Király Jenő

A film szimbolikája

A kalandfilm formái

III/1

Király Jenő A film szimbolikája III/1

A film szimbolikája
A kalandfilm formái

Király Jenő

A film szimbolikája

HARMADIK KÖTET

A kalandfilm formái

1. rész

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
2010

© Király Jenő, 2010.

Válogatta és szerkesztette:
Balogh Gyöngyi

Szakmailag lektorálta és az utószót írta:
Varga Anna

ISBN 978-963-9821-17-0 Ö összkiadás

Harmadik kötet 1. rész
ISBN 978-963-9821-22-4

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
Kaposvár – Budapest, 2010.

Tipográfia és nyomdai előkészítés: Krébecz József ASSA Kft.
Nyomás és kötészet: .....
Felelős vezető: Nagy Lajos ügyvezető

1. A HÁBORÚ POÉTIKÁJA

1.1 A rémtől a hősig

Az, hogy a főszereplőn rajta ragadt a „hős” minősítés, arra utal, hogy vele kezdődik mai elbeszélő kultúránk, mely csak látszólag szakított a regényes hőskultusszal. Az emberlét élményeinek történetek segítségével való rendszerezése a hős képzete és fogalma által vált folyamatos, módszeres és hivatásos kultúratermeléssé. A hősök galériája a magukat egymással és a természettel szemben definiáló kultúrák identitásának hagyományos kifejezője. A hősképzet a kultúrák elbeszélés rendszereinek tradicionális szervező közepe, mely funkciójának nemcsak előzményei, következményei sem szoríthatták ki őt máig sem e pozícióból. Előzményei a szörnyek, következményei a boldogok. Az utóbbi hősutód-típus függvényei a boldogtalanok is. A boldogtalan – a fenségest vagy szépet leváltó karakterisztikus kultúrában – nem hős, hanem sikertelen boldog. A polgári elbeszélő kultúra a hős és a boldogtalan kategóriák csapdájában maradt, az előbbit utalva a dichotomizálódott kultúra leértékelt, az utóbbit felértékelt dimenzióiba.

A semmi csak valamiként vagy valakiként elképzelhető, mint a lét rendszerén túli vagy inneni, a léten kívülinek a rendszerbe delegált képviselete, ahogy a tiszta, teljes abszolút fantasztikum, a teljesen más sem elképzelhető, csak konfliktusa világunkkal. A semmi nem tud lenni, de ekkor a semmi a minden, mert még minden leendő különbség és vívmány: semmi. A semmi semmis kezdeményeket szül, melyek visszahanyatlanak a semmibe. Létük vergődés, együttlétük pedig káosz. Nincs találkozás, csak ütközés, a kezdemények bombázzák, gyötrik egymást: e világ létmódja a tombolás. Mindez a kész világot is üldözi, annak határvidékén, tér- és időbeli perifériái káoszaként. A rettenetes erő, mint a létbe delegált semmi, mint a semmi princípiumának képviselője, megsemmisítő végrehajtó, nemcsak másokat nem hagy lenni, önmagát sem viseli el. A világot bomlasztó erő csak a világ széleit rágja, nem tud új világot alapítani. A legtávolibb ellenvilág még magába omlani sem tud, csak világunk magába omlása, pusztulása során segédkezik. Ez a fordított bábáskodás.

