

A karnevál akarása

WERNER HERZOG: A TÖRPÉK IS KICSIN KEZDTÉK

„Csak vakargassátok nyakam.
Én nem leszek kolbász, se hurka.
– Saját belembe töltsenek?
Minden sertés átkozza meg
atyját, ki e világra kúrta.”

(Petri György)

Egy sziget lehetősége

A középkori karnevál- és a népi nevetéskultúra hagyományában, ahogyan azt annak ókori gyökerei, a Bacchanáliák és a Saturnaliák is bizonyítják, felfedezhetjük a nietzschei ellentmondásos esztétika azon expozícióját, miszerint a művészet nem más, mint a fiziológia tárgya, és a nihilizmussal szembenálló ellenmozgás, a hatalom akarása.¹ A középkori karnevál ideje alatt az egyetemes szabadság és bőség utópiája jelent meg a hétköznapi valóság fordított tükörképeként: az ünnep ideje alatt minden szabad volt, amit máskor tiltottak; legitim módon nevezhetett ekkor a keresztény egyházon és a feudalizmus komoly kultúráján a kor embere. A karnevál örült forgatagában az egyén „a nép ezerfejű testének egyikeként érez magára”,² hogy a korlátlan szabadság mámorérzésében a dionüszoszi *mámor esztétikai állapotában* oldódjon fel. Csupán az ember fiziológiája diktálta a szabályokat, a karnevál tüze a familiáris érintkezési formák mellett a minden rendű tabuk megszegésének vágyából táplálkozott: az élet anyagi-testi vonatkozásainak, főként a testiséggel kapcsolatos természetes folyamatok (egyébként tiltott) tematizálásából és (túl)hangsúlyozásából. Ennek kiemelt hordozója volt a nevetés, ami nemcsak a külső, hanem a „belső” cenzortól is megszabadította az embereket, hogy így érezhessenek rá lényegi, belső formájukra. Ezt az anyagi-testi elvet Mihail Bahtyin *groteszk realizmusnak* nevezi.³ A karneváli szellem testfelfogását, ami egyaránt magában foglalta a külső és belső adottságok megjelenési formáit, a klasszikus értelemben vett szép esztétikája a rútság kategóriájához sorolja.

„A csúf, vagyis a művészi ellentéte, amit a művészetből kizártak, a művészet Nem-e – ahányszor csak hanyatlás, az élet elszegényedése, tehetetlenség, széthullás, elfajzás üti fel a fejét, még ha csak kis mértékben is, az esztétikai ember mindig Nemmel válaszol.”⁴ Ugyanakkor az esztétikai alapállapot lényege – ami a művészet egyik alapfeltételeként szolgál az új értékek teremtéséhez, melyek mértekeként és törvényekként a történeti és a szellemi embert készítik elő – a veletlen (művésziellen) jelenségekből is világossá válhat. Egyaránt felmutatható a józan, a fáradt, a kimerült, a kiszáradt ember művésziellen állapotaiból;⁵ az elszegényítő, a lehúzó, a megfakító emberéből, akikre pillantva „az élet szenved” – a keresztényéből.⁶ A „testi-lent” kultuszán nyugvó karneváli groteszk testábrázolás szöges ellentéte az eucharisztia alapuló európai testfelfogásnak.

Werner Herzog *A törpék is kicsin kezdték* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) című alkotása⁷ szuggesztíóként hat az izmokra és az érzékekre, hiszen „még ma is az izmokkal hallgatunk, az izmokkal olvasunk”.⁸ Sajátos és összetett módon idézi fel a vásznon a középkori karnevál kultúráját, a blaszfémiát, a nevetést, a groteszk realizmus fogalmát és a testi-lelki rútság problematikusságát, mindezt a posztmodernre jellemző szerkezeti-dramaturgiai és stílári megoldásokkal.

Werner Herzog a nyugatnémet újhullám egyik legizgalmasabb alkotója. Filmjei a hétköznapi másságról szólnak, történeteik különös érzékenységgel mutatják meg a testi és lelki devianciák világát és azok szociokulturális környezetét. A befogadó ismerősen idegenként érezheti magát a Herzog által tálalt groteszk, sokszor sokkoló filmvilágban, melyet ugyanakkor miszticizmus és festőiség jellemez. Kamerája folyamatosan a normativitástól elrugaszzkodó helyzeteket keres és/vagy teremt annak érdekében, hogy az igazság egy intenzívebb formáját kendőzetlenül megmutathassa. Önjellemzése szerint olyan témákat választ, amit még soha senki nem látott vagy amivel még soha senki nem foglalkozott. Objektívje – mint önmaga átható szeme – némán vallatja a történeket és a szereplőit.⁹ *A törpék is kicsin kezdték* című, második nagyjátékfilmje bizarr, kultúrpeszsimista és szociokritikus alkotás, melynek szereplőgárdája csupa törpenövésű színészből áll. Deviáns, szürrealisztikus viselkedésükkel – az első, „perceptuális sokkon” túl – jócskán próbára teszik a befogadót. Az első blikkre hektikusnak és összefüggéstelennek ható cselekményben düh, lázadás és anarchia uralkodik, a deformáltság és a megkülönböztettség nyers ábrázolásának vagyunk tanúi.

A film Herzog görbe tükreként jelenik meg előttünk, hiszen – Foucault szavaival – „a tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben, ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnet hiányzom, ez a tükör utópiája.” Önmagunkra szegezett tekintetünk révén visszatérünk önmagunkhoz, az üveg túoldalán lévő virtuális tér mélyéről újra önmagunk felé fordítjuk pillantásunkat és felépítjük magunkat ott, ahol vagyunk.¹⁰ Ilyen értelemben az értelmezés adekvát eszköze lehet a foucault-i utópia és heterotópia fogalma. A vászon a befogadás folyamán egyfajta tükörként funkcionál, hiszen a hely, amit elfoglalunk, a mozgókép szemlélése közben ebben az időintervallumban egyszerre válik reálissá és a minket körülvevő tér egészéhez kapcsolódóvá, ugyanakkor tökéletesen irreálissá, hiszen ez csak akkor válhat érzékelhetővé, ha átkerülünk a túoldal virtualitásába.

Már a helyszínválasztás és díszletezés mögöl is kilátszik a kritikai lóláb: a Herzog liliputi serege köré kreált egyedi, térben és időben csak bajosan lokalizálható „törpevárosban” csupán a lakók kis növésűek, a körülmények, a házak, a berendezés méretei, a kamera beállítása az „átlagemberhez” vannak méretezve. (Nota bene: az alkotás dinamikáját éppen ezen *átlag-* vagy *normativitás-fogalom* állandó de- és rekonstrukciójának finom oszcillálása adja.) Bár filmjét egzotikus és színes tájon, a Kanári-szigeteken, Lanzarote szigetén forgatta, az ennek ellenére fekete-fehér; képei a kései groteszkre jellemző sötét, homályos, szürreális atmoszférát teremtenek. A nyomasztó hangulatot csak fokozza, hogy tudatában va-

gyunk annak, hogy csupán a kert kontúrjait és körvonalait megmutatva egy rendezett és ápolt kert színes világát fedi el előlünk a fekete-fehér vászon.

A kert a termékenység és az idilli nyugalom szigete helyett a jövő nélküli pusztulás és káosz erősen stilizált színterévé alakul át, ahol rituális őrjögés és szarkasztikus ujjongás közepette kivágják a fákat és felgyújtják a virágcserepeket – így lázadván a közösségtől távol levő Igazgató ellen, akinek a személyét már-már misztikussá növeli a film. Az uralkodók és alattvalók hol látható, hol láthatatlan (és érzékelhetetlen) hierarchiájának újra- és újrendezése az emberi és állati szereplők különböző szintjein fontos strukturáló eleme a filmnek. A film számos adekvát problémafelvetése közül elsősorban a testi deviancia társadalmon belüli megítélését és a rútot mint minőséget szeretném a film esztétikai értelmezése szempontjából körbejárni.¹¹

Felügyelet és törpeség

A társadalomból kirekesztett emberek, akik valamilyen testi mássággal, a normális-tól eltérő tulajdonsággal születtek a világra, a kezdetektől különleges státusszal rendelkeztek, és annak ellenére, hogy általában a társadalom perifériájára szorultak, akaratlanul is az érdeklődés középpontjába kerültek. A rájuk aggattott jelenségek lehetnek pozitívak és negatívak egyaránt: kortól, szellemiségtől és az emberektől függött, hogy épp misztikus erőt tulajdonítanak nekik vagy a nevetés és szórakozás tárgyává nevezték ki őket (avagy szinte értéktelen lényként tekintettek rájuk, akik csupán valamilyen hiba révén kerültek a gépezetbe).

