amely Juli életén is *nyomot* hagyott. Juli apja már nem él, elképzelhető, hogy a háború egyik budapesti áldozat volt.

⁷⁵ Juli nem lepődik meg, amikor Marci váratlanul megcsókolja. Akarja, sőt kiprovokálja a csókot: az *elsőt*, amely kettőjük között elcsattan. Ezt egy rövid, *második* csók követi, amelyet már Juli ad Marcinak, kifejezve vonzalmát.

⁷⁶ Marci és Juli még kétszer csókolják meg egymást a filmben: a 27. és a 30. percben.

a karját, amelyet ing takar. Szabóné egy pillanatig habozik – és éppen ez az árulkodó. A habozás a Hódis *teste* iránt felvillanó szexuális kíváncsiság *tudatos* elfojtásának pillanata. Hódis mondata: provokáció. Egy csábítóé, aki látni akarja, hogyan reagál Szabóné: nőként vagy munkásként. Szabóné végül munkásként reagál, amikor felhajtja az inget. Úgy hajtja fel, hogy nem ér hozzá Hódis *bőréhez*.

Ez a rövid jelenet a sematikus filmek testfelfogását előíró ideológia vizuális reprezentációja. Eszerint a test nem magántulajdon, hanem a termelés eszköze, amelyet az állam bocsát a munkás rendelkezésére. A munkás nem birtokolja, csak használja a testet. Annak a kijelentésnek, hogy „az én testem”, nincs értelme a sematizmusban; aki így beszél, az nem az állam hőse, hanem az állam ellensége; megvetendő pária, aki a kommunizmus *megtestesülésének* útjában áll.

Ugyanez a testfelfogás jellemző a *Teljes gözzel* (1951) című filmre is, ahol a Szabó Sándor nevű mozdonyvezető (Sinkovits Imre) a testi épségét is kockáztatja, hogy túlszárnyalja a vasúti teherszállítás területén megállapított normát, annak ellenére, hogy az elődje, Pongrácz (Bessenyei Ferenc) az életével fizetett, amikor 1300 tonnát próbált vontatni.

A sematikus testértelmezés államosító jellege a *Kis Katalin házasságában* (1950) a legfeltűnőbb. Ebben a termelési melodrámban nincs egyetlen olyan jelenet sem, ahol a két főszereplő, Jóska (Szirtes Ádám) és Kata (Mészáros Ági) megcsókolná egymást – pedig *fiatal* házasságok, olyannyira, hogy a film cselekménye a házasságkötés pillanatával indul. Elvtársi, aszexuális kapcsolatukat jól reprezentálja az a jelenet, ahol az új lakásba való beköltözés napján, miután Kata szülei és Jóska barátai is elmentek: felakasztják Rákosi és Sztálin bekeretezett fotóját a falra – így avatják fel a lakást, ahelyett hogy egymással „foglalkoznának”⁷⁷



⁷⁷ Az a jelenet is a házaspár aszketizmusát reprezentálja, ahol egy szobában, de *külön* asztalnál ülnek otthon. Jóska tanul, Kata a naptárat nézegeti. A két karakter távolsága egy konfliktus térbeli leképezése. Ez a konfliktus Jóska és Kata eltérő munkafelfogása miatt robban ki. Jóska öntudatos munkás, aki sztahanovista szeretne lenni. Ugyanezt várja Katától is. Azt akarja, hogy Kata ugyanolyan jó munkás legyen, mint ő. Amikor azonban látja, hogy Kata rossz munkaerő, cserben hagyja, sőt ellene fordul. Egy alkalommal így fakad ki a munkások előtt, Kata jelenlétében: „Elvtársnők, ne hagyjátok magatokat befolyásolni a feleségetemtől. Nem a rossz munkásokat kell követni, hanem a jókat.” Mi a baj Katával? Az, hogy össze akarja egyeztetni a munkát a szerelemmel, a kollektívizmussal az individualizmussal. Kétkelkedik abban, hogy *csak* a termelés boldoggá fogja tenni őt. „Tudod, mit szeretnék? Mindig veled együtt lenni” – mondja Jóskának a Balatonparton, a nászút utolsó napján. Jóska kedvesen megdorgálja: „Te csak szeressél többet.” Más szóval: ne a szerelemmel törődj, hanem a munkával – ne magaddal, hanem az állammal.

Térjünk vissza a *Pikoló*hoz.

A sematizmus destrukciója figyelhető meg abban a jelenetben is, ahol Cséri Juli és a barátnője, Gizus (Schubert Éva) önfelgedten táncolnak és énekelnek a gyár *öltözőjében*. Az öltöző átmeneti hely a gyár és a város között: a munkások itt kezdik el és fejezik be a munkát. A *Pikoló*ban éppen befejezik – miért? Mert már nem érdekes az, ami a gyáron belül történik. A gyárból csak az öltözőt látjuk: egy jelenet kivételével, ahol azonban szintén nem látjuk dolgozni a munkásokat. Áll a termelés, mert egy stáb híradót forgat a DISZ-brigádok versenyéről. A jelenet ironikusan viszonyul a termelési filmek világkonstrukciójához: a dolgozó nők már nem a termelésben akarják felülmúlni egymást, hanem azon versengenek, hogy ki ülhet a kamera elé.

Az öltözőjelenet felszabadult vidámsága a sematikus filmek nézőpontjából skandalum, mivel a Rákosi-korszakban a gyár még a kommunizmus győzelméért indított hidegháború „frontja”, ahol minden munkástól komolyság és fegyelmezettség várható el. Az „öntudat” hiányát jelzi, ha valaki egy ilyen helyen énekel és táncol. Márpedig éppen ez a helyzet: Juli és Gizus már nem „harcolni” (hidegháborúzni), hanem *élni* akarnak. A jövő helyett a *jelen*, a termelés helyett a *szórakozás* lehetősége foglalkoztatja őket.



Figyelemre méltó, hogy Juli és Gizus egy olyan *slágert* adnak elő az öltözőben, amelyet korábban a Fekete Rigóban hallottak. A Fekete Rigó egy vendéglő – erre utal a film címe is, itt szokott ugyanis Juli elfogyasztani egy pikoló világot, amikor csak megteheti. A Fekete Rigó a gyár ellenpontja a filmben. Előbbi felértékelt, kardinális, utóbbi leértékelt, marginális helyszín: a Fekete Rigót háromszor, a gyárat (belülről) csak egyszer látjuk a filmben.

A Fekete Rigóban mindig sok ember nyüzsög – azok gyűlnek össze ott, akik *magánéletre* vágnak, akik a kommunizmus helyett az emberi kapcsolataikat „építik” inkább. Ilyen ember Juli is. Ezt jelzi, hogy baráti köre van, s az is, hogy szeret másokkal – főleg férfiakkal – ismerkedni. A Fekete Rigó a totalitárius állam nyomása alól felszabadult civil társadalom gyülekezőhelye: az autonómia *szimbóluma*.

Juli mentalitása idegen és érthetetlen azok számára, akikkel vitába keveredik az öltözőben. A vitát egy irigykedő munkásnő robbantja ki. „Ide figyelj, te Cséri, nekem semmi közöm hozzá, hogy mit csináltok és kikkel járkáltok, de itt viselkedj rendesen” – mondja a fiatal, de csúnya lány (Psota Irén), majd így folytatja: „Az egész műhelynek rossz híre van ezek miatt.” Juli így válaszol: „Fütyülök a műhely hírére.” „És a magadérra, arra is fütyülsz?” – kérdezi egy másik, idősebb munkásnő. Juli válasza figyelemre méltó, mivel vulgarizálja a sematikus filmek egyik szentesített fordulát (dramaturgiai

motívumát): „Jól van na, ma mindenki engem *népnevel*.” Ekkor Gizus is megszólal: „Az fáj nektek, hogy amikor ti üléseztek, mi rég táncolunk valahol.”

A film világa két csoport szembeállítására épül. Az egyikbe az állam hősei tartoznak; azok, akik tanulnak, dolgoznak, „üléseznek”, akik hisznek a kommunizmusban. Ezek az emberek a komolyságról és a felelősségtudatról ismernek egymásra. A csoporthoz tartozik: Kincse Marci, Marci szülei (Görbe János, Bulla Elma), katonatársai, Varga Emília, a DISZ-titkár (Berek Kati), az irigykedő munkáslány. A másik csoporthoz is dolgozó emberek tartoznak. A különbség az, hogy ők nem szeretnek „ülésezni”, nem akarnak minden időt a munkatársaikkal tölteni. Hidegen hagyja őket a politika, az ideológia, minden, ami az állammal kapcsolatos. Ezek az emberek a felszabadultságról, az életörömről ismernek egymásra. A csoporthoz tartozik: Juli, Gizus, a három jampec (Lala, Tatár, Bordás) s általában a Fekete Rigó vendégei.

Ez a szembeállítás nem újszerű. Éppen ellenkezőleg: a sematikus öröksége. Abban sincs újdonság, ahogy a jampeceket ábrázolja a film. A Juli baráti köréhez tartozó három férfi, illetve Gizus magatartásának megítélése azoknak a szabotőröknek a megítéléséhez hasonlít (Gortvai, Faragó, Molnár), akiket Máriássy Félix termelési filmjeiben látunk. Egy lényeges különbség azonban van: a jampecek renitens viselkedése nem az állam hősei ellen irányul, s ezért nincs politikai jellege sem. A jampecek kizárólag Julit szeretnék megleckéztetni a filmben, aki „elárulta” őket.

Ami igazán újszerű a *Pikolóban*: a *társadalmi autonómia iránti tolerancia kifejezésére irányuló szándék*. Hol érhető ez tetten? Mindenekelőtt Juli és Marci kapcsolatának ábrázolásában. Juli ösztönös és elementáris szabadságvágya kétszer is próba elé állítja Marcit: először, amikor rájön, hogy Juli szórakozni jár a Fekete Rigóba; másodszor, amikor megtudja, hogy Juli flörtölt egy másik férfival. Marcinak meg kell értenie Julit, tolerálnia kell egy *idegen* személyiség divergenciáját, *különbözőségét*. Meg kell győznie magát arról, hogy Juli lazasága, kelekótyasága, türelmetlensége nem bűn, amely ellen harcolni kell, hanem *állapot*, amelyet el kell fogadni, mert változhat. Talán még úgy is, ahogy Marci szeretné.

De a toleranciára irányuló szándék már a film elején, az említett öltözőjelenetben is tetten érhető. Bár Juli és Gizus öntudatos munkásnőhöz méltatlan viselkedése haragot vált ki egyesekből, senki nem gondolja, hogy árulónak, szabotőrnek, osztályellenségnek kellene őket tekinteni: *nincs részük semmilyen büntetésben vagy megbélyegzésben*. A kollektíva nem kényszeríti őket önkritikára, nyilvános vezeklésre: nyeglén, vidáman, gátlástalanul, *a retorziótól való félelem tudata nélkül* fogalmazhatják meg gondolataikat, érzéseiket.

2.

Ahhoz, hogy Marci és Juli egymás iránt érzett vonzalma szerelemmé, majd házassággá érjen, fel kell oldaniuk egy ellentétet, amely abból ered, hogy Marci az állam, Juli pedig a társadalom értékrendjét képviseli: a fiú a *kollektívizmus*, a lány az *autonómia* „hangja” a filmben. A dráma azon alapszik, hogy ez a két ellentétes hang, két ellentétes

értékrend képes-e egymással kibékülni? Két megoldás lehetséges abban az esetben, ha úgy döntenek, hogy nem szakítanak egymással. Az első lehetőség a *kompromisszum*. Ebben az esetben találnak valamilyen közös nevezőt: egy olyan értékrendet, amely mindkettőjük számára elfogadható. Ez nem lehet se Marci, se Juli értékrendje: egy „*harmadik hang*” kell hogy legyen. A másik lehetőség az *áldozat*. Ez azt jelenti, hogy valaki, Marci vagy Juli feláldozza magát, a saját értékrendjét azért, hogy a szerelem beteljesedjen.

Mi történik a filmben?

Máriássy a kulcsfigura, Juli fejlődésével – *áldozatával* – oldja meg a dilemmát. Ez a fejlődés totális: nemcsak Juli érzelmei változnak meg – a szimpátiától eljut a szerelemig –, hanem, Marci hatására, átalakul a világképe is. Ezt fejezi ki az a jelenet, ahol Juli, a Marcival való szakítás után, amelyből úgy érzi, nincs visszaút, elsírja magát az anyja előtt: „Miért nem engedted, hogy szakmát tanuljak? Még kirándulni sem hagytál. Soha semmit. A gyárban rendes emberek vannak, nem csak Gizusok. De ha velük maradtam, te ugyanúgy szidtál, mintha a Rigóból jöttem.” Juli anyja így válaszol: „Én csak szépre és jóra tanítottalak.” „Semmire – fakad ki Juli. – Arra igen, hogy »kezeit csókolomot« köszönjek a vevőknek. Ide láncoltál volna magad mellé. De az életről nem mondtál nekem soha semmit! Miért nem mutattad meg nekem, hogy kikkel barátkozzam? Miért nem segítettél, hogy akarjak valamit?”

Mint látható: Máriássy sematikus megoldást választ. Felépít egy független, autonóm karaktert, majd kilyukasztja, mint egy túl színes léggömböt. Juli sematikus irányba forduló fejlődése abban a jelenetben éri el a tetőpontját, ahol választania kell: az *öngyilkosság* és Marci értékrendjének *elfogadása* között. A választás egy szimbolikus helyszínen történik, azon a hídon, ahol Juli, Gizus társaságában, korábban két vasutassal enyelgett.



Bár Juli fejlődésében – amely az anyával való konfliktus után vesz döntő fordulatot – a sematizmus hatása érvényesül, ez a hatás nem abszolút, mivel Juli megtérésének iránya nem a közösség, hanem egy *másik ember* felé mutat. Juli nem a közösséget fedezi fel a filmben, a közösséggel együtt pedig a munka világát, hanem a *szerelmet*,

a szerelemmel együtt pedig az egymás iránti hűség lehetőségét, amely új színekkel gazdagítja individualizmusát.

Ez új mozzanat és a sematizmus kritikájának is tekinthető. Egy termelési filmben ugyanis az individualizmus sohasem kap megerősítést. Éppen ellenkezőleg: a személyes kötődések és érzelmi kapcsolatok mindig gyengébbek és értéktelenebbek azoknál az intézményeknél és közösségeknél (párt, brigád), amelyek választ kínálnak minden problémára, így az érzelmek *változékonyságának* problémájára is. Az egyének csak az a dolga, hogy egy másik férfi vagy nő helyett a vezért, a vezért helyettesítő párttitkárt vagy a munkatársait – önmagát mint dolgozó embert – szeresse. Ha képes erre, a párt és a kollektíva is hűséges lesz hozzá, hűségesebb, mint bármilyen férj, feleség vagy szerető.

Máriássy Félix filmjében egy olyan személy értékvilága kap megerősítést, aki aszketikus erkölcsi erényei miatt a termelési filmek sztahanovista hőseinek *rokona*. A rokonság azonban távoli. Marci értékrendje ugyanis nem áll megingathatatlan alapokon. Erre utal, hogy a melodráma tetőpontján Marci *kétségbeesik*, amikor megtudja, hogy Juli néhány hónappal ezelőtt tényleg csókolózott egy másik férfival: unalmában, meg azért is, mert most ez a divat („Butának nézik az olyan lányt, aki nagy ügyet csinál az ilyesimből” – mondja Juli).



Amikor Marci megtudja az igazságot, amikor szembesül Juli naiv és zabolátlan autonómiájával, *eltakarja* az arcát. Aztán így szól: „Milyen piszkos ez az egész! Te ilyen vagy? A haverok? A bandád? Velük jársz. *Nem értem*. De hát annyi minden van, annyi érdekes. Az emberek törik magukat, céljuk van. Ezek? Röhögnek mindenben. Élnek bele a semmibe. Csörögnek. Agyonütik az időt. És te is... Szerelem nélkül. Csak úgy. Mert ez a banda így szokta... Te is olyan vagy, mint ők.”

Egy termelési filmben nincs sok ellensége az államnak – csak néhány elszigetelt szabotőr, jampec keseríti meg a munkások életét. A Marcihoz hasonló karakterek – az állam hősei – mindig többen vannak. A *Pikolóban* más a helyzet. A „nem értem” kimondásának pillanatában Marci felismeri, hogy már nem a többség, hanem a kisebbség „hangját” képviseli – nem Juli, hanem ő a deviáns. Marci rádöbben a *zsúfolásig* megtelt Fekete Rigóban, hogy valami megváltozott, ez már nem az a világ, amelyik őt felnevelte, saját képére formálta.

A Marci komolyságát és kétségbeesését ellenpontozó önfeledt vidámság és életöröm a Rákosi-rendszer autonómiaellenes társadalompolitikájának látens kritikája: azok az emberek, akik a Fekete Rigóban szórakoznak, a rendszerrel szembeni *ellenállásukat* demonstrálják: nem a szavaikkal, hanem a mozdulataikkal, úgy, hogy táncolnak. A szituáció demonstrációjellegére utal a *rendőr* váratlan megjelenése is. A rendőr egy-

részt az államhatalmat képviseli, másrészt – s ez fontosabb – éppen abban a pillanatban bukkan fel, amikor tettelegességre kerül sor a Julit akarata ellenére táncoltató jampecek és a Juli „szabadsága” mellett kiálló Marci között. A jampeceket igazoltató, előállító (Marcit és Julit viszont elengedő) rendőr hirtelen felbukkanása az autonómiamegélés határát jelzi: azon a körön, közösségen *belül*, ahol látszólag minden és mindenki szabad. A rendőr nem hívásra érkezik: azért tud gyorsan reagálni a konfliktushelyzetre, mert mindvégig jelen volt: rejtőzködve, de cselekvésre készen. Mit jelent ez? Azt, hogy a Fekete Rigó a *relatív* szabadság világa: a vendégek ellenőrzött körülmények között, megfigyelve szórakoznak, s ennek ők maguk is tudatában vannak: ezért nem lepődik meg senki, amikor a rendőr, fekete bőrkabátban, egyszer csak ott áll, s kéri a személyi igazolványt a rendbontóktól.

A jampecekkel való összetűzéshez vezető vendéglőjelenetben Marci *magányosan*, egyedül néz szembe egy olyan világgal, amelyet már nem ért, és talán nem is akar igazán érteni: amíg a többség vidáman táncol, ő csüggedten azon gondolkodik, hogyan volt képes beleszeretni Juliba. Bár Marci karaktere nem fejlődik, értékrendje nem változik, szerelmi csalódásának mélypontján, Juli megtérése előtt, elveszti *naivitását*: a hitét abban, hogy az emberek többsége úgy gondolkodik, mint ő. Nem, talán mi vagyunk kevesebben, talán én vagyok az egyetlen, aki még hiszek abban... – miben is hiszek egyáltalán? Eddig a pontig vezeti el Marci karakterét a rendező. Hogy valóban elvezeti idáig, erről nem a szavak, hanem a gesztusok árulkodnak. Mindenekelőtt Marcinak az utolsó lehetséges pillanatig erőltetett *elzárkózása* attól, hogy a kínos este után Juli szemébe nézzen. Már elindul a vonat, amikor az ablakhoz fut, hogy elmondja Julinak, hova írhat neki levelet. „Julika! Cegléd, postafiók 139” – kiáltja, kifejezve a kapcsolat folytatására irányuló szándékát.



Végső soron megállapítható: a *Pikoló* nem egy monolitikus, ideológiailag egységes, hanem egy meghasadt, a totalitárius értékek ártékelésének lehetősége előtt álló világot ábrázol, ahol keveredik egymással az állam és a társadalom „hangja”. A hasadtságot a film lezárása, pontosabban *lezáratlansága* is jelzi: nem lehet tudni, hogy mi lesz a szerelmesek sorsa. Máriássy Félix olyan filmet rendezett, ahol nem tisztázódik egy-

értelműen, hogy mit hoz a jövő: lehetséges, hogy később összeházasodnak, de az is, hogy végül szakítanak egymással a fiatalok. Ez a megoldás is a sematizmus destrukciójának jele. A termelési filmek ugyanis elvarrnak minden cselekményszálát: a hősokeket megjutalmazták, a bűnösöket megbüntetik. A *Pikolóban* csak egy dolog valószínű: a két fiatal egy ideig levelezni fog. Mert Marcit várja a hadsereg, Julit pedig várja a gyár. Lesz idejük átgondolni, hogy mit éreznek egymás iránt. Lesz idejük elfelejteni vagy még jobban megismerni egymást.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Balogh Gyöngyi–Gyürey Vera–Honffy Pál. *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 2004.
- Fehér Ferenc–Heller Ágnes. *Kelet-Európa „dicsőséges forradalmi”*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1992.
- Gyarmati György. *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011.
- Kornai János. *A szocialista rendszer*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2012.
- McKee, Robert. *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*. Kolozsvár: Filmtett Egyesület, 2011.
- Romsics Ignác. *Magyarország története a 20. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 2010.
- Vajda Mihály. *A történelem vége?* Budapest: Századvég Kiadó, 1992.
- Vajda Mihály. *Orosz szocializmus Közép-Európában*. Budapest: Századvég Kiadó, 1989.

Körhinta a viharban

Észrevételek Fábri Zoltán Vihar és Körhinta című filmjéről

„Az történik az emberrel, ami a sorsa.”

Mari mondata a *Körhintában*

1.

A Rákosi-korszak szocreál filmművészete a politikai elnyomás eszköze volt. 1948 és 1953 között olyan játékfilmek készültek, amelyek a lelkesítő hangvételű történetek leple alatt megkérdőjelezték a társadalom szabadsághoz való jogát, az egyéniség értékét, a magánszféra jelentőségét, miközben a hidegháborút folytató pártállam utópikus történelmi célkitűzéseit, megalomán ígéreteit visszhangozták.

A korszak tipikus propagandafilmje Fábri Zoltán első rendezése, az 1952-es *Vihar* is. A három évvel később forgatott *Körhinta* viszont már az „államosítás” politikájának kisiklásakor született mestermű: akkor rendezte Fábri, amikor Rákosi Mátyás átadta a miniszterelnöki tisztséget az „új szakasz” politikáját meghirdető Nagy Imrének.⁷⁸ A manipulatív céllal alkalmazott szocreál sémák használatát elutasító *Körhinta* a történelmi korszak elmosódott, ideológiailag alulexponált háttére előtt meséli el egy „viharos” szerelem történetét: a nézőt nem buzdítja sem a gonosz kapitalisták elleni harcra, sem a jóságos kommunisták melletti kiállásra.

A *Vihar* és a *Körhinta* „rokonságáról” eddig nem született elemzés, pedig a két film műfaji szempontból és a két történet alapszerkezetét tekintve is hasonlít egymáshoz – annak ellenére, hogy a világgépük alig lehetne különbözőbb (Marx 55–62, 76–84). Műfaji szempontból a *Vihar* egy melodráma romjaira épült termelési film, a *Körhinta* pedig egy termelési film romjaira épült melodráma. Fábri, mint egy sebész, kiemelte a *Viharból* Göndöcs Gyula és Árendás Juci szerelmének történetét – a film egyetlen „romlatlan”, egyetemes érvényű mozzanatát –, s elmesélte azt még egyszer: bár Gyulából Máté, Juciból pedig Mari lett, a történet „logikája” nem változott.

⁷⁸ Nagy Imrét 1953. július 4-én választotta meg miniszterelnöknek az Országgyűlés. Kormányfői programbeszède cezurát hirdetett a szocialista rendszer építésében. Az „új szakasz” – Nagy Imre „korrekciós programja” – olyan változásokat hozott, amelyek rövid időn belül a mindennapokban is tapasztalhatók voltak: „Leállítottak több költségemésztő nagyberuházást – például a budapesti földalatti vasút (metró) építését –, illetve lassították az iparfejlesztés addigi erőltetett ütemét. Intézkedtek a lakossági szükségletek jobb kielégését szolgáló fogyasztási cikkek gyártásának előtérbe helyezéséről. Mérsékelték a parasztság adó- és beadási kötelezettségeit... lehetővé tették az erőszakkal létrehozott termelészövetkezetekből való kilépést... Az őszy folyamán felszámolták az internáló-, illetve kényszermunkatáborokat, és amnesztiával is számosan szabadultak. (Gyarmati 333–334)

A két film összehasonlítása nem haszontalan vállalkozás. Filmtörténeti szempontból a szocreál filmművészet és a korai modernizmus esztétikája közti különbség, társadalomtörténeti szempontból pedig a Rákosi- és a Nagy Imre-korszak „légköre” közti eltérés tárul fel így. Feltárul, hogy milyen remények, ígéretek, kölcsönös félelmek és illúziók határozták meg a pártállam és a társadalom kapcsolatát egyrészt a totalitárius (1948–1953), másrészt az „emberarcú” szocializmus (1954–56) éveiben.

2.

Az, aki látta a *Körhintát* és ismeri a *Vihar* nyitójelenetét, meglepő dolgot tapasztal: a két film cselekményének alapszerkezete – a melodráma szintjén – megegyezik egymással. Mindkét filmben van egy fiú meg lány (a *Viharban* Gyula és Juci, a *Körhintában* Máté és Mari),⁷⁹ akik szerelmet éreznek egymás iránt. Ez a szerelem eleinte nem tud kibontakozni, mert útjában áll egy domináns apafigura (a *Viharban* Árendás, a *Körhintában* Pataki).⁸⁰ Ez az apafigura mindkét filmben a lány apja, aki korlátlan hatalmat élvez a családban.

Érdekes, hogyan kezeli a két film az anya karakterét, aki mérsékelhetné az apa hatalmát. A *Viharban* nincs anyafigura – Árendás ugyanis özvegy –, a *Körhintában* pedig egy passzív, alárendelt személy, aki nem meri vitatni az apafigura „patriarchális” nézeteit.⁸¹ Ez konkrétan a következőt jelenti. Patakiné tudja, hogy Mari nem akar férjhez menni az apja által támogatott, unszimpatikus férjjelölthöz, de nincs bátorsága ahhoz, hogy a lánya boldogsága érdekében elutasítsa a földházasság tervét. „Ez a nő sorsa – mondja lemondóan –, mindig így volt ez. Így is lesz mindig.”⁸²

A fiú mindkét filmben a „haladó” társadalmi erők képviselője: Gyula és Máté egyaránt öntudatos télesztagok. Különbség, hogy amíg Gyula párttag, sőt a Vörös Hajnal Termelőszövetkezet párttitkára, addig Máténak nincs határozott politikai identitása: nem derül ki például, hogy tagja-e a pártnak. Ráadásul csak egy olyan jelenet van a filmben, ahol Máté politizál: akkor, amikor kritizálja a termelőszövetkezet „bamba” és „tohonya” vezetését. A két korszak különbségéről árulkodik, hogy a *Körhintában* csak melléktéma a termelés hatékonyabbá tételének és a szövetkezet egységének kérdése – nem más, mint a *Vihar* fő témájának három évvel későbbi „maradványa”.

A téeszvezetés is különbözik egymástól a két filmben. Amíg a *Viharban* a vezetőség alattomos bűnözőkből áll, akik tudatosan bomlasztják a közösség egységét önös érdekeik

⁷⁹ Göndöcs Gyulát Molnár Tibor, Árendás Jucit Pápai Erzs, Bíró Mátét Soós Imre, Pataki Marit Töröcsik Mari játssza.

⁸⁰ Pataki István szerepét Barsi Bélára, Árendás József szerepét Bánhidi Lászlóra osztotta Fábri Zoltán.

⁸¹ Patakinét Kiss Manyi alakítja a *Körhintában*.

⁸² Patakiné tisztában van azzal, hogy Marinak ugyanolyan sorsot szán a férje, mint amelyet ő is elszenvedett annak idején a saját apjának köszönhetően. Így vigasztalja a lányát: „Ne annak higgyél, lányom, aki szépet mond, mókázik, az alól kikopik a gazdaság. Bizony lányom, az a fontos, a megélés.” Mari nem akarja, hogy a leendő férje az apjára hasonlítson, akit az anyja megszokott, majd megszeretett az évek múlásával. Nem „megélni” akar, hanem *boldog* lenni (egy szerelmi házasságban).

szolgálatában, addig a *Körhintában* jó szándékú, de alkalmatlan emberek irányítják a termelést, akiknek eszébe sem jut, hogy Pataki és Farkas kilépése a téészből a szocializmus létét veszélyeztető hidegháborús „bűncselekményként” is értelmezhető.⁸³

Fontos hangsúlyozni, hogy a Máté politikai identitását felvillantó jelenet nem idegen elemként ékelődik a dramaturgiai szerkezetbe, hanem a melodráma felépítését szolgálja. Egyrészt a vita nem Máté és a vezetőség, hanem Máté és a téészből kilépni akaró Pataki között robban ki, másrészt Fábri az apjának ebédet hozó Marit is bevonja a szituációba annak érdekében, hogy a lány láthassa: Máté olyan ember, aki szembe mer szállni Patakival. A jelenet célja: olyan karakterként bemutatni Mátét, aki Mari szövetségese lehet majd később.

A téeszirodában látható vitajelenet pontosan meghatározza mindhárom karakter szerepét a melodramában: Máté a főhős fejlődését *támogató*, Pataki a főhős fejlődését *akadályozó* karakter – a kulcsfigura pedig egyértelműen Mari, aki *fellázad* a közösség patriarchális értékrendje ellen, s *független*, szabad nővé érik Máté oldalán.⁸⁴

3.

A *Viharban* és a *Körhintában* egyaránt két dimenziója van a szemben álló felek közti konfliktusnak: politikai és magánéleti. A *Viharban* a politikai-ideológiai konfliktus – a „haladó” (Göndöcs Gyula, Gilicze) és a „reakciós” erők (Pörnecezi Gáspár, Pörneceziné, Bánkúti) közti harc – a meghatározó. A magánéleti konfliktus – Gyula és Árendás között – másodlagos.

A *Vihar* alapkérdése: *hogyan érhető el a kollektív boldogság?* A szocreál sematizmus egyik sajátossága, hogy az egyéni boldogság a kollektív boldogság függvénye a filmen: Gyula és Juci szerelme csak akkor teljesülhet be, ha előbb győz a „szocializmus” a faluban.

A *Körhintában* már a magánéleti konfliktus a meghatározó. A politikai-ideológiai ellentét: másodlagos. Sőt: szinte teljesen eltűnik a melodráma összetett konfliktus-rendszere mögött.

A *Körhinta* alapkérdése: *hogyan érhető el az egyéni boldogság?* A sematizmus esztétikai meghaladásának igényét jelzi, hogy Máténak és Marinak akkor is van esélye a boldogságra, ha a reakció erői nem semmisülnek meg teljesen a film végén.

⁸³ „Minden szem gabona: megannyi katona. A béke és a jövő katonája” – mondja Csonka Mária, a gép-állomás új, sztahanovista vezetője a *Viharban*, majd rögtön Pörnecezi Gáspárra irányítja Göndöcs Gyula, az akkor még naiv párttitkár figyelmét: „mondd csak, hozzáértő, alapos ember ez a ti elnökökötök?” A *Vihar* paranoid, ellenségkereső látásmódja nyomokban sem fedezhető fel a *Körhintában*.

⁸⁴ Máté támogatása Mari nézőpontjából két dolgot jelent: egyrészt annak bizonyosságát, hogy Máté szereti őt, másrészt annak megtapasztalását, hogy Máté bátor, szenvedélyes ember, aki ki mer állni az elveiért. Máté egy felázott, sáros földúton tesz tanúbizonyságot a szerelméről – közvetlenül a téeszirodában játszódó vita-jelenet előtt. A téész felé zötykölődő szekéren a magyar filmtörténet egyik legszíkárabb, mégis legszebb szerelmi vallomása hangzik el Soós Imre szájából: „Te, Mari, nem jól van ez így. Én szeretlek téged. Csak téged, senki mást. Kellesz énnekem.”

4.

Az apafigura mindkét filmben a reakciós társadalmi erők képviselője: Árendás nem akar belépni a téeszbe, mert úgy gondolja, hogy a tagok nem gazdálkodnak jól, Pataki pedig azt fontolgatja, hogy kilép onnan (önálló gazdálkodó lesz). Különbség, hogy amíg az apafigura a *Viharban* sematikus mellékszereplő, a *Körhintában* összetett személyiségű főszereplő.

Ez a komplexitás a film szerkezetéből ered. Fábri nemcsak erkölcsi, hanem politikai síkon is motiválja a két oldal – tehát az apa és a fiatalok – konfliktusát. Erkölcsi síkon Máténak és Marinak ad igazat – kiáll a szerelmi házasság, tágabb értelemben a szabad sorsválasztás joga mellett. Politikai síkon azonban Patakit támogatja – de legalábbis nem ítéli el, mint Árendást a *Viharban*. Politikai síkon nem a téesz egységét védelmező harcias Máténak, hanem a „rendbontó” Patakinak van igaza, aki a Sztálin halála utáni „olvadás” korszakában, élve a történelmi pillanat adta lehetőséggel, szeretne a saját lábára állni gazdaságilag.

Látható tehát, hogy Pataki azért összetett karakter, mert amíg a lánya esetében – érzelmi/társadalmi síkon – nemet, addig önmaga esetében – gazdasági/politikai síkon – igent mond a szabad sorsválasztás lehetőségére. Mint mondani szokták: a jobb kéz nem tudja, mit csinál a bal.

5.

A *Viharban* felvázolt melodráma átpolitizált és optimista, a *Körhintában* kibontott depolitizált és pesszimista – a happy end ellenére, amelyet Fábri dramaturgiailag és pszichológiailag is gondosan előkészít. Ez a pesszimizmus nem az egymásra találó fiatalok drámájának „tanulsága”, hanem Patakié, akit a film utolsó, rendkívül finoman felépített jelenete *tragikus* karakterré avat.

Pataki tragédiájának megértése érdekében látni kell, hogy a *Körhinta* két lázadás történetét meséli el: Mari az apja személyén és érvein keresztül megjelenített patriarchális társadalmi rend ellen lázad fel, Pataki pedig az „apáskodó” szocialista rendszer ellen: elutasítja a téeszszervezés totalitárius gyakorlatát és működésképtelen kollektivizmusát.

A Máté támogatását élvező Mari lázadása sikerrel zárul: kivívja autonómiáját, szerelmi házasságot köt a férfival, akit szeret. Pataki kudarcot vall: bár a film nem mondja ki, nyilvánvaló, hogy Pataki végül nem lép ki a téeszből. Pedig nyomós oka lenne rá, hiszen a film nyitójelenetében így fogalmaz: „Én dolgoztam, akár a magaméban. Aztán elszámoláskor alig kaptam többet, mint aki semmit se csinált, csak a piacra járt.”

Pataki tragédiája abból vezethető le, hogy nem ismeri fel: a politikai diktatúra elleni lázadását otthon, a saját családjában kellene elkezdenie: le kellene számolnia berögzült, évszázados hagyományokat tükröző elveivel: a családtagok szabad akaratát – tett- és gondolatszabadságát – korlátozó-elynyomó apai tekintély diktatúrájával.

Pataki tragédiája az, hogy a paraszti hagyományhoz való merev ragaszkodás miatt elveszti a lánya támogatását, aki Mátét választva akaratlanul is azok mellé áll, akik a politikai diktatúra értékrendjét képviselve nem nézik jó szemmel Pataki „szabadságharcát”.

6.

A *Vihar* befejezése zárt, a *Körhintáé* nyitott. A fiatalok szerelmének útjában álló apafigura a *Viharban* végül áldását adja Juci és Gyula kapcsolatára, majd belép a termelőszövetkezetbe. Ez a megoldás – Árendás „megtérése” – a szocreál sematizmus egyik sajátossága. A *Körhintában* nincs feloldozás: Pataki nem adja áldását Mari és Máté kapcsolatára, csak beletörődik abba, hogy vereséget szenvedett. Kénytelen-kelletlen elfogadja lánya választottját anélkül, hogy megbékülne a helyzettel.

Mivel nem éri el a célját, könnyen lehetséges, hogy később Mátét és Marit hibáztatja majd a kilépés elszalasztott lehetősége miatt. Őket teszi felelőssé azért, hogy nem lett belőle önálló gazdálkodó. Egy biztos: a film végén nem lehet tudni, hogyan alakul majd a fiatalok kapcsolata a csalódott apóssal: a film végén két értékrend áll egymással szemben egyetlen családon belül (új konfliktusok lehetőségét vetítve előre).

7.

Különbség a két film között, hogy a *Viharban* több fejlődő karakter van: nemcsak a karakán, öntudatos párttitkárrá váló Göndöcs Gyula és a téeszgazdálkodás előnyeit felismerő Árendás személyisége változik meg, hanem a téesztagságé is. A *Vihar* a kollektivizmus szocreál dicséretének extrém példája: amíg a termelési filmek általában csak egy vagy két karakter „megtérése” folyamatát követik nyomon a Rákosi-korszakban, addig a *Viharban* mindenki öntudatos dolgozóvá válik (leszámítva a téesz menthetetlenül bűnös, a film végén letartóztatott vagy kiközösített vezetését).

Más a helyzet a *Körhintában*. Itt csak egyetlen fejlődő karakter van: Pataki Mari, aki szófogadó, engedelmes kamasz lányból fokozatosan felvilágosult, bátor nővé érik.⁸⁵ Ez a folyamat nem szocreál sémát követ. Ha így lenne, Mari nem *egyetlen* férfi mellett, hanem valamilyen közösségben találná meg a boldogságot, úgy, mint Juci, aki a téesz iránti hűségben, a szocializmus győzelméért vívott „termelési” harcban ismeri fel a magánéleti boldogság alapját.

⁸⁵ Ez azt jelenti, hogy a *Körhinta* nemcsak melodrámaként értelmezhető, hanem *nőfilmként* is. Ez alatt olyan filmtípust értek, amely egy női karakter identitásának problémáját állítja középpontba anélkül, hogy feltétlenül valamilyen szerelmi kaland motiválná a hős sorsának alakulását.

8.

Különbőség a két film között, hogy a Juci iránt vonzalmat érző Gyulának nincs szerelmi riválisa a *Viharban*. Nem véletlenül, mivel ez gyengítette volna a film termelési jellegét. A *Körhintában* viszont Máténak nemcsak Patakival, hanem az apa támogatását élvező férjjelölttel, Farkas Sándorral (Szirtes Ádám) is meg kell küzdenie, ha el akarja nyerni Mari szerelmét.

A szerelmi rivális szerepét játsszó Farkas már a film nyitójelenetében színre lép: úgy mutatja be őt Fábri, mint egy fiatal gazdálkodót, aki „már megszokta”, hogy a „maga embere” legyen.⁸⁶ Farkas, a nevéhez híven, agresszív karakter. Bár mellékszereplő, fontos szerepet játszik a melodrámban. Dramaturgiai funkciója szerint a melldráma mindhárom főszereplőjére veszélyt jelent. A nyitójeleneten kívül, ahol megismerjük politikai identitását, s megtudjuk, hogy Mari mellett képzelet el az életét,⁸⁷ három jelenete van a filmben: mindháromban „ragadozót” játszik.

Az első jelenetben Marit, a másodikban Mátét, a harmadikban Patakit fenyegeti *fizikai* erőszakkal. Fábri dramaturgiai érzékét dicséri, hogy Máté azokban a jelenetekben is szerepet játszik, ahol az erőszak nem kifejezetten rá irányul. Erre azért van szükség, mert a két férfi riválisa egymásnak: meg kell küzdeniük Mari szerelméért. Az is Fábri dramaturgiai érzékét dicséri, hogy Farkas agresszivitása fokozódik a filmben: minél inkább úgy látja, hogy elveszti Marit, annál félelmetesebben viselkedik.

9.

Fábri először szexuális ragadozóként ábrázolja Farkast. Farkas meglátogatja Patakit, s amikor egyedül találja a lányt a pitvarban, közeledni próbál hozzá. Ez a közeledés azt jelenti, hogy maga mellé ülteti, majd a blúzat kigombolva – premier plánban – tapogatni kezdi a lányt. Mari kitepi magát Farkas „bűvköréből”, de csak egy pillanatra. Az önálló gazdálkodás reményét tápláló Pataki ugyanis a következő – áttűnéssel felvezetett – jelenetben Farkasnak ígéri a lány kezét. Érdeemes megfigyelni, hogyan fejezi ki vizuálisan a rivalizálás helyzetét Fábri. A lánykérés jelenete egy szekond plánnal indul, ahol az asztal két oldalán ülő Farkas és Pataki közé homályosan éket ver a rivalizálást kifejező két mézeskalács szív – egyiket (a nagyobbbat) Farkas, a másikat (a kisebbet) Máté ajándékozta Marinak.

A Mari akarata ellenére a családba „betolakodó” Farkas sikeres „hódítását” vetíti előre, hogy Pataki – a megrökönyödött férjjelölt néma kérésének eleget téve – fiókba rakja Máté mézeskalácsát. Ez a fiú szimbolikus kirekesztését jelenti a család életéből. Amikor ezek után váratlanul maga az ajándékozó is betoppan, a néző már tudja, hogy Máté nem szívesen látott vendég a Farkassal kiegészült „családi körben”.

⁸⁶ „Kölyök korom óta a magam gazdája vagyok” – mondja Farkas.

⁸⁷ Egy mézeskalács szívet ajándékoz Marinak, amelyen félreérthetetlen üzenet olvasható: „Párosban szép az élet.”



A kérdés ettől kezdve az, hogyan tudja Máté elérni, hogy Farkas mézeskalácsa kerüljön végül fiókba. Máté mellett csak Mari vonzalma szól. Mindkét szülő elutasítja a fiút. Pataki Máté fiatalkori kilengéseiről beszél – „mert aki a mi tanyavilágunkban első közt lévő ember akar lenni, annak egy legénykori kocsmázását, botlását se emlegethessék”⁸⁸ –, Patakiné pedig azért nem találja őt vonzónak, mert téesztag: „Úgy bizony, Máté. Maguk odabent, mi idekint. Nem tudunk mi már egymásnak okosat mondani.”

Az apa morális, az anya politikai érvet hoz fel Máté ellen. Marit nem győzi meg egyik sem. Ő már döntött: neki Máté kell, akivel „repülni” lehet – ott, ahol mindent „sár” borít, amelyet a parasztok egész életükben csak „taposnak”.⁸⁹

⁸⁸ Pataki így jellemzi Farkast: „Ismerlek gyerekkorod óta. Az a fajta ember vagy, akiről nem mondanak rosszat, nem pletykálnak semmit.”

⁸⁹ Máté a második – megismételt – szerelmi vallomás s egyben a magyar filmtörténet egyik legszebb csókjelenete előtt (közvetlenül a téeszirodában játszódó vitajelenet után) dühösen kifakad: „Ez a sár! Ez az élet! Ez kell neked! Beleragadni ebbe a sárba. Ezt választottad? Nem így van? Hát ki a jóisten parancsolhatja meg, hogy a parasztnak egész életében a sarat kell taposnia. Nekem ugyan meg nem parancsolhatja senki, mert én felrúgom, szétverem, én megcsinálom magamnak, ahogy élnünk kell mindannyiunknak ezen a vidéken. Meg én.”

10.

A Farkasban lappangó agresszivitás második kitörésére Pap Ilus lakodalmán kerül sor. Itt már nem Mari, hanem Máté ellen irányul az agresszió. Amikor a Patakival beszélgető Farkas meglátja, hogy Mari még mindig Mátéval táncol – holott a közösség íratlan törvénye szerint már régen egy másik férfival illene neki –, előnti a harag. Farkas döbbenetét Fábri azzal fejezi ki, hogy a Farkas nézőpontjából felvett, tehát szubjektív snittet – amely a másik helyiségben táncoló Mátét és Marit mutatja – belassítja (miközben zoomot is használ, fokozva a snitt „mentális” jellegét). Ez a film egyetlen lassítása, amelyet egy gyors kocszítás előz meg a Pataki társaságában mulatozó Farkas arcára: a fárt elején Farkas még nevet, a végén azonban már döbbenten nézi, mi történik a másik szobában. A két kameramozgás – a gyors kocszítás és a zoom – Farkas nyomasztó felismerését (lelki állapotát) modellezi: ez a két ember – Máté és Mari – egymásnak rendeltetett.



Fábi az expresszív táncjelenet végére helyezte a szabad sorsválasztás joga mellett kiálló Máté és az e jogot tagadó, a patriarchális közösség értékrendjét megtestesítő Farkas tényleges konfliktusának pillanatát: a féltékeny Farkas először megállítja a zenét, majd bicskát ránt, hogy leszúrja a szerelmi házasság reményével csábító riválist – meg is ölné, ha nem fognák le az utolsó pillanatban.

Érdeemes megvizsgálni – a kulcsszituációra koncentrálni a figyelmünket –, hogyan építi fel vizuálisan a támadás jelenetét Fábi. A Mátét megcélzó támadás első snittje egy, az előtérben táncoló fiatalok mögül, lábmagasságból, tehát alulról fényképezett kistotál. Farkas itt még kívül van a szituáción. Pataki és Patakiné között-mögött áll, onnan figyeli, mi történik a szoba közepén. A beállítás feszültségét a táncdal dinamikázt az előtér és a nézőkkel passzívált háttér kollíziója biztosítja.



Az agresszió első jele, amikor Farkas előrelép, feladva nézői pozícióját. Fábi úgy rendezte meg a jelenetet, hogy Farkas csak akkor avatkozhat be a szituációba, ha előbb áttöri magát a szülők „falán” – vállalva a két szülő félretaszításának kockázatát. A színészvezetés finomságát jelzi, hogy az áttörést megelőző pillanatban Kiss Manyi a háta mögött álló, meredten bámuló Szirtes Ádámmra néz, jelezve, hogy itt most neki kell cselekednie (hiszen az ő menyasszonyáról van szó).

Farkas cselekszik. Nevéhez méltóan betör a táncoló körbe, feloldva a körbe, hogy visszaszerezze a lányt. Az áttörés gesztusa Farkas lelkiállapotáról tanúskodik. Egyrészt a dühéről, másrészt a határozottságáról. Itt még nem egyértelmű, hogy kié lesz a lány.



Fábri premier plánban (szemmagasságból) mutatja Töröcsik Mari arcát – a snitt Farkas szubjektívje. Mátéről itt nem látunk premier plánt. Farkas csak Marit látja, az elcsábított, „elragadott” lányt, akinek az arca extázisról, feloldódásról tanúskodik.



Ezután egy szemmagasságból felvett közelit látunk Farkasról, aki a közösség patriarchális szabályaihoz igazodva megpróbálja elkérni Mátétól a lányt: „Szabad?” „Azt kérdeztem, szabad-e?”



A táncolók nem reagálnak. Fábri megint alulról, az előtérben forgó fiatalok mögül mutatja Farkast. A táncolók extatikus dinamizmusa ellentétben áll Farkas frusztrált mozdulatlanságával. Az alulról felvett szekond plán erősnek és fenyegetőnek mutatja a mennyezet irányába tornyosuló Farkast a kavargó cigarettafüsttel megtöltött szobában.

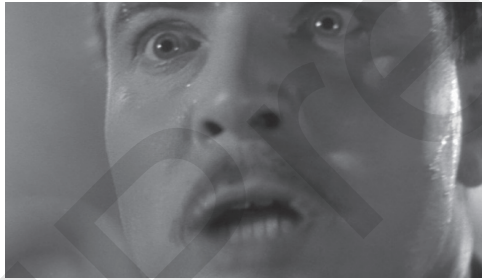


Erre az „erőt” kifejező plánra egy olyan snitt válaszol, amely a táncolókat nem szemmagasságból, Farkas nézőpontjából mutatja, hanem tőle függetlenül, ugyancsak alulról.

A kompozíció zártabb, mint az előző: nem látjuk benne Farkast, csak Mátét és Marit. Ez a beállítás is „erőt” fejez ki. A táncolók egységét, összetartozását modellezi, amelyet kívülről nem lehet megzavarni.



A támadásjelenet vizuális-mentális csúcspontja: Farkas premier plánja. Farkas felkiált: „Elég volt!”



A zene hirtelen megszakad, a táncolók – néhány zene nélküli forgás, topogás után – megállnak. Amikor a két színész már áll, a szekond plán hirtelen szűkülni kezd: a kamera ráfártol Törőcsik Mari arcára.

Fábri nem Máté, hanem Mari arcát (mentális reakcióját) emeli ki a kettősből. Mit jelez a kocsizás iránya? Azt, amit az előbb már megállapítottam: a történet kulcsfigurája nem Máté, hanem Mari, akinek a fejlődése most fordulóponthoz érkezett. A fiatal, ekkor még főiskolára járó Törőcsik Marinak szavak nélkül, pusztán a mimikájával kellett ezen a ponton kifejeznie a tiltakozását, azt, hogy nem ért egyet azzal, ami történt. Törőcsik Mari dacos, haragos tekintete már nem egy engedelmes kamasz lányé, hanem egy lázadó, független nőé.



Hova néz Törőcsik Mari? Nem Farkasra, hanem a Farkas mögött álló Patakira. A lázadás mimikai gesztusa nem Farkasnak szól, hanem az apának. Farkas – itt már – „nem létezik” Mari számára. A Pataki arcát mutató premier plán – amely szűkebb, mint Törőcsik Marié – erőt fejez ki. Azt sugallja, hogy Marinak nem lesz könnyű dolga az apjával, aki a snitten csak egy biccentéssel jelzi, hogy a lánynak semmi keresnivalója Máté oldalán.



Az elfojtott agressziót kifejező apai biccentés után egy szekond plán következik. Mari engedelmeskedik az apjának: kilép a képből. Máté egyedül marad a beállítás centrumában. Hegyi Barnabás átélez az előtérben álló Farkas ökölbe szorított kezére. Most már Farkas keze – indulata – a téma. A megszegyenített férjjelölt benyúl a zsebébe, hogy előhúzza a bicskáját.



Megfordult a dinamikai rend: a korábban aktív (táncoló) Máté mozdulatlanul nézi, hogyan akar rárontani (a tánc alatt mozdulatlan) Farkas. Máté nyugalma nem a tehetlenség jele, mint korábban Farkasé. Máté a győztes nyugalmával nézi Farkast. Tudja, hogy meghódította a lányt.⁹⁰

A kés előhúzása után megint egy olyan beállítást – kistotált – látunk, amely az előtér és a háttér feszültségére épül. Máté nyugodtan, fegyelmezetten nézi, ahogy az őrzöngő Farkas megpróbál elégtételt venni rajta.



11.

Farkas harmadik agressziópillanata a film utolsó jelenetében látható. Itt a házasság tervét feladó, csalódott Farkas dühe már nem a magabiztos, Mari kezét fogó Máté, hanem a tehetetlen, zavarodott Pataki ellen irányul. Ez az agressziópillanat a finálé önálló egysége, amelyet Fábri a kameramozgás segítségével is jelez. A premier plánokból álló szekvencia elején ráközelítő, a végén pedig távolodó fártmozgás látható, amelyek bekeretezik a szekvenciát.

Miután Máté bejelenti, hogy „négy szemközt” akar beszélni Patakival – azért, hogy megkérje tőle a lány kezét –, Farkas felháborodottan így szól: „Hát magának ehhez szava sincs?” Pataki nem válaszol: lehajtja a fejét, folytatja a monoton fűrészelést. Ekkor indul a szekvencia. Az agressziójelenet első snittjének képkivágása szűkszekond (félközeli) Farkas előrebillent felsőtestéről, mereven maga elé bámuló arcáról. Ez a képkivágás premier plánra szűkül a fártmozgás révén. A mozgást Farkas mentális állapotának

⁹⁰ Ezt mondja Máté a lakodalmajelenet végén Farkasnak: „Nem versenyezhetesz te velem.”

megváltozása indokolja. A lehajtott fejjel fűrészelő Pataki látványán megrökönyödő Farkasban harag indukálódik, amikor megérti, hogy Pataki beletörődött a helyzetbe: nem tesz semmit, hogy megakadályozza Máté és Mari házasságát. Szirtes Ádám arc- és szemjátéka a fártmozgás tempójához igazodva tolódik el az értetlenségtől a megvilágosodásáig, s a nyomában felszínre törő néma gyűlöletig.



Ezután következik az a premier és szuper plánokból álló rövid montázs – a szekvencia centruma –, amely szavak nélkül meséli el, hogy Farkas a gyanútlan Pataki megölésével akar megszabadulni a fojtó feszültségtől és frusztrációtól.





A hatásos suspense ellenére végül nem történik gyilkosság. Farkas nem meri lerombolni a jó hírnévnek örvendő parasztfiú képét. Patakit tulajdonképpen a patriarchális értékrend védi meg. Farkasnak nem egy idegent, hanem a falusi társadalom egyik megbecsült tagját – ráadásul egy apát – kellene meggyilkolnia. Ehhez Farkas, bár ragadozó, túl konformista. Fontosabb számára a közösség (a patriarchális értékrend) felé irányuló megbecsülése, mint az egyéni sérelem miatt érzett bosszúvágy kielégítésének vágya. Az utolsó pillanatban visszahőköl, mert felismeri: túl nagy árat fizetne a Pataki megölésével megtapasztalható kárörömről: egy pillanatnyi élvezet fejében örökre számúzná magát a közösségből.

A szekvencia utolsó snittje, amely premier plánból tágul kistotálba, ezt a felismerést modellezi. Farkas leteszi a fejszét, megfogja a kalapját, feláll, még egyszer körülnéz – azokon az ingóságokon, amelyekre soha nem teheti már rá a kezét –, majd elhagyja a portát. Egyszer s mindenkorra eltűnik a Pataki család életéből.





12.

A *Vihar* és a *Körhinta* összehasonlításakor nem kerülheti el a figyelmünket, hogy mindkét filmben fontos szerepet játszik a tánc. A *Viharban* látható táncjelenet a prólógus szerepét tölti be, a *Körhintában* a melodráma érzelmi tetőpontja.

Két funkciója van a táncnak a *Viharban*: a táncmulatság első része elindítja Göndöcs Gyula és Árendás Juci szerelmi történetét, második része pedig elindítja a melodramát később a szerkezet szintjén „felörlő”, fragmentáló termelési drámát.

Fontos hangsúlyozni, hogy csak a táncmulatság második részében kap drámai jelentést a tánc, vagyis a termelési történet hatásos kibontását szolgálja. A táncmulatság második része a rossz munkát végző téesztagság bűnös hedonizmusának szimbóluma a *Viharban*. Erre utal, hogy amikor Gilicze figyelmezteti a Juci távozása után részegen táncoló párttitkárt a veszélyről – „már a hegyekből hordja a víz az ágat”, kiáltja Gilicze –, az szerelmi bánatában csak annyit mond: „Hát aztán! Esik eső, hadd essen! Csak a babám szeressen!”

A *Viharban* a felelőtlen emberi közösség és a természet destruktív erői közti konfliktus kifejezési formája a tánc – ellentétben a *Körhintában*, ahol emberi értékek „harcát” reprezentálja. Nem véletlen, hogy itt egy magánéleti eseményhez kapcsolódik: az ellentétes értékek képviselői – Máté és Mari, illetve Farkas és Pataki – Pap Ilus esküvőjén csapnak össze egymással. A *Viharban* ugyanez egy közösségi esemény részeként történik meg: akkor, amikor a téesztagság az új gépállomás átadását ünnepli a kultúrteremben.⁹¹

A *Viharban* látható táncjelenet a képek szintjén is a *Körhinta* előképe. Annak érdekében, hogy fokozza a táncmulatság második részének drámaiságát, Fábri alsó és felső gépállásból felvett döntött snittek használ, továbbá premier plán és totál egymásra vágásával kísérletezik. Ezek a snittek és vágások a *Körhinta* expresszív táncjelenetének „előtanulmányai”.

⁹¹ Az új gépállomás átadása modernizációt jelent: a téesztagság ezentúl traktorok segítségével fogja művelni a földet.

13.

A *Körhintában* összetett jelentése van Mari és Máté táncjelenetének. Először is: a táncjelenet szimbolikus *lázadás* a patriarchális, apaközpontú társadalmi értékrend ellen, amely az érzelmi alapon kötött szerelmi házasságot alárendeli a gazdasági érdeken alapuló földházasságnak. A lázadást Máté kezdeményezi, motiválja, de Mari teljesíti be.

Másodszor: A táncjelenet a szimbolikus *egyesülés* pillanata, amely Máté és Mari kapcsolatának erotikus dimenzióját, érzelmi-szexuális túlfűtöttségét hangsúlyozza, de kifejezi a két fiatal szabadságvágyát is a körhintamotívum vizuális és akusztikai felidézésével. A táncjelenet az erotikában megtalált szabadság és a szabadságban megtalált erotika reprezentációja, amely a fiatalok erotikus szabadságkultuszát szembeállítja az apai rend „sárba” ragadt racionalizmusával és elfojtásokra épülő aszketizmusával (amely tabuként kezeli a szexualitást).

3. A táncjelenet a szimbolikus *születés* pillanata: itt dönti el Mari, hogy semmiképpen sem fog férjhez menni Farkashoz. Már utaltam annak a fártnak a dramaturgiai jelentőségére, amely Töröcsik Mari dacos arcát helyezi a középpontba, miután Farkas leállítja a táncot. Ez a snitt egy új, autonóm személyiség, egy szabad, független nő születésének katartikus pillanatát rögzíti. Az újjászületés bizonyítéka, hogy a táncmulatság utáni családivita-jelenetben megtörténik az elnyomó apai hatalom elleni nyílt, konkrét lázadás: Mari *szóban* is fellázad Pataki ellen, aki először verbális, majd fizikai agresszióval válaszol. Hiába, mert a „megbolondult” lányt ekkor már nem lehet visszatéríteni az apai rendbe.⁹²

14.

Még egy dologra szeretném itt felhívni a figyelmet, lezárva a *Vihar* és a *Körhinta* összehasonlítását. Mivel a *Körhinta* nyitott végű elbeszélés, felmerül a kérdés: vajon hogy alakult Máté és Mari kapcsolata a hatvanas-hetvenes években, tehát a Kádár-korszakban?

Belátom: a kérdés naiv, hiszen egy esztétikai elemzésben nincs értelme olyan problémán lamentálni, ami legfeljebb egy folytatáson gondolkodó író vagy filmrendező számára tartogat izgalmakat.

⁹² A két film közti esztétikai szakadékot jelzi, hogy a *Viharban* látható táncjelenetnek nincs köze se az erotikához, se a szabadsághoz. A film nyitójelenetében Gyula azt hiszi, hogy Árendás beleegyezésével táncol Jucival, aki korábban ígéretet tett neki: férjhez adja hozzá a lányt, sőt a termelőszövetkezetbe is belép. Amikor Árendás felbukkan a rendezvényen, s elszakítja egymástól a fiatal, Gyula joggal háborodik fel: „De hiszen maga küldte be hozzánk a szövetkezetbe. Dolgozni azt szabad neki? Vigadni tilos?” „Semmi keresnivalója *köztetek*” – mondja Árendás. A többes szám jelzi a két film világgépe közti alapvető különbséget: a *Vihar* szocreál univerzumában Jucit nem Gyulától, hanem mindenekelőtt a közösségtől kell félteni, ellentétben a *Körhintával*, ahol Pataki legfeljebb annyit mondana Máténak: „Ennek a lánynak semmi keresnivalója *melletted*, fiam.”

Ezért átfogalmazom a kérdést. Másra helyezem a hangsúlyt, a *Körhinta* egy olyan mozzanatára, amelynek jelentős visszhangja van a magyar filmtörténetben.

Az esztétikai szempontból releváns kérdés a következő: *hogyan alakult a magyar filmkánon szerint a „fényes szelek” nemzedékéhez tartozó emberek sorsa a hatvanas-hetvenes években?* Azok sorsa tehát, akik, mint Mari és Máté, az ötvenes években voltak fiatalok, s akik a Rákosi-korszak filmjeinek tanúsága szerint még hittek a kommunizmusban.

Hosszan sorolhatnám azokat a magyar játékfilmeket, amelyek válaszolnak erre a kérdésre, kezdve az *Oldás és kötéstől* (Jancsó Miklós, 1963) egészen a *Megáll az időig* (Gothár Péter, 1981). Ezek közül itt most csak egyre szeretném felhívni a figyelmet. Arra, amelyik – meglepő módon – utalást tesz a *Körhintára*.

Mészáros Márta 1969-es *Holdudvar* című filmjéről van szó, amelyben Törőcsik Mari játssza a főszerepet. Nem akarom részletesen elemezni a filmet, mivel ezt Gelencsér Gábor már megtette *A Titanic zenekarában* (Gelencsér 224–227). Csak annyit hangsúlyoznék, hogy Törőcsik Mari egy középkorú nőt alakít, aki körülbelül annyi éves, amennyi Mari lenne a hatvanas évek végén. Ráadásul Edit – mert így hívják a karaktert – „parasztlányból lett politikai feleség” (*Magyar filmográfia*, 449).

Akárcsak a *Körhinta*, a *Holdudvar* is identitásfilm: egy középkorú nő történetét meséli el, aki „megpróbál kilépni a férje és a mellette börtönként megélt életforma rabságából” (Gelencsér 224). Mint látható: a *Holdudvar* is egy női karakter *lázasáról* szól, aki önmaga akar lenni (jogot követel magának a szabad sorsválasztáshoz). A két film között azonban van egy alapvető különbség. Mészáros Márta filmjében Edit kudarcot vall – nem ő, hanem egy másik női karakter, a beatgenerációhoz tartozó Kati (Kovács Kati) lázadása jár sikerrel. Edit nem tud kitörni a pártelithez tartozó férje, Tibor, illetve a halott férj helyére lépő fiú, István befolyása, sőt terrorja alól.⁹³

⁹³ Istvánt az apa erkölcsi és szellemi reinkarnációjaként – erőszakos, manipulatív, autoriter személyiségként – ábrázolja a film, aki mindent megtesz annak érdekében, hogy megakadályozza Edit lázadását Tibor „öröksége” (diktatúrája) ellen. Amikor megtudja, hogy Edit nem tart igényt a lakásra, a balatoni nyaralóra, a magas özevgyi nyugdíjra – semmire, amiért nem dolgozott meg –, úgy dönt, hogy elrabolja s addig tartja fogva az anyját, amíg nem tér jobb belátásra. Tervét egyetemista barátja, Kati segítségével valósítja meg, aki a nyaralóba zárt nő őrzése közben felismeri: ha István mellett marad, ugyanolyan sors vár rá, mint Editre. Ezért elhagyja Istvánt, aki dühében – igazolva Kati vele kapcsolatos gyanúját – pofon üti őt. Megállapítható: a Tiborról és Istvánról alkotott kép a Kádár-kori pártelit erkölcsi állapotának *kritikája*. Eszerint a pártelit régi tagjai úgy szocializálódtak a Rákosi-korszakban, s az utódaik is úgy fognak a Kádár-korszakban, hogy azt gondolják: bármit megtehetnek a rendszer legitimitációját biztosító társadalmi csoport kiváltságainak védelme érdekében. Amikor Edit azt mondja Katinak, hogy a „fiam olyan, mint az apja”, akkor ez a megjegyzés arra utal, amit a *Holdudvar* nem mer kimondani közvetlenül: arra, hogy *nincs különbség a Rákosi- és a Kádár-rendszer között*. Ez a felismerés a hetvenes évek magyar filmművészetében fogalmazódik meg először – 1963-tól 1968-ig a Kádár-rendszer liberális reformjaival kapcsolatos értelmiségi illúziók dominálnak a játékfilmekben. 1969: fordulópont, ahogy ezt a *Holdudvar* is jelzi. Mégis: mivel 1969-ben még csak repedeznek a rendszerrel kapcsolatos illúziók, a reformfilmek csoportjába sorolható *Holdudvar* politikai világképe a *Falakra* (Kovács András, 1968) jellemző homogén *optimizmus* és a *Kitörésre* (Bacsó Péter, 1970) jellemző homogén *pesszimizmus* sajátos keveréke. Amikor Máté és Mari nemzedékének jövőjéről – Edit sorsáról – kell beszélni, Mészáros Márta pesszimista: úgy látja, hogy a fényes szelek nemzedéke túlságosan kiégett és kiábrándult ahhoz, hogy elkötelezze magát a politikai rendszer reformja mellett. Reformok csak a beatgenerációtól – a háború után született nemzedéktől – várhatók, amelyet Mészáros Márta dinamikus, összetartó, liberális közösségként ábrázol a *Holdudvarban*.

Ehhez a kudarcélményhez kapcsolódik a filmben a *Körhinta*-utalás. Amikor Edit belátja, hogy a lázadása nem járt sikerrel, részegen elénekli a kedvenc nótáját (*Jaj, de széles, jaj, de hosszú*) Kati jelenlétében. Amit a *Körhintában* Soós Imre énekelt szerelmére, az akkor még elérhetetlennek tűnő Marira gondolva, a *Holdudvarban* Törőcsik Mari teszi – ő azonban nem a férjére gondol (akinek egyszer sem látjuk az arcát a filmben), hanem azokra az illúziókra, amelyek a fiatalságával együtt tűntek el. S ha ez nem volna elég: amikor Edit *támolyogva* és Kati kísérete ellen *erőtlenül tiltakozva* hazaindul, a háttérben zene szól: ugyanaz a muzsika, amely a *Körhinta* drámai táncjelenetében Máté és Mari szabadságvágyát és a közös jövőbe vetett hitét fejezte ki.

A két zenei téma metalepszisként, akusztikai „kiszólásként” működik, amely „kiléptet a keretből”: meghatározza a film értelmezésének tágabb dimenzióját (Angyalosi 308). Úgy gondolom, hogy Mészáros Márta azt akarta, hogy Editben Mari alteregóját, a *Holdudvarban* pedig a *Körhinta* folytatását ismerjük fel egy rövidke pillanatra.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Angyalosi Gergely. Élet az áruházban. In Széplaky Gerda (szerk.). *A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008.
- Gelencsér Gábor. *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- Gyarmati György. *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011.
- Marx József. *Fábri Zoltán*. Budapest: Vince Kiadó, 2004.
- Varga Balázs (szerk.). *Magyar Filmográfia: Játékfilmek: 1931–1997*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1998.

Filmek az akváriumból

B. Nagy László és a hatvanas évek magyar filmművészete

„Kritikáim dzsungeléből csak töredék került a kötetbe, de együttesük – remélhetőleg – munkám párlatát adja. Talán a film elmúlt negyedszázadáról is mond valamit, különös figyelemmel arra a tíz-tizenkét évre, mely a magyar filmművészet tünneményszerű kibontakozását s mellesleg e sorok írójának kritikusi eszmélését hozta.”

(B. Nagy 15)

Ezerkilencszázhetvennégyben jelent meg *A látvány logikája* című könyv, amely B. Nagy László válogatott filmkritikáit tartalmazza, szám szerint 110 írást. A bibliográfiai jegyzetekből kiderül, hogy a kritikák nagy része az *Élet és Irodalomban* jelent meg: 1962-től 1973-ig. A kötetbe válogatott, 1962 előtt publikált írásokat a *Magyar Nemzet* és a *Filmvilág* közölte. Ezek 1958 és 1961 között keletkeztek: leszámítva B. Nagy legelső filmkritikáját, amelyet a *Magyar Út* közölt 1944-ben. A bibliográfiai jegyzetekből az is látható, hogy B. Nagy az *Élet és Irodalom* mellett néhány alkalommal a *Kortársban* és a *Filmkultúrában* is publikált szövegeket.

Eredetileg itt, tehát a *Filmkultúrában* jelent meg a válogatás leghosszabb írása, egyetlen tanulmánya, az 1970-ben publikált, majd 1971-ben átdolgozott *Tovább!*⁹⁴ Ez a tanulmány – amely alcíme szerint „Az 1970-es pécsi filmszemle elé” íródott – a magyar filmtörténetírás egyik jelentős, eddig kevés figyelemre méltatott alkotása, amely megpróbálja összefoglalni a hatvanas évek magyar „új hullámának” sajátosságait. „Az új magyar filmművészet genezisééről” értekező írás jelentőségét az adja, hogy éppen akkor keletkezett, amikor lezárulóban volt a magyar modernizmus első szakasza: az új hullám 1963-tól 1970-ig, legkésőbb 1974-ig tartó „aranykora”. B. Nagy tanulmánya a hatvanas és hetvenes évek közti korszakváltás küszöbén keletkezett: ez volt első, átfogó reflexiója. A tanulmány megállapításainak fedezetét a konkrét, gyakran polemikus hangvétellű „alkalmi” kritikák jelentik. Azok a szövegek, amelyek a Magyarországon bemutatott európai, amerikai s főleg magyar filmeket elemzik.

Mivel B. Nagy László kritikusi pályafutásának gerince a hatvanas évekre esik, úgy gondolom, hogy a korszak filmművészetével foglalkozó kutatóknak ismerniük kell

⁹⁴ A kötetben szereplő írások szövegén apróbb stilisztikai módosításoktól s néhány ismétlés törlésétől eltekintve nem változtattam. Egyetlen kivétel az említett tanulmány, melyet három különböző írásból szerkesztettem össze.” (B. Nagy 16)

életművét.⁹⁵ Ehhez kívánok most hozzájárulni azzal, hogy megvizsgálom, miben látta a magyar új hullám jelentőségét a kritikai „ellenkód”-írás egyik legjobb képviselője.⁹⁶

A „létszorongás” problémája

A hatvanas évek magyar filmművészetének átfogó elemzéséhez úgy jut el B. Nagy, hogy felteszi a kérdést: igaz-e, hogy a magyar filmművészet éppen „válságban” van? Néhány kritikus ugyanis „megtorpanásról” beszél, talán joggal, hiszen a legújabb – az 1970-es évek elején bemutatott – magyar filmekben már szinte „szervező elvvé” vált – „hála az »atelierizmus« térhódításának” – a „klausztofóbia”: „még akkor is, ha a művész boldogan ficáncolt a maga teremtette akváriumában, mint akinek sejtelve sincs róla, hogy átlátszó, de áthatolhatatlan falak rekesztik el a külvilágtól” (B. Nagy 494). A filmes közéletben megfigyelhető egyfajta „szorongató légkör” vagy inkább „légszomj”, de lehetséges, hogy ez csak egy „vajúdásos állapot” jele, vagyis arról van szó, hogy a magyar filmművészet egy új korszak küszöbére érkezett.

Hogy választ adjon a válsággal kapcsolatos kérdésre, B. Nagy azt a megoldást választja, hogy összehasonlítja egymással az 1966-os és az 1969-es év filmtermését – azért 1966 az összehasonlítás alapja, mert ekkor fogalmazódott meg először a magyar filmművészet radikális megújulásának gondolata:

Az „aranykor” kifejezés először a második – 1966-os – pécsi filmszemlén hangzott el, a szállóigévé vált *bon mot*-val együtt, mely utóbbiról ma sem tudom, mi a több benne: a melldőngetés vagy a malícia. „A magyar filmnek ma már van mire megtorpannia.” Ejnye, de sürgős volt már akkor is! Ma pedig, mint ha más teendőnk sem volna, mint múlt időbe tenni e kétes értékű szellemiséget, hisz most már valóban sikerült ellátni magunkat némi megtorpannivalóval. Rá is szolgáltunk, ha egy pillanatig is komolyan vesszük az efféle trikotózésjárást. Lássuk ezzel szemben a tényeket, az 1966-os év szemlefilmjeit: *Iszony*,

⁹⁵ Az utolsó írás Kardos Ferenc *Petőfi* 73 című filmjének kritikája. A filmet 1973. január 11-én mutatták be. B. Nagy László három hónappal később, 1973. április 18-án öngyilkos lett Balatonszárszón. Ugyanott, ahol József Attila, akire előszeretettel hivatkozik írásaiban.

⁹⁶ „Ha a film nem más, mint képtársítások rendje, szaknyelven szólva: audiovizuális kód – olyan folyamat tehát, amit ha fölfejtünk, egyszerűen elvész a szemünk előtt –, mire való akkor a »dekodolással« vesződni? Illetve, nem világítjuk-e át jobban a művet – akár a wajdai tűzijáték a film mondandóját –, ha a művésszel a saját szabályrendje szerint állunk szembe? Azaz a »kódra« »ellenkóddal« válaszolunk? A képtársításra – képzettársításra? Kritikai parafrázissal. [...] A veszélyek persze kézenfekvők: az ilyen parafrázisok nem magát a művet, hanem legjobb esetben is egy viszonylatot határoznak meg, a mű és szemlélője között. Ám ez a veszély – ha egyáltalán az – minden más kritikai megközelítésnél ugyanígy fennáll. [...] Gyakorlatilag minden kritikus »ellenkódot« szerkeszt, akár a tudatában van ennek, akár nincs...” B. Nagy hangsúlyozza, hogy ez az ellenkód – a kritika mint „a reflexiók és képzettársítások rendszere” – „végtelenen szubjektív és véletlenszerű”. Látszólag, mert „aki ezt hiszi, »mindössze« arról feledkezik meg, hogy a műveknek nemcsak jelentésük, hanem erőterük is van! Indukciós energiájuk meghatározza társításaink irányát, s ha a kritikus ki találna kalandozni belőle, »ellenkódja« nyomban hamissá válik.” (B. Nagy 13–14)

Fügefalevél, Gyermekbetegségek, Szegénylegények, Minden kezdet nehéz. Ez hát az „aranykor” listája. A Filmművész Szövetség tagsága döntött így titkos szavazással, s négy év múltán is bajos volna amaz év termésében különb filmekre lelni. Az idei program még nem ismeretes, így talán nem önkényesség, ha néhány föltűnést keltett – műfajt, irányzatot is jelölő – filmet idesorolok: *Impozstorok, Sziget a szárazföldön, Sirokkó, Egy örült éjszaka, Szemüvegesek, Utazás a koponyám körül, Szeressétek Ódor Emiliát, Arc, Ítélet.* Bármint vélekedjünk is egyik-másik filmről, e lista *egészében* sem művészileg, sem szemléletileg nem mutat *lényegi* eltérést a 66-os év vagy akár a közbülső évek terméséhez képest. (B. Nagy 496–497)⁹⁷

Ha művészileg nincs lényeges különbség az 1966-os és az 1969-es év magyar filmtermése között, akkor nem beszélhetünk „válságról”. De: ha mégis válság van – olyan, amelynek az első jelei még alig érzékelhetők –, akkor ezzel jobb szembenézi. Hogyan? Úgy, hogy tisztázzuk: mi volt a jellemző a hatvanas évek magyar filmművészetére, amelyhez *viszonyítva* most egyesek „megtorpanásról” beszélnek.

Mikor kezdődött a hatvanas évek?

A magyar filmművészet új korszakát – írja B. Nagy – 1962–63-tól, Jancsó *Oldás és kötésétől, Így jöttem-jétől*, illetve Gaál István–Sára Sándor *Sodrásban*-jától szokás számítani. E három film valóban markáns különbséget jelez a megelőző időszak filmjeihez képest, s az is tény, hogy ezt követően gyorsult föl filmművészetünk strukturális átalakulása, az új filmművésznemzedék határozottabb térfoglalása. E filmek jelentőségét azonban mit sem csökkenti, ha visszautalunk egy elődjükre, mely sok tekintetben az egész új korszak „ősmoddellje” lehet: Makk Károly 1961-ben készült *Megszállottak*-jára. (B. Nagy 503)

B. Nagy László a *Megszállottak* rövid elemzésével határozza meg a hatvanas évek filmművészetének „fő irányát”. E fő irány „két párhuzamos jegye” egyrészt a „formaisztiliztikai kísérletezés”, másrészt a „személyes líra összekapcsolása a legaktuálisabb társadalmi kérdésekkel”. B. Nagy nem sorolja fel ezeket a kérdéseket. Egyet azonban kiemel közülük, talán a legfontosabbat, a „létszorongás” problémáját. Ezt írja:

Lehetséges, hogy a „létszorongás”, a későbbi magyar filmek hőseinek keresése a nekik való társadalmi szerep után: többszörös szűrőn át az egzisztenciál-filozófiából származott át filmjeinkbe: a döntő azonban, hogy az *Apa*, a *Tízezer*

⁹⁷ B. Nagy László külön kiemeli a *Sirokkót*, Jancsó legújabb filmjét: „Jancsó *Sirokkóját* ugyan éles – és módfelett egyoldalú – polémia fogadta, de még ha elfogadnók is, hogy ez a mű nem üti meg korábbi filmjeinek színvonalát, az tagadhatatlan, hogy szemléletében, lényegi mondanivalójában szerves folytatása elődeinek. Ha tehát elvi okokból szembefordulunk életművének utolsó darabjával, fenntartásaink óhatatlanul visszahatnak a korábbi Jancsó-művekre is, mivel – ismétlem – nincs *lényegi* eltérés a *Szegénylegények* és a *Sirokkó* szemlélete, eszmevilága között.” (B. Nagy 497)

nap, a *Földbott kő* alakjai itt és most, a szocialista társadalomban akarják megtalálni önmagukat – más szavakkal egy olyan vonatkoztatási rendszerben, mely tőlük független, mégis *nekik való* (szemben a nyugati filmminták alakjaival, akik *valóban* ki vannak vetve a világból) – s minden erőfeszítésük arra irányul, hogy ezt a rendszert magukévá hasonlítsák. (B. Nagy 505)

Először is megállapíthatjuk: a hetvenes és nyolcvanas évek magyar filmhőseire már nem jellemző ez a magatartás. Ők már nem tudnak hinni abban, hogy a szocializmus „nekik való” – ellentétben az ötvenes és a hatvanas évek filmhőseivel. Előbbiek *hisznek*, sőt munkájukkal hitet *tesznek* a szocializmus mellett – abban az értelemben, hogy *cselekvő* és nem kérdező-lamentáló emberek; velük szemben a hatvanas évek hősei már nem hisznek, de még hinni *akarnak* abban, hogy a szocializmus keretei között lehetséges értelmes emberi életet élni. Hit, hinni akarás, hitetlenség – ez a tendencia figyelhető meg a korszak egészét tekintve azokban a játékfilmekben, amelyek felteszik a szocializmus lehetséges jövőjével kapcsolatos kérdést. Minél inkább közeledünk a rendszerváltáshoz, annál jobban megmutatkozik: a szocializmus *építésének* ügyét már nem lehet komolyan venni. Petri György egyik költeményére utalva: ekkor már nem fő semmi a „fazékban”, csak az üres „levegő” (Petri 154–155).