Az *Intolerance* két irányból olvassa a történelmet, a minden egyebet keretező modernség, illetve az idők örvényének mélye felől. A film legmélyebb cselekménysíkja a sötét masszák mozdulása, mely vissza akarja nyelni magába az egyént. Ezt megkönnyíti az egyén önállóságának korlátja, a babyloni szín embereinek receptív, élvező, fogyasztó mivolta, ami az orgia összefonódó testeinek képeiben fejeződik ki: a testek hullámai egymást nyaldossák. A destrukció és az élveteg, passzív izgalom két tengeréből, a viharzó tenger és a holt tenger szembesüléséből emelkedik ki a hősvilág kudarcba fulladt kísérlete,a Hegyek Lánya, mint protohős. A hős alakja a rettenetes erő történetében jelenik meg, s olyan mértékben sikerül kidolgozni őt, amennyiben a rettenetes erőből képesek vagyunk kivonni az önuralomra és alkotásra képes erőt, hogy a rettenetes tényező ellen fordítsuk. Az erő tehetetlen és szegényes illetve tehetős és tehetséges erőre bomlik; a rettenetes erő a lét meghasonlottsága, a rettenetes erő önmeghasonlása ezzel szemben a lét önszervezése vagy öngyógyítása. A rémtől a hős felé vezető transzformáció a hőskultúra eredete, melynek nyomaitól soha nem fog megtisztulni a hős archetípusa. A Jean Marais vagy Gérard Philippe által megtestesített hősök egyértelműbben pozitívak, mint a mai változatok, de Marais esetében *A királyasszony lovagja*-mögött ott van az életműben *Fantomas*, Gérard Philippe pályáján pedig a huszárfilmi, vidám

hős mögött az ördöggel cimboráló *Faust*. A filmi elbeszélés mind mélyebbre ás, kezdetben nagyobb szerepe van a kész hősnek, mint gáncstalan lovagnak, míg később a barbárfilm hősei népszerűbbek, kik rém és hős átmeneteit képviselik. A hatvanas évek *Herkules*-filmjeiben a hős elűzi, visszaszorítja a pokolba a félelmes hatalmakat, míg Milius *Conan a barbár*jában a film végére maga is bálványszerűen merev figurává válik. A film elején, gyermekként, a falu princípiumát, az agrár idillt képviselte a birodalom alapító gyilkos hordákkal szemben, a film végére elsajátítja azok harci készségeit, s a falu gyermekéből birodalom alapítóvá válik. Hasonlóan mélyül el a hősnő fogalma: a nőalakok újabb kimagasló típusai is a kezdetek rettenetessége feltárását szolgálják. *A királytigris aranykardja* hősnője még gyógyító, míg a Brigitte Lin-filmekben megjelenő nőtípus, pl. *A kard hősnője 3*. hősnője, Legyőzhetetlen Hajnal egész népet adoptáló anya és feleség, nagyanya és szabadsághős is, de egyúttal Káli-istennő típusú rémalak. A *Tigris és sárkány* szembeállítja a két nőtípust, a cselekmény pedig a dühöngő, az őrült romboló győzelme felé vezet. Az olasz *Herkules*-filmek hősidillek, ezért maga a hős még nem lehet bennük borzalmas figura, a szóban forgó problémát azonban itt is képviseli a cselekmény, amennyiben a hősnek pokolra kell szállnia, mozgásterének fordulópontja és történetének csúcspontja a pokol vagy valamilyen azonos funkciójú zsarnoki birodalom (pl. Atlantis). A *Herkules*-filmek hőseinek menetrendszerű alászállása annak elismerése, hogy a hős az anyaöl, az anyaföld, a fizikai, biológiai és metafizikai mélységek gyermeke, még nem messzi a születéstől, azaz a preödipális, jó és rossz megkülönböztetésén inneni fészekvilágtól. Így a pokoli rémek tükrében néz szembe azzal a szervezetlenebb stádiummal és dimenzióval, ahonnan jött. A hős eredete a rém, de a hős olyan erőkoncentráció, amely az őt megelőző rémes erőkoncentrációk ellen fordul, hogy ezzel váltsa ki magát a rémvilágból. Ez az oka, hogy a hős harca kezdetben defenzív: semmi által nem korlátozott, elvtelen és erkölcstelen erővel kell megküzdenie, melynek gátlástalansága kezdetben erőfölényt jelent. A rém homogén, egy tömbből faragott, övé a teljes korlátlanság szabadossága, míg a hős képlete ellentmondásosabb: rém plusz fék, erő plusz belátás. A rém csak a dühöngő erő kínját ismeri, a hős felfedezi a szolgálat örömét. A rémegzisztencia parazita a világon, a hősegzisztencián parazita a világ.