A rútot többnyire a széppel relációban, azzal szembeállítva határozták meg; a rút a szépség kategóriája mellett csupán zárójelként, eltörpülve mutatkozott meg az esztétikai kategóriák elméleti megnyilatkozásaiban. A szép és a csúf fogalmi koronként és kultúránként változnak – ahogy Kolophóni Xenophnéz szavai is sejtetik: „ha az ökröknek, lovaknak és oroszlánoknak kezük lenne, s kezükkel rajzolni tudnának, és az emberekhez hasonló műveket alkotni, akkor a ló a lóhoz, az ökör az ökörhöz hasonlóan ábrázolná isteneit, s ki-ki olyan testet adna neki, amilyen neki magának van”.¹² Annak ellenére, hogy a szépség kor- és kultúrspecifikus, minden kor és kultúra arra törekedett, hogy megalkossa annak állandó modelljét. Nietzsche narcisztikusan antropomorf érvelésében: „a szépben az ember a tökéletesség mértéke” és „önmagát imádja benne [...] A dolgokban az ember tükröződik, szépnek tartva mindent, ami tulajdon képét veri vissza [...] A csúfság az elfajzás intelme és szimptomája [...] A fáradtság, az elnehezülés, a hajlott kor, a kimerültség jelei, mindennemű rabság, mint görcsös állapot és bénultság, mindenekelőtt pedig a felbomlás, a sorvadás szaga, színe és formái, még ezek szimbólummá híguló végső kifejeződései is [...] ugyanazt a reakciót váltják ki belőlünk: a csúf értékítéletét [...] Kit gyűlöl itt az ember? Semmi kétség: típusa hanyatlását.”¹³

A testi devianciával született emberek közül témánk szempontjából a törpéket helyezem előtérbe, akik az emberekben egyaránt keltenek csodálatot és távolságtartást, idegenkedést is. Aquinói Szent Tamás a *Summa Theologiae*-ban¹⁴ a megfelelő arány mellett az integritas fogalmát is a szépség forrásának tekinti, eszerint az adott dolog akkor mondható szépnek, ha rendelkezik a neki tulajdonított forma

minden jellemzőjével. Ebben az értelemben nemcsak az aránytalan teremtményeket soroljuk a rút kategóriájához, hiszen nemcsak a hiánnyal vagy a többlettel lehet véteni az *integritas* ellen, hanem a túlzással is. Így a rút fogalmával illetjük a természet azon kegyetlen tréfáit és annak túlzásait is, többek között a törpéket, és mindazokat, akiket ma kíméletesen „fogyatékkal élőknek” nevezünk.

A törpenövésű emberek léte, akik már pusztá világrajövetelükkel vétenek az *integritas* „törvénye” ellen, mindig nagy hatást gyakoroltak az emberi gondolkodásra és számtalan helyen feltűntek a mitológiákban, népi hagyományokban; a művészetre is termékeny hatást gyakorolt különleges voltak. Ábrázolásukat és megjelenítésüket sokszor a groteszkkal hozzuk összefüggésbe, amire a szatirikus túlzás, a hiperbolák szélsőséges használata, a mértéktelenségben való tobzódás a jellemző. A nevetés céltáblájává váltak, ami a groteszk esetében valamiféle negatív jelenségre irányul, ami karikatúraszerűen eltúlozza azt, aminek nem volna szabad léteznie. A groteszk a nem kívánatosat a valószerűtlenségig és a fantasztikumig fokozza, ebben az ábrázolási rendszerben teljesen máshol húzódnak a határok a test és a külvilág között, a test és a többi test között.¹⁵

A törpenövésű emberek általában mindig jobb vagy rosszabb, illetve kiemelt helyzetben voltak a más fogyatékosággal élő emberek megítéléséhez képest. Egyes kultúrákban kiválasztottként tekintettek rájuk és különös bölcsességet, varázserőt tulajdonítottak nekik, azt gondolván, hogy ez az isteni ajándék egyenlíti ki testi fogyatékoságukat. Olyan lényeknek tartották őket, akik félúton álltak istenek és emberek között, származásukat és életmódjukat a mágikus kreatúrákkal hozták összefüggésbe, antropomorf formát öltött különleges lényként gondoltak rájuk. Máshogy fogalmazva olyan lényekként, akik egyszerre többek és kevesebbek „nálunk”, egyszerre múlják alul és haladják meg a normálisnak vett lét és forma határait.

A mítoszokban és a mesékben a létezés természetes velejárója volt a végletes méretkülönbség, az emberekből a meglepettségen túl egyéb szélsőséges érzelmet nem váltott ki a gigászi méretkülönbségek tapasztalata; a hajdan volt korokban a létezés polaritásához nemcsak a jó és a rossz, hanem a kicsi és a nagy ellentéte is hozzátartozott. A mindennapi ember egyszerűen és naivan közelített és gondolkodott a méretarányokkal kapcsolatban, a méretarány különbsége a testi és mentális erő, spirituális és fizikai jelentőség kifejezője volt a mágikus és a racionális lét határmezsgyéjén élő ember számára. (Ezt bizonyítják például a szellemeket és a túlvilági mitológiai alakokat és egyes testrészeiket aránytalanul felnagyító törzsi ábrázolások, vagy a szenteket túlméretező középkori művészet is.)

A törpék kulturális 'megítélésének' egyik legérdekesebb állomása az udvari bolond státusz volt a királyi udvarokban, ahol feladatuk az ott lakók, főként a király szórakoztatása és megnevettetése volt. Az udvari bolondoknak kitűnő humorérzékkel, elbűvölő személyiséggel kellett rendelkezniük, mindig naprakész, szellemes megjegyzésekkel és történetekkel kellett szórakoztatni a királyi családot. Mindemelllett, bolond státuszukból kiindulva ők megmondhatták a birodalom fejének az igazságot és kritizálhatták a királyt anélkül, hogy az uralkodó rögtön kivégeztette volna őket.¹⁶

„Szép a rút és rút a szép...”

A törpék térben és időben igencsak divergáló megítélését figyelembe véve belátható, hogy óvatosan kell bánnunk azon kijelentésekkel, amelyek a rútat a szép ellentétévé egyszerűsítik, annak esztétikáját a szépség történetének szimmetrikus ellenpárjaként definiálják. Karl Rosenkrantz tollából maradt fenn a rútság esztétikájának legelső és korunkig legteljesebb értekezése 1853-ból, ahol a csúf éles párhuzamba kerül a morális rosszal, mely szerint a rossz és a bűn szemben állnak a jóval és magát a poklot reprezentálják, így a rút is „a szép pokla”. Rosenkrantz értekezéséből világossá válik azon álláspontja, miszerint minden esztétikának, így a szépség tudományának is ki kell terjedni a csúnyaságra is. Rendszerében a rútság „autonómiáját” tárja elénk, és ezzel kiskapukat kínál ezen hagyományos értelmezési lehetőségek mellett, mely kapuk perspektívájából vizsgálva a rútság esztétikája sokkal gazdagabbnak és összetettebbnek mutatkozik. Elemzésében különbséget tesz a természeti, a lelki és a művészeti csúfság között, idesorolva a művészeti vétségek különféle fajtáit is,¹⁷ melyek mind azt támasztják alá, hogy a rútság nem egyszerűen a harmónia, az arány és integritás jegyében értelmezett szép ellentéte, hanem több annál, *túlmutat* mindezen. Eco gondolatmenete újabb érdekes problémakört hoz játékba: A szép¹⁸ és a rút¹⁹ szinonimáit vizsgálva a köznap nyelvérzék azt mutatja, hogy míg a szép minden szinonimájához az érdek nélküli tetszés és nagyrabecsülés szinonimája társul, addig a rútéi szinte mindig magukban hordozzák a visszatetszés, a heves elutasítás, undor és rettenet reakcióját.²⁰ E visszatetszést, heves elutasítást és rettenetet idézi meg Herzog groteszk alkotása.

„Szóljon disznó szájból malac dal”

A filmbeli groteszk bábszínházban a törpék töltik be a marionettfigurák szerepét, akik egy felsőbbrendű hatalom (melynek csak a hangját halljuk, és ebből talán arra következtethetünk, hogy ő nem törpenövésű), az „irányítás” távollétében öntudatra ébrednek és felismerik, hogy valójában önálló akarattal és szabadsággal rendelkező emberek. A szabadság e hirtelen rájuk törő mámora vak örülethez, tomboló, céltalan lázadáshoz és romboláshoz vezet, deviáns viselkedésüknek köszönhetően a vásznon hamar elhatalmasodik az örület karneválja. Hombre a legkisebb szereplő, aki testalkatából kifolyólag konkrét cselekvőként az örült happeningben képtelen részt venni, de ennek ellenére jelenléte folyamatos, és a baljós akusztikájú nevetésével mégis a lázadás generátora és szervezője.

A hol okkal, hol anélkül lázongó és kacagó törpesereg palotaforradalmának megértéséhez érdemes visszatérnünk Mihail Bahtyin karnevál-felfogásához. Értelmezésében a groteszk ábrázolásmód és a nevetés, valamint megítélésük a régiségtől a modernségig lényegi változásokon ment keresztül. A népi nevetéskultúra hagyománya, fejlődése és kialakulása évezredekkel korábbi időkre nyúlik vissza. Az őskorban a születést, a halált és az isteneket egyaránt kinevették – mindenféle gúny és szarkazmus nélkül. Ha meghalt valaki, „rituális nevetéssel” búcsúztatták, a nevetésnek teremtő erőt tulajdonítottak. A nevetésnek voltak egyaránt komoly és vi-

dám, becsmérő kultuszai is. A korai, osztály és állam nélküli társadalmakban az istenség és az ember komoly és komikus szemlélete minden jel szerint egyformán szakralizált, egyformán „hivatalos” volt. Miután kialakult az osztályrendszer és az államiság, a két aspektus nem maradtott többé egyenrangú. A vidám formák kiszorultak a hivatalosan elfogadott szemléletmódok közül, és új értelmet kaptak, összetettebbé és mélyebbé váltak, és a sajátosan népi világérzelelés, a népi kultúra alapvető kifejezésformájává alakultak.