Másodszor: a hatvanas évek „egzisztencialista” filmhőseire jellemző „létszorongás”, a látszat ellenére, nem a heideggeri értelemben vett semmitől vagy a sartre-i értelemben vett szabadságtól való szorongást jelenti – a magyar filmek hősei (bár itt is van kivétel) nem azért és nem úgy szoronganak a hatvanas években, mint nyugati „rokonai”. Közös tapasztalat ugyan az elidegenedés, az atomizáció, és a dekadencia ebből fakadó tünetrendszere is hasonló, az elidegenedés *oka* azonban más: nem *ontológiai*, hanem történelmi, pontosabban *politikai*. A nyugati filmek hősei „*valóban* ki vannak vetve a világból” – de nem egy konkrét, történelmi világból, amelynek értékeivel már nem tudnak vagy akarnak azonosulni. Nem valamilyen társadalommal lazul meg a kapcsolatuk, még csak nem is a másik emberrel, hanem magával a *létezéssel*. Nem abban bizonytalanodnak el, hogy *milyen* életet lenne érdemes élni, hanem abban, hogy élnek-e egyáltalán. A lét *értelme* válik számukra kérdésessé, nem pedig a személyes létezés ilyen vagy olyan, történelmileg igazolható vagy igazolhatatlan formája.

A hatvanas évek filmhősei nem a „léttől”, a lét „semmijétől” szoronganak, hanem a *hiteles, választható „társadalmi szerepek” hiányától*, tehát azoknak az értékeknek és eszményeknek a „semmijétől”, amelyeket egy meghatározott történelmi korszak, a Rákosi-korszak *totalitárius politikája* tett tönkre.⁹⁸ A magyar hősök létszorongása tehát nem általános, univerzális, hanem történelmi és bizonyos értelemben konkrét – és éppen ezért jó politikával, a szocializmus építésének helyes irányával és módszerével, *orvosolható*. B. Nagy írását ugyanúgy áthatja ez a hit, mint a korszak filmjeit. Érzülete tökéletesen egybecseng a korszak filmhőseinek érzületével.

⁹⁸ A magyar filmek hősei nem az élet eredendő céltalansága, hanem az életnek irányt szabó értékek és eszmények üressége, pontosabban *kiüresedése* miatt szenvednek a hatvanas években.

Az „eszmélő hős” típusa

Bár a magyar filmek hősei több esetben nem találják a „nekik való” társadalmi szerepet, a kiábrándító történelmi tapasztalatok és az ezek nyomán támadt értékbizonytalanság ellenére *nem lázadnak* a szocialista társadalom aktuális formája ellen. Hisznek abban, hogy a szocializmus építésének új, progresszív szakasza kezdődött el. Éppen ezért – visszaulva a tanulmány egyik legfontosabb szöveghelyére – „a szocialista társadalomban akarják megtalálni önmagukat – más szavakkal egy olyan vonatkoztatási rendszerben, mely tőlük független, mégis *nekik való*...” És mert ez a „vonatkoztatási rendszer” nekik való: „minden erőfeszítésük arra irányul, hogy ezt a rendszert magukévá hasonítsák” (B. Nagy 505). Ez a „hasonítás” a rendszer építését, megmunkálását, új értékek alapján történő átformálását jelenti – a korszak hősei ugyanis azért keresik a „nekik való” társadalmi, tehát az egész közösség számára hasznos szerepet, mert új világot akarnak teremteni a régi helyén: az ötvenes évek *embertelen* szocializmusának romjai fölött – *e romok helyén* – létre akarják hozni a hatvanas évek *emberarcú* szocializmusát. Ez a létrehozás azonban nem munkát, konkrét irányba mutató aktív cselekvést jelent a hatvanas években, hanem mindenekelőtt: *reflexiót*. A kor hőse már nem a cselekvő ember, hanem – az ötvenes évekkel ellentétben – a kérdező, vagy mint B. Nagy László nevezi: az „eszmélő” ember. A korszak filmhősei

nem érik be a környezetükhöz való passzív alkalmazkodással, helyzetük tudatosításával. Sokaknak feltűnt már bizonyos filmjeink egy rokon sajátja. Mégpedig a hős, a *fiatal hős* helyzetének, dramaturgiai szerepének meglepő azonossága. Jancsó *Így jöttem*-jétől Sára *Földobott kőjéig az eszmélő hős* (kiemelés tőlem – P. J.) egész sereg filmen végigvonul, látszólagos passzivitással, rezonőrvoltával sok fejfájást okozva mindazoknak, akik tetten a szó fizikai értelmében vett cselekvést értik, és a forradalmárt – helyesen – a tett emberének látják. (B. Nagy 506)

Az eszmélő hős: nem forradalmár; passzivitása azonban ennek ellenére látszólagos, mert „az eszmélés – vagy ahogy a görögök mondanák: *anagnósis* – maga is *aktív, sőt kiéleztetten drámai folyamat*” (kiemelés tőlem – P. J.), tehát bizonyos értelemben cselekvés, sőt bizonyos történelmi korszakokban – például a hatvanas években – *a cselekvés egyetlen lehetséges módja*. Az eszmélő hős alakja nem hasonlít se az ötvenes, se a hetvenes-nyolcvanas évek hőséire. Bizonyos értelemben a kettő között áll. Nem kollektív lény, de még nem is magánember. Már nem olvad be a tömegbe, de még nem is fordul teljesen saját szuverén belső világa felé.

Az eszmélő hős nem tudja eljátszani se az *öntudatos* dolgozó, se az *éntudatos* kispolgár „társadalmi szerepét”. Nincs szilárd identitása, pontosabban éppen ez a *képlékeny köztesség* az identitása. Még a közösséghez vezető utat keresi, de csak azzal a *feltétellel*, hogy megőrizheti szuverenitását a közösségben is. Ezért, amikor azt mondjuk, hogy a korszak eszmélő hőse keresi a „neki való” társadalmi szerepet, akkor egy olyan szerepre

gondolunk, amelyben autonóm *személyiségként* bontakozhat ki a közösség ügyét szolgálva. Ez a képlékeny köztesség akkor szűnik meg, akkor válik az eszmélő hősből visszavonhatatlanul magának élő „kispolgár”, amikor az 1968-as prágai tavasz leverése és az új gazdasági mechanizmus bevezetésének 1974-es csődje után kiderül: a Kádár-rendszer nem tud se a politikai, se a gazdasági kihívásokra megfelelő választ adni.

A politikai rendszer afirmációjának szubjektív feltétele, „normatív kiindulópontja”

Az „eszmélés” a helyes cselekvés előfeltétele. Ha nem akarjuk a Rákosi-korszak hibáit újra elkövetni, a cselekvés előtt végig kell gondolnunk, mit és hogyan kell „átrendeznünk” ahhoz, hogy ne váljunk megint a szocialista társadalmi rendszer „tehetetlen” foglyaivá: „A probléma, mely az *Így jöttem*től kezdve valamennyi érdemes filmünkön végigvonul: hogy ne legyek »tehetetlen hasáb« a hasított fák halmazában, hanem *magamévá éljem*, amit örökül kaptam, s aminek átrendezésében a magamra szabott feladatot, magatartást megkeressem.” (B. Nagy 506)

B. Nagy László az ötvenes években rosszul lefektetett alapok *kritikai átrendezésének* korszakaként határozza meg a hatvanas éveket. Nem az alapok felszámolása, de nem is azok passzív elfogadása a cél – hiszen nemcsak nekem kell a rendszerhez idomulnom, hanem a rendszernek is hozzám. Márpedig ez csak egy módon idomulhat az egyénhez: úgy, ha az egyén *változtathat* rajta.

Tudomásul kell ugyanis vennünk – írja B. Nagy –, hogy a szocializmusba születt nemzedékek nem hajlandók a szocializmust mint afféle készen kapott örökséget elfogadni; nem egyszerűen a helyüket keresik benne, hanem az elképzeléseiknek, eszményeiknek megfelelően *változtatni* akarnak rajta; s ilyen értelemben a mi „eszmélő” filmjeink a főhős esetleges vagy látszólagos passzivitása ellenére ennek az igénynek, tevékenységnek a manifesztumai. (B. Nagy 506)

Alapvető különbség van tehát az ötvenes évekre jellemző cselekvő és a hatvanas évekre jellemző eszmélő hős típusa s így a két korszak között is. Ez a különbség fogalmilag így ragadható meg. Amíg az ötvenes évek az egyén és a politikai rendszer vonatkozásában a *totális afirmáció* korszaka volt, addig a hatvanas évek – már csak – a *feltételes afirmáció* korszaka. Az eszmélő hős még mindig igent mond a szocializmusra, de csak egy progresszív, demokratikus szocializmusra. A *kádárizáció* folyamatának támogatása feltételhez kötött: a rendszer lehetséges forradalmi összeomlásának, illetve lerombolásának történelmi lehetőségét is megtapasztaló és erre több filmben is ráeszmélő hős addig támogatja a rezsimit, amíg az biztosítja számára a kritikán alapuló változtatás gyakorlati lehetőségét, vagy legalább e lehetőség *illúzióját*.

A hatvanas évek politikai filmjei eme illúzió jegyében fogannak. Egy illúzió jegyében, amely 1963 és 1969 között még szilárdan tartja magát, de amelyet a történelmi események és társadalmi tapasztalatok már 1970-ben megzavarnak, majd néhány év múlva nyomtalanul szétkergetnek. De addig a hatvanas évek eszmélő hősei képesek személyes erkölcsi felelősséget vállalni a rendszerért, készek elhinni, hogy a kádárizáció lassan hömpölygő folyamata nem áll meg a szocializmus alapjainak lerakásánál, hanem folytatódik egészen a szocializmus teljes felépítéséig. B. Nagy megnevez néhányat azok közül a hatvanas években készült filmek közül, amelyek az eszmélő hőstre jellemző „erkölcsi magatartás” legfontosabb manifesztumainak és „eredetrajzainak” tekinthetők: *Így jöttem, Zöldár, Feldobott kő, Apa, Hogy szaladnak a fák*. Ezek a filmek „külsőre” „szubjektív lírai vallomások”, „valójában egy álláspont meghatározásai”. Egy erkölcsi, kifejezetten a hatvanas évek eszmélő hőseire jellemző állásponté, amelynek lényege a következő:

E filmek hősei... eszmélésük közben igazítani akarnak azon, amire ráeszmélnék: a *vállalás* [egy rendszer és egy ehhez kapcsolódó identitás felvállalása – P. J.] számukra egy jelentésű a *változtatással*. (B. Nagy 507)

A vállalás és a változtatás *egysége* – ez az eszmélő hősök identitásának „normatív kiindulópontja”. Amikor 1968 után az egység (illúziója) megszűnik, amikor kiderül, hogy a rendszeren nem lehet és nem is érdemes változtatni – a Brezsnyev nevéhez köthető *resztalinizáció* korszaka ez –, a szocialista ember típusa levedli magáról az eszmélő hős „bőrét”: átváltozik *szenvedő hőssé*. Egy olyan individuummá, aki a rendszer lassú összeomlásának minden hétköznapi – banális, abszurd vagy éppen drámai – terhét magán viseli és tudatosan vagy öntudatlanul elszenved. Ez már nem a feltételes afirmáció, hanem a *feltétlen negáció* korszaka. A kimondott vagy kimondatlan tagadásé, nemet mondásé. Eddig azonban bár történetileg rövid, a reflexió, vagyis az „eszmélet” szempontjából hosszú az út. És hogy mennyire hosszú, ezt éppen B. Nagy írása reprezentálja, aki az esztétikai és erkölcsi fordulat küszöbén, már a prágai tavasz leverésének eseményén túl, még ezt írja:

A szocializmussal kapcsolatban különben föl sem merülhet a választás kérdése – az, hogy elfogadom-e vagy sem –, e probléma ma már úgy cseng a fülünkben, mint az ötvenes évek „téeszcsé darabjaiban” a „belépni vagy nem belépni” konfliktusa. Annál izgalmasabb és jelenvalóbb kérdés, hogy az adott erőterben, a szocializmus jelenlegi fejlettségi fokán és szerkezetében, a legkülönbözőbb élethelyzetekben miképp döntök, mi lehet a magam személyes és történelmi felelőssége. (B. Nagy 506–507)

Látszólag ártalmatlan mondatok ezek. B. Nagy ugyanazt mondja és gondolja, mint a korszak filmhősei: el kell fogadni az „adott erőteret”, a Kádár-rendszert mint történelmi realitást: ebben nem merülhet fel a „választás” és így a változtatás kérdése sem

– nem azért, mert a rendszer eredendően jó, hanem azért, mert nem teljesen rossz. Mert fokozatosan meg lehet változtatni és ezért *érdemes választani*. De csak addig, és itt kezdődik az adott erőterben az adott erőteret választó „történelmi felelőssége”, amíg a rendszer megszolgálja ezt a bizalmat. Úgy, hogy minden más kérdésben viszont megadja a lehetőségét az individuumnak az óvatos és felelősségteljes változtatásra.

A történelmi tudat „szociáletikai ébersége”

B. Nagy úgy látja, hogy a hatvanas évek magyar filmművészetét „a problémalátás erősebb aktualitása” jellemzi. „Nem érdeme, hanem jellemzője a magyar filmnek az, hogy elsősorban a *jelenvaló* társadalomra kérdez, még akkor is, ha a múltból veszi tárgyát, vagy olyan »kísérleti helyzeteket« teremt, melyekben az idő szerepe látszólag elhanyagolható.” (B. Nagy 508) A történelmi múlt eseményeinek kérdező elemzése mindig a jelenbe mutat, mindig „aktualitásba ágyazottan” valósul meg. „A múlt nem egyéb vonatkoztatási pontnál, ahonnan minden vonal az aktualitás viszonylatmin-táinak földerítését szolgálja.” (B. Nagy 509) Többről van itt szó, mint földerítésről. A múlt elemzésének a cselekvés illúziója ad lendületet, az a remény, hogy a párt azokat is kész bevonni a jelen *megformálásának* munkájába, akik a politikai hatalom körén *kívül* állnak. Ez a remény ölt testet a korszak „vállalni és változtatni” akaró filmjeiben, például a *Hideg napokban*, amely azt elemzi, párhuzamba állítva egymással a múltat és jelent, hogy milyen „*személyes felelősség*” terheli a cselekvő egyént egy totalitárius államban. A jelenig mutató válasz egyértelmű: a felelősséget akkor is vállalni *kell* a cselekvésért vagy a nem cselekvésért, ha az egyén nem ura önmagának egy adott helyzetben, ha bizonyos döntéseket, látszólag, meghozni *kényszerül*. Egy elnyomó, totalitárius gépezet részeként az egyén csak akkor őrizheti meg a személyiségét, ha van benne elég erő ahhoz, hogy vállalja a felelősséget *azok helyett*, akik a bűnt való-jában elkövették, akik őt személytelen eszközként csak felhasználták. B. Nagy éppen a *Hideg napokra* hivatkozva jelenti ki, hogy a hatvanas évek magyar filmjeinek egyik legértékesebb sajátossága „a szociológiai, vagy inkább *szociáletikai éberség* (kiemelés tőlem – P. J.), melynek közvetlen vagy közvetett módon a *jelenidő* az ihletője” (B. Nagy 509). Ez az éberség ösztönzi a történelmi múlt eseményeinek analízisét, ez kényszeríti a múlt elemző – a jelent a „változtató” cselekvés lehetőségének reményével gazdagító – „vállalására”:

Az elmúlt évtized filmjeit áttekintve – írja B. Nagy –, megdől az a gyakorta hangoztatott föltételezés, mely filmjeink egy részét retrospektívnek vagy éppen archaizálónak tekintette. *Problémafölvételében* még az e nembe sorolt *Tízezer napot*, *Földobott köt*, vagy városi ellenpárjukat, az *Álmodozások korát* és az *Apát* sem lehet visszatekintőnek tartani, jóllehet tárgyük a közeli vagy éppen időtlen múlt, s az előbbieik stílusába archaizáló elemek is beépültek. *Ám egyik film sem azt kérdezi, mit élünk át, hanem azt, hogy mit kezdjünk az adott*

pillanatban (kiemelés tőlem – P. J.), azzal a múlttal a hátunk mögött, amit fölidéztünk, amit megélnünk adatott. (B. Nagy 509)

„Retardáció” és „mámor”

Külön érdemes felhívni a figyelmet azokra a szöveghelyekre, ahol B. Nagy a „személyi kultusz” filmművészetével foglalkozik. Így akarja még világosabban tisztázni és körülhatárolni azokat a vonásokat, amelyek az új magyar filmre jellemzők. A tág értelemben vett, tehát 1948-tól 1956-ig tartó ötvenes évekről szólva megállapítja, hogy ez a „tempóvesztés” időszaka volt a magyar filmművészetben, amikor nem sikerült megvalósítani „a kortársi valósághoz, problémavilághoz való áttörést”. A szematizmus korában a magyar filmművészet „néhány elszigetelt kísérlettől eltekintve – *Valahol Európában, Ének a búzamezőkről, Budapesti tavasz, Hannibál tanár úr, Akiket a pacsírtá elkísér* – belül rekedt a harmincas évek konvenciórendszerén, sőt különféle tényezők hatására a hollywoodi »glamour« felületesen »átpolitizált« formáját konzerválta” (B. Nagy 510).

Végző soron megállapítja: az ötvenes évek az esztétikai „retardáció” korszaka volt, amely analízis helyett ideológiát, realizmus helyett utópiát nyújtott. Ezzel szemben a hatvanas éveket úgy jellemzi, mint a retardáció leküzdésének időszakát, amikor a kortársi valóság felfedezésének „mámora” jellemzi a filmművészetet. Ez a felfedezés egyrészt a társadalom, másrészt a „társadalmi tudat” analízisét jelenti. Utóbbi jelentőségéről beszél B. Nagy, amikor megállapítja:

A kelet-európai országok művészei még századunkban, sőt, a társadalmi viszonyok, a politikai hatalom gyökeres átalakulása után is lépten-nyomon szemben találják magukat a feudalizmus... idejéből megrögzött szokásrenddel, erkölccsel, viszonylatmintákkal. Ellenük harcolni: a filmművészetben is régi aktualitás, s be is következett a húszas évek lengyel és cseh avantgárdjával, világjelentőségűvé nőtt a szovjet avantgárd legnagyobb műveiben (melynek utolsó nagy kitörése Eisenstein *Rettegett Ivánja* volt), nálunk azonban kibontakozni nem tudott. (B. Nagy 516)

Mostanáig. Mert most, a hatvanas években, olyan filmek készülnek Magyarországon, amelyek a társadalmi tudat *átformálására* törekcsenek. Ezt az átformálást a Rákosi-korszak kritikájával kell kezdeni, mert „a személyi kultusz, mely voltaképpen nem más, mint a szocialista rendszer autokratikus eltorzítása..., ha másban nem, hát a társadalmi tudatban jó néhány feudális eredetű [totalitárius – P. J.] vonást – paternális illúziókat, tekintélyelvet, jobbágyi, csinovnyiki alázatot – rögzített...” (B. Nagy 516). B. Nagy szerint „létérdekünk”, hogy ezektől a belső béklyóktól, a történelmi múlt rossz hagyatékától „mielőbb megszabaduljunk”.

E leszámolás döntő feltétele, elkerülhetetlen lépése a tiszta szocialista tudat kialakulásának. És pontosan ez az utóbbi célja, ihletője az új magyar filmnek is; tetten érni és eltakarítani a szocializmusra telepedett feudális [totalitárius – P. J.] elemeket, torlaszt építeni, nehogy a hatalmi téboly – mindegy, milyen előjellel – ismét föltámadjon. (B. Nagy 516)

B. Nagy a társadalmi tudat átformálásának célját nem az individuális szabadság fokozásában látja, ez ugyanis a társadalom atomizációjához, az egyén horizontján pedig elidegenedéshez vezet, hanem a közösségi tudat új, individualizmussal kombinált formájának megteremtésében: „Úgy kell az úrhatnamságtól, a tekintélyelvtől, a páriálét beidegzettségétől megszabadulnunk, hogy közben sértetlenül őrizzük, sőt *magasabb szintre emeljük a közösségi tudatot.*” (B. Nagy 517) Ezen a ponton B. Nagy felismeri a hatvanas évek filmművészetének paradoxonját: *hogyan lehet mindent úgy megváltoztatni, hogy mégis minden ugyanaz maradjon.* Hogyan lehetséges úgy növelni az egyén „elpöröhlhetetlen” szabadságát, hogy ez ne veszélyeztesse az elvében *közöségi* társadalom egységét: „E feladat elkerülhetlensége éppúgy nyilvánvaló, mint a benne feszülő önellentmondás. Hiszen a szocialista társadalom nem lehet atomizált egyedek sokasága, melyet ezzel az atomizáltsággal sarkalatosan ellentétes világnézet fog egységbe.” (B. Nagy 517)

FELHASZNÁLT IRODALOM

B. Nagy László. *A látvány logikája*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.

Petri György. Petőfi tér melody. In *Összegyűjtött versek*. Budapest: Magvető Kiadó, 2018.

Nehéz ébredés

A reformer drámája Kovács András Falak és Bacsó Péter Kitörés című filmjében

„A hatvanas években a Párt még nem pusztán csak együtt élni óhajtott a művészekkel – a társutasokkal –, hanem lehetőség szerint meg is győzte volna őket. Később, amikor a felvilágosult cinizmus már a Párt és az értelmiség együttes játéka, azaz kötelezően uralkodó ideológia lett, akkor már csak a kényelemre és a túlélésre hajtottak. De a kellemes cinizmusig, a mindennapi linkség világáig eljutni évtizedek sanyarú gyanakvására volt szükség.”

(György 31–32)

Ezerkilencszáznegyvennyolc és 1989 között a magyar filmművészet legalább három nagy korszakváltáson ment keresztül: először 1955-ben, másodszor – egy átmeneti időszak után – 1963-ban, s volt egy korszakváltás valamikor 1968 táján, legkésőbb 1972-ben is. A harmadikban két esemény játszott döntő szerepet: a politikai fékekkel lassított reformtörekvések kudarcra miatt kibontakozó gazdasági-társadalmi modellválság és a '68-as csehszlovák intervenció belpolitikai hatása (Huszár 161–184). A katonai beavatkozás nagy szerepet játszott a szocialista demokrácia „kiszélesítésével” kapcsolatos értelmiségi illúziók lassú elpárolgásában.

A politikai légkör megváltozása hatással volt a filmművészetre is. 1963 és 1968 között a liberalizáció és modernizáció folyamatát támogató „kérdező filmek” a valóság módszeres, józan, „nem eleve orientáló” elemzésének igényével léptek a közönség elé: megpróbálták a cselekvő élet alapjaként tételezett önismereti tisztánlátás erkölcsi szándékát szorosán összekapcsolni a történelmi folyamatok objektív megértésének igényével. Ez a törekvés – a *Párbeszéd* (Herskó János, 1963), a *Sodrásban* (Gaál István, 1963), az *Oldás és kötés* (Jancsó Miklós, 1963), a *Földobott kő* (Sára Sándor, 1968) szigorú, bizonyos értelemben fenséges realizmusa – folytathatatlanak bizonyult 1968 után. Hiteltelenné váltak az erkölcsi-politikai aktivizmusra buzdító, a hatalommal való együttműködést kereső vagy hirdető diskurzusok. A változásra a művészek úgy reagáltak, ahogy általában szoktak: új formákat kerestek az új élményanyag hiteles kifejezése érdekében.

Utólag elmondható: a hetvenes és nyolcvanas évek filmművészete a resztalinizáció társadalmi hatásának *drámai* ábrázolására tett kísérletet – nem is eredménytelenül. A korszakváltás után készült filmek nyíltan, olykor kegyetlen őszinteséggel tárják fel,

hogyan telepszik rá lassan mindenkire a „közvetlen társadalmi forradalmiság” (cselekvő, értékteremtő élet) lehetőségéből való kiábrándulás melankóliája. Sztahanovistából lett alkoholisták, jobb sorsra érdemes deviánsok, üldözött, nehéz sorsú „rosszemberek”: a pangás korszakának neurotikus, sodródó antihősei képtelenek elfogadni a konszolidált gulyásszocializmus látszólag békés és rendezett valóságát. A szocialista kispolgár jóléte mögött nihilizmust sejtenek, s ezért, ha lehet, menekülnek: disszidálnak (Makk Károly: *Egyémszóra nézve*, 1982), öngyilkosok lesznek (Rényi Tamás: *Makra*, 1972), bűnt követnek el (Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989), a külső vagy belső emigráció lehetőségét választják.

A hatvanas-hetvenes évek fordulója kultúrpolitikai szempontból is nyugtalan periódusnak tekinthető. A szocialista magyar film több mint négy évtizedes története alatt – az elkészült alkotások számához viszonyítva – kevés filmet tiltott be a nómenklátúra. Jellemző, hogy a betiltások olyan időszakokra estek, amikor a totalitárius hatalom kollektív szabadságtörekvésekkel találta szemben magát vagy tartott azok eszkalációjától. Két időszak emelkedik ki. Egyrészt 1956–57,⁹⁹ másrészt a '68 utáni korszak. Az ellenreform kezdetét az *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969) és *A tanú* (Bacsó Péter, 1969) betiltása jelzi a magyar filmtörténetben.¹⁰⁰

Azt, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulóján hogyan változott meg az értelmiségnek a politikai rendszerről alkotott képe – hogyan kezdett el lassan megfogalmazódni az a gondolat, hogy a szocializmus „klasszikus” formája nem megreformálható, hogy a kádárizáció folyamata elakadhat, vagy talán már el is akadt –, két film összehasonlításával szeretném érzékeltetni. Az egyik Kovács András *Falak*, a másik Bacsó Péter *Kitörés* című filmje. Előbbi 1968-ban, utóbbi 1970-ben készült.

Látszólag nincs kapcsolat a *Falak* és a *Kitörés* között: a két történet alapvetően különbözik egymástól. A *Falak*ban különböző beosztású mérnökök kerülnek szakmai és erkölcsi konfliktusba egymással, a *Kitörés* pedig egy tehetséges fiatal ember ellentmondásos fejlődéstörténete: munkásként kezdi, értelmiségiként folytatja, a film végén pedig rövid időre kiábrándult maszek sertéstenyésztőként próbál szerencsét. Műfaji szempontból már a hasonlóság szembetűnő. A *Falak* és a *Kitörés* értelmiségi válságfilmnek, kérdező filmnek, erkölcsi drámának vagy példázatnak egyaránt tekinthető, ráadásul mindkettő tartalmaz – eltérő mértékben – esszéisztikus elemeket. A reformpolitika iránti érdeklődés is összekapcsolja őket. Mindkét film foglalkozik a politikai rendszer állapotával, jövőjével, azzal a kérdéssel, hogy lehetséges-e liberalizálni a diktatúrát, lehetséges-e a szabadság és a jólét világává tenni a Kádár-rendszert. De ami még ennél is fontosabb, s az összehasonlítás tulajdonképpeni alapját jelenti: a *Falak* és a *Kitörés* identitászerkezete, meglátásom szerint, több mint hasonló: pontosan lefedi egymást. A színre lépő típusok és kibukkanó konfliktusok szintjén olyan kísérteties a hasonlóság,

⁹⁹ A forradalom után betiltott filmek: Banovich Tamás: *Eltűszentelt birodalom* (1956), Várkonyi Zoltán: *Késérű igazság* (1965), Kalmár László: *A nagyrozsdási eset* (1957).

¹⁰⁰ Már javában zajlott a resztalinizáció, amikor 1974-ben betiltották Gazdag Gyula *Bástyasétány hetvennégy* című filmjét is. Éppen akkor, amikor Kádár János kádércserét hajtott végre a Politikai Bizottságban, háttérbe szorítva a reformereket (Huszár 239–245).

hogy a *Kitörés* a *Falak* folytatásaként, pontosabban a *Falak* által megvizsgált probléma *újrarendelésé*séért értelmezhető. Még a két film címe is rímel egymásra: „kitörni” ugyanis csak egy zárt térből, például egy börtönből lehet. Egy olyan helyről, amelyet szubjektív vagy objektív értelemben „falak” vesznek körül.

A kipárnázott börtön

Amikor a bemutató után nyomtatásban is megjelent a *Falak* forgatókönyve, Kovács András írt egy rövid előszót a könyvhöz.¹⁰¹ Ebben olvasható a következő mondat: „Sokak előtt a végletes fogalmazások elfeledtetik, hogy *mi az ésszerűen korlátozott szabadság hívei vagyunk*, tehát éppen úgy irreálisnak tartjuk az abszolút szabadság követelését, mint azokat a nem kevésbé naiv állításokat, hogy nálunk abszolút szabadság van.” (Kovács 9) Ez a megállapítás a film egyik legfontosabb, utoljára rögzített jelenetében is elhangzik.¹⁰² Amikor a Bereczki nevű szereplő lakásán összegyűlt művelt, vezető beosztású értelmiségiek arról kezdenek vitatkozni, hogy van-e szabadság Magyarországon, az egyik férfi kijelenti: „Számomra egyformán nevetséges, aki nálunk korlátlan szabadsággal hivatkozik és aki korlátlan szabadságot követel. Állandóan a demokrácia szubjektív akadályairól szónokolunk, pedig a legjobb szándékkal sem biztosíthatunk több szabadságot, mint amennyit az objektív feltételek lehetővé tesznek.” Válaszként valaki megjegyzi: „Ezzel igazolni lehet minden zsarnokságot. Ez sztálinizmus!” Egy harmadik személy azonban megvédi a férfit: „Érts már meg, azt akarja mondani, hogy beszéljünk kevesebb szabadságról, de azt aztán biztosítsuk.”

¹⁰¹ 1968. február 15-én volt a *Falak* bemutatója. A film politikai jelentőségét mutatja, hogy néhány hónappal később nyomtatásban is megjelent a forgatókönyv egy előszó, egy forgatási beszámoló és egy nézőkkel folytatott elképzelt beszélgetés kíséretében. A Magvető Kiadó valószínűleg 1968 őszén vagy telén adta ki a könyvet, mivel Kovács a katonai megszállás *augusztusi* eseményére is reflektál az *Elképzelt beszélgetés*ben. Ráadásul figyelemre méltó kontextusban. Felvetődik ugyanis a kérdés, hogy az intervenció miatt nem tekinthető-e a *Falak* „elavult”; talán a filmtörténet leggyorsabban elavult filmjének? „Nem gondolja, hogy a csehszlovákiai események, amelyek sok olyan kérdést is felszínre vetettek, amilyenekkel a *Falak* is foglalkozik, máris csökkentették a film aktualitását?” A későbbi események azt igazolták, hogy Kovács jól érezte: 1968 vízválasztó lesz a magyar filmművészet történetében. Mivel azonban néhány hónappal a katonai beavatkozás után még nem lehetett látni a hosszú távú politikai és esztétikai következményeket, salamoni választ adott a kérdésre: „amennyit a csehszlovák fejlődés alakulása esetleg csökkenthet a film érdekességén, ugyanannyival hozzá is járulhat a film érvényességének növeléséhez” (Kovács 180).

¹⁰² Újhelyi János elmeséli a könyv *Intellektualitás és látvány – Jegyzetek a forgatás történetéről* című fejezetében, hogyan készült a vitajelenet. „A forgatás utolsó napjaiban került sorra a Bereczki-komplexum, ez volt az utolsó díszletünk. [...] A színészek a forgatás napján úgy érkeztek meg a műterembe, hogy fogalmuk sem volt, mit is fognak majd csinálni. Míg a gépet felállították, Kovács felvázolta a situációt, és ismertette a vitatémákat. »Kispolgáriság.« »A vezetők szerepe.« »A disszidálási probléma.« »Szabadság–demokrácia–diktatúra.« »A párt szerepe.« stb. A színészeket kétségtelenül meglepte és frappírozta az újszerű feladat, nagyon hamar megtalálták az ízet ennek a szokásostól eltérő szerepformálási lehetőségnek. A képben – mint ismeretes – civil szereplők is szerepelnek. Az ő helyzetük egyszerűbb volt, mindössze a véleményüket kellett elmondaniuk egy-egy problémakörön belül. [...] Az első beállítás mozgásainak rögzítése közben határozta meg Kovács, hogy ki milyen kötött szöveget mond el, de hozzátette, hogy az írott szöveg csupán támpont, az adott témán belül bárki szabadon rögtönözhet, sőt kötelező a vitaközlés, ennek a dialektikája kell hogy meghatározza a jelenet tartalmi-hangulati egységét.” (Kovács 134–136)

Bár a jelenet a cinéma vérité módszere szerint készült, tehát rögtönzött elemeket is tartalmaz, egyes részeit Kovács előre megírta: ez a helyzet az előbb idézett mondattal is. Ez nyilvánvalóan a rendezőtől származik, s az *Előszó* tükrében a Kádár-rendszer lényegének Kovács-féle meghatározásaként értelmezhető. Eszerint a Kádár-rendszer nem liberális, de nem is totalitárius rendszer: a kettő sajátos keveréke inkább. Liberális, amennyiben elismeri az egyén jogát a szabadsághoz, és totalitárius, amennyiben ezt egyelőre csak „ésszerű korlátok” között hajlandó megtenni. Kovács „célszerűtlennek” tartja a „polgári demokratikus illúziók” kergetését, viszont hasznosnak tekint minden olyan törekvést, amely a „népi demokrácia” kiszélesítésére irányul: „biztos vagyok benne” – írja –, hogy ha „reálisan közelítjük meg a kérdést, a mainál sokkal szélesebben húzhatjuk meg a demokrácia határait” (Kovács 164).

Annak ellenére, hogy a jelenetek mintegy fele Párizsban, tehát a vasfüggöny nyugati oldalán játszódik, a rendező nem foglalkozik azzal a kérdéssel, hogyan élnek az emberek egy kapitalista országban: Franciaországban is Magyarország a téma. Egyrészt a hatvanas, másrészt az ötvenes évek Magyarországa – jellemző módon, hiszen a korszak közéleti-politikai filmjei, még az olyan vígjátékok is, mint a *Butaságom története* (Keleti Márton, 1965) az ötvenes évekhez viszonyítva értelmezik a szocializmus „aranykoraként” a hatvanas éveket. Előbbivel kapcsolatban a *Falak* ugyanazt mondja, mint a *Húsz óra* (Fábi Zoltán, 1965) vagy a *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1965): a Rákosi-rendszer az „ellenőrizhetetlen hatalom” „torzulásai”, például a Rákosiból kommunista „szentet” formáló személyi kultusz vagy a kisembert sújtó törvénytelenések miatt nem az ésszerűen korlátozott szabadság, hanem az ésszerűtlen elnyomás rendszere volt. Az állami terrorizmus embertelen módszereit alkalmazó Rákosi-rendszerhez viszonyítva az egyén szabadságát csak korlátozó Kádár-rendszer maga a paradicsom; s valóban: Kovács sorra veszi a Kádár-rendszer eredményeit a filmben: a modernizációt, a viszonylagos jólétet, a barátságosabb viszonyt Nyugat-Európával. Nyugat és Kelet, Párizs és Budapest – a két város, ahol a történet játszódik – alig különbözik egymástól. A *Falak* optimista, „világpolgári” látásmódja szerint a hatvanas években nem érezheti magát feltétlenül szerencsétlennek az, aki a vasfüggöny keleti oldalán él. Ironikus módon már szinte csak azt lehet a rendszer szemére vetni, hogy Budapesten nem lehet Playboyt vásárolni.

Kovács András a klasszikus – sztálinista – szocializmus megújult, liberális modelljeként értelmezi a Kádár-rendszert a filmben. Így értelmezi írásaiban is. Úgy gondolja, hogy ha az egyén elfogad néhány alapvető szabályt – *történelmi-politikai körülményt* –, tulajdonképpen szabadnak érezheti magát a Kádár-rendszerben. Ilyen szabály például az, hogy nem arról kell beszélni, „milyen rendszert szeretnénk” – hiszen „nem a mi elhatározásunktól függ egyedül, hogy milyen demokráciát tudunk biztosítani” (Kovács 167) –, hanem arról, hogy az „objektív feltételek” milyen rendszert tesznek lehetővé. A rendező igyekszik meggyőzni magát, az olvasóját és persze a nézőjét is arról, hogy „az »ésszerűen korlátozott szabadság« igénye radikálisabb követelés, mint a szabadságé »általában«, mert konkrétabb, mert tartalmazza azt a követelést is, hogy tisztázzuk pontosan a lehetőségeinket, ne elégedjünk meg ködös általánosságokkal, ítéljük el a sza-

badtság ésszerűtlen korlátozását” (Kovács 9). Jól látható, hogy Kovács látásmódja – az ötvenes évek sematikus utópiákat forgató rendezőihez viszonyítva – józan, de még nem kiábrándult. Tisztában van a Kádár-rendszer korlátaival, börtönjellegével, de úgy gondolja, hogy a rendszer által épített-őrzött falak egy tágas, komfortosan berendezett börtön határai, amelynek ráadásul még a kapuján is ki lehet lépni bizonyos feltételekkel. Kovács *idealizálja* a Kádár-rendszert. Pontosabban: a gazdasági és politikai reformokat ígérő kádárizáció folyamatát idealizálja, azt a törekvést, amely a *jóléti* szocializmus megvalósításában látja a jövőt.

Kettős identitás

A kádárizáció folyamatát támogató *Falak* – az optimista jövőkép ellenére – ellentmondásos képet fest a klasszikus rendszer sürgető átépítésének, a reformtörekvések hatékony megvalósításának lehetőségéről. Ezzel kapcsolatban elég, ha azokra a szereplőkre gondolunk, akik félnek megtenni, kimondani vagy elhatározni valamit. A film majdnem minden szereplője fél valamitől vagy valakitől – függetlenül attól, hogy van-e egyáltalán bármilyen reális alapja ennek az érzésnek. A legjobban a Gábor Miklós alakította főhős, Benkő Béla feleségének a tetteit és gondolatait hatja át a félelem. Erzsi szerint elég egy rossz helyen elejtett szó, egy kritikus megjegyzés, egy látszólag ártalmatlan tréfa, s az ember máris láthatatlan ellenségek gyűrűjében találja magát, nyájas arcú „bokszolók” között, akik, „ha az ellenfél fedetlenül hagyja magát, addig ütik, amíg a földre kerül”. A legjobb éppen ezért hallgatni, félrenézni, mindig a többség véleményét osztani, a legjobb kerülni a konfliktust, főleg a vezetőkkel. Így lehet megvédeni a pozíciókat, előjogokat, kedvezményeket. A film egyik jelenetében Erzsi, aki mindenkitől, még a saját hűgától is fél, felhívja Benkőt Párizsban, de nem meri részletesen kifejtetni, miért gondolja úgy, hogy az lenne a legjobb, ha Benkő pár napot még Párizsban maradna. Később, a telefonbeszélgetésre utalva, ezt mondja Mártának: „Attól félek, nem értette, miről van szó, nem beszélhettem nyíltan, *biztos lehallgatják.*” Ez a paranoid kijelentés nyomasztó képet fest a hatvanas évek Magyarorszájáról. Erzsi nem a korlátozott szabadság, hanem a *korlátlan félelem rendszerében* él, ahol a felszín alatt bármi lehetséges. Még az is, hogy a hatalom emberei mindenkit megfigyelnek, láthatatlan pórázon tartanak.

A rendező dramaturgiai érzékéről tanúskodik, hogy a Kádár-rendszerről alkotott *optimista* képet éppen Erzsi férje, Benkő Béla képviseli a filmben. Benkő, akárcsak barátja, Ambrus, nem fél: nem tud és nem is akar „nyüsztíteni”. Bár néha kompromisszumot köt bizonyos ügyekben, erre nem a félelem, hanem mindig a racionalitás és a hatékonyság sarkallja. Benkő ilyen értelemben Erzsi, tehát éppen a hozzá *legközelebb* álló személy ellentpontja. A rendező alteregójának is tekinthetjük, mivel úgy gondolkodik, mint Kovács az *Előszóban*: nem kételkedik a kommunista párt történelmi küldetésében, a szocializmus ideológiai fölényében, nem vitatja a párt osztatlan politikai hatalomhoz való jogát. Világnézetének azonban van egy vitatható s a filmben meg is vitatott aspektusa: úgy gondolja, hogy a történelmileg helyes politikai eszmék meg-

valósítása érdekében az embernek olykor olyan dolgokat is el kell követnie, amelyek nem egyeztethetők össze azzal, amit a lelkiismerete diktál. Ez akkor derül ki, amikor Benkő Párizsban elmeséli régi barátja, az 1956-ban disszidált Lendvai Péter¹⁰³ francia feleségének, Marie-nak, mi történt vele 1947-ben, tehát a Rákosi-rendszer születésének előestéjén: „Átéltük az erőszak jogos alkalmazását is. 47-ben elfoglaltuk, Péter talán mesélt róla, egy csepeli gyáros villáját, kollégiumnak. Az előző bérlő éppen kiköltözött, az új még nem foglalta el, mi szabályosan megszálltuk. Nekem kellett tárgyalnom a tulajdonossal. Mondhatom, rokonszenves, művelt ember volt, s ha nem éppen ez a téma, barátságosan elbeszélgetünk. De így állandóan arra kellett gondolnom, hogy hatvan szegény diák lakása forog kockán, nincs helye a szimpátiának. Ma is vallom, *jogosan* foglaltuk el a villát...”

Azért fontos ez a vallomás, mert rávilágít arra az ideológiai tudathasadásra, amely összeegyeztethetőnek gondolja a terrort és a liberalizációt: a demokrácia „szélesítése” iránt elkötelezett Benkő ugyanis *igazolhatónak* gondolja – még most, a hatvanas években is – az erőszak alkalmazását a szocializmus történelmi céljainak megvalósítása érdekében. Tulajdonképpen ugyanazt mondja, amit Lukács György a *Taktika és etikában*: a forradalmi kisebbség számára – az öntudatlan, vezetésre szoruló többség boldoggá tétele érdekében – *erkölcsi kötelesség* a terror: vannak ugyanis „tragikus helyzetek, amelyekben lehetetlen úgy cselekedni, hogy bűnt ne kövessünk el” (Lukács 196). Az ilyen helyzetekben hibát követ el az, aki privát érzelmeire hallgat, megfélemlítve a „világtörténelmi helyzet parancsáról”.

Ez Benkő Béla identitásának legmélyebb – az ötvenes években kialakult – rétege. Ha úgy gondolunk erre a rétegre, mint egy arcra vagy egy maszkra, akkor azt mondhatjuk, hogy egy bolsevik forradalmár áll előttünk, egy értelmes, de indoktrinált, fanatizmusra hajlamos ember. Ezen az arcon vagy maszkon azonban törés-repedés fut keresztül: annak kimondatlan tapasztalata, ami 1956-ban történt. Benkő, bármennyire is ragaszkodik a „fényes szelek” eszméihez, reményeihez, tudja: a Rákosi-korszak összességében mégiscsak az *indokolatlan* terror és erőszak időszaka volt: „Én nem azt sajnálom – mondja Lendvainak –, hogy csalódtam a szentekben, hanem azt, hogy egyáltalán elfogadtam a szentek létezésének a lehetőségét. Nem vezethet máshova egy rendszer, ha a vezetők vagy vezető testületek csálhatatlanságára épül, az abszolút tekintélyre. Számomra azért nem okoz megrendülést Sztálin leleplezése. Normális emberi jelenségnek tartom, ha valaki korlátlan hatalom birtokában így viselkedik. Az a rendkívüli, ha nem ezt teszi.”

¹⁰³ Azt gondolhatnánk, hogy Lendvai azért hagyta el Magyarországot, mert részt vett a népfelkelésben, de nem. Kovács tudatosan elkerüli Lendvai forradalmárként való ábrázolásának lehetőségét: „Engem – mondja Benkőnek Lendvai – a feleségem hozott ki, ő nagyon belekeveredett a dolgokba, és félt. Itt is nyüzsgött egy darabig, azt hiszem, hogy feltűnési mániája van, hálás póz volt ez a szabadságharcos, de én meguntam, és most már nem is élünk együtt.” Ez Lendvai emigrációjának egyik, hivatalos, magyarázata. Később azonban elárulja, hogy döntésében azok a *nyomasztó* tapasztalatok is szerepet játszottak, amelyeket a Rákosi-korszak éveiben szerzett: „A mi nemzedékünk elveszett a történelem számára. Újaknak kell jönni, akiket nem terhel ennyi emlék, akiknek nem deformálja minden mozdulatát valami félelem.” Benkő tiltakozik: „Minden nemzedék átélt valamit.” Lendvai azonban hajthatatlan: „Amit mi, olyat még senki sem élt át. És főleg nem pár év alatt. Soroljam fel?”

Benkő nem látja, hogy a személyi kultusz és a politikai terror egy töről fakad, hogy nem lehet az egyiket elutasítani, a másikat pedig elfogadni. Ezért igaz ugyan, hogy a film végén harcoss reformerré válik, teljes átalakulásról azonban nem beszélhetünk: Benkő új identitása mélyen a múltban gyökerezik, s ezért nagyon törékeny és sebezhető. Benkő olyan reformer, aki *nosztalgiával* tekint a klasszikus rendszerre, s ezért kétséges, alkalmas-e arra a szerepre, amelyet az utolsó jelenetben választ. *A tragikus az, hogy Benkő tudja, mit kellene tenni, viszont kétséges, hogy képes-e végül is megtenni.*

A reformer drámája

A *Falak* „filmesszének”, „vitafilmnek”, „ellenfilmnek”, „cselekvő filmnek” egyaránt tekinthető. Bármilyen műfaji címkét ragasztunk is rá, a középpontban egy *erkölcsi választás* problémája áll. E választás történetét meséli el a film, amely két részre bontható szerkezetileg. A történet első része, a prólógustól egészen az utolsó jelenetig, a választás okainak, körülményeinek részletes elemzésével foglalkozik, bemutatja, hogy milyen történelmi helyzetben, milyen értékek között választhat a Benkő Béla nevű főszereplő. Az elemzés egymásba szövődő, egymásra rímelő, adott esetben egymást ellenpontoszó beszélgetések sorozatából áll. Így jutunk el a film utolsó jelenetéig, amely a tetőpont s egyben a megoldás. Itt születik meg a döntés, itt válik a film konformista főhőse – egy katartikus választás révén – kiváltságainak elvesztését is megkockáztató reformerré. Benkő Béla ugyanis a film utolsó jelenetében a személyes érdek helyett a barátságot, a kompromisszum helyett a harcot, a problémák szőnyeg alá söprése helyett a bátor kiállás kockázatát választja.

Benkő Béla a történet kulcsfigurája. Identitásáról nem mindennapjainak esetlegeségei alapján alkot képet a film. Alig tudunk meg valamit arról, hogyan él Benkő: hogyan dolgozik, hogyan szeret, milyen szokásai, vágyai, milyen titkai, bűnei, rögeszméi vannak magánemberként. Igaza van Heller Ágnesnek, amikor a filmről írt kritikájában megállapítja: a *Falakban* „a hősök »arca« nem mindennapi életükben bontakozik ki, hanem egy adott konfliktushoz való viszonyukban. Csak azok a szituációk, azok a mozdulatok ábrázolódnak, csak azokat a szavakat ejtik ki, amelyek az adott konfliktus vonatkozásában jelentősek.” (Heller 37) Ez a *három antagonist* – Ambrus, Ferenczi, illetve Lendvai – esetében is megfigyelhető. Ők is csak „egyfajta sajátos általánosság szintjén” vannak ábrázolva. A film főszereplői, de a mellékszereplők is: „jelképes bajvívók” (Földes 21). Kizárólag olyan dolgokról beszélnek, vitatkoznak, kizárólag olyan szituációk váltanak ki belőlük érzelmi reakciót, amelyek kapcsolatban vannak a „társadalmi mechanizmus” jövőjének – a klasszikus rendszer megőrzésének vagy átalakításának – kérdésével. A rendező – mint Sándor Iván írja – „alig egyéníti figuráit, sorsukból alig mutat fel többet, mint amennyi analízisének lefolytatásához szükséges” (Sándor 2).

A kulcsfigura és a három antagonist egy-egy „morális típust”, egy-egy „tipikus morális magatartást” képvisel. Ambrus László az *igazságkereső lázadó*, Ferenczi a *hatalom-*

féltő konzervatív, Benkő Béla pedig a *mérlegelő reformer* szerepét játssza (Heller 39–40; Vitányi 91). Külön figyelmet érdemel Lendvai, akivel Benkő hosszú és szövevényes beszélgetést folytat a film párizsi jeleneteiben.¹⁰⁴ Lendvai és a másik két antagonist, illetve Benkő között az az alapvető különbség, hogy a félelem helyett a szabadságot, a politika helyett a köznapi életet választó Lendvai *kívülről* nézi a falakat. Egy olyan morális magatartás lehetőségét reprezentálja, amely abban különbözik a másik háromtól, hogy *ironikusan* szemléli a történelem *abszurd* drámáját. Ha „szemléli” egyáltalán, hiszen Lendvai iróniája odáig terjed, hogy az egyik jelenetben megállapítja: az, ami a világban történik, „felfoghatatlan és áttekinthetetlen. A legjobb ha az ember nem is gondolkozik rajta, mert különben megőrül.” „Mindnyájan egy kaskai világ áldozatai vagyunk” – állapítja meg rezignáltan Lendvai.¹⁰⁵

¹⁰⁴ A kritika kevés figyelmet fordított Lendvai típusára a hatvanas években. Ez részben érthető, hiszen Lendvai mellékszereplő: hasonló szerepet tölt be Benkő mellett Párizsban, mint Zsuzsa Ambrus mellett Budapesten. A velük folytatott beszélgetés révén kapunk árnyalt képet Benkő, illetve Ambrus személyiségéről, morális típusáról. Azonban van egy lényeges különbség Lendvai és Zsuzsa között. Az tudniillik, hogy Zsuzsa múltjáról, terveiről, kapcsolatairól, politikai vagy erkölcsi nézeteiről nagyon keveset tudunk meg a filmben. Lendvai esetében más a helyzet. Róla összetett képet alkot a rendező: megismerjük a múltját, a jelenét, jövőbeli terveiről is képet kapunk. De ami még ennél is fontosabb: megtudjuk, hogyan gondolkodik a világról, a történelemről, a politikáról. Lendvai karakterének jelentőségét mi sem mutatja jobban, mint hogy a Kádár-rendszer természetére vonatkozó legkeményebb kritikai észrevételek éppen az ő szájából hangzanak el. Egrészt azt állítja, hogy a Kádár-rendszer nem különbözik alapvetően a Rákosi-rendszer-től („ez nem más rendszer”); másrészt kételkedik abban, hogy a Kádár-rendszer megreformálható. Úgy gondolja, hogy a modernizáció és a liberális tendenciák ellenére Magyarország a „félelem” és „mozdulatlanság” országa és az is marad. Talán rezignációjának és provokatív kijelentéseinek köszönhető, hogy a korabeli kritika *marginalizálta* Lendvai karakterét. Egyes kritikusok, például Sándor Iván, hallgatnak róla, mások azon töprengenek, hogy pozitív vagy negatív hőse-e a filmnek? (Földes 23) Rényi Péter „elvtelen disszidensnek” nevezi Lendvait (Rényi 20), Vitányi Iván pedig ezt írja: „Lendvai, a hajdani barát, sőt elvtárs egy lehetséges magatartást képvisel Benkő számára, a kompromisszumot a négyzetben, a belső emigrációt” (Vitányi 91). Heller Ágnes is negatív képet fest róla: Lendvai, Benkőhöz és Ambrushoz viszonyítva, „bukott ember”. Bukott ember, mert amikor disszidált, akkor hagyta magát elüldözni, kiütni a ringből: „végső soron csak azt lehet kiütni a ringből, aki feladta a harcot. Lendvai kiütötte magát a ringből, amikor Párizsba távozott – és itthon is kiüti magát az, aki lélekben a »falakon« kívül költözik.” (Heller 44) Heller úgy látja, hogy „Lendvai felmenti Benkőt minden kompromisszumért, mert úgy véli, hogy senki sem tehet mást, mint amit körülményei megengednek. Hiszen mindannyian Kafka kastélyában élünk, kiszolgáltatva idegen hatalmaknak, és nem tehetjük azt, amit akarunk, amit jónak látunk.” (Heller 42) Heller elemzése pontos: a rezignált Lendvai tényleg azt gondolja, hogy nem lehet átépíteni a falakat. Ugyanígy gondolkodik azonban Ferenczi is. Lendvai és Ferenczi világképe között mégis jelentős különbség van. Lendvai ugyanis, bár látja, hogy a rendszer nem megreformálható, nem ért egyet ezzel a helyzettel. Tudja, hogy a falakat át *kellene* építeni. Ferenczi máshogy gondolkodik: ő nem akar a falakhoz nyúlni, s úgy manipulálja a környezetét, hogy ezt mások se tegyék meg. Ferenczi félti, szereti, s ezért foggal-körömmel védelmezi a falakat: bárkivel szemben, bármilyen áron. Olyan kiváltságokat élvez, olyan hatalom birtokában van, hogy magatartása – amely csak „egy a falakat féltő magatartások közül” (Heller 40) – egyáltalán nem tekinthető meglepőnek.

¹⁰⁵ Lendvai iróniával kevert rezignációja akkor mutatkozik meg a leghatározottabban, amikor elmeséli, miért mondott le a hazatérés „romantikus” gondolatáról néhány évvel a disszidálás után: „56 után még azt hittem, hamarosan hazatérek, még tartott bennem a romantika. De aztán rájöttem, nem érdemes. *Az embereket nem érdekli a mi igazságunk, ha valamivel több kenyér és kevesebb erőszak jut nekik, átorientálódnak.*” Ez a mondat egyrészt önvallomás, másrészt rendszerkritika. Eszerint lehetséges ugyan, hogy 1956 óta sokat változott Magyarország, de *még nem eleget*: a Kádár-rendszerben még mindig több az erőszak és még mindig kevesebb a kenyér, mint egy nyugati demokráciában. Ez Lendvai szerint addig lesz így, amíg a poli-

Mindhárom antagonistának szerepe van valamilyen módon és mértékig abban, hogy milyen értékek, milyen erkölcsi magatartás mellett kötelezi el magát a kulcsfigura a film tetőpontján. Benkőnek, visszatérve Párizsból Budapestre, Ferenczi és Ambrus között kell választania, pontosabban: kettőjük *erőterében* kell megtalálnia a *saját* értékrendjét. Ez nem könnyű, mert Benkő Ambrushoz és Ferenczihez is hasonlít bizonyos mértékig – s erre a Lendvaival folytatott, önvizsgálattal felérő beszélgetés során döbben rá. Ferenczihez kapcsolja a „konzervatív ösztön”, a funkcionáriusmentalitás, az az elképzelés, hogy nem feltétlenül konformisták azok a politikai vagy gazdasági vezetők, akik annak idején kiszolgálták a Rákosi-rendszert, most pedig kiszolgálják a Kádár-rendszert. Benkőt a szakmai és erkölcsi tisztánlátás igénye kapcsolja Ambrushoz. Benkő tiszteli Ambrus dinamizmusát, bátorságát, értéknek látja örök elégedetlenségét, de tart attól, hogy a heves és meggondolatlan Ambrus nem látja mindig realisan a helyzetet, s ezért nem is képes azt hatékonyan, felesleges áldozatok nélkül megoldani.

Ambrus és Ferenczi harca az állami vállalaton belül – amely akkor robban ki, amikor Ambrus „gondolatgyilkosnak”, vagyis a fejlődés kerékkötőjének nevezi Ferenczit, aki őt árulással, ipari titkok kiszivároztatásával vádolja – Benkő belső konfliktusának *kivetülése*. Ambrus és Ferenczi önálló karakterek, de úgy is értelmezhetők, mint Benkő két énjének megtestesülései. Konzervatív énje azt tanácsolja neki, hogy védelmezze a falakat, lázadó énje ennek az ellenkezőjét sugallja. A film utolsó jelenetében a reformerré változó Benkő a második lehetőséget választja: Ambrus mellé áll, de – s ez lényeges – nem a *korlátlan* rombolás ígéretével vagy szándékával.

Egy táblázatban így foglalhatjuk össze a klasszikus rendszerrel való szakítás vagy nem szakítás dilemmájára épülő drámai konfliktus identitás szerkezetét: a konfliktus főszereplőit, azok magatartásmódját, politikai világméretét, illetve azt, hogy a protagonista – Benkő Béla – hogyan gondolkodik, látásmódja alapvető irányultságát figyelembe véve Párizsban, majd később, a végső választás pillanatában Budapesten:

tikusok (tágabb értelemben azok az értelmiségiek, akik a párhuzamos budapesti jelenetben Bereczkiéknél vitatkoznak egymással) nem gyógyulnak ki a politikai „cserkészkedésből”, a „világmegváltó hangulatokból”. Nem bírom az „irracionalis hősködéseket” – mondja Lendvai azokra az eszmékre, utópiákra, ideológiáként lelepleződött „igazságokra” utalva, amelyek Benkő számára, az önkritika ellenére, még mindig tájékozódási pontot jelentenek. „Annyi minden van az életben, amit nem éltem át..., minek töltsen tovább az időmet reménytelen erőfeszítésekkel, hogy megforgassuk a világot, ahogy régen énekeltük.” Lendvai nem politizálni akar, hanem élni – akkor is, ha kétséges, hogy van-e bármilyen célja, önmagán túlmutató értelme az ember létezésének. És ha nincs? Talán nem is baj. A lényeg, hogy Nyugaton könnyebben lehet „jómódban”, „biztonságban”, „gátlások nélkül” élni, mint Keleten.

Karakter	Ferenczi	Benkő Béla	Ambrus László
Magatartás	konzervatív	kezdetben: kompromisszumkereső ↔	lázádo (moralista)
		végül: lázádo ⇒	
Preferált politikai rendszer	klasszikus szocializmus	kezdetben: konformista, a változatlan meg- őrzés híve ↔	reformszocializmus mint távoli, homályos lehetőség
		végül: a változás mellett elkötelezett ⇒	

A film azt meséli el a maga analitikus, esszéisztikus módján, hogyan szakít Benkő konformista énjével, hogyan fejt le magáról régi, ötvenes évekbeli arcát. Pontosabban: annak maradványát. Mert igaz ugyan, hogy a film kezdetén Benkő Ambrus és Ferenczi között áll, de nem félúton a két karakter között. Benkő már a film kezdetén is közelebb áll Ambrushoz. Nem munkatársként, beosztottként, hanem bizalmas barátként beszél róla. Persze elárulhatná a barátságot, hiszen az „okos” és „gátlástalan” Ferenczivel – aki mindenre képes, „ha a saját érdeke a cél” – nem bölcs dolog ujjat húzni. Az elhatározásra jutott Benkő azonban nem ijed meg: vállalja Ambrus mellett az ügyvéd, Ferenczivel szemben pedig az ügyész szerepét.¹⁰⁶

Döntésével Benkő politikai irányvonalat is választ. Ferenczi ugyanis a személyi kultuszra és a társadalom korlátlan elnyomására épülő *klasszikus rendszert* s ilyen értelemben az ötvenes évek *totalitárius* látásmódját képviseli, Ambrus pedig a szocializmus *reformváltozatát*, pontosabban annak távlatos, ígéretes, de egyelőre homályos lehetőségét. Drámai döntés ez, mert nem egyértelmű, hogy mi lesz a következmény. S valóban: Kovács nem ábrázolja a döntő összecsapást: Benkő és Ferenczi *előrevetített* konfliktusát. Bemutatja a készülő összecsapás szimbolikus résztvevőit, ennél tovább azonban nem megy. Ott hallgat el, ahol a történelem veszi át a szót. Ott, ahol az utak a politikai játszmák világába vezetnek. A film nyitott befejezése drámai figyelmeztetés:

¹⁰⁶ Amikor Benkő Ambrust – a reformszocializmus távlati lehetőségét – választja, akkor ezzel bizonyos értelemben túllép rajta: Ambrus ugyanis nem tudatosan, hanem *ösztönösen, indulati szinten* képviseli a reformot, a klasszikus rendszerrel való szakítás programját. Benkő átgondolt, megfontolt, *tudatos* döntést hoz a film végén – s ez részben azt jelenti, hogy nem úgy cselekszik, ahogy az érzelmei diktálnák. Konkrétan arról van szó, hogy Benkő a félelmei ellenére is Ambrust választja. Tudniillik: bármilyen bátor máskor és általában, Párizsban bevallja Lendvainak: *most ő is fél*. Lendvai: „Még mindig Ambrus foglalkoztat? Mondj már valamit! Úgy jössz itt mellettem, mint egy falusi kislány, aki fél, hogy megizélik.” Benkő: „Lehet, hogy félek.” Lendvai: „De téged csak Pesten izélhetnek meg, öregem, addig van még egy napod, s különben is rajtad áll, mit teszel.” Benkő: „Éppen ez az.”

most fog eldőlni a szocializmus sorsa, most fog eldőlni, hogy a régi és az új harcában ki kerekedik felül: azok, akik félnek a változástól, vagy azok, akiket a változás hiánya vagy lassúsága tölt el aggasztó nyugtalansággal.

Egy melldráma vázlata

Figyelemre méltó, hogy a klasszikus rendszerrel való szakítás drámája két szinten játszódik le a *Falakban*. Egyrészt lejátszódik a főszereplők – Ferenczi, Ambrus, Benkő, illetve Lendvai – szintjén, másrészt lejátszódik a mellékszereplők – Erzsi, Márta, illetve részben Zsuzsa – szintjén. Kovács kétszintes drámát rendezett: a főszereplők szintjén közéleti vonatkozású *erkölcsi dráma*, a mellékszereplők szintjén magánéleti vonatkozású *melldráma* bontakozik ki. A három női mellékszereplő magatartása-világképe Vitányi Iván szerint pontosan megfelel a főszereplőkének: „Ambrus viselkedésének pandanja Márta, Benkőé Zsuzsa, míg Ferenczi szövetségesévé Benkőné válik opportunizmusával. A kör így teljes.” (Vitányi 91) Bár vitatható Zsuzsa morális típusának Vitányi-féle értelmezése, egy dolog kétségtelen: a klasszikus rendszerrel való szakítás drámája éppen azért tekinthető drámának, mert Benkőnek a *felesége* és a *sógornője* álláspontja között is választania kell. Hiszen, mint Arisztotelész írja, a drámai hatás akkor születik, „ha baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés”, vagyis ha olyan emberek között robban ki valamilyen konfliktus, akik szoros érzelmi kapcsolatban állnak egymással. Ez történik a *Falakban* is: Benkőnek olyan emberekkel is összetűzésbe kell kerülnie az Ambrus-ügy kapcsán, akik a családtagjai, s akikkel éppen ezért lehetőleg később is meg kell találnia valamiképpen a hangot.

Zsuzsa kiegyenlítő – békéltető – szerepet játszik Ambrus és Ferenczi vitájában, Benkőre azonban nincs hatással: választásában nem játszik semmilyen szerepet. Erzsi és Márta viszont annál inkább. A feleség és a sógornő ugyanolyan egyénített morális típusok, mint Ferenczi és Ambrus: Erzsi a magánélet szintjén a konzervatív Ferenczi, Márta pedig a lázadó (moralista) Ambrus *tükörképe*. Erzsi alkalmazkodásra, a mozgathatatlan tekintett falak elfogadására ösztönzi Benkőt: nem akarja, hogy a férje „belekeveredjen” a „szerencsétlen Ambrus-ügybe”. Azt szeretné, ha Benkő pontosan úgy ítélné meg az ügyet, mint Ferenczi.¹⁰⁷ Márta éppen ellenkezőleg: arra biztatja Benkőt, hogy lázadjon fel „a beavatottak, a tekintélyek, a kiválasztottak uralma” ellen. Márta ilyen kiválasztottnak („tiltó angyalnak”) látja Ferenczit is. A tiltó angyalok – mondja Benkőnek – „ott állnak a tudás fájánál, nehogy valaki leszakítson egyet azokból a bizonyos almákból. Mondd, mi vagy te, Ádám-e vagy tiltó angyal?”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Azt, hogy Erzsi Ferenczi tükörképének (szövetségesének) tekinthető morális szempontból, többek között azzal jelzi a rendező, hogy Erzsi és Ferenczi *személyesen is* találkozik egymással a film egyik jelenetében.

¹⁰⁸ Márta nincs jó véleménnyel a szocializmus paradicsomi kertjének *gyáva* lakóiról. Megvetéssel beszél azokról a kispolgárokról, „lelki” „kényelem”-kedvelőkről, akik, „ha jön a vihar”, szépen beveznek egy „védett öbölbe”, és megvárják, amíg „csendesülnek a hullámok”. A nővérét is ilyen gyáva kertlakónak látja, és attól tart, hogy Benkő is el akarja kerülni az „üzemzavart”.

Bár a dráma közéleti oldalát sokkal részletesebben kidolgozta a rendező, mint a magánéleti oldalát, az identitástervezet ezen a szinten is hasonló: Benkő középen áll a konzervatív Erzsi és a lázadó (moralista) Márta között. Középen, de ezúttal sem félúton. Benkő formailag Erzsihez áll közelebb, hiszen ő és Erzsi hosszú évek óta házasságban élnek. Erzsi azonban arra gyanakszik, hogy Benkő titokban vonzódik a húgához, tehát lehetséges, hogy Benkő valójában Mártához áll közelebb. Erzsi jól ismeri Márta lázadó természetét, s attól is tart, hogy a vonzalom kölcsönös, tehát él benne a gyanú, hogy Márta is vonzódik titokban Benkőhöz. Ezért egy okos lépéssel megosztja Mártával a gyanúját, majd a támogatását kéri az Ambrus-ügyben, amit a szerető gyanújába kevert Márta nem utasíthat vissza anélkül, hogy ne igazolná Erzsi sejtését. Márta nehéz helyzetbe kerül: ha nem akar úgy feltűnni, mint aki vonzódik Benkőhöz, támogatnia kell Erzsit, következésképpen azt kell javasolnia Benkőnek, hogy Ferenczinek adjon igazat – éppen úgy, ahogy Erzsi szeretné. Márta azonban végül nem enged a ravasz zsarolásnak. Felülkerekedik benne a lázadó, s azt javasolja Benkőnek, hogy „találkozzon” Ambrussal. Márta javaslata a Benkő iránt táplált vonzalom jeleként is értelmezhető, de értelmezhető úgy is, mint egy olyan nő döntése, aki nem hagyja magát senki és semmi által irányítani. Márta Erzsihez képest kétségtelenül bátor, független személyiség – talán éppen ezért vonzódik hozzá Benkő titokban. Hogy Erzsi gyanúja nem légből kapott, ezt a rendező azzal támasztja alá, hogy Márta és Benkő beszélgetésének *erotikus* töltetet ad egy fényképezőgép segítségével. A Mártának ajándékozott nyugati fényképezőgép – amelyben „fél perc múlva kész a fénykép” – a sógornő *teste* iránt tanúsított heves, de elfojtott érdeklődés szimbóluma. A fényképezőgép optikáján keresztül Benkő kedvére, gátlástalanul mustrálhatja Márta idomait. Amikor a sógornő tiltakozik („kár a filmért”), Benkő megjegyzi: „Pedig olyan jól áll neked a táj.” A vonzalom kifejezésével vagy elrejtésével küszködő Benkő itt valójában azt akarja mondani: jól áll neked a *meztelenség*. Márta ugyanis szeret „vetkőzni” Benkő előtt, legalábbis a féltékeny, magát öregnek látó Erzsi szerint.¹⁰⁹

A Márta igazsága mellé álló Benkő választása azért drámai, mert Erzsi a házasság küszöbönálló *széthullásának* első jeleként értelmezheti a kialakult szituációt. Márpedig Erzsi semmitől sem fél jobban, mint attól, hogy elveszíti Benkőt, akiért annyi áldozatot hozott az évek során. Mivel azonban a klasszikus rendszerrel való szakítása drámájának ez az oldala (műfaji és dramaturgiai okok miatt) vázlat maradt, nem derül ki a filmből, hogyan alakul Benkő és Erzsi, Erzsi és Márta, illetve Benkő és Márta kapcsolata. Kovács András felveti ugyan egy kényes szerelmi háromszög kialakulásának lehetőségét – tovább azonban nem megy.

¹⁰⁹ Márta Benkő iránt érzett vonzalmáról Erzsi és Márta egyaránt beszél. Erzsi: „Béla szívesebben van veled, mint velem. Te szebb is vagy nálam, fiatalabb is, én már fáradt vagyok. [...] Látom, hogy hagynak ott asszonyokat, mert a férjnek megtetszett egy fiatal csitri.” Márta: „Béla és én! Ugyan!” Erzsi: „Úgy vetkőzöl előtte, mintha már a szeretője lennél.” Később, amikor Benkő találkozik Mártával, beszélgetésük végén Márta megjegyzi: „Nem akarom, hogy beléd szeressek, hogy igaza legyen Erzsinek. Olyan szánalmas.”

Az átépítés programja

Benkő Béla végső választása – *fejlődéstörténete* – szimbolikusan értelmezhető. Azt demonstrálja, hogy vannak olyan történelmi pillanatok, amikor a kisember erkölcsi bátorsága, *áldoztvállalása* nélkül nem lehet sikeres semmilyen felülről kezdeményezett politikai vagy gazdasági reform. Fontos itt felhívni a figyelmet a következőre. Egy politikai rendszer kaotikus széthullásának vagy békés, rendezett átalakulásának történetét – az emberi sorsok szintjén – két módon lehet elmesélni. Az első lehetőséget a kor meghatározó személyiségeinek ábrázolása jelenti, akik döntéseikkel a történelmi folyamatokat irányítják, vagy azt hiszik, hogy irányítják. Ez a *politikai dráma* műfaja.¹¹⁰ Kovács ezt a műfajt is választhatta volna elméletileg, hiszen a hatvanas években az uralkodó csoport felvilágosult, az addigi rezsimmal elégedetlen tagjai kezdeményezték a reformot. A politikai vezetés alkalmasságának vagy alkalmatlanságának kényes kérdését azonban nem lehetett felvetni 1968-ban: ez tabu volt a rendszerváltásig. Kovács a másik lehetséges megoldást választotta: *közéleti drámát* rendezett, amelyben kisemberek játsszák a főszerepet. Ők sodródnak a történelmi eseményekkel, néha azonban, kivételes pillanatokban, olyan utat választanak, amely hatással van az egész társadalomra.

A *Falak* hősei mérnökök, igazgatók, osztályvezetők, de mivel politikai hatalommal nem rendelkeznek, kisembereknek tekinthetők. Ezeket a kisembereket – a rendező látásmódja szerint – *erkölcsi felelősség* terheli a szocializmus adott állapotáért. A film hősei, de a rendező és a kritikusok is azon az állásponton vannak a hatvanas években, hogy a munkásosztály, a parasztság és a haladó értelmiség, tehát a magyar társadalom *többsége* 1945 után szabadon választotta – szovjet minta alapján ugyan, de *maga építette fel* – a falakat: a szocialista rendszer most éppen áttervezésre és átépítésre szoruló konstrukcióját. Ez az álláspont Heller Ágnes 1968-as *Falak*-kritikájában fogalmazódik meg a legvilágosabb módon: „...nyilvánvaló, hogy a film hősei csak azok lehetnek, akik számára ennek a társadalomnak a »konstrukciója« életkérdés, azok, akik maguk építették fel ezt a világot, akiknek a vére éppúgy beleépült ezekbe a falakba, mint hajdan a balladai Kőműves Kelemenné” (Heller 39). Figyelemre méltó, hogy Heller nem tesz különbséget az építő és az áldozat között, pedig Kőműves Kelemenné testét az asszony *akarata ellenére* keverte bele a tizenkét kőműves a mészbe. A szocializmus „balladájának” a hatvanas években *még* nincsenek ártatlan áldozatai, jobb sorsra érdemes, tragikus vesztesei: a konstrukció léte még minden *tisztességes* magyar állampolgár számára „életkérdés”.

Heller logikusan gondolkodik, amikor levonja a következtetést: ha igaz, amit a politikai vezetés állít, hogy a szocializmust a magyar társadalom választotta, sőt építette, akkor ez a választó-építő többség okkal gondolja úgy, hogy joga van az átépítéshez, a konstrukció átalakításához, feltéve, hogy bebizonyosodott: az, ami most van, nem működésképes, nem jól megalapozott. „Azokat a falakat ugyanis – írja Heller –, ame-

¹¹⁰ Politikai dráma például Andrzej Wajda *Danton* (1983), Mészáros Márta *A temetetlen halott* – Nagy Imre naplója (2004) vagy éppen Ron Howard *Frost/Nixon* (2008) című filmje.

lyeket mi építettünk, nem kell tőlünk független és *megváltoztathatatlan hatalmaknak* tekintenünk. Éppen mert mi építettük őket, éppen, mert már bennük van a mi vé-rünk, mert bennük vannak a kompromisszumaink, a tévedéseink – éppen ezért van *lehetőségünk* és *jogunk* rá, hogy átépítsük őket, akkor és úgy, ahogy szükségesnek és igazságosnak tartjuk.” (Heller 42) A film hősei is így gondolkodnak. A legbátrabbak azonban már azzal is elégedettek lennének, ha a „szemérmes hallgatás” helyett végre tényleg ki lehetne mondani: a szocializmus falakat *is* jelent, „amelyek néha távolabb vannak, mint gondoljuk, de néha közelebb, mint lehetnének” (Kovács 9).

A változás útjában álló politikai-társadalmi és erkölcsi-pszichológiai akadályok – a külső és belső falak – elemzése célt szolgál: Kovács a reformtörekvéseket akarja támogatni az analízissel. Mi a reform lényege? Ezt a film címét értelmező utcai pantomimjelenetben definiálja a rendező. Eszerint a klasszikus rendszer reformja nem a falak lerombolását – *nem a szocializmus elutasítását* – jelenti, hanem a falak közt nyíló tér alaposabb, félelem nélküli megismerését, továbbá (legfeljebb) a rendszer egyes részterületeinek átszervezését: egy-egy „falszakasz” „*átépítését*”. A film története, identitásszerkezete, konfliktusrendszere arra a gondolatra épül, hogy „nincs értelme a bennünket körülzáró falak ledöntéséről beszélni addig, amíg ki nem használtuk a falakon belüli mozgásteret” (Vitányi 92). Más szóval: *nem „ésszerű” és erkölcsileg sem helyes addig elutasítani a szocializmust, amíg nem tapasztaltuk meg, hogy még milyen gazdasági, politikai, ideológiai lehetőségeket rejt magában*. Lehetséges ugyanis – és a film éppen ezzel a következtetéssel zárul –, hogy „ha mind kitölténénk a számunkra adott mozgásteret, mérhetetlenül ki tudnánk tágítani egész társadalmunk lehetőségeit” (Vitányi 92). „*Mérhetetlenül*” – ebben a kifejezésben összpontosul a korszak minden illúziója, vágyálma, reménye, mindaz, amit röviden a kádárizáció *politikai utópiájának* nevezhetünk.