A hős kilép a – jótékony vagy borzalmas – túlerők világából. Az iszonyat vagy a csoda a történések világa, melyben bár már előfordulnak nagy tettek, ám csak reaktív jelenségekként. Az iszonyat és a csoda világaiból kilépő hős a rémlények destruktív önállóságát éppúgy meghaladja, mint a fehér fantasztikum vándorainak konstruktív önállótlanságát. A hős nagysága és magánya a fantasztikum öröksége, a nagy tett eredete a csoda. A hőstett (mint a hős öntúlteljesítése) a csoda (a természetes világ isteni túlteljesítése) emléke. A hősök a fantasztikum világában lépnek fel, de kivezetnek belőle: ez az alaktalan és korlátlan világ ellenfelekkel és segítőkkel látja el őket, ők kezdetben kapcsolatban is állnak vele, de hősiességük és erejük, elszánásuk és képességük, áldozatuk és tudásuk mértékében a maguk lábára állnak, korlátozzák az alaktalan világ metamorfózisait, biztonságos, otthonos világot, uralt környezetet teremtve. A fehér fantasztikum előhősei örökifjak a fantasztikum – szülőként gondoskodó – csodavilágában. A hősök ezzel szemben alapítók, maguk válnak egy lehetséges világ megvalósítóivá, új világ szülőivé. A hőskultusz olyan hősökkel kezdődik, akik mindenek előtt: ősök.

A rettenetességből lett a fenség, s a rettenetes fenség dicső fenséggé változik. Ami az egyén nevelődését illeti: a gyermekálmok fantasztikus hőstettei az első bátor tett felé vezetnek. Fantasztikumuk úgy is felfogható, mint kárpótlás azért, hogy ez még mind nem valósá-

gos tett. A hős a fantasztikus mitológiában tanulja felhasználni képességeit, miközben naiv és inkompetens „legkisebb fiúból" vagy gátlástalan, kegyetlen, cseles, mohó és önző tréfamesterből alapítóvá, egy világ oszlopává válik. A Majomkirály vagy a nyugati utazás című regényben a szent szerzetes képviseli a célt, a majom a szakadatlan eltérítő erőket. Egyik a végcél fegyelmét, a tudás kegyelmét, másik a túlcsorduló erők öncélúságát. Cervantes regényében Don Quijote a célokat, Sancho Panza a tények iránti érzéket. A buddhista szerzetes még nem szállt alá a közvetlen valóságba, Don Quijote pedig – a mai nyárspolgár nyelvén szólva – „teljesen elszállt". Az ős mint cselekvő és alapító hős akkor jön létre, ha egy személyben összefoglalódva formálják egymást eme erők. A tulajdonképpeni hősmitológiában a hős nem leveti, hanem felhasználja rossz tulajdonságait, ami azt jelenti, hogy a rossz tulajdonságok csak rosszul használt, tévelygő tulajdonságok, a tévelygő ember tulajdonságai voltak. A hős megbűnhődik olyan tulajdonságokért és végül túllép rajtuk, amelyekkel még a görög istenek is bőséggel rendelkeztek. A hősmitológia embere tehát, a jellem önépítő dinamikáját tekintve, túlnő az Istenen, aki teremtő, de nem önteremtő. (Amennyiben az Isten mindenhatósága mindenidejűség is, mindig volt és mindig lesz, ezáltal hiányzik történetéből a nevelődés és kísérletezés. A görög istenekről számtalan történet mesélhető, a mindenható Egyistennek nincs története, pontosabban extrovertált Isten: története a világa története.) Az Isten szembeállítja a maga mennyét a pokollal, a hős – mitológiája fejlődése során – mind nagyobb mértékben és világosabban egyesíti őket magában.