A középkorban a nevetés formáinak és különböző megnyilvánulásainak egészen beláthatatlan világa állt szemben az egyház és a feudális középkorban uralkodó hivatalos és komoly kultúrával. A középkori ember a hivatalos intézmények mindennapi terhe alól teremtett és talált kibúvót, szimbolikus kárpótlast: a karneváli utcai multságok ideje alatt felborult a hivatalos rend, előtörték a nevetetés bizonyos rituális és kultikus formái. A népi kacaj a groteszk realizmus valamennyi formájának szervező ereje, a nevetésnek egyfajta lefokozó és materializáló szerepe van. A „fent” és a „lent” kozmikus aspektusát lefokozza, szigorúan topográfiai szempontból mérlegeli. A „fent” (az ég) és a „lent” (a föld, az anyaöl, a testi öl) közül utóbbi kap hangsúlyos szerepet, fontossá válik a közvetlen érintkezés a földdel, mint az elnyelő, ugyanakkor életet adó elvvel. Az ember a földdel érintkezik materiálisan az élete során, a földbe temetkezik és veti magvait, a föld egyformán magában hordozza a pusztulást és a születést. A középkori karnevál idején mindenki távol tartotta magától az egyházi és vallási szemléletet, egy össznépi esemény volt, mely idő alatt a lét egy egészen másfajta szférájába merülhetek, s melyben mindenki egyforma szabadsággal rendelkezett. A középkori ember nevetése, a karneváli paródia úgy cáfol, hogy egyszersmind új életre kelti és megújítja azt, amit tagad: temet és új életre kelt. A karneválra többek között abból a szempontból tekinthetünk esztétikai állapotként, művészetként, miszerint az a vallással, a kultúrával, a morállal ellentétes irányú mozgás. A karnevál nietzschei értelemben a művészethez hasonlatosan nem az emberi dekadencia „szolgája”. Mint elemzésemből később kiderül, a nevetés mint bíráló, ostromozás, s ugyanakkor mint a lét igenlése, tehát a nevetés, a gúny mint afirmatív, mindemellett kritikai funkció lényeges tematikai és strukturáló eleme Herzog alkotásában a törpék pandemikus karneváljának.

Bahtyin antropológiai rítuselmélete Victor Turner „struktúra-antistruktúra” modellje mellé állítható, mely szerint az antistruktúrák megjelenésére szükség van a társadalom szilárd működéséhez, az antistruktúrák feladata ebben az értelemben az emberek kizökkentése a mindennapi életből; az antistruktúra mint közösségformáló elem létezik. Bahtyin ki nem mondott koncepciója szerint a népünnepeken és a nevetéskultúrában az emberi közösség egy magasabb rendű, egyenlőségen alapuló, szinte utópikus ideáljával találkozunk.²¹ A Bahtyin- és a Turner-féle ünnepelemélet között felfedezhető egy lényeges különbség. „Turner nemcsak azokat a megnyilvánulásokat sorolja a »közösség-antistruktúra« értékrendjébe, amelyek a »struktúra« megkülönböztetéseit vidám vagy groteszk formában s az e világi örömszerepek jegyében támadják. Ide sorolja a másik véglet rituális magatartásformáit is: a földi élvezetek teljes elutasítását, az aszkézist, az önmegtartóztatást, a böjtöt, az önkéntes megalázkodást.”²²

Bahtyin értelmezésében a karneválokon hangsúlyos szerepet kapnak az élet anyagi-tesi aspektusai: a testiséggel kapcsolatos természetes folyamatok kiemelése, az evés-ivás, az ürítés, a nemi élet, a születés, a halál, az öregség képei. A groteszk realizmus legfontosabb ismérve a lefokozás, vagyis a magasztos, szellemi, eszményi, elvont dolgok átfordítása a tiszta anyagiség, az evilágiság és a vele el-téphetetlenül összenőtt testiség síkjára, ezért minden fennkölt ceremóniát és emelkedett szertartást anyagi-tesi síkra vetítve ismételték meg. A test és az anyag groteszk felfogása szerint a test maga a befejezetlenség, szemben áll az új kánonokkal, mivel a groteszk test nem válik külön az őt körülvevő világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából és túllépi saját kontúrjait. A groteszk test ábrázolásában felnagyítódnak azok a nyílások, amelyekeken keresztül érintkezik és anyagot cserél a külvilággal, beelátunk az ezeket összekötő belső csatornába. Olykor az egész test megnyílik, máskor rendellenes méretű (törpe, óriás), torzszülött vagy keveréktestű lényként mutatkozik meg. A mikrokozmosz-makrokozmosz kapcsolatából a groteszk testfelfogásban az következik, hogy az emberi testet felépítő kozmikus elemek révén az ember magában hordja a világ-mindenséget, a táplálkozás során felfalja a világot és úrrá lesz rajta, halála után pedig visszaolvad belé. A népi nevetéskultúra alkotásai a földet magát is egyetlen hatalmas groteszk testként ábrázolják: „A műalkotás, amely művész nélkül jelenik meg, például, mint a test, mint szervezet [...] A világ, mint önmagát megszülő műalkotás.”²³

A mámor lélektana

Nietzsche esztétikája Heidegger olvasatában egy olyan esztétikai tartományban határozza meg a művészetet, amihez nem csupán a létrehozás és a szép élvezete tartozik, hanem amiben az ember „lelkiallapota” is jelentős szerepet játszik. Nietzsche az „esztétikai állapot” kifejezést használja; később esztétikai „tevékenységről és szemléletről” beszél. Ám ez az esztétika egyben fiziológia is, vagy másként: a „lelkiallapotok” (tisztnan lelki értelemben) visszavezethetők egy hozzájuk tartozó testi állapotról. Lényegében a testi-lelki elválaszthatatlanságról van szó; arról az Élőről, amely az esztétikai állapotok tartományaként jelölhető meg, mint az ember élő „természete”. Amikor Nietzsche a fiziológiáról beszél, a testi állapotok hangsúlyozottságára gondol; azonban a testi állapotokban mindig van valami lelki is, ami a pszichológiához tartozik, amikor a pszichológiáról beszél, mindig hozzáérti a testi állapotaink (fiziológiai) mozzanatait is. Gyakran beszél az esztétikai állapotok mellett inkább a „művészi” és „művésztelen” állapotokról. Annak ellenére, hogy a művészetet a művészből kiindulva vizsgálja a ‘művészi’ kifejezést nem csak a művészre, hanem a művész állapotaira is alkalmazza. Ezek az állapotok a művészet (illetve a művész) vonatkozásában jelenthetnek teremtést vagy befogadást, világra hozatalt és felderítést vagy elakadást és csömört.

Egy esztétikának – mint a művészet (vagyis a művész) fiziológiájának – mindekelőtt azoknak a testi-lelki állapotoknak a lényegét kell felmutatnia, amelyben a tevékenység és a szemlélet egyszerre követi a természet formáját. Az esztétikai alapállapot megértéséhez a *Bálványok alkonyára* támaszkodunk. Az idézett rész

így szól: „*A művész pszichológiájához*. – A művészet illetve az esztétikai tevékenység és szemlélet létezéséhez egy fiziológiai előfeltétel nélkülözhetetlen: *a mámor*. A mámornak először az egész testet izgalomba kell hoznia: korábban nem juthatunk el a művészetig. A mámor nagyon is különbözőnek feltételezett módjai rendelkeznek ezzel az erővel: mindenekelőtt a nemi izgalom, a mámor legősibb és legeredendőbb formája. A mámor minden nagy vágy, minden erőteljes affektus kíséretében létrejön; az ünnepek mámora, a küzdelem, a bravúr, a győzelem felett érzett mámor, minden extrém testmozgás, a kegyetlenség, a rombolás mámora; bizonyos klimatikus hatások pl. a tavasz mámora, vagy a narkotikus befolyásoltság; végül az akarat mámora, a túlradó és pazarló akarat mámora.”