A féllábú sofőr története

Ha összehasonlítjuk a *Falak* identitásszerkezetét a két évvel később készült *Kitörés*-rel, hasonlóságokat és különbségeket egyaránt megfigyelhetünk. Mindenekelőtt megállapítható: Bacsó Péter ugyanolyan közéleti vitafilm („kérdő filmet”) rendezett, mint Kovács András. Bár a *Kitörésben* nagyobb hangsúlyt kap a történet, sőt a kaland, a narratívát olyan jelenetek tagolják, amelyek esszéisztikus jellegűek, s így nem viszik előre a cselekményt. (Vö. Lázár 28–34.) Ezek a jelenetek ideológiai, erkölcsi vagy éppen gazdasági problémákkal foglalkoznak – például azzal a kérdéssel, hogy ha „a szocializmus építésének idején a munkásosztály gyakorolja a hatalmat a proletárdiktatúrában”, akkor miért akar egy munkás, aki „a hatalmat gyakorolja”, disszidálni? „Valóban a munkásosztály gyakorolja a hatalmat?” A kérdés akkor vetődik fel, amikor a filozófiai tanulmányokat folytató Anna (Lendvai Katalin) riportot készít későbbi szeretőjével, a disszidálási kísérlet miatt börtönre ítélt Lacival. Laci (Oszter Sándor) szemléletes választ ad a kérdésre. Eszerint azért akarta elhagyni az országot, mert 167 cm magas

ember létére eddig mindig olyan „szobákban” kellett járnia, „ahol a plafon a földtől 160 centire van”. „Én – mondja Laci – nem vágyom különösebben hatalomra, de van néhány dolog, ami miatt mindig görbén járok. Egy: nem hagytak dolgozni. Pedig munka nélkül nyolc órán át a gyárban lötyögni: szar dolog. Kettő: egy olyan gyárban, ahol a munka nem igazán munka, a bér sem igazán bér. Harmadszor: a lakás. Tudja mit, erről ne is beszéljünk. Egy lányt el akarok vinni. Hova vihetem? Az erdőbe? A pofámba világitanak. Közszemérem sértés. Tudja, az agyamra ment ez a sok közszemérem.” Laci indulatos, szociális elégedetlenséget jelző kifakadása – két évvel a *Falak* után – ijesztő képet fest az „ésszerűen korlátozott szabadság” rendszerében uralkodó állapotokról. A pazarló állami vállalat racionális átszervezésén dolgozó Pray, Laci okos, melegszívű, iróniára hajlamos főnöke (Liska Tibor, a reformközgazdaszt játssza) is elkeserítőnek látja a helyzetet. Amikor Pray és az akadozó anyagellátás miatt a gyár udvarán tétlenül lődörgő Laci megismerkedik egymással, a közgazdász ezt mondja: „Tudja, én mit szeretnék? Robbantani. Tudja, valahogy úgy, ahogy az atomtudósok csinálták az első atommáglyákat. Ha ezt a társadalomban lévő sok, *mozdulatlanságra kényszerített energiát* föl lehetne szabadítani, az jelentősebb lenne egy atomrobbantásnál.”

Bacsó Péter filmje a két „robbantó” barátságának történetén keresztül az ötvenes években kialakult gazdasági, politikai, pszichológiai mechanizmusokkal való szakítás emberi feltételeit és lehetséges társadalmi következményeit vizsgálja.¹¹¹ Ugyanúgy, mint a *Falak*. Mindkét film azt mondja, hogy gazdasági reformokra van szükség, ezek viszont csak akkor lehetnek sikeresek, ha megváltozik az emberek mentalitása, főleg *munkakultúrája*. Az ötvenes évek termelési filmjeiben a munka kapcsolta össze az embert a társadalommal, az élvezte társai megbecsülését, bizalmát, aki helyt állt a munka „frontján”. A munkás hős volt, a munka pedig teremtő, szakrális tevékenység. Bacsó nyugtalanító változást regisztrál: a *munkás már nem akar dolgozni*. Legfeljebb „maszekolni”, mint a Fenntartó Vállalat ügyeskedő szakemberei az *Én vagyok Jeromosban* (Tímár István, 1970). Erre a problémára akkor reflektál a film, amikor a befolyásos Dragonits, Pray ádáz ellenfele, megkaparintja a Laci íróasztalában elrejtett szociológiai térképet, amely a cégnél „dolgozó” (munkát kerülő) emberek szövevényes kapcsolat- és tevékenységrendszerét ábrázolja: ki kinek a szeretője, ivócimborája, kártyapartnere, ki kivel jár vadászni – azaz: ki hogyan nem dolgozik. Amikor a térkép miatt összehívott értekezleten Dragonits rátámad az izgatással vádolt Lacira, aki véleménye szerint „a vezetés tekintélyének módszerese lejáratására” törekszik, Pray megvédi munkatársát: „Te, nem olyan rossz ez a térkép. Csak persze három fontos átfedő kör legalábbis hiányzik. Hát először is vannak, akik nemcsak vadásznak, szeretkeznek, isznak meg

¹¹¹ A *Kitörés* nemcsak a *Falakkal*, hanem Makk Károly 1961-es *Megszállottak* című filmjével is összehasonlítható. A *Megszállottakban* ugyanolyan szorosan összekapcsolódik egymással a férfibarátság és a „mozdulatlanság” elleni harc témája, mint a *Kitörésben*. De amíg Bacsó Péter elégikus-ironikus, addig Makk Károly drámai képet fest a két férfi homoerotikus elemekkel is fűszerezett barátságáról, „szexuális viszonyáról”. Makk provokatív filmjében minden olyan elem megtalálható, ami egy nő-férfi románcra is jellemző: találkozás, „szerelem első látásra”, a másik értékeinek, személyiségének megismerése, „együttélés”, a kapcsolatba beavatkozó harmadik fél, szakítás, szenvedélyes kibékülés.

a zűrök eltusolásában nagyok, hanem dolgozni is tudnak, értenek is valamihez, eredményeket is érnek el. Az igaz, hogy ez egy viszonylag kicsi kör. De van egy sokkal nagyobb, akik ma is képesek lennének mindenre, ha legalább valamennyire értelmes, szervezett körülményeket biztosítanánk nekik, és hasznos feladatokat kapnának. Végül az összes körökön belül és kívül is emberek, értelmes lények vannak, akik azért valami hasznos dologra megtaníthatók, és ráfoghatók a szervezettebb munkára, még ha ma félnek is kicsit ettől.” Dragonits válasza rövid és sokatmondó: „Ti is csak azt hiszitek, hogy erről van szó?” – kérdezi.

Bacsó itt ugyanazt mondja, mint az MSZMP-n belüli „ellenzéki párt” létrehozásának, vagyis a hatalom megosztásának¹¹² lehetőségét felvető Kovács: a reform nem gazdasági, hanem politikai kérdés.¹¹³ Politikai reform nélkül a gazdasági reform nem lehet sikeres, nem változhat meg a munkakultúra sem. „Ahhoz, hogy minden megmaradjon, mindennek meg kell változnia” – mondja Benkő a *Falakban*, rámutatva arra a politikai dilemmára, paradoxonra, amely a Kádár-rendszer keretei között végül megoldhatatlannak bizonyult. Drámai mondat ez, mert ott bujkál benne a felismerés: ahhoz, hogy a rendszer által kitzűzött célok és ígéretek realitássá váljanak, s általuk a rendszer igazolja létezését, lehetséges, hogy olyan mély reformokra van szükség, amelyek felérnek egy *forradalommal*, a rendszer megkülönböztető tulajdonságainak feladásával. Például annak az alapvető elvnek a feladásával, amely a hatalom koncentrációja és a

¹¹² Egyik film sem kérdőjelezi meg az egypártrendszert, a kommunista párt történelmi és ideológiai jogát az osztatlan hatalomhoz. A *Falak* azonban – igen merészen – kimondja: az MSZMP nem működik elég demokratikusan. Mi lehetne a megoldás? Kovács egy lehetőséget lát: *a párt önmaga „ellenzéke” kell, hogy legyen*. Konkrétan akkor fogalmazódik meg ez az ideológiai jóhiszeműségről és naivitásról egyaránt tanúszkodó gondolat, mikor a már idézett vitajelenet végén a 2. vendég levesz a polcra egy Lenin-könyvet, bizonyítandó, hogy a párton belüli demokrácia nem az ördögtől való elképzelés: 2. vendég: „Na, végre megtaláltam. Laci, mit gondolsz, mikor nyomtatták ki ezt a szöveget: »Kénytelen vagyok a központi bizottsági tagság alól felmentésemet kérni, amit ezennel meg is teszek, fenntartva magamnak a jogot az agitációra a párt alsó szervezeteiben és a pártkongresszuson.« 1952-ben. Tessék. Szikra kiadás. Bárki olvashatta, sőt kötelező olvasmány volt.” Ambrus: „Fantasztikus!” 5. vendég: „A helyedben nem idézném Lenint, ellened beszél. Az ő idejében sokkal kevesebbet tudott adni a forradalom a népnek, a te objektív feltételeid rosszabbak voltak, mégis több volt a demokrácia...” 2. vendég: „De úgy volt több, hogy csak a pártban volt teljes demokrácia...” 5. vendég: „Mindegy, hogyan...” 2. vendég: „Nem mindegy! Az a kulcsa a dolognak, hogy a pártban mi van!” 5. vendég: „Ez fából vaskarika!” 2. vendég: „Miért? *Ahol egypártrendszer van, ott ugyanannak a pártnak kell betöltenie az ellenzéki párt szerepét is! Különben hogy lehet demokrácia?*” – A politikai hatalom birtokosainak szánt üzenet az óvatos megfogalmazás ellenére egyértelmű: a tervbe vett liberalizáció sikere érdekében – ha már a többpártrendszer bevezetésének nincs „ésszerű” realitása – legalább a párton *belül* kellene biztosítani az egymással *versengő* politikai erők (frakciók) küzdelmét.

¹¹³ A politikai változás kérdése abban az interjúban is felvetődött, amely Bacsó Péterrel készült a *Kitörés* bemutatója után: „Évek óta nyilvánvaló szükségszerűség, hogy meg kell változnia a gazdasági struktúrának. Engem az érdekelt, hogy ez a gazdasági szükségszerűség hogyan érvényesül az egyén, az egyes ember életében. Egy konkrét emberi sorsba próbáltuk beleszúrítani azt a gondolatot, hogy úgy, ahogy most él, nem tud tovább élni, elégedetlen a maga módján, belülről feszegeti ezt a struktúrát, és szeretne valahogyan... változtatni a saját sorsán, és egyben azon a struktúrán is, amiben él. Ez volt a film egyik szándéka. A másik alapgondolata: hogy *nem elég* megváltoztatni a gazdasági struktúrát, ehhez bizonyos *politikai feltételek* is szükségesek. Egy új gazdasági struktúrát lehetetlen megteremteni a politikai demokratizmus segítségével. Magyarán: az embereknek érezniük kell a maguk fontosságát, szerepét, jelentőségét ennek az új struktúrának a kialakításában. Ez volt a film elméleti kiindulópontja.” (Beszélgetés a *Kitörés* alkotóival, 5)

társadalmi autonómia korlátozása érdekében bürokratikus (állami vagy szövetkezeti) köztulajdonként határozza meg a szocialista rendszer domináns tulajdonformáját.

Mindkét film a jóléti szocializmus megvalósításának lehetőségét mérlegeli, s ezért mindkettő nyugatra tekint: a prosperáló nyugati demokráciák eredményeinek tükrében értékeli a magyar gazdaság és szociális ellátórendszer teljesítményét. Itt azonban már a különbség is kirajzolódik a két mű között. A *Falak* még elég bátor ahhoz, hogy empirikusan is összehasonlítsa egymással a két világot: Benkő és Lendvai (illetve Marie) találkozása a szocialista Kelet és a kapitalista Nyugat találkozásaként is értelmezhető, ahol mindenki elmondja: mit jelent a vasfüggöny egyik, illetve másik oldalán élni. A *Kitörés* is eljátszik az összehasonlítás lehetőségével, hiszen Laci disszidálni akar. A történet azonban nem lépi át a vasfüggönyt: rejtély marad, hogy milyen tapasztalatokat szerzett volna a határon elfogott Laci Nyugat-Európában.¹¹⁴

Levonhatjuk a következtetést: amíg Kovács 1968-ban még egy *kinyúló*, addig Bacsó 1970-ben már egy *bezáruló* Magyarországot lát. Egy olyan Magyarországot, amely nem állja ki a nyugati államokkal való összehasonlítás próbáját. Bacsónak már nincsenek illúziói a reformok sikerével s így a jóléti szocializmus *gyors* megvalósításának lehetőségével kapcsolatban. Ez derül ki abból a jelenetből, ahol az elkeseredett Laci azzal vádolja Tóth elvtársat – a vállalat igazgatóját s egyben Anna apját –, hogy tönkre akarja tenni Prayt. A jelenet végén Laci kijelenti: „*Olyanok vagyunk, mint a féllábú sofőr, aki mindig a féken tartja a lábát, a gázpedálra meg nem lép senki se.*”

Bacsó pesszimista: megpróbálja ugyan a film utolsó jelenetében legyőzni a reformok jövőjével kapcsolatos kétségeit, a megoldás azonban nem megnyugtató. Ha koherens gondolati egységnek tekintjük a *Kitörést*, akkor ott ér véget, amikor a vállalatnál elüldözött, Anna által is elhagyott Laci megvásárolja és visszadobja a Dunába azokat a vergődő halakat, amelyeket egy étterem akváriumában látott fuldokolni, *néhány méterre a folyótól*. A haldobálás kétségbeesett gesztusa Laci helyzetének összefoglalása. Laci azért adja vissza a halak szabadságát, mert önmaga reménytelenül abszurd helyzetének szimbólumára ismer rá az akváriumba zártságban és levegőtlenységben. Megteszi, mert örülne annak, ha vele is megtenné valaki. Ekkor találkozik véletlenül

¹¹⁴ A *Fejlövés* is foglalkozik a disszidálás kérdésével. Bacsó 1968-ban, tehát a *Falakkal* egy időben forgatott, zárt szituációs drámával keresztezett road movie-ja három kallódó fiatal – Laci, Klári és Béla – története, akik nem tudnak beilleszkedni a társadalomba. Úgy döntenek, hogy csoportos öngyilkosságot követnek el. Kettőn azonban végül meggondolják magukat, s inkább a disszidálás lehetőségét választják. Akárcsak Fonyó Laci, őket is elfogják a határon. Fontos itt felhívni a figyelmet valamire. Bacsó e két filmjében a disszidálás még *kaland* és nem dráma. Drámává a hetvenes-nyolcvanas évek filmjeiben válik, amikor a menekülni vágyó hősök az életüket áldozzák a határon a szabadság röpke pillanatáért. A két legemlékezetesebb példa ezzel kapcsolatban Makk Károly *Egymásra nézve* (1982) és Gothár Péter *Megáll az idő* (1981) című filmje. Makk Károly filmjében a hősnőt agyonlövik a határon, s a *Megáll az idő* Pierre nevű hőse is ez a sors vár valószínűleg. Amikor Dini a vonatból kihajolva utoljára látja Pierre-t, akkor Pierre a leeresztett sorompó mögött áll, és éppen eldob egy üres üveget (lassított felvételen!). Ez tulajdonképpen egy fájdalom metafora: *Pierre a határon el fogja dobni, pazarolni az életét*. Nem véletlenül utalok itt a *Megáll az idő* Pierre nevű hőseire. Az a gyanúm ugyanis, hogy Gothár a *Falakra* gondolva nevezte el így a hőst. Lendvai Pétert ugyanis, akinek sikerült Nyugatra jutnia, a felesége Pierre-nek szólítja Kovács András filmjében. A két Pierre eltérő sorsában a hatvanas évek *optimizmusa* és a hetvenes-nyolcvanas évek *rezignációja* feszül egymásnak.

megint Prayjal, a *szabadítóval*, aki új munkát ígér neki a hídon. A találkozás megerősíti a két férfi barátságát, viszont nem jelent garanciát arra, hogy jóra fordulnak a dolgok. Könnyen elképzelhető, hogy Laci és Pray új összefogása csak egy még nagyobb kudarc előjátéka a film végén.

Ha a két film identitás szerkezetét is összehasonlítjuk egymással, megállapítható: a *Kitörésben* ugyanazok a „morális típusok” – a konzervatív, a lázadó és a reformer – küzdenek egymással, mint a *Falakban*. A lázadó típusát Laci (továbbá Pray és látszólag Anna), a konzervatív típusát Dragonits, a reformer típusát Tóth képviseli. Különbség, hogy a *Kitörésben* találkozik egymással a három ember. Egy heves vitajelenetben futnak össze a szálak, ahol eldől, hogy a reformerként bemutatott Tóth végül is kit támogat: az őszinte, indulatos, tenni akaró Lacit vagy a cinikus, semmirekellő Dragonitsot, aki elutasít bármilyen változást. Ezen a ponton figyelhető meg a döntő különbség a két film között: *a Kitörésben a reformer nem a lázadó, hanem a konzervatív mellé áll az értékek közti választás pillanatában:*

Karakter	<i>konzervatív</i>	<i>reformer</i>	<i>lázádo</i>
	Dragonits	Tóth Gyula ↔	Fonyódi Laci Pray (Anna)
	Anna ←		→

Laci kudarcát tovább fokozza Pray elbocsátása, később pedig a látszólag hűséges és a fiú érdekében az apjával is szembeszálló Anna árulása: amikor Anna megtudja, hogy gyereket vár, megszakítja a terhességet, majd rövidesen Laci életéből is eltűnik. A film végén Laci élete romokban hever. Kudarcot vall munkából lett számítástechnikusként, családot tervező szeretőként, megbízható testvérként, még maszek sertésenyésztőként is. Amikor már semmi jóval nem kecsegtet a jövő, akkor lép a színre – deus ex machinaként – Pray, hogy kiutat mutasson a reménytelen helyzetből.

Még egy dologra érdemes felhívni a figyelmet a *Kitörés* identitás szerkezetével kapcsolatban: Bacsó filmjében a reformer már nem kulcsfigura, hanem *mellékszereplő*. A történet hőse Laci, vagyis a lázadó típusát reprezentáló karakter. Laci fejlődése hosszú és drámai, s ami a legfontosabb: ellenkező irányba mutat, mint Benkőé a *Falakban*. A *Falakban* Benkő útja a kompromisszumtól az erkölcsi lázadásig vezet, a mérlegelő hezitálástól az elkötelezett cselekvésig. Laci fordított módon „fejlődik”: a lázadástól jut el a beletörődésig, a cselekvéstől jut el a neurotikus, rezignált reaktivitásig. Éppen ezért a Bacsó-film címe ironikusan is értelmezhető. A néző happy endre számít, helyette azonban végig kell néznie egy kitörési kísérlet kudarcát.

Összefoglalva megállapítható: a *Kitörés* a „választott” politikai rendszer lehetséges csődje miatt érzett aggodalom filmje. Benne fogalmazódik meg először az a gondolat, hogy egyre nagyobb távolság van a valóság és a hivatalos ideológia hangzatos ígéretei között. Bár a történet vége nyitott, ebből a nyitottságból hiányzik a *Falak* merész

optimizmusa, választásra és cselekvésre buzdító magabiztossága. A Bacsó-film a lassan érő csalódás filmje. Hangvétele miatt a hatvanas évek kérdező és a hetvenes-nyolcvanas évek állapotfilmjei között helyezhető el. Egyrészt már előrevetíti a későbbi filmek rezignációját, ideológiai tanácstalanságát, másrészt még ragaszkodik a reformkorszak optimizmusához. Ez a ragaszkodás azonban görcsös és elkeseredett: fogcsikorgatva őrzi egy olyan politikai rendszer illúzióját, ahol a „vezető” mindkét lába ép, s ezért a „gázpedált” is képes elérni.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A társadalmi mobilitás „itt és most”. Beszélgetés a *Kitörés* alkotóival. *Filmkultúra*, 1970/6.
- György Péter. *Az ó-új világ*. Budapest: Magvető Kiadó, 1997.
- Földes Anna. *Az ízlés falai*. *Filmvilág*, 1968/4.
- Heller Ágnes. A konzervatív, a reformer, a lázadó. *Filmkultúra*, 1968/3.
- Huszár Tibor. *Kádár. A hatalom évei 1956–1989*. Budapest: Corvina Kiadó, 2012.
- Kovács András. *Falak*. Budapest: Magvető Kiadó, 1968.
- Lázár István. Keresztezhető-e a különböző filmműfajok? *Filmkultúra*, 1970/6.
- Lukács György. *Utam Marxhoz*. Budapest: Magvető Kiadó, 1971.
- Rényi Péter. Kérdező kor – kérdező film? *Filmkultúra*, 1969/4.
- Sándor Iván. *Falak*. *Filmvilág*, 1968/3.
- Vitányi Iván. A hitelesség kettős mértéke. *Filmkultúra*, 1969/2.

Demokratikus guillotine

Észrevételek Erdély Miklós Tavaszi kivégzés című filmjéről

„Hogy valamiből emlék legyen,
várni kell. Minden alkalmasabb arra,
hogy emlékké váljon, mint a jövő(nk).”
(Erdély 37)

A Tavaszi kivégzés mint a Kádár-rendszer utópikus társadalmi önarcképének kritikája

Nem csak egy festmény, egy guillotine is lehet demokratikus: persze nem az elkészítés-, legfeljebb a működésmódját tekintve (Erdély 167–182). Különösen demokratikus a guillotine egy olyan társadalomban, ahol a kontingencia tapasztalatával szemben megnyilvánuló aktív elégedetlenség egy fiktív világ szabályaihoz való merev ragaszkodás fanatizmusában tetőzik, ahol a tények figyelmen kívül hagyása odáig fokozódik, hogy kialakul egy állandó törvény nélküli állapot – pontosabban egy olyan állapot, ahol nincs különbség *törvény* és *etika* között, ahol az érvényes törvény azonos a mindenki által vallott és a lelkiismeretből fakadó etikával, minek következtében bárki, bármikor és ami a lényeg, bármilyen ürüggyel letartóztatható és a társadalom ellenségének nyilvánítható, hiszen azt, hogy mit kell tenni egy adott helyzetben, ettől kezdve nem tudni, hanem sokkal inkább érezni kell. Egy ilyen társadalomban a magányos, egyre inkább elszigetelődő individuumnak – ha nem akarja megtapasztalni a guillotine véres demokráciáját – paradox és szinte megvalósíthatatlan módon képesnek kell lennie arra, amire – fogalmánál fogva – egyetlen individuum sem képes huza-mosabb ideig. Képesnek kell lennie a tömegekkel való *együtt*térzésre, hiszen egy olyan társadalomban, ahol demokratikus módon működik a guillotine, ez kizárólag azért lehetséges, mert látszólag a tömegek legszentebb érdekeit szem előtt tartva működik éppen így. Mondjuk ki nyíltan: a terror (a guillotine csak szimbóluma ennek – legalábbis Erdély Miklós *Tavaszi kivégzés* című filmjében) kizárólag egy *totalitárius államban* lehet demokratikus, tehát ott, ahol kivétel nélkül minden egyes ember meggyanúsítható azzal, hogy „renitens” gondolatai vannak, hogy olyan tendenciák hordozója – már pusztán fizikai létezésénél fogva –, amelyek veszélyt jelentenek a történelem végcéljának megvalósulása szempontjából; amelyek akadályt jelentenek a megvalósulás felé tett szükségszerű lépések folyamatában (Friedrich 135). Egy olyan folyamatban, amelynek csak a terror intézményesítésével és kiterjesztésével – tehát a guillotine demokratikussá tételével – őrizhető meg a dinamizmusa, örökmozgójellege, amelynek állandóan új,

kiküszöbölendő akadályokra van szüksége; és amely természetesen meg is találja a maga örök akadályát az önálló gondolkodás képességével rendelkező individuum – a totalitárius állam „objektív ellenségének” – képében.

Már (ha csak zárójelben is) kimondtam, hogy miről lesz szó ebben az írásban. Erdély Miklós 1985-ben készített *Tavaszi kivégzés* című filmjéről. Hadd hívjam fel itt a figyelmet egy másik évszámra is: 1968. Ebben az évben kezdte festeni Bernáth Aurél a *Munkásállamot*, amely – a kép 1973-as méltatója szerint – a szocialista realizmus egyik mesterműve: „gondolati tartalmával a művész munkásságát és egyben egy jelentős magyar festészeti tendencia történetét foglalja össze” (Dávid 13). Jó okom van arra, hogy utalást tegyek itt erre a festményre. Hiszen ha egyetértünk azzal, hogy Bernáth Aurél *Munkásállam* című festménye „a determináció tagadására épülő modern társadalom, tehát a Kádár-rendszer hiteles és igazi önarcképe” (György 28) – ahol, mint György Péter írja, „egyfajta ideális táj és »társadalom« képe tárul a néző elé”, ahol „az aranykori életöröm a meghatározó elem” (György 22–23) –, akkor Erdély Miklós filmje, a Balázs Béla Stúdióban forgatott *Tavaszi kivégzés* nem más, mint ennek az utópikus társadalmi önarcképnek *egy működésképtelen guillotine által kifejezett, ikonográfiailag e szimbolikus tárgy köré szervezett kritikája*. Erdély filmje arról beszél, amiről a Bernáth-kép hallgat: az ideális táj és társadalom másik, rejtett arcáról, egy, a múlt felé zárt – és nem véletlenül zárt – politikai rendszer legitimitációjának eredetéről. Ezt írja a már idézett György Péter a *Kádár köpönyegében*: bár „a tudásrendszer transzparenciájáért és ellenőrzöttségéért cserébe a Kádár-rendszer állampolgárai úgymond majd mindenre... választ kaphattak”, volt néhány kérdés, ami „szinte automatikusan kihullott a politikai elit által diktált rendből, a mindennapi életből, a kívánatos közbeszédből, s végül, de nem utolsó sorban a művészetből”. „A kivételek listája ugyan szerény, de kijózanító volt: a nyilvános beszéd nem érinthette a megszállás, a megtorlás, a kivégzések, a forradalom kérdését.” (György 45) Márpedig Erdély filmje – a maga „vázlatos”, sőt „hevenyészett” módján (*A filmről*, 18) – épp ezt a kérdést érinti. Néhány évvel a rendszerváltás előtt, amikor „az emlékezetpolitikai kérdések egyszerre jelentek meg a politika, a művészet és a mindennapi élet világában”, amikor „a szocializmus múlt nélküli világa hirtelen legitimitás nélküli értelmetlenségnek tűnt”, Erdély filmje arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi a *morális* következménye annak, ha egy társadalom – vállalva az emlékezetpolitikai kérdések tekintetében totalitárius módon fellépő államhatalommal való konspiráció kockázatát – úgy dönt, hogy nyomtalanul eltünteti a nyilvános közbeszédből (a politika, a művészet és a mindennapi élet világából egyaránt) a történelmi múlt egy meghatározott részének emlékét. Konkrétan: ha megtiltja magának az 1956-os forradalomra és az utána következő terrorra való emlékezést. Úgy gondolom, ez a magyarázata annak, hogy miért volt 1985-ben „politikailag kínos” Erdély *akciója*,¹¹⁵

¹¹⁵ Úgy gondolom, hogy a *Tavaszi kivégzés* egy „akcióművész” filmje. Erdély úgy mutatja be a Kádár-rendszer történetét, mint egy hosszúra nyúlt – már több mint negyven éve tartó – happeninget. Filmje, akciója: kilőtt „puskagolyó” a jövő felé, ahonnan Bernáth kommunista társadalmának hétköznapi hősei a distancia pátozával néznek vissza ránk. „Az a meggyőződés – írja az *Apokrif előadásban* Erdély –, hogy amikor valami felszabadul és felszínre tör, akkor még az határozza meg, ami ellen és aminek ellenére létrejött.” Ez

hogy miért nem fogadták el a Balázs Béla Stúdió akkori vezetői – látszólag „esztétikai alapon”, valójában viszont inkább „egy politikai felelősségvállalás miatt” (*A filmről*, 26) – a *Tavaszi kivégzést*. Ezt a „borzasztóan kényes” filmet, ahol Erdély megállapítása szerint – bárcsak „jelzésszerűen”, de – „minden a helyén van” (*A filmről*, 13).

Mégis: talán elhamarkodott lépés lenne a *Tavaszi kivégzés* ilyen interpretációja mellett kitartani, hiszen a *Kalocsai előadásban* „új-neo-realistáknak” nevezett filmrendezőkkel (Jeles, Bódy, Gothár, Xantus, Tarr) kapcsolatban Erdély megállapítja: „nekem semmi ingerem nincs ebben a társadalomkritikai élű stílusban dolgozni”, ez „nekem nem tetszik”, „nemcsak a filmben, sehol sem” (Erdély 197–198). Holott – és ez a megállapítás a *Tavaszi kivégzéssel* kapcsolatban is megállja a helyét – „fölfokozott pillanataikban ezek a filmek szürreálisá válnak, és olyan elemeket is képesek beengedni, ami nem reális, hanem fölcसारodik az egész, minthogyha már abszurd lenne” (Erdély 195–196). Úgy gondolom, hogy Erdély is beenged „szürreális” elemeket a *Tavaszi kivégzésbe*. Engedi, hogy „fölfसारodjon” a – helyszínek és a karakterek pszichológiája szempontjából nagyon is realista – történet, „minthogyha már abszurd lenne”. Miért teszi ezt? Hogy megmutassa a filmmel azt a pontot, ahol maga a valóság csavarodik föl, ahol maga a valóság válik – a film perspektívájából nézve – abszurdá. Ebből levonhatunk egy következtetést. Erdélyt nem a történet érdekli (holott, mint mondja, „ez a film [a *Tavaszi kivégzés*] nagyon közel van a játékfilmhez”), hanem az a kérdés, hogy hogyan „lehet éreztetni egy állapotot egy történettel” (*A filmről*, 22, 11). Egy „belső”, „rossz”, „szorongásos”, sőt „depressziós” állapotot; annak az embernek (Erdély Miklósnak és/vagy a *Tavaszi kivégzés* M. [Miklós?] nevű főszereplőjének) az állapotát, aki úgy érzi, tapasztalja, hogy az 1980-as évek Magyarországá „nem akármilyen hely”, hiszen itt „egy nagy kísérlet folyik, ahogy most mondják, a fejlett szocializmus *hosszú történelmi korszakának laboratóriuma* ez a kis ország” (Erdély 191). De ha ez a megállapítás igaz – és itt jelenik meg az abszurd, itt, ahol Erdély retorikájában elválik egymástól fikció és valóság, ideológia és tapasztalat, a dialektikus ész és a mindennapi élet látásmódja –, akkor hogyan lehetséges, hogy úgy érezzük: „*mindenképpen nagyon kevés hajlamunk maradt arra, hogy berendezkedjünk a meglévőbe, az az érzésünk, hogy ami most van, azt nem érdemes teljes mélységében megélni. Nem elsősorban azért, mert rossz, hanem azért, mert átmeneti*” (kiemelés tőlem – P. J.). (Erdély 191)

Mégis: egyik művészeti írásában Erdély – enigmatikus módon – megállapítja: ahhoz, „hogy valamiből emlék legyen, várni kell. Minden alkalmasabb arra, hogy emlékké váljon, mint a jövő(nk).” (Erdély 37) Miért? Mert a jövő, amire itt Erdély utal: nem létezik. Pontosabban: csak fikcióként, a modernitás egyik megvalósíthatatlan, jövő

a helyzet a *Tavaszi kivégzéssel* is, hiszen Erdély filmje a Kádár-rendszer „ellen” és a rendszer által folytatott ideológiai indoktrináció „ellenére” jött létre 1985-ben. Így folytatódik az *Apokrif előadás*: „Az ellentétek azonosságának elve alapján az [tudniillik a happening – P. J.] még annak az ellentéte, ami ellen létrejött, tehát az határozza meg. Tulajdonképpen olyan ez, mint ahogy a puskagolyót az odafojtás határozza meg, az, amiben része volt, amíg ki nem szabadult. Ezeket az akciókat én mindig így tekintem, mint a felszabadulást, olyat, ami kirajzolja azt az elnyomatást, amiben részük volt azelőtt. Ezzel a kirobbanással ugyanakkor megjelenik az új is, ami teljesen független és szuverén attól, amiben létrejött és az egész jelenségben ez lesz az értékes.” (Erdély 157–158)

nélküli jövőjeként, *utópiájaként* létezik. Létezik, de csak úgy, mint a Bernáth Aurél-kép; létezik, de csak olyan mértékig, mint a képen látható „ideális” táj és társadalom, amelyet Bernáth a történetfilozófiai utópiák mennyországából alászálló ideológiai doktrínák földi megvalósulásának megváltott helyeként ábrázol. Egy ilyen – jövő nélküli – jövő és a [Nürnberg – Beuys] című írásban olvasható mondat erre utal: csak így tud *jelenné* válni. Képpé – sőt *falképpé*, a vallási áhítat *freskófelületévé* – válva, a kommunizmus valóságba aláereszkedő utópiájának monumentális – és minél monumentálisabb, annál élettelenebb, annál *elidegenedettebb* – reprezentációjává dermedve. De – kérdezhetjük – mi értelme egy olyan jövőre várni, amelyből csak így tud „emlék” lenni? Ami csak távoli utópiaként válhat a rá való emlékezés elérhetetlen tárgyává?

Erdély úgy foglal állást a *Tavaszi kivégzésben*, hogy a Kádár-rendszer önmagáról alkotott univerzális *jövőképe* sohasem fog emlékké, a rá várók empirikus élettapasztalatává válni; hiába vannak olyanok, akik hisznek benne. Miért nem? Mert kizárólag egy olyan jövő tud emlékké válni, amely a párhuzamos jövőképekről alkotott elképzelések demokratikus vitájában találja meg a maga szabad képviselőit. Bernáth festményén nem látunk ilyen képviselőket. Mi több: Bernáth festményén – és erre György Péter is felhívja a figyelmet – még a munkásállamnak *sincs* képviselője, „politikai vezetője” (György 31). Miért nincs? Mert már nincs szükség rá; a kép egy olyan világot ábrázol, ahol befejeződött az ember természetének átalakítása, ahol az ideológiai indoktrináció hatása alól már senki nem képes kivonni magát; egy zárt világot látunk a képen, ahonnan nincs miért és nincs hova kilépni, ahol mindenki a saját *börtönörének* szerepét játssza.

Ez arra utal, hogy Bernáth – bár nem állt szándékában – egy *totalitárius* társadalomról alkotott (jövő)képet a *Munkásállamban*. Akárcsak később a *Tavaszi kivégzésben* Erdély. Mi a legfeltűnőbb ikonográfiai bizonyítéka ennek? *Kádár János* és a Kádár János által meggyilkolt *Nagy Imre* egy képen való szerepeltetése. De az is erre utal, hogy Bernáth, a fizikai különbségek ábrázolása ellenére, megszünteti az emberek *belső* sokféleségét a képen, és a sokaságból olyan egységet hoz létre, amely „tévedhetetlenül úgy cselekszik, mintha maga is a történelem vagy a természet menetének része lenne” (Arendt 586). Egy, a múltból a jövőbe menetelő emberi közösség ábrázolása a *Munkásállam*; egy olyan közösség, ahol a múlt *többértelműségének* reprezentációjáról való látens lemondás diktatórikus gesztusa jelenti az illuzórikus Egység feltételét; és ahol a legelvontabb fogalmaknak az élet vezérfonalául való elfogadására irányuló szándék fanatizmusában nincs különbség a magukat a szabadság és az egyenlőség jövőbeli világába képzelő individuumok között. Ebből a szempontból a sakkozó Kádár János és a tanuló nép soraiban elvegyülő Nagy Imre alakja között *sincs* különbség a képen.

Egy „tétova ajánlat”

Nem válhat addig emlékké a jövő, amíg nem válik emlékké a múlt; amíg nem lehet szabadon emlékezni arra, *ami* megtörtént, és úgy, ahogyan *valóban* megtörtént; amíg nincs jogunk *nem* dialektikus módon gondolkodni. Bernáth Aurél – a Kádár-

rendszer jövőképebe *emelve* Nagy Imre alakját – nem a mindennapi élet széthulló és ellentmondásos epizódjainak statikus ábrázolását nyújtja, hanem azt teszi, amit „a dialektikus materialista alkotómódszer” (a szocialista realizmus) követel a művésztől: „a folyamatok és a típusok *dialektikus fejlődésének*” (Köpeczi 130) reprezentációjára törekszik. Úgy jár el, ahogyan a dialektikus módon gondolkodók: feláldozza a múltat a jövőért, pontosabban: megpróbálja *megszüntetve megőrizni* azt; feltételezve, hogy a valóság „forradalmi fejlődésben” (Köpeczi 127) van, hogy a múltban és „a jelenben... mindig a jövő kísérletezik, s a jelenbeli továbbélésben egyre inkább korrigálódik és konkretizálódik az eleinte még homályos ígérlet: az eszme is”; feltételezve, hogy az eszme mint a történelem univerzális mozgástörvénye „nem pusztán az események formális és transzcendens regulájaként áll kölcsönös kapcsolatban a »valós« történéssel, hanem olyan »tendencia«-ként, amely folyamatosan korrigálja magát a valóság fényében” (Mannheim 277–278). Mit tesz ezzel szemben Erdély? Antidialektikus módon azt állítja, hogy nem szabad – és nem is lehet – megszüntetni a múlt *tézisét* a jövő *magasabb szintézisében*. Nem, mert az így megőrzött – megszüntetve megőrzött – múlt nem válhat a fennálló „lét-textúra” szétfeszítésének irányába ható „valóság-transzcendens” orientációk kritikájának alapjává (Mannheim 221–222). Erdély azt teszi a *Tavaszi kivégzésben*, amit egy dialektikusan gondolkodó sohasem tenne: nem *a jövő múltja*, hanem – éppen ellenkezőleg – *a múlt jövője* mellett foglal állást, feláldozva a jövő utópikus emlékeit a múltra való emlékezés jövője érdekében. Hogyan valósítja ezt meg? Úgy, hogy végsőkéig feszítve az utópiát, a Kádár-rendszer jövőjéről alkotható utópikus képet: *totalitárius* módon – pontosabban: a totalitarizmus *komédiájaként* – ábrázolja azt.

Megmutatni a jövő emlékeit annyit jelent, mint beoltani a jelent azzal, ami jön. „Harmatos szellemi fegyvereink – írja Erdély a már idézett [*Nürnberg – Beuys*] című írásban – csak arra alkalmasak, hogy pillanatnyi rést üssenek a jelen bódulati falán, és egy tétova ajánlatot csúsztassanak be a keskeny hasadékon.” (Erdély 37) Ez a jelenbe becsúztatott ajánlat, *jelenbe becsúztatott jövő*: egy totalitárius társadalom *kafkai* képe. Ez az, amit nem lát a jövő „bódulatában” élő jelen, ezt a képet kell keresztülpréselni annak „falán”, azoknak az „agymosás” áldozatául esett embereknek a tudatán, akik abban hisznek, amit az indoktrinációt végző hatalmak el akarnak hitetni velük, akik – ha már a hit megszületett bennük – „könnyen képesek alkalmazkodni bármely doktrínához, logikához, amely ellentmond a józan észnek és a korábbi hiedelmeiknek” (Fehér–Heller 152). Ez a magyarázata annak, hogy miért hangsúlyozza Erdély, hogy felfogása szerint a művészet – az indoktrináció szolgálatában álló *totalitárius* művészettel ellentétben –: „az oltáshoz hasonlatos tevékenység” (Erdély 37). Amíg a totalitárius művészet célja az emberek ideológiai „elbódítása” – a valóságghú gondolkodásmód száműzése a tudattalanba –, addig a művészet (annak Erdély által képviselt, *antitotalitárius* formája) „gyógyító vagy annak vélt mérgeit böki a bőr alá” (Erdély 37) – vagyis a *jelenbe*. Miért teszi ezt? Hogy megszabadítsa a totális álomba zuhant jelent a jövő „rém”-álom-„képeitől”, azok „bódító” hatásától. Például éppen az olyan képek hatásától, mint Bernáth Aurél *Munkásállama*. Mint Erdély írja: a művészet „leginkább arra jó, hogy az ellenmérget kitermelje, olyasmii felől keltsen képzeteket, ami ellen máris megtanultak

védekezni a beoltottak, amitől a továbbiakban nem kell tartaniuk” (Erdély 37). Mi az, amitől tartani kell? Attól, ami „a pretotalitárius gondolkodást és logikát a pszichikum tudattalan szintjén” tartja. Ezek – írja Fehér Ferenc és Heller Ágnes – „voltaképpen ugyanazok az indítékok, amelyek általában is pszichés cenzúrát igényelnek: a félelem és a jutalmazás vágya. A félelem legegyszerűbb fajtái az élet és a személyes szabadság féltése, egyszersmind a meghatározatlan szorongás.” (Fehér–Heller 153) Már utaltam rá, és most még egyszer aláhúzom: a *Tavaszi kivégzés* – Erdély szándéka szerint – egy „belső”, „szorongásos” állapotot ábrázol. Egy olyan ember állapotát, aki *áloméletet* él, aki nem tud különbséget tenni valóság és fikció között, és akit éppen ezért egy nem totalitárius módon gondolkodó ember hiába figyelmeztet: „a jövőalakítás életveszélyes foglalkozás, nem jó, ha valaki valamely racionálisnak látszó szélsőségbe túlságosan belelovalja magát” (Erdély 37).

A guillotine mint szimbólum

Erdély filmje arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen viszonyban van egymással *fikció* és *valóság* egy totalitárius társadalomban, ahol történelmi valósággá váltak a szükségszerűség páholyából látott utópiák; ahol az a törvény, hogy az egyén – az utópia megvalósulása érdekében – feláldozható, és ahol ezt a törvényt a józan ész megvetésének légkörében élő individuum – akit megfosztottak a nem totalitárius valósággal való empirikus konfrontáció lehetőségétől – kész önként, a legkisebb ellenállás nélkül elfogadni; feltéve, hogy az áldozat nem érinti ideológiákkal körülbástyázott identitását, feltéve, hogy nem kell lemondania – önmagával együtt – arról, ami a legfontosabb számára: egy olyan világ megvalósulásának utópikus reményéről, amelyben – mint Hannah Arendt írja – „a gyökértelessé tett tömegek merő képzelgés révén otthon érezhetik magukat, és megkíméltetnek azoktól a soha véget nem érő csapásoktól, amelyekkel a való élet és való tapasztalat sújtja az embereket és minden várakozásukat” (Arendt 437).

Nem véletlenül utalok itt Hannah Arendt totalitarizmuselméletére, hiszen Erdély filmje a szélsőséges szubjektivitás helyzetébe jutott tömegember totalitárius látásmódjának ironikus kritikájaként is interpretálható. Erdély ugyanazt állítja a *Tavaszi kivégzés*ben – mind a cselekmény, mind az ikonográfiai szimbolizálás szintjén –, amit Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökereiben*: ott, ahol „következetes hazugságok” révén lehetséges létrehozni és fenntartani egy fiktív világot – a valóság helyén és helyett –, ott az olyan emberektől, mint M., a *feltétlen* engedelmességet is lehetséges megkövetelni az élet és halál dolgában. Ott a valóságból a fikcióba, az esetlegességből a következetességbe menekülő emberek képtelenek arra – különösen abban az esetben, ha egy *totalitárius mozgalom* hiszékeny szimpatizánsai –, hogy életüket azon a „szorosan összefonódott” társaságon kívül képzeljék el, „amelynek tagjai a beavatatlanok világa felett állónak érzik magukat, még akkor is, ha – mint Hannah Arendt írja – vádoltakat csinálnak belőlük” (Arendt 461). Erre a *Tavaszi kivégzés* főszereplője sem képes. Bár a karkai módon működő hatóságok által halálra ítélt M. tudja, hogy „egy érthetetlen és bosszantó hivatali

baklövés” áldozata lett, *nem tud nem megjelenni* a kivégzés helyszínén, sőt elhatározza, hogy ha nem érkeznek meg időben a hivatalnokok, *ő lesz az, aki végrehajtja magán az ítéletet*, megnyomva „a zsinegen lógó rozsdás kést” kioldó elektromos szerkezet indítógombját. Nem azért teszi ezt, mert azt gondolja (amiben különben „hallgatólagosan” mindenki egyetért), hogy „ok nélkül senkit nem végeznek ki” (*A filmről*, 89), hanem sokkal inkább azért, mert a totalitárius mozgalmak legszembetűnőbb külső jellemzője, hogy „tagjaiktól teljes, korlátlan, feltétel nélküli és visszavonhatatlan hűséget követelnek” (Arendt 394), és *M. éppen egy ilyen mozgalom tagja Erdély filmjében*. Erre utal, hogy M. a „tanácsházán” dolgozik, tehát éppen ott, ahonnan az általános tisztogatás folyamatát irányítják a pártbürokrácia láthatatlan vezetői.

De az M. viselkedésében megnyilvánuló „belső” is arra utal, hogy itt egy olyan individuumból van szó, aki nem tudja magát elképzelni azon a zárt – és minél zártabb, annál abszurdabb – világon kívül, ahol „kísérletezni lehet a valósággal vagy még inkább a valóság ellenére” (Arendt 489), ahol az állam – az intézményesült káosz rendszereként, sőt „laboratóriumaként” – az ideológiai doktrínák valósággá változtatásának célját szolgálja a kivégzésekkel. Hannah Arendt azt írja, hogy „ha létezik valami olyasmi, mint totalitárius személyiség vagy mentalitás, akkor ennek egyik legfeltűnőbb vonása éppen a rendkívüli alkalmazkodóképesség és az állandóság hiánya...” (Arendt 377) M. is ilyen rendkívüli alkalmazkodóképességről tesz tanúbizonyságot Erdély filmjében, hiszen nem talál semmi szokatlant „a gyakran napi kétszeri ítéletvégrehajtás látványában” és abban sem, hogy bárkiről el tudja képzelni: „valami rejtett mocskok, valami zavaros [van] az illetőben” (*A filmről*, 89). Amikor a film alapjául szolgáló novella elbeszélője azt mondja, hogy „olykor megpróbáltam köztisztületben álló személyekről elképzelni, hogy elítélik” és „furcsa módon ez minden esetben sikerült” (*A filmről*, 89), akkor azt teszi, ami egy totalitárius módon gondolkodó individuumból feltétlenül elvárható: *nem lepődik meg semmin*: „még akkor sem inog meg, amikor a szörny saját gyermekeit kezdi felfalni, sőt még akkor sem, amikor ő maga válik üldözés áldozatává...” (Arendt 378).

Egy totalitárius rendszer úgy működik, hogy „fölszippantja” a hétköznapi ember személyiségét. Egy totalitárius rendszerben „az emberek elkezdik a totalitarizmus nyelvét beszélni, s e folyamat során fokozatosan olyan dolgokat is magától értetődőnek tekintenek, amelyeket egy évvel korábban még nem fogadtak volna el, olyan dolgokat, amelyek jóváhagyása merőben ellentétes a jellemükkel” (Fehér–Heller 165–167). Erdély filmjében, ahol „a gyász állandó és unt formája... a társadalmi érintkezésnek”, M. azt tekinti magától értetődőnek – hiszen „úgysem tehet senki semmit” (*A filmről*, 88) –, hogy bármikor kivégezhetik. Ez a „cinikus vagy unott közöny a halállal és más személyes katasztrófákkal szemben” (Arendt 387) akkor nyilvánul meg a legerősebben, amikor megtudja, hogy halálra ítélték, és nem kétségbeesést vagy halálfélelmet érez – holott egy hétköznapi ember első, *természetes* reakciója ez lenne –, hanem „égető szégyent”. Ezt mondja az elbeszélő a filmnovellában: „Mikor a kezembe nyomott papírlapot átfutottam, valószínűleg elsápadhattam, bár belül elborított az égető szégyen. Egész testemben zsidongást éreztem, ami különös módon azonosnak tűnt a teremben hallható tompa zsvavajjal. Ugyanakkor minden és mindenki olyan különvalónak tűnt,

mintha vizet eresztettek volna a terembe és én egy üvegbúrán keresztül nézném őket.” (A *filmről*, 90) Miért érez szegényt M.? Miért érzi hirtelen magányosnak, mindenkitől elszigeteltnek magát? Mert azt gondolja, hogy aki nem része a totalitárius mozgalom által létrehozott és fenntartott fiktív világnak, az tulajdonképpen *nem is létezik*; az nemcsak a mozgalomból, hanem magából a létezésből van kizárva. M. – kezében a halálos ítélettel – nem érzi többé *igazolhatónak* a létezését. Káros és életképtelen lénynek érzi magát, aki csak akadálya annak, hogy a Történelem elérje szükségszerű végcélját. Mivel azonban a totalitárius állam a végrehajtó és az áldozat szerepére egyaránt felkészíti alattvalóit – „ez a kettős felkészítés, amely a cselekvés elvét pótolja: az ideológia” (Arendt 587) –, M. tudja, hogyan őrizheti meg *erkölcsi* méltóságát. Úgy, hogy engedelmeskedik a Történelem univerzális mozgástörvényének, meggyőzve magát arról, hogy ha életének már nem is, halálának még mindig van célja és értelme: az, hogy meggyorsítsa a Történelem mozgását, a dialektikus összefüggések érvényesülését.

M. olyan individuum, aki a halálos ítélet elolvasásának pillanatában arra a következtetésre jut, hogy nincs élet a totalitárius mozgalom által létrehozott és fenntartott fiktív világon kívül, hogy annak, aki a mozgalom ellen van (márpedig a halálos ítéletből éppen ezt tudja meg M.), el kell tűnnie nyomtalanul – nemcsak a mozgalomból, hanem az életből is. Ki ellen és milyen bünt követett el M.? Ennek nincs jelentősége – még M. számára sem. Bár először még megpróbálja tisztázni a „félreértést”, hamarosan felhagy az erőfeszítéssel. Mintha csak felismerné, hogy egy totalitárius állam (annak titkosrendőrsége) nem a bünt üldözi, hanem a *lehetséges* bünt: a gyanúsítottat nem azért tartóztatják le, mert elkövetett valamit, hanem azért, mert „képesnek tartják a személyiségéhez (vagy gyanított személyiségéhez) többé-kevésbé illő büntény elkövetésére” (Arendt 518). Mert képesnek tartják a „bűnözővé” *válásra*. Ezért ítélik halálra M.-et is. Halálra ítélik, mert egy totalitárius államban – ahol a ténybeli korlátok kiküszöbölése végül „arra az abszurd és borzalmas következtetésre vezet, hogy minden olyan büntetett, amelyet az uralmon lévők egyáltalán el tudnak képzelni, büntetni kell, független attól, elkövették-e vagy sem” (Arendt 519) – „a »gyanúsított« kategória [...] az egész lakosságra kiterjed. Bármely gondolat, amely eltér a hivatalosan előírt és állandóan változó vonaltól, már önmagában gyanús, függetlenül attól, hogy az emberi tevékenység mely területén jelentkezik. Az emberek pusztán azért, mert gondolkodni képesek, *per definitionem* gyanúsak, és ez a gyanú példás viselkedéssel nem hárítható el...” (Arendt 521) Mikor tér el M. a hivatalos vonaltól? Amikor megpróbál magyarázatot találni a kivégzésekre, amikor megpróbálja „átérezni” azok „indokoltságát”. „Erős a gyanúm – mondja –, hogy következményeiben valamiképpen hozzájárultak ilyen és ehhez hasonló renitens gondolatmenetek, hogy végül én is az elmarasztaltak szegyenletes listájára kerüljek.” (Arendt 89)

De – kérdezhetjük – miért jelent veszélyt egy „renitens gondolatmenet” a totalitarizmus szempontjából? Mert – mint Hannah Arendt írja – „a totalitárius uralom »mintapolgára« pavlovi kutya, a legegyszerűbb reakciókra korlátozott emberpéldány, az a reakció tömeg, amely mindenkor megsemmisíthető és azonosan viselkedő más reakció tömegekkel helyettesíthető” (Arendt 548). Egy olyan individuum, aki önállóan

gondolkodik – akinek M.-hez hasonlóan „renitens gondolatmenetei” vannak –, azért tekinthető *per definitionem* gyanúsnak, sőt veszélyesnek, mert ismeri a *distancia* érzését, mert tudja, hogy mit jelent különbözni másoktól – esetünkben épp a totalitárius állam „mintapolgáraitól”. Persze a *distancia* érzése egy totalitárius személyiség számára sem ismeretlen. Csakhogy ebben az esetben a *distancia* érzése – sőt *pátosza* – „a Mi és az összes többi ember közti különbség” reprezentációjának fanatizmusában válik az önmeghatározás alapjává. Egy olyan individuum, aki önállóan gondolkodik, nem fanatizálható, mert nincsen „Mi” tudata sem. Az ilyen individuum nem csoportok – fajok vagy osztályok – között lát különbséget, hanem legfeljebb ember között, akik gondolkodnak vagy nem gondolkodnak.

Egy tekintélyelvű rendszernek „mindig az a célja, hogy korlátozza vagy csökkentse, ám sohasem az, hogy megszüntesse a szabadságot” – a *distancia* érzését. „A totalitárius uralom célja viszont a szabadság megszüntetése, sőt általában az emberi spontaneitás kiküszöbölése...” (Arendt 499) Nem lehet az emberek fölötti uralom addig totális, amíg a *külső* nem ugyanaz, mint a *belső*, amíg különbség van az *általános* és az *egyes* között. Éppen ezért a totalitarizmus arra törekszik, hogy megszüntesse az individuum és a közösség (a „Mi” megtestesülése) között a *distanciát*; eszményi „mintapolgára” mindig egy olyan individuum, aki kifejezi magát az általánosban, akivel bármit meg lehet tenni a Történelem végcéljának megvalósítása érdekében. Pontosan úgy, mint azokkal a sakkfigurákkal, amelyek Erdély *Erőegyensúly* című akciófotóján láthatók (Erdély 13. kép). Ilyen kiszolgáltatott – bármikor „felborítható”, bármikor halálra ítéltető – sakkfigura M. is.

M. sorsa azt bizonyítja, hogy a totalitarizmusnak mindig a *belsővel* van dolga; mindig a *belső*t akarja szóra bírni, beszédre kényszeríteni; mindig a *belső*t akarja *külsővé* tenni – megfosztva különösségétől, autonómiájától, „renitens gondolatmenetek” alkotására való képességétől. Miért ítélik halálra a *Tavaszi kivégzés* főhősét? Mert azok a hatalmak, amelyek az általánost képviselik, kíváncsiak a *belsőre*, arra, hogy a mozgalom M. nevű tagja: totalitárius mentalitású-e. A film főhőse – ebből a szempontból – *jól vizsgálzik*, hiszen kész végrehajtani magán a halálos ítéletet, jelezve, hogy nem tudja elképzelni az életét a totalitárius mozgalom fiktív világán kívül. Ótestamentumi, sőt karkai képpel élve (Kafka 38–48): M. olyan *fiúnak* bizonyul, aki – paradox módon épp a *saját* jövője érdekében – feláldozza magát a megszállott, *totalitárius apa* kedvéért, annak parancsára. Pontosabban: csak kísérletet tesz rá, hiszen a guillotine végül nem mozdul meg.

Többféleképpen is értelmezhetjük ezt a jelenetet. Először is értelmezhetjük úgy, ahogy Erdély – pontosabban a filmnovella elbeszélője – teszi; hangsúlyozva, hogy a guillotine mozdulatlansága *nem jelent semmit*, hiszen „központilag” kapcsolták ki „a gépezetet működtető áramot”, tehát M. a *véletlennek* köszönheti az életét. „Képzetelemben – mondja M. – megjelent egy fehér köpenyes központi kisasszony, aki a kapcsolót elfordította.” (A *filmről*, 93) De úgy is értelmezhetjük ezt a jelenetet, mint a *fikcióként* való lelepleződésének pillanatát; annak – profetikus – bejelentését, hogy a Kádár-rendszer mint a „liberális totalitarizmus” (Kertész 213) kísérlete *megbukott*. Nem mozdul meg a guillotine – jelezve, hogy a „fejlett szocializmus laboratóriumában”

megszűnt a demokratikus törvények helyét elfoglaló terror (az „erőpropaganda”) *dinamikája*; hiányzik az utópikus ideológiai doktrínák valósággá változtatására irányuló politikai akarat régi fanatizmusa. Nem mozdul meg a guillotine – mert Erdély azt akarja mondani (a maga közvetett, szimbolikus módján), hogy a hatalom homlokzata mögött már nincs olyan erő, amely képes megakadályozni a rendszer legitimációjának eredetével kapcsolatos emlékezetpolitikai kérdések megjelenését a politika, a művészet és a mindennapi élet világában; mert már nincs semmi, ami képes biztosítani a börtönként és a „megnyerhető veszteség” eldorádójaként egyaránt meghatározható rendszer stabilitását, látszólag szükségszerű – a történelem mozgástörvénye által garantált – jövőjét. De ha így áll a helyzet – ha „minden alkalmasabb arra, hogy emlékké váljon, mint a jövő(nk)” –, akkor „érdemesebb valami meg nem levőre, valami készülőfélben lévőre figyelni”. Akkor, mint Erdély írja [*A kalocsai előadás vázlatá*]-ban: „utazási állapotok uralkodnak...” (Erdély 184)

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. Braun Róbert–Seres Iván–Erős Ferenc–Berényi Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Dávid Katalin. *Bernáth Aurél két falképe (Munkásállam, Történelem)*. Budapest: Képzőművészeti Alap, 1973.
- Erdély Miklós. *Művészeti írások*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991.
- Erdély Miklós. *A filmről*. Budapest: Balassi Kiadó, 1995.
- Fehér Ferenc–Heller Ágnes. *Kelet-Európa „dicsőséges forradalmi”*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1992.
- Friedrich, Carl J. The Unique Character in Totalitarian Society. In *Totalitarianism*. Cambridge: Mass, 1954.
- György Péter. *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető Kiadó, 2005.
- Kafka, Franz. Az ítélet. In *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Palatinus Kiadó, 2001.
- Kertész Imre. *K. dosszié*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2006.
- Köpeczi Béla. A szocialista realizmus történeti útja és fő jellemzői. In *Eszmék, utak*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1977.
- Mannheim Károly. *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1996.

A végpont ígézete

Tarr Béla életművének korszakai

„Nincs élet a halál előtt...”

Európa Kiadó

Előszó

A *torinói ló* nem okoz meglepetést azoknak, akik ismerik Tarr Béla korábbi filmjeit. Tarr mindig a végről beszélt – különböző jellegű és értékű dolgok végéről. Alkotásainak egyik összetevője mindig is az *apokaliptikus világézés* volt. Ez a világézés kezdetben gyenge, alig regisztrálható, később, a nyolcvanas évek végén fokozatosan erősödik, majd *A torinói ló*ban eléri intenzitása tetőfokát. Itt már nemcsak távoli fenyegetés, ködös ígéret az „észkháté hora”, hanem „felfedett”, „leleplezett” valóság. *A torinói ló* zárt szituációs dráma,¹¹⁶ de kapcsolatba hozható azokkal a katasztrófa-filmekkel is, amelyek nem egy város vagy egy közösség, hanem az *egész emberiség* pusztulását vizionálják, s amelyek éppen ezért röviden apokalipsziszfilmeknek nevezhetők. E filmek, például a *Világok összeütközése* (Rudolph Máté, 1951), *A csendes föld* (Geoff Murphy, 1985), *Az út* (John Hillcoat, 2009), úgy érnek véget, hogy az emberiség egy része, vagy legalább néhány ember esélyt kap a túlélésre és a lerombolt, de erkölcsileg megtisztult világ újraépítésére. Vagy ha az összefogás és a kollektív újjáépítés lehetetlen, akkor általában a puszta, vegetációszerű életre, s ezáltal néhány alapvető emberi érték reménykeltő megőrzésére. Tarr filmjében erről nincs szó. *A torinói ló*ban minden ember és minden valaha volt emberi érték elpusztul, ahogy Lars von Trier lebilincselő *Melankóliájában* is. Rokon filmekről van itt szó, amelyek álláspontom szerint külön szubzsánert alkotnak az apokalipsziszfilmek műfaján belül. A bemutatott pusztulás kollektív és totális jellege miatt *radikális apokalipsziszfilmeknek* is nevezhetnénk őket, én azonban inkább egy másik megjelölést javaslok – az apokaliptika egyik gnosztikus alapfogalmára utalva. Úgy gondolom, hogy *A torinói ló*, a Föld kozmikus „haláltáncát” elmesélő *Melankóliához* hasonlóan, a *szkotosztikus filmek* csoportjába tartozik.¹¹⁷

¹¹⁶ „A modern filmben van egy műfaj, amely intenzív mind térben, mind időben: ezt fogom zárt szituációs drámának nevezni. A szereplők itt egy jól lehatárolt térbe vannak bezárva (szoba, hajó, ház stb.) és átélnek egy drámai helyzetet anélkül, hogy kilépnének innen. Ennek a formának az elterjedése a modern filmben a negyvenes-ötvenes években érvényesülő – különösen egzisztencialista – színházi hatásnak köszönhető.” A modernizmus ontotta a zárt szituációs drámákat (Kawalerowicz, Polanski, Bergman, Fassbinder, Ferreri filmjei) és napjainkban is népszerű ez a műfaj. A mi szempontunkból a legérdekesebb ezek közül *Az öldök-lő angyal* (Buñuel, 1962), amelyben az apokaliptikus hangvétel egzisztencialista mondanivalóval párosul (Kovács 136–139).

¹¹⁷ „A gnózis életérzését a *kozmosz* = *szkotosz*, világ = sötétség egyenlet fejezi ki.” (Taubes 41)

A szkotosztikus filmekben a végszó mindig a sötétség. A teljes és abszolút sötétség. A szkotosztikus filmekben senki, tehát egyetlen emberi lény, sőt egyetlen élőlény sem éli túl a pusztulást: a fény kivonulását a világból. Bár az ilyen filmek megjelenése új jelenségnek számít a filmtörténetben, nem hiszem, hogy tartós tendenciára készülhetünk. Az ilyen filmekben ugyanis fel sem merülhet a drámai helyzet emberi megoldása vagy váratlan, csodaszerű rendeződése. Nincsenek – nem is lehetnek – bennük cselekvő hősök, akik reménykedve tekintenek a jövőbe, csak a világvége traumáját elszenvedő passzív áldozatok, akik legfeljebb egymást kínozzhatják, mielőtt elpusztulnak. Az afirmatív mintákkal körülvett, kulturálisan optimizmusra hangolt néző képzeletét és érzelmi világát az ilyen filmek a horrorfilmeknél is jobban megterhelik, sőt túlterhelik. Aláássák ugyanis a nézőnek az élet állandóságával és örök változásával kapcsolatos ösztönös hitét – a kérdés csak az, hogy miért? A legkönnyebb persze ignorálni ezt a nyugtalanító kérdést. Ehhez az is elengedő, ha kijelentjük, hogy a Tarr Béla, Krasznahorkai László szerzőpáros – a rendező és a forgatókönyvíró¹¹⁸ – mizantrop filmet készített, amely indokolatlanul rezignált és alaptalanul életellenes. A nihilizmus vádjá azonban nem állja meg a helyét. Bár a filmben nem pusztulnak el figyelemre méltó erkölcsi vagy szellemi értékek, a lovat, ironikus módon, lehet sajnálni. A néző, azt hiszem, a lovat mentené meg a végső sötétségtől a két ember helyett, ha megtehetné. Tarr filmjében, talán a cím is erre utal, az emberek helyett egy ló áll a létezők hierarchiájának csúcán, ez pedig, úgy gondolom, felveti a kérdést: vajon kimondhatjuk-e egy igaz ló miatt, hogy a teremtés műve – igaz emberek híján – nem elhibázott? Korunk kérdése ez kétségtelenül. A nyugati eszkatológia korábban mindig talált néhány igaz embert, aki méltó volt a kegyelemre, bár az igaz emberek számáról, mint tudjuk, néha alkudozni kellett az égi hatalmakkal. Ugyanis mindig nagyon kevesen voltak. De hogy egy se lett volna? Tarr ezt mondja – ellentétben a nyugati eszkatológia minden korábbi szerzőjével. Nem tudom, mennyire kell komolyan venni ezt az állítást, az ellentét azonban, Tarr és a hagyomány között, másban is megnyilvánul. Például abban, hogy az apokalipszis eddig mindig az isten és az ember magánügye volt – az állatokat nem büntette meg senki.¹¹⁹ Még Lars von Trier *Dogville* című filmjében is ez a helyzet, habár ott ló helyett egy Mózes nevű kutya volt az egyetlen túlélő. Tarr a lónak sem kegyelmez – valószínűleg nem azért, mert nem szereti a lovakat. De vajon az embereket is szereti? Ez így kétségtelenül egy rosszul megfogalmazott kérdés. Az embereket ugyanis nem lehet szeretni: csak egyik vagy másik embert. Az, aki általában szereti az embereket, vagy örült, vagy isten, vagy, ami még rosszabb, tömeggyilkos. A tömeggyilkos népvézerek ugyanis a huszadik században mindig a tömeg érdekében, tehát nagyon sok ember közös boldogságára való tekintettel irtották ki azokat, akik, valamilyen okból, nem tartoztak ehhez a tömeghez – s akik egyébként általában maguk is tömeget alkottak. Hadd álljak elő a lényeggel: szeretném ugyanis kiteríteni a lapjaimat. Úgy gondolom,

¹¹⁸ Az interneten olvasható forgatókönyv a következő Krasznahorkai szövegekre épül: *Megy a világ előre, Legkésőbb Torinóban, Megjött Ézsaiás, Járás egy áldás nélküli térben.*

¹¹⁹ „Jobb, ha az ember meg sem születik, és jó az, ha nincs életben; még az állatoknak is jobb, mint az embereknek, mert azokat nem bünteted, bennünket pedig megfogsz, és átadsz az ítéletre.” (*Apokrifek*, 160)

hogy Tarr Béla nem nihilista, hanem *humanista* filmet rendezett – a „humanizmus” heideggeri értelmében, amely „megköveteli az ember lényegének *kezdetibb* megtapasztalását, másrészt annak megmutatását is, hogy e lényeg mennyiben válik a maga módján *sorsszerűvé*” – az ember lényege (sorsa) ugyanis Heidegger apokaliptikus hangvételű humanizmus-levele szerint „nem az emberen csupán mint olyanon múlik” (kiemelések tőlem – P. J.) (Heidegger 150).

Ugyanezt mondja Tarr is; attól azonban tartózkodik, hogy a létben, a természetben vagy egy rejtőzködő istenben ismerné fel ezt a sorsot – a nyugati eszkatológia látásmódjához hűen. *A torinói ló* úgy ad radikális választ arra a kérdésre, hogy mi az ember jövője – sorsában tükröződő lényege, lényegében tükröződő sorsa –, hogy nem fogalmazza meg világosan, milyen *folyamat* következménye az, ami történik. Megmutatja a véget, a vég hat napját, de nem mutatja meg a hozzá vezető hosszú – történelmi, metafizikai – utat: a dekadencia hullámvasútszerű, összességében mégis egyenletesen ereszkedő útját. Ezt az utat nem *A torinói ló*, hanem a kilenc nagyjátékfilm *együtt* mutatja meg. Éppen ezért most az utolsó film részletes vizsgálata helyett az életmű *szervezetének* elemzésére teszek kísérletet ebben a rövid írásban. A kérdés a következő. Mennyiben tekinthető *A torinói ló* egy összetett fejlődési folyamat végpontjának, esetleg dialektikus lezárásának, amelyet már nem lehet meghaladni esztétikai vagy gondolati értelemben? Igazolja-e *A torinói ló*, hogy rendezője minden utat bejárt, amelyet a maga sajátos világán belül bejárhatott, hogy önisméltás lenne minden további lépés, amely az életmű esztétikai színvonalát veszélyeztetné? A feladat egyértelmű. Ha *A torinói ló*, építészeti hasonlattal élve, nem más, mint egy zárókő, akkor fel kell mérnünk, hogy milyen jellegű és arányú építmény zárókőve. Milyen rendszerbe és hogyan illeszkedik.

A „leépülés” – egymásra épülő – történetei

Tarr életművének gondolati tengelye, esztétikai gyújtópontja: az *apokalüpszisz*. Ez a szó a héber *gala* görög fordítása, amely eredetileg nem valamilyen rettentő katasztrófát jelent, hanem a feltárás, lemeztelenítés gesztusát, amely – mint Derrida írja – „lehetővé teszi annak meglátását, ami eddig burkolt, visszavont, tartalékolt volt, mint például a test, amikor leveszik róla a ruhát, vagy a hímvessző makkja, amikor a körülmetélés során eltávolítják róla az előbört” (Derrida 38). Emellett az *apokalüpszisz* jelenthet, és ez Tarr esetében különösen fontos, kontemplációt (*hazón*) és látás útján történő inspirációt (*nebua*) is. Tarr ugyanis, olyan rendezőkhöz hasonlóan, mint Tarkovszkij vagy modernista korszakában Antonioni, a kontempláció eszközeként használja a film médiumát – nem másolni, tükrözni, reprezentálni, hanem *megismerni* akar vele: valamit, ami csak *képekben, képek által* megismerhető. Ezek a képek rendszerint a hanyatlás, a pusztulás, a dekadencia képei – „láttató leleplezései” – Tarrnál. Nincs még egy modern filmrendező, aki ennyire makacsul és ilyen következetesen beszélne mindig ugyanarról – miről is? „*Apokalümmenoi logoi* annyit tesz: egyetlen megjegyzések.” (Derrida 36) Tarr filmjei is azok: *illetlen megjegyzések* egy modern (azért egyetlen, mert korszerűtlen, a kor

általános tendenciájához nem illő, nem illeszkedő) kérdéshez. Egy kérdéshez, amelyet nem lehet elég pontosan, de feltétlenül meg kell mégis fogalmazni – képek helyett fogalmakat, ingatag metaforákat használva és kölcsönözve, például Nietzsche-től, aki maga is ezzel a kérdéssel birkózott, s akire csak azért merek itt utalni, mert *A torinói lóban* Tarr kétszer is utalást tesz rá.¹²⁰ Ez, úgy érzem, feljogosít arra, hogy nietzschei vizekre evezek, pontosabban belépjek a vizek helyén található sivatagba, amely, mint Nietzsche-től tudjuk, terjed és növekszik. De ne legyünk ennyire borúlátóak: van, ahol visszahúzódik, máshol még egyáltalán nincs jelen, és olyan területek is vannak, ahol jelen van, de vár vagy inkább *kivár*, mint az apokaliptika bosszúálló istene, aki az ember ellen dolgozik, akkor is, ha nem tesz semmit, csak figyel és jegyzetel – mert ezzel is a *véget* készíti elő: a lét helyett a semmit, a fény helyett a sötétséget, a világ helyett pedig a másik, *igazi* világot, ahol, visszaemelve a mondatba Nietzsche-t, egy szem homok sem található. Fontos ez a visszaemelés, mert Nietzsche és az apokaliptika emberképe fedésbe hozható egymással: egy ponton feltétlenül. Ez a pont pedig az előbb említett homok vagy sivatag, amit Nietzsche, működésbe hozva egy másik metaforát, röviden nihilizmusnak, pontosabban a nihilizmus *történetének* nevez.

Arra teszek itt most kísérletet – a magam töredékes módján –, hogy megvizsgáljam a nietzschei történet, metaforarendszer tükrében Tarrt, Tarr tükrében pedig Nietzsche-t – ugyanis Tarr és Krasznahorkai gondolkodása, esztétikai látásmódja „nietzschei ihletettségű”, ahogy ezt Kovács András Bálint a szerzőpáros időfelfogását elemezve megállapította, még jóval *A torinói ló* elkészítése előtt (*A film szerint a világ*, 333). Vagyis, rövidre zárva ezt a mondatot: két tükört, világot, autonóm képrendszert fordítok egymás felé – azt feltételezem ugyanis, hogy a nihilizmus nietzschei története, Tarr filmjeinek tükrében, *drámaként* értelmezhető. Drámaként, vagy meglehet, a drámát szatírává változtató *travesztiaként*, hiszen a nihilizmus egyik szimptomája, esztétikai adománya talán éppen ez: képtelenek vagyunk a régi téma modern előadásakor megőrizni *teljes* komolyságunkat: a szatíra ugyanis, ha valami végső, általános, *a mi hibánkból elkerülhetetlen dologról* van szó, nagyobbat csíp a sors útjait követő tragédiánál. Különösen *A torinói ló* esetében megfontolandó ez. Tarr Béla utolsó filmje ugyanis, műfaját tekintve, olyan dráma, amely *az apokaliptikus szatíra* határán áll, nem messze attól a ponttól, ahol a szorongás hirtelen fagyos nevetésbe csap át. Ez a nevetés akkor születik, ha felismerjük: Isten, ha valóban jegyzetel, nem pusztíthatja el az emberiséget úgy, ahogy régen, mondjuk száz évvel ezelőtt tette volna. *A pusztítás jellege ugyanis mindig az ember erkölcsi, metafizikai, sőt antropológiai állapotának függvénye.* Márpedig... – de most inkább elhallgatok. Ezen a ponton ugyanis be kellene indítani az interpretációt, a filmekét, ám ezt egy kicsit később akarom megtenni. Előbb vissza akarok térni a gondolatmenetet elindító kérdéshez. Tehát, visszatérve oda, ahonnan elindultam, a kérdés, Tarr irányába fordítva Nietzsche tükrét, életművét, a következő: van-e még értelme (mit jelent egyáltalán) embernek lenni, bizonyos értékek mellett

¹²⁰ Először a film prologusában, később a pálinkát vásárló szomszéd hosszú monológjában. A prologus forrása a *Legkésőbb Torinóban*, a monológ forrása pedig a *Megjött Ézsaiás* című Krasznahorkai-szöveg.

kiállni, azokért áldozatot hozni, ha a nihilizmus győzelme – „minden dolgok” vége – *erkölcsi szükségszerűség?*

Ez a középpont. E körül keringenek, mint egy Sötét Nap körül, a bolygók: Tarr filmjei. És mint bármilyen naprendszer bolygói: különböző távolságra helyezkednek el a középponttól. Minden égitest a maga útját járja, mégis van kapcsolat köztük: egy Nap borítja őket, eltérő szögben és mértékben, fénybe. Pontosabban: *árnyékba*. Ez a hideg és baljós árnyék, a vég gondolata, összefogja, de egyben meg is különbözteti egymástól a rendszer elemeit: minden film máshogyan, mert más módon nézőpontból, mesél ugyanarról: *a leépülés drámájáról*. A „leépülés” fogalmát a *Kárhozatban* használja Tarr. Ezt mondja Karrer, a *Kárhozat* antihőse, bárénekes szerelmének és a nő férjének az egyik jelenetben: „*Minden történet rosszul végződik, mert a történetek mindig a leépülés történetei, mert a történetek hősei mindig leépülnek, s hangsúlyozottan ilyen módon épülnek le, mert ha nem így épülnének le, akkor nem leépülés lenne, hanem feltámadás.*” *Leépülés vagy feltámadás* – mondja Karrer. Ez a „vagy”, s ezt nyomatékosan szeretném hangsúlyozni, idegen a nyugati eszkatológiától – attól a hagyománytól, amelyre Tarr hivatkozik, sőt építkezik, de amelyet óvatosan, ám mégis tetten érhető módon: megtagad. A nyugati eszkatológia ugyanis a „vagy” helyett „és”-t használ: leépülés „és” (utána) feltámadás. A leépülés a feltámadás előjátéka, előszobája – megelőzi a büntetés/kárhozat és a jutalmazás/megváltás pillanatát. A leépülés történet, sőt maga a történelem, a leépülés lehet egy ember, de lehet sok ember *közös* története, sorsa is. A nyugati eszkatológia azt mondja, hogy ez a történet, a történelemé, a *bűnről* szól „és” azok megváltásáról, akik nem tartottak a bűnben a többséggel, akiknek a személyes (kivételes) története nem simítható bele a tömeg történetébe, azokéba, akik *megfelekedtek* morális kötelességükről – hogy a nyugati eszkatológia egy másik nagy témáját is szóba hozsam itt.