A hőst a nevelődés nagy konfliktusai vezetik a teljesítmény felé, mely így nem a rekordszellem értelmében teljesítmény, hanem alkotó értelemben az. A hős által képviselt megváltás a megváltó hős szempontjából a zavaros múlt megtisztulását teljesíti. A hősmitológiában a megváltó nem önjelölt, a megváltás relatív, s nem lehet szándékolt, csak mellékteljesítmény. A hős nagy kockázatokat vállal, hogy másokon segítsen, amivel végül magát váltja meg. Önmegváltása mindenek előtt „önmegválás": lemondás önmagáról. A hőskultúra módosítja a megváltás fogalmát: világot nem lehet egy csapásra, s egyszer és mindenkorra megváltani, csak áldozatokat hozni, segíteni, szerényen szolgálni. Ez a megváltásigény permanenciáját jelenti, a végtelen megváltás igényét. Ezért a ki- és leválás munkája sem bevégezhető. A nagy tett és a nagy személyiség előzménye nem más, mint a személy inflációja. A hős akkor jön létre, amikor a segítő funkciója mely a varázsmesékben mellékfunkció, a hőst konstituáló alapfunkcióvá válik.

Alapítani azonban nem elég, sőt, teremteni sem elég, fenntartható világot kell teremteni: a hős példamutatóvá, nevelővé válik. A fantasztikumból kiváló, önállósuló hősmitológia nem a tett nagyságát dicsőíti, hanem az ember nagyságát. Kezdetben a tett nagyságának kifejezését szolgálja a fantasztikus fokozás, utóbb az emberi nagyság a nemesség értelmét veszi fel. Alekszandr Nyevszkij egy egész népet képes megmozgatni, ezért neki már nincs szüksége a személyes fizikai erőfitogtatás bravúrteljesítményeire (*Jégmezők lovagja*). A bátorságra és kreativitásra a teremtéskor van szükség, a fenntartást azonban a nemesség garantálja. Végül is a kreativitás is egyfajta vakmerőség, erőszakosság. A pusztán kreativitáson alapuló világok, őrült tudósok és zsarnokok világai, sorra összeomlanak. Ez már Verne regényeinek is témája (Hódító Robur, A bégum ötszáz milliója, A Barsac expedíció). A primitív-fantasztikus előhős csak az iszonyat káoszát, a groteszk túlságokat, idétlen formátlanságot győzi le, a kifejlett hősmitológia személyisége önmagát is. Cecil B. De Mille Mózese előbb a szenvedélyes vágy kéjes tárgyáról mond le, utóbb a derék, tiszta bajtársnőről, végül népvezéri

szerepéről is: mind puritánabb és magányosabb. A *Tigris és sárkány* fiatal lánya, a dicsőség szenvedélyes vágya által ösztönözve, feláldoz szerelmet és békét, kifinomodást és pacifikációt, míg a film igazi hőse azon ismerszik meg, hogy a pacifikáció vágya mozgatja, s felismeri a hősélet kegyetlenségét. Az *Amrapali* című filmben a hősnő szenvedései megszégyenítik a hódító uralkodó, a tradicionális hőstípus nagy tetteit, az életadó típusé a nagyobb fenség és az utolsó ítélet, nem a halálosztóé. A *York őrmester*ben a véletlen vagy a csoda fékezi meg az emberben rejlő szörnyet és kallódó szerencsétlent, s ez a sorsfordulat szüli meg belőle a hőst, amit a *Rio Bravó*ban a nő pacifikatórikus teljesítménye visz véghez. Az ideális hős gyakran önmaga fékje, pl. *A jégmezők lovagja* Alekszandr Nyevszkije. A hős sorsa szükségképpen a permanens lemondás kell, hogy legyen, mert minden győzelem erkölcsi fenyegetés a számára. Minél nagyobb a győzelem, annál nagyobb a veszély, hogy a kegyelem és dicsőség kegyetlenséggé és önkénnyé alakul. *A hős* című kínai film kifejezetten tematizálja a birodalomalapítás elkerülhetetlen kegyetlenségét. Ha arra gondolunk, hogy Eizensteinnél a hatalom növekedésével együtt nő a kegyetlenség (*Rettegett Iván*), akkor hőslét és kegyetlenség dupla kötéséről is beszélhetünk. A törzsi ember a másik törzs embere számára rém. A kínai történelmi fantasy koncepciójában ilyen kibékíthetetlen törzsi harcok tanúi vagyunk (pl. a *Swordsman*-filmekben). *A hős* című film egy magasabb történelmi stádium viszonyaiba helyezi a problémát: itt az összesség nevében lép fel a császár, s a szükséges kegyetlenséget a szükségtelen viszály elleni harc logikája legitimálja. Az irracionális kegyetlenséget legyőző racionális kegyetlenséget csak az igazolhatja, ha megindítja a kegyetlenség-kegy átmenet kibontakozását. *A hős* című film problematikája hasonlít a *Hamu és gyémánt*éra, ám a kínai változatban a lázadónak kell halálra ítélnie magát, nem a „történelmi szükségszerűség", hanem saját szabadsága műve a halála. A hőst csak a nevetségessé és köznapivá válás szakíthatja ki az iszonyat vonzásköréből, melytől hősként nem szabadulhat.