A mámor esztétikai alapállapot, amely a mámor különböző módjaiban létezhet: ezek az apollói és a dionüszoszi, melyek a hétköznapi életben is megmutatkoznak (az álomban és a mámorban); lényege az erőtöbblet és a teljesség érzése, a mámor mindig mámor-érzés. Maga az érzés sohasem csak valami „belső”, hanem jelenválóságunk minden alapmódjának foglalata; a *hangulat* sem csak belső meghatározottság, hanem mindenekelőtt egy ön-meghatározás és hangulatba hozatal magában a hangulatban. A hangulat az az alapmód, amelyben önmagunkon *kívül* vagyunk és lényegében mindig is így létezőnk, minden érzés egy élő hangulat és egy „felhangolt” élő. A mámor egy érzés, mégpedig egy igazi érzés, hiszen az élő „hangoltság” egységét teremti meg. A mámor kettőssége az erő-többlet érzésében és a teljesség érzésében mutatkozik meg. Az erő-többletet úgy kell értenünk mint „képességet az önmagunk feletti kívül létre”, tehát ez magához a létezőhöz való kapcsolódás; ebben a viszonyban a létező gazdagabbnak, átláthatóabbnak és lényegibbnek látszik. A többlet nem egy „objektív” fölösleget jelent, ami az erő egyfajta növekedése lenne. Az (erő) többlet hangulatszerűként értelmezhető: az emelkedésben, az önmaga általi emelkedésben határozható meg. Ugyanez figyelhető meg a teljesség érzésénél is: nem a belső események megnövekedett fellendülését jelenti, hanem egy olyan hangoltságot, amely számára semmi sem lesz idegen vagy túl sok, amely mindenre nyitott és mindig ugrásra készen vár: a legnagyobb örültség és a legmagasabb kockázat sűrűsödik össze benne. Ezáltal egy harmadik mámor-érzés áll előttünk: a tevékenység és szemlélet, a befogadás és benyomás, illetve a közlés és az „önmagát szabaddá tétel” váltakozó érvényesülésének minden telítettsége és minden ereje.

A mámor egy érzés, azonban pontosan a művészi és a művészietlen állapotok ellentétéből válik világossá, hogy Nietzsche a *mámor* szó alatt nem egy futólagos állapotot ért, amely, mint a „részegség”, felizzik és elillan. A mámor ezért nehezen értelmezhető pusztá affektusként; a mámor talán mint *szenvedély* ragadható meg – de mennyiben? E kérdésre adott válaszhoz *A hatalom akarásának* egyik szöveghelyét hívjuk segítségül: „A művészek *nem* a nagy szenvedély emberei, bárhogy is szeretnék ennek ellenkezőjét velünk és önmagukkal elhithetni... Nem azzal szabadulunk meg szenvedélyeinktől, hogy ábrázoljuk őket. Sokkal inkább akkor szabadulunk meg tőlük, *amikor* ábrázoljuk őket.”²⁴ Riegl vezette be először a művészetakarás (*Kunstwollen*) fogalmát, mely az akarás történetének tekinti a művészet fejlődéstörténetét, arra a lélektani felvetésre alapoz, hogy a készség csupán másodlagos kísérőjelensége az akarásnak. „Általában nem értik meg, miért van

olyan kizárólagos jelentősége a művészetakarás fogalmának. Mégpedig azért nem, mert abból a szilárdan meggyökerezett, naiv felvetésből indulnak ki, hogy a művészetakarás létrejöttét megelőző céltudatos ösztön, nagyjából mindig ugyanaz volt, kisebb eltérésektől eltekintve – ezeket az eltéréseket nevezik stiláris sajátosságoknak – és ez az akarás – legalábbis a képzőművészetben – mindig a természeti mintához való hasonlatosságot célozta.²⁵ Az abszolút művészetakarás a lelki szükségletek minőségének mércéje. Ennek a még meg nem írt lélektannak a tárgya a művészi szükséglet, illetve a stíluszükséglet lenne, a világézés története lehetne, mely világézés az egész emberiség lelkiállapotát testesíti meg a kozmosszal és a külvilág jelenségeivel szemben.

Wilhelm Worringer művészetértelmezésében a művészet utópiaként való felfogása kevésbé nyomasztó jövőképet kínál, mint ami általában a posztmodernre jellemző apokaliptikus spekulációknál szokásos. A művészet felszívódott a gondolkodásban, átjárta és érzékivé tette azt, a szellemi művészet öntudatlan helytartója egy eljövendő, művészeti jellegű szellemiségnek, a művészet utópiája ebben az értelemben az érzéki gondolkodás eljövetele, amihez a művészet eretnekeire van szükség. A szuggesztív művészet, a karnevál magva az ösztönökre való hivatkozás, a dionüszoszi mámor, mely ünnepet ad a testnek és szemnek egyaránt. A szépség kánonának perspektívájából a nietzschei esztétika, mely arra hivatott, hogy a művészet/művész lényegét a fiziológiából és a testi-lelki állapotokból eredeztesse, Rosenkrantz fogalmaival élve a természeti-, lelki- és művészeti vétségeknek otthont adó övezeteként szolgálhat. Ezekben a heterotópiákban – a művészetben, a középkori karneválban, és nem utolsó sorban Herzog *A törpék is kicsin kezdtek* című filmjében – az aktív és reaktív erők játékának végtelen pluralitásával szembe-sülünk. Noha a bahtyini karnevál rítuselméletének szimbolikus formái minden korban igazak, esszenciájuk érvényessége idő- és kultúrspecifikus: a bennük rejlő erőttöbblet, az emelkedés és a szenvedélyeinktől megszabadító cselekvés mindig annak függvénye, ki, mikor és mennyire tűri el ezek nyilvános megjelenéseit. A Heidegger által értelmezett nietzschei esztétika expozícióját a groteszk realizmus szellemiségében akár így is érthetnénk: a karnevál mint a nihilizmussal szemben-álló ellenmozgás és a karnevál mint a fiziológia tárgya.

Worringer különbséget tesz a beleérző és az absztrakciós hajlam között, melyek lényegileg abban különböznek egymástól, hogy a beleérző hajlam előfeltétele az ember és a külvilág között fennálló panteisztikus, 'meghitt' viszony, míg az absztrakciós hajlam a nagy belső nyugtalanság érzéséből ered, amit az ember a külvilág jelenségeivel szemben érez. A nietzschei esztétikai állapotot és az absztrakciós hajlamot egyaránt nevezhetjük a *batalmas szellemi tétiszonny* állapotának. Mintha ismét a középkori karnevál szellemével szembe-sülnénk: „Csak a közös ösztön révén összetömörült, differenciálatlan tömeg rendelkezik olyan dinamikus erővel, hogy létre tudja hozni önmagából ezeket az absztrakt szépségű formákat. A magányos individuum túl gyenge az ilyen absztrakcióhoz.”²⁶

A reneszánszban kialakuló testképből kezdenek eltűnni a befejezetlenségre utaló jelek, a test mindinkább az individuum fátyla mögé bújik, elrejtőzik, és egyre nagyobb titokká válik a test befejezetlensége. Megszületik a klasszikus értelemben vett *szép esztétikája*, ami nem tud mit kezdeni e testfelfogással, ezért a rút test

egyre inkább taszító hatást vált ki az emberekből.²⁷ A művészet hatását a reneszánsz után külső, és nem az azt megelőző belső eredménynek tulajdonították. A művészetfogalom abból a megingathatatlan feltevésből indul ki, hogy a művészet legmélyebb lényegét tekintve az érzékekhez kötődik; a szellemi mozzanat utólagos és másodlagos. Az érzékiségre, a beleérzésre alapozott hellén művészetfogalom vált mérték- és irányadóvá az európai művészetfelfogásban.²⁸ A XVI. század közepétől kezdődően a népi groteszk testfelfogás, az anyagi-testi elv kedélyes *disznólkodásnak* tűnhet (ahogyan azt a filmben az örület eluralkodásának elején az Instructor kiabálja az intézet lakóinak: „*Schweinerei!*”), és teljes mértékben szemben áll a reneszánsz-klasszicista testkánonnal.

Norbert Elias *A civilizáció folyamatáról* írt könyvében a viselkedési szabályok, az etikettek alakulását a XV–XVIII. századig vizsgálva felvázolja azt a folyamatot, hogy miként távolította el az embert a civilizáció saját testi-fizikai megnyilvánulásaitól. Ez az átalakulás csak a népi nevetéskultúra értékrendjének radikális letörésével, háttérbe szorításával volt lehetséges. Az új civilizációs eszmények kialakulásának eredményeképp az ember jelentős mértékben eltávolodott a saját biológiai-testi realitásától.²⁹ A természet megragadásával szemben a valóság megragadása Worringer értelmezésében a kín, a megrázkódtatás katarikus élménye, ami folyamatosan üldöz minket; a szellemi erőik tüze, mely szerves része a karneváli atmoszférának. A reneszánszot követően nem létezik Európában ilyen eleven közösség; a tömeg többé nem organizmus, hanem összeadott egyesek mechanizmusaként működik.³⁰ A kortárs művészet testszemléletének egyik jellegzetes vonása, hogy egyre távolabb helyezkedik a hagyományos idealizáló-esztétizáló, a testet többnyire távolról szemlélő mimetikus ábrázolásoktól. A test médiumból fokozatosan metaforává alakul át, mintha kezdene visszanyúlni a középkori karnevál szellemiségéhez, ahol a groteszk realizmus testfelfogásában a test (mikrokozmosz) a világ mintájára (makrokozmosz) teremtődött. Herzog alkotása mintha éppen e mozgást példázná.