Tarr egyik legfontosabb – ha nem a legfontosabb – témája tehát a „leépülés”, illetve a megváltás/újászületés *hiánya*, hiszen a két fogalom között nem „és”, hanem „vagy” áll. A leépülés fogalma helyett, Nietzsche tükrében szemlélve Tarrt, a nihilizmus fogalmát is használhatnám, a két fogalom ugyanis érintkezik egymással. Azért használom most mégis a leépülés dinamikus, *mozgás-sejtető* fogalmát – a nihilizmus látszólag statikus fogalma helyett –, mert rá akarok mutatni arra a *változásra*, amely Tarr gondolkodásmódját jellemzi filmjei tükrében. E filmek esztétikai szerkezete, képisége, a „láttató leleplezés” kritikai eszközszerkezete ugyanis, ahogy ezt már sokan megírták, 1982 után megváltozik: a bazini értelemben vett fenomenológiát, amely a korai fikciós dokumentumfilmekre volt jellemző, felváltja az „ontológiai stilizálás”, amely a realizmust bizonyos pontokon – a kérdés mindig az, milyen pontokon – „túllendíti” a közvetlenül láthatón (Gelencsér 205). És ugyanígy: a szociológiát mint szemléletmódot (és esztétikai következményét: a „szociológiai drámát”) felváltja vagy inkább kezdi árnyalni és gazdagítani az erkölcsi és metafizikai problémákra kihegyezett filozófia (és esztétikai következménye: a „metafizikai dráma”), sőt a történetfilozófia – hiszen Tarr egymást követő filmjei, Nietzsche tükrében, egyetlen *metatörténet* elbeszéléseként értelmezhetők. E történet korszakokra tagolja Tarr életművét, legalább *három korszakra*. Legalább – mondom, mert egy finomabb, az egyes filmekre külön is fókuszáló elemzés talán ezt is

pontosítani tudná. Él bennem ugyanis a kétség, hogy a gondolati és esztétikai fejlődés útja nem mindig halad párhuzamosan egymás mellett Tarr életművében.

Általános értelemben az esztétikai változás gondolati változást jelezhet: de nem feltétlenül. Lehetséges, hogy az esztétikai változás csak egy később bekövetkező gondolati fordulat – továbblépés – előjátéka: az új forma még régi gondolatot takar. Vagy fordítva: az új gondolat még a régi köntösben mutatkozik, s az, hogy itt mégis új gondolatról beszélhetünk, csak abból látszik, hogy a régi forma bizonyos komponensei elmozdultak, más hangsúlyt nyertek. Ez Tarr szempontjából a következőt jelenti: az első korszak gondolatisága tökéletesen illeszkedik az esztétikai szerkezethez. A második korszak gondolatiságához illeszkedő esztétikai szerkezetet azonban csak viszonylag későn, néhány kísérleti jellegű mű után, a *Sátántangóban* és a *Werckmeister harmóniákban* találja meg a rendező – az *Őszi almanachban* és a *Kárhozatban*, e filmek minden erejére ellenére, még nincs tökéletes összhangban a tartalom a formával. Ha pedig nincs, akkor azért, mert az új gondolati tartalom – amely az első korszak gondolatiságából következik, annak mintegy logikailag szükségszerű következménye – még nem lép teljes világossággal színre e filmekben. A második korszakot *A londoni férfi* zárja. Ez, a séma szempontjából ismétlésnek, sőt bizonyos értelemben megtorpanásnak tekinthető. A továbblépést *A torinói ló* jelenti. Ez már a harmadik korszakhoz tartozik, annak egyetlen, markáns darabja – legalábbis ami a film gondolatiságát jelenti. Az ugyanis kérdéses, hogy illeszkedik-e az új gondolathoz új esztétikai szerkezet, vagy pedig arról van szó, hogy az új gondolat a második korszak esztétikai szerkezetében lép színre. Ez is lehetséges. Ezt a kérdést nem szeretném itt eldönteni. Ezt csak egy részletesebb, a két korszak műveit összehasonlító elemzés tárhatja fel. De talán erre a kérdésre is kapunk választ, ha megvizsgáljuk, hogyan épül fel Tarr életműve: milyen távolságra helyezkednek el az egyes filmek – három önálló csoportot alkotva – a rendszer szemléleti középpontjától.

Első végjáték: a közösség

Haladjunk kintről befelé. Ha a rendszer pereméről elindulunk annak középpontja felé, először a korai évek fikciós dokumentumfilmjeivel – *Családi tűzfészek* (1977), *Szabadgyalog* (1980), *Panelkapcsolat* (1982) – találkozunk. Ezek a filmek, a korszak jó néhány más magyar filmjéhez hasonlóan, arról a növekvő és ezért egyre félelmetesebb szakadékról mesélnek, amelynek egyik oldalát a Kádár-rendszer hivatalos ideológiája, ezen ideológia eltorzult valóságképe jelenti, másik oldalát pedig a hétköznapi élet nyers, közvetlen valósága. A kisemberek világa érintetlen rezervátumként, önálló törvények szerint működő kegyetlen dzsungelként van ábrázolva e filmekben. Tarr felidézi a korszak politikai valóságát: a *Családi tűzfészekben* összeragasztott címer képi, a *Panelkapcsolatban* előadott zavaros monológ (a szocializmus és a kapitalizmus különbségéről) pedig retorikai eszközökkel irányítja a figyelmet a konkrét történelmi és szociológiai szituációra – arra, hogy van itt egy elszigetelt, ideológiai értelemben műveletlen, nem

domesztikált világ, a Kádár-rendszerben élő munkások, kispolgárok világa, akiknek a hatalom nem beszéli a nyelvét, nem érti a gesztusait, nem tiszteli a szokásait: ezzel a közeggel, sugallja a film, a pártelit, annak cinikus bürokráciája – gondoljunk a lakáshivatalban játszódo jelenetre – már régen elveszített minden kapcsolatot (Wehmeier 211–220). Nincs senki, aki képes lenne hidat verni, politikai értelemben, a hatalom és a társadalom között: egy közösség él itt, hasonló sorsú és identitású emberek, akiknek senki sem törődik a helyzetével, jövőjével – pedig a hatalom valamikor ennek épp az ellenkezőjét ígerte. Egynemű közösséget ígért, kultúrát és szabadidőt, a javak egyenlő elosztását: *demokratikus* kommunizmust a *totalitárius* államszocializmus helyett.

Tarr említett munkái – a Budapesti Iskola filmjeihez, például Dárday István 1974-es *Jutalomutazásához* hasonlóan – politikai dimenzióval rendelkező közéleti filmek: a hatvanas évek „kérdező” filmjeitől azonban meg kell különböztetnünk őket. A hatvanas évek közéleti filmjei, például a *Falak* (Kovács András, 1968), még azt állítják, hogy a modernizáció útját járó szocializmus előtt nagy jövő áll: nincs lényeges különbség Kelet és Nyugat, Budapest és Párizs között: mi is a szabadság világát építjük, amely, ha elég türelmesek és *önkritikusak* vagyunk, napról napra növekszik. A Budapesti Iskola filmjei ezzel szemben a szabadság hiányáról tudósítanak – nem a politika, hanem a szociális kilátások és az erkölcsi állapot szintjén. Az e szinten megfigyelhető és *általánosítható* társadalmi jelenségek szociológiai leírása azonban visszautat a politikára – annak totális csődjét jelzi. Épp a szociológiai leírás kényszeríti ki az esztétikai döntést: azt, hogy a tények súlya alatt el kell utasítani a hatvanas évek illúziórealizmusát. Ez az ötvenes években, a szocreál termelési filmek időszakában még önálló esztétikai *formaként* van jelen – a filmnyelvi megformálás egyetlen lehetséges módját jelenti. A hatvanas években az illúziórealizmus már nem forma, hanem csak *attitűd* – tünékeny hangnem, amely a politika térvészítésének, az ideológia hiteltelenné válásának, tehát egy lassú erodálódási folyamatnak az esztétikai jele. Az illúziórealizmus mint politikailag elvárható, többféle esztétikai szerkezettel összehétközhető attitűd a hetvenes évek elején, a dokumentarizmus előretörésével szűnik meg – épp ez adja a Budapesti Iskola filmjeinek politikai-esztétikai jelentőségét. Ezek a filmek már nem védelmezik tovább azokat az ideológiai kereteket, amelyek között az illúziórealizmus hamis elképzelése szerint a hatalom és a társadalom, a közös cél érdekében, termékeny párbeszédet folytat egymással azért, hogy a Kádár-rendszer a kispolgári *jólét* és *öntudat* világává váljon. Nincs párbeszéd, mert nem is lehetséges, hogy legyen. Ami lehetséges: a pusztulás folyamatának dokumentálása a szemtanú nézőpontjából, aki nem cselekvőképes, de egy dolgot azért még megtehet: lelkiismeretesen beszámolhat arról, amit látott, tapasztalt. Mit regisztrálnak e filmek? Az előbb említett jólét és öntudat hiányát vagy – ott, ahol az öntudat fellobban – annak hiábavalóságát. Ma is megdöbbenő látni, hogyan burjánzik a kezelhetetlen valóság a Kádár-rendszer életidegen világképeinek monumentális árnyékában.

Az első korszak naturalista („direkt filmes”) stílusában a szociálisan elkötelezett neorealizmus távoli hatása tükröződik, amely nem a dolgok „fogalmait”, a nyers valóságot eltakaró ideológiát, hanem magukat a „dolgokat” akarta látni – azt, „amit nap mint nap látunk, de amit sosem veszünk észre” (Zavattini 128). „Minden árulás, ami

ki akar térni a valóság elől” – mondja Cesare Zavattini, majd így folytatja: „Az igazi kísérlet nem abban áll, hogy kitaláljunk egy olyan történetet, amely hasonlít a valóságra, hanem hogy úgy ábrázoljuk a valóságot, mintha az történet lenne.” (Zavattini 129) Az első korszak filmjeiben is ez történik: a valóság történeté válik, a történelem pedig, e történetben, megmutatja *valóságos* irányát – azt, amit a „leépülés” fogalma jelöl Tarr világképében. E filmek esztétikai szerkezete tehát azon a filozófiai elképzelésen alapszik, hogy a leépülés tényét tagadó erők – politikai mechanizmusok, ideológia, elkötelezett művészet és társadalomtudomány – legjobb kritikája a *nyers valóság*. Úgy gondolom, hogy a valóságra hivatkozni az utópiával szemben főleg egy olyan korszakban bizonyulhat termékenynek, amelyben metafizikus tendenciák érvényesülnek, általában egy megoldatlan materiális probléma, például az általános anyagi jólét hiánya miatt. Mivel a film *mimetikus* művészet, látszólag könnyű helyzetben van: az immanens valóságot szolgálhatja a nagy vágyakozás korszakaiban – minden olyan korszakban, amely kézzelfogható megoldások helyett valamilyen utópiával, hittel, istennel vagy vezérrel, illetve az ezeket tükröző és dicsőítő apologetikus jellegű művészettel *kárpótolja* az embert. Tarr korai filmjeinek erkölcsi értékét ez a makacs valóságűség adja – független attól, hogy milyen esztétikai szerkezet teszi lehetővé a valóság mimetikus reprezentációját. Tarr azért mutatja meg a valóságot, mert *részvétet* érez azok iránt, akik kívül kerültek a hatalommal járó egzisztenciális kiváltságok körén, akik erkölcsi illúziók és a szociális megváltás reménye nélkül tengetik életüket – holott nem ezt érdemelnék. Ez a világ, mondja Tarr, az emberek egy része, talán a nagyobb rész számára *börtön*: a szűk terekben, például panellakásokban használt közeliak, premier plánok is ezt hangsúlyozzák. A korai filmek levegőtlen terei a nyugati eszkatológia világteréhez hasonlíthatnak, ahol mindenkit megrészegített a „tudatlanság bora” és a „lármás sötét” (Taubes 44–45). Ebből a térből – börtönből – nincs szabadulás. Azok, akik mégis szabadulni akarnak, csak egy dolgot tehetnek: a megváltó szavára fülelnek, amely „odakintről hangzik fel” (Taubes 45). Ez a szabadító, ha megérkezik, az összes „világhéjat” átszakítja majd, előkészítve „a lélek felemelkedésének útját” (Taubes 46). Tarnál nincs felemelkedés. Életművéből hiányzik a világban raboskodót megillető szabadulás gondolata – egészen *A torinói lóig*. Pedig az apokaliptikus jellegű alapképlet már a korai filmekben is adott. Adott a börtön és azok is, akik miatt le kellene rombolni ezt a helyet. Az emberek egy része ugyanis, talán, méltó a megváltásra. *A világ sorsa és az emberek sorsa tehát még különválnak a korai filmekben* – a filmek hősei, legalábbis néhányan közülük, jobb sorsra érdemesek annál, mint amit *mások miatt* elszenvednek. Itt tehát még jelen van a különbségtéves gondolata – ez a mélyen apokaliptikus gondolat. Vannak áldozatok és vannak bűnösök: az egyik oldalon azok állnak, akiket meg kellene menteni (de hogyan? – kérdezi Tarr), a másik oldalon pedig azok, akik maguk is *felelősek*, ilyen vagy olyan mértékben, a világ állapotáért; azért, hogy ebben a világban nem lehet értelmes életet élni.

Mai szemmel e korai filmek azt tárják fel, amit a hetvenes évek végén, amikor *megállt az idő*, legfeljebb sejteni lehetett: hogy a magánélet nyomasztóan szűk, kisszerű csatározásoktól hangos színpadán a történelem drámája zajlik – konkrétan a *totalitárius*

államszocializmus drámája, amely, Nietzsche tükrébe állítva Tarrt, a nihilizmus egyik történeti formájaként határozható meg. Ez, mint a Rákosi-korszak filmjeiből tudjuk, a közösséghez tartozást jelölte meg az egyéni boldogság paradigmatisz feltételeként. Tarr felteszi a kérdést: *vannak még közösségek?* A válasz elszomorító. Bár a korai filmek hősei családban, házasságban, párkapcsolatban, tehát valamilyen közösségben élnek – ez mindig csak kiindulópont. Ugyanis minden történet arról szól, hogyan szakad szét a közösség, hogyan atomizálódik, más emberekkel létrehozott személyes kapcsolatainak fellazulása vagy teljes megszűnése után, az individuum. A történelem drámája a *közös-ségek felbomlásának folyamataként* játszódik le a korai filmekben.¹²¹ Az egyén épp azért szenved, mert elveszti meghitt, megszokott vagy kiüresedett, de még ennek ellenére is őrzött kapcsolatát a másik emberrel: megszűnik választott közösségének tagja lenni. Megszűnik másokkal, akiket korábban szeretett, együtt-lenni, együtt-érezni, mások iránt részvétet, megértést, türelmet tanúsítani. A korai filmek apokaliptikus világérzése tehát nem elvont, nem ontológiai, hanem konkrét: történeti és szociológiai. Minden kép, minden dialógus egy konkrét történeti világ – a *közöségi létezés új, magas rendű formáit kereső szocializmus* – pusztulásának drámai előjele. Az egyéni sorsok tükrében

¹²¹ Az ötvenes évek magyar termelési filmjeiben az egyén útja mindig a közösség irányába vezet. A korszak idealizált közösségformája nem a család, hanem a munkahelyi kollektíva. Ledőlnek a falak a közélet nagy világa és a magánélet kis világa között: a családok beköltöznek a gyárakba, a vezérek beköltöznek a lakásokba. A magánélet nyilvános terekben zajlik, pártmunkások felügyelete alatt, akik csak egy dolgot tartanak szem előtt: fokozni kell az embergép termelékenységét. A korszak leértékeli az autonóm individuumot, mert nincs szüksége rá. A totalitárius diktatúra tömegeket szervez és mozgat, ahol az izolált egyének nem egymáshoz kötődnek, hanem a tömeg fölött álló vezérhez: a rendszer egyetlen autonóm lényéhez. Egy máshoz csak a vezéren keresztül kapcsolódnak az egyének. A közös hit tartja össze a közösséget. Amikor hiteltelenné válik a vezér tévedhetetlenségének mítosza, amikor az utópia realizációjának monumentális terve megtorpan, gyors erózióznak indulnak a terv végrehajtására szerveződött látszatközösségek. Csökken a munka becsülete, nő a szabadidő értéke. Felerősödik a magánélet utáni vágy. Mint vízceppet a homok: az egyént megint felszívják az archaikus közösségformák. Mindenekelőtt a család. A hatvanas években megállíthatatlan erősödik az individualizmus: már kétséges, hogy járható-e a kollektív társadalom irányába mutató út. Az egyén még keresi a helyét a közösségben, de már csak bizonytalanul: igazi közösséget alig talál. Nem egyértelmű, hogy vannak-e még közös értékek, és az sem, hogy lehetséges-e ezeket egyáltalán, összefogva, realizálni. Az egyén befelé fordul; szemhatárán azonban még ott van a többi ember, akiről sejt, sőt tudja: a kapcsolatot keresik egymással. Az idealizált közösségek a politika világától távol szerveződnek, de ahhoz nem elég távol tőle, hogy a diktatúra önkényuralmi gépezete ne kísérelje meg figyelmen kívül hagyni tevékenységüket. Törés jelenik meg az állami és a civil kultúra között: a társadalom elutasítja, eleinte bántortalanul, később egyre hevesebben, a hatalom által közmegegyezésre felkínált értékeket. A hetvenes évektől radikalizálódik a helyzet. Az illúziórealizmussal szakító dokumentarizmus és a magánmitológiák irányába lépő szubjektív stilizáció drámai fordulatot jelez: az individuum, hátat fordítva a többi embernek, bezárkózik saját szuverén, szolipszisztikus világába. A korszak hősei a magányos útkeresők és tévelygők. Az egyén már nem választ a külső és a belső között. A külsőt képviselő másik ember elérhetetlen: már csak a szubjektív az igaz. A hatalom, amely az ötvenes és hatvanas években még a közélet irányába terelte az egyént, meghátrál: csendben leszámol a kollektívizmus mítosza után a független egyéniségekből álló közösség képével is. A kommunizmus víziója végérvényesen elpárolog. Ettől kezdve az izolált egyénre vár a feladat, hogy megalkossa a maga partikuláris jövőképét. Nehezíti ezt a gazdasági modell csődje és az ebből fakadó szociális és erkölcsi mélyrepülés. A közösségek után a magánélet szubjektív formái is bomlásnak indulnak: megszaporodnak a deviánsok, neurotikusok, dezertőrök. Összefoglalva megállapítható: a szocializmus története a közösség mítoszában négy évtizedes – 1948-tól 1988-ig tartó – bomlásról szól. Tarr Béla filmjei is erről a folyamatról tudósítanak. Ugyanúgy a magyar filmtörténet sok más alkotása.

a korszak jövője válik láthatóvá – igaz, csak elmosódottan, és csak azok számára, akik hajlandók levonni a látott jelekből levonható következtetéseket. *A korai filmek hősei az összeomlás folyamatában élnek és szenvednek*, anélkül, hogy szenvedésük okát és történelmi értelmét – egyéneken túli célját – értenék. Tönkremennek, mert egy világ megy tönkre bennük és körülöttük. Egy világ, amely létre akarta hozni az emberek *eszményi* közösségét: a kommunizmust.

Második végjáték: az individuum

Az első korszak filmjei regisztrálják az erkölcsi és szociális bomlás jeleit – következtetéseket azonban nem fogalmaznak meg. Erre nincs szükség, és értelme sem lenne. Nem lehet ugyanis tudni, hogy mi jön a *vég után*; csak azt, hogy minden az összeomlás irányába mutat. A vihar előtti csend filmjei ezek: a pusztulás már látszik, a korszak utópikus horizontja azonban, amely alatt a közösség leépülésének drámája zajlik, egyelőre még érintetlen. Nem a véget látjuk, hanem a vég folyamatát. Ehhez képest Tarr életművének második korszaka fordulatot mutat. A második korszak filmjeiben – *Őszi almanach* (1983–1984), *Kárhozat* (1987), *Sátántangó* (1991–1994), *Werckmeister harmóniák* (1997–2000), *A londoni férfi* (2007) – már alig vagy egyáltalán nem ismerhető fel a konkrét történelmi szituáció. E filmek hősei már nem a Kádár-rendszerben vagy a rendszerváltás után kezdődő történelmi periódusban próbálnak boldogulni, hanem *a történelem posztapokaliptikus romjai között*. A történelem megállt, véget ért – nem objektív, hanem szubjektív értelemben, nem a világban, hanem a hősök *tudatában*. A történelem még mindig történik, de valahol máshol, mert ettől a világtól, Tarr Sándor kisregényének címére utalva: *minden messze van*. Messze van a materiális jólét, az erkölcsi kiszámíthatóság, és gyakran az elemi humánus is. Mozdulatlan világ ez – akkor is, ha ketyegnek benne az órák, az emberek pedig ide-oda járkálnak benne a házak között vagy táncolnak a kocsmában. A nyugati eszkatológia szerint a történelem vége egyenlő az idő végével. Tarr szerint azonban a történelem úgy is véget érhet, hogy az idő nem áll meg¹²² – milyen idő mozog itt tovább? Ezen a ponton különbséget kell tennünk a második korszak filmjeinek paradigmatisma időformái között. Az első, *ontológiai* időforma lényege: a *tartalmatlanság*. Nem a mozgás, hanem a változás/fejlődés képessége hiányzik abból az időből, amelyet Tarr a maga sajátos módján ábrázol. Ontológiai értelemben a *semmit* tartalmazza ez a fenomenológiai szigorúsággal megmutatott idő. Ez a semmi mindenütt ott van: kívülről keretezi Tarr világát. Egyik szimbóluma

¹²² A második korszak filmjeiben nem az idő áll meg, hanem a történelem. Az idő továbbra is múlik, de nem halad: múlásának nincs iránya, feltételezhető célja, jövője. A történelem *lineáris* időformája helyett a mítosz körkörös időformája – időtlensége – a meghatározó itt. A történelem időformája azért lineáris, mert *célja* van: történelmen túli célja. Ez a cél nem a tartalmatlan időtlenség, hanem az időn túli tartalomtelített örökkévalóság – meg kell ugyanis különböztetnünk ezt a két fogalmat: az időbeli (körkörös) időtlenség és az idő nélküli (pontoszerű) örökkévalóság fogalmát. Tarr hősei az időtlenség világában élnek: túl a történelmen, de még innen a történelem és az idő *közös végét* feltételező örökkévalóságon.

az eső, amely mocsárrá változtatja a talajt, a házakat pedig lassan romba dönti; a néző úgy érzi, hogy még az arcok mögött is zuhog az eső. Ugyanezt reprezentálja minden ritmikusan ismétlődő, vég nélküli mozgás is – például a tánc vagy a nyikorgó csillék mozgása a végtelen drótkötélpályán. Tarr megbűvölt hősei erre az üres, tartalmatlan időre, a semmi helyére szegeznek tekintetüket – minden személyes mozgás, elindulás, megérkezés, ehhez képest bontakozik ki és ér véget. Az idő másik, *morális* formája: a *bűn*. A bűn élménye is kívülről keretezi Tarr világát – itt nincsenek ártatlanok, mimózák, szentek. Pontosabban: azok a személyek, akik ártatlanok (Valuska, Estike), kilöködnek ebből a világból. Mint *idegen rész* a másfélszemélyű testből. Az erkölcsi romlottság nem végpont, hanem kiindulópont – csak az első korszak filmjeiben volt végpont, ha az volt egyáltalán, hiszen ott nem látunk olyan embereket, akik *tudatosan* okoznak erkölcsi vagy anyagi kárt egymásnak a személyes haszonszerzés érdekében. Vétkeznek egymás ellen, de inkább csak akaratlanul, mint azok a rabok, akik a szűk cellában, a nyomasztó szociális és mentális körülmények miatt előbb vagy utóbb, hirtelen egymásnak ugranak, majd ugyanolyan hirtelen megint kibékülnek, és folytatják tovább az életüket a következő konfliktusig. Az első korszak hősei még nem egoisták. Még nincsenek teljesen leválva a közösségről, a közösséget képviselő másik emberről. Még próbálnak szeretni, alkalmazkodni, türelmesek lenni egymással. A második korszak hősei ellenben magányos, atomizált lények: *a bűn magánvállalkozói, kisiparosai*, akik, mint Karrer, mindig és kizárólag magukból indulnak ki és magukhoz érkeznek vissza.¹²³

A második korszak kiindulópontja tehát már nem a közösség, hanem az első korszak történeteinek végén felmutatott izolált egyén. Tarr Béla most már nem egy széthulló társadalom szociális-morális *épitményét* vizsgálja; nem is az építmenylakó *közösséget*, amelyet a nihilizmus erői saját képükre formálnak, torzítanak, hanem szűkítve az analízis horizontját: a tönkretett, lealjasított *kreatúra* felé fordítja figyelmét. A pária felé, aki a történelmi sors összedőltségek között magányosan küzd a *pillanatnyi* túlélésért. Vagy, mint Valuska a *Werckmeister harmóniákban*, feladja a harcot. A tét már nem az erkölcsi beilleszkedés, hanem a fizikai – erkölcsstelen – túlélés. *Amíg az első korszak hősei a közösségtől, addig a második korszak atomizált hősei már az embertől mint erkölcsi lénytől távolodtak: megkezdik lassú alászállásukat a létezők hierarchiáján oda, ahol nincs tudat, nincs reflexió, nincs erkölcs – nincs kultúra.* A második korszak

¹²³ Minden, amit e figurák tesznek, *vetülete* valaminek, amit nem látunk, mert nem lehet képekkel megmutatni. Az igazság túl van a képeken. Túl van a fogalmakon is. Azokon még inkább túl. Minél többet és minél szebben beszélnek a karakterek, annál inkább eltakarnak valamit, azt, amit a *Werckmeister harmóniákban* megmutatott – eltakart, majd leleplezett – öregember teste tár fel a leghatásosabb módon. E test extatikus roncsa maga is vetület: szimbólum, vagy talán csak egy szimbólum árnyéka. *Memento mori* – mondja a nyugati eszkatológia: „emlékezz a halálra”, mert a halál után ítélet vár rád, kollektív vagy személyes ítélet, de ítélet; ezért, amíg lélegzel, próbálj meg *erényes* életet élni – a megváltás ugyanis jutalom; azoké, akik rendezték „számlakönyvüket”. Amikor a *Werckmeister harmóniákban* megtorpan a lincselő tömeg, meglátva az öregember nyomorúságos testét a félrerántott függöny mögött: ezért torpan meg. A közös sorsra való emlékezés erkölcsi pillanata ez – nagyszerű és megrendítő pillanat, de olyan pillanat is egyben, amelyet Tarr nem ismételt meg *A torinói lóban*. Nem, mert az ember morális leépüléséről szóló történet harmadik szakaszában már nincs senki, aki tudná, hogy mi az erkölcsi kötelessége: legalább életének *egyetlenegy* pillanatában.

filmjei épp erről szólnak: a kultúra lassú eltűnésének, erodálódásának folyamatáról, amely már nem kívül, hanem belül zajlik. Platón úgy mondaná: a lélekben. Kint már minden érték elpusztult: *megbocsátó* isten, *igazságos* állam, *megtartó* család; most az emberben pusztul el minden. Mi minden? Mindenekelőtt a *szeretet* és a *szolidaritás*.¹²⁴ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bűn és az egoizmus – az erkölcsi „kárhozat” – ellensúlyai pusztulnak el. Azok az ellensúlyok, amelyek a nyugati eszkatológia szerint sokáig világos célt adtak a túlvilági életre készülő ember életének. Ki a felelős ezért a pusztulásért? Itt kapcsolható össze egymással az első és a második korszak gondolatísága. Empirikus értelemben ugyanis az ember egzisztenciális, morális, sőt antropológiai összeomlásáért, azért, hogy az ember állattá vált, sőt az állatnál is mélyebbre süllyedt (Karrer a *Kárhozat* utolsó jelenetében négykézláb *ugat* a kutyák között), a történelem a felelős: azok a hatalmak, politikai erők, totalitárius terrorgépezetek, amelyek a tengerparton homokvárat építő szeszélyes gyermekhez hasonlóan építenek és rombolnak: szokásokat, erkölcsi értékeket, államot és társadalmat. Ezek az erők, ha kell, átalakítják az ember, a legerkölcösebb ember, személyiségét is: fanatizálnak, rabszolgává tesznek, gyilkossá aljasítanak – mindent racionalizálnak és gépesítenek. Az ember leépüléséért azonban, Nietzsche tükrébe helyezve Tarrt, olykor a rendszerek áldozatai is felelősek: azok mindenképpen, akik a szabad szellem hitszegőivé válva (Pólik 15–65) önként mondanak le, valamilyen haszon reményében, az autonómia lehetőségéről.¹²⁵

¹²⁴ A második korszak hősei már meg sem próbálnak másokat szeretni, más emberekről gondoskodni. Nem az együttműködés, hanem a totális önzés világa ez, ahol nem lehetnek túlélők azok, akik kapcsolatokra vágnak vagy hajlandók más emberekkel törődni (Valuska). Túlélők itt azokból lesznek, akik képesek meglopni, elárulni, ködös ígéretekkel becsapni és kihasználni a többieket (Jeremiás). Pontosán fogalmazza meg Forgách András a második korszak filmjeinek paradigmatisus kérdését: „...egy olyan világban, melyből strukturális okokból az erkölcs (vagy Isten, vagy bármilyen értelem) hiányzik, vajon lehet-e még erkölcsi felelősségről vagy tudatról egyáltalán beszélni (vagy hallgatni)?” (Forgách 98)

¹²⁵ Az izolált egyén a történelem műve. A történelem pedig az izolált egyéné. Egyik sem lenne a másik nélkül az, ami. Mindketten alkotói és művei (*torzói*) egymásnak – a kérdés csak az, hogy a kölcsönös leépülés lassú játéka, a nihilizmusé, meddig tart, tarthat még egyáltalán? Úgy gondolom, hogy a kérdés, amelyre a második korszak filmjei választ adnak, egyszerűen hipotetikus, másrészt *apokaliptikus* jellegű: vajon *mi történné*, ha a történelem hirtelen szünet érne, ha megszűnnének azok a politikai rendszerek, amelyek az izolált egyént formálták és amely azokat viszontformálta? Jó okunk van feltenni ezt a kérdést, hiszen a huszadik század történelmi eseményei, különösen a totalitárius rendszerek rémtettei, olyan mértékű dekadenciát jeleznek, amely könnyen beilleszthető a nyugati eszkatológia történelemképébe. Minden, ami történt és történik, az apokaliptikus történelmi előjeleként is interpretálható. A második korszak filmjei tehát nem arról szólnak, ami megtörtént, hanem arról, ami *megtörténhetne*. A kérdés az, hogy mit lehet szembeállítani a nihilizmussal, ha szembe lehet vele valamit állítani egyáltalán? Tarr ugyanazt mondja, mint Nietzsche: ha más nem, a művészet talán még mindig megmenthet minket. A művészet ugyanis a nihilizmussal szembeállítható ideálok, értékek *gyűjtőhelye*. A filmművészet is. Ezen a ponton szembe kell állítani egymással Platont és Nietzschét. Nietzsche ugyanis úgy gondolja, hogy nem a társadalmi célok szolgálatába állított nevelő jellegű művészet óv meg minket a nihilizmustól – az ilyen művészet ugyanis, kollektív jellegénél fogva, könnyen gyarmatosítható, hamis ideológiai célok szolgálatába állítható. Hanem az olyan művészet, amely magára vállalja a maga szubjektív módján, a filozófia helyett is, az *igazság* kimondásának feladatát. Nietzsche szerint az igazi művészet, többek között, arról ismerhető fel, hogy nem lelkesíteni, „megmámorosítani”, nevelni vagy szórakoztatni akar – különféle esztétikai jellegű narkotikumokat adagolva (optimista hős, boldog végkifejlet, idealizált értékrend stb.) –, hanem megmutatja, bármilyen fájdalmas is ez a megmutatás, a „lélek hétköznapijait”. Tarr is ezt teszi. Nem „szárnyakat, büszke illúziókat” ad a „vakondnak” – „elalvás előtt, mielőtt visszatakarodna a lyukába” –, hanem éppen ellenkezőleg: leereszkedik a föld

A második korszak filmjei tehát az egyén erkölcsi összeomlásának drámájáról szólnak, de még nem rögzítik annak utolsó fázisát. Nem a végpontot látjuk, hanem még mindig csak a folyamatot. *Meghalt a közösség, most meghal az egyén is – mint autonóm erkölcsi lény.* A végítélet, mondja Tarr, lassan jön el, megvan a maga menetrendje, lépcsőfokrendszere – ne siessünk. Lássuk, mi történik, mielőtt magát a véget látnánk: lássuk, élnek-e még itt igaz emberek? Apokaliptikus nézőpont ez, azoké az ótestamentumi angyaloké, akik elpusztítják a *bűnös* Szodomát, de csak az igaz emberek, Lót és a lányai *mentése után.*¹²⁶ Az első korszakban Tarr azt mondja: igen, vannak igaz emberek; sőt viszonylag sokan vannak, közösséget alkotnak, a szenvedők közösségét. A második korszak megismétli ezt az „igen”-t: igen, az emberiség még nem ment teljesen tönkre, vannak igaz emberek, de kevesen vannak és nagyon magányosak – maguk sem tudják, hogy mit képviselnek, mire hivatottak, az a sorsuk, hogy elpusztuljanak (Valuska, Estike). A harmadik korszak a legpesszimistább. Itt már ugyanis hiába keressük azokat, akiket érdemes lenne megmenteni: *A torinói lóban* nincsenek igaz emberek, csak igaz állatok: a leépülés története véget ért.

A második korszak filmjeiben ez a leépülés egyet jelent azzal, hogy különválnak a fizikai és erkölcsi létezés valósága. A második korszak hősei fizikai értelemben *vannak* – táncolnak, isznak, nézik az esőt stb. –, erkölcsi értelemben azonban nem *léteznek*. Nem léteznek, mert nincs *miért* létezniük. Jelenlétüknek nincs erkölcsileg igazolható célja, értelme. Nem akarják vagy nem tudják valakiért vagy valamiért, egy emberért vagy eszméért, megváltoztatni, *jobb helyé* tenni a világot – képtelenek elmozdulni életük *holtpontjáról*. A kárhozat idő-„pontja” körül forognak vagy inkább vonaglnak, mint a gombostűre szúrt hernyó. Emlékezetes fotó: a haláltábor kerítése mögött emberek állnak, és a fotográfus kamerájába néznek. Tarr hasonló beállítást használ, amikor végigpásztáz azokon az arcokon, akik az esőt nézik a *Kárhozatban*. A közös pont adott: embereket látunk, akik már túl vagy inkább *kívül* vannak mindenben – kultúrán, történelmen, erkölcsön. Még a kamerába néznek, de már valójában nem léteznek. Halottak. Sőt: meg sem születtek. Ugyanezt, a két korszak közti különbséget keresve így is megfogalmazhatjuk: az első korszak hőseihez viszonyítva a második korszak hősei elvesztettek valamit, amit a kárhozat antropológiai-morális formájának nevezhetünk: *nem rendelkeznek az önformálás (sorsválasztás) képességével* – szigorú értelemben még arra is képtelenek, hogy önsorsrontók legyenek. A veszteség okára a második korszak filmjei nem adnak választ – nem is adhatnak, hiszen a válaszkísérlet ellentétes lenne a második korszak esztétikai programjának lényegével, amely *erkölcs-*

alá, úgymond a valóság húsába, hogy megismerje a vakondhoz hasonlítható modern embert a maga sötét és kellemetlenül szűk járataiban (Nietzsche 114).

¹²⁶ Azért utalok itt Lótra, mert ő tekinthető Ohlsdorfer ótestamentumi előképének. Hasonlóan ugyanis Lóhoz, Ohlsdorfer is a lányával él együtt – igaz, neki csak egy lánya van a filmben. Abból a szempontból is hasonlít egymáshoz a két történet, hogy Ohlsdorfer egy magányos házban, Lót pedig egy hegyen húzza meg magát Szodoma pusztulása után – tehát mindketten távol élnek az emberektől. Még egy momentum: mint Mózes I. könyvéből tudjuk, Lót lányai leittatták az apjukat és vele háltak, hogy „magot támasszanak” tőle. Tarr nem utal a két ember szexuális kapcsolatára, bár nem is zárja ki egyértelműen ennek lehetőségét. Ohlsdorfert ugyanis mindig a lánya öltözteti és vetkőzteti, a maga rituális módján.

filozófiai szintre emeli a kritikát (a kritika irányába meghosszabbítható analízist). Ezen a szinten nem a leépülés *oka*, hanem a leépülés *következménye* (az ember mint erkölcsi lény *jövője*) érdekli a rendezőt. A leépülés okának vizsgálata történeti megközelítést feltételez – és pontosan ez jellemző az első korszak filmjeire. Az első korszak filmjei történeti-szociológiai szinten egzakt választ adnak az ember *készülő* összeomlásának okát firtató kérdésre. A második korszak filmjei egyrészt rögzítik az összeomlás tényét, másrészt megmutatják az összeomlott egzisztencia *amorális hétköznapjait* – azt, hogy mi maradt az emberből, az emberi értékekből. A *torinói ló* innen lép tovább a lehetséges történelmi, pontosabban történelem *utáni* következmények irányába. A kérdés, amelyet Tarr ezen a szinten megfogalmaz, a következő: *mi történhet még azután, hogy az ember mint erkölcsi lény tönkrement?*

A *torinói ló* helye Tarr Béla életművében

A *torinói ló* erre a kérdésre ad megrendítő választ. Ez a film ugyanolyan szükség-szerű lépés Tarr részéről, mint a második korszak filmjei az első után. Jól látható a mozgás iránya: az első korszak művei a közösség haláláról szólnak – az otthonkereső individuum nézőpontjából. Ez a korszak a *közösség mítoszára épülő társadalmi rend analízise és a mítosz realizációjára törekvő totalitárius hatalom kritikája*. A második korszak művei az izolált egyén erkölcsi haláláról szólnak – azok nézőpontjából, akik még igaz embernek nevezhetők egy poszttotalitárius világban. Ez a korszak a *totalitárius domesztikáció erkölcsi következményeinek analízise és az izolált egyén kritikája*. Végül A *torinói ló*, amely lezárja a gondolati mozgást, az értékek nélkül maradt kreatúra haláláról és a történelem végéről szól – az apokaliptika ember- és világelleszterének nézőpontjából. Ez a korszak a *történelem végső céljának analízise és a lét általános kritikája*. Fontos hangsúlyozni itt a következőt. A nyugati eszkatológia azt mondja, hogy az „új isten”, az „idegen Isten”, aki jön és elpusztítja a világot, aki véget vet a magára hagyott emberiség szálnalmas történelmi és erkölcsi leépülésének: „a világban nemlétező Isten” – nem kell ezért ábrázolni. Tarr sem teszi, habár az apokalipszis *rá utaló* jelszótárát megalkotja: hűen az apokaliptikus hagyományhoz. Mégis: nem az a lényeg, hogy ki vagy mi pusztítja el a világot, hanem hogy *miért* szükségszerű – előbb vagy utóbb – e világ pusztulása. Erre a „miért”-re nem A *torinói ló* válaszol, hanem Tarr életműve. A *torinói ló* csak zárókő. Lezárja Tarr Bélának a *nihilizmus kibontakozásáról alkotott nagyszabású – kilenc nagyjátékfilmen át ívelő – vízióját, amely a történelem drámájától halad az egyén drámáján keresztül a lét drámájának irányába*.¹²⁷

Három dráma – három börtön. És: három „nem”. Az apokalipszis drámai története három tagadáson, három „nem”-en keresztül éri el a maga szükségszerű végpontját:

¹²⁷ A *torinói ló* látszólag az emberből való végső kiábrándulás filmje. Mivel azonban a végső sötétség színre vitelével egy olyan hagyományhoz kapcsolja magát a rendező, amely az ember *morális nevelése* érdekében adja elő a világ totális pusztulásának és a bűnösök megbüntetésének színjátékát, Tarr Béla utolsó filmje, mélyebb értelemben, az ember iránti *abszurd* bizalom filmjének is tekinthető.

Tarr először a társadalmat mint közösséget utasítja vissza – *a földi paradicsom utópiáját*; aztán az embert – *a független, autonóm egyén utópiáját*; végül pedig a világot, ahol az ember leépülésének drámája vagy komédiája lezajlott – *a teremtés értelmének utópiáját*. A három „nem” között belső kapcsolat van. A társadalmi közösségek szét-hullásának drámájából szükségszerűen következik az izolált egyén születése, az izolált egyén leépüléséből pedig szükségszerűen következik a létezés értelmének tagadása. Az izolált egyén a közösség ellenpontja, antitézise, a létezés értelmének tagadása pedig a szintézis, amelyben a tézis és az antitézis, a közösség és az egyén bukása kiegészíti egymást. A nihilizmus mozgásának tehát dialektikus jellege van – *negatív dialektikának* is nevezhetnénk ezt, mivel lefelé mutat, egyre mélyebb szinteken ábrázolja a leépülést.

Három börtön kapuja tárul föl Tarr életművében. Kinyílik a *szociális zárka*, az *erkölcsi zárka* és – végül – az *ontológiai zárka* is. Tarr művészi nagysága abban áll, hogy mindhárom helyre „nem”-et mer mondani: teremtő „nem”-et, mert esztétikai értelemben erre a hármas tagadásra épülnek filmjei. A történet végpontja világos és sokatmondó: *A torinói lóban* kinyílik az utolsó ajtó is, és a két rabot, apát és lányát – kis túlzással: *Ádámot és Évát* – elnyeli az örök sötétség. *Nincs megváltás, csak szabadulás.*

FELHASZNÁLT IRODALOM

Derrida, Jacques. A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről.

In *Minden dolgok vége*. Ford. Angyalosi Gergely. Budapest: Századvég Kiadó, 1993.
Forgách András. Back and blacker. *Metropolis*, 1997. nyár.

Gelencsér Gábor. Forma és formátum Tarr Béla filmjeiben. In *Más világok*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

Heidegger, Martin. Levél a humanizmusról. In „*Költőien lakozik az ember...*” Ford. Bacsó Béla. Budapest–Szeged: T-Twins Kiadó–Pompeji, 1994.

Kovács András Bálint. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus Kiadó, 1993.

Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.

Nietzsche, Friedrich. *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1997.

Pólik József. Nietzsche és az immoralista aposztázia problémája. In *Levél Foudayba*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2006.

Taubes, Jacob. *Nyugati eszkatológia*. Ford. Mártonffy Marcell–Miklós Tamás. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.

Vanyó László (szerk.). *Apokrifek*. Ford. Ladocsi Gábor. Budapest: Szent István Társulat, 1980.

Wehmeier, Christian. Zur Einordnung von Családi tűzfészek (Familiennest) in Béla Tarrs Oeuvre. In Kallen, Eve-Marie (Ed.). *Studies in Honour of a Distinguished Cineast*. Budapest: Underground Kiadó, 2015.

Zavattini, Cesare. Néhány gondolat a filmről. In Zalán Vince (szerk.). *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

A mi köntösünk a sötétség A torinói ló a nyugati eszkatológia tükrében

„...nem érkezik el senki a mennyei Jeruzsálembe,
és kimondhatatlan a messzeség, mely a Te Fiadhoz vezet.”

(Krasznahorkai 34)

A végítélet drámája

Az apokalipszis témája: a hazatérés. Hőse, az elhagyott otthon után vágyakozó ember, aki hátat fordít annak a helynek, amely börtönként, látszatotthonként fogja tartja őt. Mivel az apokalipszis *ellentétes* minőségek és szereplők – sötétség és fény, test és lélek, „e” világ és „ama” világ, istentelen ember és embertelen isten – *konfliktusaként* ábrázolja a hazatérés folyamatát, a műfaját is meghatározhatjuk. Ez a műfaj: a dráma. Ontológiai szinten az idő bukásáról és az örökkévalóság győzelméről, a személy szintjén a megváltásról vagy a kárhozatról szól ez a hosszú és fordulatokban gazdag drámai történet – a *történelem története*.¹²⁸ Ha megnézzük az apokaliptika összavait,¹²⁹ azt látjuk, hogy az apokalipszis drámájának van egy sajátos íve, önálló szakaszokra bontható struktúrája. Minden a hontalanná válással, Isten és Ember elszakadásával kezdődik: ez az *expozíció*. Ezután következik a második szakasz: a világ-

¹²⁸ „Az az eszkatológia, amely a Nyugat szempontjából döntő fontosságú volt, a *világtörténekek periodicitásának* elképzeléséből alakult ki. Ennek alapja minden bizonnyal egy olyan szemlélet, amely a világ menetét a természet éves váltakozásának analógiájára fogja fel: ahogy az évszakok követik egymást, úgy következnek egymásra a világ menetének megfelelő periódusai, az ún. »világ éve« vagy a »nagy világev« részeként.” Ezt a kozmikus mitológiát a görög tudomány *racionalizálta*, a zsidó apokaliptika pedig *historizálta*. „A zsidó apokaliptikában a kozmológiát úgy historizálták, hogy az emberiség sorsát tették a világ sorsának helyébe. A régi világ végét az isteni ítéletnek kellett előidéznie. A két eón eszméje felváltotta a ciklikus periódusokról alkotott elképzelést [a világevek ismétlődésének, az örök körforgásnak az eszméjét], és ezzel igazi eszkatológia jött létre.” Ez az eszkatológia dualisztikus módon két korszakot állít szembe egymással: a gonoszság (történelmi idő) és az üdvözülés (örökkévalóság) korszakát. A két „eón” között ott áll a gonoszság történetét lezáró utolsó – fordulópontot jelentő – nap. Az isteni ítélet napja. A zsidó apokaliptikában „*Istenítéletét*”, mely a régi eón végét hozza magával, már nem Isten által előidézett történelmi válságként értelmezik, hanem természetfölötti eseményként, amelyet *kozmosz katasztrófa* kísér. Az ószövetségi jövendölésekben még merőben ornamentálisnak számító kozmikus témák [az Ószövetségben nem található a szó igazi értelmében vett eszkatológia, azaz olyan tanítás, mely a világ végéről és a megváltás azt követő korszakáról szólna] nemcsak visszatérnek, de most önmagukban is fontossá váltak. Minden hanyatlás-jelenség [...] most a biztos világvége jele. Az apokaliptikus irodalom számít az ilyen jelenekre, és az ijesztő természeti eseményeket, a háborút, éhínséget és járványokat a vég hírnökeiként értelmezi [...], a rendjéből kiközösített természet képe összekapcsolódik az ember erkölcsi hanyatlásának képével.” (Bultmann 33–49)

¹²⁹ Ezek pontosabban világítanak rá az „apokaliptikus lelkelet” lényegére, „mint az apokalipszisek sötét látomásai és a gnózis elrugaskodott spekulációi” (Taubes 39).

ba vetett ember önmaga lényegéről és eredetéről való megfélekedése, sőt démoni eltévelyedése. Ez a *bonyodalom*. A történet következő szakasza fokozza a feszültséget, betör ugyanis a világba – hivatlanul, erőszakosan, de nem értelmetlenül – a *pantón epekeina*, a „mindenen túli”. Betör nem egyszerűen a világba, hanem a tévelygő *belső* világába. Azért teszi ezt, hogy a tévelygőt magához szólítsa és megmentse. Ez, röviden, a struktúra szempontjából a *válság*. Nem lehet azonban mindenkit megmenteni, hazavezetni. Vannak, akik nem hallják meg a hívást, akik olyan mélyre merültek az idegen élet sötétségébe, hogy teljesen és végérvényesen megfélekednek a távoli otthonról. Ez a *tetőpont*: az itt maradók, még mélyebbre bukók és a hazatérők szétválasztása, megkülönböztetése. A történelem és a halálán átnyúló személyes élettörténetek végének pillanata ez: az utolsó ítélet napja, amikor kezdetét veszi a *megváltás*, az idegen élet sötétségéből való kiemelkedés drámán belüli drámája. Dráma ez, mert a távozó és a maradók *tanúi* egymás sorsának – kötelek bomlanak fel, amelyek nem bizonyultak elég erősnek, emberek szakadnak el egymástól, akik addig egymás kezét fogták. Még búcsúzni sincs idő. Mindenki magáért felel. A történet vége – *megoldása* – fenséges és megnyugtató: a visszatérő belép oda, ahol a teremtés és a bűnbeesés aktusával, Isten és Ember elválásával minden elkezdődött: „az igazaknak a paradicsomban adok nyugalmat, és könnyörületes leszek hozzájuk” (*Apokrifek*, 159). Ezt mondja Isten *Ezdrás apokalipszisében*, s ezzel legördül a függöny.

Expozíció, bonyodalom, válság, tetőpont, megoldás – ezek tehát az apokalipszis drámájának állandó szerkezeti elemei. Meglepő, de ez a dramaturgiai konstrukció feltűnő hasonlóságot mutat a tragédiarodalom jó néhány remekművének felépítésével (Egri 255–280). A hasonlóságra Joseph Campbell kínál magyarázatot. Eszerint a tragédiák és az apokalipszis történetek egy ősi, minden kultúrában felbukkanó *monomitosz* variációi. Ez az egyén lelki fejlődését leíró és támogató monomitosz egy társadalmilag megbecsült vagy kiközösített, de kivételes képességekkel rendelkező hős kalandos útját követi, három alapvető stáción keresztül. Ez a három stáció: az *elszakadás*, a *beavatás* és a *visszatérés*. A hős – mint Campbell írja – a hétköznapi világból a természetfeletti csodák világába merészkedik [elszakadás]; ott mitikus erőkkel találja szemben magát, és döntő győzelmet arat [beavatás]; visszatér a rejtélyes kalandról, de olyan erők birtokába kerül, amellyel áldást hoz embertársaira [visszatérés] (Campbell 15–51).

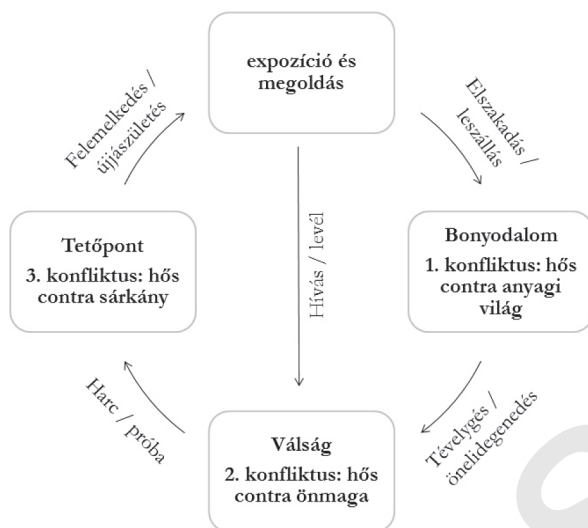
Úgy gondolom, hogy a monomitosz három szintje hiánytalanul illeszkedik az apokalipszis drámájának szintjeihez – nem illeszkedik azonban a tragédiához, amelyben nem találjuk meg a visszatérés szintjét, s amely éppen ezért a monomitosz *csónka* változatának tekinthető.¹³⁰

¹³⁰ A komédia képezi a másik, hiányzó részt. „A tragédia széttöri a formákat és ragaszkodásunkat a formák világához; a komédia ellenben a megingathatatlan élet vad és gondtalan, kifogyhatatlan öröme. Ezért mindkettő ugyanannak a mitológiai témának és ugyanannak az élménynek a kifejezése: amelynek egyszerre részesei és egyesítői: az alászállásnak és a felemelkedésnek (*kathodosz* és *anodosz*), amelyek együtt alkotják a felismerés teljességét, amit életnek hívunk, és amit ismernie és szeretnie kell annak, aki meg akar tisztulni (katarzis = *purgatórium*) a bűntől (az isteni akarattal való ellenszegülés bűnétől) és a haláltól (a halandó formával való azonosulástól). [...] A valódi mitológia és a tündérmese feladata az, hogy feltárja a tragédiától a komédiáig vezető sötét, belső út sajátos veszélyeit és módszereit.” (Campbell 38–39)

Az apokalipszis drámájában az egyik oldalon a kezdetben rejtőzködő, „ismeretlen” Isten, a beavatás, illetve visszatérés drámájának *kulcsfigurája* áll. Ő az a szereplő, aki mozgásra, *fejlődésre* – a „jó” és a „rossz teljesség” közti választásra – kényszeríti a tévelygő embert, vagyis a dráma *antagonistáját*. Az antagonisták nem tudják megváltani önmagukat, nem tud a kulcsfigura támogatása nélkül „üdvözülni” – „hazatérni” oda, ahonnan elindult. A beavatás szintjén álló antagonisták erőtlen, tehetetlen alakok, akik megrészegítették a „*tudatlanság bora*”, és végzetes álomba taszították a „*nehéz eledel*” (*Apokrifek*, 11).

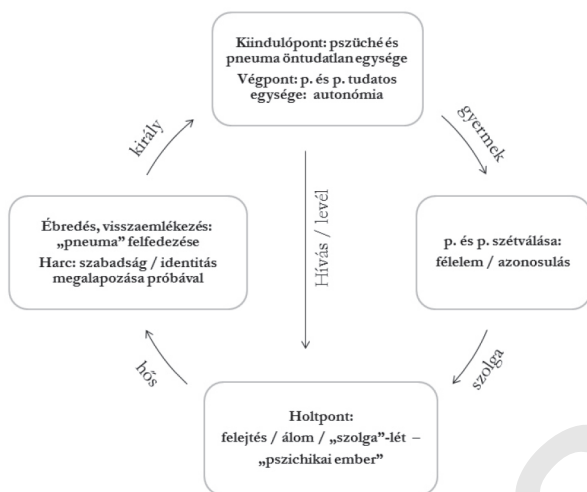
Ezek a motívumok (metaforák) a *Tamás-akta Gyöngyhimnuszában* találhatóak, amely egyrészt tökéletesen bemutatja a monomitosz előbb említett szintjeit, másrészt az apokaliptika „összavainak” és fordulatainak egyik legfontosabb gyűjtőhelye – ahogy erre Jacob Taubes rámutatott a *Nyugati eszkatológiában*. A történet lényege röviden a következő. A kezdetben „boldog nyugalomban” és „királyi gazdagságban” élő hős – a történet elbeszélője – elhagyja szülei házáat, hogy teljesítsen egy feladatot (*expozíció*); ám feladatáról, a „vészthordozó sárkány” által birtokolt – „körülölelt” – „drágagyöngy” megszerzéséről megfeledkezik és „mélységes álomba” zuhan (*bonyodalom*). Álomból egy otthonról érkező levél riasztja fel (*válság*). A levél hatására „visszaemlékeznek” származására és küldetésére: „ama drágagyöngyre, amiért leküldtek engem”. Ezután végre sikerül ellopnia a „bűbájos szavakkal” megigézett rettenetes sárkánytól a kincset (*tetőpont*). A történet vége happy end: a hős – akinek a neve ott áll az „élet könyvében” – ledobja magáról a „mocskos gúnyát”, és hazatér a „királyok királyának” házába. Ott felveszi „drágakövektől ékes”, „páratlan szépségű örök köntösét”, és leül apja mellé a trónra (*megoldás*).

Azt hiszem, jól látható, hogy a *Gyöngyhimnusz* egyfajta *újjászületés-történet*: az identitás elvesztéséről és újra megtalálásáról – *próbával való megerősítéséről* – szól. A történet dramaturgiai struktúrája azokat a szinteket követi, amelyeket az előbb már megfigyeltünk. Megtaláljuk benne: 1. a kezdeti egységből való kilépés (*elszakadás – elindulás – leszállás*), 2. az identitás alapját képező küldetésről való megfeledkezés (*önelidegenedés*), 3. a látszatidentitásból való megállapodás (*tévelygés*), 4. a külső erő hatására való eszméletre térés és hazatalálás (*felemelkedés – megváltás – beilleszkedés*) motívumát. Ha összekapcsoljuk és egy allegorikus történet elemeiként szemléljük ezeket a motívumokat, kirajzolódik előttünk egy út, a monomitosz különleges feladattal és különleges képességekkel felruházott hősének *körívvel* szemléltethető útja, *körutazása*. Ez a körutazás a *Gyöngyhimnuszban* „Keleten”, „a béke és méltóság örök tájain” kezdődik, majd a „tisztátalan” „idegenek” közösségében – az anyagi világot szimbolizáló „Egyiptomban” – folytatódik, végül a sárkánnyal való konfliktus után visszatér oda, ahonnan elindult: a „királyok királyának” házába. Itt azonban egy magasabb szintű visszatérésről, vagy inkább „felemelkedésről” van szó, a történet elbeszélőjének helyzete ugyanis megváltozik időközben: a hős, aki a történet kezdetén még csak egy „*kicsinyke gyermek*”, a történet végén felnőttként, sőt társuralkodóként áll előttünk – de csak azután, hogy sikeresen teljesítette küldetését.



1. ábra. A Tamás-akta Gyöngyhimmuszának dramaturgiai szerkezete

A hős körutazásának – szellemi fejlődésének – meghatározott állomásai vannak. Ezeken az állomásokon próba vár a hősrre, konfliktus, amely kezdetben egyre mélyebbre, később egyre magasabbra vezeti őt – egészen küldetésé, a magasabb szintű visszatérés, az újjászületés teljesítéséig. Ha megnézzük a *Gyöngyhimmuszt*, azt látjuk, hogy ott a hősnek három próbát kell kiállnia, három konfliktushelyzetben kell diadalmaskodnia. Ez a három konfliktus a dráma három szintjének – a bonyodalom, a válság és a tetőpont szintjének – felel meg. A küldetést teljesítő hős a bonyodalom szintjén először az *anyagi világgal*, a válság szintjén *önmagával*, végül a tetőpont szintjén a *sárkánnyal* mint a világ „gyöngyének” (spirituális értelmének, gnóziának) őrzőjével kerül szembe. A három konfliktus egy *fejlődési folyamat* irányát jelzi, következésképpen nem cserélhető fel egymással. Egy belső – érzelmi, szellemi – folyamatról van itt szó, amelynek a legnehezebb, *kritikus* pontját a második próba/konfliktus jelenti: az álomba merülés, elnehezülés, a tudatlanság borának megízlelése, röviden az *önelvesztés*. A körutazás irányát (mélységét) tekintve ez az a pont – *holtpont* –, amikor a hős a *legtávolabb* van a „hazájától”. Ezen a holtponton a hős nem boldogul egyedül: valakinek emlékeztetni kell őt a küldetésére, valakinek fel kell őt ébresztenie az álomból. Ebben a helyzetben – mint Taubes írja – „a megváltó [esetünkben az álomból] megváltó» levél – P. J.] szava »odakintről hangzik fel«. Az odaát [...] *hívásként* válik hallhatóvá a világban.” (Taubes 45) A *Gyöngyhimmusz* hőse is hívást hall: a levél szövege ugyanis „élő beszéddé” változik benne/előtte: „én pedig – mondja az elbeszélő – hangjára, érthető szavára álmomból felkeltem” (*Apokrifek*, 12). Az öntudatlan álom és sötétség mélypontján ez a rabot megszólító hívás a *csoda*, személyre szabott (nem megérdemelt, de később megszolgált) kegyelem.



2. ábra. A *Tamás-akta Gyöngyhimnuszának* állapotszerkezete

A holtpont filmje

Azért foglalkoztam ilyen részletesen a *Gyöngyhimnusz* dramaturgiai, illetve állapotszerkezetével, a történet középpontjában álló allegorikus fejlődéstörténettel (l. 1. és 2. ábra), mert úgy gondolom, hogy a *A torinói ló* motívumrendszere egy ponton világos utalást tesz a *Gyöngyhimnusz* hősének drámai körutazására, az út egyik fontos – bizonyos értelemben legfontosabb – állomására. Az *evés* motívumáról van szó. Tehát arról a dolgról, ami a *Gyöngyhimnuszban* az „önelidegenedés” állapotának allegorikus jelölője volt, ugyanúgy, mint a „tompá” álomba merülés vagy a „görnyedő szolgává” süllyedés. A *torinói lóban* az evés és az ivás – sőt a gyakori levetkőzés és ágyba fekvés is – a szellemi fejlődésnek egy megrekedt, holtpontszerű állapotára utal. Egy olyan fázist jelölnek ezek a motívumok, amikor a „szellemnélküliség” állapotába süllyedt individuum a legtávolabb van a „hazájától”; attól a lehetőségtől, hogy a gyöngy megszerzésével „megváltsa” magát az idegenségből. A körút mélypontján megrekedve az individuum valami vegetatívhoz, valami állati vagy még inkább növényi állapothoz van közel.

Így exponálja a *Gyöngyhimnusz* elbeszélője az „evés”, az „álom”, illetve a „felejtés” allegorikusan értelmezhető kapcsolatát s ezen keresztül a szellem nélküli sötétségbe merült anyagi világ idegen és démonikus voltát:

„Nem tudom miképpen, mely áruló jelből,
mégiscsak megtudták, nem földjükről vagyok,
ármánykodásokkal kelepcébe csaltak,
mígnem megízleltem azoknak ételét.
Nem tudtam én többé: király fia vagyok,

görnyedő szolgája lettem királyuknak,
megfeledeztem még arról a gyöngyről is,
amiért szüleim engem elküldtek.
Azok ételétől elnehezültem,
mélységes álomba, tompán elmerültem.”

(*Apokrifek*, 11)

Egy lecsupasított, konfliktusszegény történetben – ahol *nincs karakterfejlődés*, sőt alig tudunk meg valamit egyáltalán a szereplőkről – minden gesztusnak, szónak, tárgynak, egy könyvnek vagy egy káromkodásnak, de még a helyszíneknek is fokozott jelentősége van. Aki látta a filmet, biztosan megjegyzi annak egyik visszatérő cselekvéssorát: hogyan pucolja meg és tömi a szájába Ohlsdorfer a forró krumplit; kizárólag az egyik – az ép – kezét használva. A krumplievés egyszerű, már-már mazochista szertartása, amely a történet minden egyes napján megismétlődik, még a hatodik napon is, amikor már teljes a sötétség, s a szereplők nem tudnak mécsest és tüzet gyújtani, és amikor éppen ezért először, de talán utoljára Ohlsdorfer nyersen harap bele a krumplibába, kijelentve, hogy „enni kell”, még most is, még itt is – ez a jelenet hatásos ugyan, önmagában azonban nehezen értelmezhető. Ugyanolyan sötét és zavaros értelmű látomás ez, mint azok a képek, amelyek a tartaroszi büntetésre ítélt emberek válogatott szenvedéseit ábrázolják *Ezdrás apokalipszisében*. Felvetődik a kérdés: milyen különbség van egy tüzes trónszékre ültetett, egy „szeménél fogva felfüggesztett” vagy egy olyan ember *szenvedése* között, akit arra ítélték, hogy meztelen kezével örökké forró krumplit és csak krumplit egyen? A cél és a hatás szempontjából semmi. Mindkettő arra szolgál és alkalmas is arra, hogy testi, illetve lelki szenvedést okozzon. Egy ártatlan szó is örületbe kergethet egy embert, ha folyton csak azt suttogják a fülébe. Azért mégis van különbség. A krumplievés képe tudatosan *lefokozott*, bizonyos értelemben *szatirikus* variációja azoknak a horrorisztikus szenvedésképzeteknek, amelyek a bűnösök helyzetének jellemzésére szolgálnak az apokalipszistörténetekben. Tarr Béla filmjében a „tüzes trónszéket”, a „tűzmedencét”, a fülbe szúrt „áttüzesedett vasrudat” (*Apokrifek*, 163) a *forró* krumpli helyettesíti. Így szenvednek a bűnösök egy *modern* apokalipszisben.

Minden apokalipszis a maga korának bűneit és fogyatékoságait állítja pellengérré, és a maga sajátos elképzelése szerint bünteti. Tarr Béla fájdalmasan szép, de szatirikusan is értelmezhető képe a drámai komolyság súlyos leple alatt a modern *fogyasztói társadalom* irányába mutat, a zsúfolt plázák és bevásárlóközpontok irányába, amelyeket a végítélet napján majd nem emberek, hanem a fogyasztói javakra még a haláluk után is kíváncsi *zombik* töltenek meg (ahogy ez a *Holtak hajnalában*, George A. Romero 1978-as filmjében látható). Ohlsdorfer és a lánya csak abban különböznek Romero élőhalottjaitól, hogy nem esznek húst – krumplit esznek. Ez nem lényeges különbség, hiszen a zombi, definíciója szerint, olyan lény, akinek nincs, pontosabban *meghalt az Énje*, akiből „hiányzik a szellem minden jellegzetessége”. A zombi a horrorfilmek nyárspolgára. Tarr hősei is nyárspolgárok, a különbség csak annyi, hogy ők az *apokalipszis nyárspolgárai*. Nem minőségi, hanem dramaturgiai különbségről van tehát szó,

ha szó van egyáltalán róla; ráadásul Romero horrorfilmje – ahol bizonytalan, hogy mi lesz az emberiség sorsa, maradnak-e egyáltalán idővel túlélők – apokalipszisfilmként is értelmezhető.

A zombi ikonográfiájához olyan tulajdonságok tartoznak, mint a húsevés szokása, a beszéd hiánya vagy épp a reflexív gondolkodásra való képtelenség. Ezek a tulajdonságok a szellemnélküliség jelölői. Közéjük tartozik a zombi *teste* is, különösen az *arca* – ha beszélhetünk egyáltalán ilyesmiről. A zombinak ugyanis tulajdonképpen nincsen arca. De épp a megkülönböztethető, egyéni arc, illetve az arcon tükröződő *érzelmek* hiánya a lényeges itt: ez a szellemnélküliség talán legfélelmetesebb bizonyítéka. A *torinói lóban* ugyanezt a szellem nélküli – vegetatív – állapotot a két főszereplő érzelmek nélküli viselkedése, beszűkült gondolkodása és mindenekelőtt a krumplievés rítusa jelzi és jelöli. Ohlsdorfer és a lánya tulajdonképpen élőhalottak; állapotuk úgy is leírható, mint a *kétségbeesés* egy sajátos, általánosan elterjedt formája. Kierkegaard ezt a kétségbeesés-formát a „nyárspolgáriság kétségbeesésének” nevezi és a modernitás egyik tipikus jelenségeként diagnosztizálja. Érdekes, hogy a képek és metaforák szintjén egy olyan állapothoz hasonlítja, amikor valaki él, de úgy, hogy *nem lélegzik*. A személyiség a „lehetőség” és a „szükségszerűség” „szintézise”, dialektikus egysége – mondja Kierkegaard.¹³¹ Bármelyik oldal dominanciája kétségbeesést szül: a „be- és kilégzés” leállításához vezet. Ez történik a nyárspolgárral is. A nyárspolgár „kizárólag” a szükségszerűt tudja és próbálja meg „lélegezni”, de ez „egyedül és önmagában *megfojtja* az ember Énjét. [...] a lehetőség [ugyanis] az Én számára az, ami az oxigén a lélegzés számára” (Kierkegaard, 49). A nyárspolgár életében az oxigénhiányos állapot akkor áll elő, amikor bezárja magát a trivialisitás és a mindennapi rutin világába. Ez egy olyan ketrechez vagy börtönhöz hasonlítható – Kierkegaard ketrechez hasonlítja –, ahol mindig minden ugyanúgy történik, ismétlődik, vég nélkül, a változás legkisebb reménye („lehetősége”) nélkül. A nyárspolgár determinista; de olyan determinista, aki nem tudja magáról, hogy determinista; tehát nem tudja, hogy a *változás* hiányától szenved – és azt sem, hogy egyáltalán szenved. Boldognak, elégedettnek, kiegyensúlyozottnak képzelet magát, bár az, hogy „képzelet”, nem jó kifejezés, mivel épp a képzelet, a „*fantázia*” hiánya jellemzi az öntudatlan deterministát, vagyis a nyárspolgárt. Tarr hősei is ilyen öntudatlan deterministák. Valamikor, valamiért bezárták magukat (vagy valami bezárta őket) „a tapasztalatok egy bizonyos mindennapi világába”, egy „szűk helyre”, ahol minden a megszokottban, a banálisban, minden a „valószínűben” oldódik fel. Most azonban hirtelen történik valami – Gregor Samsa bogárrá változik; *A hetedik pecsét* lovagja találkozik a tengerparton a Halállal; egy vak férfi megfogja egy másik, látó ember kezét (Carver 29–252). És itt van *A torinói ló*: Ohlsdorfer egy este észreveszi, hogy a ház gerendáiban már nem perceg a szű. Mi történt? Tulajdonképpen semmi. Egy ismétlésekre épülő, ingerszegény világban azonban a legkisebb változásnak is

¹³¹ „Az ember a végtelenség és a végesség, a múlandó és az örök, a szabadság és a szükségszerűség szintézise, röviden szintézis.” Plusz: e szintézis „tudata”. Az Én ugyanis olyan viszony, amely önmagához mint az előbb említett mozzanatok viszonyrendszeréhez viszonyul. Ez a viszony (a viszony tudata) a „pozitív harmadik” (Kierkegaard 19).

jelentősége van. Minden változás: „meglepő”, „csábító”, „zavaró” (Lukács, 202) – de lehet akár kifejezetten „rémületes” is. Ezt írja Kierkegaard: „ha a létezés olykor a rémülettel segít, amely túlszárnyalja a mindennapok tapasztalatának mákszemnyi bölcsességét, bekövetkezik a nyárspolgáriság kétségbeesése, vagyis kiderül, hogy az már eddig is kétségbeesés volt” (Kierkegaard 50).

A *torinói lóban* nem következik be ez a fordulat. Tarr Béla filmjében, és most gondoljunk megint a *Gyöngyhimmuszra*: nincs fejlődés, változás, újjászületés – vagy legalább kétségbeesés. A *torinói ló* a szellem körutazásának legmélyebb, legsötétebb pontját ábrázolja – a továbblépés reménye, ígérete nélkül. Pedig a hívás megtörténik, a kezdetben csak rendhagyó, később pedig már *természetfeletti* jelenségek formájában. Hiába, Ohlsdorfer és a lánya nem tud olvasni a jelek könyvében: nem látják és nem hallják, hogy mi történik éppen a világban.¹³² Nem eszik a ló, kiszárad a kút, nem gyullad meg a mécses, napok óta dühöng a szél – hiába követik egymást a szokatlan, egyre ijesztőbb jelenségek, A *torinói ló* hősei nem kezdenek *fél*ni és *rettegni*.¹³³ Történhet bármi, ezek az emberek képtelenek a fantázia „magasabb régióiba”, a „valószínűség párafelhői” fölé emelkedni. Ellenkezőleg: az utolsó pillanatig ragaszkodnak „a mindennapok tapasztalatának mákszemnyi bölcsességéhez”. Ahhoz a gondolathoz, hogy nem történhet velük semmi, ami meghaladja a mindig ugyanúgy ismétlődő hétköznapi „elégséges mértékét”.

Ez a felfogás teljesen idegen a nyugati eszkatológiától – nyomatékosan fel kell hívni erre a figyelmet, mert éppen ebben ismerhetjük fel Tarr Béla modern apokaliptikusának egyik kardinális vonását. „Marhaság” – mondja Ohlsdorfer, amikor Lócsiszár Bernhardt hosszú monológja után lehetőséget kap, hogy kifejtse, mit gondol az emberiség öngyilkosságáról, „saját maga felett” mondott ítéletéről, „amiben persze a jóisten rendesen benne van”.¹³⁴ Egy mozzanat cáfolja csak ezt a közönyt, a reflexió hiányának állapotát:

¹³² „A hívás megfelelője a hallás. [...] Az apokaliptikus alapzat fő alkotórészei: a hívás és a hallás szimbólumai.” (Taubes 45)

¹³³ Az apokaliptikusnak külső és belső jelei vannak. Külső jel az anyagi világ drámai pusztulása („a magas hegyek megrendülnek, leomlanak és szétesnek, [...] a föld teljesen szét fog zúzódni, és minden elvész, ami csak rajta található”); belső jel, hogy minden emberen úrrá lesz a *félelem* és a *rettegés*: „akkor félni fog minden ember, az őrt állók megremegnek, és nagy rettegés és félelem fogja el őket egészen a föld határáig” (*Apokrifek*, 38).

¹³⁴ A monológ szövege (ami részben különbözik, például rövidebb a forgatókönyvben olvasható szövegváltozatnál) a következő: „Mert minden tönkrement. Minden lealjasodott. De mondhatom magának azt is, hogy mindent tönkretettek és mindent lealjasítottak. Mert itt nem valami istenítélet forog fenn, az úgynevezett ártatlan emberi segédlettel. Éppen hogy pont fordított a dolog. Az embernek a saját ítéletéről van szó. Mégpedig a saját ítéletéről, és pedig saját maga felett. Amiben persze a jóisten rendesen benne van. Hogy azt ne mondjam, közreműködik. És amiben közreműködik, nos hát a legordenárebb teremtés, amit maga csak el tud képzelni. Megrontották a földet, tudja. Hiába mondom magának bármit, mert mindent megrontottak, amit megszereztek, márpedig egy aljas, sunyi, alattomos harcban mindent megszereztek, mindent meg is rontottak, amihez ezek hozzájutottak, azt megrontották. Márpedig mindenhez hozzájutottak, így ment ez a teljes győzelemig, a teljes diadalmas végig. Megszerezni, megrontani. Megrontani, megszerezni. De mondhatom magának másképp is, ha akarja. Vagy hozzáérni, megrontani és úgy szerezni meg. Vagy hozzáérni, megszerezni és így rontani meg. Ez ment évszázadokon át, ment, ment és ment. Csak ez ment. Néha suttyomban, néha durván, néha finoman, néha brutálisan, ment, ment, csak ment. De mindig csak egyféleképpen, ahogy a patkány mar a lesből, mert tudja, ehhez a tökéletes győzelemhez kel-

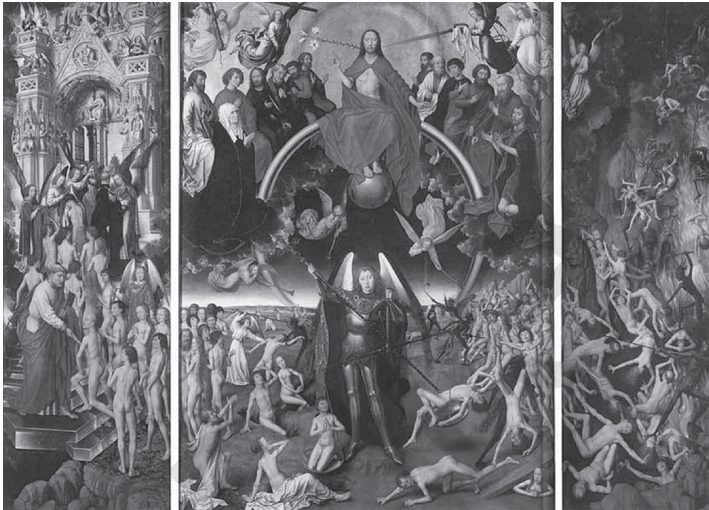
az a pillanat, amikor a két ember megpróbálja elhagyni a házat. Megpakolják a szerket, elővezetik a lovat, majd a szélviharban lassan elindulnak a dombon keresztül az ismeretlenbe – de még ekkor sem gondolnak arra, hogy *kapcsolat van a szokatlan természeti jelenségek és az ő személyes szellemi-erkölcsi állapotuk között*. Elindulásuknak triviális oka van: nincs víz a kútban. Ezt mi, nézők, az apokalipszis fenyegető előjeleként értelmezzük, a két ember azonban nem. A víz ugyanis elemi feltétel ebben a világban. Akárcsak a krumpli vagy a ló, amely iránt apa és lánya nagyobb empátiát tanúsít, mint egymás vagy éppen önmaguk iránt. Változást csak ezek hiánya vagy pusztulása képes okozni a két ember életében, és pontosan ez történik, amikor a víz eltűnése után összekapolnak és elindulnak. Nem a pánik vagy a rémület vezeti őket, hanem megszokott életük *folytatásának* reménye – valahol máshol. Amikor egy hosszú beállítás végén újra megjelennek a ház mögött emelkedő domb tetején, már tudjuk, hogy Lócsiszár Bernhardt igazat mondott: a város elpusztult, a domb mögött nincs semmi – *maga a semmi van ott*. Ám ez a tapasztalat is kevés ahhoz, hogy a két ember feladja a megszokotthoz való görcsös ragaszkodás igényét. Visszatérnek – a kétségbeesés legkisebb jele nélkül – és folytatják tovább egyszerű életüket: reggel felöltöznek, este levetkőznek, pálinkát isznak, krumplit esznek, üldögélnek az ablak előtt, megnézik a lovat az istállóban. Ezek a cselekvések, ahogy szaporodnak a végítélet baljós előjelei, egyre inkább *groteszk* jelleget öltenek. A végítélet, sugallja a film, ha bekövetkezik, abszurd lesz. Abszurd, mert majd *nem tudja vagy nem akarja észrevenni senki*.