A „mi"-ből táplálkozó „én" absztrakt nagyság, mely nem versenyezhet a „te" iránti elemibb, eredendőbb elkötelezettségből táplálkozó „én" konkrét mélységével. Könnyebb vezérnek lenni, mint embernek, kisebb dolog nagy embernek lenni, mint érdekes embernek. A nagy emberek, vezérek, érdekes emberek továbbá mind pótolhatók, csak a melegszívű társ pótolhatatlan. Könnyebb rátalálni a közösségre, mint a konkrét másvalakire, a „mind" kevesebbet ér mint az „egyetlen", a végtelen kevesebbet mint a teljesség. Ezt azonban nem szabad tudni abban a pillanatban, amikor a végtelennek kell nekimenni, fölmérni a végtelent. Az egyén is kivonul a meghitt viszonyokból, az emberiség is az erkölcsileg telített konkrét kötöttségekre épülő létformákból. A hős, aki túl van az önfelépítés alapvetésén, mely az énnek gerincet ad és az erők munkáját a munkás erejévé teszi, ily módon egy csoport, egy „mi" reprezentatív képviselője, centrum, csomópont, az én-te viszony kiépítésének azonban még előtte áll. A hős felfedezi a hősmunkát, de benne ragad: olyan munkás, aki nem ér haza a munkából, nem tud túllépni rajta, pedig mindenen meg kell tanulni túllépni, semminek sem szabad a rabjává válni. A hős honfoglaló, de eltéved a haza és az otthon közötti úton. A hős felfedezi a szabadságot, mint felelős cselekvést és megízleli a kreativitás élvezetét, de nem tud túllépni rajta, pedig nemcsak a megfélemlítő viszonyok rabsága vagy saját szükségleteink korlátozó és röghöz kötő hatalma, még szabadságunk sem ejthet rabul, még feladatunk sem varázsolhat el és hipnotizálhat, máskülönben nemcsak magunkat, másokat is áldozatul vetünk a feladatnak; a hőst mindig fenyegeti az eltorzulás, a nagy feladat bestiális kényuralma, a kötelesség kannibalizmusa. A hős mint akcióképes, kifelé fordult, feladatvállaló „én", a