Mindenki magáért, Isten mindenki ellen

A filmben egy többszörösen abszurd szituációval találkozunk: a törpesereg merő szórakozásból kényszeríti a két legkisebb (sic!) törpét, Theresát és Hombrét, hogy töltsenek el együtt az igazgató szobájában egy pásztorórát. Bezárják őket a szobába és hallgatóznak, infantilis kíváncsisággal lelkesednek és leselkednek. Hombre túlságosan prűden viselkedik a szobában, gyermeki zavarba jön, képtelen Theresa után felmászni a nagyméretű ágyra, így a jelenet savanyú komikumba és zavarba torkollik – az aktus már az óriás világ túlméretezett ágya miatt sem teljesezhet be. A törpék korábban mutatott gátlástalanságuk ellenére e jelenetben szégyenlősen viselkednek; korábbi szokimondó stílusukkal ellentétben meglehetősen prűden és visszafogottan – mintha „tilosban járnának” – beszélnek az aktus eseményéről. Ez ellentétben áll a középkori karneváli értelemben vett groteszk realizmus velejével, amire a familiáris és szokimondó beszédstílus volt a jellemző.³¹ A jelenet abszurd komikumát fokozza, hogy Hombre a kezében óriásnak tűnő erotikus újságokat pakol az ágy elé, és arról próbál feljutni a fehér, megvetett ágyra. A coitus helyett

az egész társaság az erotikus képek nézegetésével tölti az időt és prüd, mindamellett gátlástalan nevetgéléssel csodálja az óriási, meztelen hölgyeket. A „testi-lent” kozmikus kapcsolata megszűnt a földdel, a testi dolgokból kiveszett a megújulást hangsúlyozó momentum, a közösülés jelentősége, ami jelen esetben meg sem történt, a mindennapi erotikán túl nem kap más szerepet, a „testi-lent” dolgai az alantás lét kategóriájába szorultak. A mindennapiság, a magánélet és az individuális pszichológia síkjára kerültek át, érvényességi körük beszűkült, mintegy szakosodott és elveszítette közvetlen összefüggését a társadalmi élettel, valamint a kozmosz teljességével.³² Ez a terméketlen világ felerősíti a negatív jövőképet a filmben.

A bahtyini karneválfelfogás igenlő természetével ellentétes a vacsorajelenet is, ahol az asztali áldást követően elmarad a lakoma, helyette pusztító örületté fajuló „ételcsatát” kerítenek a törpék. E jelenetet emellett a keresztény világkép és a katolikus egyház szarkasztikus kritikájaként is felfoghatjuk. Az étkezést a törpék is gúnyosan utolsó vacsorának nevezik, a közös asztali áldás után pedig a fehér kenyérrel dobálják egymást, a bortól pedig lerészegednek. Ezt követően keresztre feszítenek egy majmot, hogy bizarr keresztúton hordozzák körbe.³³

A törpék eszeveszett és őrjengő rombolását kísérő egzaltált nevetés már nem a hagyományos értelemben vett karneváli népi kacaj, hiányzik belőle az ujjongás és örvendezés, csupán keserű és gúnyos, kiveszett belőle az ambivalencia. Nem találjuk benne az igenlő és a teremtő tónust, a nevetés bomlasztó és pusztító volta kap hangsúlyos szerepet.

A történet végére a provincia a káosz és az örület uralma alá kerül; e tébolyban még a legszelídebb lakók is bekerülnek az örület sodrába. Füstölgő, lerombolt és felgyújtott környezetben és a lelki sivárság és romlottság színterén találjuk magunkat. A romok sivatagában, az udvaron az utolsó jelenetben egy fölállni képtelen tevét láthatunk, amin Hombre hosszasan nevet. Miközben a teve sikertelenül próbálkozik lábra állni, őt vallásos bolondnak nevezik, aki csak térdelve képes létezni. Herzog elmondása szerint Hombre az emberiség esszenciáját képviseli az utolsó jelenetben, akinek hosszas nevetése elárulhatja, mik is vagyunk ebben a világban és hová tartunk.³⁴

A film többször visszatér a csirkék kannibalizmusának ábrázolására, naturalisztikusan kegyetlen és visszataszító módon követhetjük nyomon, ahogyan a kiközösített gyenge példányt a többiek lassan kivégzik, majd csipegetve teteméből csemegéznek. Hasonlóképp közösítik ki és bántalmazzák válogatott trükkökkel a bentlakók a két vak törpét. A világtalan liliputiak különbözőségük miatt hasonlóan a sánta csirkéhez a „mikrotársadalom” szeparált tagjaivá válnak. Ahogy falják és tépik egymást a csirkék, úgy fordul szembe a két vak szereplő is (Chicklets és Azúcar) e spontán anarchista-forradalmi „ünnepben”. A történet női szereplői szintén a terméketlenséget és az anyai ösztönök teljes mértékű elveszettségét sugallják magatartásukkal, céltalanul tojásokat törnek, megölik az anyadisznót és rezzenéstelen arccal végignézik, ahogy a kicsinyei szopni próbálnak elpusztult anyjuk teteméből. A társadalmi normák és az emberi civilizáció elleni kaotikus felkelésben a törpék szimbolikusan is megsemmisítik az írott szabályokat azzal, hogy a körben forgó autó alá dobják az írógépet, felszabdaldják a szőnyeget, a mozgókert szimbólumát (melyre a filmben megjelenő mikro- és makrokozmosz megjie-

lenítésének egyik szimbólumaként is tekinthetünk³⁵), amin korábban egyikőjük Aladdinként utazott a véget nem érő szédítő körforgásban.

„Feste! Feste!”

A preromantikában és a korai romantikában a groteszk újjászületett, jelentése alaposan megváltozott, a világ szubjektív, individuális érzékelésének kifejezésformájaként éled újjá; e felfogás már igen messze esik a középkori karneváli világérzékeléstől. Belső karnevállá interiorizálódik, melyet az egyén magányban, izolált helyzetét mélyen átérezve él meg. A komikus elv, a nevetés jelentős mértékben átértékelődik, többé már nem ujjongva nevető, hanem a humor, az irónia, a szarkazmus képében jelentkezik. A romantikában fedezik fel a groteszk módszert, melynek segítségével rábukkannak a belső emberre, és föltárják az emberi szubjektivitás mélységét, összetettségét és kimeríthetetlen szabadságát. A groteszkhez felszabadító erőt rendelnek, mely mindenfajta dogmatizmust, zártságot és korlátot szétvet.

Wolfgang Kayser a modernista groteszkről szólva a groteszk világnak általános komorságot tulajdonít, és ennek az ijesztő világnak minden zugát átható félelmetes tónus emeli ki. Amíg a középkori karneváli szemléletben a negatív tényezők „barátságos mumussá” változtak, addig Kayser a modernista groteszkben valami ellenségest, valami idegent és embertelent vél felfedezni, a groteszk világ elidegenült lesz. A groteszk ábrázolásban a saját, otthonos, hozzánk tartozó, lényünkkel rokon világunk válik idegenné és ellenségessé, de mindemellett egy másik értékhorizontú világrend, egy másik világ lehetőségét villantja föl. Ezt a hatást minden egyes forma sajátos, szubjektív eszközzel éri el. Felsejlik valamilyen igazán otthonos, aranykori, elérhetetlen, óhajtott világ lehetősége, ahol az ember visszaérkezik önmagához. A fennálló világ megsemmisül és megújul egyben, a világ halódva teremődik. A groteszk a *valami* (Es) kifejeződésének a formája, olyan valami, ami a világot, az embereket, az emberi életet és tetteket irányító idegen, embertelen erőként funkcionál.

Végeredményben, ha a groteszk ábrázolás történetén és fontosabb állomásain végighaladunk,³⁶ arra a következtetésre jutunk, hogy az eredeti pozitív pólus kiszorult az ábrázolásból, a művekben nem találjuk azt a magot, ami a megújulásra utal, félbetört groteszk képi világgal találkozunk, amiben azt tapasztaljuk, hogy az elhaló maradt fenn.³⁷ Herzog filmje mint a fent vázolt, a groteszk (an) esztétikájának geneológiájába újabb fejezetet író alkotás jelenik meg, ami a groteszket a korábbi kánon(ok)hoz kapcsoló s egyben azokat kritizáló aspektusokat is magában foglal. Amennyiben Herzog filmjét összevetjük a Bahtyin tanulmányában kifejtett groteszk ábrázolásmód jellemzőivel és azzal, ahogy az idő múlásával az eredeti jelentést átértékelődött, Herzog fekete humorú pesszimista világa leginkább a romantika groteszkiéből kisarjadó modernista groteszk kategóriájába sorolható. E különleges mikrokozmosz „mesebeli” lakói fellázadnak a világ totalitása ellen – a megbénult és tehetetlen szellem drámájának lehetünk szemtanúi. Teljes káoszba torkolló lázadásuk azonban eleve kudarcra van ítélve, mert nincs ellenfél. Az Igazgató távol van, az egyetlen ápoló elbarikádozza magát Pepével, a túsul ejtett „in-

tézetlakóval”, akinek elfogása szintén fokozza a film cselekményének abszurdumát, hiszen Pepe könnyen megmenekülhetett volna a különös fogság elől. E céltalannak tűnő happening sommás, sűrítő szimbólumaként jelenik meg Herzog egyik fő motívuma, a körben forgás: a törpék egy autót járatnak körbe-körbe az intézet udvarán (melyet ráadásul csak elindítani tudnak, leállítani már nem).