Egyéni és kollektív végítélet

Ohlsdorfer és a lánya úgy élnek, „ahogyan sikerül, ahogyan lehetséges”. Akkor is, ha itt a végítélet, akkor is, ha a természet megszokott törvényeit már régen eltörölte

lett az is, hogy az ellenfél – hogy mondjam magának, tehát minden, ami kiváló, nagyszerű, valahol nemes, érti? – ne bocsátkozzon ellene semmiféle harcba, ne legyen semmiféle küzdelem, csak az egyik félnek a hirtelen eltűnése, márpedig a kiválóaknak, a nagyszerűeknek, a nemeseknek az eltűnése, hogy mára ezek a lesből marással győztes győztesek uralják a földet, és nincs egy icike-picike odú sem, ahova el lehetne előlük valamit dugni, mert minden az övék, ami megszerezhető. Övék az is, amiről azt gondoljuk, hogy talán nem érik el. De elérik. Övék ma már az ég, övék az összes álom, övék a pillanat, a természet, a végtelen csend. Még a halhatatlanság is az övék, érti? Minden, minden örökre elveszett, s az a sok nemes, kiváló és nagyszerű csak állt ott, hogy így fejezzem ki magam, csak állt ezen a ponton, s meg kellett hogy értse, és bele kellett hogy törődjön, egy, se isten, se istenek, s ezek a kiválóak, nagyszerűek és a nemesek már rögtön az elején meg kellett hogy értsék és bele kellett hogy törődjének. Persze, képtelenek voltak erre, egyszerűen nem értették a dolgot, elhinni elhitték, tudomásul venni tudomásul vették, de nem értették. Csak álltak ott értetlenül, bele nem törődve, tudja, míg valami, az a vihar, az ész felől, meg nem világosította őket, akkor viszont már egy csapásra rájöttek, hogy se isten, se istenek, akkor már egy csapásra felfogták, hogy se jó, se rossz, akkor már megértették és felfogták, ha mindez így van, akkor már talán nincsenek ők sem. Tudja, szerintem ez lehetett az a pillanat, amikor azt mondhatjuk, hogy kihunytak, elhamvadtak. Kihunytak és elhamvadtak, mint a tűz, amit csak úgy magára hagyott valaki a réten. Az egyik folyamatosan vesztett, a másik folyamatosan győzött. Vesztés, győzelem, vesztés, győzelem, és nekem egy nap, itt a szomszédban, rá kellett arra jönnöm, rá is jöttem, tévedtem, szomszéd, óriásit tévedtem, mikor arra gondoltam, hogy itt a földön valóban nem volt, és nem is lehetett semmiféle fordulat, mert higgye el, én már tudom, ez a fordulat valóban bekövetkezett.”

egy felfoghatatlan külső erő. Szüntelenül fúj a szél, hirtelen sötétség támad, nem lehet meggyújtani a lámpaolajat – ilyen és ehhez hasonló dolgok történnek a házban és a ház körül, de Ohlsdorfer és a lánya mindennek nem tulajdonít különösebb jelentőséget. A végítélet „harsonája” is kevés – túl gyöngé inger – ahhoz, hogy ezek az emberek felébredjenek a szellemnélküliség „mélységes álmából”, felfedezve önmagukat és egymást a drámai események középpontjában. Hans Memling 1470 táján festett oltárán az utolsó ítélet résztvevői szintén *alszanak*, mielőtt kezdetét veszi a jók és a rosszak szétválogatása – a halottak álmát alusszák sírjaikban (l. 3. ábra).



3. ábra. Hans Memling: Az utolsó ítélet (olaj, fa – 1470)

Ennek az álomnak azonban egy pillanat alatt véget vet Jézus és kíséretének megjelenése az égen. Akkor a halottak kikelnek sírjaikból és Szent Mihály elé járulnak, aki ott tartja kezében a mérleget, az ítélet eszközét. Ezen dől el az életre ébredt halottak sorsa. Mindenkinek megméri a súlyát, nem a test, hanem a lélek súlyát: a jó cselekedetek hiánya könnyűvé s így pokolba taszíthatóvá, megléte vagy inkább *megettörténte* pedig kellőképpen nehézzé s így megválthatóvá teszi az individuumot. Fontos látni, hogy bár rengeteg embert érint az ítélet, *mindenkire jut elég idő* – nemcsak azért, mert már tulajdonképpen elkezdődött az örökkévalóság, hanem azért is, mert mindenkit megillet a megváltás *lehetősége*. Ezért, bár sok embert látunk a képen, Memling nem téveszti szem elől az egyént: az apokaliptikus drámáját szigorúan az egyéni arcok, gesztusok, habitusok drámájaként meséli el. Az egyén nem oldódik fel a tömegben, de nem is válik ki belőle teljesen. Az individuum drámájában ott visszhangzik a közösség, a közösség drámájában pedig ott visszhangzik az egyén drámája.

A nyugati festészet utolsó ítélet ítélet ábrázolásaival kapcsolatban a francia történész, Philippe Ariès azt mondja, hogy ezek a képek – a 11. századtól a 15. századig – az individuális mozzanatok ellenére még alapvetően a közösségről szólnak: az *emberi*

nemről mint együtt és egy időben megítélendő egészből. A 15. század környékén azonban történik valami: az emberi nem fölötti általános ítélkezés, tehát a kollektív végítélet képzete átalakul a személyre szabott, *egyedi ítélkezés* képzetévé. Most már mindenkire külön ítélet vár; nem az „idők végezetén”, a halottak feltámadása után, hanem már jóval előbb, az adott individuum halálának pillanatában. Az *Ars moriendi* című képsorozat egyik metszetén (Leipzig, 1495–1498) a haldokló ágya mellett ott áll egy gyertyát és feszületet tartó pap – a haldoklón kívül az egyetlen reális személy a képen (l. 4. ábra).¹³⁵



4. ábra. *Ars moriendi*

A szobában ugyanis természetfeletti lények tolonganak. A horizontálisan két egyenlő részre osztható kép alsó felén karmos, kutyaszerű démonok acsarkodnak a haldokló ágya körül. Jól láthatóan a testet akarják maguknak megkaparintani, lerángatva az ágyból, mint valami zsákmányt. Az ágy végében azonban, a haldokló megemelt, széles párnára támaszkodó feje körül angyalok állnak. Egyikük épp kiemeli a haldokló száján vagy orrán keresztül a lelket – egy kis, homunkuluszerű emberkét vagy csecsemőt. A kép felső felén ott áll az angyalok csoportjától jobbra a megváltó keresztje is, bal oldalán Szűz Mária, jobb oldalán a legkedvesebb tanítvány, János látható. A haldokló utolsó pillantása az angyalok és a démonok között erre a keresztre, egyenesen a kereszten függő Jézusra esik, aki mintha közvetlenül őt nézné a magasból.¹³⁶ Ember és Isten nagy találkozása tehát, amely a 12. és a 13. században még az idők végezetén volt, most már a beteg szobájában zajlik le:

¹³⁵ A Konrad Kachelofen-féle leipzig kiadás mellett ismert még a British Museumban őrzött kölni (1450) és a Johann Weissenburger-féle landshuti sorozat. (Vö. Imhof és Ariès.)

¹³⁶ A 11. századtól kezdve a nyugati festészetben a jó halál ideáltipikus reprezentációját azok a képek jelentik, amelyek Szűz Mária halálát vagy inkább elszenderedését ábrázolják. Ez a képtípus az *Ars moriendi*-illusztrációk képszerkezetére is hatással volt (Dubruck–Gusick 385).

Isten és udvara azért van ott, hogy megfigyelje, hogyan viselkedik a haldokló a megpróbáltatás során, mielőtt kilehelné a lelkét, mert ez fogja meghatározni sorsát az örökkévalóságban. A megpróbáltatás lényege az utolsó kísértés. A haldokló meglátja egész életét, ahogyan a könyvben van, és vagy feladja a reményt hibái miatt, vagy a „hiú büzkeség” kísérti meg jó cselekedetei miatt, vagy pedig a dolgok és személyek iránti szeretet szenvedélye. Magatartása, amelyet e tűnő pillanat fényében tanúsít, egy csapásra eltörli egész életének bűneit, ha ellenáll a kísértésnek, vagy éppen ellenkezőleg, semmivé teszi összes jó cselekedeteit, ha engd neki. (Ariès 372)

Az utolsó ítéletet tehát felváltja az *utolsó próba*. Ennek a próbának az eredménye a haldokló aktivitásán múlik, azon, hogy képes-e a bűnbánatra, *penitenciára*, arra, hogy számot adjon a bűneiről és a jó cselekedeteiről.

Az ítélet hiányának drámája

Azért volt itt szükség az eszkatologikus gondolkodás két korszakának – az egyéni és általános ítélet képzetének – megkülönböztetésére, mert csak így tudok amellet érvelni, hogy Tarr filmje szatíráként is értelmezhető: nem apokaliptikus szatíráként, hanem, és fontos, hogy itt distinkciót tegyünk, a végidőről való eszkatologikus gondolkodás, tehát röviden az *apokaliptika szatírájaként*. Egy olyan hagyomány drámai elemekből építkező *fekete szatírájaként* (a komikus elemeket tartalmazó *fehér szatíra* fogalmával szemben használok itt ezt a kategóriát), amelynek megkérdőjelezhető, sőt radikálisan elutasítható az *ítéletképe*. A következőre gondolok. Függetlenül attól a történeti kérdéstől, hogy az általános és individuális végítélet fogalma felváltotta-e egymást idővel, vagy pedig „eredendően párhuzamosan volt jelen a keresztény gondolkodásban” – ahogy ezt Aron Gurevics gondolja, elutasítva Ariès koncepcióját (Gurevics 121) –, jól látható, hogy *A torinói ló* újdonsága éppen abban áll, hogy hiányzik belőle mind a kollektív jellegű „nagy”, mind a személyes jellegű „kis” eszkatológia képzete. Vagyis Tarr Béla filmje nem az ítélet drámájáról, hanem éppen ellenkezőleg, az ítélet *elmaradásának* drámájáról szól. Ez a hiány a film témája. Eszerint arról van szó, hogy *Istent már nem érdekli az emberiség*. Elpusztítja a földet, mert egy dühös istennek a hagyomány szerint ez a kötelessége. Eközben azonban nem történik semmi: nincs mérlegelés, szétválogatás, nem kell senkinek bemutatnia a „számlakönyvét” (Ariès 371). *A torinói ló*ban nincsenek „túlélői” az apokalipszisnek: *nem lehet senkit erkölcsi értelemben megjutalmazni, kiválasztottá tenni*. A teremtmény annyira eltávolodott teremtőjétől, hogy most már mindenki egy kalap alá vehető: nincsenek kivételek – igazak, „szükséget szenvedők” –, mindenkire ugyanaz a sötétség borulhat. Isten haragja tulajdonképpen nem is az ember, hanem *önmaga* ellen irányul – egy hibás, elrontott mű ellen, amely nem bizonyult elég tökéletesnek. Isten művészi kísérlete, a teremtés tehát kudarccal és a kudarc beismerésével zárul: a legjobb az egészset lerombolni és minél gyorsabban *elfelejteni*.

Függetlenül attól, hogy mit gondolunk az ítélet vagy az ítélet hiányának kérdéséről, Tarr filmjében nem válik el egymástól az individuum perszonális és az emberi nem kollektív végének drámája: a kettő *egy időben* játszódik le, nem keletkezik szakadék a szereplők halálának pillanata és a távoli jövőbe helyezett világvége (a történelem végének) időpontja között. A *torinói ló* hősei abban a szerencsés – vagy szerencsétlen – helyzetben vannak, hogy akkor pusztulnak el, amikor a világ, amikor minden és mindenki más is elpusztul. Lehet, hogy üdvözülnek, lehet, hogy elkárhoznak; az is lehet, hogy mennyország és pokol hiányában a semmibe hullnak – de mindezt *együtt* teszik, egy olyan közösség részeként, amelyet különös egységbe kovácsol a közös halál képzete és valósága. Gondoljunk bele: Ohlsdorfer és a lánya az *utolsó nemzedék* tagjai – vajon mi történne, ha arra ébrednénk, hogy ehhez a nemzedékhez tartozunk! Hogyan befolyásolná ez a világról alkotott képünket? Mit gondolnánk önmagunkról, embertársainkról, az emberi kultúra úgynevezett örök értékeiről?

A *torinói ló* választ ad erre a kérdésre: ugyanúgy, mint Lars von Trier rokon filmje, a *Melankólia*.¹³⁷ Trier válasza a címben a Földdel összeütköző bolygó nevével is hangsúlyozott *melankólia*, Tarr Béláé a *közöny*. A melankóliából sok minden fakadhat és fakad is Lars von Trier filmjében: fakadhat belőle kétségbeesés (John öngyilkossága, Claire pánikrohama), de fakadhat belőle részvétel és szeretet is (Justine meséje a biztonságot nyújtó varázskunyhóról Leónak). És a közönyből? Tarr pontos, bár kiábrándító választ ad erre a kérdésre: a közönyből csak egy dolog származhat – még több közöny.

Úgy gondolom, hogy azért fontos megfogalmazni és egy apokalipszisfilmben megválaszolni ezt a kérdést, mert ez a műfaj nem a pusztulás formáinak katalógusa és méreteinek látványos illusztrációja miatt érdekes. Egy jó apokalipszisfilm nem katasztrófafilm;

¹³⁷ Lars von Trier filmjében *véletlenül*, egy kozmikus baleset következtében pusztul el a világ – a pusztulásnak nincs transzcendens célja, önmagán túlmutató *erkölcsi* értelme. Megtörténik, mert bármikor megtörténhet. Tarr Béla filmjében ezzel szemben olyan dolgok történnek, amelyek nincsenek összhangban a természet törvényeivel, amelyek nem értelmezhetők racionálisan. A *torinói ló*ban a jelenségeknek és eseményeknek önmagukon túlmutató oka van, de homályos, emberi mértékkel megfelfejthetetlen oka. Nem tudjuk, miért némulnak el a bogarak, miért nem eszik a ló, miért tűnik el a kútból a víz – de azt igen, hogy mindez *jelent* valamit. A *természetfölötti kiszámíthatatlanság és jelentésség* a nyugati eszkatológiához kapcsolja Tarr Béla filmjét. Ezt a kapcsolatot Tarr úgy lazítja meg, hogy *elhallgat* vagy kimondás után *relativizál* minden lehetséges magyarázatot – ellentétben azokkal a hagyományos apokalipszistörténetekkel, például *Ezdrás apokalipszisével*, ahol egyértelműen ki van mondva és meg van határozva, hogy *miért* van szükség az utolsó ítéletre: „Bűneitek felülmúlják az én jószívűségemet” – mondja az Isten, jelezve, hogy a parancsregezésre, az erényes élet hiányára, tehát végül is *erkölcsi* okokra vezethető vissza mindaz, ami a „bevégződés napján” történik. Összességében megállapítható: Tarr Béla filmje *tematikai* szempontból közelebb, *teleológiai* szempontból viszont távolabb áll az eszkatológia látásmódjától. A *Melankólia* esetében ennek az ellenkezőjét figyelhetjük meg. Trier ugyanis egyrészt nem ábrázol olyan eseményeket, amelyek megsértik a természet törvényeit (tehát racionalizálja a pusztulást), másrészt Justine néhány mondatával – aki célt és értelmet lát abban, ami a Földdel történik – világosan definiálja a totális pusztulás *okát*. Eszerint a Föld és Melankólia összeütközése jó dolog: helyreállítja a kozmosz igazi rendjét, harmóniáját – az élet ugyanis *gonosz* eredetű és lényegű; nemcsak az emberé, hanem minden egyes organizmusé. Az élet kivétel a szabály alól; nem a rend (kozmosz) része, hanem a pillanatnyi, de most megszűnő rendetlenség (káosz) hordaléka. Justine szerint – aki tudja, vagy melankóliája révén inkább *megérzi*, hogy mi az igazság – az univerzumban sehol máshol nincsenek élőlények; egyedül vagyunk a halott világmindenségben, amely most újra visszatér kezdeti és *természetes* állapotába. Trier tehát *tematikai* szempontból távolabb, *teleológiai* szempontból viszont közelebb áll az eszkatológia látásmódjához.

műfajilag közelebb áll az antik szenvedő tragédiához, tehát egy olyan drámaformához, amelyben a karakterek helyzetét az elkerülhetetlen sorshoz való viszony határozza meg. Egy jó apokalipszisfilm tehát mindig és mindenekelőtt az *emberről* szól – arról, hogy képes-e valaki legalább a vég küszöbén „felébredni”, rátalálni a „gyöngyre”, s így arra a „pompás”, *isteni* „öltözékre”, amelyről a *Gyöngyhimnusz* elbeszélője ezt mondja:

Általa láttam meg, ismertem magamra, hogy egy létezőből mi két részre váltunk, most újra egyesek lettünk, egy alakzat által. (*Apokrifek*, 14)

Az említett két rész: a *pszükhé* és a *pneuma*. A megváltás drámája, *antropológiai szempontból*, a pszükhé és a pneuma különválásával kezdődik (elidegenedés), a pszükhé, vagyis az „e” világi ember, a „pszichikai” ember dominanciájával folytatódik (tévelygés), majd a pneuma megismerésével és az egység helyreállításával ér véget (megváltás). A pneuma a „saját én”, a szabadság nem e világi „szikrája”, amely fellobbantja a „megváltás futótűzét”. Ez a tűz *A torinói ló* egyetlen karakterében sem lobban fel. Más a helyzet a *Melankóliában*. Itt Justine megérzi, hogy kivételes lehetőséget kapott: egy rövid időre, néhány napra, talán csak néhány órára, *önmaga* lehet. Most először.

Csonka történet

Egyik rendező sem hagy kétséget afelől, hogy az egyén nézőpontjából az apokalipszis nem intellektuális, hanem érzelmi és mindenekelőtt *erkölcsi* próba – ugyanúgy, mint az apokalipszisirodalomban. Tarr, akárcsak Trier, pontosan tudja: nem az a kérdés, *miért* pusztul el a világ, hanem *hogyan mivégre?*¹³⁸ A pusztulás okának megértésénél fontosabb a pusztulás céljának megértése. Láttuk, hogyan vélekedik erről a célról a nyugati eszkatológia. A cél az individuum, minden igaz ember megváltása, az Istentől való eltávolodás – elidegenedés – felszámolása: „A világban idegen és nem-létező Isten megváltja az ember saját-énjét, pneumáját, amely idegennek érzi magát a világban; azáltal váltja meg, hogy pusztulásra vezet a világ lényegét és semmissé teszi vonzását.” (Taubes 58) A lényege szerint *világellenes* isten tehát az *ember miatt* pusztítja el a világot,

¹³⁸ Tarr nem ad *egyértelmű* választ a világ pusztulása kapcsán a „miért”-re; nem így Krasznahorkai. Ő ugyanis *A torinói ló* forgatókönyvének alapjául szolgáló *Megjött Ézsaiás*ban pontosan levezeti, hogy miért ment tönkre minden, mert – mint Korim mondja – „minden tönkrement és minden lealjasodott”. A föld „megrontásának” történetét, „a nemesek, a kiválók és a nagyszerűek tartós eltűnésének” folyamatát Nietzsche-re, mindenekelőtt *A morál genealógiája* kifejezéseire és érveire támaszkodva meséli el Krasznahorkai. Fontos kiemelni, hogy a film egyetlen monológja ebből a Krasznahorkai-szövegből származik, és a funkciója éppen az, hogy tájékoztassa a nézőt az események okairól. Ohlsdorfer azonban nem fogadja el a lehangoló magyarázatot, ami véleményem szerint sokat elárul Tarr és Krasznahorkai látásmódjának különbségéről. Tarr, Krasznahorkaival ellentétben, nem bízik a *logoszbán*; eszébe sem jut *racionalizálni* azt, ami a film-ben történik. Éppen ellenkezőleg: mindent relativizál, mindent sokértelművé tesz. Minden igaz (lehet), és mindennek az ellenkezője is igaz (lehet). Tarr jobban hisz a lefordíthatatlan – csak egy pontig racionalizálható – képeknek, ami egy filmrendező esetében végül is érthető; ha nem is magától értetődő. (Vö. *Megjött Ézsaiás*.)

a megváltás ontológiai eseménye a megváltás antropológiai eseményébe illeszkedik. A két esemény azonban csak akkor illeszkedik egymáshoz pontosan, ha az ember *válaszol* Isten „odakintről” felhangzó „hívására”. Ha nem válaszol – nos, akkor az történik, ami *A torinói lóban*: lemarad a megváltásról. Mintha egy repülőgép *üresen* indulna el, mert az érvényes jeggyel rendelkező utasok elfejtettek rá felszállni.

Itt tehát megint látunk egy lényeges különbséget a nyugati eszkatológia és Tarr Béla látásmódja között. A nyugati eszkatológia szerint minden ember rendelkezik a válaszadás képességével, mert minden emberben van egy *hasadás* az én (pneuma) és a nem én (pszükhé) között. Tarr Béla nem látja ezt a hasadást. Nem látja az emberben a „szabadság szikráját” – azt a „nem e világi” valamit, ami képes fellobbantani a „megváltás futótüzét” (Taubes 55). Tarr hősei éppen ezért nem tudnak és nem is akarnak szakítani a világgal. Nem akarnak felszállni az előbb említett repülőgépre. Ez azért drámai, mert másrészt Tarr a nyugati eszkatológiához kapcsolja magát: a természetfeletti jelenségek egy Isten jelenlétére utalnak, arra, hogy ez az Isten készül rést ütni „a világ áthatolhatatlan védfalán, hogy előkészítse a lélek felemelkedésének útját” (Taubes 46). Hiába: *nem lehet megváltani, csak azt, aki akarja – aki egyáltalán tudja, hogy eljött a megváltás napja.*

Hívás és hallás, lehetőség és tudás (akarat) tehát *kiegészíti* egymást – együtt biztosítják a hős felemelkedését, újjászületését; azt, amit a nyugati festészet a mennyei Jeruzsálem kapuján való belépés pillanataként ábrázol. Tarr Béla filmjében elhangzik a hívás; Lars von Trier filmjében nem. Ha Ohlsdorfer és a lánya bármilyen módon felelnének, vagy legalább egyszerűen *reflektálnának* a hívásra, azt mondhatnánk, hogy *A torinói ló* követi az apokalipszisztörténetek sémáját; azt mondhatnánk, hogy Tarr Béla olyan filmet készített, amely *megfelel* a nyugati eszkatológia látásmódjának. Tarr Béla és Krasznahorkai László célja azonban a hagyomány átértékelése, sajátos modernizálása volt. Erre utal, hogy a film hősei eszkatológiai értelemben nem látnak, nem hallanak: nem *tudnak* és nem *akarnak* semmit. *A Melankólia* hősei igen, de hiába: hívás hiányában esélytelenek. Elpusztulnak anélkül, hogy esélyt kaptak volna az üdvösség megszerzésére. Mint látható, mindkét apokalipszisztörténet *csonka* a maga módján: *A torinói ló* az akarat oldalán (a hallás szempontjából); *A Melankólia* a lehetőség oldalán (a hívás szempontjából).

Tarr Béla filmjében csak a visszatérés drámájának első két szintje ismerhető fel: felismerhető az elidegenedés szintje (a két ember világhoz való viszonya), és felismerhető a hívás szintje (szokatlan, természetfeletti jelenségek). Hiányzik viszont a harmadik szint – az, amikor az individuum legyőzi az elidegenedést és a hívó ösztönzésére megváltja (megmenti) magát. *A torinói ló* a holtpontra jutó filmje. Rezigált, kiábrándult film, ahol a modern embert már semmi sem mozdíthatja ki a szellemnélküliség állapotából. Ehhez a tömény kiábrándultságához viszonyítva a *Melankólia* megenged magának egy kevés reményt, de szigorúan csak úgy, hogy hangsúlyozza ennek alaptalanságát, sőt abszurditását. Justine karakteréről van szó, aki a történet végén – legyőzve mélységes melankóliáját – képessé válik a szeretet és a hit csodájára. Justine, Isten hiányában, megmenti magát: *megépíti a maga saját, külön bejáratú mennyországát.* Egy menny-

országot, amely vele együtt pusztul el, mert mégiscsak ember építette. Mégis csoda ez, mert valóban úgy működik, mint egy mennyország: helye van benne *másnak* is. Mindenekelőtt a kisfiúnak, aki a történet végén Justine-hez menekül oltalomért.

A ló szerepe

Azt, hogy mit jelent akarni a megváltást, egy 15. századi moralitásjátékkal szeretném szemléltetni. Az *Akárki* hőse (a címszereplő) üzenetet kap Istentől, hogy hamarosan meg fog halni – azok közé a „hálátlan” teremtmények közé tartozik ugyanis, akik „lelki szemükre mind vakok”, akik annyira eltávolodtak az Úrtól, hogy már egyáltalán nem félik „jogarának” ítéletét. Akárki a felejtés, a hanyatlás, a bűn, az önző örömök és gonosz szándékok világában él, ahol „minden, ami él, korccsá leszen” (*Akárki*, 416). Ezt a világot Isten, a játék kulcsfigurája nem egyszerre, hanem *fokozatosan* számolja fel: minden individuumot számadásra hív – amíg csak egy ember is él a földön. A végítéletnek ez az egyrészt személyes, másrészt mégis totális, előbb vagy utóbb minden individuumot érintő rítusa azzal kezdődik, hogy a Halál, a protagonista „hatalmas hírvivője” átadja Akárkinak az Úr „hívását”. Ezzel kezdetét veszi Akárki *fejlődése* – Isten ugyanis *önismereti* fejlődésre kényszeríti Akárkit azzal, hogy egy részt, a híváson keresztül, megmutat magából – a Halál mint elhívó ugyanazt a funkciót tölti be a műben, mint a levél a *Tamás-akta Gyöngyhimnuszában*. A fejlődés egyet jelent a személyre szabott „számlakönyv” tételeinek, a jó és rossz cselekedetek arányának („összegének”) rendezésével – az antagonista *erkölcsi* és *vallási* újjászületésével. A játékban a fejlődés két meghatározó iránya mellett a mozgás kezdő- és végpontja is világosan kirajzolódik. Akárki *morális* fejlődése a hedonizmussal és az egoizmussal kezdődik és az önzetlen erényes élet jelentőségének felismerésével ér véget – bár az nincs tisztázva, hogy ez mit jelent a gyakorlatban (milyen erények gyakorlása tetszik Istennek). A *vallási* fejlődés kezdőpontja egyfajta pascali értelemben vett közömbösség, vallási nemtörődömség. A végpontja pedig a penitencia; vagyis a játék antagonistája megtér, aminek végül meg is lesz a jutalma: Akárki, ugyanúgy, mint „az erény minden követője”, bejut az „égi szférába” („még ítéletnapnak előtte”) (*Akárki*, 452).

Akárki fejlődik – akárcsak Justine. Justine jutalma nem a halhatatlanság, hanem a könnyű halál. Tarr lassú, kinkeserves halállal bünteti hőseit: Ohlsdorfer és a lánya éhen halnak; ugyanúgy, mint az istállóban a ló. Mégis a két halál között különbség van. Tarr hősei mindennap esznek és isznak – Ohlsdorfer még akkor is beleharap a krumpliba, amikor már teljes a sötétség. Ezzel szemben a ló egyszer csak váratlanul nem hajlandó többé enni és inni. Tarr képileg és verbálisan is hangsúlyozza ezt, nem véletlenül. Ha igaz, hogy minden apokalipszisztörténet *fejlődéstörténet*, azoké, akik végül kiválasztottakká válnak, akkor *A torinói lóban* valami furcsa dolgot látunk. Azt, hogy a rendező kizárólag a lovat ruházza fel a kiválasztottság legfőbb attribútumával: a változás (szándékosan nem írok fejlődést) képességével. Ohlsdorfer öreg lova eszik – majd nem eszik, elindul –, majd nem mozdul többé. Mindez egy ismétlődésekre

épülő, statikus világban túl feltűnő ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyjuk. A ló *karakterváltozása* azok szatirikus kritikája, akik képtelenek ugyanerre. Hadd húzzam alá a lényegét: ez a ló, a hagyomány nézőpontjából, *emberibb*, mint apa és lánya. A film igazi hőse, sőt kulcsfigurája ezért a ló – amit egyébként a film címe is hangsúlyoz. A ló a gazdái helyett „fejlődik” – mindazok helyett, akik a jelek (hívás) ellenére képtelenek megérteni, hogy mit kellene tenniük ebben a helyzetben. Meghal, pedig ő az egyetlen, aki a végítélet komor színjátékát *kívülről* nézhetné. Ne feledjük ugyanis a következőt: *Ezdrás apokalipszisében* az áll, hogy a végítélet az ember és nem az állatok, például a lovak, végítélete: „Jobb, ha az ember meg sem születik, és jó az, ha nincs életben; még az állatoknak is jobb, mint az embereknek, mert azokat nem bünteted, bennünket pedig megfogsz, és átadsz az ítéletre.” (*Apokrifek*, 160)

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Akárki. *Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Ford. Tellér Gyula. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- Ariès, Philippe. *Bilderzur Geschichte des Todes*. Carl Hanser Verlag S., 1984.
- Ariès, Philippe. *Gyermek, család, halál*. Ford. Csákó Mihály–Szapor Judit. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- A Tamás-akta Gyöngyhimnusza, Ezdrás apokalipszise, Hénokh könyve. In Vanyó László (szerk.). *Apokrifek*. Ford. Ladocsi Gáspár. Budapest: Szent István Társulat, 1980.
- Bultmann, Rudolf. *Történelem és eszkatológia*. Ford. Bánki Dezső. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994.
- Campbell, Joseph. *Az ezerarcú hős*. Ford. Varjasi Farkas Csaba. Budapest: Édesvíz Kiadó, 2008.
- Carver, Raymond. *Katedrális*. Ford. Barabás András. Budapest: Magvető Kiadó, 2011.
- Dubruck, Edeldgard–Gusick, Barbara. *Death and Dying in the Middle Ages*. (Studies in the Humanities, Literature – Politics – Society. 45.) New York: Peter Lang, 1999.
- Egri Lajos. *A drámaírás művészete*. Budapest: Vox Nova Produkció – Műegyetemi Kiadó, 2008.
- Gurevics, Aron. *Az individuum a középkorban*. Ford. Vári Erzsébet. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2003.
- Imhof, Arthur. *Ars Moriendi*. Böhlau, K., 1991.
- Kierkegaard, Søren. *A halálos betegség*. Ford. Rác Péter. Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.
- Krasznahorkai László. *Megjött Ézsaiás*. Budapest: Magvető Kiadó, 1998.
- Krasznahorkai László. *Járás egy áldás nélküli térben. Alföld*, 1999. január.
- Lukács György: *A tragédia metafizikája*. In *A lélek és a formák*. Budapest: Napvilág Kiadó–Lukács Archivum, 1997.
- Taubes, Jacob. *Nyugati eszkatológia*. Ford. Mártonffy Marcell–Miklós Tamás. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.

Szókratész utolsó tanítványa

A domesztikáció disztópikus víziója a filozófiai hagyomány nézőpontjából

„Ebben a minősített értelemben O'Brient Európa utolsó ironikusának tarthatjuk – olyannak, aki az egyetlen dologgal foglalkozott, amire a liberális remények vége után az irónia alkalmazható.”

(Rorty 208)

A személyes tudat felszámolásának módszerei a negatív utópiákban

Minden negatív utópia „az adekvát személyes tudat felszámolásának, kiope-rálásának, megtörésének, leépítésének és az államilag előállított és folyamatosan ellenőrzött »kollektív« tudat beépítésének, beoperálásának története” (Szilágyi 79–80) – a *totalitarizmus* jelenségével való drámai találkozás története tehát, hiszen a „személyes tudat” szabadságát, a személytelen többség boldogságára hivatkozva, egy *korlátlan* hatalom korlátozza – „*racionalizálja*” – a negatív utópiának nevezhető regények és filmek többségében.¹³⁹ E művekben a „személyes tudat” racionalizációjára egy olyan társadalom megvalósítása érdekében történik hol eredményes, hol pedig eredménytelen kísérlet – ez alapján, a horrorfilmekhez hasonlóan, zárt és nyitott narratíva közt lehet különbséget tenni az elbeszélésszerkezet típusát tekintve –, ahol ismeretlen, Heller Ágnes kifejezésével élve, az *egzisztenciális feszültség* állapota. Ez a feszültség Heller szerint abból ered, hogy az ember nem egy vele született mintával összhangban cselekszik, hanem *szabadon*. Részben legalábbis, hiszen az ember mint a „személyes tapasztalatok” változó egésze „*két a priori*» összeillesztésének« eredménye: a *genetikus a priorié* és a *szociális a priorié*” (Heller 29). „[M]indkettő a tapasztalás előtt van »adva«”, és – éppen ezért – mindkettő determinálja az embert. De az ember másrészt az „*öndetermináció*” lehetőségével is rendelkezik, és „pontosan ezt jelenti az, hogy »adott világban felnőni«” (Heller 29). Az mondhatja el magáról Heller szerint, hogy felnőtt, aki képes „*tematizálni*” az egzisztenciális feszültséget („a történelmiség

¹³⁹ Ugyanúgy, mint a *szocreál utópiákban*, például az ötvenes években készült termelési regényekben és filmekben. A különbség az, hogy amíg a liberális antiutópiák *helytelenítik* és egy plurális értékrend nézőpontjából nihilizmusnak tekintik a „személyes tudat” szabadságának korlátozását, addig a szocreál utópiák ebben egyáltalán nem látnak problémát. Ezek a személytelen többség jólétére és boldogsághoz való jogára hivatkozva elfogadhatónak látják, sőt *kívánatosnak* tekintik a fegyelmetlen egyén kollektív megregulázását, erkölcsi-pedagógiai „*racionalizációját*”. Mindezt az átnevelés korlátlan lehetőségeivel rendelkező államhatalom végzi el – az esetek többségében, persze, sikeres módon.

átlagosnál nagyobb feszültségét”), amely „szubjektív hiányt» éppúgy eredményezhet, mint »szubjektív többletet»” (Heller 31). Ez a tematizáció azzal kezdődik, hogy az ember belátja: a két a priori harmonikus egysége – „összeillesztése” – nem valósítható meg „bármely, általunk *ismert*” társadalom keretei között:

A döntő fontosságú az, hogy a két a priori tökéletes „illeszkedése” általában nem fordul elő, legalábbis bármely, általunk ismert társadalom akármelyik közösségének valamennyi tagját illetően... Hipotézisem értelmében minél összetettebb a társadalom, annál inkább kivétel s nem szabály ez a teljes egység. Minél tágabb személyes életünk [a szociális a priori által meghatározott – P. J.] horizontja, a genetikus a priorinak annál több lehetősége bukkanhat fel, és minél többfélébbek ezek a lehetőségek, összességük annál kevésbé illeszkedik tökéletesen bármely szigorú és konkrét szabályozáshoz. (Heller 29)

Nem így a negatív utópiákban. A negatív utópiák ugyanis mindig egy olyan világot ábrázolnak, ahol az egzisztenciális feszültség „magyarázható”, „kezelhető”, sőt: *megszüntethető*. De ha megszüntethető, akkor kizárólag a társadalmi élet minden szféráját bekebelező *államnak* köszönhetően, amely a „szubjektív hiányból” vagy „többletből” eredő problémák kiküszöbölése érdekében magára vállalja az egyén helyett – sőt az egyén *akarata ellenére* – a genetikus és szociális a priori tökéletes összeillesztésének gondját. Amennyiben viszont igaza van Hellernek, és az egzisztenciális feszültség – a két a priori nem illeszkedése – a modernitást karakterizáló jelenség, az egzisztenciális feszültség *hiánya* pedig a Lukács által zárt kultúrának nevezett premodern társadalmakra jellemző, akkor a negatív utópiának nevezhető regények és filmek egy olyan világot ábrázolnak, ahol az állam megoldja ugyan a két a priori összeillesztésének problémáját, de csak azért, hogy létrehozzon egy fejlődés-, sőt változásképtelen *premodern* társadalmat: „egy olyan társadalom [ugyanis], amelyben valamennyi *Én* tökéletesen illeszkedik, képtelen lenne a változásra és az értelmesen legitimáló világ-nézetek hiánya jellemezné” (Heller 32).

Bár a negatív utópiák a totalitarizmus jelenségével való drámai találkozás történeteként értelmezhetők, pontosítani kell ezt a definíciót, mert a totalitarizmus jelenségének átfogó ábrázolása olyan alkotásokban is központi szerepet játszik, amelyekről műfaji szempontból nem mondhatjuk azt, hogy negatív utópiák lennének – gondoljunk például Andrzej Wajda *A márványember* vagy Bacsó Péter *A tanú* című filmjére. Ha különbséget akarunk tenni a negatív utópiák és a totalitarizmus jelenségét elemző történelmi filmek műfaji csoportja között, azt kell mondanunk, hogy a negatív utópiák olyan alkotások, amelyek a totalitarizmus jelenségének rendszerint apokaliptikus hangvételű reprezentációja érdekében nem a történelmi múltba vagy jelenbe helyezik a cselekményt – tárgyi és történelmi hitelességre törekedve –, hanem általában a távoli jövőbe, amelyet a jelentől és a múlttól, tárgyi és történelmi értelemben egyaránt, szakadék választ el. Bár ez a meghatározás a negatív utópiák többségére érvényesnek látszik – érvényes például Georg Lucas *THX 1138*, Woody Allen *Hétalvó*, Terry Gilliam *Brazil*, Kurt

Wimmer *Equilibrium* és Andrew Niccol *Gattaca* című filmjére is –, nem használható az olyan filmek esetében, és most gondoljunk Jean-Luc Godard *Alphaville, a titokzatos város* és Charlie Chaplin *A diktátor* című filmjére, ahol, noha negatív utópiáról van szó, a cselekmény tárgyi értelemben a mában, történeti értelemben viszont egy *párhuzamos, alternatív jelenben* játszódik. De nem használható ez a meghatározás Woody Allen *Zelig* című filmje esetében sem, ahol nem egy totalitárius társadalom, hanem egy totalitárius mentalitású ember – *egy új, még nem létező, de lehetséges embertípus* – jövőjét ábrázolja a film. Ezekben a filmekben és regényekben (Aldous Huxley: *Szép új világ*, Jevgenyij Zamjatin: *Mi*, Anthony Burgess: *Gépnarancs*, George Orwell: 1984) az a közös, hogy azt állítják: az ember – erkölcsi, pszichológiai és esztétikai értelemben egyaránt – tökéletesen formálható, ellenőrizhető, *domesztikálható*, vagy legalábbis, a nem is olyan távoli jövőben, azzá válhat. Egy olyan világot ábrázolnak ezek a művek, ahol az egzisztenciális feszültséggel járó társadalmi problémák megszüntetése érdekében (kétségbeesés, depresszió, fegyelmetlenség, barbarizmus stb.) már nem bűn elvenni az embertől az öndeterminációnak – az egzisztenciális feszültség *szabad* tematizálásának, vagy adott esetben a tematizációról való *szabad* lemondásnak – a jogát és lehetőségét. Sőt: a jó lelkiismeret azok oldalán áll, akik ezt megteszik; akik megszüntetik – mind magukban, mind másokban – a divergenciát; azt, amit Nietzsche az „ellentmondani tudás” képességének nevezett *A vidám tudományban*.

Arra az alapvetően filozófiai jellegű, egészen Platónig visszavezethető kérdésre, hogy miért kell és mit jelent megmintázni, a többség boldogsága érdekében, az embert, a negatív utópiák úgy adnak választ, hogy leírják és megvizsgálják azokat a *lehetséges eszközöket és technológiákat*, amelyekkel a tökéletes domesztikáció, minden totalitárius hatalom utópikus célja, elérhető vagy legalább megközelíthető. Ez alapján – mivel a negatív utópiák eltérő képet alkotnak a domesztikáció technológiájáról – felállítható egy sajátos műfaji tipológia. Ez a tipológia arra a kérdésre is választ ad, hogy a totalitarizmus milyen típusaival találkozunk a negatív utópiákban, hiszen ne feledjük: ha azt mondom, hogy a negatív utópiák eltérő módon gondolkodnak a domesztikáció lehetséges módszereiről, akkor ezzel azt állítom, hogy a negatív utópiának nevezhető regények és filmek nem alkotnak egységes képet a totalitarizmusról – egy olyan emberi lény kitenyésztésének és állami célok szolgálatába való állításának racionalista vágyképéről, aki testi (szexuális) és lelki (erkölcsi, pszichológiai) értelemben egyaránt kiszámítható módon viselkedik. Ez nyilvánvaló, ha meggondoljuk, hogy a totalitarizmusról alkotott kép szempontjából minden attól függ a negatív utópiákban, hogy mi a személyes tudat megmintázásának egyrészt racionalizált, másrészt totális alapja. Ha ebből indulunk ki, különbséget tehetünk legalább három műfaji típus és három – az adott típusra jellemző – totalitarizmuskép között. Vannak ugyanis olyan antiutópiák, ahol a totalitárius állam mindenekelőtt *politikai-ideológiai* eszközökkel, például az empirikus tények jelentését folyamatosan átíró propaganda segítségével korlátozza az egyén szabadságát, autonómiatörekvéseit. Ez történik Michael Radford 1984, Charles Chaplin *A diktátor* és – hogy egy magyar példát is említsünk – Erdély Miklós *Tavaszi kivégzés* című filmjében. De olyan antiutópiák is vannak, ahol az ellentmondani tudás

nietzschei értelemben vett képességét a modern *tudomány* eredményeire támaszkodva, például a genetika, a kémia, a biológia, a fizika vagy a különböző gépi technológiák segítségével veszik el az individuumtól. E filmek és regények köre a legtágabb: George Lucas: *THX 1138*, Andy és Larry Wachowski: *Mátrix*, Stanley Kubrick: *Mechanikus narancs*, Ridley Scott: *Szárnyas fejedelmű*, Andrew Niccol: *Gattaca* – csak néhány példa a sok közül. Végül az is lehetséges, hogy a személyes kapcsolatok világát elszemélytelenítő *bürokrácia* átláthatatlan intézményrendszere akadályozza meg az egyént abban, hogy kitörjön az infantilis boldogság és gondolatlanság világállapotából. Ez történik Terry Gilliam *Brazíliában* és Orson Welles antiutópikus hangvétellű Kafka-adaptációjában, *A perben*. De idesorolhatjuk Pier Paolo Pasolini *Salóját* is, ahol a fasiszta libertinusok által alkalmazott irracionális kínzások *bürokratikus*, „szórol szóra” megvalósított szer-tartásrendje az, ami „levetkőzteti” a néző tekintetét (Barthes 290).

Politika, tudomány, bürokrácia – ez tehát az a három alapvető eszköz, amely lehetővé teszi a személyes tudat megtöréséhez és a kollektív tudat mesterséges kialakításához szükséges pszichológiai és szocializációs folyamatok irányítását és ellenőrzését a negatív utópiákban. Éppen ezért azt mondhatjuk, hogy a negatív utópiákat ábrázoló regények és filmek három alapvető csoportba sorolhatók: vannak *politikai*, vannak *tudományos* és vannak *bürokratikus* antiutópiák, mert vannak – pontosabban: elképzelhetők – ilyen társadalmak is. Olyan társadalmak tehát, ahol a totalitárius állam a politika, a tudomány vagy a bürokrácia segítségével illeszti be az egyént az „akárki” diktatúráját megvalósító tömegtársadalom fogaskerékrendszerébe. Itt azonban egy megjegyzést kell tennünk. Közös vonása az itt vizsgált filmeknek és regényeknek, hogy valamennyien rákérdeznek – szatirikus vagy drámai módon – a tudomány *értékére*. Minden negatív utópia felveti a kérdést: képes-e a tudomány létrehozni egy racionális és csak racionális elvek alapján működő világot? Képes-e megszabadítani az embert a fegyelmezetlenségtől, állatiasságtól, lelki rosszaságtól, mindattól, ami egy erényes ember számára azért taszító, mert megnehezíti vagy egyenesen lehetetlenné teszi „a bennünk levő legfenségesebb résznek [tudniillik a rációnak – P. J.] megfelelő életet”? (Arisztotelész 283) A negatív utópiák azt a válasz adják erre a kérdésre, hogy nem. Szerzőik azt mondják, hogy ha az észszerű életet élő „univerzális ember” ősrégi álmának megvalósítása érdekében kizárólag a racionalista Szókratész tanítványaira, vagyis a *teoretikus emberekre* bízunk az emberiség sorsát a modernitás korában, akkor ezzel útlevelet váltunk a nihilizmus sivatagába; oda, ahol már nem a vallás, a művészet, a morál, hanem – ezek nietzschei értelemben vett „tönkremenetele” után – a tudomány tesz majd kísérletet a domesztikáció poszthisztórikus céljának hiábavaló elérésére. Mert hiába válik lehetségessé a tudomány által előállított eszközök és technológiák révén a személyes tudat bekebelezése és manipulációja – „egy olyan behatolás ebbe a tudatba, amely korábban, a hagyományos ideológiák (»hamis tudat«) és a szellemi manipuláció hagyományos eszközeivel nem valósulhatott meg” (Szilágyi 80) –, mindez nem hoz majd kielégítő eredményt. Ellenkezőleg: ha egy totalitárius állam – a tudomány segítségével – behatol a személyes tudatba, akkor ez felfoghatatlan méretű katasztrófához vezet: vagy a legfontosabb emberi képességek eltűnéséhez, elkorcsosulásához

(a szeretet, a részvét, az érzelmek kifejezésének képessége stb.), vagy pedig – mint Stanley Kubrick *Dr. Strangelove* című filmjében – az egész emberiség pusztulásához. A negatív utópiák szerzői tehát ugyanazt mondják, mint Nietzsche. Azt mondják, hogy a tudomány a nihilizmus legfiatalabb, legelőkelőbb formája, és éppen ezért tanácsos, ha bizalmatlanok vagyunk vele szemben. A *negatív utópiák a tudománnyal szembeni modern bizalmatlanság regényei és filmjei*. Mélyebb értelemben tehát csak tudományos – a tudomány sorsára, jövőbeli veszélyeire rákérdező – antiutópiák vannak. Ez azokra a filmekre és regényekre is vonatkozik, ahol a totalitárius hatalom közvetlen alapja látszólag a bürokrácia és az ideológia. Ez a bürokrácia és ideológia ugyanis mindig a tudományhoz fordul támogatásért, mielőtt megszervezi a személyes tudat totális ellenőrzését és irányítását. Például Orwell regényében a Belső Párt *ideológusai* egy fejlett technológiai eszköz – a telekép – segítségével oldják meg az állandó megfigyelés és az ideológiai „programozás” aggasztó problémáját, a *Brazíliában* pedig egy *hivatali számítógép* véletlen hibája indítja el azoknak az eseményeknek láncolatát, amelyek a főhős személyiségének kíméletlen eltörléséhez vezetnek.

Az ész mint az erőszak „meghatározó oka”

Lehetséges-e az ember tökéletes domesztikációja, platóni és arisztotelészi értelemben vett „ésszerűsítése”, és ha igen, akkor milyen eszközök segítségével lehet megvalósítani ezt a makulátlan „észre térítést”, a szabadságösztönök igája alól való totális felszabadítást? Erre a kérdésre adnak választ a negatív utópiának nevezhető regények és filmek szerzői, és erre a kérdésre ad választ a pozitív és negatív utópistának egyaránt tekinthető Nietzsche is, aki *A morál genealógiájában* azt írja, hogy az ember megmintázásának, kiszámíthatóvá tételének „történelem előtti” terve, az öndomesztikáció poszthisztórikus programja – amely egy „szuverén individuum”, tehát „egy autonóm és morál-feletti ember” (Deleuze 214) létrehozására irányult – kudarcot vallott. Kudarcot vallott, mert az európai ember domesztikált ugyan, de csak felszínesen, és az is kérdéses, hogy a domesztikáció folyamatának eddig megkérdőjelezhetetlen tekintélyű irányítói, az aszketikus papok és leszármazottaik (az olyan aszketikus papok, mint Platón, Arisztotelész, Szent Ágoston vagy éppen Pál apostol) jó úton jártak-e egyáltalán, amikor mindenekelőtt aszkézisre, fegyelmezettségre, az állatiasságtól való irtózásra, az ösztönök és érzelmek elfojtására, vagy legjobb esetben szublimációjára ösztönöztek és kényszerítették „ama jó európaiat”, hiszen bezárták ugyan ezt „a ketrece rácsain önmagát véresre sebző vadállatot” a „társadalom és a béke korlátai közé”, viszont ezzel *beteggé* is tették: megjelent ugyanis és hamarosan járványos méreteket öltött „az ember szenvedése az embertől, vagyis önmagától”. A rossz lelkiismeret nevet adta Nietzsche ennek a betegségnek *A morál genealógiájában*, jelezve, hogy jórészt alaptalan az animal rationale-t mint a józan ész és ezzel együtt az ésszerű élet letéteményesét övező hit és csodálat, noha kétségtelen, hogy Descartes óta az európai ember azt gondolja, nincs értékesebb dolog, mint az ítélőerő, amely – ráadásul –

a legjobban oszlik meg az emberek között, mert mindenki azt hiszi, hogy annyit kapott belőle, hogy még azok sem szoktak maguknak többet kívánni, mint amennyijük van, akiket minden más dologban csak igen nehéz kielégíteni (Descartes 15).

Nietzschéhez hasonlóan a negatív utópiák szerzői is úgy gondolják, hogy alaptalan a rációt övező csodálat, hiszen könnyen lehetséges, hogy az animal rationale mint egy hosszú domesztikációs folyamat végeredménye még mindig állat inkább, mint ember, vagy mint Pascal írja (éppen a racionális descartes-i ember kritikájaként): még mindig csak egy „káosz” és egy „szörnyeteg” – a különbség csak annyi, hogy ez a szörnyeteg most már józan érvekkel és észszerű magyarázatokkal tudja indokolni – „racionalizálni” – fékevesztett tombolását és dühöngését. Sőt: a dolog akkor válik igazán félelmetessé, és ezzel már meg is érkeztünk egyrészt a negatív utópiák, másrészt a totalitarizmus világába, amikor ez a „káosz” és „szörnyeteg” (akinek a mértéktelenül racionalista Frankenstein doktor mértéktelenül érzelmi beállítottságú *monstrumában* ismerhetünk rá egyik kulturális objektivációjára) *racionálisan* kezd el viselkedni – vagyis rosszat tesz ugyan, sőt borzalmakat művel, de eközben a legnagyobb nyugalomról és önfegyelmről, vagyis röviden *civilizáltságról* tesz tanúbizonyságot. Pontosan úgy, mint azok a *jól nevelt* nációk, akik Beethovent játszottak a lágerekben, miközben gyermeket gyilkoltak.

Erre a lehetőségre – a *civilizált gonosztevő* pszichológiai típusának problémájára – Sade márki, a negatív utópiák irodalmi ősmodelljének megalkotója, az ész „hatalmi-terrorisztikus eszközzé” való átalakíthatóságának felfedezője mutatott rá először regényeiben, például a *Szodoma százhusz napjában*. Horkheimer és Adorno azt írja *A felvilágosodás dialektikájában*, hogy „Sade műve, miként Nietzsche is, a gyakorlati ész szigorúan következetes kritikáját jelenti” – vagyis Kant felvilágosult erkölcsi racionalizmusának kritikáját. Annak a Kantnak a kritikájáról, sőt ironikus cáfolatáról van itt szó, aki a domesztikáció programjának modernitásbeli képviselőjeként még hitt – ugyanúgy, mint később Hegel – „*az emberiségnek a megjobbulás felé való haladásában*”; abban tehát, hogy az ember kilábal a maga okozta kiskorúságából és hosszú távon „megjobbul”, vagyis *erkölcsösebb* lényé válik. Horkheimer és Adorno szerint Kantnál a „megjobbulás” mozgatórugójának szerepét betöltő

ész mint a transzcendentális, individualitás fölötti én az emberek olyan szabad együttélésének eszméjét tartalmazza, melyben az egyedek általános szubjektummá szerveződnek, s az egész iránti tudatos szolidaritásban megszüntetik a tiszta és a gyakorlati ész közötti összeütközést. Ez az igazi általánosság eszméje, az utópia. (Horkheimer–Adorno 105–106)

És ez az, amit Sade szerint lehetetlen, pontosabban csak terrorisztikus eszközökkel lehet megvalósítani – márpedig ez utópia helyett *antiutópiát* jelent, szabad együttélés helyett pedig *kötött* együttélést, vagy Orwell *1984* című regényére utalva: liberális demokrácia helyett *kollektív* totalitarizmust („oligarchikus kollektivizmus”-t). És, tehetjük

hozzá, mindez felvilágosult racionalisták helyett libertinusokat, Curvalhoz hasonló civilizált gonosztevőket jelent, akik ironikus módon Kant *tanítványainak* tekinthetők – legalábbis *rideg racionalizmusukat* tekintve. Amikor Curval „elnök” a *Szodoma százhusz napjában* elhatározza, hogy megerőszakolja a palotája közelében lakó hordár „aranyos kislányát”, úgy jár el, ahogy egy *reflektált* szadistától elvárható: mindent alaposan megszervez, végiggondol, kidolgozva az események lefolyásának leghatékonyabb és egyben legélvezetesebb menet-, sőt szertartásrendjét:

...az az ötlete támadt, hogy egyszerűen kerékbe töreti az apját, s úgy hurcolja majd ágyába a lányt. A gondolatot tett követte. Megjelent a színen két-három csirkefogó, az elnök bérencei, s nem telt bele egy hónap, a szerencsétlen hordár máris belekeveredett egy bűnténybe, mely a látszat szerint a lakása előtt esett meg, s azonnal a Conciergerie egyik cellájában találta magát. Az elnök, mint könnyen elképzelhető, magához ragadta az ügyet, s mivel esze ágában sem volt halogatni, három nap alatt elérte, pénzzel és egyéb aljas eszközökkel, hogy a szerencsétlen hordárt elevenen való kerékbe törésre ítéljék, jóllehet semmi más bűne nem volt, mint hogy próbálta megvédeni önmaga s a lánya becsületét. Közben újrakezdődtek az üzenetések. Követek mentek az anyához, előadták neki, hogy csak rajta múlik, megmenekül-e a férje, mert ha kielégíti az elnök óhaját, akkor az nyilván megmenti a férjét a rá váró szörnyű sorstól. Az ügy nem tűr halasztást. Az asszony elment tanácsot kérni: de előre tudták, kikhez fog fordulni, azokat is lefizették, úgyszólván a megkérdezettek kérdés nélkül azt felelték, hogy egy pillanatig se habozzon. A szerencsétlen asszony maga vezette leányát bírāja lábai elé; az elnök az égvilágon mindent megígért, de persze esze ágában sem volt betartani a szavát. Egyrészt azért, mert tartott tőle, hogy a férj majd botrányt csap, ha megtudja, milyen árat kértek az életéért, másrészt a gazember külön élvezetét lelte abban, hogy úgy vesz el valamit, hogy semmit sem kell adnia érte. Ahogy lélekben újabb és újabb aljasságokkal fűszerezte tettét, úgy hatalmasodott el rajta az álnok kéj; lássuk hát, mit főzött ki magában, hogy a jelenet a lehető legalávalóbb s így számára a lehető legingerlőbb legyen. A kastéllyal szemben volt egy tér, néha ott végezték ki a párizsi bűnözőket, s mivel a bűntény éppen ebben a kerületben történt, kieszközölte, hogy a kivégzést ezen a téren tartsák meg. A jelzett órában palotájába rendelte a szerencsétlen hordár feleségét és leányát. A tér felőli oldalon minden zárva volt, úgyszólván abból a lakrészből, ahol áldozatait tartotta, nem lehetett látni, mi folyik a téren. A gazember azonban pontosan tudta, mikorra esik a kivégzés, éppen ekkor vette el a lány szüzességét anyja szeme láttára, *s oly ügyesen és pontosan elrendezett előre mindent* (kiemelés tőlem – P. J.), hogy abban a pillanatban élvezett bele a lány fenekébe, amikor az apja kilehelte a lelkét. Amikor végzett a dolgával, kinyitotta a térre néző egyik ablakot. „Jöjjenek ide – szólott oda két hercegnőjének –, nézzék meg, hogyan tartottam meg a szavam.” És a szerencsétlenek meglátták, egyik az apját, másik a férjét, amint

kileheli lelkét a hóhér vasdorongjának csapásaitól. Mindketten elájultak, Curval azonban *mindent előre elrendezett* (kiemelés tőlem – P. J.): ájulásuk a haláltusájukat vezette be, mindketten meg voltak mérgezve, s többé nem nyitották ki szemüket. (Sade 16)

Curval ironikus módon azt teszi, amit Kant tanácsol annak, aki erényes s így boldog életet akar élni. Eszerint, mivel hajlamaink és érzéseink nem támogatják, hanem inkább akadályozzák, hogy *erényes* emberekké váljunk, az a helyes, ha „az akarat meghatározó oka” az ész; nincs jelentősége annak, hogy a kötelességből fakadó cselekedetet kíséri-e valamilyen hajlandóság, sőt

az erény, amennyiben belső szabadságon alapul, egy igenlő parancsot is tartalmaz az ember számára, azt, hogy minden képességét és hajlamát az ész uralma alá rendelje az önmagán való uralkodással együtt, ami azon a tilalmon keresztül, hogy az ember ne engedje eluralkodni magán érzéseit és hajlamait a *közömbösség parancsához* társul; mert ha a kormányzás gyepelőjét nem az ész tartja, az embert az érzelmek kerítik hatalmukba (Horkheimer–Adorno 118).¹⁴⁰

A *szánalom* érzésével szemben közömbös Curval is „az ész uralma” alá rendeli képességeit és hajlamait – csakhogy ezek egy velejéig *gonosz ember* képességei és hajlamai, aki azért bízta a „kormányzás gyepelőjét” a felvilágosult észre, hogy elkövethesse, és az elkövetés pillanatában *élvezhesse* rémtetteit. Mindazt, ami „ha jobban meggondoljuk... nihilista világunkban szinte mindennapos” (Vajda: 1989, 121).

A történelmi én parancsa

A Sade márki által életre keltett libertinusok éppolyan *érzéketlenek* az áldozataiknak okozott szenvedés tényével szemben, mint az Orwell által említett csizma, „amely örökké egy emberi arcon tapos” (Orwell 295). Curval nem érez lelkifurdalást, amikor megerőszkolja, megalázza, majd meggyilkolja áldozatait, és ez éppolyan lényeges számára, „mint a szeretettől vagy gyűlölettől való mentesség” (Horkheimer–Adorno 119). De az, ami Curval vagy O’Brien számára magától értetődő, mások számára legfeljebb távoli cél, amelyet nem könnyű, habár nem lehetetlen elérni. Czeslaw Milosztól tudjuk,

¹⁴⁰ A közömbösség jelentőségére Juliette is felhívja a figyelmet, amikor „a bűnöző önfegyelmezéséről tart előadást” Sade azonos című regényében. A bűnöző – állapítja meg Juliette – „először is mérlegelje tervét előzetesen néhány napig, fontolja meg minden következményét, vizsgálja meg figyelmesen, mi az, ami a szolgálatára lehet... mi az, ami talán elárulhatná, s mindezeket a dolgokat olyan *hidegvérrel* becsülje föl, mintha biztos lenne abban, hogy rajtakapják... arcvonásai mutassanak *nyugalmat és közönyt*, próbáljon az ilyen helyzetekben lehetséges legnagyobb *hidegvérűségre* (kiemelések tőlem – P. J.) szert tenni... ha nem lenne biztos abban, hogy nincs semmi lelkiismeret-furdalása, és ez csak a bűnözés megszokásával következhet be, szóval, ha nem lenne egészen biztos benne, akkor sikertelenül próbálkozna úrrá lenni arcjátékán...” (Horkheimer–Adorno 118–119)

hogya ha egy totalitárius államnak sikerül megszerveznie „az értelem feletti uralmat” – például a terror, a propaganda vagy az *ideológia szolgálatába* állított *agitációs feladatok* ellátó művészet segítségével –, akkor ezzel általában a lelkiismeret feletti uralmat is megszervezettnek tekintheti. Milosz szerint egy totalitárius államban „az »új embert« úgy nevelik, hogy cselekvése mércéjének kizárólag [a totalitárius ideológia által meghatározott – P. J.] közjót tekintse”. Mi a közjó? Például az, ha az ember megfigyeli és államellenes tevékenység gyanúja esetén habozás nélkül feljeleni polgártársait. Egy totalitárius állam mintapolgára „buzgón szemmel tartja környezetét, és munkatársai minden gondolatáról és cselekedetéről jelentést tesz a hatóságoknak...” Nem a feljelentés ténye itt a döntő, hanem a jó lelkiismeret, amely azok oldalán áll, akik ezt megteszik; akik elhiszik, hogy feljelenteni valakit – erény. Mint Milosz írja: egy totalitárius államban (a szerző az azóta megszűnt sztálinista „népi demokráciák” belső állapotait elemzi 1953-ban megjelent könyvében) „a jó állampolgár alapvető erényeként propagálják” a feljelentést: „A feljelentés az alap, amelyre a Félelem épül: mindenki fél mindenkitől... folyton figyelni kell a mindenütt jelen lévő, éber szemekre és fülekre.” Milosz könyvéből a negatív utópiák orwelli világa néz vissza ránk. Egy olyan világ, ahol

azt az etikát, amelynek alapja elvben az együttműködés és a testvériség lenne, átalakítják azzá az etikává [„a közösség kultuszára épülő etikává” – P. J.], amelynek jegyében mindenki harcol mindenki ellen, és e harcban a legdrózsöltebb egyéneknek van a legnagyobb esélyük a fennmaradásra (Milosz 114).

A közösség kultuszára épülő etika csak azok számára releváns, akik átmentek a túfokán, és az Új Hit „hívóivé” váltak. Ezt a „mozgást” azonban nem könnyű és áldozatok nélkül nem is lehet végrehajtani. Példa erre a fiatal Lukács György, aki az 1919-ben írt *Taktika és etika* tanúsága szerint mindent megtett annak érdekében, hogy „új emberré” váljon. De hogy érthető legyen, amit mondani akarok, hadd utaljak itt Rorty *Esetlegesség, ironia és szolidaritás* című könyvére, amelyben Rorty, Orwell 1984 című regénye kapcsán megállapítja:

Orwell azért volt sikeres, mert éppen a megfelelő időben éppen a megfelelő könyvet írta. Mint kiderült, egy sajátos történelmi esetlegesség leírása volt éppen fontos a jövő liberális politikája szempontjából. (Rorty 190)

Ez a „sajátos történelmi esetlegesség” a Milosz által is elemzett *bolsevik* totalitarizmus volt, ami a modernitás egyik zsákutcájaként, vagy nietzschei terminológiát használva: a nihilizmus egyik, Nietzsche által előrelátott történelmi formájaként értelmezhető – többek között éppen Orwell említett regényének köszönhetően. De Orwell teljesítménye nem csak filozófiai szempontból jelentős. Rorty szerint Orwell közvetlen politikai szerepet is játszott azáltal, hogy az 1984 egyrészt antiutópikus, másrészt apokaliptikus totalitarizmusképeivel – „Szovjet-Oroszország” totalitárius államként való „újraírásával” – „megtörte a hatalmát az angliai és amerikai liberális értelmiségiek

tudatát uraló... »bolsevik propagandának«” (Rorty 190). Elérte, hogy olvasói távolságtartással szemléljék vagy nyíltan elutasítsák a totalitárius politika képviselői által elkövetett „kegyetlenség mentségeit” (Rorty 191).

Ez az a pont, ahol a totalitárius politika lehetséges ideológiai mentségeivel kapcsolatban érdemes visszatérni Lukács György személyéhez, filozófiai öngyilkosságának problémájához, hiszen a *Taktika és etika* ennek példaértékű dokumentumaként olvasható. 1919-es írásában Lukács arra tesz kísérletet, hogy *történelemfilozófiai* „mentséget” találjon a kommunizmus jövőbeli megvalósítása érdekében részben már elkövetett, részben pedig még elkövetendő „bűnökre”. Ezt írja Lukács:

Semmiféle etikának nem lehet feladata az, hogy recepteket találjon ki a korrekt cselekvés számára, és hogy elsimítsa vagy letagadjja az emberi sors leküzdhetetlen, tragikus konfliktusait. Ellenkezőleg: az etikai önszemlélet rámutat arra, hogy vannak helyzetek – tragikus helyzetek –, amelyekben lehetetlen úgy cselekedni, hogy bűnt ne kövessünk el; de egyúttal megtanít arra is, hogy még ha két bűn között is kell választanunk, akkor is van még mértéke a helyes és a nem-helyes cselekvésnek. Ez a mérték: az áldozat. És ahogy az egyén, két bűn között választva, akkor választ helyesen, ha alacsonyabb rendű énjét áldozza fel *a magasabb rendű, az eszme* (kiemelés tőlem – P. J.) oltárán, ugyanúgy fennáll ennek az áldozatnak mérlegelő ereje a kollektív cselekedetek számára is; csak-hogy itt az eszme mint a világtörténelmi helyzet parancsa, mint a történelemfilozófiai hivatottság ölt testet. Ropsin (Borisz Szavinkov, az 1904–06-os orosz forradalom terrorista csoportjának vezére) egyik regényében így fogalmazta meg az egyéni terror problémáját: gyilkolni nem szabad, feltétlen és megbojcsáthatatlan bűn, de elkerülhetetlenül szükséges; nem szabad megtenni, de meg kell tenni... (Lukács 196–197)

Ha pedig meg kell és *lehet* tenni, akkor azért, mert a történelemfilozófiai cél elérése érdekében alkalmazott erőszak mindig és kizárólag a „magasabb rendű” én, az empirikus én fölött álló *történelmi én* parancsa, amely az empirikus énnel ellentétben *látja* az igazságot, látja, hogy milyen irányba tart a történelem – „a magántulajdonnak mint emberi önelidegenülésnek pozitív megszüntetése” felé (Marx 68) –, és azt is *látja*, hogy mit kell és *lehet* tenni e cél empirikus realizációja érdekében. Nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy Lukács érvelése ezen a ponton egészen Platónig nyúlik vissza, aki az *Államban* kijelenti, hogy a filozófusnak, ha már kilépett a barlangból és *látta* az ideák világát, kötelessége másoknak is beszámolni a látottakról. Bár a filozófusnak pragmatikus értelemben nincs oka és nem is lenne szabad visszamennie a barlangba, hiszen – mint Platón írja – „aki egyszer idáig eljutott, az tovább már nem hajlandó az emberi dolgokat cselekedni [vagyis nem hajlandó a homályban tévelygő barlanglakók életét élni – P. J.]” –, a filozófus „lelke” mégsem „arra vágyik, hogy ott fent élhessen...” (Platón 461). Ugyanis az, aki látta az ideák világát, *azt is látta*, hogy az igazság többet ér, mint a személyes jólét, s nem szabad ennek feláldozni. A személyes jólét empiri-

kus világa helyett Platón szerint a filozófus, ha valóban az, a barlanglakó iránt érzett részvét és felelősség érzésétől kötve, az igazság közös megismerésének lehetőségét és így végső soron az erkölcs világát választja. És mert ezt választja, nemcsak a barlangból a napfényre, hanem a személyes erkölcsi kockázatok ellenére a napfényről a barlangba vezető utat is megteszi – nem önmaga, hanem a homályban élő, az „igazság fényét” még nem ismerő barlanglakó érdekében, aki nélküle nem ismerheti meg a „bilincsektől való megszabadulást”, az „értelmetlenségből való meggyógyulást” útját. A hangsúly itt álláspontom szerint azon van, hogy Platónnál az igazság ismerete nem önzővé, énközpontúvá, hanem *adakozóvá* tesz – noha Platón azt is látja, hogy a barlangban olyan emberek is élnek, ilyen emberek például a *művészek*, akik egyáltalán nem vágnak ki a fényre, akik nagyon is jól érzik magukat a barlang látszatvilágában. Ez a platóni és tegyük hozzá, a lukácsi dilemma lényege – de ezzel a problémával találja szemben magát O’Brien is Orwell regényében: *hogyan lehet meggyőzni az igazságról egy olyan embert, aki egyáltalán nem akarja, hogy erről meggyőzzék?* Lukács válasza az (és ez egybecseng O’Brien és általában a negatív utópiákban színre lépő civilizált gonosztevők válaszával), hogy az igazság és így az igazságot feltáró filozófia (amely filozófia aztán könnyen politikává, ezzel pedig *ideológiává* válik) értékesebb, mint az élet; mint az *olyan* élet, amely elzárkózik az igazságnak és ezen keresztül a filozófiának az akceptálása elől. Egy *ilyen* életet nem bűn *tagadni*, a nem lét irányába vezetni, *fel-lázadni* ellene – de csak akkor, ha itt egy olyan lázadásról, például terrorizmusról van szó, amely része az igazság megismerésére és a benne való *hit* kialakítására törekvő politikának, az *igazság politikájának*. Lukács egy ilyen politika nézőpontjából véli úgy, hogy a történelem igazságának realizációja érdekében akár gyilkolni is szabad („nem szabad megtenni, de meg kell tenni”).

Platón óvatosabb, mint Lukács vagy Orwell regényében O’Brien. Platón nem türelmetlen terroristaként, hanem *türelmes* pedagógusként – a meggyőzés, „megfordítás” *művészeként* – képzelettel a filozófust, vagyis még nem a barlanglakó értetlenségét, közönyét, nemtörődömségét hangsúlyozza. Ez azonnal láthatóvá válik, ha meggondoljuk, hogy a barlangba való *visszatérésnek*, vagyis a barlanglakó *meggyőzésének* Platón szerint ritmusa van. Platón szerint fokozatai vannak az igazság megismerésének, mert a túl gyors kilépéshez hasonlóan a barlangba való túl gyors visszatérés – a türelmetlen, elhamarkodott *argumentáció* – is „látási zavarokat” okozhat. Annak a filozófusnak ugyanis, aki túl gyorsan tér vissza a barlangba, sötétséggel lesz tele a szeme, és még a barlanglakóknál is homályosabban látja majd az árnyképeket. Következésképpen: hiába állítja majd magáról, hogy filozófus, aki látta az igazságot, senki nem fog hinni neki, senki nem fogja komolyan venni. Éppen ellenkezőleg: nevetséges színben fog feltűnni a barlanglakók előtt, hiszen – mint Platón kérdezi – „nem lenne-e nevetség tárgya [az ilyen ember – P. J.], s nem mondanák-e róla, hogy felmenetele volt az oka annak, hogy megromlott szemmel jött vissza, tehát nem érdemes még csak megpróbálni sem a felmenetelt?” Sőt: ha erőszakoskodna és „megpróbálná a többieket [akaratauk ellenére – P. J.] feloldozni és felvezetni”, vajon nem lehetséges-e, hogy „megölnék”? (Platón 460) Platón szerint tehát nem szabad a barlanglakókról akaratauk ellenére levágni a

kötélékeket – és erről, pedagógia szempontokon túl, leginkább a filozófust fenyegető erőszak lehetősége miatt mond le Platón. Viszont ugyanezt a lemondást, az erőszaktól az ellentétes irányú erőszak lehetséges elszenvedése miatt való tartózkodást már hiába keressük Lukácsnál. Lukács terrorista filozófusának már eszébe sem jut, hogy esetleg a barlanglakók értetlenségének áldozatává válhat. Ő nem az igazság *mártírja* akar lenni, hanem az igazság *katonája*, aki, ha kell, márpedig úgy tűnik, kell, másokat is kész feláldozni az igazság realizációja, történelemmé tétele érdekében – miközben váltig állítja, és ezzel máris megérkezünk a negatív utópiák világába, hogy ő hozott igazi áldozatot, hiszen az igazi áldozatot nem fizikai, hanem lelki-erkölcsi értelemben hozza az ember: Ropsin – írja Lukács a *Taktika és etika* előbb már idézett bekezdésének folytatásában –

...abban látja a terrorista tettének nem igazolását (az lehetetlen), hanem végső erkölcsi gyökerét, hogy ő nemcsak életét áldozza fel testvéreiért, hanem tisztaságát, erkölcsét, lelkét is. Más szavakkal: csak annak gyilkos tette lehet – tragikusan – erkölcsi, aki tudja, megingathatatlanul és minden kétséget kizáróan tudja, hogy gyilkolni semmi körülmények között sem szabad. Vagy hogy Hebbel Juditjának utolérhetetlen szépségű szavaival fejezzük ki a végső emberi tragédiának ezt a gondolatát: „És ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna – ki vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?” (Lukács 197)

Lukács és a neki rendelt tett közé nem Isten, hanem a Történelem, pontosabban a történelem igazságának megismerhetőségéről gondolkodó *Filozófia* (konkrétan: a marxizmus ontológiai alapját jelentő *platonizmus*) helyezte a bűnt – ha bűnt jelent egyáltalán egy filozófus számára „megtérni”, egy igazság „hívójévé”, tehát filozófusból *ideológussá* válni.¹⁴¹

¹⁴¹ A megtérés okaival kapcsolatban érdemes felidézni Vajda Mihály gondolatait. Vajda szerint Lukácsnak „a kommunizmusoz való megtérése [ideológussá válása – P. J.] utólag nem olyan meglepő, ha két körülményt figyelembe veszünk. Az egyiket futólag említettem már: Lukács számára a forradalom a filozófia megvalósulása volt, egyfajta filozófiai-egzisztenciális esemény, melynek politikához, szociális kérdéshez semmi vagy éppenséggel csak igen felületi köze van... A másik dolog az Oroszország-rajongás. Oroszország, ő így értette Dosztojevszkijt, olyan ország, melyet a nyugati individualizmus még nem rongált meg. Egy olyan forradalom, amely megvalósítja a filozófiát és ráadásul Oroszországból jön, az maga a Megváltó volt a szemében, melyre ifjúkora óta várt... filozófiaértelmezését habozás nélkül feladta. Egyszer végre megtalált Istenét viszont nem. Különös és hátborzongató történet.” Vajda szerint Lukácsnak „a kommunizmusoz való megtérést azzal kell magyaráznunk, hogy be kellett látnia: a filozófia nem képes elvégezni a maga feladatát, nem képes végrehajtani azt a feladatot, melyre hivatott lenne: a már Descartes által vágyott *fundamentum absolutum inconcossum*-ot megteremtteni, melyet szembe kellene állítani a »látszattal«, azaz, hogy a világ és benne az egyén helye kontingens. Lukácsnak be kellett látnia: a filozófia, a tudomány nem képes támogatni az egyént azon törekvésében, hogy egzisztenciális problémáira megoldást találjon... Lukács nem tudta férfiasan elviselni korunk sorsát. Ahelyett azonban, hogy visszatért volna a régi egyház karjaiba, másképpen áldozta fel intellektusát: az egyház helyett egy mozgalomra talált, melynek filozófiája az ő értelmezésében az összhelyzet megoldását ígerte. Egy új világ ígérété hozta, mely már pusztá létében is a filozófia megoldhatatlan kérdéseinek megoldása...” (*Tükörben*, 15–16)

Az 1984 mint a platóni utópia kritikája

A Lukács és Rorty (és Rorty értelmezése szerint Orwell) között kirajzolódó különbség az, hogy Rorty úgy gondolja – Lukácssal ellentétben –, hogy nincs megismerhető iránya (igazsága) a történelemnek, hogy tehát hiányzik belőle mindenféle kanti értelemben vett „tervszerűség”.