közösség szolgája, ugyanakkor mint kimagasló vezérszemélyiség, mint testi és szellemi hatalomkoncentráció birtokosa, az egyének ura: védelmező monstrum. Schwarzenegger a *Terminátor 1*-ben rém, a *Terminátor 2*-ben hős. A kettő azonossága – egymásra utaltsága az érem két oldalaként – az újabb filmekben egyre feltűnőbb. A törvényt és rendet, melyet a hős hoz, mindig fenyegeti a szigorúvá, korlátozóvá válás. A hőstett, a hős önmegvalósítása, mely gerincet ad a világnak, olyan törvényt alapít, melynek kiküszöbölhetetlen alkatrésze a fenyegetés és tilalom. E törvény pozitív oldala gyakran meghatározatlanabb, mint a negatív: zord háborús világ szigorú törvénye. A hősvilágban előrehaladott az iszonyat defenzívája, de nem bontakozott ki a harmónia és boldogság offenzívája. A szelíd boldogság készsége, az ezt képviselő partner ezért épp olyan magányos marad a hős mellett, mint amilyen maga a hős. A hős kapcsán is beszélhetünk harmóniáról, de az nem az élet harmóniája, sem a lét mint kiteljesedett együttlét közös boldogsága. Inkább a műszer precíziós szerkezete, pontos munkája, kegyetlen harmónia. A harmónia mint a harcos sokféle erejének kiegyenlített viszonya maga is harci erény. Ebben az egész világban a pozitív nagyság mintája mindvégig a negatív nagyság marad. A nő ezért csak e világ határán jelenik meg, hogy a pozitívat végre ne nagyságként, hanem szépségként definiálja, ami nem jelenti, hogy a nemi szerepek revíziója esetén helyzete nem változhatnék.

A hősben két erőrendszer találkozik, természeti és társadalmi, vitális és szellemi erők, a halál (vajúdás, örök átváltozás) és az örökkévalóság (érvény, jog, kötelesség, ráismerés, tudás, beteljesedési lehetőség, egyéni létfenntartáson túli építkezés, kultúraépítés) erői. A paradicsom a pokol fékje. A hős a kozmikus sőt prekozmikus-kaotikus erők olyan koncentrátumára talál rá, olyan robbanó erőhöz talál vissza önmaga mélyén, amelynek fékezésére szükség van a kultúra által örökített szellemerőkre. Az erők tombolását fejezi ki a mágikus hő fogalma, a tomboló hős izzása. Eme izzás már viszonylag köznapi és közemberi változata a mágikus hő erotikus formája, a szerelmi vágy izgalma, az erotikus „égés". Ha a hős nem talál fékeket, akkor az ellenség legyőzése után a saját népének esik, s folytatja a mészárlást (Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen. Frankfurt am Main. 1988. 162. p.). A mai napig ez a hős legnagyobb problémája. A rém gyakran olyan hős, akiben az erővel nem áll szemben ellenerő, a mágikus hőnek nincs fékje. Így válik antihőssé, a feltámadt káosz betörési pontjává, a társadalom és a hős próbára tevőjévé. Míg az intrikus krónikus és többnyire kisszerű antihős, a tömegkultúra hősmitológiájában az igazi hős is antihősként indul, olyan antihős, akinek van ereje a fordulatra és tanulni képes az általa okozott korai kártételekből.

A hősmitológia érlelődését hordozó előhős-típus mai örököse a fantasy-filmek rajongó vándora, aki ábrándosan, a varázslatban vagy a varázslat utódjában, a szerencsében bízva, nekimegy egy végtelen gazdag nagyvilágnak, s az út végén a boldogság várja. A varázsvilágban helyét és szerencséjét kereső rajongó a beleérzés, az érzékenység, a hűség, a szelídség, rendszerint csupa anyafia-erény birtokában indul útnak, s rémekkel kell szembesülnie, hogy az apafia-erényeket is elsajátítsa. Nemcsak a naiv előhős szembesül a kettősséggel, a szuperhős is égi-kozmikus erények birtokában érkezik, de a földhöz kötő, honosító realitásérzéket is el kell sajátítania: tanuló-mivoltát jelzi komikus mivolta, Superman ügyetlenkedése a köznapi helyzetekben.