A nevetés mint a kritika ősi toposza a film egyik vezérmotívuma; végigkíséri a történet kaotikus momentumait és hangsúlyos szerepet kap annak zárójelenetében is. Hombre véget nem érő nevetése (mely könnyen párhuzamba állítható a már vizsgált *karneváli nevetéssel*) azt sugallja, hogy nincs mód az új értékek teremtésére; a szellem képtelen a túlon túl nehéz terhek miatt szabadságáért küzdeni. Az élet jelentéktelenné és üressé vált, a nevetés alapja a kétségbeesés, már nincs benne vidámság. Hombre – a magát *balálra győző én* – kiüresedett világgal találja magát szemben. „És ebben a magányára ébredt énben, ebben az énben – melyről Werfel így szól: *enyém semmi!* Amit énnek mondunk, az is idegen marad, és nem könyörül – ebben az énben cikázik föl ismét a szellemi művészet iránti igény és a személyfölötti kifejező akarat újabb jelzőtüze – de nem természetes tüze”.³⁸ Hiányzik az újjászületés aspektusa, a kacagás nem utópikus, nem irányul magasabb célokra, azonban egyetemes, mindenkit és mindent célba vesz. A fölkorbácsolt én görcsös nevetése az élet abszolút tagadásaként jelenik meg a groteszk modernista megközelítésében. Az egyetemes őrjöngés közepette mintha nem látnánk utat a megújulásra – de ne feledkezzünk meg a groteszk ábrázolásmód velejáról, a változás folyamatáról! A groteszk felfogásában a világ halódva teremődik, ez a perspektíva továbbra is ott lappang a háttérben, annak ellenére, hogy az inga a modernista groteszk rendszerében erőteljesen a tagadó és negatív tónus irányába mozdult el.

A szabadság enybe māmora

A rendező „hol volt, hol nem volt” bábszínháza színterét a film elején térképszerű rajzzal mutatja be a nézőnek – ebből a befogadó már sejtheti a film elején, hogy a túlzott rendezettség és fegyelem jelentős szerepet játszik a történetben – és hangsúlyosan egy valamilyen felsőbbrendű hatalom által irányított közegbe kap betekintést. E *valami*, amit nevezhetünk az Igazgatónak (talán Territorynak), vagy valamilyen transzcendens erőnek, Sorsnak, irányítása alatt tartja a világot. E *valami* távolléte, hiánya a szereplőkben megidézzi a karneváli atmoszférát, amelyben erőteljesen felerősödik a negatív, tagadó tónus, és az újjászületésre és megújulásra azon kívül, hogy a groteszk ábrázolási mód ezt önmagában hordozza, semmilyen képi utalást nem találunk, az ábrázolás nem utópikus. A bemutatott világ, ami korábban ismerősnek és sajátjának tűnt, idegenné és félelmetessé válik. Ezáltal feltetelezünk egy olyan világot, ami jobb, emberibb és igazságosabb; e világ nyújt mércét a fennálló rendszer negatív voltának észleléséhez, de erre a világra konkrét utalást nem kapunk.

Az intézet fantasztikumát fokozza, hogy nem tudunk szinte semmit a külvilág működéséről. Egy közösséget látunk, amelyből kitör az elfojtás okozta erőszak, menekülés helyett inkább maradnak, és az értelmetlennek tűnő pusztítás mellett

döntenek. Mintha a világmindenség haldoklásának és apokalipszisének lennénk szemtanúi, ahonnan már kiveszett minden bizakodás és remény. A törpék szimbolizálhatják magát az emberiséget az univerzumban, amiben, és amihez mi emberek soha nem tudunk felnőni.³⁹ A szereplők gátlástalan, romboló akciójuk ellenére sokszor gyermekien és naivan viselkednek, természetük akaratlanul is valamilyen befejezetlenséget és gyermeket sugall számunkra. Azonban tudatosan bennünk, hogy nem gyermekeket látunk a vásznon, hanem liliputi embereket és tisztában vagyunk azzal, hogy ők már nem nőnek nagyobbra, testük befejezett, már felnőttek, és pont ez a tény okozza bennünk a csalódást, ebben érezzük az elénk tárt világban az emberiség tragédiáját. A film azonban nemcsak a világ egyre csak növekedő és soha véget nem érő szféráira hívja fel a figyelmet, egyaránt utal a mikrokozmosz létezésére is. A dobozba zárt halott bogárvilág (mely dobozon a következő feliratot olvashatjuk: *Fehlfarben*, ami az egész film atmoszférájának tömör jellemzője is lehetne, akár szószertenti, akár átvitt értelemben véve) esküvői frigyre kész tagjai szenvedélyes gyűjtőjük kezében ugyanolyan módon irányított, akarat nélküli figurák, mint ahogy a törpék az intézetben a szürke lét monotonitásának a rabjai voltak.

A film (és olvasatomban maga a középkori karnevál atmoszférája is) par excellence magában foglalja a nietzschei filozófia azon aspektusát, miszerint a művészet a hatalom akarásának ösztönzője, valamint a művészet megragadása a fiziológia útján és a fiziológia közvetítésével az aktív és reaktív erőviszonyok szimbiózisának eredménye. E művészetfelfogás kritikai jelentése abban rejlik, hogy leleplezi az összes reaktív művészetkonceptiót. A filmben lezajló, első pillantásra kaotikusnak és értelmetlennek tűnő, cselekménysor vizsgálatához kézenfekvő lehet a Deleuze-féle „Nietzsche-definícióhoz” nyúlnunk, melyben a tudat mint az úrhoz viszonyuló rabszolga-tudat jelentkezik, ami a magasabb nívójú uralkodó aktív erők és alacsonyabb nívójú reaktív erők viszonyának függvénye. Az alsóbbrendű erők (reaktív) hatásukat úgy fejtik ki, hogy fenntartják azokat a mechanizmusokat és célszerűségeket, amelyek az életfeltételeket, valamint a fennmaradás, az alkalmazkodás és a hasznosság által támasztott feladatokat, funkciókat teljesítik. Csak akkor érthetjük meg a reaktív erőket olyannak, amilyenek, vagyis mint erőket és nem mint mechanikai vagy teológiai sémákat, ha kapcsolatba hozzuk őket azzal, ami uralkodik fölöttük, ami nem reaktív. Ezen erők jellemzése természetüknek fogva nehezebb feladat, ugyanis kisiklanak a tudat hatóköréből. A tudat lényege szerint reaktív, ezért nem tudjuk, mit tehet, mire képes a test. A reaktív funkciókhoz sorolhatjuk a tudaton kívül az emlékezetet, a szokásokat, a táplálkozást, a szaporodást, az önfenntartást, és az alkalmazkodást is. A tudat a saját szemszögéből látja a szervezetet, és a maga módján, tehát reaktívan érti meg azt. A valódi problémát az aktív erők feltárása és megértése jelenti, melyek nélkül maguk a reakciók sem lennének érthetőek. Az erők szükségképpen tudattalan aktivitása emeli a testet minden reakció fölé, kiváltképpen pedig az én ama reakciója fölé, melyet tudatnak hívnak. A test aktív erői azok, amelyek a testből egy „ő magát” alkotnak, és ők határozzák meg ezt az ő magát felsőbbként és meglepőként „...egy hatalmas uralkodó, egy ismeretlen bölcs – kinek neve magad. Testedben lakik, *maga* a tested.”⁴⁰

Az aktív erők célja természetüknél fogva a hatalomra törés, a kisajátítás, a meghódítás, a leigázás, az uralkodás. „Kisajátítani annyit jelent, mint formákat kikényszeríteni, megformálni a dolgokat, kihasználva a körülmények összjátékát.” Nietzsche filozófiájában a metamorfózis erejének nemesítését követhetjük nyomon, az átalakulásra való nyitottság, a dionüszoszi képesség az aktivitás legfőbb definíciója. A cselekvés nemesebb és felsőbbrendű pozícióban van a reakciókhoz képest, a reaktivitás eredendő erőminőség, mely azonban csak az aktívval való kapcsolatában, csak az aktívból kiindulva érthető meg.⁴¹

„A törpe, ez a mitologikus homunculus, mágikus koraszülött, mintha maga is tudná, hogy a kellenél korábban jött a világra, megszállottan igyekszik visszajutni az őt nemző védő, ölelő anyaölbé.”⁴² Héphasztosz szintén koraszülöttként jött a világra, akit csúfsága miatt anyja és szülőhelye eltaszított önmagától. A kovácsisten története párhuzamba hozható a törpék mindent megsemmisítő apokaliptikus hadműveletével. Héphasztosz a kitaszított érzésétől kínlódva kilenc évig egy barlangban forralta bosszúját az „anyaöl” ellen. A szereplők rombolása a föld, az anyaföld ellen irányul, egy humánus voltát már elveszített világ elleni torz háborút követhetünk nyomon. A hagyományos értelemben vett karneváli gesztus „Bahtyin sodró erejű optimista dicshimnusz”,⁴³ miszerint amit a mélybe dobnak, azt nem a nemlétebe, az abszolút megsemmisülésbe vetik alá, hanem a termékeny mélységbe (az anyai testi öl, föld, fogamzás, kezdet), az elidegenedett ember nevető sikolyaként jelenik meg a filmben.