A szemlélő – írja Kant – óhatatlanul bizonyos bosszankodást érez, ha viselkedésüket [az emberekét tudniillik – P. J.] a világ nagy színpadára állítva nézi, s a részletekben megcsillanó bölcsesség ellenére végül is azt tapasztalja, hogy végső soron és egészben véve bolondságból, gyermeki hiúságból, sőt, ráadásul gyakran gyermekes gonoszágból és rombolási vágyból van az egész összeszőve... (Kant 44)

Ugyanez a kontingenciával – „az emberi akarat szabadságának játékaival” (Kant 43) – szemben tanúsított bosszankodás, sőt gyűlölet O’Brientől sem idegen. És nem idegen Lukácstól sem. Egyikük sem tudja elfogadni, hogy „a jövő szabad préda”,¹⁴² holott Rorty szerint éppen ezt kell tennünk – és pontosan ez az, amit Orwell megkönnyít számunkra azzal, hogy bemutatja, hova vezethet a kontingencia tagadása. Aki nem tudja elfogadni, hogy „a jövő szabad préda”, az – mint Czeslaw Milosz írja – „nem hódol be, hanem maga alakítja a világot, az egész földgolyó viszonylatában gondolkodik, saját maga teremti meg az új történelmi formációt, ahelyett, hogy a rabszolgája lenne” (Milosz 24). Milosz értelmezése szerint az ilyen ember a „fiziológiai létnek abszurditását” (véletlenszerűségét) akarja „jóvá tenni” azzal, hogy rákényszeríti magát „erővel és szenvedéssel” a történelem céljának-igazságának módszeres, pontosabban egy Módszer szerinti „megértésére”. Azután pedig következnek a többiek. Hiszen „miért csak a szellem emberének kellene megismernie a gondolat gyötrelmét, miért kímélnék meg tőle azokat, akik eddig csak röhögtek, vedeltek, zabáltak, buta vicceket meséltek egymásnak, ebben lelve az élet szépségét?” (Milosz 24) Pedig Rorty szerint kímélni kell őket. És a maga ironikus módján ugyanezt mondja Woody Allen is *Az én védőbeszédemben*. Ebben a rövid dialógusban – ami egy „rémálom” leírása – Allen tűnik fel a halni készülő Szókratész helyén és szerepében, és nem bizonyul olyan bátornak, mint Szókratész. Ellenkezőleg: Woody Allen posztmodern Szókratésze végül arra a következtetésre jut, hogy az a helyes, ha a filozófus „nem mondja el a többieknek” az igazságot. Hogy milyen következtetésre jut, ez abból derül ki, hogy nem tér vissza

¹⁴² Rorty szerint épp azért olyan ijesztő Orwell regénye (Orwell regényének az a része, ahol színre lép O’Brien), mert nincs még egy regény, ahol a történelem kontingenciájának *lehetősége* – és ezzel együtt *minden pozitív utópia csődje* – ilyen radikálisan megfogalmazódna. O’Brien – írja Rorty – „nem azt állítja, hogy az ember, a hatalom vagy a történelem természete biztosítja, hogy az a csizma örökké [egy emberi arcon] taposson, hanem csak azt, hogy *történetesen* így lesz. Azt mondja, egyszerűen úgy adódott, hogy így alakultak a dolgok, és egyszerűen úgy adódott, hogy a forgatókönyvet nem lehet többé megváltoztatni. *Pusztán esetleges tény, milyen lesz a jövő* (kiemelés tőlem – P. J.) – olyan esetleges, mint egy üstökös vagy egy vírus.”

a barlangba, így fejezve ki abbéli meggyőződését, hogy van más alternatíva is, mint a domesztikáció. A barlangba való visszatérésnél Woody Allen szerint többet ér, ha az ember „hentesüzletet nyit, feleségül vesz egy táncosnőt, és agyvérzésben hal meg negyvenkét esztendőskorában”.¹⁴³

Woody Allen ironikus megoldása nem áll távol attól, amiről Rorty beszél az *Esetlegesség, ironia, szolidaritásban*. Úgy gondolom, hogy amikor Rorty kijelenti, hogy „nem hiszem, hogy mi liberálisok most el tudjuk képzelni »az emberi méltóság, a szabadság és a béke« jövőjét” (Rorty 202), akkor ezzel lényegében ugyanazt mondja, mint Woody Allen: nem kell visszamenni a barlangba, nem kell – örültség lenne, sőt bűn – az igazság (bármilyen metafizikai, történelmi, sőt tudományos igazság) hírnökévé, vagy – ami még rosszabb – katonájává válni. Persze lehet, hogy ezt most könnyebb megtenni, mint a huszadik század elején vagy közepén. Most már ugyanis olyan történelmi tapasztalatok állnak rendelkezésünkre, amelyek elég sötétek és fenyegetőek ahhoz, hogy óvatosság legyünk. Ezek a történelmi tapasztalatok azt jelzik, hogy abban a világban, ahol élünk, nem tudunk és nem is kell tudnunk akarni „egy történetet elmondani magunknak” arról, miként lehet eljutni a jelenből egy olyan jövőbe, ahol megvalósítható a „technikailag lehetségessé vált emberi egyenlőség” utópiája. Baj lenne ez? Rorty szerint nem. Nem baj, hogy „így alakultak a dolgok”, hiszen elképzelhető (volt) rosszabb forgatókönyv is – és erről épp az Orwellhez hasonló írók művei, különösen az *apokaliptikus* hangvételű negatív utópiák tanúskodnak. „Mi, liberálisok”, mondja Rorty – tehát mi, akik a történelmi énünkkel szemben az empirikus énünkre hallgatunk – nem akarunk eljutni a „jelenlegi világból” az „elméletileg lehetséges világokig”.¹⁴⁴ Kik azok, akik ezt lehetségesnek tartják? Kik azok, akik el tudnak képzelni egy olyan jövőt, ahol „az emberi méltóság, a szabadság és a béke” világa köszönt ránk? A Kanthoz vagy Lukácshoz hasonló pozitív utópisták. De a huszadik században olyan dolgok történtek, hogy most (legalábbis „mi, liberálisok” – mondja Rorty) azt gondoljuk: veszélyes dolog elképzelni és még veszélyesebb dolog megvalósítani akarni ezt a jövőt. A pozitív utópisták ugyanis könnyen *ideológusokká* (vagyis a jövő egy meghatározott képének *hívóivé*) válhatnak. Márpedig nincs veszélyesebb dolog az *ideológiává* vált pozitív utópiánál,

¹⁴³ „ALLEN Emberek élnek egy sötét barlangban. Nem is tudják, hogy odakinn süt a nap. Mindössze annyi fény van, amennyit az a néhány szál pislákoló gyertya nyújt, amellyel világítanak maguknak. AGATHON És honnét veszik a gyertyát? ALLEN Hát, tegyük fel, hogy van nekik. AGATHON Barlangban élnek és gyertyájuk van? Nem stimmel. ALLEN Mi lenne, ha kivételesen nem kötözködnél? AGATHON Oké, oké, térjünk a lényegre. ALLEN Aztán egy szép napon az egyik barlanglakó valahogy kikeveredik a barlangból és megpillantja a kinti világot. SZIMMIASZ Teljes megvilágításban. ALLEN Pontosan. Teljes megvilágításban. AGATHON Amikor megpróbálja elmondani a többieknek, azok nem hisznek neki. ALLEN Á, de-hogy. Nem mondja el a többieknek. AGATHON Nem-e? ALLEN Nem, hanem hentesüzletet nyit, feleségül vesz egy táncosnőt, és agyvérzésben hal meg negyvenkét esztendőskorában.” (Allen 40)

¹⁴⁴ „Annak elképzelésére való képtelenségünk, miként juthatnánk el innen oda, nem a hiányzó morális elszántság, nem is az elméleti felületesség, önáltatás, önbecsapás kérdése. Nem olyasmi, amit erősebb elhatározással, átlátszóbb prózával vagy az ember, az igazság, a történelem jobb filozófiai leírásával orvosolhatnánk. Csak egyszerűen így alakultak a dolgok. Néha kiderül a dolgokról, tényleg olyan rosszak, ahogy első pillantásra látszott. Orwell segített pesszimista leírást adni a politikai helyzetéről, amit a következő negyven év tapasztalata [a hidegháború tudniillik – P. J.] megerősített...” (Rorty 202)

a „Módszerré” vált filozófiánál, amelynek művelői semmilyen áldozattól sem riadnak vissza a történelem utópikus céljának elérése érdekében.

Ez a veszély abban áll, és a *Taktika és etika* éppen erre mutat rá, hogy az ideológussá vált pozitív utópista hajlamos azt gondolni: a történelem univerzális igazságának megismeréséből eredő elhivatottság érzelmi-intellektuális állapota ha nem is mentséget, de legalább *magyarázatot* jelent a bűnre – a magyarázatot viszont már csak egy lépés választja el a mentségtől, s így az O’Brienhez hasonló könyörtelen ideológusoknak, terrorizmusra is hajlandó filozófusoknak való *megbocsátás* lehetőségétől. A megbocsátás kísértete akkor jelenik meg, és ez a kísértet ugyanúgy el tudja bűvölni az embert, mint a Marx-féle kommunizmusé, amikor az ilyen ember ráébred: erkölcsi önfeláldozásával (önmagának empirikus erkölcsi lényként való elpusztításával) indítékainak őszinteségéről és talán még önzetlen voltáról is tanúskodhat – csak nyomatékosítania kell, hogy őt nem egyéni, hanem történelmi, nem relatív, hanem univerzális okok kényszerítették a bűnre, amelynek *értelmét* világosan igazolni fogja majd a történelem most még rejtőzködő, de egyszer feltétlenül megmutatkozó *igazsága*. Azt hiszem, nyilvánvaló, hogy nem fogadhatjuk el Lukács Platónra támaszkodó érvelését – és ezt éppen Orwell segít nekünk belátni. Orwell antiutópiájának nézőpontjából azt mondhatjuk, hogy azok, akik egy univerzális, polémián felül álló igazság letéteményeseinek hiszik magukat és attól sem riadnak vissza, hogy ezt az igazságot realizálják, történelemmé tegyék, feláldozva néhány ember vagy akár egy egész embercsoport személyes boldogságát a cél érdekében, azok előbb vagy utóbb O’Brienekké válnak.

Mit jelent O’Bienné válni? Mit jelent O’Biennnek lenni? Erre a látszólag egyszerű, ám annál szövevényesebb kérdésre Rorty igen határozott választ ad az *Esetlegesség, irónia, szolidaritás* lapjain. Csak egyetlen mozzanatot emelnék ki ebből az összetett válaszból, azt tudniillik, ami megint közel visz bennünket Platónhoz – ahhoz a Platónhoz, akinek nemcsak Lukács, de negatív értelemben, azt hiszem, Orwell is sokat köszönhet. Orwell antiutópiája ugyanis és ebben Otto Dirk *Das utopische Staatsmodell von Platons Politeia aus der Sicht von Orwells Nineteen Eighty-Four* című könyve is megerősít engem, a platóni utópia kritikájaként értelmezhető (Dirk 169). Orwell jelentőségét az adja – részben legalábbis –, hogy regényével rámutatott a platonizmusban rejlő egyik lehetséges történelmi veszélyre: a *platonizmus* (a platonista államelmélet és igazságmodell) és a *totalitarizmus* (a totalitárius államelmélet és igazságmodell) közti *rokonságra*. Mint már említettem, érdemes ezzel kapcsolatban felidézni Rorty összetett Orwell-értelmezésének egy lényeges mozzanatát. Mindenekelőtt azonban látni kell: Rorty nem tesz említést arról a kapcsolatról, ami Orwellt, negatív értelemben ugyan, de mégiscsak Platónhoz fűzi – közvetlenül legalábbis semmiképp. Közvetve ugyanis megteszi ezt, és éppen erre szeretném most felhívni a figyelmet.

Van Rortynak egy megjegyzése a *Kegyetlenség és szolidaritás* című fejezet végén, tehát egy hangsúlyos helyen, amely O’Brien alakjára vonatkozik és így szól. Az egész bekezdést idézem:

Ez O'Brien szerepe Winston számára [az tudniillik, hogy egyáltalán beszélget vele – P. J.]. De lehet-e O'Brient ironikusnak nevezni? Orwell olyan tulajdonságokkal ruházza föl, amelyek fiatal korának brit értelmiségjét jellemezték. Ugyanakkor (bizonyíthatatlanul) gyanítom, hogy Orwell O'Brient részben George Bernard Shaw alapján mintázta, aki generációjának jelentős szókratészi figurája volt. De eltérően Shaw-tól, aki osztozott Nietzschével a történeti fenséges iránti érzékben, O'Brien kiegyezett a ténnyel, hogy a jövő pontosan hasonlítani fog a közelmúlthoz – nem metafizikai szükségszerűség következtében, hanem mert a Párt kidolgozta azokat a technikákat, amelyek a változás megakadályozásához szükségesek. O'Brien elsajátította a „duplagond”-ot [*doublethink*], és nem gyötrik kétségek önmagával vagy a Párttal kapcsolatban. Értelmezésem szerint tehát ő *nem* ironikus. De vannak olyan *adottságai*, amelyek egykor, amikor „duplagondot”-ot még nem fedezték fel, ironikussá tették volna. Az egyetlen lehetséges dolgot teszi ezekkel az adottságaival. Arra használja, hogy kialakítsa kapcsolatát Winstonnal. Winston valószínűleg egy azoknak hosszú sorában, akiknek O'Brienhez hasonló a lelkük, akiket O'Brien felkutatott, távolból tanulmányozott, és esetenként eleget megtudott ahhoz, hogy élvezze megkínzásukat. Valamennyiükkel hosszú, zárt, intenzíven átértett kapcsolatba lépett, csak azért, hogy végül élvezhesse az övéhez hasonló adottságokkal rendelkező lélek különleges, rejtett, gyengéd részeinek – amelyeket csak ő és talán néhány Minigaz-beli kollégája volt képes megtalálni és meggyötörni – kicsavarása és megtörése nyújtotta örömet. Ebben a minősített értelemben O'Brient Európa *utolsó ironikusának* (kiemelés tőlem – P. J.) tarthatjuk – olyannak, aki az egyetlen dologgal foglalkozott, amire a liberális remények vége után az ironia alkalmazható. (Rorty 207–208)

Látható tehát, hogy Rorty értelmezése szerint „O'Brient Európa utolsó ironikusának tarthatjuk”. Ez a megállapítás azért érdekes, mert kimondatlanul ugyan, de Szókratész tanítványaként ábrázolja O'Brient – joggal, hiszen amikor O'Brien kifejti, hogy neki az a vágya, hogy „az emberi lelkeket darabokra tépjük, s aztán olyan új alakba rakjuk össze, amilyenbe akarjuk”, akkor tulajdonképpen a *racionalista* Szókratész beszél belőle, aki az *Államban* az emberi egzisztencia tervszerű megmintázásának és az állam szolgálatában való hatékony felhasználásának utópikus programjáról beszél – egy programról, amely O'Brien számára is sokat, ha nem mindent jelent. De Rorty, és ez legalább olyan lényeges, nem áll meg itt. Túl azon, hogy rámutat az O'Brien és Szókratész látásmódja közti rokonság lehetőségére, Szókratész *utolsó* tanítványaként láttatja velünk O'Brient – vajon joggal? Fontoljuk meg ezzel kapcsolatban a következőt. Ha kijelentem, hogy O'Brien „ironikus”, akkor ezzel azt mondom, hogy O'Brien a szókratészi hagyomány *folytatója*, ha viszont azt mondom, hogy O'Brien az „utolsó” ironikus, akkor ezzel nyilván arra utalok, hogy O'Brien nem más, mint ugyane hagyomány *lezárója* – a kérdés csak az, hogy milyen értelemben? O'Brien abban az értelemben folytatója a szókratészi hagyománynak, hogy a legfontosabb, pontosabban a *legérdekesebb* elérhető

dolgot az önismeret (a szubjektum igazsága) jelenti számára. Erre utal Rorty, amikor megállapítja, hogy O'Brien olyan ember, aki arra használja szellemi adottságait, hogy „kialakítsa kapcsolatát Winstonnal”¹⁴⁵ – ugyanúgy, mint Szókratész, aki meg arra használja hasonló adottságait, hogy kialakítsa kapcsolatát Glaukónnal: a különbség csak az, hogy Winston, Glaukónnal ellentétben, nem akarja követni O'Brien a totalitárius ideák, ideológiák világába, ő, úgy mond, maradni szeretne a barlangban. De – tehetjük fel a kérdést – mit jelent az, hogy O'Brien a szókratészi hagyomány lezárója? O'Brien abban az értelemben a szókratészi hagyomány lezárója, hogy noha a legérdekesebb dolognak tekinti az önismeretet (a szubjektum igazságát), egyáltalán nem tekinti *értéknek* azt. Erkölcsi-vallási értelemben egyetlen szubjektum, egyetlen emberi egyed sem jelent számára *semmit* – ellenkező esetben ugyanis nem lenne képes *megkínózni* Winstont, márpedig O'Brien azt vallja, hogy a „kínzás célja a kínzás”, nem pedig a szubjektum bármiféle rejtőzködő igazságnak kegyetlen, de még mindig a szókratészi hagyományba illeszkedő *felkutatása*.

Látjuk most már, hogy O'Brien, de Plátón és a terrorizmus lehetőségére igent mondó Lukács álláspontja szerint is egy új alapokon álló társadalom megvalósítása érdekében (amely a negatív utópiákban egy egydimenziós emberekből álló boldog, de változásképtelen társadalom létrehozását jelenti) formálni kell az embereket. Ez a filozófiai hagyomány szerint *nevelést* jelent, a negatív utópiák világában pedig *átnevelést*. A nevelés célja: meggyőzni a tanítványt, például Glaukónt, hogy még nem ismeri ugyan, de a tanító, esetünkben Szókratész vezetésével megismerheti az igazságot – azt a helyet, ahova Plátón allegorikus elbeszélése szerint csak fokozatosan lehet eljutni (ha el lehet jutni egyáltalán). A jó domesztikátor tudja: hosszú út vezet a barlang mélyéről a barlang kijáratához, és ezért lelassítja a lépteit, hogy a tanítványnak legyen elég ideje „megfordulni”, eljutni az igazság szemléletéhez (vagy ahhoz a gondolathoz, hogy helyesebb visszafordulni, mert az ember könnyen az igazság rabjává, az igazság ismeretétől remélt szabadság *rabszolgájává* válik). A jó domesztikátor egyik és talán legfőbb erénye tehát a *türelem*. A türelem, amely – mint Comte-Sponville írja – „elméleti gyengeségünkön, vagyis az abszolútum elérésére való képtelenségünkön nyugszik”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Az *ironikus* Szókratész párbeszédet folytat tanítványaival – „az ironikusnak [ugyanis] – akinek kétségei vannak saját végső szótárával, saját morális azonosságával és talán saját épelméjűségével kapcsolatban is – kétségbeesett szüksége van arra, hogy megbirkózzék ezekkel a kétségekkel, hogy magát összetartsa, hogy hitei és vágyai hálóját koherenssé tegye annyira, amennyire a cselekvéshez kell”. Az *ironikus* O'Brien is párbeszédet folytat: adottságait „arra használja, hogy kialakítsa kapcsolatát Winstonnal”, aki, saját elmondása szerint, azért kelti fel az érdeklődését, mert úgy látja, hogy hasonlít rá: „Igazad volt – mondja O'Brien Winstonnak. – Szívesen beszélgetek veled. Tetszik nekem az elméd. Hasonlít az enyémhez, azzal a különbséggel, hogy te történetesen örült vagy.”

¹⁴⁶ „Ézt vette észre Montaigne, Bayle, Voltaire: »Igencsak magasra értékeliük feltevéseinket, ha elevenen megsüttetünk értük egy embert«, mondja az első; »az evidencia viszonylagos minőség«, mondja a második; s a harmadik, mintegy orgonapontként: »Mi a türelem? Az emberiség osztályrésze. Gyarlóságokból és tévedésekből vagyunk összegyúrva valamennyien: bocsássuk meg hát kölcsönösen ostobaságainkat: ez a természet legfőbb törvénye.« Itt érintkezik a türelem az alázattal, vagy inkább ered belőle, ahogyan emez meg a jóhiszeműségből: az igazságot a végsőkig szeretni azt is jelenti, hogy elfogadjuk a kétséget is, amibe az ember számára torkoll... Alázat és irgalom együtt, s ami a gondolkodást illeti, ez a páros a toleranciához vezet.” (Comte-Sponville 201)

Ezzel szemben a rossz domesztikátor mindig türelmetlen. Igaz ugyan, hogy O'Brien ugyanoda tart, mint Szókratész, de O'Brien – a türelmes Szókratésszal ellentétben – le akarja rövidíteni az igazság megértéséig-affirmációjáig vezető utat; O'Brien gyűlöl minden kitérőt, kanyart, hirtelen akar ott lenni, ahova a másik csak lassan szeretne eljutni. Ahova a jó domesztikátor szerint hosszú, kitérőkkel tarkított, fájdalmas út vezet, oda a rossz domesztikátor ismer egy gyors, nyílegyenes és fájdalommentes utat.

De különbség van köztük abból a szempontból is, hogy mit gondolnak egy másik emberrel folytatott beszélgetés hasznáról és értelméről. Bár O'Brien is beszélget Winstonnal, micsoda különbség, ha arra gondolunk, hogyan szólítja meg Szókratész Glaukónt, Winston előképét. O'Brien és Winston dialógusa csak annyiban hasonlít a Szókratész és Glaukón által folytatott párbeszédre (a totalitárius és a Szókratész-féle dialógusmodell közti különbségről van itt szó), hogy itt is van valaki, aki *emlékezik* (Winston), és itt is van valaki, aki *emlékeztet* (O'Brien). O'Brien nem beszél, hanem *rábeszél*; Winston pedig nem felismer valamit, hanem *megütközik* valamin – azon a tényen, hogy O'Brien igazsága (világképe) milyen radikálisan különbözik az övétől. O'Brien – a rossz domesztikátor – nem bába akar lenni, hanem szobrász (a lélek „mérnöke”, „tervezője”). Az ő célja nem az igazság türelmes megismerése (vagy belátása annak, hogy ez a megismerés lehetetlen), hanem az ideológia – a vulgarizált igazság – minél gyorsabb és hatékonyabb, türelmetlen bevésése Winston, e modern Glaukón elméjébe. O'Brien úgy mintázza meg Winston elméjét, ahogy a szobrász mintázza meg a követ. A megmintázandó kőnek, Winstonnak – Glaukónnal ellentétben – nincs választása. Nem fordulhat vissza félúton, nem mondhatja, hogy torkig van a tanítással, nem hagyhatja faképnél kéréstlen vezetőjét – végig kell mennie a kijelölt úton, amelyen, és ez is egy alapvető különbség a két utópia között, tömegek vonulnak, sőt menetelnek az igazság felé. O'Brien, aki ott van maga is a tömegben, aki úgy tesz, mintha csak egy lenne a sok közül, a türelmes Szókratésszal ellentétben nem vezetője, hanem *zsarnoka* tanítványának, sőt tanítványainak, hiszen nem Winston az első és nem Winston az utolsó, akinek O'Brien egyértelmű választ akar vésni az elméjébe azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy mi a fontosabb: a személyes vagy a kollektív tudat, a szubjektív vagy az objektív ész, a lázadás vagy az együttműködés képessége, a pluralizmus vagy az univerzalizmus, a reflexió vagy a reflektálatlan derű. Röviden: a szabadság vagy a boldogság.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Allen, Woody. Az én védőbeszédem. In *Mellékhatások*. Ford. Dezsényi Katalin. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2008.
- Arisztotelész. *Nikomakhoszi etika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest: Magyar Helikon, 1971.
- Barthes, Roland. Sade – Pasolini. In Balogh Gyöngyi (szerk.). *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. A tömegfilm*. Ford. Hollós Adrienn. Budapest: Tankönyvkiadó, 1979.

- Comte-Sponville, André. *Kis könyv a nagy erényekről*. Ford. Saly Noémi. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Kovács András Bálint–Moldvay Tamás. Budapest: Gond Alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó, 1999.
- Descartes, René. *Értekezés a módszerről*. Ford. Szemere Samu–Boros Gábor. Budapest: Ikon Kiadó, 1992.
- Dirk, Otto. *Das utopische Staatsmodell von Platons Politeia aus der Sicht von Orwells Nineteen Eighty-Four. Ein Beitrag zur Bewertung des Totalitarismusvorwurfs gegenüber Platon*. Berlin: Duncker–Humblot, 1994.
- Heller Ágnes. *Általános etika*. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1994.
- Horkheimer, Max–Adorno, Theodor W. *A felvilágosodás dialektikája*. Ford. Bayer József–Geréby György–Glavina Zsuzsa–Vörös T. Károly. Budapest: Gondolat–Atlantisz Kiadó, 1990.
- Kant, Immanuel. Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből. In *Történelemfilozófiai írások*. Ford. Vidrányi Katalin. Budapest: Ictus Kiadó, 1997.
- Lukács György. Taktika és etika. In *Utam Marxhoz. Válogatott filozófiai tanulmányok*. I. kötet. Budapest: Magvető Kiadó, 1971.
- Marx, Karl. *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1962.
- Milosz, Czeslaw. *A rabul ejtett értelem*. Ford. Fejér Irén. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *A morál genealógiája*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1996.
- Orwell, Georg. 1984. Ford. Szíjgyártó László. Budapest: Európa Kiadó, 1989.
- Platón. Állam. In *Platón összes művei*. II. kötet. Ford. Szabó Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- Rorty, Richard. *Esetlegesség, ironia, szolidaritás*. Ford. Boros János–Csordás Gábor. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994.
- Sade, François de. *Szodoma százhusz napja*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: Athenaeum Kiadó, 2000.
- Szilágyi Ákos. *Ezerkilencszáznyolcvannégy*. Budapest: Magvető Kiadó, 1988.
- Vajda Mihály: *Tükörben*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2001.
- Vajda Mihály. *Mesék Napnyugatról*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány–Palatinus Kiadó, 2003.

Én, a kaméleon

A totalitás problémája a negatív utópiákban, külön tekintettel

Woody Allen Zelig és Michael Radford 1984 című filmjére

„A jövőről szőtt ábrándjaink mostantól fogva elválaszthatatlanok rettegésünktől... Ma, a borzalommal megbékélve, az utópia és apokalipszis összecsúszásának vagyunk tanúi: a beharangozott »új föld« egyre inkább az új pokol képét ölti fel. De mi várva várjuk ezt a poklot, mi több, feladatunkul tűztük ki, hogy sietessük eljövetelét.”
(Cioran 120)

Az ész-utópia megvalósításától való félelem reprezentációjának történelmi igénye

Ha igaz – írja Kundera –, hogy a filozófia és a tudományok megfeledeztek az ember létéről, még világosabbá válik, hogy Cervantesszel egy nagy európai művészeti ág kezdődik, mely nem egyéb, mint ennek az elfelejtett létnek a vizsgálata. Valamennyi nagy egzisztenciális témát, amit Heidegger a *Lét és időben* elemez, s amelyekről azt mondja, hogy a korábbi európai filozófia elhanyagolta őket, a regény négy évszázada... feltárta, felmutatta, megvilágította. A regény a maga módján és a maga logikájával sorra felfedezte a lét különböző vonatkozásait.” (Kundera 15) Ez a negatív utópiákat ábrázoló regényekkel kapcsolatban is igaz, amelyek a *totalitarizmusnak* mint lehetséges jövőbeli világállapotnak a „felfedezésével” járultak hozzá az európai ember történelmi létének, husserli értelemben vett „életvilágá”-nak megismeréséhez „az első világháború és az első szocialista forradalmak megrázkódtatásai után” (Szilágyi 12). A negatív utópia a huszadik században vált önálló műfajjá a világirodalomban; és – tegyük hozzá – a filmművészetben is. Ki kell ezt emelni, mivel a totalitarizmusnak mint lehetséges társadalmi, gazdasági, erkölcsi vagy éppen pszichológiai realitásnak a megismeréséhez nemcsak az antiutópikus regények – Jevgenyij Zamjatyin: *Mi* (1923), Aldous Huxley: *Szép új világ* (1932), George Orwell: *1984* (1948), Ray Bradbury: *451 Fahrenheit* (1954), Szathmáry Sándor: *Kazohinia* (1958), Anthony Burgess: *Gépnarancs* (1962) stb. – vagy

e regények irodalmi ősmmodelljei,¹⁴⁷ hanem a regényekből készült vagy azokat csak kiindulópontként használó, szintén önálló műfaji csoportot képviselő antiutópikus filmek is hozzájárultak – a megismerés második hullámaként.¹⁴⁸

A tizennyolcadik és tizenkilencedik század az „ész”-állam lehetőségét vizionáló-prognosztizáló *pozitív* társadalmi utópiák, a huszadik század pedig az idealizált jövőkép megvalósítására irányuló *totalitárius* kísérletek korszaka volt – és a negatív utópiák virágkora is egyben. Ezek polemikus-szatirikus társadalomkritikája a pozitív utópiák által idealizált állammodell és embertípus, továbbá egy olyan *filozófiai* beállítottság ellen irányult és – tegyük hozzá – irányul ma is, amely „megvalósíthatónak és megvalósítandónak tételezte a formális [kollektív – P. J.] racionalitást, s ezt mint eszményt a valóságon kívül és a valósággal szemben – a jövőben rögzítette” (Szilágyi 27). Ez a jövőben rögzített eszménykép – amely minden ész-utópiára jellemző – így jelenik meg Kant 1784-es történetfilozófiai írásában, *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* nyolcadik tételében:

Az emberi nem történetét nagyrészt a természet [Hegelnél a szellem – P. J.] arra irányuló rejtett tervének megvalósulásaként tekinthetjük, hogy létrehozzon egy belsőleg és – mint ami ehhez szükséges – külsőleg is tökéletes államformát, mint az egyetlen olyan állapotot, amelyben teljesen kifejlesztheti az összes természeti képességét... (Kant 54)

– különösen a racionális gondolkodás képességét, hiszen a természet, amely „semmit sem tesz feleslegesen, s a céljai eléréséhez alkalmazott eszközöket nem pazarolja”, az embert mindenekelőtt „ésszel s az akarat ezen alapuló szabadságával látta el”, de egy olyan ésszel, amely – noha képes arra, hogy „erői használatának szabályait és céljait messze kitégítse a természeti ösztön hatókörén túlra, s tervei tekintetében nem ismer határokat” – még hosszú *fejlődés* előtt áll az emberi nemből ugyanúgy, mint a nemhez tartozó individuumban: „a felvilágosodást egymásra hagyományozó nemzedékek talán beláthatatlan sorára van szükség ahhoz, hogy nemünkben e csírák [az észhasználatot célzó természeti adottságok csírái – P. J.] a *fejlődés* ama fokára jussanak, amely céljának teljesen megfelel...” (Kant 45–46). Ez a cél pedig egy olyan társadalom (társadalmi

¹⁴⁷ „A negatív utópiák irodalmi ősmmodelljét alighanem de Sade márki politikai-filozófiai regényeiben kereshetjük. Első ízben itt mutatkozik meg a negatív utópiákra oly jellemző – az ész saját előfeltevései alapján kigúnyoló, visszajára fordító – formában, mihez vezet a szabadjára engedett polgári ész, mit jelent a társadalom »tudományos« alapon való ésszerűsítése, az erkölcs, a kultúra »matematizálása«... A negatív utópia műfajának másik nagy előképe – Sade márki liberális anarchizmusa mellett – Dosztojevszkij regényeinek konzervatív-keresztény antiutópizmus. Dosztojevszkij antiutópizmus regényeinek állandó ideológiai eleme, s bár műfajilag sohasem önállósul teljesen, több – s éppen legnagyobb regényeiben – ideológiai *főtémává* szélesül. Így mindenekelőtt a *Bűn és bűnhődés*ben, ahol a »matematikának« – vagyis a formális észnek – az egyén, az emberiség sorsára alkalmazását bélyegzi meg; a *Karamazov testvérek*ben, elsősorban a Nagy Inkvizitor legendájában, amely műfajilag is a negatív utópiákat idézi, a Gonosz és a Jó között folyó dialógusával; és az *Ördögök*ben, különösen Sigaljev víziójában »a jövőendő társadalom szociális berendezéséről«.” (Szilágyi 50–78)

¹⁴⁸ Az első antiutópikus filmet Fritz Lang forgatta 1927-ben *Metropolis* címmel.

utópia) megvalósítása, ahol „jelen van a legnagyobb szabadság, s ezzel tagjainak általános antagonizmusa, de egyben e szabadság legpontosabb meghatározása s határainak biztosítása is, hogy összeférhessen mások szabadságával...” (Kant 48–49).

A hangsúly itt azon van, hogy Kant a társadalmi fejlődés tervszerű irányának és távoli, csak megközelíthető céljának megfogalmazójaként azt gondolja – és ez más pozitív utópistákra is jellemző –, hogy az a *diszkrepancia*, amely a valóság és a valósággal szembeállított eszmény („a tökéletes polgári alkotmány” mint társadalmi utópia) között van, az ész és az észszerűtlenség ellentétéként is kifejezhető. Az eszményhez viszonyítva ugyanis a valóság – a társadalom, amely „előítéletek pórázára fűzi a gondolattalan tömeget” (Kant 16) – maga a *megtestesült észszerűtlenség*, ahol a felvilágosodás lehetőségfeltételeit elemző Kant szerint „még sok minden hiányzik ahhoz, hogy az emberek képesek vagy akár képessé tehetőek legyenek arra, hogy mások vezetése nélkül biztosan és helyesen tudjanak gondolkodni” – például „vallási kérdésekben” (Kant 20). Egy másik szöveghelyen pedig, ahol szintén megjelenik a *távolság* a valóság és az eszmény s ezzel együtt az észszerűtlenség és az ész között – a *Válasz a kérdésre: mi a felvilágosodás?* című írásról van itt szó –, Kant így fogalmaz: *most* „minden egyes közösség, államként az államok között, kötetlen szabadságban él, következésképpen ugyanazt a rosszat várhatják egymástól, ami az egyes embereket sújtotta, s arra kényszerítette őket, hogy törvényes polgári állapotba lépjenek”. *De* (és ez a „de” már a kanti „eszmére” utal)

a természet... az emberek, sőt nagy társadalmak és államaik összeférhetetlenségét megint csak eszközként használja ahhoz, hogy ezek elkerülhetetlen *antagonizmusában* megtalálja a nyugalom és biztonság állapotát; azaz a háborúk, a túlfeszített és soha nem csillapodó háborús készülődés és nyomor által, amelyet végül így még békében is érezni fog minden állam, arra kényszeríti őket, hogy kezdeti tökéletlen kísérletek után, számos felfordulás, pusztítás és az általános belső kimerülés nyomán végül elérjék azt, *amit az ész e sok szempontú tapasztalat nélkül is megmondhatott volna* (kiemelés tőlem – P. J.) – azaz kilépjenek a vadság törvény nélküli állapotából, s népszövetséget alkossanak, amelyben minden állam, a legkisebb is, nem saját hatalmától vagy saját jogi megítélésétől, hanem egyedül e nagy népszövetségtől (*Foedus Amphictyonum*), az *egyesült* hatalomtól és az egyesült akarat törvényes döntésétől várhatja biztonságát és jogait. *Akármilyen képtelenségnek látszik is ez az eszme...* (kiemelés tőlem – P. J.) mégiscsak ez a szükségszerű eredménye ama nyomornak, melybe az emberek egymást taszítják, s mely az államokat szükségképpen arra kényszeríti (akármilyen nehezen is állnak rá), amire a vadember éppilyen kelleetlenül kényszeredett, nevezetesen brutális szabadságának feladására és arra, hogy nyugalomát és biztonságát egy törvényes alkotmányban keresse.” (Kant 51–52)

Látható, hogy a pozitív társadalmi utópiákból megismerhető létező társadalom „az eszmény – az észszerű, s ezért boldog és szabad társadalom – teljes ellentéte; merő

tökéletlenség, megszüntetésre váró rossz...” (Szilágyi 26). Ez a rossz Kant szerint a „népszövetség” létrehozásával számolható fel, Lukács György *utópiája* szerint pedig akkor, ha

végérvényesen győzött a kommunizmus, ha ezáltal kikapcsolódik a társadalom életéből és vele az emberek öntudatából minden osztálykülönbség, ha a gazdasági élet és vele a megélhetés gondja megszűnik szerepet játszani az emberek életének felépítésében... (Lukács 19).

Lukács víziója, persze, Marxra támaszkodik, aki az 1844-es *Gazdasági-filozófiai kéziratokban* megállapítja: a kommunizmus mint társadalmi utópia nem más, mint „pozitív megszüntetése” a magántulajdonnak, és „ennélfogva pozitív megszüntetése minden elidegenülésnek, tehát az ember visszatérése a vallásból, családból, államból stb. a maga emberi, azaz társadalmi létezésébe” (Marx 69).¹⁴⁹ Érdemes megfigyelni Marx retorikáját: amilyen elvont a kommunizmusról alkotott kép, olyan *érzéki-empirikus* a kapitalizmusról alkotott: a szöveg metaforákkal való telítettségének apálya az utópiához, dagálya ellenben a valósághoz való közelség fokmérőjeként funkcionál:

...az elidegenülés abban mutatkozik meg, hogy egyik oldalon a szükségletek és eszközeik kifinomodása a másik oldalon az állati elvadulást, a szükségletek teljes, nyers, elvont egyszerségét termeli... Még a szabad levegő szükséglete is a munkásnál többé már nem szükséglet; az ember visszatér a barlanglakásba, de azt most már megmérgezte a civilizáció dögletes pestislehelete és az ember immár csak bizonytalanságban lakik benne, mint valami idegen hatalomban, amely naponta elvonhatja magát tőle, amelyből naponta kidobhatják, ha nem fizet. Ezt a *halottasházat* (kiemelés tőlem – P. J.) meg kell fizetni. A fénylak, amelyet Prométheusz Aiszkhülosznál az egyik nagy ajándékként jelöl meg, amely által ő a vadat emberré tette, a munkás számára nincs többé. Fény, levegő stb., a legegyszerűbb állati tisztaság többé nem szükséglet az ember számára. A szenny, az embernek ez az elposványosodása, elrothadása, a civilizáció *kloákája* (ez szó szerint értendő) az embernek életelemévé válik...” (Marx 80)

Bár a pozitív utópistához hasonlóan a negatív utópista is úgy látja, hogy a jelen világa olyan, mint egy „halottasház” vagy egy „kloáka”, a pozitív utópistával ellentétben úgy gondolja, hogy *a jövő is az lesz*, ha engedünk a kísértésnek, és átlépve a valóság és az eszmény között húzódó határvonalat, sőt szakadékot, megvalósítjuk a pozitív

¹⁴⁹ Érdemes felidézni még egy szöveghelyet a rossz valóság megszüntetésének marxi ígéretével kapcsolatban: „Hogy a magántulajdon *gondolatát* megszüntesse, ahhoz az *elgondolt* kommunizmus teljesen elégséges. Hogy a valóságos magántulajdont megszüntesse, ahhoz *valóságos* kommunista akció kell. A történelem meg fogja hozni, és az a mozgalom, amelyet *gondolatban* már önmagát megszüntetőként tudunk, a valóságban nagyon göröngyös és hosszadalmas folyamaton fog keresztül menni. Valóságos haladásnak kell azonban tekintenünk, hogy a történeti mozgásnak mind a korlátozottságáról, mind a céljáról eleve tudatot és ezeket felülmúló tudatot szereztünk.” (Marx 85)

utópisták „jövőben rögzített” látomását egy a létezőnél tökéletesebb társadalomról. Egy ilyen átlépéshez – tragikus vagy szatirikus következményekkel járó határsértéshez – Arthur Koestler *Sötétség délben* című regényének Rubasov nevű főhőse szerint, úgy tűnik, legalább két dologra van szükség. Egyrészt nem szabad, hogy az átlépőnek erkölcsi aggályai legyenek az átlépés tényével és mértékével kapcsolatban, vagyis Rubasov szavaival élve: nem moralistának, hanem – morális kérdésekben is – „empiristának” kell lennie; olyan embernek tehát, aki különbséget tesz a megszüntetésre váró társadalom és a „forradalom etikája” között, megállapítva, hogy mivel „a végső igazság mindaddig, amíg be nem igazolódik, mindig hamisságnak tetszik”, jogunk van „hitelből élni” és eladni a lelkiünket az „ördögnek” – feltéve, hogy a mi oldalunkon áll a történelem igazsága; ha a mi oldalunkon áll, akkor jogunk van, sőt kötelességünk „a józan ész nevében” „neo-machiavellistaként” cselekedni, akkor jogunk van, sőt kötelességünk – mivel „a rosszból jó származhatik” – „az igazságig keresztülhazudni magunkat” (*Forradalomban*, 41). De egy másik dolog is szükséges Koestler szerint ahhoz, hogy a valóság és az eszmény között húzódó határvonalat valaki úgy léphesse át, hogy közben ne váljon belőle, erkölcsi értelemben, „elveszett ember”. A másik kritérium az, hogy hinnie kell – mégpedig „csalhatatlanul” – önmagában: hinnie kell abban, hogy képes lesz partikuláris „én”-ből kollektív „mi”-vé válni, vagyis képes lesz *azonosulni* a „névtelen” tömeggel, „a történelem nyersanyagának alaktalan masszájával”, az egyetlen olyan erővel, amely képes valóságot, vagyis „történelmet” csinálni az utópiából (Koestler 63–64).¹⁵⁰

Lehetséges ez az azonosulás? Egyáltalán: nem bűn ezt *akarni*? Úgy gondolom, hogy ez a probléma foglalkoztatta Orwellt, amikor megírta 1984 című regényét, és Woody Allent is, amikor megrendezte 1973-ban a *Hétalvó*, 1983-ban pedig a *Zelig* című filmet, amelyet negatív utópiaként próbálok meg itt elemezni, Michael Radford 1984-es Orwell-adaptációjával együtt. Mindkét film és a Radford-adaptáció alapjául szolgáló Orwell-regény is tagadja egy tökéletes – mindhárom műben *kollektív* – „ész”-állam létrehozásának értelmét. De ami itt most fontosabb: mindhárom mű azt állítja, hogy szükségünk van az olyan reprezentációkra, amelyek képesek hangot adni annak a félelemnek, hogy vannak és mindig is lesznek olyanak, akik nem látnak *feltétlenül* rosszat a totalitarizmusban mint lehetséges világállapotban. Mindhárom mű azt mondja, hogy óvatosan kell bánni azokkal a totalitárius ideológiákkal, ideológiává csontosodó történetfilozófiai diskurzusokkal, amelyek el tudják képzelni „az emberi méltóság, a

¹⁵⁰ Az „alaktalan, névtelen” tömeg támogatása nélkül nem lehet történelmet – a társadalmi utópia megvalósulásában kulmináló társadalmi forradalmat – csinálni, csak *politikát*; vagy más szóval: a gyakorlatban mindenféle társadalmi utópiával leszámoló diktatúrát. Ezt Rubasov, a *kiábrándult utópista* világosan kifejti a kihallgatását vezető régi elvtársnak, Ivanovnak: „Komolyan azt hiszitek, hogy a tömegek még most is mögöttetek állnak? Hidd el, csak elviselnek benneteket is, némán és megadón, ahogy más országokban másokat, de a mélyből nem jön válasz a szavatokra. A tömegek megint süketek és némák, mint azelőtt voltak; a tömeg megint nagy, néma »X« a történelemben; közömbös neki, akár a tengernek, hogy milyen hajókat hordoz a hátán. Felszíne visszatükröz minden futó kis fénypontot, de a felszín alatt csönd és sötétség honol. Valamikor régen sikerült felkavarnunk minékünk ezeket a mélységeket, de ez az idő már elmúlt. Másképp fogalmazva – Rubasov szünetet tartott és visszatette orrára a csiptetőjét – akkor még történelmet csináltunk; ti pedig ma már csak politikát. Ebben van a nagy különbség.” (Koestler 64)

szabadság és béke” jövőjét, de a transzcendentális végcél irányába tett ugrás történelmi lendületében *nem fordítanak figyelmet az individuumba, annak divergenciaigényére.* Végül még egy megjegyzés: ha igaz, amit Fehér Ferenc és Heller Ágnes állít, hogy „a posztmodernnek immár »túl« vannak a modernitás erősen eltorzult formáinak tapasztalatán... hogy nem lépnek színre sose hallott újszerű eszmékkal, vadonatúj tervezetekkel és ideológiákkal” (Fehér–Heller 30), akkor ez részben a negatív utópiák szerzőinek, íróinak és rendezőinek – például George Orwell regényének, Michael Radford Orwell-adaptációjának és Woody Allen *Zelig* című filmjének – köszönhető, akik explicite a totalitarizmusról, impliciten azonban a „*nihilizmus térhódításáról*” (A hatalom akarása, 9) alkottak képet műveikben, rámutatva arra, hogy a totalitarizmus jelensége csak az európai nihilizmus történetének részeként – *a modernitás egyik lehetséges zsákutcájaként* – ábrázolható.

A nihilizmus beteljesedésének és az utolsó ember halálának látomása a negatív utópiákban

Ha rá akarunk mutatni arra, hogy milyen különbség van a tökéletes boldogság e világi elérhetőségének reményét tápláló *modern* és az elérhetőség reményével leszámoló *posztmodern* között – a modern a pozitív, a posztmodern pedig a totalitárius mozgalmakban rejtőző katasztrofális történelmi lehetőség analízisére fókuszáló negatív utópiák kora –, akkor ezt úgy is megtehetjük, hogy felhívjuk a figyelmet arra: milyen különbség van a pozitív és negatív utópiák világképe között. Először is az látszik, hogy a pozitív utópia szerzője *esztatologikus*, a negatív utópia szerzője pedig *apokaliptikus* módon gondolkodik. Bár mindketten előretekintenek a jelenből a jövőbe: ott, ahol az egyik az ígélet földjét ismeri fel, a másik csak sívó homokot lát: az *utolsó* emberek egydimenziós, csak racionális világát, ahol nem a hittel, hanem a rációval szemben nyilvánították bűnnek a kételyt, és ahonnan ezért egy „kételtű természetnek” menekülnie kell. De nem egy másik, még távolabbi jövő felé, hanem vissza a jelenbe, amely – noha „még tökéletlen, befejezetlen, rossz” – „eszményként kerül szembe az ész-utópia tökéletes társadalmának elviselhetetlen poklával” (Szilágyi 28).

Különbség a pozitív és a negatív utópia szerzője között az is, hogy az előbbi azt gondolja: a létezőnek már nincs értéke a még-nem-létezővel szemben, azzal szemben, ami egy pozitív utópista számára „a valóság síkjára még le nem szállott” ideaként, egy nagy narratíva eszményi végcéljaként adott; olyan *tökéletes* formaként tehát, amelyet az *értéktelen* jelen nem tud megtölteni tartalommal. Ezzel szemben a negatív utópista azt gondolja, hogy a transzcendentális végcélként adott ideális valóságra való hivatkozás csak a nem ideális jelen *értelmetlen* leértékelésének eszköze. De a különbség ellenére egy dologban nem lesz köztük vita. Mindketten egyetértenek majd abban, hogy azok, akik „valaha úgy próbálták az ember pompás mivoltának érzését fölkelteni, hogy rámutattak isteni *eredetére*” (*Virradat*, 53) – többet nem tehetik meg ezt. A felvilágosodás óta ezt már csak egy módon lehet bizonyítani: nem a keresztény múltba, hanem a

posztkeresztény – de nem a nihilizmuson túli – jövőbe tekintve. Ez lesz az, amiben a pozitív és a negatív utópista egyetért majd. Tudni fogják, hogy „most – mint Nietzsche írja – az ellenkező irányban próbálkozunk: az útnak, *amerre* az emberiség tart, kell az ember pompás mivoltát és az Istennel való rokonságát bizonyítani” (*Virradat*, 53). De vajon merre tart az emberiség? Vajon képes lesz „fölülmúlni” önmagát? Vagy azoknak van inkább igaza, akik úgy gondolják, hogy „senki sem állt még elő azzal a tág kerettel, amelyben összefüggésbe hozhatnánk az emberi egyenlőséggel kapcsolatos nagy és bizonytalan reményeinket a világban jelenleg érvényes hatalommegosztással” (Rorty 195)? Ez az a pont, ahol megint a különbség kerül előtérbe. Hiszen a pozitív utópista azt mondja majd: ha a jövőbe nézek, akkor azt látom, hogy az út végén egy tökéletes társadalom és egy tökéletes ember vár minket: egy tökéletes ész-társadalom és egy tökéletes ész-ember. Egy olyan társadalom és egy olyan ember, amelyet „reményként és eljövendő világgént kell az emberek fölé magasítani” (*A hatalom akarása*, 16) – most, amikor még a nihilizmus beteges *átmeneti* állapotában vagyunk, most, amikor még nem jutottunk túl a lét akarásától való elfordulás metafizikai korszakán. Nem így a negatív utópista. Ez azt mondja majd: ha a jövőbe nézek, akkor azt látom, hogy az út, *amerre* az emberiség tart, nem „az ember pompás mivoltát és az Istennel való rokonságát” bizonyítja, hanem ennek éppen az ellenkezőjét: azt, hogy az emberből hiányzik az isteni természet, azt, hogy az *animal rationale* nem egy rejtőzködő vagy halott isten képmása többé, hanem – és a negatív utópista itt majd Pascalnak ad igazat – csak egy „káosz” és „szörnyeteg”.

De ha rá akarunk mutatni arra, hogy milyen különbség van a pozitív és a negatív utópista között, akkor ezt úgy is megtehetjük, hogy felhívjuk a figyelmet arra, hogy a negatív utópista tagadja azoknak a nagy elbeszéléseknek és univerzális igazságoknak az értékét, amelyek nem utópiaként, hanem elérhető vagy egyenesen *elérendő valósággént* reprezentálják ennek a tökéletes ész-társadalomnak és ész-embernek a transzcendentális ideáját; amelyek azt sugallják, hogy az *előrelátó* tekintet már a jelen immanenciájában is felismeri a történetfilozófiai happy end csalhatatlan előjeleit. Nem: a negatív utópista azt látja (és néhány szöveghely alapján azt mondhatjuk, hogy Nietzsche is negatív utópista volt), hogy a jövő egy olyan út, amely a *nihilizmus beteljesedésének* irányába vezet, hogy az út végén nem az embert *felülmúló* ember, hanem „az *utolsó* ember és sírásó halotti urnája” áll (*Virradat*, 53). Winston Smith urnája, akit O'Brien szintén az utolsó embernek nevez Orwell regényében.

De azt is mondhatjuk, hogy a különbség az, hogy a pozitív utópista metafizikusként,¹⁵¹ a negatív utópista pedig antimetafizikusként gondolkodik; azért épít fel egy *másik* világot, hogy lerombolhassa; azért képzelet el a jövőt, hogy kivonulhasson onnan. Nem

¹⁵¹ A pozitív utópista azért metafizikus, mert két világot állít szembe egymással: egy *igazi* és egy *látszatvilágot*. A negatív utópista pedig azért antimetafizikus, mert számára csak *egy* világ létezik: a jelen ellentmondásos – „nincs jobb”, „nincs tökéletesebb” – világa. A negatív utópista azt teszi, amire a pozitív utópista képtelen: *affirmálja* a jelent; annak minden kontingenciájával együtt. Egy olyan világra mond igent, amely lehetne jobb és működhetne tökéletesebben is, de amelynek még mindig megvan az az értéke, hogy egyáltalán *létezik*.

azt akarja bizonyítani, hogy nincs átmenet a jelenből az *utópikus* jövőbe (a katasztrofális jelen szükségszerű vagy véletlenszerű önmozgásaként), hanem azt, hogy a katasztrofális jelenből csak még katasztrofálisabb jövőbe van átmenet. Egy – totalitárius jövőbe. A pozitív utópista nem ismer ilyen jövőt. És nem is ismerhet, hiszen *szükségszerűséget* lát ott, ahol a másik csak *esetlegességet*; tervet ott, ahol a másik csak a véletlen művét. Az ilyen utópista azt mondja majd: én nem hiszek abban, hogy „esetleges tény, hogy milyen lesz a jövő – olyan esetleges, mint egy üstökös vagy egy vírus” (Rorty 203) –, én abban hiszek, hogy létezik legalább egy olyan *megbízható* terv vagy forгатókönyv, amely a formális ész transzcendentális célkitűzését immanenssé változtatja, amely „eszköze az emberiség felszabadulásának, az *emberi történelem igaz kezdetének*” (*Utam Marxhoz*, 191). Én abban hiszek, hogy minden eszköz jó, amely képes egy konzisztens jövőbe katapultálni a kontingens jelent, hiszen „a jelenbeli események nemcsak minden múltbeli történés virtuális jelenvalósága által kapnak a múltba visszautaló harmadik dimenziót, de bennük érlelődik a jövő is”. „A jelenben – mondja az ilyen utópista – ...mindig a jövő kísérletezik, s a jelenbeli továbbélésében egyre inkább korrigálódik és konkretizálódik az eleinte még homályos ígéret: az eszme is” – az új, totális, most még csak utópikusan adott „*jelen*”-valóság. Ezzel szemben a negatív utópista azt mondja majd: te célt és értelmet akarsz adni a létezésnek, de nem veszed számításba azt, hogy a létezésnek nincs (nem biztos, hogy) *önmagában való* célja és értelme (van) – hiszen az is lehetséges, hogy „céljaink és értelmünk állítólagos külön birodalmában... az óriások uralkodnak” (*Virradat*, 123) – vagyis a *kontingencia*. Te a célok és az akarat világába akarsz emelni mindent. De ezt csak azért teszed, mert szenvedsz az esetlegességtől, „a kozmikus ostobaság hatalmas birodalmától”. Én viszont azt mondom: lehetséges, hogy „csak egy birodalom van, a véletleneké és az ostobaságé”. Ha viszont így áll a helyzet, akkor lehet egy célról azt mondani, hogy *kell*, de nem lehet azt mondani, hogy *létezik* – hiszen „micsoda arcátlanság kijelenteni, hogy mindennek, ami fennmaradásomhoz szükséges, valóban *léteznie* is kell!” (*Virradat*, 84). Arcátlanság? Több annál. Ez az ontológiai előfeltevése – hamis-ideologikus előfeltevése – minden totalitárius diskurzusnak.

A lét perspektivikus természetének leértékelése és az igazság totalizációja a negatív utópiákban

A negatív utópiát ábrázoló regények és filmek – az olyan regények, mint George Orwell 1984-e és az olyan filmek, mint a regény Michael Radford-féle filmadaptációja – két dolgot reprezentálnak: egyrészt azt, hogy a negatív utópiák par excellence témája egy *totalitárius*, erkölcsi értelemben *gonosz elvek* szerint működő emberi társadalom lehetséges létezésének problémája; másrészt azt, hogy nincsenek totalitárius *kultúrák*, csak totalitárius *civilizációk*. Ezek a regények és filmek azt reprezentálják – szembeállítva egymással a „látszat” és a „lényeg”, az „ész” és a „szenvedély” vagy éppen a „hatalom” és a „művészet” világát –, hogy „*a kultúra és a civilizáció csúcsai nem esnek*

egybe”, hogy különbség van kultúra és civilizáció között. Nietzsche meghatározása szerint – amelyet kizárólag azért idézünk fel itt, hogy fogalmi keretet biztosítsunk a disztópiákra jellemző dualisztikus világábrázolás okának interpretációjához – „a kultúra nagy pillanatai, morálisan szólva, mindig a romlás idejére estek; és megfordítva: az ember kierőszakolt, kikényszerített állatszélidítése – a »civilizáció« – a legmerészebb és legszellemibb természetű emberek elleni *türelmetlenség* korszakai voltak. A civilizáció valami mást akar, mint a kultúra: talán épp a fordítottját.” (*A hatalom akarása*, 63)¹⁵²

A fordítottját? De milyen értelemben? A negatív utópiákat ábrázoló regények és filmek látásmódja szerint egy civilizáció célt és értelmet ad az *egyén* létezésének. De olyan célt és értelmet, amely egyrészt az *egyetlen* lehetséges cél és értelem látszatát kelti, másrészt nincs tekintettel azokra a divergens célokra és értelemekre, amelyek a társadalom szolgálatában végzett egyéni munka szempontjából haszontalanok vagy annak látszanak. A negatív utópiákat ábrázoló regények és filmek azt reprezentálják, hogy a civilizáció ott kezdődik, ahol „egy ember erényeit nem az önmagára vonatkoztatott hatásai szempontjából nevezik jónak, hanem azon hatások szempontjából, amelyeket... a társadalomra gyakorolnak” (*A vidám tudomány*, 61); és ott ér véget, ahol megjelenik az *egyén* és csakis az *egyén* szempontja; ott, ahol ez a szempont – a normától való eltérés szabadsága – *értékké* válik: „...az ellentmondani tudás képessége, a megszerzett jó lelkiismeret a megszokott, hagyományos, szentesített dolgokkal való ellenségesség állapotában” – ez a kultúra jele, „csodálatra méltó újdonsága, a felszabadult szellem óriási előrelépése” (*A vidám tudomány*, 214). Ott, ahol ilyen szabadság nincs vagy nem is létezett – civilizáció van. Kultúra ott van, ahol az emberek azt gondolják, hogy „*ha gondoskodunk a szabadságról, az igazság képes gondoskodni önmagáról*”, ahol nem az a lényeg, hogy mi az igazság, hanem – mint Rorty írja – „egyedül az számít, hogy ha hiszünk benne, akkor ki is mondhatjuk anélkül, hogy bántódásunk esnék” (Rorty 197). Ott, ahol kimondhatjuk, hogy kettő meg kettő négy – kultúra van. Ott, ahol ez nem lehetséges – civilizáció.

A negatív utópiákat ábrázoló regények és filmek azt reprezentálják, hogy mi a következménye annak, ha egy kultúra nem gondoskodik a szabadságról. Pontosabban: ha nem a szabadságról, hanem az *igazságról* gondoskodik. De ott, ahol ez lehetséges, tehát ott, ahol egy totalitárius akarat – vagy annak egy konkrét személy alakjában megtestesült helyettesíthető szimbóluma – el tudja venni a plurális értékek megjelenítésére képes egoizmustól a *jó lelkiismeretet*, ott az is lehetséges, hogy az embertől elvegyük *önmagát*. Ez történik Orwell regényében is. Winston tudja, hogy bűnt követ el, amikor feltételezi, hogy a Nagy Testvér nem létezik, és azt is tudja, hogy ennek

¹⁵² Érdeemes itt utalást tenni Oswald Spenglerre, aki Nietzschére támaszkodva dolgozta ki saját civilizáció-értelmezését. Ezt írja Spengler *A Nyugat alkonyában*: „A Nyugat alkonya... nem kevesebbet jelent, mint a civilizáció problémáját. Ez minden magasabb történelem egyik alapkérdése. Mi a civilizáció, ha úgy ragadjuk meg, mint valamely kultúra organikus-logikus következményét, annak beteljesülését és lezárulását? Valamennyi kultúrának megvan ugyanis a maga civilizációja. E két szót... első ízben most alkalmazzuk periodikus értelemben, úgy, mint egy szigorúan szükségszerű, *szerves egymásutánosság* kifejezéseit. A civilizáció egy kultúra elkerülhetetlen *sorsa*” – és a negatív utópiák éppen erről a sorsról, egy társadalom élet utáni „haláláról”, kibontakozás utáni „megmerevedéséről” – „a visszavonhatatlan *végről*” – adnak drámai leírást (Spengler 67).

következménye lesz: „a gondolatbűnnek – írja Orwell – nem következménye a halál: a gondolatbűn MAGA a halál” (Orwell 35). Ezt a halált nem a test, hanem a lélek – a Winstonban lakó egyéniség – szenvedti el. Az egyéniség, amely tudja, hogy *mi* a valóság (Nagy Testvér létezik), de azt is tudja, hogy *ez* nem lehet a valóság (Nagy Testvér *nem* létezik). Orwell regénye azért negatív utópia, mert egy olyan világot ábrázol, ahol ez a diszkrepancia – meghasonlás egyén és egyéniség, civilizáció és kultúra között – megszüntethető. Hogyan? Mindenekelőtt: neveléssel. És ha a nevelés csődöt mond, akkor: átneveléssel.

A nevelés – írja Nietzsche – a következőképpen jár el: egy sor csábító előny segítségével igyekszik meghatározni az egyénnel egy gondolkodási és cselekvési módot, amely, ha már ösztönző erővé, szokássá és szenvedéllyé változott, uralkodóvá válik benne és rajta, *önmaga ellenére és a saját rovására*, ám „a legfőbb közérdek javára”. (*A vidám tudomány*, 62)

Mi a legfőbb közérdek? Ott, ahol civilizáció van: nem a normához való hűség, hanem – paradox módon – a *divergencia*. De az olyan divergencia, amely nem tart ki a totalitástól való renegát eltérés helyzetében, hanem felszámolja magát és megszünteti a normához való „megtérés” egyrészt *önkéntes*, másrészt *nyilvános* aktusában a diszkrepanciát. Ezt teszi Winston is, amikor a telekép nézői előtt – Radford filmjének egyik utolsó jelenetében – felmondja a Párt ellen elkövetett személyes bűntettek koholt lajstromát. Radford filmje egy olyan világot ábrázol, ahol a pártnak nem Winstonra, hanem a *megtérő* Winstonra van szüksége, aki belátja, hogy „már nem képes egy nyelvet használni vagy önmaga lenni” a Párton kívül (Rorty 199); de ezt nem azért teszi, hogy biztosítsa önmaga számára a totalizált társadalom falanszterébe való egyéniségvesztett visszatérés lehetőségét, hanem azért, hogy hozzájáruljon az élet egész szövedékének egy ideológia szerint történő univerzális megszervezéséhez – *egy fiktív világ totalitásként való reprezentációjához*.

O’Brien az, aki alkalmassá teszi erre Winstont. Hogyan? Úgy, hogy „darabokra tépi” Winston egyéniségét; személyiségének azt az oldalát, amely különbséget lát valóság és fikció, formális és empirikus ész között. A destrukció célja: rávenni Winstont arra, hogy ne csak tudja, hanem *érezze* is, hogy a Nagy Testvér létezik; hogy érezzen büntudatot, ha ennek az ellenkezőjére gondol. A diszkrepancia totális megszüntetésének orwelli példája azt mutatja, hogy ott, ahol lehetséges összekapcsolni a szabad gondolkodás vagy cselekvés képességét a *rossz lelkiismerettel* – civilizáció van. Kultúra ott van, ahol az emberi értelem nem egy külső és neutrális totalitás irányából, hanem – mint Nietzsche írja – belülről, „okvetlenül a saját perspektivikus formáiban és csakis ezekben látja [és láthatja] önmagát” (*A vidám tudomány*, 305), ahol a perspektívák pluralizmusa nem bűn, hanem *erény*. De ott, ahol tagadják a lét perspektivikus természetét, ahol tagadják, hogy „a világ... végtelen sok interpretációt zár magába” (*A vidám tudomány*, 305) – igent mondanak valami másra. Igent mondanak az *ideológiákra*, amelyek – mint Hannah Arendt írja – „a tényeket a törvények puszta illusztrációiként mutatják be, a koincideneciákat pedig kiküszöbölik, mégpedig úgy, hogy kitalálnak valamilyen

mindenhatóságot, amely megtalálható minden akcidencia gyökerénél” (Arendt 435).

Mégis: ott, ahol már nem lehetséges – vagy nagyon kockázatos – a szabad *cselekvés*, általában még lehetséges a szabad *gondolkodás*, hiszen a totalitárius ideológia nem tud korlátlanul behatolni az emberi tudatba, legfeljebb arra képes, hogy megkísértse azt – például egy tökéletes társadalom utópiájával. Két dolog következik ebből. Egyrészt: „A totalitarizmus törvényen kívül helyezi a pluralizmust... egy totalizált társadalomban nem létezhetnek olyan társadalmi intézmények, eszmék, ízlésváltozatok stb. amelyek eltérnek a központi elfogadott, előírt és ellenőrzött ideológiától.” Másrészt: „a pluralizmus – függetlenül attól, hogy tiltják vagy nem – valamennyi modern társadalom zugaiban megél. Abban a pillanatban, hogy a totalitárius állam feladja a társadalom totalizálására vonatkozó előjogait, a gondolatok pluralizmusa menten előtűnik a korábbi rejtőzéséből.” (Fehér–Heller 17)

Orwell regénye többek közt épp azért negatív utópia, mert egy *poszt*totalitárius világot ábrázol, ahol a pluralizmus jelenlétét már a társadalom zugaiban is sikerült felszámolni, ahol a Gondolatrendőrség már nemcsak a szabad *cselekvés*, hanem a szabad *gondolkodás* lehetőségét is megszüntette. Pontosabban: éppen most szünteti meg. Hiszen a regény főhőse: „az *utolsó ember*”. Orwell regénye azt a pillanatot ábrázolja, amikor a negatív utópia beteljesedik, amikor a diszkrepancia eltörlésének apostola – O’Brien – a hermeneutikai szabadság utolsó szigetére is kitűzi a totalitárius ideológia zászlóját.

A zászló kitűzése Orwell regényében sikerül. De van a negatív utópiákat ábrázoló regényeknek és filmeknek egy olyan csoportja is – olyan regények tartoznak ebbe a csoportba, mint Ray Bradbury *Fahrenheit 451*-e és olyan filmek, mint a regény Truffaut-féle filmadaptációja –, ahol a totalizáció hullámkörei nem képesek elmosni a kultúra szórványos, egymástól elszigetelt mikrovilágait. Ezekben a regényekben és filmekben a formális létezés reflexió nélküli boldogságán kívül rekedt individuum kísérletet tesz a totalitárius világ falanszteréből való magányos kitörésre – és a kísérlet sikerül. Ez történik a *Mátrix*ban, az *Equilibrium*ban, a *Gattacában*, a *THX 1138*-ban, a *Mechanikus narancs*ban és – bármilyen meglepő – Radford Orwell-adaptációjában is.¹⁵³ Radford nem ott állítja meg a képet, ahol Orwell. Ott, ahol Orwell megáll, Radford még egy lépést tesz – de nem előre, hanem hátrafelé. A film utolsó jelenete a *Gesztenyefában* játszódik, ott, ahol Orwell regénye is véget ér. De ott, ahol a regény az egyéniségvesztett Winstonra mutat, a film *valaki* másra. Orwell azt írja, hogy Winston végül „diadalt aratott önmaga fölött”, „szerette Nagy Testvért” (Orwell 326). Radford hősről ez nem mondható el. Radford hőse nem jut ki a totalitárius társadalom falanszteréből, de a divergencia képességét megőrzi. Mi bizonyítja ezt? Egyetlen szó: „szeretlek”. Ez a szó nem a Nagy Testvérnek szól – mint Orwell regényében –, hanem Juliának. Az elárult, megtagadott Juliának. Rövid, de sokatmondó kép. Winstont látjuk rajta, aki nem a Nagy Testvér arcát nézi a teleképen – mint Orwell regényében –, hanem megfordul és a kamera felé tekint. Egy ajtó irányába, ahol Julia, az elárult, megtagadott Julia be-, majd kilépett.

¹⁵³ Ott, ahol ez a kísérlet elbukik – mint például a *Brazil*ban és a *Szárnyas fejedelemség*ben – a totalizációra törő akarat eléri célját: felszámolja az én és a tömeg, a tudat és az öntudat, a látszat és a lényeg közti diszkrepanciát.

A plurális belsőből a totális külsőbe való átlépés próbája a negatív utópiákban

A negatív utópiákat ábrázoló regények és filmek azt vizsgálják, hogy a totalitárius szörnyállam milyen képet alkot a normál emberről, hogy a nevelés és a közérkölc milyen módszereivel és nyelvjátékaival törekszik arra, hogy totalizálja az individuumot. Mikor sikeres a totalizáció? Abban az esetben, ha az egyén elveszíti azt, ami nemcsak a szabad cselekvés, hanem a szabad gondolkodás feltétele is: az ellentmondani tudás *belső* képességét. Ha sikerül megfosztani az egyéniségétől vagy sikerül megakadályozni, hogy azzá váljon.

Két ismertetőjegye van a totalizált egyénnek a negatív utópiákban. Egyrészt az ijesztő *alkalmazkodóképesség* – „...ha létezik valami olyasmi, mint totalitárius személyiség vagy mentalitás, akkor ennek egyik legfeltűnőbb vonása éppen a rendkívüli alkalmazkodóképesség...” (Arendt 377) –, másrészt *a valósággal való érintkezés képességének hiánya*. Ez nemcsak azokra jellemző, akik a negatív utópiákban egy totalitárius államszervezet vagy tömegmozgalom tagjai és akikben éppen ezért már ott él „a szenvedélyes hajlam a legelvontabb fogalmaknak az élet vezérfonalául való elfogadására” (Arendt 387),¹⁵⁴ hanem azokról is elmondható, akik azért egzisztálnak a totalizált társadalom *peremvidékén* – nem földrajzi vagy fizikai, hanem szellemi-pszichológiai értelemben –, mert kétségeik vannak azzal kapcsolatban, hogy jó dolog-e „a józan ész legnyilvánvalóbb szabályainak mélységes megvetése” (Arendt 387). Ezt teszi Winston is, amikor kételkedik a Nagy Testvér létezésében, vagy tagadja, hogy kettő meg kettő öt. Orwell regénye többek között éppen azért negatív utópia, mert Winston egy olyan világon *belül* marginalizálja magát, ahol a totalizációnak látszólag nincs külső (*empirikus* értelemben vett) határa, ahol ez a határ csak belső lehet. Nem az a kérdés tehát, hogy „hol” húzódik ez a határ, hanem az, hogy „kik” (milyen *értékek*) között. Orwell egy olyan világot ábrázol, ahol ez a belső, *diskurzusok* között kijelölt határ (amelyet a totalizáció *láthatatlanná* tett, de eltörölni nem tudott) Winston és a Nagy Testvér között húzódik. O'Brien éppen ezt ismeri fel és éppen ezt akarja eltörölni. Azt akarja, hogy Winston ne gyűlölje, hanem *szeresse* a Nagy Testvért. Azt akarja, hogy lépje át azt a belső határt, amely formális értelemben Winston és a Nagy Testvér, szubjektív értelemben viszont az egyén és az egyéniség között húzódik. Orwell regénye azért negatív utópia, mert kikényszeríthetőnek ábrázolja ezt az átlépést a *plurális* belsőből a *totális* külsőbe. Mert egy olyan világot ábrázol, ahol az utópia központjából kiinduló totalizációra törő akarat hullámkörei *minden* emberhez – „az *utolsó* emberhez” is – eljutnak és éreztetik hatásukat.

De az is elképzelhető, hogy a totalizációra törő akarat *immanens* marad, és nem az utópia transzcendentális centrumából, például a Nagy Testvér vagy Arthur Koestler regényében a „Nagy Egyes” „ravasz” szeméből sugárik szét a társadalomba, hanem

¹⁵⁴ „...a mozgalom szervezeti keretein belül, mindaddig, amíg e keretek fennállnak, a fanatizált tagokhoz sem a tapasztalat, sem az érvek nem juthatnak el; a mozgalommal való azonosulás és a tökéletes konformizmus mintha elpusztította volna magát a tapasztalatszerzésre való képességet...” (Arendt 397).

egyetlen személyben fókuszálódik, aki öntudatlan gyűjtőlencsésévé válik a kultúra hézagaiban megélő és onnan egyetlen pontba visszavetülő totalitarizmusnak. Ez történik Woody Allen *Zelig* című filmjében. Kicsoda Zelig? Egy *Anti-Übermensch*: minden totalitárius civilizáció ideális – idealizált – állampolgára. Woody Allen filmje: antiutópia. De olyan antiutópia, amely nem egy társadalom, hanem *az ember* – egy új, még nem létező, de *lehetséges* embertípus – jövőjét ábrázolja. Egy embertípusát, amely arra vár, hogy olyan normák, szokások, értékbecslések szerint cselekedhessen, amelyek nem a saját, hanem *mások* normái, szokásai, értékbecslései. Saját értékbecslés – Zelig ezt nem ismeri. És úgy tűnik, nem véletlenül, hiszen Woody Allen ugyanazt mondja, amit, bármilyen meglepő, Nietzsche: „saját értékbecslés: ez azt jelenti, hogy valamely dolgot ahhoz mérünk, mennyiben okoz nekünk, csak nekünk és senki másnak, örömet vagy kellemetlenséget – ami roppant ritka!” (*Virradat*, 92) Mint ahogy ritka, de nem elképzelhetetlen, egy negatív utópiában legalábbis semmiképp, ennek az ellenkezője is. Az, amit Zelig vagy Winston – de az O'Brien által destruált Winston – reprezentál.

Zelig azt akarja, amit Winston is: hasonlítani a környezetéhez. Miért? Mert különbözni: „veszélyes”, hasonlítani viszont: „biztonságos”. De az, ami Zelig számára *cél*, Winston számára csak *eszköz*, hiszen „az utolsó ember” csak azért akar hasonlítani a Külső Párt tagjaihoz, hogy a hasonlóság maszkja mögött – ameddig csak lehetséges – *különbözhessen*. Hasonlósága csak mimikri: a divergencia megőrzésének egzisztenciális feltétele. Zelig esetében más a helyzet. Zelig tényleg hasonlítani akar, de ezt egy *liberális* társadalomban és olyan emberekhez idomulva kénytelen megtenni, akik különböznek egymástól. Ebből fakad a film *iróniája*. Zelig totalitárius személyiség – *nem* totalitárius környezetbe helyezve. Nem véletlen, hogy a film végén ott tűnik fel, ahol igazán el tud vegyülni, el tud rejtőzködni: a *náci* Németországban. Ott látjuk viszont, ahol totalitárius mentalitása nem kelt feltűnést, ahol az emberek azt gondolják, amit Bakunyn: „*Én nem akarok Én lenni, én Mi akarok lenni.*”

Zelig totalitárius személyiség – de annak tökéletes, pszichológiai szempontból *utópikus* formája, aki paradox módon közelebb áll a Megváltó pszichológiai típusáról alkotott nietzschei képhez, mint a Winston Smith alakjáról alkotott orwellihez. Mi jellemzi a Megváltó pszichológiai típusát? „*Ösztönszerű gyűlölet a realitással szemben: következik ez egy olyan szélsőséges szenvedés- és ingerelhetőségi képességből, amely már egyáltalán nem akarja azt, hogy megérintsék, mivel túlságosan érzékel mindenemű érintést.*” (*Az Antikrisztus*, 43) Ösztönszerű gyűlölet a realitással szemben – de egy plurális, sokarcú, sok szempontú, bizonyos értelemben „gonosz” realitással szemben. Egy kontingens realitással szemben, amelyet egyrészt *nem lehet*, másrészt *el kell* viselni. A kérdés csak az: hogyan? O'Brien válasza az, hogy *aktivizmussal*. Totális – „totalitárius” – aktivizmussal.

Mi jellemzi az ilyen aktivizmust? Egyrészt hit az abszolút cselekvés elsődlegességében, másrészt hit az abszolút szükségszerűség mindent felülmúló erejében. A totalitárius aktivizmus lényege az empirikus valóság *tényei* és e tények *plurális* értelme ellen irányuló *világkép-terrorizmus*. Amikor azt mondom, hogy a világkép-terrorizmus az empirikus valóság tényei ellen irányul, akkor ez a megállapítás magyarázatra szorul, hiszen a világkép-terrorizmus utópikus célja egy az ember múltjáról és jövőjéről alkotott „kép”

totalizációja, vagy mint Orwell írja az oligarchikus uralom lényegével kapcsolatban: a cél „egy bizonyos világnézetnek s egy bizonyos életmódnak a *maradandósága*”, amelyet az istenné vált vezér, például a testi értelemben már nem létező, de a propaganda által szellemi és ikonográfiai – tehát részben testi értelemben is – örök életűvé tett Nagy Testvér „kényszerít az előre” (Orwell 232). Orwell regénye egy olyan világot ábrázol, ahol a divergenciaellenes totalitárius hatalom – a világkép-terrorizmus indukálója és haszonélvezője – az *individuumban*, annak pszichéjében rögzíti eszményeit: az ember múltjáról és jövőjéről alkotott utópikus, mert empirikus értelemben hamis képzeteit. Éppen ezért azt mondhatjuk, hogy a világkép-terrorizmus nem kizárólag a gazdasági, a politikai vagy épp a kulturális élet tényei ellen irányul (ezek a tények – a múlt eseményeihez hasonlóan – bármikor meghamisíthatók), hanem mindenekelőtt az olyan *szubjektív* és ezért csak a szubjektum *átalakításával* megváltoztatható tények (érzelmek, gondolatok, képzetek, fantazmagóriák) ellen, mint például Winston Smith Nagy Testvér iránt érzett, látszólag irracionális, valójában azonban nagyon is megalapozott gyűlölete. A világkép-terrorizmus utópikus – csak egy negatív utópiában realizálható – célja: *ideológiai* státust biztosítani *egy* lehetséges, de nem szükségszerű ontológiai, erkölcsi vagy történetfilozófiai „ténynek”, a tények egy előállított világának, világ-„képének” – vagy annak a diskurzusnak, ahol az ilyen kép totális reprezentációja egyáltalán lehetséges. Ott, ahol ez lehetséges, lehetséges valami más is: a *valóság orwelli értelemben vett „szabályozása”*. A valóságszabályozás „az emlékezet edzésétől függ” – írja O’Brien *Az oligarchikus kollektívizmus elmélete és gyakorlatában*, kiemelve, hogy a valóságszabályozás vagy más néven („újbeszélül”) a *duplagondol* „azt a képességet [tegyük hozzá: azt a *dialektikus* képességet – P. J.] jelenti, hogy valaki egyidejűleg két, egymásnak ellentmondó nézet birtokában van, s mindkettőt elfogadja” (Orwell 237). A két „nézet” közül az egyik – a sémát tekintve – mindig *szubjektív*, a másik pedig mindig *objektív*: az egyik valamilyen immanens-empirikus *tény*, a másik pedig e ténynek valamilyen transzcendens-ideologikus – látszólag egységes és igaz, valójában azonban hamis és ideologikus, mert ideológia által diktált – *értelmezése*. Utóbbinak az a funkciója, hogy „szabályozza”, sőt a tény helyére állított ideológiai protézisként *pótolja* a valóságot.

O’Brien szerint az, aki képes meghamisítani a valóságot, és egyúttal „kitörölni ennek tudatát”, tapasztalni fogja, hogy mit jelent az, amikor az ember – a valóságszabályozás művésze – „a hazugsággal mindig az igazság elé ugrik” (Orwell 238). O’Brien azt szeretné, ha Winston is végrehajtaná ezt az ugrást; azt szeretné, ha Winston megtanulná, hogyan kell kizárni a *kontingencia* tényét az univerzális célok és a totalizációra törő akarat világából. De az, ami Orwell regényében és Woody Allen filmjében lehetséges – kitörölni a totalitárius tudatú ember világképéből azokat a *plurális* tartalmakat, eszméket, értékeket, személyes vagy kollektív hagyományokat, amelyek nem egyeztethetők össze a totalitárius hatalom utópikus, elérhetőnek látszó „valóság”-képével, amelyek veszélyeztetik e hatalom *értékmonoteizmusát*, a normál emberről, annak társadalmi funkciójáról és erkölcsiségéről alkotott elképzelését – Radford regényadaptációjában nem sikerül. Orwell ott áll meg, ahonnan Radford visszafordul, és ahova Woody Allen csak egy ironikus pillantást vet. Ott, ahol véget ér a *kontingencia* és elkezdődik – a tükör másik oldalán – a *konzisztencia* „birodalma”. Ebből a tükörből nem a naiv

Winston, hanem a cinikus O'Brien néz vissza ránk erkölcsi tanulságként. O'Brien, aki megtanítja Winnonnak, hogy milyen mámorító érzés belépni a pozitív utópiák sötét kertjébe, korbáccsal létrehozott néma paradicsomába, ahol azért gyűlnek össze a szabadság rabszolgái – az „élveboncolók” és az „élveboncoltak” (Koestler 118) –, hogy leboruljanak Nagy Testvér előtt; egy kép előtt, amely azért van, hogy *kötőanyag* legyen a divergens formák széthulló világában.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Arendt, Hannah. *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. Braun Róbert–Seres Iván–Erős Ferenc–Berényi Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.
- Cioran, Emile M. *Történelem és utópia*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest: Nagyvilág Kiadó, 2005.
- Fehér Ferenc–Heller Ágnes. *Kelet-Európa „dicsőséges forradalmi”*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1992.
- Kant, Immanuel. Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből. Válasz a kérdésre: Mi a felvilágosodás? In *Történetfilozófiai írások*. Ford. Vidrányi Katalin. Budapest: Ictus Kiadó, 1997.
- Koestler, Arthur. *Sötétség délben*. Ford. Bart István. Budapest: Európa Könyvkiadó–Reform Könyvkiadó, 1988.
- Kundera, Milan. *A regény művészete*. Ford. Réz Pál. Budapest: Európa Kiadó, 1992.
- Lukács György. A kommunizmus erkölcsi alapja. In *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető Kiadó, 1971.
- Lukács György: Taktika és etika. In *Utam Marxhoz*. Budapest: Magvető Kiadó, 1971.
- Lukács György. A bolsevizmus mint erkölcsi probléma. In *Forradalomban. Cikkek, tanulmányok: 1918–1919*. Budapest: Magvető Kiadó, 1987.
- Marx, Karl. *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1962.
- Nietzsche, Friedrich. *Az Antikrisztus*. Ford. Csejtei Dezső. Budapest: Ictus Kiadó, 1993.
- Nietzsche, Friedrich. *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Virradat*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002.
- Orwell, George. 1984. Ford. Sziógyártó László. Budapest: Európa Kiadó, 1989.
- Rorty, Richard. *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Ford. Boros János–Csordás Gábor. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994.
- Spengler, Oswald. *A Nyugat alkonya*. Ford. Juhász Anikó–Csejtei Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995.
- Szilágyi Ákos. *Ezerkilencszáznyolcvannégyen innen és túl*. Budapest: Magvető Kiadó, 1988.

Hogyan lett Godville-ből Dogville? Egy közösség tragédiája a nietzschei morálfilozófia tükrében

„Az én életem története az erény ártatlan meghurcolásának legéke-
sebb példázata, asszonyom – mondta a szépséges fogoly. – Valóságos
vádírat a gondviselés ellen, de mivel bűn vádolni a gondviselést,
nem merek panaszkodni...”

(Sade 21)

Szabálytalan passiójáték. – Mi Dogville? Látszólag könnyű választ adni erre a kérdésre. Kisváros Coloradóban, a Sziklás-hegység lábánál, valamikor az 1930-as években. Porfészek a mitikus „vadnyugaton”, ahol a nő – mint Bazin írja – nagyobb érték, mint egy ló, egy ló pedig nagyobb érték, mint egy férfi (Bazin 106). Mégis: a „valóságshűség” illúzióját keltő környezet hiánya, a zárt stúdiótér börtönszerűségének és színpadképjellegének erőteljes kihangsúlyozása nem hagy kétséget afelől, hogy Dogville empirikus értelemben – úgy, mint Vittorio de Sica Rómája a *Biciklitolvajokban* vagy Woody Allen New Yorkja a *Manhattanben* – nem létezik. Ezen filmvárosokhoz képest Dogville csak egy *álomkép*. Mit látunk, amikor a mozi sötétjében ezt a „álomképet” nézzük? Egy *szabálytalan passiójátékot*.¹⁵⁵ Ebben a filmben – képletesen szólva – Jézus megáll a Koponya-hegyen, és türelmesen végignézi, ahogy Jeruzsálem *gonosz és ostoba* polgárait egymás után megfeszítik – az ő keresztjén.

Stilizáció és realizmus. – Lars von Trier már nem az Ígéret Földjeként ábrázolja a Nyugatot – Dogville városát, ahol Grace (Nicole Kidman) a westernfilmek Keletről érkező úttörőihöz hasonlóan az „új hazát” keresi –, hanem úgy, *mint egy „sivatagot”, ahol az „utolsó emberek” élnek*, vagy inkább: vegetálnak (*Virradat*, 53). A *Dogville* látásmódja

¹⁵⁵ „A *Dogville* alaphelyzete és cselekménye akár az Aranyszív-trilógia folytatása is lehetne: zárt közösségbe kívülről csöppent idegen, a kiszolgáltatott, jótét lélek mártíromsága. Grace mintha Bess, Karen és Selma kálváriáját ismételné, a zárlat azonban brutális csavart hoz a történetbe. A láncra vert, kutyába sem vett Grace szenvedéstörténete mégsem a határtalan jóság újabb allegóriája.” (Varga 8) Érdemes megemlíteni, hogy Lars von Trier eddig három trilógiát készített. Ezek: az *Európa-trilógia* (*A bűn mélysége*, 1984; *Járvány*, 1988; *Európa*, 1991); az *Aranyszív-trilógia* (*Hullámtörés*, 1996; *Idióták*, 1998; *Táncos a sötétben*, 2000); és az *Amerika-trilógia*. Utóbbit valójában nem lehet „trilógiának” nevezni, mert hiányzik – egyelőre – a harmadik film. A 2003-as *Dogville* és a 2005-ös *Manderlay* után Lars von Trier egy vígjátékot forgatott, *Főnök* címmel. Ez a 2006-os film – bár vannak amerikai vonatkozásai – nem kapcsolódik a másik kettőhöz se műfaját, se stílusát tekintve.

apokaliptikus; ugyanúgy, mint egy negatív utópiáé.¹⁵⁶ Ez a film nem a hit, hanem a kétely, nem a szeretet, hanem a bosszú, nem a kezdet, hanem a lezárulás „meséje”. Mesélője azt teszi, amit Spengler tanácsol annak, aki „korunk nagy válságát” valóban meg akarja érteni: „nem a pártember, az ideológus vagy a korához alkalmazkodó moralista szemével, azaz valamely »álláspont« szemszögéből nézi” (Spengler 71) a történelmet – azt, ahogy „az életet a halál, a kibontakozást a megmerevedés követi, ahogyan a gyermeki lelkeségre... a szellemi aggkor következik” (Spengler 67) –, hanem kísérletet tesz arra, ami majdhogynem lehetetlen, pontosabban ami csak a művészetben, és ott is csak az optika átállításával lehetséges: arra, hogy „olyan időtlen magasságból” nézze a hanyatlást, a „visszavonhatatlan véget”, „ahonnan a pillantás évezredek történelmi formavilágát fogja át” (Spengler 71). Ezért van szükség stilizációra, ezért kell lecsupaszítani a helyszínt és a tárgyi környezetet: *szűkítve* a mimetikus reprezentáció lehetőségét.¹⁵⁷ Ne feledjük ugyanis: bár a film cselekménye egy absztrakt, „pszichotikus térben” játszódik, „a karakterek egymáshoz és egymás, valamint a tárgyak, birtokok, épületek, növények határaihoz, térbeli elhelyezkedéséhez” normálisan viszonyulnak.¹⁵⁸ „A stilizáció – írja Varga Balázs – kizárólag a színteret és a díszletezést érinti (így is épp eléggé markáns), a színészi játékot nem: az alapvetően realista és sallangmentes marad. A *Dogville*-t a színészek teszik emlékezetessé, a koncepciónak ők a pillérei. Trier tökéletesen tisztában is van stilizáció, eltávolítás és átélés törekény belső egyensúlyával.” (Varga 8)

* * *

A bosszú nyelve. – Lars von Trier nem *szórakoztatni* akar,¹⁵⁹ hanem... – de hát mit akar végül is? Nevelni talán? Nem hiszem. Nevelni Plátón óta az akar – függetlenül attól, hogy államférfi, filozófus vagy művész az illető –, aki hisz valamilyen *ideális* közösségben, társadalomban, államban; aki *hidat* lát a rossz, hibás, élehetetlen jelen és az annak ellentétéként elképzelt jövő között. Nevelni tehát az akar, aki tud hinni az utópiákban, aki *eszkatologikus* módon gondolkodik. A *Dogville* rendezőjéről – éppen

¹⁵⁶ Lars von Trier filmje műfaji szempontból zárt szituációs drámaként, a western és a gengszterfilm műfaji sémáit hasznosító melodrámaként egyaránt értelmezhető (Stöhr 40–58; Bartha 34–38).

¹⁵⁷ „A világot von Trier soha nem ábrázolja realiztikusan. Mindig stilizáltan mutatja be, lecsupaszítva. A Hüllámtörés »fejzetecímeiként« szolgáló tájképek kapcsán egy interjúban ezt nyilatkozta a rendező: ezek olyanok, »amilyenek Isten látja a tájat, amelyben a történet kibontakozik, mintha ő figyelné a szereplőket.« És milyennek látja ezt a világot Isten? Minden esetben szűkösnek, zártnak, belterjesnek. Olyannak, ami klausztofóbiát okoz. A skóciai falu presbiteriánus közössége, az idioták zárt közössége, a Selmát befogadó kisváros, illetve Dogville: megannyi stilizált, lényegi ismérveire redukált modellhelyzet. Trier női szereplői számára ennyi a világ – se több, se kevesebb.” (Földényi 4)

¹⁵⁸ Egy sajátos „pszichotikus tér képezi a *Dogville* térbeli felépítését, ugyanis a pszichózisra jellemző módon eltűnik a határok, a koordináták bizonyossága, nincs olyan kulcsjelölő, amely Szimbolikus egésszé, racionálisan működő, érthető és megemészthető valósággá szervezné a szubjektum világát: még a kint és a bent sem válik el egymástól. Pontosan ez tapasztalható a *Dogville* voyeurisztikus felépítésében: nincsenek háromdimenziós határok a vizuális térben; egyszerre látható minden és mindenki, sőt a karakterek szemszögéből nézve egy végtelen térré válik minden (hiszen a fal határa sötétbe vész, nem látjuk, hol és hogyan ér véget – a nagy úr veszi körül).” (Dragon 75)

¹⁵⁹ Így fogalmaz Lars von Trier a *Tisztasági fogadalomban*: „Legfőbb célom, hogy a szereplőkből és a helyszínekből kikényszerítsem az igazságot.” (Trier 93)

a *Dogville* alapján – nem mondhatjuk el ezt. Hiszen Grace-ből, az értékek legfőbb és talán egyetlen hordozójából – aki türelmes, igazságos, őszinte, áldozatkész és még sorolhatnánk az erényeit – a film végén előbújik a *szörnyeteg*: a megjavulás lehetőségét tagadó könyörtelen ítélet és az elítéltek ellen forduló dühöngő terror apostola. Igaza van, de azért mégis... Amikor a film végén Grace ítél embereken és állatokon, *mindenen*, ami *Dogville*-ben lélegzik, nem úgy cselekszik, ahogy a szeretet és megbocsátás istene cselekedne a helyében.¹⁶⁰ Nem: Grace a bosszú és a harag nyelvét beszéli a film végén – mintha lehullana róla egy álarc, mintha már nem kellene takargatni valamit, amit addig nem mert megmutatni senkinek. Grace *átlényegülésének* persze megvan a maga jelentése: „Trier a *Dogville*-ben pesszimistább, mondhatni merőben keresztényietlen végkövetkeztetésre jut, amennyiben egy másik logikát, Sade márki logikáját követve be kívánja bizonyítani, hogy nincs értelme jónak lenni a világban, mert a jók csak büntetésüket nyerhetik el a földön, nem jutalmukat.” (Stöhr 56)¹⁶¹ Lehet, hogy a film végkövetkeztetése keresztényietlen, de nem ellentétes az Ótestamentum látásmódjával. *Jób könyvére* gondolok, ahol a szenvedő Jób az irgalom istene helyett egy közönyös, *részvételen* Jahvéval, egy ijesztő világegyetem-démonnal találja magát szemben, aki mindent megtesz annak érdekében, hogy érzékeltesse vele individuális jelentéktelenségét, gyengeségét, kiszolgáltatottságát. Döbbenetében Jób – az a Jób, aki később a Jahve ellen fellépő *goelt* hívja, vagyis a *bosszúállót* – csak annyit tud mondani: „Kezemet a szájamra teszem.” Trier nem utópista. Nem látja, mit hoz a jövő, ahogy *Dogville* határain túl is sötét van... – azt teszi, ami tehet: megmutatja a *vakondot* (*A vidám tudomány*, 114), a napnyugati kultúra egoista, kegyetlenségre hajlamos gyermekét, akiben tumbol – mint Nietzsche mondaná – a *ressentiment*. Megmutatja a „jó európai”, vagy ha tetszik, a „jó amerikai”. A döntést pedig a nézőre bizza. Döntse el ő, ha tudja, igazságosan cselekedett-e Grace.

A szükséges gonosz. – A *Dogville* cselekménye régi sémát követ: az üldözött igaz esetéről van itt szó, aki a szenvedést és a kítaszítoottságot is vállalja azért a meggyőződésért, amit képvisel (szavaival, cselekedeteivel és végül példaértékű halálával). De egy másik séma is felismerhető. A bűnös, pusztulásra ítélt városé, ahol nem találnak elég igaz embert az ótestamentumi „küldöttek”. Az igazi kérdés persze nem az, hogy milyen értelemben „tételdráma” Lars von Trier filmje, hanem az, hogy miért van szükségünk egyáltalán ilyen példázatos történetekre? Talán erkölcsi nevelésünk érdekében? Bizonyos szempontból persze igen; hiszen olyan ez a film, mint egy *lessingi* értelemben vett mese, ahol a gonosz vagy erényes lények azért keresztelik egymás útját, hogy az érzéki történet egy

¹⁶⁰ Ernst Bloch azt írja, hogy „az Istennek ahhoz, hogy megérdemelje az Isten nevet, nem büntetnie kell, hanem megmentenie...” (Bloch 145).

¹⁶¹ Stöhr összehasonlítja egymással Justine és Grace karakterét, megállapítva többek között, hogy „a *Dogville* nagyrészt a *Justine* irányát követi a főhősön egyre borzalmasabb megaláztatásainak elbeszélésében, csak éppen a Jóságot megtettesítő áldozat oldaláról nézve az eseményeket, kielégítve ezzel a melldráma kritikáriumait” (Stöhr 56).

általános erkölcsi tétel szemléletes kifejezésére szolgálhasson. De vajon miféle morális igazság fölismeréséhez akar minket hozzásegíteni Lars von Trier? Azt akarja bizonyítani, hogy az ember szörnyeteg? Hogy nem érdemli meg a kegyelmet? Lehetséges. De az igazi kérdés, számomra, nem ez. Hanem hogy miért *szeretjük* ezzel magunkat a művészetben újra és újra szembesíteni? Hiszen ez a szembesítés megtörténik, ráadásul sokszor csavaros módon, olyan filmekben is, amelyek mindenekelőtt *szórakoztatni* akarnak. Szórakoztatni azzal a kegyetlenséggel és bestialitással, amelyre kizárólag az ember képes. Ez Trier igazi témája ebben a filmben: *a gonosz mint a kultúra alapja*. Ez a megállapítás persze magyarázatra szorul. Magyarázat helyett azonban hadd utaljak itt újfent Nietzschére, aki a társadalmak egységét biztosító erkölcsi rendszerek eredetét kutatva arra a következtetésre jut, hogy a legfőbb értékek, például a szeretet vagy az együttérzés – képletesen szólva – a gyűlölet fájának gyümölcsei. Bosszú, neheztelés, rossz lelkiismeret: ezek mind konstitutív tényezői, tehát *építőkövei* a kultúrának. De nem kell Nietzschéig visszanyúlni ahhoz, hogy belássuk: „az emberiség története meglehetősen lapos és ostoba dolog volna” az emberi rossz számtalan megnyilvánulása és a legyőzésére tett ugyancsak számtalan kísérlet nélkül – sőt talán nem is lenne *története*. A horror műfajára gondolok. A horrornak nevezhető regények és filmek abból indulnak ki, hogy az emberi kultúra törekeny, pókhálószerű építményét olyan erők veszélyeztetik – gigászi, alattomos, érthetetlen és éppen ezért összességében *borzongást* keltő (horrere) erők –, amelyek mindent és mindenkit, a legtisztább és legjózanabb embert is képesek visszataszítani a *barbarizmus* állapotába. A legtöbb horrorfilm ugyanarról szól, amiről a *Dogville*: arról, hogy a rend és harmónia háttérben, a kultúra szép építménye alatt ott rejtőzik ugrásra készen – néha az erény maszkját viselve – valami nem-rationális, nem-kiszámítható, nem-ellenőrizhető; valami: *idegen*. De erre az idegenre, másra, gonoszra, erre az „ősi félelemre”, úgy tűnik, *szükségünk* van (Dillard 16). Ahogy teológiájában Aquinói Tamás vagy esztétikájában Nicolai Hartmann mondja: akkor tudjuk meghatározni, hogy mi a jó (szép), ha meg tudjuk határozni, hogy mi a rossz (rút). A „gonosz”-nak nevezett jelenségek és események tapasztalata nélkül nem tudnánk felállítani az erkölcsi értékek hierarchiáját, fokozatrendszerét, röviden nem tudnánk létrehozni kultúráját. Ez a gonosz divergenciájának állandó leküzdésével teremti meg a maga *ingotag* – mert minden történettel újra megkérdőjelezett – alapját. Mit jelent ez? Azt, hogy minden egészséges kultúrának kegyetlen szörnyei és démonjai vannak. Ezek hiánya, vagy a tőlük való rettegés megcsappanása – az a jelenség, amikor egy ijesztő karakter lassan komikus figurává válik – a dekadencia tünete.

Egy női Szókratész. – Úgy gondolom, hogy Lars von Trier olyan filmet készített, amely példátlan erővel szólít fel minket az önvizsgálatra. Amikor azt mondom, hogy „minket”, akkor a *domesztikált ember* típusára gondolok. Arra az emberre, akit Nietzsche „a legocsmányabb embernek” nevez a *Zarathustrában* (*Így szólott Zarathustra*, 313–318). Milyen különös szerzet is ez! Milyen hiú és bosszúálló! Mennyire ragaszkodik a lát-

szathoz! Még az igazságnál is jobban ragaszkodik hozzá! Mindenekelőtt: nem akarja magát a legocsmányább embernek látni. Ehhez nincs gyomra... Ellenkezőleg: szép akar lenni; különösen most, hogy végre megtanulta szeretni a testét, a test affekcióit. De van egy dolog, amire még a szépségnél is jobban vágyik: arra, hogy „jó” legyen; arra, hogy „megbocsátónak”, „együttérzőnek” láthassa magát... – Ez Dogville! Ez a kimeríthetetlen adakozókedv! Ez a szigorú, mégis részvétteljes, már-már könnybe lábadt tekintet! Nem nehéz felismerni őket: Dogville polgárai azok, akik büszkéek az „elveikre”, az „erkölcsükre”, a „lelkiismeretükre”. Ez Dogville! Ez a kicsattanó „ön-tudat”, ez a megkérdőjelezhetetlen „felelősségtudat”! Dogville polgárai ugyanolyan *megszállottan* kapaszkodnak a fogalmaikba, eszményeikbe, mint Robespierre a *Danton halálában*. Hiába érkezik meg egy kedves, törekeny nő maszkjában a jóság és a részvét a városba, Dogville polgárai vakok, pontosan úgy viselkednek, mint Kierkegaard szerint azok, akik annak idején nem ismerték fel a „legmélyebb inkognitóban” – pedig egyidejű tanítványok voltak – az emberré vált Istent. Grace nem egy női Krisztus; nem „a botrány jele és a hit tárgya” (*A keresztény hit iskolája*, 34): ugyanolyan halandó ember, mint Dogville polgárai. Van azonban a karakterében valami a *szentből*, egy, a tökéletes élet útját kereső ember derűs *aszketizmusából*, hiszen minden nehézséget és szenvedést nagy alázattal és türelemmel visel Godville-ben. De, úgy gondolom, hasonlít egy kicsit Szókratészra is. Arra a Szókratészra, aki egy isteni tudással és küldetéssel rendelkező *bögölyhöz* hasonlítja magát bírói előtt, amikor azok Athénban – a maga Dogville-jében –, halálra ítélik: „Lehet, hogy mint a feliasztott szundikálók, haragotokban felém csaptok, és megöltök, de azután az egész hátralévő életet alva tölthetitek, hacsak az isten nem gondoskodik rólatok és nem küld hozzátok másvalakit.”¹⁶² Igen: ahogy Szókrarészt, úgy Grace-t, Lars von Trier női Szókratészát is halálra ítélik azok, akik nem akarnak „felébredni” – belátni, hogy a jóság fennkölt-morális álarca mögött valójában közönséges-etikai *hitványság* rejtőzik Dogville-ben. De a hasonlóság ezzel ki is merül. Hiszen Grace nem engedi, hogy a hálátlan alvó lesújtson rá. Ellenkezőleg: ő emeli rá a kezét a városra.¹⁶³

* * *

¹⁶² Érdemes megfigyelni, hogyan építi fel Platón a – Grace jellemzésére is használható – metaforát. Az idézett mondat előtt Szókratész a következőt mondja: „Most tehát, athéni férfiak, nagyon is távol állom attól, hogy – mint ahogyan vélték – magamat védelmezem, hanem titeket védelmezlek: ne vétkezettek az isten ajándéka ellen azzal, hogy engem elítéltek. Mert ha engem kivégeztettek, nem egykönnyen találtok más ilyen embert, akit, ha ez nevelésesen hangzik is, egyenesen úgy küldött városotokra az isten, mint valami nagy nemes paripára, mely éppen nagysága miatt meglehetősen lomha, és rászorul arra, hogy egy bögöly felébressze. Úgy vélem, ilyesvalaminek rendelt az isten a város számára engem, aki benneteket külön-külön ébresztgetni, buzdítani és korholni egész nap soha meg nem szűnök, hanem mindig a nyakatokon ülök. Más ilyen ember nem egykönnyen kerül majd számotokra, férfiak, ezért, ha rám hallgattok, meg fogtok kímélni...” Dogville-t persze nem lehet egy „nagy nemes paripához hasonlítani”, bár egy ilyen jellegű hasonlat mégiscsak elképzelhető, ha már egyszer a vadnyugaton játszódik a történet. Dogville jobban hasonlít egy öreg, roskatag, beteg gebéhez, amely csak fiatal és egészséges paripának képzele magát (Platón 423–424).

¹⁶³ Földényi F. László felhívja a figyelmet arra, hogy Grace „alakjában Kalóz Jenny figurája köszön vissza Brecht *Koldusoperájából*: Jenny, ahelyett, hogy belepustulna a megaláztatásokba, az őt megszabadító kalózok segítségével halálra ítéel mindenkit.” (Földényi 5)

A megalázott hírhozó. – Nietzsche elmeséli a *Bálványok alkonyában*, hogy miért és hogyan pusztítottuk el az „igazi” világot, miért és hogyan vetettük el az univerzális igazság, azzal együtt pedig egy univerzális igazságosztó – Isten – utópiáját. És, ha ez nem lenne elég, elvetettünk még valami mást is: minden olyan utópiát, amely lehetségesnek tartja – itt a földön – egy tökéletes társadalom létrehozását. Lars von Trier „meséje” ez utóbbról szól. Azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy miért nem lehet megváltani, csak legfeljebb lerombolni DOGville-t – lemondva GODville megalapításának álmáról. Grace ugyanis egy *eszményi* társadalom megvalósításának *lehetőségét* képviseli Dogville-ben. Egy olyan társadalomét, amelynek ő az egyetlen, sebezhető, kiszolgáltatott, de *megtestesült* képviselője a városban.¹⁶⁴ És ez Dogville lakói számára, úgy tűnik, elviselhetetlen. Nem Grace elviselhetetlen számukra, hanem az, amit *megtestesít*. Grace megzavarja, megrémíti, félelemmel tölti el Dogville lakóit, mert azt a botrányos lehetőséget képviseli, pusztá jelenléténél fogva, hogy *másképp* is lehet élni, gondolkodni, érezni, embernek lenni. Jelenléte és személyisége félreérthetetlen üzenet: létrehozható – lám, egyik képviselője már itt is van! – egy új, a dogville-inél *tökéletesebb* társadalom. Ismerjük a történetet. Dogville lakói nem kérnek a „kegyelemből”, Grace nyugtalanító tökéletességéből. Hibáztathatók ezért? Nem hiszem. Azért viszont felelősek, ahogy Grace-szel mint egy törékeny és védtelen *emberrel* bánnak. Dogville büntetése kegyetlen. A polgárok úgy állnak bosszút a lányon, hogy rabszolgává teszik őt: éppen őt, aki a szabadság, egy új, magasabb rendű szabadság képviselője és *hírhozója* Dogville-ben.

* * *

Dogville első és utolsó lakója. – Dogville lakói Grace-hez mérten *gazemberek*. Mit jelent ez? A két ellentétes oldal közti különbséget talán úgy lehet a legjobban meghatározni, ha azt mondjuk: Dogville polgárai *ítélkező* emberek, Grace pedig, a nevéhez hűen, a megbocsátás és a rendíthetetlen türelem képviselője – éppen ezért *sokkoló* a film végén a fordulat, amikor Grace maga is *ítélkező* emberré válik, amikor hirtelen megmutatja a kegyelem másik, nyugtalanító arcát; azt az arcot, amelyet megtagadunk a szentektől, pedig a pénzváltókat elűző, *dühöngő* Jézus képe is része a kultúránknak. Nevezhetjük Dogville lakóit *ítélkező* embereknek, de ez csak szimptomája valami másnak, egy – talán gyógyíthatatlan – „betegségnek”, amellyel kapcsolatban Nietzsche a „nehéztelezés” fogalmát használja *A morál genealógiájában*. Érdemes itt utalást tenni erre, mert úgy látom, hogy Trier olyan képet alkot a filmben Dogville lakóinak személyiségéről, pszichológiájáról, amely tökéletesen megfelel annak a képnek, amelyet Nietzsche fest a domesztikált ember – „ama jó európai” – típusáról. Eszerint a domesztikált embert három dolog jellemzi: 1. a csodálatra, a tiszteletre, a szeretetre való képtelenség; 2. a

¹⁶⁴ Minden negatív utópia azt mondja, hogy nem lehet létrehozni a tökéletes társadalmat: egy tökéletlen, hibát hibára halmozó lény erre nem képes. Az, aki fel akarja építeni GODville-t, végül ott találja magát DOGville-ben – és nem menekülhet.

passzivitás; 3. a hibák, vétségek felrovása, felelőségek kiosztása, az örökös vádaskodás. Úgy gondolom, hogy ezek a tulajdonságok jelölik ki annak a „pszichotikus térnek” a határait, ahol a város tragédiája lezajlik. Mert az, ami történik, tragédia. Dogville és – egyúttal – Grace tragédiája is. Úgy is értelmezhetjük ugyanis a fordulatot, mint Grace bukását, személyes tragédiáját, aki a film végén elveszti – vagy még inkább *megtagadja* – önmagát, lényének lényegét. Grace, ahelyett hogy megváltaná a várost, vagy a film végén legalább megkegyelmezne neki – az elszenvedett sérelmek ellenére –, *maga is neheztelő és ítélkező emberré*, ezzel pedig Dogville *utolsó* életben maradt lakójává válik. És az *elsővé* is bizonyos értelemben. Hiszen ha Dogville lakói neheztelő és ítélkező emberek, akkor Grace a film végén sokszorosan annak tűnik. Nem megalázza, megkínozza, megerőszakolja, hanem – ami még ennél is rosszabb – meggyilkolja azokat, akiket gyűlöl. És a meggyilkoltak között gyermekeik is vannak. Jogos a kérdés: ha a mérszálás után Grace beül az autóba, ki tér vissza *benne* Keletre? Nevezheti-e magát ilyen végkifejlet után Grace még *Grace*-nek?

Üres a föld. – Lars von Trier meséje ott kezdődik, ahol a Nietzsche-féle történet véget ér. Jól ismerjük ezt a véget: belép Zarathustra, a táncos lábú hírnök, a dél és a sivatag szerelmese. Jön, hogy elmondjon nekünk egy új mesét az „utolsó embert” felváltó *nem bosszúálló* emberről, az Übermenschről. És lám: Triernél is belép valaki. Belép... – de hát ki lép be itt végül is a mesébe? Nem egy rendcsináló szuperhős, még csak nem is egy férfi, hanem... Van okunk csodálkozni: egy törekeny *nő* az. Egy nő, aki Lars von Trier álma szerint: *tökéletesebb* azoknál, akik Godville-ben élnek. Miért? A lényeket már a neve elárulja. Grace-nek hívják, ami azt jelenti, hogy „báj”, „kecsesség”, „grácia”, de azt is, hogy „kegyelem”, „megbocsátás”. Nem azt jelenti ez, hogy Grace „isten”, aki azért érkezik Dogville-be, hogy magára vegye a város bűneit, hanem azt, hogy „ember”, akinek valahol, valamikor „megbocsáttatott”. Grace az „üdvösség” állapotában van. Mit jelent ez? Azt, hogy nem ismeri a „bosszú” és az önmagától való „undor” érzését. Ugyanez Dogville polgáraitól nem mondható el. Dogville polgárai neheztelő emberek: nem ismerik és – éppen ezért – nem is tudják *megbocsátani* Grace tisztaságát. Ezért azt teszik, amit a „legutálatosabb ember” tett Istennel: elpusztítják. Elpusztítják a jóságát, a türelmét, az önzetlenségét, az együttérzésre való képességét – akkor is, ha ezzel magukat is elpusztítják. Így lesz újra *üres* a föld. Így foglal el mindent a *sivatag*, ahol végül az utolsó ember utolsó lábnyomát is betemeti a szél. Szomorú történet ez: Dogville elpusztítja Grace-t, Grace pedig elpusztítja Dogville-t. Eltűnik – vagy mint Nietzsche mondja: „lapátra kerül” – mindkettő: az *igazi* és a *látszatvilág* is.

A kegyelem furorja. – Létező világunk határai: Dogville határai. Mi van Dogville határain túl? Semmi. Semmi? Nem, hiszen Lars von Trier álma szerint Grace – a kegyelem

– *kívülről* érkezik. Még mindig – mondhatnánk, hiszen ha a kegyelemről kell álmodni, vagy édestestvéréről, a *bosszúról*, az elkerülhetetlen, s ha egyszer már itt van, akkor mindig totális és mindig megsemmisítő, de mégis *szeretetteljes* büntetésről, a megbocsátás másik arcáról, akkor ez – még mindig nem tudunk más logika szerint álmodni (Lars von Trier sem tud) – csak *idegen* lehet köztünk, a mi humanizált világunkban. Egy világban, amely – és csak itt lepleződik le igazán, milyen rossz álmodók vagyunk – mindenekelőtt *rendet* akar: ebben merül ki egész akarata. És jaj annak, aki nem ismeri fel időben a rendteremtő kegyelem *jelenlétét* ebben a világban! Jaj annak, aki nem akar *részesedni* belőle! Márpedig Trier filmjében éppen ez történik. Megismétlődik, ami már annyiszor. Dogville lakói nem kérnek a kegyelemből; részesednek hát – kéretlenül is – a kegyelem furorjából.

* * *

Kafka szigete. – Dogville... – hát nem egy *szürreális* hely ez? Ugyanolyan „zárt egységgé szervezett intézmény”, mint Kafka fegyencgyarmata, ahol szintén látogatást tesz egy magányos „utazó” (Kafka 129). A különbség azonban lényeges: a fegyencgyarmaton ott áll a „rajzolómű”, ez az ember alkotta, olajtól és vértől csöpögő Isten-pótlék. Kafka szigetén béke és rend van. Ott azt vallják: lehet, hogy nincs abszolút, isteni igazság, de még az *emberi* igazság is jobb, mint a nem igazság, mint az igazság *hiánya*. Miért? Mert különben a világ Dogville-é válik; olyan helyé, ahol bármilyen *borzalom* megtörténhet, hiszen az ember – ez az eszes állat – még *mindenre* képes. Dogville szimbolikus hely. Ez az a hely, ahol az embert magára hagyták; és ahol most az ember is elhagyja magát – eltompul, elszürkül, elnehezedik, elállatiasodik.

* * *

Dogville barlangja. – Dogville lakói Oidipusz király leszármazottjai. De micsoda leszármazottak ezek! Hiszen ha igaz, amit Hölderlin állít, hogy Oidipusz királynak eggyel több szeme volt, akkor Dogville lakói esetében ez fordítva van: nekik eggyel kevesebb szemük van! Oidipusz király csak a Szfinx rejtélyét volt képes megfejteni. Mihelyt önmagával kerül szembe: bölcsessége elhagyja. Így járnak Dogville polgárai is. De legyünk pontosak. Dogville-ben senki nem *keresi* önmagát. Senki nem teszi fel magának a penitencia útjára vezető kérdést: milyen ember vagyok én tulajdonképpen? Lehet, hogy *rosszul* ismerem magam? Ez a kérdés nem hangzik el Dogville-ben. Dogville-ben nem élnek filozófusok – pedig ha van hely, ahol filozófusoknak kellene élniük, legalább egy filozófusnak, tudniillik egy Szókratésznek, akkor az Dogville. Dogville-nek arra lenne szüksége, hogy a lakóinak valaki elmondja a borzalmas titkot: hát nem veszitek észre, hogy mindannyian foglyok vagytok egy börtönben, hogy az a hely, ahol éltek, egy barlang? A zárt stúdiótér ugyanis, ahol a történet játszódik, nagyon hasonlít egy *barlanghoz*. Ahhoz a barlanghoz, amelyről Platón beszél az *Államban*. A nem igazság, a szellemnélküliség, az önmegismerés munkájáról való lemondás

barlangja ez. Olyan emberek élnek itt, akik nem tudnak különbséget tenni igazság és látszat, erény és bűn között, és akik éppen ezért végső soron egy tanító „késztetésére”, fájdalmas ostorcsapásaira szorulnak rá – mint Kierkegaard mondja Szókratészra utalva a *Filozófiai morzsák*ban. De, teszi fel a kérdést ugyancsak Kierkegaard, vajon „mennyiben tanítható-tanulható az igazság”? (*Filozófiai morzsák*, 15) Vajon milyen sors vár a tanítóra, ha a tanítvány megmakacsolja magát, ha úgy dönt, nem kíváncsi arra, mi van a barlangon kívül? Trier ugyanazt mondja, amit az *Államban* Szókratész. Azt mondja, hogy a kéretlen tanítót, a rossz helyre tévedt filozófust, itt és most Grace-t akár meg is gyilkolhatják felháborodott tanítványai – ez még akkor is megtörténhet, ha a tanító azt teszi, amit Szókratész, vagy Trier filmjében Grace: megvan „a bátorsága és józansága ahhoz, hogy beérje önmagával”, hogy „a másik emberhez való viszonyában csupán *késztetés* legyen, még a legbutább emberrel is” (kiemelés tőlem – P. J.) (*Filozófiai morzsák*, 18). Hiszen lehetne más is. Lehetne erőszakos terrorista, fanatikus forradalmár vagy véreskezű népnevelő diktátor. Ha a *Dogville* tragédia, akkor azért, mert a film végén Grace bukásának iránya *ide* mutat. A Dogville lakóiban csalódott Grace azt teszi a film végén, amit egy csalódott diktátor tenne: kiirtja a népét, amely nem volt fogékony az eszméire.

* * *

A démoni nyárspolgár. – Akárcsak Szodomába vagy Gomorába, Dogville-be is megérkezik a büntetés – nem egy dühös angyal, egy szürreális gépezet, esetleg egy óriás bálna képében,¹⁶⁵ hanem úgy, ahogy talán senki sem várná. Egy törekeny nő alakjában. A problémát az jelenti, hogy a város lakói nem ismerik fel, kivel állnak szemben. Evangéliumi helyzet. Belép valaki, a legmélyebb inkognitó, akinek mondanivalója, sőt *örömhíre* van a többiek számára, de azok nevetnek rajta, vagy ami még rosszabb: meggyűlölik. Két dolgot nem ismernek fel Dogville polgárai Grace-szel kapcsolatban. Egyrészt, hogy Grace *jó*, másrészt, hogy *hatalma* van. De vajon mi az oka ennek? Miért nem érdeklődnek Dogville polgárai Grace származása iránt? És miért nem hisznek legalább a jóságában? Miért nem látják be, hogy Grace nem bűnöző? Pedig könnyű lenne megtenni. Csak arra lenne szükség, hogy higgyenek a saját szemüknek. Hiszen elég idejük van *megtapasztalni* Grace jóságát, szorgalmát, alázatát: minden erényét. Ennek ellenére Dogville polgárai *makacsul* kitartanak amellett, hogy Grace körül valami nincs rendben. Úgy gondolom, hogy ez a makacs nehézfejűség, zárkózott megátalkodottság nem véletlen. Itt, ahogy Kierkegaard mondaná, a jótól való *démonikus* szorongás esetéről van szó, ami, úgy gondolom, összefüggésben van Grace végső döntésével is: azzal, hogy miért kell Godville városát, az összes polgárával együtt, eltörölni a föld színéről. Grace – a maga nézőpontjából – nem embereket gyilkol meg Godville-ben, hanem *szörnyeket*. Zombikat – mondhatnánk, hiszen a zombi, fogalma szerint, mindig egy olyan ember, akinek nincs Énje. Élő halott, vagy ahogy Kierkegaard mondja *A halálos*

¹⁶⁵ Tarr Béla *Werkmeister harmóniák* című filmjében egy bálna érkezésével kezdődnek a város sötét napjai.

betegségben: a „szellemnélküliség” kategóriájával meghatározható „nyárspolgár”.¹⁶⁶ Dogville minden lakója „fantázia nélkül... tengeti életét a tapasztalatok egy bizonyos mindennapi világában; él, ahogy sikerül, ahogy lehetséges, ahogy a dolgok történni szoktak, bármi legyen is egyébként a foglalkozása, csapos vagy államminiszter” (*A halálos betegség*, 49). Hannah Arendt ehhez annyit tesz hozzá, hogy a történelem bebizonyította: a szellemnélküliség halálos veszélyt jelent minden társadalomra, mert a nyárspolgárokból lesznek a legérthetlenebb rémtettek elkövetői. Ugyanerről beszél a maga módján Lars von Trier is. Filmje, e nézőpontból, két fordulatot is tartalmaz. Az első, amikor Dogville látszólag tisztességes lakóiból lassan előbújik a szellemnélküli nyárspolgár, a horrorfilmek hús- vagy inkább „szellem”-evő zombija. A második, amikor Grace-ből előbújik – válaszul az első fordulatra – a lelkiismeretes *zombivadász*, aki egyetlen szörnyet sem hagy életben a városban.

* * *

Grace, a botránykő. – Ki Grace? Dogville lakóinak álma és rémálma. Grace Dogville-hez tartozik; ő Dogville nyomorúságos létének eszményi célja, tulajdonképpeni értelme. Grace: álom az emberen túli emberről, a nem bosszúálló GODville-i emberről. De Grace – mint megtestesült, *létező* eszmény – Dogville polgárai számára: *botránykő*. Miért az? Mert szembesíti őket a kérdéssel: mi értelme van a létezésünknek, ha mi, Grace-hez viszonyítva, csak *torzszülöttek* vagyunk? Ha a létezésünket csak az *eltűnésünk* igazolhatja? Mert ez itt a helyzet. Dogville polgárai csak árnyékai Grace-nek – és ugyan ki akar *egy Isten árnyéka* lenni? Ki az, aki elég bölcs ahhoz, hogy a saját eltűnését akarja? Nietzsche világosan beszél: az ember nem tudja megbocsátani Istennek, hogy látta őt, hogy *átlátott* rajta. Ezért bosszút áll Istenen, bosszút áll ezen a résztvétől csöpögő szemtanún. Ez a helyzet Lars von Trier filmjében is. Dogville polgárai nem tudják megbocsátani Grace-nek, hogy látta őket; nem tudják megbocsátani neki: a *létezését*. Hiszen Grace erősebb, bölcsőbb, tökéletesebb náluk. Nem, itt nem lehetséges kompromisszum. Grace-nek pusztulnia kell. Grace-t meg kell alázni, meg kell törni, tönkre kell tenni. Itt csak egy cél lehetséges: legyen Grace-ből, a GODville-i emberből, *rabszolga!* Miért? Hogy olyan legyen, mint mi. Hiszen mi is rabszolgák vagyunk. Mi is oda vagyunk láncolva az „elveinkhez”, ruhaként cserélhető „erkölcsainkhez”, a boldog jövőről szőtt homályos elképzeléseinkhez, vagy egyszerűen ahhoz, amit Pascal halálfélelemnek, Arendt pedig a gonosz banalitását tápláló derűs gondolatlanságnak nevez. De Grace – Trier álma szerint, és ez az álom nagyon hasonlít az Übermenschről

¹⁶⁶ Látszólag nincs békésebb, idillikusabb hely, mint Dogville. Ebben a városban mindenki boldog és elégedett; itt mindenki jót akar mindenkinek – még Grace-t is a jóság nevében kínozzák meg. Dogville, kezdetben, a szerénység és a csendes megelégedettség városa, ahol mindenki örül annak a kevésnek, amit az élettől kapott. Dogville a mennyország díszletei mögé rejtett – és sokáig jól elrejtett – pokol. Börtön, ahol mindenki a szabadságról beszél. Egy ilyen helyen semmi nem zavarhatja meg az általános elégedettséget. Az sem, hogy Moses egy rozsdás lendkerékhez láncolja Grace-t, és az sem, hogy Dogville férflakossága – a *képmutató* Tom kivételével – megerőszakolja a lányt.

álmodó Nietzsche víziójára – *szabad*. Ez a szabadság a DOGville-i ember számára elviselhetetlen. És ami még ennél is rosszabb: kihívó, csábító, igézően kacér, röviden: *mélységesen női*. Ez az, amit Dogville puritán polgárai, a férfiak és a nők, de még a gyerekek sem tudnak megbocsátani Grace-nek. De hát hogyan is tudnák... Hiszen titokban – és reménytelenül – valamennyien Grace bőrébe szeretnének bújni, hogy eljussanak GODville-be. Oda, ahova Grace, típusa szerint, tartozik.

* * *

Az átlőhetetlen fénykép. – A film végén Grace ítélete világos és egyértelmű. De ez az ítélet – látni kell ezt is – egy folyamat végén hangzik el. Dogville lakói vizsgáznak. Résztevői egy próbának, amely Grace szempontjai szerint folyik – Dogville lakóinak tudta és beleegyezése nélkül, és olyan szempontok szerint, amelyeket csak Grace ismer. Ismerjük a próba végeredményét. Grace ítélete azt jelenti, hogy Dogville-ben nincs senki, egyetlen nő, egyetlen férfi, de még egyetlen gyerek sem, aki ne lenne szörnyeteg, akit ne lehetne úgy tekinteni, mint az „új világ” utópiájának *tagadását*, az „új kezdet” lehetőségének élő cáfolatát. Grace próbáján mindenki könnyűnek találta Dogville-ben. De, tehetjük fel a kérdést, végül is milyen szempontból? Milyen jellegű próbának vagyunk tanúi Lars von Trier filmjében? Miről szól az a próba, amelyen Dogville polgárai mindannyian rosszul teljesítenek, sőt megbuknak? Ennek megértése nélkül Grace ítélete igazságtalannak, de legfőképpen kegyetlennek tekinthető – mintha a film végén Grace elvesztené önmagát, a megértő együttérzés és a türelmes megbocsátás képességét, azt, ami a néző számára olyan vonzóvá teszi a személyiségét. Pedig Grace ítélete nem elhamarkodott, nem igazságtalan, és... – nos igen, azt, hogy a Grace által kiszabott büntetés nem kegyetlen, vonakodok leírni. Miért is? Először is azért, mert Grace az előre látható következményekhez mérten túlságosan *józan* döntést hoz; *személytelen* döntést, amelyet Trier szerint – ennyi igazságtalan szenvedés után – talán mindenki meghozna Grace helyében. Talán – mondom, hiszen éppen arról van szó, hogy a mézárás pillanatában egyáltalán nem olyan könnyű *átélni* Grace választásának erkölcsi helyességét. Amíg Grace szenved, amíg az üldözött igaz helyzetében van: könnyű azonosulni vele; ehhez megvannak a mintáink, azok a kulturális sémák, amelyek meghatározzák, hogy mit kell *érezniünk*, amikor egy ártatlan ember szenvedésének látványával kerülünk szembe. A döbbenet és a szorongás mellett ilyenkor a legerősebb érzelmi reakciót a *szánalom* vagy a részvét jelenti. Mihelyt Grace átlép a másik oldalra, oda, ahol a kínzói, Dogville ostoba lakói állnak, amikor tehát úgy dönt, hogy *bosszút* áll igazságtalan szenvedése miatt – ezzel a fordulattal már nem olyan könnyű egyetérteni. A leg súlyosabb érv Grace ellen kétségtelenül az a tény, hogy gyermekeket gyilkol. Hiszen egy gyermek – mint Schiller írja – „szent tárgy” (Schiller 285), talán még akkor is, sőt leginkább talán éppen akkor, ha a gonosz felnőttek miatt, példájukat követve, mellettük nevelkedve, szocializálódva, ő maga is valamilyen gonoszságot követ el. Miért? Mert a gyermek még nem választ; másol, követ, de nem választ. Egy gyermek – főleg a csecsemő – „a teremtésnek, a világ születésének, az őскеzdetnek

a szimbóluma... a paradicsomi állapot őrzője és felidézője” (Kerbe, 99), és éppen ezért, fogalma szerint, a róla alkotott mitologikus kép szerint, sohasem menthetetlen. És főként: nem *eredendően* gonosz. Jó példa erre Elem Klimov *Jöjj és lásd* című filmjének kamasz főhőse, aki az elembertelenítő szenvedések ellenére sem tud belelőni a gyermek Hitlert ábrázoló fényképbe – hiszen gyermekkorában valószínűleg még a Gonosz megtestesülése is tiszta és ártatlan volt. Éppen ezért feltehetjük – kötelességünk feltenni – a nyugtalanító kérdést: miért nem kapnak esélyt, legalább a gyermekek? Miért nem kegyelmez nekik Grace? Erre a kérdésre, úgy gondolom, nem lehet racionális választ adni. Ha megpróbáljuk, *nekiütöközünk* valaminek, amire – képletesen szólva – ez van felírva: Grace tettének *isten*i vagy *démoni* indítéka.¹⁶⁷

Jó adós, rossz hitelező. – A próba már akkor elkezdődik, amikor Grace megérkezik a városba. Első etapját az jelenti, amikor Dogville lakói eldöntik: menedéket nyújtanak-e az ismeretlen múltú nőnek, megmentve így az életét. A város itt, úgy tűnik, jól vizsgázik. Az a döntés születik ugyanis, hogy Grace Dogville-ben maradhat. Két hetet kap a lány, hogy bizonyítsa: megérdemli a polgárok bizalmát. Ez a két hét azért is fontos, mert így a polgárok olyan képet alkothatnak a lányról, amely már a saját tapasztalataikon alapszik, nem pedig Grace önmagáról alkotott képén, vagy egy harmadik személy, például a rendőrség véleményén. Látnunk kell, hogy itt egy hitelező-adós viszony kialakulásáról van szó. Nem kétséges, hogy ki milyen szerepet játszik e viszonyban: Grace az „adós”, Dogville pedig a „hitelező” szerepét. Dogville mint hitelező menedéket nyújt Grace-nek. A menedéknek azonban – és ez a lényeg – ára van. Joggal, tehetjük hozzá, hiszen kezdetben még nem lehet tudni, hogy ki Grace. Joggal várja el a város, hogy Grace – a munkájával, a segítőkészségével, a kedvességével – bebizonyítsa: méltó azoknak az egyszerű embereknek a vendégszeretetére, gondoskodására, türelmére, akik nehéz helyzetében befogadták őt. Grace nem okoz csalódást. Beilleszkedik a város életébe, elfogadva a játékszabályokat. Mindenekelőtt azt a szabályt, hogy neki most törleszteniivalója van a város irányába. Miért fogadja el Grace ezt a szabályt, tehát az adós szerepét? Mert tudja, hogy Dogville polgárai kockázatot vállalnak azzal, hogy menedéket nyújtanak neki, hiszen eleinte tényleg nem lehet tudni, hogy ki Grace: bűnözőnek éppúgy el lehet képzelni őt, mint szerencsétlen sorsú, de különben erényes lánynak. Eltelik két hét, és Dogville lakói – együtt, az egész közösség akaratát megfogalmazva – úgy döntenek: Grace addig maradhat a városban, amíg szükséges. Mit jelent ez a döntés? Mindenekelőtt azt, hogy Grace jó adós. Azt jelenti, hogy nem hazudott; hogy őszinte és becsületes ember, akinek nincs takargatniivalója a többiek előtt. Mi történik ezután? Valami, ami mindent tönkretesz. Dogville *nem hisz a saját szemének*. Inkább egy plakátnak hisz, amely Grace-t körözött személyként, elvetemült bűnözőként

¹⁶⁷ Azt, hogy mikor és milyen eredménnyel következhet be ez az „ütöközés”, Kierkegaard részletesen elemezte Ábrahámról szóló könyvében, a *Félelem és reszketésben*.

ábrázolja. Ez az a pillanat, amikor felszínre tör és Grace ellen fordul a *rejtett* neheztes és gyűlölet. Ez az a pillanat, amikor Dogville – a menedékből hirtelen börtönné váló város – kimutatja a „foga fehérét”. Azt, hogy lakói rossz, sőt kegyetlen hitelezők.

* * *

A haszon maximalizálása. – Grace, a városban kiragasztott plakátnak köszönhetően, bűnössé válik: végképp, hivatalosan is megkérdőjeleződik „igaz ember” státusa. Ettől kezdve már nem számít tisztességes, a godville-iekkel *egyenlő* embernek. Most már nem a menedékért kell fizetnie, hanem azért, hogy egyáltalán *megettűrjék* őt Dogville-ben, az erényes emberek városában. Könnyebb elhinni, hogy Grace bűnös, mint fenntartani a hitet, hogy ártatlan. Amikor Dogville lakói a plakátnak hisznek, akkor ezzel... – mit is bizonyítanak ezzel? Azt, hogy nem képesek az önálló erkölcsi ítéletalkotásra. Nem az alapján ítélnék, hogy mit tett a városukban Grace, hogy milyen embernek ismerték meg őt a cselekedetei alapján, hanem annak, hogy mit beszélnek-állítanak róla mások; olyan emberek – hatóságok –, akiket ők nem ismernek. A plakát tulajdonképpen kapóra jön a városnak. A város polgárai ugyanis kimondatlanul is rájönnek arra, hogy az adós-hitelező viszony eltörlése – amelynek két hét után meg kellett volna történnie, és amely szimbolikusan meg is történt – nem jelent hasznot számukra. Grace tisztaságának és jó ember mivoltának elismerése megfosztja őket egy *szorgalmas* kéztől; valakitől, aki addig szó nélkül és nagy lelkesedéssel teljesítette minden kívánságukat és hóbortjukat. Dogville kapzsi, *haszonelvű* lakói felismerik, hogy nagyobb hasznát veszik a bűnös Grace-nek, mint az erényes Grace-nek – ezért jön kapóra a kiragasztott plakát. Ezáltal ugyanis *mege erősíthetik* Grace adós státusát, mintha a lány nem bizonyított volna semmit a tetteivel. A plakát segítségével, mintegy mögé bújva, Dogville polgárai nem egyszerűen megújítják az adós-hitelező viszonyt, hanem Grace-t *örök* adósként könnyvelik el; olyan emberként, akinek nincsenek jogai, csak kötelességei, akivel már tulajdonképpen nem kell úgy bánni, mint egy érző és gondolkodó emberrel. Grace rabszolgává válik. Rabszolgává, akit Dogville-ben bárki megalázhat, halálra dolgoztathat, akit bárki – még egy gyermek is – maga alatt állónak érezhet. Trier itt ugyanazt mondja, mint Nietzsche: minden virágzó emberi kultúra fundamentumánál megtaláljuk az ember és ember, egyén és közösség vagy közösség és isten között kialakított adós-hitelező viszony sémáját; és éppen ezért azokat az embereket, csoportokat, közösségeket is, akiket az adott kultúra egy nagy hatalmú hitelező (valamilyen kaszt, isten, isteni személy, esetleg egy egész nép) örök vagy ideiglenes adósként kezel; adósként, akivel bizonyos helyzetekben bármit – a legkegyetlenebb dolgot is – meg lehet tenni. Tudjuk, hogy mi számít a legkegyetlenebb dolognak: az adós *meggyilkolása*. Ez az, ami majdnem Grace-szel is megtörténik. De, tehetjük fel a kérdést, mi indokolja, észszerűsíti ezt a lépést? Milyen haszna származik abból a hitelezőnek, ha meggyilkolja engedelmes, adott esetben élő tárggyá, valamilyen célra használható szerszámmá süllyedt adósát? A filmben erre Tom tesz javaslatot. Azt javasolja, hogy Dogville lakói adják át Grace-t a gengsztereknek, akik busás jutalmat

fizetnek annak, aki elárulja nekik, hol található a lány. Az adós meggyilkolását tehát a még nagyobb haszon reménye racionalizálja. A hitelező *növelni* akarja a nyereségét, és ha kell, akkor ezt az adós meggyilkolásával éri el. De bármilyen okok is indokolják ezt a lépést – Nietzsche, megjegyzem, részletesen foglalkozik ezzel a kérdéssel *A morál genealógiájában* –, egy dolog kijelenthető: Grace adósként és kizárólag így válik a közösség *megetalált egységének* mint kultúrájának a *fundamentumává*. De, tehetjük fel a kérdést, milyen kultúra az, amely arra épül, hogy bizonyos egyéneket vagy csoportokat adós helyzetbe kényszerít, csak azért, hogy így biztosítsa fennmaradását, sőt *fejlődését*? Hiszen ne feledjük: Grace érkezése előtt Dogville haldoklik, lakói jószerével csak vegetálnak. Akkor pezsdül meg az élet, amikor Grace megérkezik és menedéket kér Dogville-ben. Dogville aranykora pedig akkor kezdődik, amikor Grace rabszolgává válik. Ekkor Dogville lakói rátalálnak önmagukra, megmutatkozik, hogy ők, lényegük szerint, a haszon és a prosperitás emberei; olyan személyek, akik legalább egy dologhoz nagyon jól értenek: hogyan kell kizsigerelni, szinte halálra dolgoztatni egy tárgyiasított embert a várható haszon maximalizálása érdekében.

Tom felismerése. – Kezdetben, amíg a város nem győződik meg arról (hamis módon), hogy Grace bűnös, a menedékért cserébe kirótt adósság még megfizethető. Később viszont bekövetkezik a fordulat, és Grace adóssága egyszeriben megfizethetlenné válik. A fordulat után már nem dolgozhat olyan serényen, pontosan, lelkiismeretesen, hogy hitelezői elégedettek legyenek vele – hiszen Grace bűnös, bűnei pedig annál inkább halmozódnak, megerősítést nyernek, minél inkább elfogadja a város ítéletét, minél inkább elismeri a hitelező-adós viszonyt. A folyamat vége az, hogy Grace rabszolgává válik. Itt az előző fejtegetéshez képest más értelemben is megmutatkozik az, hogy Dogville-nek szüksége van Grace-re. Grace nélkül ugyanis Dogville lakói már nem tudnák magukat szabad és erényes lényként definiálni. „Te rossz vagy, bűnöző vagy, tehát én jó és erényes vagyok” – ez Dogville (hamis) szillogizmusa. Grace a dogville-i polgárok önmeghatározásának alapjává válik. Játsszunk el a gondolattal: mi történne, ha Grace megszökne, ha sikerülne neki elmenekülni Dogville-ből? Egyszerű: Dogville polgárainak találniuk kellene valakit Grace helyére, tehát a gyűlölet és megvetés tárgyát képező, százszor és örömmel megalázott adós szerepére. A legközelebb ehhez kétségtelenül Tom áll. Ez az oka Tom árulásának. Felismeri ugyanis, hogy ha nem árulja el Grace-t – ha a lányt választja, nem pedig a várost –, akkor ugyanabba a helyzetbe kerülhet, mint ő. Ezért Tom, az író, a város élő vagy inkább *halott* lelkiismerete végül megerőszkolja a lányt, majd elárulja hollétét a gengsztereknek, tudva, hogy ez valószínűleg egyet jelent Grace halálával. Tom árulásának azonban van egy másik oka is. Rájön ugyanis arra, hogy gyűlöli, talán mindenki másnál jobban gyűlöli Grace-t, azt a nőt, aki előtt lelepleződött *erkölcsi nihilizmusa* és *művészi tehetségtelensége* – a Grace-szel való találkozás ugyanis arra ébreszti rá Tomot, hogy rémítő szakadék van elvei és tettei között, ugyanúgy, ahogy művészi ambíciói sincsenek arányban azzal az

áldozatkészséggel, amelyre a realizációjuk érdekében lenne szükség. Az árulás harmadik, legmélyebb és talán legfélelmetesebb oka pedig az, hogy Tom rádöbben: Grace már olyan sokat és olyan türelmesen szenvedett Dogville-ben, hogy félő: valakiben – mint egy *tiltott virág* – kinyílik a lelkiismeret, s ez a valaki akkor kimondja: most már nem Grace az adós, hanem Dogville, és nem Dogville a hitelező, hanem Grace.

Az adós bosszúja. – Azért válnak Dogville lakói Grace adósává, mert *megszegik* az ígéretüket. Amikor menedéket ígérnek Grace-nek, akkor tulajdonképpen szerződést kötnek vele, amelyben vállalják, hogy jól bánnak a lánnyal – feltéve, hogy Grace is teljesíti azt, amit vállal: kiveszi a részét a munkából, mindenkinek segít, aki erre igényt tart. Dogville úgy válik rossz hitelezővé, ezzel pedig Grace adósává, hogy megvonja tőle a menedéket, pedig Grace, ígéretéhez híven, teljesíti a feltételeket, és ezzel Dogville lakói is tisztában vannak. Mégis: Dogville – megszegve a szerződést – nem menedékkal, hanem börtönrel „jutalmazza” Grace munkáját. Ha Dogville lakói már kezdetben is mostohán és gonoszul bánnának a lánnyal, ha DOGville nem mutatná magát kezdetben GODville-nek, Grace szenvedne ugyan, de nem érezné magát becsapva, elárulva; Dogville-ről pedig elmondhatnánk ugyan, hogy gonosz város, ahol kegyetlenül bánnak az idegenekkel, de azt nem, hogy olyan város, ahol azért nem lehet élni, mert itt becsapják az eladók a vásárlót. Grace ugyanis megvásárolja a menedékhez való jogát azzal, hogy elvégzi azokat a feladatokat, amelyekkel Dogville lakói megbízzák. Úgy gondolom, hogy Dogville lakói szerződésszegők és szószegők, akik vétének Grace ellen – a kérdés csak az, hogy van-e joga Grace-nek megbüntetni, ráadásul halállal büntetni a „bűnözőket”? Mivel a közösség általában erősebb, mint az egyes ember, ez a kérdés legtöbbször fel sem vetődik. Elképzelhető ugyan, hogy nem az egyén csapja be a közösséget, hanem a közösség csapja be az egyént, de az egyén ilyenkor általában tehetetlen. Egyszerűen nem elég erős ahhoz, hogy megbüntesse az adóst – kénytelen tudomásul venni a kárt, amelyet a közösség okozott neki. Trier filmjében viszont nem ez a helyzet. Ugyanúgy, ahogy a Szodomáról és Gomoráról szóló ótestamentumi történetben sem, amelyben kétségtelenül felismerhetjük a *Dogville* narratív előképét. Mindkét történettel kapcsolatban igaz: a hitelező szerepét játszó egyén elég nagy hatalommal és erővel rendelkezik ahhoz, hogy megbüntesse az adóst, amely, bár egy egész közösségről van szó, nem tud védekezni, ellenállni. Grace tehát bosszút áll: jóváteszi a kárt, amelyet a város okozott neki. Hogyan történik ez? Nietzsche azt mondaná: az elképzelhető legősibb módon. Az igazságszolgáltatás ősi, „történelem előtti” modellje ugyanis azon a meglehetősen „idegenszerű”, de a művészetben változatlanul tovább élő, Trier filmjében is tetten érhető elképzelésen nyugszik, hogy a hitelezőnek, a mi esetünkben Grace-nek (ahogy a bibliai történetben Istennek) az jelent kárpótlást, ha *fájdalmat* okozhat adósának. Minden bosszúfilm ezen a sémán alapszik – márpedig a *Dogville*, többek között, a bosszúnarratívák sorába is beilleszthető; ugyanúgy, mint az előbb említett bibliai történet. Milyen értelemben jelent Dogville lakóinak fájdal-

mas halála Grace és a vele azonosuló néző számára kárpótlást? Az okozott kár és a kár miatt elszenvedett fájdalom (halál) között oly módon adott az „egyenértékűség”, hogy „a kárt kiegyenlítő kártalanítást a hitelező egyfajta *kielégítésével* helyettesítik, kárpótlandó, kártalanítandó őt azzal, hogy korlátlan mértékben gyakorolhatja hatalmát egy hatalmától megfosztott emberen” – vagy egy hatalmától megfosztott közösségen. „[E] kielégülés, öröm pedig nem egyéb, mint *a rosszat cselekedni a rossz kedvéért* élvezete, vagyis az erőszakosság öröme... A hitelező [a mi esetünkben Grace – P. J.] az adós [a mi esetünkben Dogville – P. J.] »megbüntetése« útján az *uralkodói jogban* részesül: végre ő is birtokában lehet az emelkedett érzésnek, hogy lenézzen, önmaga alatt állóként kezeljen valakit, megvesse és bántalmazza őt, vagy legalább – létező végrehajtó hatalom és büntetőeljárás esetében – lássa a megvetést és a bántalmazást.” (*A morál genealógiája*, 69) Grace tehát úgy kap jóvátételt, hogy *élvezheti* ellenségei, kíznói, egyszóval a rossz hitelező halálát. Azzal kárpótolja magát, ami Nietzsche szerint a legősibb kárpótlásnak számít: a város pusztulása felett érzett *káröröm* érzésével. E kárörömnek a legtöbb bosszúnarratívában, például Tarantino *Kill Bill* című filmjében a hitelező és a vele azonosuló néző általában gátlás nélkül, jó lelkiismerettel adhatja át magát. Miért? Egyszerűen azért, mert igaza van. Mert az ő oldalán áll a törvény, vagy legalább a néző szubjektív, de nem lebecsülendő igazságérzete. Itt is ez a helyzet – leszámítva, még egyszer hangsúlyozom, a gyermekek „megbüntetését”. De épp azért, mert a *Dogville*-ben a gyermekek is meghalnak, erős a gyanúm, hogy Trier hősnője azon angyalok egyikének *alteregója*, akik az ótestamentumi történet szerint azért mennek el Szodomába, hogy ott igaz embereket keressenek, azok hiányában pedig teljesen elpusztítsák a várost, „kénköves és tüzes esőt” bocsátva rá az égből.¹⁶⁸

A neveletlen gyermek. – Mit állít filmjével Lars von Trier? Azt, hogy az „észre térített” modern embert nem tanácsos kiengedni a közerkölcs „kényszerzubonyából”. Ellenkezőleg: ellenőrizni kell rajta a kötéseket. Miért? Mert a domesztikált ember, akit Nietzsche egy ketrecbe zárt, őrzőgő ragadozóként ír le, halálos veszélyt jelent: nemcsak azokra, akik olyanok, mint Grace, hanem önmagára is. Úgy gondolom, hogy Lars von Trier filmje a domesztikált ember „tételdrámája”. Ez pedig azzal az ítélettel végződik, hogy az ember még nem érett meg a szabadságra, a függetlenségre – a nietzschei értelemben vett felelőtlenségére, hiszen nem képes felelősséget vállalni saját *reaktív* erőiért. Nietzsche arról beszél, hogy az ígérni tudó, már racionálisan gondolkodó, másokkal *együttérző* ember, „ama jó európai” kiképzése csak rengeteg vér és szenvedés árán volt lehetséges. Ha Lars von Trier filmje erkölcsi – az erkölcs hasznáról és káráról szóló – „brechti” vagy még inkább „becketti” tételdráma, akkor azért, mert úgy látja és ábrázolja az embert, ahogy *A morál genealógiájában* Nietzsche: úgy, mint egy *gyermeket*, akit nevelni kell; aki – ha nem néznek a körmére – könnyen rossz fát tehet a tűzre. Nem gonoszságból,

¹⁶⁸ Dogville polgárai olyanok, mint Szodoma ostoba lakói, akik ahelyett, hogy térdre vetnék magukat a két angyal előtt, a fejüket követelik. Kár, mert így végül az ő fejük bánja.

hanem csak pusztá kíváncsiságból, tapasztalatlanságból. De ez már nem számít, ha a baj megtörtént. Akkor nincs mit tenni: meg kell büntetni a károkozót. Grace is ezt teszi. Bár a *legszigorúbb büntetést* méri Dogville-re, ebben mégiscsak van valami „anyai”, valami „szeretetteljes”, valami „gondoskodó”. Nem azokkal szemben, akiket elpusztít, hanem azokkal szemben, akiket nem pusztít el, akik Dogville *jövőjét* jelentik... Ez az a pont, ahol Trier mélyen ironikus. Hiszen egyetlen ember sem éli túl a mészárlást. Dogville-nek *nincs* jövője. Csak a sivatagnak, amely hamarosan eltemeti a várost... Nietzsche optimistább. Ugyanúgy, mint a Szodoma pusztulásáról szóló történet szerzője. Utóbbi megmenti az igaz lelkű Lótót a pusztulástól és vele együtt a családját is. Nietzsche pedig azt mondja: igaz, hogy az „utolsó ember” napjai meg vannak számlálva, igaz, hogy az útnak a végén, amerre tartunk, „ott az utolsó ember és sírásó halotti urnája”, de mindez mégsem hiábavaló. Miért nem? Mert *az is megtörténhet még*, hogy az Übermenschen öröklék a földet. Hogy a lerombolt DOGville helyén mégiscsak felépül GODville – úgy, ahogy ez egy utópiában, például egy szocreál termelési filmben látható.

Az elfelejtett látogató. – Beckett színművében Vladimir és Estragon *Godot*-ra vár. Ez a várakozás ad értelmet a létezésüknek: a várni tudás képessége teszi még egyáltalán „emberre” őket. Dogville-ben nem ez a helyzet. Lars von Trier itt arról a lehetőségről beszél, amikor Vladimir és Estragon megunva a várakozást, úgy dönt: nem várják tovább *Godot*-t, mert *Godot* nem létezik, mert létezése csak álom volt, sőt rémálom, márpedig egy rémálomból jobb minél gyorsabban felébredni. De Lars von Trier nem áll meg itt. Megtesz még egy, ám szükségszerű lépést. Kis lépés ez, de a végeredmény szempontjából mégis hatalmas ugrás. Az alaphelyzet a következő: már nem várja senki *Godot*-t, de *ő éppen most érkezik*, most, amikor már nem is tudnak a létezéséről, most, amikor Vladimir és Estragon – vagy a leszármazottaik – már az emlékét is elfelejtették. Vajon mi sül ki ebből a találkozásból? Tragédia? Komédia? Megbocsáthatja-e *Godot*, hogy elfelejtették?

Mózes, a kutya. – Mire utal a város neve? A domesztikált emberre, aki nem „dog”, hanem megfordítva a szót: „god” akar lenni – itt a földön, a saját paradicsomában. Ám ez végül nem sikerül neki. Lars von Trier filmjéből az derül ki, hogy a domesztikált emberből csak egy „dog-god” válhat – tehát csak egy mutáns, torzszülött, *kutya-isten*. De van egy másik jelentése is a város nevének. Hiszen Grace büntetését csak egyetlen élőlény éli túl a városban: egy kutya, akit Mózesnek hívnak. Ez az a pont, ahol Lars von Trier mélyen *ironikus*. Mintha csak a Szodoma elpusztítására készülő Istennel alkudozó Ábrahám azt mondaná: miért akarod porig rombolni ezt a várost? Lehet, hogy tévedtem, igen, lehet, hogy nem él ott egyetlen igaz ember sem – de találsz ott egy kutyát. Az hisz benned. Az szeret téged. Adj hát neki népet, megszabadíthatót, s ami a legfontosabb: kíméld meg hűséges életét. Mire Isten: legyen, ahogy akarod, Grace.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Bartha Ildikó. Műfaji kérdések Lars von Trier életművében. *Metropolis*, 2006/2.
- Bazin, André. A western avagy a par excellence amerikai filmművészet. In Balogh Gyöngyi (szerk.). *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény. III. A tömegfilm*. Ford. Hollós Adrienne. Budapest: Tankönyvkiadó, 1979.
- Bloch, Ernst. Tanulmányok a Jób Könyvéről. Ford. Bendl Júlia. *Medvetánc*, 1983/2–3. szám.
- Dillard, W. R. H. Night of the Living Dead: It's Not Like Just a Wind That's Passing Through. In Waller, Gregory A. (ed.). *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Dragon Zoltán. Kutyavilág. A Dogville térszerkezete és a nézői szubjektum. *Metropolis*, 2006/2.
- Földényi F. László. Női Krisztusok. *Filmvilág*, 2003/12.
- Kafka, Franz. A fegyencgyarmaton. In *Elbeszélések*. Ford. Eörsi István. Budapest: Palatinus, 2001.
- Kerber Zoltán. Hülsenbeck gyermekei, avagy a zártkert titkai. *Műhely Kulturális Folyóirat*, 1999/5–6. szám.
- Kierkegaard, Søren. *A halálos betegség*. Ford. Rácz Péter. Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.
- Kierkegaard, Søren. *Filozófiai morzsák*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Göncöl Kiadó, 1997.
- Kierkegaard, Søren. *A keresztény hit iskolája*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Adalék a morál genealógiájához*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Virradat. Gondolatok az erkölcsi előítéletekről*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*. Ford. Kurdi Imre. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- Platón. Szókratész védőbeszéde. In *Platón összes művei*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- Sade, François de. *Justine, avagy az erény meghurcoltatása*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989.
- Schiller, Friedrich. A naiv és a szentimentális költészetéről. In *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Szemere Samu. Budapest: Magyar Helikon, 1960.
- Skal, David J. *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. New York: W. W. Norton and Co., 1993.
- Spengler, Oswald. *A Nyugat alkonya*. Ford. Juhász Anikó–Csejtei Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995.

Stóhr Lóránt. Nincs alku. Lars von Trier melodramái. *Metropolis*, 2006/2.

Trier, Lars von. Tisztasági fogadalom. *Metropolis*, 2006/2.

Varga Balázs. A kolorádói krétakör. *Filmvilág*, 2003/12.

Varga Balázs. Kavics a cipőben. A Lars von Trier-paradoxon. In Zalán Vince (szerk.). *Filmrendezőportrék. Kortársaink a filmművészetben*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.

DUPRESS

A törpe, aki leharapta a lábujjamat Észrevételek a szemtanúfilmről, külön tekintettel Ingmar Bergman Farkasok órája című filmjére

„A nézőt tulajdonképpen a saját élménye, vagy a saját története indítja meg igazán, és emiatt azt akarja, hogy bizonyos dolgok a saját maga számára történjenek meg, ezekből kielégülést nyerhessen, és felelőssé válhasson a következményekért.”

(Löker 19)

A szemtanú mint karakter

A thriller gyűjtőműfajnak tekinthető, amelyhez több filmtípus tartozik. Ezek egyike a szemtanúfilm. A szemtanúfilm olyan thriller – *Hátsó ablak* (Alfred Hitchcock, 1954), *Kamerales* (Michael Powell, 1960), *Nővérek* (Brian De Palma, 1973), *Laura Mars szemei* (Irvin Kershner, 1978), *Gyilkossághoz öltözve* (Brian De Palma, 1980), *Halál a hídon* (Brian De Palma, 1981), *A kis szemtanú* (Peter Weir, 1985), *Hatodik érzék* (M. Night Shyamalan, 1999), *8 milliméter* (Joel Schumacher, 1999) – vagy a műfaj jegyeit hordozó stílusfilm – *Nagyítás* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Farkasok órája* (Ingmar Bergman, 1978), *A londoni férfi* (Tarr Béla, 2008) –, ahol a központi karakter tanúja lesz egy bűncselekménynek, oly módon, hogy a megszerzett információ életveszélybe sodorja őt (ami lehet tényleges életveszély, de lehet olyan morális vagy szellemi válság is, amely gátolja, hogy a hős rutinszerűen folytassa életét).

Tág értelemben a thriller a bűn témájával foglalkozik (Varró 48). Ez három módon ábrázolható: a bűnöző, az áldozat és a szemtanú nézőpontjából. A három nézőpont keveredhet egymással. A tanúfilm esetében a keveredés azt jelenti, hogy a szemtanú, a cselekmény egy adott pontján, áldozattá válhat, de akár bűnözőnek is bizonyulhat.¹⁶⁹ Előbbire a *Hátsó ablak*, utóbbira a *Kamerales* a klasszikus példa. A *Hátsó ablak*ban a begipszelt lábú, unatkozó Jeff megfigyeli a bérház lakóinak életét, így a Thornwald házaspárét is, majd amikor a feleség hirtelen eltűnik, nyomozni kezd a férj után, mert

¹⁶⁹ A szemtanú általában élő személy, de lehet, extrém esetben, halott is. Erre példa *A vihar kapujában*, ahol a meggyilkolt számuráj *szellemét* is kihallgatja a bíróság. Hiába, mert a kísértet ugyanolyan hamis tanúnak bizonyul, mint a gyilkosság többi szemtanúja: a favágó, az útonálló meg a feleség. Ezek a karakterek szem- és fültanúi a történet középpontjába állított eseménynek, holott arra is van példa, amikor a tanú nem tudja használni valamelyik érzékszervét. A *Laura Mars szemeiben* a címszereplő telepitikus képességénél fogva látja, de nem hallja a gyilkosságokat, a *Halál a hídon* főszereplője pedig egy hangmérnök, aki zörejeket gyűjt egy filmhez, rögzítve véletlenül egy merénylet hangját.

bizonyos jelekből arra következtet, hogy gyilkosság történt. Áldozattá akkor válik, amikor Thornwald ellene fordul, ráébredve, hogy Jeff megfigyelte őt, sőt a barátnője révén olyan bizonyítékhoz jutott, ami a bűnösségét bizonyítja. Hitchcock a gyilkossági kísérlet szimbolikus formáját választja a filmben: Thornwald az ablakon dobja ki a zuhanást túlélő Jeffet, jelezve, hogy egy kukkolló ellen irányul az agresszió, aki nem tiszteli más emberek magánéletét. A *Kamerales* főhőse a gátlásos Mark Lewis, aki nappal egy londoni filmstúdióban dolgozik, mint focus puller, éjszaka azonban nőket gyilkol, super 8-as kamerával rögzítve a bűncselekményeket. Mark egyszerre gyilkos és szemtanú: a kamera jóvoltából, amelyet a gyilkosság pillanatában a szeme előtt tart. És szemtanú abban az értelemben is, hogy a gyilkosságról készült felvételeket otthon előhívja és levetíti, áldozatai viselkedését tanulmányozva.