Mintha Héphasztosz mitologikus fájdalma a felszínre került volna, és Dionüszosz mámorító borától megittasulva, bosszújukkal az anyaföld ellen önmaguk pusztulását is kívánnák egyben. Bosszút állni, ámde mégis visszatérni a nemző védő, ölelő anyaöl legmélyére. A groteszk ábrázolásmód egyik fő motívuma a lefokozás, a földre szállítás, a közvetlen érintkezés a földdel mint elnyelő és ugyanakkor életet adó elvvel. A groteszk hagyományaiban az ember sohasem tekint önmagára befejezett testként, tudatában van annak, hogy csupán a nagy körforgás, a pusztulás és születés végtelennek tűnő ismétlődésének a részese, ámde itt nem kapunk sem utalást, sem reményt egy szép, új világ megszületésére. A változás krízisében, élet és halál küzdelmében Thanatosz és a pusztulás győzedelmeskedik.

„*Sosincs záróra*”

A törpék is kicsin kezdték című filmben a groteszk az előbb részletezett kultúrtörténeti aspektusok sokaságán túl a (nem kizárólag, de főként) társadalomkritika szerves – gyakran posztmodern gesztussal élve bőven túllírt, vagy hangsúlyosan kitett pozícióban lévő – eszköze. A groteszk ilyen funkcionális interpretációjával egyaránt értelmezhetjük különös végkicsengésű utópiaként és disztópiaként is az elsöre inkább minden összefüggést nélkülöző cselekménysort. A film sajátos atmoszférája a rendező hűvös-szemléző formanyelvi megoldásának köszönhető, aki csupán reprezentálni akarja a történéseket, azok értelmezését azonban szigorúan a befogadóra bízta. A filmben bemutatott eseményekkel szemben távolsgáttartás jellemzi, ezért az alkotás reflexivitása, illetve ön-reflexivitása hangsúlyos szerepet kap.

A cselekményben felmerülő bármely problémáról csak paradox módon jelent ki bármit, vagy fogalmaz meg kritikát a film; a posztmodern történetmesélés és filmnyelvi megoldások relativisztikus üzenetként jutnak el hozzánk. A filmben felmerülő igazságok problematikusságáról Herzog rendre megmutatja: ezek csak plurálisan artikulálhatóak. A törpék tombolásukban egyszerre kritizálják elnyomók elnyomottak társadalmát. Egyszerre átkozzák el az öndestruáló, démonikus perpetuum mobileként ábrázolt technokrata gépezetet és hívják fel megmásíthatatlan technébe-vetettségünkre figyelmünket. Ugyanazzal az infernálisan ártatlan kacagással nevetünk a blaszfémiába hajló keresztúton és borzadunk el a minden humanizmus utáni, jón és rosszon egyaránt túllépő kegyetlenkedésen (mely, fontos hangsúlyoznunk, messze nem csak az „uralkodó” osztály sajátja). Elnyomók és elnyomottak, emberek és állatok, szent és profán a kamera fókuszától kapja értelmét, ezzel írva képre a foucault-i, nietzschei modernségkritikát: minden nagy mítoszunk a racionálisan meghatározható és betartható normákról – Wittgensteinnel szólva – csak optika kérdése.

Amint az a filmhez készült rendezői kommentárból kiderül, a film alapötlete egy rémálomban jelent meg Herzog előtt. Ha e *rémálmokkal* művészetté transzformáltan szembesülünk, talán csökkenthetjük intenzitásukat. Nietzsche esztétikája szerint a művészet lényege az igenlés, az áldás, a lét istenítése. A szörnyű és kérdéses dolgok ábrázolása már önmagában a művész hatalom-ösztöne és nagyszerűsége, hiszen mindez azt mutatja, hogy nem fél azoktól. Ahogyan a tragédia sem a rezignációt tanítja, úgy a pesszimista jelző sem alkalmazható a művészetre; nincsen pesszimista művészet.⁴⁴

A rút minősége is birtokolhatja a hatalmat, ha még közvetít valamennyit a művész győzedelmes energiájából, ami a csúfságon és félelmetes elemen úrrá lett; vagy amennyiben halkán megmozdítja bennünk a kegyetlenség örömét, önmagunk megerőszkolásának vágyát, és ekképp az önmagunk fölötti hatalom érzését.⁴⁵

Az igazság maga is csúf. Hasonlóképp a karneválhoz – melyben sosem gondolatokat közlünk, hanem mozgásokat, mimikai jeleket, amelyekből gondolatokra következtetünk – a művészet is azért van, hogy ne menjünk tönkre az igazságtól.⁴⁶

JEGYZETEK

1. Martin Heidegger (ford. Molnár Péter): *Nietzsche- Der Wille zur Macht als Kunst*. Freiburger Vorlesungen Wintersemester 1936/37, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1985. 108–124. In: http://primus.arts.u-szeged.hu/philo/kulonbseg/7_12/cikkek/MPheid.htm

2. Klaniczay Gábor: *A civilizáció peremén*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990. 42.

3. Bahtyin, Mihail (ford. Könczöl Csaba): *François Rabelais művészete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

4. Nietzsche, Friedrich (ford. Romhányi Török Gábor): *A hatalom akarása*, 809. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.

5. Uo. 803.

6. Uo. 812.

7. A rendező elmondása szerint a film keletkezésére nagy hatást gyakorolt Tod Browning 1932-ben forgatott *Freaks* című filmje, amit akár egyfajta sötét tanmeseként is értelmezhetünk, melyben a torzszülöttek megítélésének igazságtalanságát a történet végén egy különös metamorfózis bizonyítja. A tör-

pék is kicsin kezdtek című film egy ellenpéldájaként megemlítendő a szintén csak törpenövésű színészgárdát felvonultató klasszikus western történetmesélésen alapuló paródia a *The Terror of Tiny Town* (Sam Newfield, 1938) című alkotása. Érezhetően éles ellentét fedezhető fel a két film hangulata között: amíg Herzog filmjének cselekménye és szereplői a befogadót folyamatosan elidegenítik és kizökkentik az azonosulás folyamatából, mely momentumok minden esztétikai élmény végső és legmélyebb lényegéket funkcionálnak, addig Newfield apró termetű szereplőgárdájának klasszikus narratívája magával ragadja a nézőt, és a humor köpönyegébe burkolózva a testi deviancia ebben az esetben a szórakoztatás eszközüvé válik.

8. Uo. 809.

9. Muhi Klára, Perlaki Tamás: *Werner Herzog*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1986. 5–6.

10. Foucault, Michael (ford.: Angyalosi Gergely): *Eltérő terek*. In: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 147–155.

11. A filmet több mint evidens volna az általam vizsgált esztétikai horizonton túl (vagy emellett) például társadalomkritikai aspektusból is vizsgálni (a foucault-i hatalom és felügyelet, vagy a reichi tömeglélektan perspektíváját játéka hozva) – ám e vállalkozás jócskán túlmutatna e dolgozat keretein. Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a számos, nyilvánvalóan szociokritikus gesztus ellenére Herzog maga hangsúlyozottan nem tartja a filmjét „válasznak” az 1968-as eseményekre.

12. Xenophanészt idézi Eco in: Eco, Umberto (ford. Sajó Tamás): *A rútság története*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 10.

13. Uo. 15.

14. Aquinói Szent Tamást idézi Eco in: Eco, Umberto (ford. Sajó Tamás): *A rútság története*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 11.

15. Bahtyin, Mihail (ford. Könczöl Csaba): *François Rabelais művészete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. 376–390.

16. Dolgozatom természetesen nem vállalkozhat egy tér- és időbeli értelemben is átfogó kultúr-történeti áttekintésre, ám néhány fontosnak tartott 'állomást' mégis meg szeretnék említeni e lábjegyzetben: ismeretlen források arról írnak, hogy Bahalul és Harun ar-Rasid kalifa udvari törpéi értelmi fogyatékosnak tették magukat, és így büntetlenül űzhettek az uralkodóval megbotránkozató tréfákat, sértéseket, és megengedhettek maguknak mindenféle botránys kijelentést. Az európai udvarokban a királyok között az volt a szokás, hogy törpéket ajándékoztak egymásnak, a királyi palotákban egyre több törpe végezte a mindennapi feladatokat, miközben az előkelőségek szórakoztatását szolgálták. Még a XX. század első harmadában is élénken élt az udvari törpék kultusza. A liliputiak tökéletes társaságot jelentettek a mindenható uralkodó számára, ugyanis felsőbbrendűségüket, mérhetetlen hatalmukat és büszkeségüket még inkább fokozta egy apró, egyben különleges lény jelenléte. A király kezében a törpék a „mechanikus baba” szerepét töltötték be. A XIX. században Darwin evolúcióelmélete kapcsán szintén felkeltették a figyelmet a megszokottól eltérő testalkatú emberek, innentől kezdve a bámulás oka nem csupán a meglepzettség és a gúny volt, hanem a „tudományos érdeklődés” és a kíváncsiság is. A liliputi emberek vonzották a közönséget, így a vásárok, búcsúk, a cirkuszok, a szabadtéri mulatságok és a mutatványosok csoportjának nélkülözhetetlen tagjaivá váltak. A különlegesen komoly és szélsőséges rendellenességgel született torz embereket zárt sátrakban és ketrecekben mutogatták, hogy szálnalmat és undort keltsenek a közönségben. 1904-ben Samuel W. Gumpertz „felvásárolt” rengeteg törpét és Coney Island-en a Dreamland vidámparkban egy törpevárost alakított ki a németországi Nürnberg képmására. A házakat a lakók méreteihez szabták, működött színház, kávéházak, üzletek, éttermek, postahivatal és fodrászat. Gumpertz kiváló üzletet csinált a törpevárosból; egy saját színházat épített föl élő marionett figurákkal, ahol a törpék könnyen játékszerekké és aprócska fétisekké válhattak az emberek szemében. A közönség körbejárhatta a várost, és benézhetett a mindennapi törpelét minden apró zugába. Az ötlet később végigsöpört Európán. Amikor kitört az első világháború, Európát elhagyva Leo Singer ötven tagú liliputi társulata világkörüli turnéra indult. Leo Singer szerződött a második világháború előtt 124 törpét az *Óz, a nagy varázsló* című film forgatásához. Az apró emberek gazdasági értéket képviseltek, jól bántak a liliputi színészekkel. A második világháború előtt Európában mintegy 1500 liliputi élt szórakoztatóiparból és mindig „vadászták” az ügynökök az utánpótlást. A harmincas évek elején óriási népszerűségnek örvendtek a liliputi szórakoztató előadások. Az érdeklődést és a figyelmet nem csak a színpadon vonzották magukra, hanem a tudományos vizsgálódások alpon-tájává is váltak. A törpenövésűek vásári mutogatása és a tudományos előadások között szinte elp