Az áldozat helyzetébe került szemtanút *szenvedő* tanúnak, a bűncselekményt elkövető szemtanút *bűnös* tanúnak nevezhetjük. Jeff és Mark magatartásában az a közös, hogy mindketten cselekvő karakterek. Ezt figyelembe véve különbséget tehetünk az *aktív* és a *passzív* szemtanú típusa között is. A szenvedő tanú aktív vagy passzív, a bűnös tanú mindig aktív – a bűn ugyanis tettetést feltételez. A szenvedő, de aktív tanú mindig egy olyan karakter, aki tisztázni akarja, hogy mit látott vagy hallott, kit terhel a felelősség egy bűncselekmény elkövetése miatt. Ez a gyakorlatban nyomozást jelent, vagy közreműködést benne (amennyiben a nyomozást például egy rendőr, tehát egy szakértő vezeti). A szenvedő, de passzív szemtanú máshogy viselkedik: a traumatikus élményre adott reakciója kimerül a vallomástételben vagy a vallomástétel megtagadásában, illetve késleltetésében, amivel mások, például a rendőrség munkáját támogatja vagy akadályozza. Ilyen karakter Ingeri a *Szűzforrásban* (Ingmar Bergman, 1960). Ingeri egy fiatal cseléd lány, aki elkíséri vagyonos gazdája lányát, a naiv és elkényeztetett Karint az erdőn keresztül a templomba. Útközben haramiakba botlanak, akik megerőszkolják, majd agyonverik Karint. Ingeri végignézi a brutális gyilkosságot a rejtkehelyéről. Később, visszatérve a házba, elmeséli Törének, Karin apjának, mit látott. Ez a vallomás arra készíti Törét, hogy bosszút álljon a gyilkosokon, akik menedéket kérnek a férfitől, nem tudva, hogy a lányát gyilkolták meg.

Ingeri nem szereti Karint, de megölni nem akarja. Sokkolja a gyilkosság, amikor váratlanul megtörténik. Ingeri *véletlen* szemtanú. A véletlen szemtanú olyan személy, aki rosszkor van rossz helyen, aki akarata ellenére válik egy bűncselekmény tanújává. Ilyen személy Lize is, a *Gyilkossághoz öltözve* hősnője. Lize véletlenül abba a liftbe akar beszállni, ahol a skizofrén, nőnek öltözött pszichiáter, dr. Elliott halálra vagdossa a saját páciensét – a házasságtörést elkövető Kate-et, aki a *Psychó*ban agyonszurkált Marionhoz hasonlóan eleinte a történet főhőseinek tűnik. Lize látja az agonizáló Kate-et a liftben és a tettetést is egy pillanatra. Ettől kezdve Lize kerül a középpontba, akinek le kell lepleznie a gyilkost, még azelőtt, hogy ő is áldozattá válna (Varga 85).

A véletlen szemtanú ellentéte: a *voyeur*. A voyeur élvezetet talál a leskelődésben, tudatosan és tervezetten vesz részt egy a tekintetének kiszolgáltatott ember megfigyelésében. Hitchcock *Psychó*jában a skizofrén Norman Bates női vendégek után leselkedik a moteljében, majd az egyiket halálra szurkálja. Amíg Norman egy kép mögé rejtett

lyukon át leskelődik, addig Mark a kamera keresőjét használja ugyanerre a célra a *Kameralesben*. Mark a kamerával, tehát a leselkedés esszenciális eszközével gyilkol, úgy, hogy a kamera lábának végére kést szerel. Tükröt is rögzít a kamerára, hogy maximalizálja áldozatai rettegését és iszonyatát. Áldozatai az elkerülhetetlen vég pillanatában eltorzult arcukkal szembesülnek a tükröben: saját haláluk szemtanújává válnak.

Összefoglalva megállapítható: a legtöbb szemtanúfilmben a szenvedő szemtanú, a véletlen szemtanú és az aktív szemtanú kombinációjával találkozunk. Ezt a kombinált karaktertípust, mivel a zsánerhez tartozó filmek cselekményszerkezetében *irányadó* szerepet tölt be, *kompetens szemtanúnak* hívhatjuk. Kompetens szemtanú áll a *Hátsó ablak*, a *Nővérek*, a *Laura Mars szemei*, a *Gyilkossághoz öltözve*, a *Halál a hídon*, a *8 milliméter*, de a *Nagyítás* és *A londoni férfi* cselekményszerkezetének középpontjában is.

A Farkasok órája mint szemtanúfilm

A tanú „szerző”, aki „tanúságtételt” tesz arról, amit látott vagy hallott.¹⁷⁰ Mint Ricoeur írja: „A tanúság nem maga az észlelés, hanem a beszámoló, azaz az esemény elmondása, elbeszélése.” (Ricoeur 277) Ez „kettős kapcsolatot” jelent a kommunikáció szintjén: „valaki tanúságot tesz és valaki hallgatja. A tanú látott, de aki hallgatja a tanúságtételt, az nem látott, csak hall. Ő csak a tanúságtételt hallgatva hisz vagy nem hisz a tanú által elmondott tények valóságában.” (Ricoeur 277) Ha a tanú szerző, akkor a kettős szerkezet másik alanya „értelmező”, vagy mint Ricoeur írja, „bíró” (Ricoeur 278). Ez a személy a szemtanúfilmekben lehet egy rendőr (*Laura Mars szemei*, *Gyilkossághoz öltözve*, *A kis szemtanú*, *A londoni férfi*), egy bizalmas barát (*Kamerales*, *Halál a hídon*) vagy egyszerre mindkettő (*Hátsó ablak*).

De lehet a néző is, mint a *Farkasok órájában* (1968), ahol a film rendezője, Ingmar Bergman a nézőt helyezi az ítélkező „bíró” szerepébe a történet elején. A nézőnek kell megfontolnia,¹⁷¹ igazat állít-e a szemtanú, Alma, amikor azt hangoztatja, hogy a férjét, Johannt, démonok ölték meg Baltrum szigetén. Hogy fokozza Alma vallomásának hitelességét, Bergman azt a látszatot kelti a film elején, hogy egy *megettörtént* esemény áll a démonokról szóló történet háttérében. A film egy felirattal indul, amely közli: a rendező, azaz maga Bergman egy *napló* alapján forgatta le a filmet, magának az

¹⁷⁰ A művészet, azon belül a filmművészet fogalma is levezethető a tanúság fogalmából. Eszerint a művészet tanúságtétel az emberi *lényegről*, mindarról, ami az ember társadalmi helyzetét, morális állapotát meghatározza: tanúságtétel a legágabb értelemben vett életről.

¹⁷¹ „A tanúság az ítélet szolgálatában áll. A tanú kijelentése, története információt ad, és ennek alapján alkothat valaki véleményt az események menetéről, egy cselekedet összefüggéséről, egy tett okairól, emberek jelleméről, röviden: annak értelméről, ami megtörtént. A tanúságtétel alapján gondoljuk, hogy... véljük, hogy... röviden: a tanúságtétel alapján ítélünk. A tanúság igazolni, bizonyítani akarja egy állításnak a valóságát, hogy a tényeken túl is eljuthat azok jelentéséhez. A tanúság szemtanúi jellege ezért sohasem meríti ki a tanúság jelentését. Szükséges, hogy egy vélekedés vagy egy igazság bizonyításakor ne csak kijelentések, hanem tények is rendelkezésre álljanak...” (Ricoeur 278)

eltűnt festőnek a naplója alapján, amelyet annak felesége megtalált és Bergmannak átadott. De a stáblista alatt hallható zörejek is a film dokumentarista jellegét, s így végső soron Alma vallomásának hitelességét erősítik: a hangok egy filmfelvételhez készülődő forgatócsoportra, a naplót megfilmesítő stábra utalnak. A szekvencia végén még a rendező (maga Bergman?) is megszólal: „Csend. Felvétel. Kamera.” A hitelesnek mondott naplóban olvasható események rekonstrukciója ráadásul egy riportszituáció imitálásával kezdődik: az eltűnt festő feleségét játszó, életre keltő Liv Ullmann leül a kamera elé és beszélni kezd: közvetlenül a kamera lencséjén keresztül, a nézőhöz. Ez a megoldás szintén azt az illúziót kelti, hogy tényeken alapuló filmet lát a néző, nem pedig tiszta fikciót.

Bár a felirat arra utal, hogy Johann naplója és „a benne lévő történetek” képezik a film alapját, ennek ellentmond, hogy a rendező olyan eseményekről is beszámol a napló alapján, amelyeket Johann, a szemtanú nem láthatott, s ezért nem is dokumentálhatott – mindenekelőtt arra a jelenetre gondolok, ahol Alma, Johann tudta nélkül, sőt a férje távollétében, Johann titkos (elrejtett, de megtalált) naplóját olvassa – milyen következtetést vonhatunk le ebből? Azt, hogy a film *két szemtanú* vallomása alapján rekonstruálja az eseményeket. Egyrészt Johann naplója alapján, másrészt Alma, naplótól független, visszaemlékezései alapján – ez azért zavarba ejtő, mert a film elején látható felirat nem utal másik naplóra, amelyet esetleg Alma írt. Viszont a film egy riporttal kezdődik, ami célzás lehet arra, hogy Alma *kiegészítette* Johann naplóját – írásban vagy szóban – a saját tanúvallomásával.

Milyen körülmények közt találja meg Alma Johann elrejtett naplóját? A napló létezésére egy kalapos nő hívta fel Alma figyelmét a filmben. Egyike azon démonoknak, amelyek üldözik Johannt – a nő több mint kétszáz éves, és le tudja venni, le is tépi az egyik jelenetben az arcát, amely maszknak bizonyul. Ha elfogadjuk a Bergman által felállított (felirattal rögzített) *játékszabályt*, tehát azt, hogy a rendező egy vagy több szemtanú *hiteles* vallomása alapján meséli el a történetet, akkor a kalapos nővel való találkozás Alma vallomásán alapuló ábrázolása kérdést indukál: nem lehetséges-e, hogy a film *hamis* tanúságtételen (Alma és Johann hazugságain, képzelődésein) alapszik? Hiszen kísértetek, szellemek, démonok létezésében hinni, ilyen lények létezését állítani: babonáság. Vagy ami rosszabb: valamilyen trauma okozta lelki zavarra, betegsége utaló jel. De hát épp erről van szó: a *Farkasok órája* válságfilm, egy művész lelki/szellemi *összeomlásának*, esetleges (holttest hiányában nem bizonyított) öngyilkosságának története – a kérdés csak az, hogy miért kever Bergman egy ilyen történetbe démonokat?

Hermeneutikailag nem a démonok érdekesekek itt, hanem hogy mindkét szemtanú, tehát Alma is, látja őket – egy olyan személy, aki józan, kiegyensúlyozott ember benyomását kelti. Mire utal ez? Vagy másképp fogalmazva: mit akart ezzel Bergman mondani? Alma Johann vázlatfüzetében látja először a démonokat, még azelőtt, hogy tudomást szerezne a napló létezéséről. Bár megtehetné, Bergman nem mutatja meg a rajzokat a nézőnek: Johann egyetlen művét sem látjuk a filmben. Azt, hogy milyen démonokról s hogy egyáltalán démonokról van szó, Johann elbeszéléséből tudjuk meg. Johann így fogalmaz:

Ez itt közülük a legszokványosabb külsejű ember. Szinte ártalmatlan. Azt hiszem, homoszexuális. Aztán itt van ez az öreg hölgy, aki azzal fenyegetőzik, hogy leveszi a kalapját. Tudod, hogy akkor mi történik? Az arca is lejön a kalappal együtt. Ez itt a legrosszabb mind közül. Madárembernek neveztem el. Nem tudom, hogy a csőre igazi-e, vagy valamilyen maszkot visel. Rendkívül gyorsan mozog, és állítólag rokona Papagenónak a *Varázsfuvolából*. A többiek: ragadozók, hártványászárnyúak, pókemberek. Itt van az iskolamester, aki a pálcáját a nadrágjában hordja.

A néző nem látja a rajzokat, csak a rajzokat néző Alma rémült arckifejezését – miért? Bergman itt a suspense lehetőségével él. A démonok vizuális megmutatásának késleltetése mint dramaturgiai megoldás arra utal, hogy a *Farkasok órája* olyan művészfilmként értelmezhető, amelyben keverednek egymással a zárt szituációs dráma, a mentálisutazás-film, a thriller s nem utolsósorban a horror elemei: erre utal, hogy a film cselekménye egy elszigetelt helyen játszódik, egy lakatlan, kopár sziklával borított szigeten, illetve azon belül egy magányos házban, ahol rémítő, természetfeletti dolgok történnek.

Johann démonrajzainak megtekintése után Alma látása megváltozik: most már ő is látja a szigeten élő démonokat. Ugyanúgy, mint Johann. Ez az együttlátás, együttérzés a kastélyban tett közös látogatáskor eszkalálódik. Létezik a kastély? Empirikus értelemben: nem – noha Johann és Alma is látja. A kastély Johann pszichéjében „áll”, ahogy a démonok is ott „élnek” valójában. A filmben látott kastély imaginárius jellegére egy kifejező vágással utal Bergman. A vágás, amiről szó van, két jelenetet, egyúttal két „teret”, a ház empirikus és a kastély imaginárius „világát” kapcsolja össze egymással. Először a házat látjuk, ahol Johann és Alma vacsorázik. Johann hirtelen megszólal: „Meghívtak minket a kastélyba.” „Tudom” – válaszol Alma. „Honnan?” – kérdezi csodálkozva Johann. Alma nem válaszol Johann kérdésére: nem mondja el neki, hogy megtalálta és elolvasta a naplóját, s onnan tud a „meghívásról” – s egyben arról is, hogy Johannat agresszív „démonok” üldözik. Feláll az asztaltól, majd jobb oldalt kilép a képből. Johann követi Alma mozgását a tekintetével: a beállítás végén kinéz jobbra, oda, ahol, a képen kívül, Alma áll. Ezután következik az említett vágás. A következő képen nem Almát látjuk, hanem az egyik démon, von Merckels báró arcát közeli beállításban. Von Merckels nem a kamerába néz, hanem, a beállítás-ellenbeállítás szerkezetnek megfelelően, Johann szemébe, aki még mindig a házban ül és Almát nézi, miközben von Merckelst látja.





Nem látunk totált a kastélyról, nincs olyan beállítás a filmben, amely a kastélyhoz megérkező Johannt és Almát mutatná – egyszer csak ott vagyunk, minden átmenet nélkül. Bergman ráadásul szubjektív beállítást használ a jelenet elején – azért, hogy belső, mentális térként definiálja a kastélyt, lakóit pedig úgy, mintha Johann beteges fantáziavilágának kivetülései lennének. Ezek a kivetülések Alma lelkében is tükröződnek. Alma, aki a napló révén megismerte Johann titkát, s találkozott a férfi egyik démonjával is, a kastélyjelenetben hirtelen Johann démonoktól nyüzsgő „lelkében” találja magát – az imbolygó, személyes jelenlétet imitáló kamera ugyanis Alma szemét *helyettesíti* a beállításban. Míg Johann és von Merckels a vágás révén összenéznek, a harmadik szem, Almáé, *mindkettőjüket* látja. Alma szemtanú – de olyan szemtanú, aki külső és belső, realitás és képzelet határán imbolyog, aki *látja* s egyúttal *megéli* Johann összeomlását.

Törpe a szekrényben

Hogyan lehetséges, hogy Alma is látja Johann démonjait? A válaszhoz meg kell értenünk (a film játékszabályaihoz alkalmazkodva el kell fogadnunk), hogy a Johann iránt szenvedélyes szerelmet tápláló Alma hatás alatt álló, elfogódott, *elnyelt* szemtanú. Úgy látja a dolgokat, mint Johann. Nincs *saját* látása. De a nézőnek sincs, hiszen Bergman tulajdonképpen mindent Alma szemén keresztül mutat meg neki – ezt bizonyítja az a jelenet, ahol Alma megtalálja és elolvassa Johann naplóját. A napló, elvileg felolvasható, szövegét nem hallja a néző, ahogy Johann rajzait sem látja. Bergman párhuzamos vágással jelzi, az egyik beállításban a naplót olvasó Almát, a másik beállításban a démonokkal találkozó Johannt mutatva (Johann először von Merckels báróval, majd egy fehér ruhás, szőke nővel, végül Heerbranddal, a lélekkifordítóval találkozik), hogy a napló szövege, Johann víziója, Alma tudatán *átszűrve* elevenedik meg: így jut el a nézőhöz (mintegy a vászonra vetülve). Ugyanez történik akkor is, amikor Johann elmondja Almának, hogyan gyilkolt meg egy kisfiút – egy gyerekdémont? – a szigeten. „Emlékszel, hogy egyszer azzal jöttem haza, hogy megmart egy kígyó?” – kérdezi Johann. „Igen” – válaszol Anna. „Az nem kígyómarás volt” – mondja Johann. Ezután történik meg a gyilkosság eseményének felidézése: narráció nélkül, pusztán képek segítségével. Ezek a képek lehetnek Johann emlékképei, de lehetne a Johann szóbeli vallomását hallgató Alma elképzelései, *képzeltései* is a gyilkosságról. Bármelyik tudat képeit is látjuk, egy biztos: egyik sem objektív. Kétséges, hogy mi történt, hogy történt-e egyáltalán

gyilkosság, hiszen a vallomás előtt Johann felidézi egy gyermekkori traumáját is, amikor az apja szekrénybe zárta, kijelentve, hogy „a szekrényben lakik egy emberke, valami kis törpe vagy manó, aki leharapja a bűnösök lábujját”. A gyerekgyilkosság „víziójában” egybemosódik a félelmetes törpe és a Johann lábába harapó, kővel agyonvert kisfiú alakja: Johann nem a gyereket, hanem a törpét (az apja által rászabadított szörnyet) veri agyon: így néz szembe az apjához fűződő *traumával*. A gyerekgyilkosság tehát valójában a képzeletben gyermekké zsugorított *apa elleni lázadás* metaforája.

Azt, hogy nem autonóm szemtanú, maga Alma is el/felismeri a film végén: ugyanúgy a kamerába nézve, tehát a néző felé fordulva, mint az első jelenetben. A történetet záró monológ – amely megengedi, hogy a filmet formailag egy hosszú flash backnek, tartalmilag pedig egy *Alma tudatában és tudatalattijában tett mentális utazásnak* tekintsük – a film intellektuális csattanója. Alma így fogalmaz:

Van itt valami, amin sokat gondolkodom. Siet? Csak egy kérdésem volna. Azt szeretném tudni, lehetséges-e, hogy egy nő, aki sokáig együtt él egy férfival... szóval, lehetséges-e, hogy végül ő is olyan lesz, mint az a férfi? Úgy értem, szereti a férfit, és igyekszik ugyanúgy gondolkodni, és ugyanúgy látni a dolgokat, mint ő. Azt szokták mondani, az ilyesmi megváltoztatja az embert. Vajon azért kezdtem látni én is azokat a többieket? Léteznek egyáltalán?

Eszerint Alma azért látta/érezte a démonokat – Johann traumatizált fantáziavilágának kóros kivetüléseit –, mert annyira szerette Johannt, hogy mentálisan *azonosult*, teljesen *eggyé vált* vele – de, tehetjük fel a kérdést, lehetséges ilyen mély és bensőséges azonosulás?

Ez az a pont, ahol Platónra kell utalni, aki szembeállítja egymással Arisztophanész teljességelvű és Szókratész hiányelvű szerelemfelfogását *A lakomában*, előbbit az androgün-mítosz, utóbbit az Alkibiadész-történet révén találva. Bergman filmjében mindkét szerelemkoncepció artikulálódik. Alma karaktere úgy viselkedik, mint egy androgünosz, aki megtalálta a másik felét Johannban, és most mentálisan összeolvad vele, abba a hitbe ringatva magát, hogy Johann is androgünosz, s így az elveszett egység helyreállítható, sőt már helyre is állt. Az, hogy Alma látja Johann démonjait, az összeolvadás jele vagy inkább tünete. Ha igaz ugyanis, hogy az összeolvadás nem a másik emberrel, hanem tulajdonképpen az önmagunkkal való összeolvadást jelenti, akkor Alma, mentálisan, ugyanolyan beteg, mint Johann. Pontosabban: lehet, hogy ő a *betegbb* kettőjük közül.

A Platón-szöveg irányából parabolaként értelmezhető a *Farkasok órája*. Parabolaként, amely, legalábbis Alma karakterét tekintve amellet foglalt állást, hogy létezik a teljes, végleges, kizárólagos, abszolút szerelem. Egészen más a helyzet, ha Johann karakterét vizsgáljuk. Johann karaktere ugyanis Szókratész hiányelvű, tragikus szerelemfelfogását reprezentálja. Johann nem szereti Almát, s éppen ezért nem akar és nem is tud teljesen összeolvadni vele – az összeolvadás, ha ennek ellenére mégis megtörténik, Alma kóros elmeállapotának következménye, pontosabban: illúziója. Johann ugyanis nem Almával,

hanem egy másik nővel, Veronikával akar egyesülni – egy nővel, aki talán már nem is él, akit csak a kastély démonoktól nyüzsgő alvilágába (Johann tudatalattijába) alászállva lehet megtalálni, mintha Johann Orfeusz modern alteregója lenne, festő létére.

Alma Johannt szereti, Johann Veronikát, Veronika pedig, aki kineveti Johannt a találkozás pillanatában, valószínűleg egy negyedik személy után sóvárog – ez a viszonyrendszer arra világít rá, hogy a *Farkasok órája* végső soron egy *melodráma*, amely a szerelmi kapcsolat beteljesülésének lehetetlenségét nem valamilyen elháríthatatlan külső akadályra, hanem a két szereplő *patologikus* viselkedésére, tehát *belső* okra vezeti vissza – úgy, hogy Alma esetében homályban hagyja az okot, Johann esetében viszont áttételesen meghatározza: eszerint Johann az elnyomó apa által okozott gyermekkori trauma miatt képtelen arra, hogy odaadóan szeresse Almat.¹⁷² Johann a múltjával, az emlékeivel, a traumáihoz kapcsolódó büntudattal és szorongással van elfoglalva – vagyis a „démonjaival”. A lelki problémák, traumák „démonizálása” furcsának tűnhet, pedig nem rendkívüli a művészetben – ezt bizonyítja Matthias Grünwald 1512-ben keletkezett *Szent Antal megkísértése* című festménye is. Ez a festmény azt igazolja, hogy a Bergman-film horrorisztikus alaphelyzete nem légből kapott. Mint ahogy a *Legenda Aurea*ból tudjuk, Remete Szent Antal a líbiai sivatagban kereste a lelki tökéletesedés lehetőségét, megküzdve az anyagi világ csábító démonjaival: a Vagyonnal, a Hatalommal, az Unalommal vagy éppen a Paráznasággal. E démonok közül Bergman az utóbbiról tesz említést a filmben. Veronika személyében – maszkjában – Johann a Paráznasággal találkozik a film utolsó előtti jelenetében – ugyanúgy, mint Domenico Morelli 1876-os festményén Szent Antal. Ez a kép megerősíti: Szent Antal Johann *előképe* a képzőművészetben. A különbség mégis sokatmondó. A legendát modernizáló Bergman pszichoanalitikus kontextusba ágyazza a történetet: Johann a saját apjában ismeri fel a kísértetek összülőjét: a démonok Démonát. Éppen ezért vele vívja a legádázabb harcot is. S bár alulmarad, küzdelme nem hiábavaló: az elkészült rajzok és festmények a diadalmas pillanatnyi győzelem emlékművei a végső és elkerülhetetlen vereséghez vezető úton.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Löker, Altan. *Film and Suspense*. Istanbul: Altan Löker, 1976.

Ricoeur, Paul. A tanúság hermeneutikája. In *A hermeneutika elmélete I–II*. Ford. Szabó István. Szeged: JATEPress, 1987.

Varga Zoltán. Család és ámitás. Brian De Palma szerzőisége thrillereinek tükrében. *Metropolis*, 2007/3.

Varró Attila. Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitas a thrillerben. *Metropolis*, 2007/3.

¹⁷² Bergman ugyanazt mondja, mint Szókratész: a szerelem vágy, a vágy pedig hiány, amelyet nem tud örökre és maradéktalanul betölteni egy másik ember. Nincs örök találkozás, abszolút szerelem nő és férfi között. A szerelem – szenvedés. Akkor is, ha boldogtalan, és akkor is, ha boldog.

A sivatag polgárai

A nihilizmus meghaladásának költői víziója Pier Paolo Pasolini Teoréma és Disznóól című filmjében

„Nem meghalni jöttem ide, hanem sírni.”

Emilia mondata a *Teorémából*

Volt egy időszak a modern európai művészfilm történetében, amikor a rendezők közvetlen szerzői, sőt *politikai* szövegnek tekintették a játékfilmet: olyan vizuális és verbális vitairatnak, amely társadalmi változások elindítója lehet. Ez volt a politikai modernizmus korszaka, amely kb. 1967-től 1975-ig, a posztmodern kezdetéig tartott. Ebben az időszakban a rendezők ún. „ellenfilmeket” készítettek, Nyugat-Európában a *kapitalista*, Közép-Kelet-Európában a *szocialista* rendszer működési zavarait vizsgálva. Ezek a filmek alapvetően két csoportra oszthatók. Egyrészt virágzott a nyíltan politizáló *aktivista* beszédmód (Godard, Costa-Gavras, Straub-Huillet), másrészt olyan filmek is készültek, ahol szimbolikus formák, esetenként szürrealista és abszurd elemek közvetítették a szerző kritikai üzenetét. Ez volt a *parabolikus* beszédmód. Ennek hívei „nem a politika napi kérdéseibe kívántak beleszólni, hanem a polgári társadalom, az elidegenedés, a fogyasztói társadalom stb. *általános ideológiai kérdéseit* tárgyalták. Buñuel, Pasolini, Ferreri, Jancsó, Angelopoulos és Makajev voltak a legfőbb példái ennek az irányzatnak. Filmjeik ideológiai irányultsága egyértelmű volt, de éppen a parabolikus forma miatt a szerzői diskurzus nem volt agresszív, mint a politikai aktivista verzióban, és időnként rejtélyessé is vált.” (Kovács 384–390)

A politikai modernizmus parabolikus irányzatának egyik legfontosabb, s talán legrejtélyesebb alkotása Pasolini *Teoréma* című filmje. Erről szeretném most kifejteni a gondolataimat. Előrebocsátom: akárhányszor láttam ezt a filmet, mindig eszembe jutott Nietzsche, aki a 19. század végén azt találta mondani, hogy „a következő két évszázad története” „a nihilizmus térhódításáról” fog szólni: „Azt írom le, ami jön, ami már nem jöhet másként: a nihilizmus térhódítását. Ez a történet már most elmesélhető: mert itt maga a szükségszerűség munkál. Ez a jövő szól hozzánk már ezernyi jelben...” (Nietzsche 9) Akik ismerik Nietzsche írásait, tudják: „Európa első tökéletes nihilistája” (ahogy önmagát nevezte) sokat töprengett a „modern elsötétedés” okain, s mivel költő is volt, olykor metaforákat használt diagnózisában. Így például terjeszkedő „sivatagnak” és „ajtó előtt” álló „irtózatos vendégnek” nevezte a nihilizmust (a „semmi akarását”). Azért hívom fel erre a figyelmet, mert a *Teoréma* „szótárában” mindkét

metaforával találkozunk: egyrészt egy kietlen, *sivatagos táj* képe folyton megakasztja a történet folyását, másrészt a kulturális utalásokkal átszőtt, mértani pontossággal megszerkesztett cselekmény középpontjában egy *titokzatos idegen* alakja áll, aki felforgatja vendéglátói életét.

A *Teoréma* egy filozófiai-ideológiai „tétel”, vagy inkább gondolatmenet költői megjelenítésének kísérlete: *parabolaként* tálalt *esszéfilm*, amely egyszerre mutatja fel a nihilizmus legyőzésének lehetőségét és – ugyanazon történeten belül – lehetetlenségét: ugyanúgy, mint Nietzsche, aki írásaiban a nihilizmus végéről és annak várható további terjedéséről egyaránt beszél.

Pasolini „kétségbeesett kiáltás formájában megírt költeményét” saját elmondása szerint két dolog ihlette: egyrészt a jóléti társadalom ellen lázadó beat generation költészete (a „kilátástalanságot megéneklő” Ginsberg, Ferlinghetti és Kerouac), másrészt az amerikai és francia egyetemeken kirobbant 1968-as diáklázadások (Naldani 366–367). Bár a *Teoréma* a radikális társadalmi és kulturális változásokat hozó hatvanas évek csúcspontján készült: nem látunk benne sztrájkoló munkásokat, egyetemfogláló diákokat, utcán masírozó, kövekkel megdobált rendőröket, nem látunk benne szüleik ellen lázadó „virággyerekeket”, bombamerényletre készülő anarchistákat. Csak egy nagypolgári családot, amelynek tagjai nem szenvednek hiányt semmiben. Látszólag. Mert ebben a nyitott, toleráns, higgadt közösségben mégis „forradalom” tör ki, amely megváltoztatja minden családtag sorsát. Pasolini – ugyanúgy, mint Miloš Forman az 1971-es *Elszakadásban* – egy család *felbomlásának* történetén keresztül mutat rá ’68 jelentőségére eszkatologikus és apokaliptikus hangvétel között ingadozó filmjében. Előbbit (a társadalmi megújulás reményét) Emilia és részben Pietro, utóbbit (a folytatólagos dekadencia lehetőségét) a másik három családtag, Odetta, Lucia és az apa sorsa reprezentálja a *Teorémában*.

Érdemes megemlíteni, hogy Pasolini nemcsak az eszeveszett fogyasztást erőltető, kiváltságokat és társadalmi igazságtalanságokat konzerváló, ősi tradíciókat elsorvasztó „konzum”-kapitalizmusról volt rossz véleményel. (Vö. Frei 154–163.) Bírálta a szocializmust is. Kapitalizmusellenességéről egyrészt a társadalom páriáinak szenvedéstörténetét ábrázoló korai, posztneorealista filmjei tanúskodnak – *A csóró* (1961), *Mamma Roma* (1962) –, másrészt azok a művek – *Teoréma* (1968), *Disznóól* (1969), *Salo* (1975) –, amelyek a burzsoá elit világvégét és mentalitását elemzik. A „kommunista kollektivizációval” szembeni székesziszének ritkábban adott hangot, érthető módon, hiszen csak szórványos tapasztalatai voltak a szocialista országok életéről. *Polgárháború* című írása azonban arról tanúskodik, hogy érzekelte a szocialista rendszerek társadalmi problémáit: „Csehszlovákiai, magyarországi és romániai tartózkodásaimat értelmiségiek körében éltem meg – írja 1966-ban –, következőképpen rajtuk keresztül, az ő nyugtalanságaikon, az ő nehéz helyzetükön keresztül éreztem ezeknek az országoknak a nyugtalanságát és a nehéz helyzetét, aminek az okát vázlatosan és sommásan, azt hiszem, abban lehet megjelölni, hogy a »forradalom nem folytatódott«, vagyis hogy az állam nem decentralizálta magát, nem tűnt el, és a gyárak munkásai a politikai hatalomnak valójában nem a részesei és nem a felelősei, hanem éppen

ezzel ellentétben olyan bürokrácia uralja őket – vajon ki nem tudja ezt még és ki nem fogadja el? –, amely csak a nevében forradalmi. És amely természetesen »kispolgári forradalmároknak« aposztrofálja azokat, akik viszont még abban hisznek, hogy »a forradalomnak folytatódnia kell.« (Kiemelés – P. J.) (Pasolini 181–182)

Hogyan lehet elkezdni vagy folytatni egy forradalmat? Hogyan lehet létrehozni egy olyan társadalmat, ahol nemcsak szabadság van, hanem egyenlőség is? Egy olyan társadalmat, amelyben a kapitalizmus a szocializmus erőneinek színtézise lenne? Erre a kérdésre ad parabolikus választ a *Teoréma*, amely az 1968-as forradalmi hullám eseményeire reflektáló '68-as filmek csoportjába tartozik. Ugyanúgy, mint a *Week-end* (Godard, 1968), a *Ha* (Lindsay Anderson, 1968), a *Fényes szelek* (Jancsó Miklós, 1968), a *Szelíd motorosok* (Dennis Hopper, 1969), az *Extázis 7-től 10-ig* (Kovács András, 1969), a *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) vagy a már említett *Elszakadás* (Miloš Forman, 1971). Ugyanúgy, mint a *Disznóól*, a *Teoréma* testvérfilmje, amelyet 1969-ben forgatott Pasolini azért, hogy a *Teorémában* felállított „tétel” helyességét, egy évvel később, a forradalmi hullám lecsengésének időszakában ellenőrizze.

Monológ a monstrumról

Mit jelent az, hogy a *Teoréma* olyan, mint egy „költemény”? Erre a kérdésre akkor tudunk válaszolni, ha vetünk egy pillantást Pasolini filmelméletére, ahol központi szerepet játszik a „költői film” fogalma.

Pasolini két iránynt különböztet meg a filmművészet nyelvi fejlődésében. Az egyik a *narratív film*, amely az „elbeszélő próza nyelvéhez kötődik”, s történetileg „naturalista és objektív irányba mutat”, a másik a tradíció „szubjektív” iránya, a *költői film*. Ez nem feltétlenül tagadja az elbeszélést (mint például az avantgárd film), de „hiányzik belőle a »próza nyelvének« egy alapvető eleme: a racionalitás”.

Pasolini rámutat: a két hagyomány közül „a filmes elbeszélő próza nyelvi tradíciója”, tehát a narratív vagy klasszikus film a népszerűbb – annak ellenére, hogy „a film nyelve lényegileg »költői nyelv«”. A költői itt azt jelenti: eredendően álomszerű, álomszerűségében pedig eredendően konkrét.¹⁷³ A narratív film „sajátos, csalóka prózája” ennek a konkrét álomszerűségének – „a film irracionális alapjának” – az elfojtása, elbeszélésként való racionalizálása: a filmes kommunikáció eredendő, „szinte állati”¹⁷⁴ nyelve – írja Pasolini – „egy egyébként előre látható és elkerülhetetlen erőszakos

¹⁷³ „...a filmet a felhasznált elemi archetípusok (soroljuk fel még egyszer: a környezet rutinszerű, tehát tudatlan megfigyelése, a mimika, az emlékezet, az álmok) és a vizuális nyelvezet szimbólumaiként felhasznált tárgyak grammatikát megelőző jelentésének túlsúlya lényegében álomszerűvé teszik.” (Pasolini 216)

¹⁷⁴ „...míg a költői vagy filozófiai kommunikáció eszköztára már rendkívüli módon kifinomult, tehát valóságos és történetileg komplex, kiforrott rendszer, addig a filmnyelv alapját jelentő vizuális kommunikáció épp ellenkezőleg nagyon is kezdetleges, szinte állati. A mimika és a nyers valóság éppúgy, mint az álmok és az emlékezet működése szinte ember előtti vagy az emberi határán álló dolgok: de mindenképpen megelőzik a nyelvtant, sőt az alaktant is. [...] *Az a nyelv eszköz tehát, amire a film épít, irracionális karakterű.*” (Pasolini 213)

beavatkozást szenvedett el. A film minden irracionális, álomszerű, ösztönös és barbár elemét a tudatalatti tartományába szorították, azaz mint az ütközés és a meggyőzés tudattalan eszközeit használták fel. Erre a minden filmet jellemző hipnotikus alappal, »monstrumra« aztán sebtében ráhúzták azt a narratív konvenciót, amely remek alapanyagot szolgáltatott a színházzal és regénnyel való fölösleges és álságos kritikai összehasonlításokra.” (Pasolini 217)

Pasolini szerint a költői film célja az álomszerűség *felszabadítása*: a mindent racionalizáló, ok-okozati összefüggésbe illesztő prózanyelv olyan félresöprése, amely „újra működésbe hozza a filmek az álom és a tudattal emlékezés valóságához kötődő természetét” (mint ahogy ez Buñuel *Andalúziai kutyájában* történik, ahol „a nyelv költőisége rendkívül világosan megnyilvánul”) (Pasolini 219). E cél megvalósítása érdekében Pasolini a „szubjektíve szabad függő filmbeszéd” alkalmazását javasolja a filmművészetben. Ez a képalkotási mód – írja – „csak ürügy: arra szolgál, hogy a művész közvetett módon – egy narrációs alibi közbeiktatásával – egyes szám első személyben szólalhasson meg: tehát az ürügyként használt belső monológjainak nyelve végeredményben egy »első személy« [a rendező] nyelve, aki a világot lényegében irracionálisan látja, s így önmaga kifejezéséhez a költői nyelv legfeltűnőbb eszközeit kell használnia” (Pasolini 232).

A költői film tehát a szerzői film radikális típusa, amely a szerző „belső” – szubjektív, álomszerű, ha kell, konkrét (naturalista), ha kell, szimbolikus és mitologikus (parabolikus)¹⁷⁵ – „monológjaként” képzelet el a játékfilmet, olyan műalkotásként, amely „felszabadít a hagyományos elbeszélő konvenciók [linearitás, ok-okozatiság] alól és bizonyos értelemben visszatér a kezdetekhez: újra felfedezi a film technikai eszközeiből adódó, eredendően barbár, szabálytalan, álomszerű, agresszív, látomásos jellegzetességeket” (Pasolini 224).

Ez a *Teorémára* is érvényes, ahol a naturalista és szimbolikus (mitológiai) elemek páratlan egységet alkotnak egymással – ilyen például a házak fölött kitért karral lebegő Emilia, az istenképet levizelő Pietro, a görcsös mozdulatlanságba dermedt Odetta, a kápolna melletti árokban szeretkező Lucia vagy a pályaudvaron meztelenre vetkőző apa képe. A *Teoréma* olyan „prózavers” – „a költészet nyelvén írott ál-elbeszélés” –, ahol a történet minden szereplőjéhez kapcsolható egy-egy konkrét, s ugyanakkor mégis szimbolikus *kép*, képen belüli *gesztus*. Ezek a „nyers”, „álomszerű”, „barbár” képek és gesztusok sűrítve fejezik ki Pasolini (belső, monologikus) „látomását” a polgári társadalomról, annak jelenéről és jövőjéről.

¹⁷⁵ Pasolini a posztneorealista filmjeire jellemző naturalista stílust egy sajátos, mitológiai forrásokra – görög mitológia: *Oidipusz király*, *Médea*, keresztény mitológia: *Máté evangéliuma*, *Teoréma* – és metaforákban gazdag irodalmi szövegekre – *Az Ezeregyéjszaka meséi*, Boccaccio: *Dekameron*, Geoffrey Chaucer: *Canterbury mesék*, Sade márki: *Salo, avagy Sodoma 120 napja* – támaszkodó ornamentális stílussal ötvözte költői filmjeiben.

Szex egy istennel

Miről szól a *Teoréma*? Pasolini így látja: „Egy vallási tárgyú történetről van szó: egy polgári családba betoppan egy szép, fiatal, elbűvölő, kék szemű Isten. És az apától... a cselédlányig... mindenkit szeret. Rögtön utána egy sor járulékos elem következik, és kész is a film.” Egy másik interjúban pedig megállapítja: „A *Teoréma*, amint a címe is mutatja, egy hipotézisből indul ki, amelynek azután per absurdum matematikai bizonyítását adja. A kérdés a következő: ha egy burzsoá családba egy isten látogatna el, legyen az Dionüszosz vagy Jehova, vajon mi történne?”

Erre a kérdésre ad parabolikus választ a film, amely szerkezetileg három önálló részre bontható. Az első rész (amely egy prologust is tartalmaz) a család tagjait, a második rész pedig a családtagok és az elbűvölő idegen kapcsolatát mutatja be. A harmadik rész azzal foglalkozik, hogy mi történik az epifánia után: hogyan dolgozzák fel a családtagok az istennel való találkozást „traumáját”.

A találkozás konkrétan azt jelenti, hogy a családtagok *szexuális* kapcsolatba kerülnek vendégükkel. A házvezetőnő és az anya esetében ez egyértelmű. A szoknyáját felhúzó Emilia és a meztelenre vetkőző Lucia szeretkezik az idegennel. A lány és a fiú, tehát Odetta és Pietro is így tesz – bár ezen a ponton Pasolini mértéktartó: Odetta esetében megelégszik egy csókkal, Pietro esetében pedig a vendég nemiségére való utalással: Pietro felhajtja a takarót, hogy meglesse szobatársa meztelen testét, „férfiasságát”.

Más a helyzet az apával, akinek nincs neve a filmben. Pontosabban van, csakhogy ez egy irodalmi alaké, akire az apa akkor hivatkozik, amikor elmondja vendégének, hogy ő egy beteg ember. A dúsgazdag, gyártulajdonos apa Ivan Iljicshez, Lev Tolsztoj kisregényének hőiséhez hasonlítja magát, az idegent pedig a haldokló Ivan Iljicsset ápoló „üde” és „fiatal” Geraszimhoz. Ez az összehasonlítás azért figyelemre méltó, mert rávilágít az idegen identitásának Pasolini által elgondolt lényegére. Eszerint az idegen olyan személy, akit romlatlan, őszinte nyitottság és nagylelkűség jellemez. Pasolini is erre utal, amikor megállapítja, hogy a történet olyan emberekről szól, akik „hamis képet” alkottak önmagukról, akik „őszintétlenül” élnek. Mivel – írja Pasolini – „az őszinteség és az őszintétlenség nem tud kapcsolatot teremteni egymással a nyelvi kommunikáció szintjén”, az idegen nem próbál meg beszélgetni vendéglátóival, „hanem szerelmi kapcsolatba lép mindegyikükkel”.

Az apával ez nem történik meg. Az idegen megértő barátként, a betegségjelenetben pedig empatikus gyógyítóként közeledik az apához: leül az ágy szélére, amelyen a szorongó, talán pánikbeteg férfi fekszik, majd a nyakába emeli annak lábait. A testi kontaktus egy bizarr relaxációs pózra korlátozódik kettőjük között.¹⁷⁶

¹⁷⁶ A vendég a katalizátor szerepét játssza a történetben: ő a kulcsfigura (a második részben), aki lerombolja a család tagjainak hamis (nihilista) identitását. Mint az apa mondja: „Biztos, hogy pusztítani jöttél ide. Bennem olyan pusztulást okoztál, ami totálisabb már nem is lehetett volna. Egyszerűen az önmagamról bennem kialakult képet pusztítottad el. Most már nem látok az égvilágon semmit, ami visszaadhatná az önazonosságomat.” Együttérzés, érzéki csábítás, könyörtelen rombolás – jól látható, hogy a vendég karakterében Erős, Jahve és Jézus tulajdonságai keverednek: Pasolini a görög, a zsidó és a keresztény vallási

A jelenet folytatása – dramaturgiai ellenpontja – a vidéki kirándulás epizódja. A meggyógyított, megint ereje teljében lévő apa autóba ül, és elviszi egy tóhoz a vendégét. Ekkor hangzanak el az apa szájából azok a mondatok, amelyeket Jeremiás próféta könyvéből emelt át a filmbe Pasolini. Ezek a mondatok már nem egy tiszta lelkű emberként, hanem erőszakos, csábító „istenként” festik le az idegent. „Te nem vagy Geraszim – mondja az apa az országúton. – Téged nehéz kiismerni.” Majd a tóparton így folytatja: „Elcsábítottál isten, és én hagytam elcsábítani magamat. Megerőszakoltál és fölém kerekedtél.” E mondatok elhangzása közben nem az apa arcát látjuk, hanem a már említett kietlen, sivatagos tájat – nem először s nem is utoljára a filmben.

Az erőszak tájai

Mire utal a pusztaság képe, szimbóluma? Könnyebb meghatározni, hogy mire nem. A sivatag nem a felvilágosult, racionálisan gondolkodó, együttérzésre és szolidaritásra nevelt, humanista ember világa. Ez a világ „minden, csak nem napnyugati” – írja Vajda Mihály az *Oidipusz király* természet- és társadalomképével kapcsolatban: itt „minden vad: a természeti táj éppúgy, mint az ember által teremtett környezet, »az istenek, a templomok, a papok, az ünnepek, a játékok, a költők, a gondolkodók«, az uralkodók, a vének tanácsa, a népgyűlés, a hadsereg, a polis... az ember tettei pedig erőszakosak.” (Vajda 100)

Pasolini sivatagfilmjeiben tumbol az erőszak. Ennek legenyhébb szellemi formáját a *Máté evangéliumában* látjuk, ahol a Sátán egy elhagyott, kopár tájon próbálja megkísérteni – s ily módon elpusztítani – Jézust. Mielőtt a Sátán egy intelligens, de durva

hagyomány istenképe alapján mintázta meg alakját. A különféle kultuszokból eredeztethető vonások sajátos egységet alkotnak a Terence Stamp által megformált vendégben: saját, rejtélyes identitással bír, amely megkülönbözteti őt mindhárom előképétől. Alakja egy filozófiai elképzelés hozadéka. Eszerint felesleges a régi istenek valamelyikének visszatérésére várni, mert ők nem segíthetnek rajtunk: nem tudnának minket felrázni, helyünkre tenni – minket csak a *mi* istenünk válthat meg. Pasolini tehát abból a regnáló vallási kultuszok nézőpontjából botrányosnak tekinthető hipotézisből indult ki a vendég alakjának elgondoláskor, hogy minden világtörténelmi korszaknak *másféle* istenre van szüksége, sajátos, más istenekkel nem rokon istenségre, aki nem kínálhat „megváltást” mindenkinek, csakis *kortársainak*. A „megváltás” fogalmát itt speciális értelemben használom – mivelhogy Pasolini is így használja. A *Teoréma* „kék szemű” istene nem valamilyen „adósságtól”, a bűn vagy a halál „terhétől” váltja meg „híveit” – az idézőjel használata ebben az esetben különösen fontos, mivel a vendégnek, átadható tanítás és elbeszélhető csodatételek híján, nincsenek követői, tanítványai –, hanem egy *állapottól*, amelyet Hegelnél és Lukácsnál az elidegenedés, Kierkegaard-nál a kétségbeesés, Heideggernél a hanyatlás, a már említett Nietzschénél pedig a nihilizmus fogalma jelöl. A család életét felkavaró idegen ezen állapot, tehát az *elidegenedés megváltója* – mivel azonban csak egy-egy ember megváltására képes, mivel személyesen adja át az elidegenedés leküzdéséhez szükséges tudást vagy inkább *készítést*, mivel a „megváltottak” valamilyen rítus vagy ünnep formájában nem ápolják az emléket, mivel csak új, már nem elidegenedett életük origójának tekintik, amelytől el kell távolodni, a titokzatos vendéget *orvosnak* vagy *tanítónak* is tekinthetjük. Ha így nézzük, leginkább *Szókratész*hez hasonlít, vagyis egy *bábamesterhez*. Egy bábamester szülni segít, ami azt jelenti, hogy olyan házat keres fel, ahol szülnivaló is található. Ez a szülnivaló Szókratész szerint az erény, Kierkegaard szerint az igazság, Pasolini szerint pedig a *szakralitás iránti érzék*, amelyet az ember egykor birtokolt, a modernitás korszakában azonban elveszített.

arcú férfi képében megjelenik, a kamera kétszer is végigsvenkel a tájon: bemutatja a szellemi párbaj kietlen, embertelen helyszínét, ahol csak egy isten képes megőrizni a hitét. Az erőszak szempontjából a másik végletet az *Oidipusz király* jelenti. Pasolini szöveghűen adaptálja Szophoklész drámáját, két ponton azonban látványosan eltér tőle: egyrészt amikor Oidipusz szellemi párbaj helyett leszúrja a szfinxet, másrészt pedig amikor megöli az apját és annak kísérőit. Az, ami Szophoklész drámájában alig több balesetnél, Pasolini filmjében hosszú és véres mézszárlás, irgalmatlan leszámolás: nem egy sértett, hirtelen felindulásból cselekvő férfi veszi el Laiosz életét, hanem egy kegyetlen és módszeres gyilkos, sőt *sorozatgyilkos*, aki mintha élvezné, amit tesz. Abban a világban, amelyet a sivatag jelképez: nincs megbocsátás, irgalom, tisztelet és szeretet – a vad, őrzöngésbe átcsapó indulatok, a tomboló „szabadságöszönök”, a civilizálatlan vágyak világa ez. Erről tanúskodik a *Disznóól* is, ahol a sivatagban bolyongó, éhező, bármit felfalni kész főhős – egy szép, angyali arcú férfi – megöl egy társaitól elszakadt katonát. Nem harc közben végez vele, hanem amikor ellenfele megadja magát, s már az életéért könyörög. De nincs irgalom: a katona levágott fejét füstölgő kráter nyeli el, húsát pedig az emberevő hős torka.

Kísértés, gyilkosság, emberevés, fajtalankodás, nemi erőszak – bármi megtörténhet az emberrel a sivatagban, amely a *barbarizmus* metaforája Pasolini filmköltészetében. Egy ősi, premodern világ metaforája, ahol már van tudat, de még nincs józan ész, már van törvény, de még nincs lelkiismeret: ez „az 5. századi fordulatot megelőző világ” – írja Vajda Mihály a racionalitást és lelkiismeretet hozó szókratészi „fordulatra” utalva – „a háborzongató otthontalanság érzetét kelti bennünk: egy világ, amelytől a mienkhez, a napnyugatihoz, a modernhez, nem vezet folyamatos út” (Vajda 101). Vagy mégis?

Disznóól a sivatagban

Ezen a ponton kell összehasonlítani egymással a *Teorémát* és a *Disznóólat*. A két film között kapcsolat van a motívumok és a szerkezet szintjén. A két legfontosabb motívum: a ház és a sivatag. A ház – a *Teorémában* egy villa, a *Disznóólban* egy kastély – olyan emberek otthona, akik úgy viselkednek, mintha „élőhalottak” lennének. Itt arra gondolok, hogy felszínes kapcsolatban vannak mindennel és mindenkivel. Nem érdekli őket semmi más, csak a vagyon és a hatalom. Lelki és szellemi életük végtelenül sivár. Pedig bármit megtehetnének, hiszen szabadok és intelligensek. Mégis: ridegek, közönyösek: nem tudja meghatni őket semmi és senki.

A ház a polgári társadalmat sújtó modern elidegenedés szimbóluma mindkét filmben. A sivatag pedig a már említett barbarizmusé, amely a kultúra hiányából (premodernitás), kultúra esetében pedig az elidegenedésből fakad (modernitás). Pasolini fantáziáját mindkét lehetőség izgatta: az *Oidipusz király* és a *Máté evangéliuma* egy premodern társadalom barbarizmusát elemzi, a *Teoréma* pedig ugyanennek modern változatát. A *Disznóól* történelemképe a legtágasabb s egyben a legpesszimistább: itt a barbarizmus ugyanúgy áthatja a múltat, mint a jelent.

A *Disznóólban* narratív tér a sivatag: véres és kegyetlen események helyszíne.¹⁷⁷ A *Teorémában* szimbolikus tér: „lelki táj”, amely a családtagok belső – rejtett – ürességét szimbolizálja. Pasolini vágóképként használja a vulkanikus tájat: fragmentálja vele az elbeszélést, s egyúttal a parabolikus olvasat lehetőségét is biztosítja (a sivatag jelöli a történet „látható” metaszintjét). A *Disznóólban* nem szimbolikus, hanem narratív fragmentációt látunk. Azért, mert Pasolini két történetet mesél el párhuzamosan. A *sivatag*- és a *kastélytörténet* előadásmódja egyrészt lineáris, másrészt tükrözött: a két történet motívumai bizonyos pontokon rímelnek egymásra. Ezzel szemben a *Teoréma* elbeszélésmódja körszerű: a történet a prologusra ad magyarázatot, arra, hogy az apa miért adta át a munkásainak a gyárat. A prologus, tehát a film első jelenete időrendileg a film utolsó jelenetéhez kapcsolódik, annak közvetlen előzménye: vagyis a *Teoréma* olyan, mint egy hosszú flashback, amely megvilágítja, hogyan jutott el az apa a szegénységi fogadalomig.

A sivatag szerepe csak a *Teoréma* utolsó jelenetében értékelődik át: a szimbolikus tér átváltozik narratív térré. A térváltást egy merész – „költői” – vágás jelzi: az apát látjuk a pályaudvaron, ahogy levetkőzik, majd meztelenül elindul a forgatagban: a kamera szűk beállításban mutatja a lábát. Ezután következik a vágás: még mindig a lábat látjuk, de már a sivatag homokjában, majd az apát totálban, végül ugyanőt közeliben, ahogy hirtelen felüvölt, ugyanúgy, mint Oidipusz a gyilkosságok elkövetésekor.

Az említett motívumok és szerkezeti megoldások egy célt szolgálnak: láttelepet akarnak adni a polgári társadalomról, annak „válságáról”. Ez a láttelep, diagnózis, bár hasonlít, egy dologban eltér egymástól a két filmben: amíg a *Teoréma* reményt lát a művészé váló Pietro és a szentté nemesedő Emilia személyében a „sivatag” legyőzésére – tehát a vallás és a művészet úgy tűnik, még megmentheti az embert az elidegenedéstől –, addig a *Disznóól* leszámol ezzel a reménnyel (ugyanúgy, mint Pasolini utolsó, legpeszsimistább filmje: a *Saló*).

A *Disznóól* kiábrándultabb film, mint a *Teoréma*. Ezt bizonyítja, hogy Julian, a kastélytörténet főhőse öngyilkosságot követ el a film végén: hagyja, hogy széttépjék a disznók egy sertéstelepen. Julian tettének okára az a beszélgetés ad magyarázatot, amelyet a barátnőjével, Idával folytat akkor, mikor a lány bejelenti, hogy feleségül megy egy másik férfihoz. Ekkor Julian elmeséli Idának egy „szörnyű álmát” („ezek a legvalóságosabbak az egész életemben” – mondja –, „nincs más mód arra, hogy szembenézzek a valósággal”). Az álmom egy „fiatal” sertésről szól, amely „vidáman” leharapja a fiú négy ujját: „nem folyt a vérem, mintha gumiból lettem volna” – meséli Julian, majd Idára néz s mosolyogva így szól: „Talán mártír volnék?”

A mártír olyan személy, aki az életét is kész feláldozni azért, amiben hisz. Miben hisz Julian? Abban, hogy a cinizmus: bűn. A cinizmus Julian gyártulajdonos apjának, Klotznak a világnézete. Klotz: *náci*. Erre utal fizikai megjelenése (oldalra fésült haj,

¹⁷⁷ Ha konkrétan nézzük, akkor a *Disznóólban* és a *Teorémában* a sivatag egy kietlen, vulkanikus táj. A kietlen itt azt jelenti: olyan táj, ahol az ember elveszti a mértéket: megszűnik erkölcsi értékekbe kapaszkodó társadalmi lény lenni. Miért? Mert másképpen nem tud életben maradni. A *Disznóólban* az éhség – a túlélés ösztöne – irtja ki a sivatagban bolyongó férfiból a moralitást és a humánusmot.

Hitler-bajusz), antiszemitizmusa s főként a második világháború idejére visszanyúló kapcsolatai: olyan emberekkel üzletel, akik közreműködtek a zsidó népiirtásban, a felelősségre vonást azonban megúszták: úgy, hogy nevet és arcot változtattak (plasztikai műtéttel). Klotz kezéhez nem tapad vér, de ez inkább csak a szerencséjének köszönhető. Tisztában van azzal, kikkel üzletel, s azzal is, hogy ez etikátlan dolog részéről. Mégsem tesz semmit: az anyagi haszon lehetősége miatt szemet huny Mr. Herdhitze múltja felett. Julian mártírhalála üzenet az apának: a cinizmus méreg, amely mindent tönkretesz – azok életét is, akik a cinikus környezetéhez, pl. a családjához tartoznak.

Pasolini azonban pesszimista: a film utolsó jelenetében nem hagy kétséget afelől, hogy a család megtisztulása érdekében hozott áldozat hiábavaló volt: amikor a Klotz és a Herdhitze vállalata egyesülése alkalmából rendezett fényűző partira hívatlan vendégek, parasztok állítanak be, Klotz az új cég „erős” emberére, a náci Herdhitzére bízta a küldöttség fogadását. Nincs tehát jelen, amikor a parasztok elmesélik, hogy Juliant megették a disznók. Amikor a Juliant korábban perverzióval, disznók megerőszkolásával vádoló Herdhitze megtudja, hogy a fiú testéből és ruházatából nem maradt semmi – még egy gomb sem –, a szája elé helyezi mutatóujját: így jelzi a parasztnak, hogy nem beszélhetnek arról, ami a sertésztelepen történt. Herdhitze úgy dönt, hogy a cég jövője érdekében Klotz nem tudhatja meg, mi történt a fiával, s ily módon nem vonhatja le a tanulságot sem a tragikus esetből.

Hogyan illeszkedik Julian története a másik történethez, tehát ahhoz, amely az ember-evő fiúról szól? Mindenekelőtt látni kell: a sivatag- és a kastélytörténet elbeszélésmódja különböző: a sivatagtörténetre extrém cselekmény és minimális verbalitás jellemző, a kastélytörténetre ennek fordítottja: minimális cselekmény és extrém, barokkos verbalitás. Bár a két történet elbeszélésmódja különbözik, több ponton reflektálnak egymásra, ugyanúgy, ahogy a *Disznóól* is a *Teorémára* (elmélyítve annak társadalomképét).

A tükröződési pontok a következők:

Mindkét történet *bűntörténet*: a sivatagtörténet hőse gyilkosságokat követ el és emberhúst eszik anélkül, hogy kételkedne cselekedetei helyességében. Ráadásul egy kannibálhorda vezetőjeként másokat is gyilkosságra és emberevésre ösztönöz. A kastélytörténet hőse, Julian, nem bűnöző. Az apja azonban etikátlanul viselkedik: cinizmusában olyan emberekkel üzletel, akik ártatlan emberek meggyilkolásával szereztek a vagyonukat. Ahelyett, hogy leleplezné őket vagy legalább megtagadná az együttműködést – Herdhitze a fia fajtalanokodására utaló bizonyítékok kiszivárogtatásával zsarolja Klotzot –, közös céget alapít velük, kizárólag saját érdekeit szem előtt tartva.

Mindkét történet *lelkiismeret-történet*: a sivatagtörténet hősének látszólag nincs lelkiismerete. Látszólag, mert amikor elfogják, másokkal ellentétben egyáltalán nem tanúsít ellenállást – meztelenre vetkőzik, mint az apa a *Teorémában*. Aztán hirtelen, akkor először, megszólal: „Megöltem az apámat. Emberhúst ettem. Reszkettem az örömtől.” Ezt ismételteti, egyre nagyobb átéléssel. Mondatai azt bizonyítják, hogy tudatában van annak, milyen iszonyatos dolgokat művelt, s annak is, hogy ezért most, a saját lelkiismerete szerint is, bűnhődnie kell. A kastélytörténeten is végigvonul a lelkiismeret társadalmi és egzisztenciális szerepének kérdése. Klotz lelkifurdalás nélkül

köt üzletet a gátlástalan Herdhitzével, Herdhitze pedig lelkifurdalás nélkül hallgatja el, mi történt Klotz fiával. Egyedül Julian viselkedik úgy, mint aki tudja: mi a különbség jó és rossz között. Látja, hogy milyen elveket vall az apja, s előlött nem tud napirendre térni. Az apja életfelfogása szégyent és undort ébreszt benne, ennek azonban nem tud hangot adni: az egyik jelenetben úgy viselkedik, mint Odetta a *Teorémában*: görcsös mozdulatlanúságba merevedik, mintha valamiféle „szent” lenne, ahogy az anyja fogalmaz.

Végül: mindkét történet *büntetéstörténet*: a sivatagtörténet hőseit elkapják, elítélik, majd a sivatagban – rémtettei helyszínén – kutyákkal tépetik szét. A kastélytörténet hőse magát ítéli halálra. Julian testét nem kutyák, hanem disznók falják fel. Ezeket Julian tisztább és őszintébb lényeknek látja az embereknel.

Megoldási kísérletek

A *Teorémában* nem látunk olyan jelenetet, ahol a családtagok törődnének vagy legalább kommunikálnának egymással. Egy házban élnek, mégis egyedül, mintegy magukba zárva: nem véletlen, hogy amikor az apa – a betegségjelenet előtt – szeretkezni akar a feleségével, Lucia elutasítja közeledését. A családtagok, meglepő módon, kizárólag a vendéggel kommunikálnak: vele létesítenek érzelmi, érzelmi kötetlétet: nem tudnak ellenállni vonzerejének, noha korábban nem találkoztak vele.

A *Teoréma* második része két szakaszból áll: először öt csábításjelenetet látunk, majd a vendég távozásának bejelentése után: öt búcsújelenetet. Az öt búcsújelenetben négy monológ hangzik el – Emilia ugyanis néma: ő úgy búcsúzik el az istentől, hogy kezét csókol neki, s kicipeli a bőröndjét a házból. A négy monológ – Pietro, Lucia, Odetta, végül az apa beszéde – egyetlen téma körül forog. Ez a téma a korábbi identitás tartathatatlanságának felismerése. „Én nem ismerek saját magamra – mondja Pietro. – Mert amitől olyan voltam, mint a többiek, az elpusztult. Olyan voltam, mint mindenki más... Te más milyenné tettél. Kiragadtál a dolgok természetes rendjéből... Mi lesz most már énvelem? A jövő, hogy együtt élek egy olyan önmagammal, akinek semmi köze nincs hozzám.” Lucia így beszél: „Most jövök rá, hogy soha életemben nem érdekelt igazán semmi... Nem értem, hogy tudtam ilyen ürességben élni, márpedig abban éltem... Te totális, valóságos érdeklődést hoztál az életembe.”

Az istennel való kötetlét váratlan megszakadásának traumáját *egzisztenciális fordulópontként* – válságként – élik meg a család tagjai. Emilia ebben is kivétel: az ő története nem a válságról s a belőle való kilábalás lehetőségének kereséséről szól, hanem a *megvilágosodásról*. Ez a megvilágosodás gyors és elementáris. Ezért tanul meg hirtelen beszélni – amire a félkegyelmű postás csodálkozik rá –, s ezért hagyja el elsőként a házat.

Emilia után a többiek is „eltűnnek” a házból: Odetta, Pietro, Lucia, végül az apa is távozik. Ez nem mindig konkrét, néhány esetben szimbolikus esemény. Odettát mentő szállítja el (konkrét távozás), Pietro elköltözik (konkrét távozás), Lucia egy kápolnában köt ki (szimbolikus távozás), az apa pedig a sivatagban (szimbolikus távozás). A konkrét és szimbolikus távozások a négy monológban megfogalmazott válságél-

ményre adott válaszok: megoldási kísérletek. Ezek a megoldási kísérletek egyrészt mind az öt szereplő esetében az istennel való megszakadt kötelék *helyreállítására* irányulnak, másrészt radikálisan *különböznek* egymástól – noha a motívumok és szimbólumok szintjén kapcsolat van egy-egy karakter „reakciója”, „megoldása” között: Odettából *beteg*, Pietróból *művész*, Luciából *szajha*; az apából *remete*, Emiliából *szent* lesz: olyan ember (emberisten), aki csodákat tud tenni (hit általi gyógyítás, repülés, vízfakasztás), dacolva a természet törvényeivel.

Amíg a második részben a vendég, addig a harmadik részben Emilia a kulcsfigura: övé a leghosszabb cselekményszál, vele történnek a legrejtélyesebb dolgok. Pasolini Emiliához *viszonyítva* meséli el a többiek útkeresésének történetét a montázsszerkezet szintjén. Minden családtagot Emiliához mér, Emiliával hasonlít össze: ez a montázsszerkezet szintjén konkrétan mindig két karakter – egy reakciópáros – összehasonlítását jelenti. Egy olyan párosét, ahol az egyik személy mindig Emilia. De a változó, fejlődő, az új identitásán belül mindig új szintre lépő Emilia. Emilia és Odetta, Emilia és Pietro, Emilia és Lucia, Emilia és az apa – ez a négy epizód váltja egymást úgy, hogy Odetta, Pietro és az apa történetét *párhuzamos vágással* (szigorúan Emilia történetéhez mérve), Lucia történetét azonban *többszerűen* meséli el Pasolini: Lucia történetének első snittje, rendhagyó módon, a Pietro-történet utolsó snittje (az utolsó pedig Emilia történetének folytatása).

Lucia története tehát, kiindulópontját tekintve, Pietro történetének végéhez kapcsolódik, mégpedig nem véletlenül. Pasolini Lucia és Pietro „megoldási” kísérletének hasonlóságára utal ezzel a szerkezeti megoldással. A tükröződési pont: a tagadás. A festővé váló Pietro a művészi alkotás korábbi elveit és szabályait tagadja (saját elveket és szabályokat akar találni és követni), az ismeretlen férfiakkal szerető Lucia pedig azt az erkölcsi elvet, hogy egy nő akkor erényes és tiszteletre méltó, ha hűséges a férjéhez (függetlenül attól, hogy még szeretik-e egymást). Pietro a művészetben, Lucia a szexualitásban viselkedik úgy, mint egy *forradalmár*: mindketten lerázzák magukról a polgári társadalom és kultúra elavult vagy álszent normáit.

Lázadásukat (ahogy Odetta és az apa reakcióját is) ugyanaz a dolog motiválja: át akarják megint élni a fiatal, elbűvölő, kék szemű istennel való találkozás – egyesülés – sokkoló tapasztalatát. Hiába, mert az egyesülés nem megismételhető: Pietro nem tud olyan képet festeni, amely az isten reprezentációja – „emléke” – lenne, Lucia pedig nem tud olyan férfival találkozni és szeretkezni, akivel ugyanolyan eksztázist élne át, mint a ház valamikori vendégével. Ezért mindketten „szerencsétlen”, „emlékező” individualitások – ahogy Kierkegaard mondaná. Nem véletlen, hogy Pietro levizeli az istent ábrázoló képet, Lucia pedig modern bűnbánó Magdolnaként: „megtér” – abba a kápolnába fut be imádkozni, ahol korábban, a kápolna melletti árokban, egyszerre két férfival szeretkezett.

Ha nem a montázs-, hanem a motívum (szimbólum)-szerkezet szintjén vizsgáljuk az istennel való kötelék megszűnésére adott egzisztenciális-morális „megoldási kísérletek” különbözőségének okát és mértékét, más sémához jutunk. Ebben az esetben nem a leghosszabb cselekményszállal rendelkező, a montázsszerkezet szintjén

kulcsfiguraként kezelt Emilia a mérték és a viszonyítási pont. Ebben az esetben, tehát a motívumok és a szimbólumok szintjén, Emilia és Odetta, Pietro és Lucia, végül az Emilia és az apa alkot reakciópárost. Emiliát és Odettát a *statikus várakozás*, Pietrót és Luciát a már említett *felfokozott, kreatív, hisztérikus kísérletezés*, Emiliát és az apát pedig az *aszketikus áldozathozatal* motívuma fűzi össze. Ez a kapcsolat a tárgyak, a tárgyiasult szimbólumok szintjén is megfigyelhető: Emilia és Odetta esetében a befelé forduló várakozás helyszíne egy *pad* és egy *ágy*, ahol mindkettőn mozdulatlanságba dermednek; Pietro és Lucia esetében a kísérletezés terepe a vágyak kifejezésére szolgáló *festék* és *vászon*, illetve az *emberi test*, amely mindkét esetben *erotizálódik*: Pietro felismeri a vallási indíttatású művészetben az erotikát, Lucia pedig a vallási indíttatású erotikában a művészetet; végül Emilia és az apa esetében az aszketikus áldozathozatal helyszíne egyrészt a kétségbeesett, hiábavaló áldozatot szimbolizáló *élettelen, száraz sivatag*, másrészt a modern nagyváros „sivatagában”, egy építkezésen megtalált, hit által fakasztott *forrás*.

Emilia szerepét azonban a motívumszerkezet szintjén sem szabad leértékelni. Nem, mivel minden családtaggal összekapcsolja őt valamilyen motívum: Odettához a *befelé fordulás*, Pietróhoz az *aszkezis*, Luciához a *lebegés (eksztázis)*, az apához pedig az *áldozat* motívuma köti. Ezek a motívumok azonban mást jelentenek az egyik és a másik oldalon: Odetta befelé fordulása *betegség (örület)*; Pietro aszkezise *elszánt, de kétes kimenetelű művészi teremtés*, Lucia ekstázisa *pillanatnyi orgazmus, amelyet megbánás követ*, az apa áldozata pedig *hiábavaló vezeklés egy olyan helyen, ahol csak elpusztulni vagy morálisan tönkremenni lehet* (ahogy ez a *Disznóólban* látható). Kizárólag Emilia történetében kapnak ezek a motívumok pozitív (nem nihilista) jelentést.

Emilia – ő a Pasolini által kínált „megoldás” a nihilizmus betegségére a *Teorémában*. A többiek csak lehetséges megoldási „kísérletek”, amelyek Pasolini parabolája szerint nem menthetik meg a napnyugati kultúrát a fenyegető modern barbarizmustól. Pasolini tehát másfajta következtetéshez jut el, mint Nietzsche, aki az új, tragikus, nem nihilista művészetben látta a megoldást, s aki ezért bizonyára azt mondta volna, hogy Pietrónál van a helyzet kulcsa. És semmiképpen sem az „aszketikus ideálba” kapaszkodó Emiliánál. Mégis: ha figyelembe vesszük, hogy Emilia karaktere egy *játékfilmben* kínál megoldást a nihilizmusra, megállapítható: Pasolini végső soron a művészetben is megoldást látott, különben nem forgatta volna le a *Teorémát*, sőt talán egyetlen filmet sem készített volna. Ezért, újragondolva a film megfejtését, végső soron talán azt mondhatjuk: Emilia és a *szakrálisan motivált* művészet jelentette Pasolini számára a megoldást, hiszen ő maga is ilyen művészetre törekedett.

Egy kérdésre azonban még mindig nem adtam választ: ha Pasolini szerint Emilia a megoldás, miért az apa sivatagbeli bolyongásának és atavisztikus üvöltésének képsorával ér véget a film? Miért nem Emilia forrásjelenetével? Emilia története javaslat a modernitás korában elveszített *szakralitás iránti érzék* új felfedezésére és társadalmi-kulturális jelentőségének elismerésére, költői kifejezése annak, hogy „forradalomra”, mégpedig *mentális forradalomra* lenne szükség, amely nélkül a társadalmi forradalom, amelyre szintén szükség van, nem lehet sikeres. A film lezárása nem vonja kétségbe

ezt a „tételt” – a film „teorémáját” –, hanem csak idézőjelek közé rakja. A film lezárása Pasolini becsületes pesszimizmusának jele: ahogy Nietzsche nem mondja azt, hogy az Übermensch megszületett, úgy Pasolini sem állítja azt, hogy Emilia *létezik*. Emilia „csodája” csak egy „költői” lehetőség. A realitás a sivatagban bolyongó, istent kereső apa *fájdalma és kétségbeesése*, aki nem tudja-akarja elhinni, amiről a sivatag polgárai mesélnek: hogy isten meghalt, s ez a legjobb, ami velünk, modern emberekkel történhetett.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Frei, Norbert. 1968. *Diáklázadások és globális tiltakozás*. Ford. Győri László. Budapest: Korvina Könyvkiadó, 2008.
- Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.
- Naldani, Nico. *Pasolini*. Ford. Gál Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002.
- Pasolini, Pier Paolo. *Eretnek empirizmus*. Ford. Szkárosi Endre. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- Vajda Mihály. Oedipus (Heidegger és Pasolini). In *A posztmodern Heidegger*. Budapest: T-Twins Kiadó–Lukács Archívum–Századvég Kiadó, 1993.

Az írások első megjelenési helye

- **Elvesztett illúziók** – Filmvilág, 2014/7–8.; illetve: Laczkó Sándor (szerk.): *A hazugság*. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – Státus Kiadó, Szeged, 2014.
- **Fortinbras Dunaújvárosban** – első közlés.
- **A kritikus, a látnok és a hős** – első közlés.
- **Mi leszünk az ifjúság** – Filmvilág, 2015/11.; illetve: Győri Zsolt–Kalmár György: *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2018.
- **Az elrabolt emlékezet** – Filmvilág, 2019/10–11.; illetve: Laczkó Sándor (szerk.): *Az emlékezet*. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – Státus Kiadó, Szeged, 2018.
- **Egy pikoló szabadság** – első közlés.
- **Körhinta a viharban** – első közlés.
- **Filmek az akváriumból** – első közlés.
- **Nehéz ébredés** – Filmvilág, 2013/12.–2014/1.; illetve: Bujalos István–Tóth Máté–Valastyán Tamás (szerk.): *Az identitás alakzatai*. Kalligram Kiadó, Budapest, 2013.
- **Demokratikus guillotine** – Magyar Tudomány, 2006/12.
- **A végpont ígérete** – Alföld, 2012/11.; illetve: Győri Zsolt–Kalmár György (szerk.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013; illetve: Eve-Marie Kallen: *Tarr – 60. Studies in Honour of a Distinguished Cineast*. Underground Kiadó, 2015.
- **A mi köntösünk a sötétség** – Antal Éva–Valastyán Tamás (szerk.): *Kritikai mintázatok. Tanulmánykötet Angyalosi Gergely 60. születésnapjára*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013.
- **Szókratész utolsó tanítványa** – Valastyán Tamás (szerk.): *Huszonöt fennsík*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2011.
- **Én, a kaméleon** – Valastyán Tamás (szerk.): *A totalitarizmus és a magyar filozófia*. Vulgo, Debrecen, 2005. (Alternatív cím: Totális kép, totális ember.)
- **Hogyan lett Godville-ből Dogville?** – Pergő Képek, 2003/17. (rövid változat).
- **A törpe, aki leharapta a lábujjamat** – Filmvilág, 2017/3.; illetve: Pongrácz Tibor–Valastyán Tamás: *A tanúsítás bizonyosságai*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2017.
- **A sivatag polgárai** – Filmvilág, 2018/7–8.; illetve: Laczkó Sándor (szerk.): *Az idegen*. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – Státus Kiadó, Szeged, 2018.

A kortárs filmtudomány kulcskérdései

6.

A Debreceni Egyetemi Kiadó és a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszéke gondozásában induló filmelméleti és filmkritikai könyvsorozat célja a magyar és külföldi tudományosság legfrissebb csapásirányaihoz szorosan kapcsolódó filmes témájú kutatások megjelentetése. Egy olyan fórum létrehozására törekszünk, amelyben megférnek egymás mellett a hazai és egyetemes filmkultúrával foglalkozó kutatások, a történeti és elméleti orientáltságú szövegek, a fiatal tehetségek és a már nemzetközileg is elismert szerzők munkái. A könyvsorozat célja gazdagítani a nagy múltú hazai filmkutatás és a nemzetközi filmtudományi műhelyek közötti párbeszédet.

A sorozatban eddig megjelent:

1. Kalmár György: *Testek a vásznon (Test, film, szubjektivitás)* (2012)
2. Győri Zsolt / Kalmár György: *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben* (2013)
3. Győri Zsolt: *Szerzők, filmek, kritikai-klinikai olvasatok* (2014)
4. *Nemi és etnikai terek viszonyai a magyar filmben* (2017)
5. Győri Zsolt / Kalmár György (szerk.): *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*

Előkészületben:

7. Győri Zsolt / Kalmár György (szerk.): *Európa(iság)-ábrázolások a kelet-európai filmben*