határvonal. Antropológiai kutatások tárgyává lettek és előadásokon mutogatták őket. 1944-ben Auschwitz-Birkenauban kegyetlen kísérletek áldozataivá váltak; az erdélyi származású híres Liliputi Társulaton, az Ovics családon végzett emberi kísérletek dokumentációi a mai napig fellelhetők (ld.: Koren, Jehuda (ford.: Haynal Katalin): *Léleekben óriások voltunk. A Liliputi Társulat különös története. Hogyan élte túl egy törpe család Auschwitzot.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 36–50.).

17. Ide sorolja a forma hiányát, az asszimetriát, a diszhamóniát, a torzat és a deformáltat, a nyomorultat, gyengét, hitványat, banálist, véletlenszerűt, önkényest és durvát, és a visszatisztító válfajait, az ottrombát, a halottat és az üreset, az undorítót, ízetlent, émelyítőt, bűnöset, kísértetieset, démonit, boszorkánycsapat és sátánit.

18. Pl.: bájos, keccses, kellemes, vonzó, élvezetes, könnyed, elbűvölő, nagyszerű, csodálatos, lenyűgöző, kiváló, kivételes, mesés, fantasztikus, mágikus, csodálatos, becses, látványos, ragyogó, fenséges és pazar sat.

19. Pl.: visszatisztító, borzalmas, utálatos, groteszk, förtelmes, undorító, gyűlöletes, illetlen, mocskos, csúnya, obszcén, rémületes, szörnyűséges, rettenetes, ijesztő, háborzongató, ocsmány, rémisztő, borzalmas, lidércnyomásos, gusztustalan, hányingert keltő, bűdös, nemtelen, esetlen, visszatetsző, ormótlan, formátlan, deformált, torz sat.

20. Eco, Umberto (ford. Sajó Tamás): *A rütség története.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 16.

21. Klaniczay Gábor: *A civilizáció peremén.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990. 42.

22. Uo. 43.

23. Nietzsche, Friedrich (ford. Romhányi Török Gábor): *A hatalom akarása.* 796. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.

24. Martin Heidegger (ford. Molnár Péter): *Nietzsche Der Wille zur Macht als Kunst,* Freiburger Vorlesungen Wintersemester 1936/37, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1985, 108–124. In: http://primus.arts.u-szeged.hu/philo/kulombseg/7_12/cikkek/MPheid.htm

25. Wilhelm Worringer (ford. Kocziszký Éva): *Absztrakció és beleézés.* Gondolat, Budapest, 1989. 19.

26. Uo. 25.

27. Bahtyin, Mihail (ford. Könczöl Csaba): *François Rabelais művészete.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

28. Wilhelm Worringer (ford. Kocziszký Éva): *Absztrakció és beleézés.* Gondolat, Budapest, 1989. 13–29.

29. Klaniczay Gábor: *A civilizáció peremén.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990. 48–49.

30. Wilhelm Worringer (ford. Kocziszký Éva): *Absztrakció és beleézés.* Gondolat, Budapest, 1989. 13–29.

31. A XVI. században erre a jelenségre reflektálva írta a következőt Montaigne: „Mit követett el az emberek ellen a nemü aktus, holott oly természetes, oly szükséges és igaz dolog, hogy nem beszélhetünk róla szégyenkezés nélkül, s kizárjuk a komoly és illedelmes beszédből?” Idézi: Bahtyin, Mihail: (ford. Könczöl Csaba): *François Rabelais művészete.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. 396.

32. Bahtyin, Mihail: (ford. Könczöl Csaba): *François Rabelais művészete.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. 397.

33. Az egész alkotáson végighúzódo blaszfémikus szálát erősítheti az a feltételezés (ami lehet csupán befogadói spekuláció), hogy a már fentebb említett ágyjelenet rendezett helyszínén a megvetett fehér „nászágy” fölött egy nagy Jézus portré látható, az ágy mellett pedig '30-as évekbeli pornomagazinok. A beteljesülni képtelen coitust követően a szereplők a magazinok csemegézésével töltik az időt, miközben Hombre nevetése egy háttal mutatott nagy falikép mögül hangzik föl, melyet a rendező elmondása szerint szándékosan nem mutatott meg a nézőknek. „Ja, ja schönes Gesicht! Schönes Mädchen! Schöne Busen!” hangzik el Hombre szájából az „elitkolt képet” szemlélve, mely akár a már korábban a szobában látott Jézus portré is lehetne. (Könnyen illeszkedhet a filmnyelv posztmodern gesztusrendszerébe az effajta metaforika és szimbolika; csak két példát említve: a vak törpeket egyikét a csirkékkel való párhuzamra utalván *Chicklets*nek hívják, ahogyan a *Territory*t és az *Instructor*t többször dísznőnek nevezik, majd kegyetlenül megölnék egy anyadisznót, árván hagyva annak kicsinyeit.)

34. Baumgardt, Karsten: *Kritik. Auch Zwerge haben klein angefangen.* In: <http://www.filmstarts.de/kritiken/38170-Auch-Zwerge-haben-klein-angefangen.html>

35. A kert a nyugati kultúrában évezredek mély hagyománnyal és egymásra rétegződő jelentéssel rendelkezik. Például a perzsa kultúrában a kert szent térnek minősült, és a világ rendjének mikrokozmosz-szerű képmása volt, egyfajta boldogságos és univerzális helynek számított. (In: Foucault, Michael: *Eltérő terek.* ld. kiad. 147–155.)

36. A groteszk ábrázolás történetét, és a groteszk minőség változásának határköveit fellelhetjük Bahtyin már többször hivatkozott, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyvében.
37. Bahtyin, Mihail (ford. Könczöl Csaba): *François Rabelais művészete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. 42–69.
38. Wilhelm Worringer (ford. Kocziszky Éva): *Absztrakció és beleérzés*. Gondolat, Budapest, 1989. 212.
39. Baumgardt, Karsten: *Kritik. Auch die Zwerge haben klein angefangen*. In: <http://www.filmstarts.de/kritiken/38170-Auch-Zwerge-haben-klein-angefangen.html>
40. Deleuze, Gilles (ford. Moldvay Tamás): *Nietzsche és a filozófia*. Holnap Kiadó, 1999. 69–72.
41. Uo. 73–74.
42. Beregi Tamás: *Törpék és óriások*. Id. kiad. 36–39.
43. Klaniczay Gábor: *A civilizáció peremén*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1990. 57.
44. Nietzsche, Friedrich (ford. Romhányi Török Gábor): *A batalom akarása*. 821. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002.
45. Uo. 802.
46. Uo. 822.

PÓLIK JÓZSEF

A végpont ígérete

TARR BÉLA: *A TORINÓI LÓ*

„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 világerzés* volt. Ez a világerzés kezdetben gyenge, alig regisztrálható, később, a nyolcvanas évek végén fokozatosan erősödik, majd *A torinói ló*ban eléri intenzitása tetőfokát. Itt már nem csak távoli fenyegetés, ködös ígéret az „észkháté hora”, hanem „felfedett”, „leleplezett” valóság. *A torinói ló* zárt szituációs dráma,¹ de kapcsolatba hozható azokkal a katasztrófafilmekkel is, amelyek nem egy város vagy egy közösség, hanem az egész emberiség pusztulását vizionálják, s amelyek éppen ezért röviden apokaliptikus filmeknek 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 újjáépítésére. Vagy ha az összefogás és a kollektív újjáépítés lehetetlen, akkor általában a pusztta 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 *Melankóliá*jában is. Rokonfilmekről van itt szó, amelyek álláspontom szerint külön szubzsánert alkotnak az apokaliptikus filmek műfaján belül. A bemutatott pusztulás kollektív és