Rajongó-naiv előhős és szuperhős egyaránt differenciálatlan személyiségek; figurájukban van valami kellemesen lebegő, alkalomadtán szédítő mágikus-misztikus örökség, de nincs

erkölcsi súlyuk. A hős ezzel szemben egyszerre erkölcsi súlyra tesz szert, erkölcse van, mert múltja és vétke van, azért kezd el építgetni egy általános emberi elszámolási rendszert, mert nem tud elszámolni önmagával. A hőstörténetek története, a hős metahistóriája nem más, mint eme elmélyítés, a hős alkati differenciációja kibontakozásának tudatosulása. Az erkölcsi súlyra szert tett hős magányos és problematikus lény. A szuperhős villogó bravúrteljesítményeire már nem képes hős olyasmire képes, amit – találkozva vele – egyszeriben többnek érzünk. Azért vált magányossá és problematikussá, hogy beléphessen a történelembe, a múló időbe, az emberi szenvedés idejébe, ahol a hősmitológia súlyosabb feladatoknak néz elébe, mint a szuperhősre jellemző alkalmi kármentés vagy a fantasy-hőst útja végén váró individuális révbe érés. Az előhős célba ér, felnőtté válik, s addig mindenki eszközül kínálkozik számára a problémahelyzetekben. A hős felnőtt, ennyiben a célnál van, s eszközül kínálja magát a közösségnek. (Polgárosult változataiban a „sors csele" – az, hogy individuális érdeke tükrözi a többi individuum érdekét, tehát a magánérdekek szolidaritása – teszi őt eszközzé, bár menekül feladata elől, mint Rick a *Casablancá*ban.)

A fantasztikus világ hőse több mint hős, s amivel több, annyival kevesebb, mert ez a többlet nem az övé. A szuperhős emancipálódott a rettenetes erőtől, de hogy igazi hőssé váljék, a fantasztikumtól is emancipálódnia kellene. A szuperhőst a varázslat lenni segítő, körülvevő, előtte járó s a szülőszerep mesei stilizációját képviselő erői segítik, már nem kívülről támogatják, de belülről segítik, fantasztikus örökség privilégiumaként állnak rendelkezésére. Richard Donner *Superman*-filmjében mindez valóban az égi – isteni – szülők figurájában foglalódik össze, míg a legtöbb szuperhős egyszerűen ama erők – csodák – belsővé tételeként van felépítve, melyek eredetileg a gyermekszemmel látott szülői erők. Ez a kombináció teszi, hogy a szuperhős majdnem mindenható és szinte gyermek, emberfeletti és mégsem kész, nem teljes, érett ember. Ha ma már nem is mondják ki, továbbra is olyan marad, mint valamely isten halandó gyermeke.

A fehér fantasztikumban a horrorban garázdálkodó koncentrált erő – a magasabb belátás és gondoskodás által hasznosítva, alkalmazva, termékeny befolyássá fékezve a világra szétterítve – csodává, jótékony varázslattá válik, aminek a belsővé tételét szolgálja a Donner-féle *Superman 1*.-ben a szuperhős-iskola, az álmodó repülés ideje, a tanulóidők képsora, az isteni nevelés. A szuperhős magába veszi vissza mindazt az emberfeletti kompetenciát, ami a rajongót, pl. a *Szindbád*-filmek utasát, idegen világok vándorát, csodaként kísérte, de így is ajándék marad: örökségként. A szuperhős tehát csak tovább ajándékozza, amit kapott. A rajongó csak fogyasztó egy terülj-asztalkámként működő világban, de a szuperhős sem ismeri a reménytelen erőlködést, a tehetetlen gyámoltalanságot, amit a hősnek el kell viselnie. A Donner-féle Superman, aki apja halálakor megismerni véli a tehetetlenséget, szerelme halálakor mégis megfordítja az időt.

A fantasztikum a korlátlan erő képe. A fantasztikum fejlődése azonban a korlátlan erő önkorlátozása az önfékező ellenerő lehasítása, illetve az erő osztódása, „igazságosabb elosztása", szétterítése és végül szublimációja által. A horror réme, a koncentrált ősfantasztikum, a legnagyobb erő – mint fantasztikus hatalom – koncentrálódása. A fantasy ezzel szemben tele van kis csodákkal, melyek, épp azért, mert mindenféle, számtalan csodák, inkább színesek, mint erősek, nem tudnak nagyra nőni. A fantasy világát átható dekoncentrált fantasztikum az isteni csoda szétszóródása. A szuperhős-mitológiát, mely a fantasy mitológiájából bontakozik ki, de átdolgozza s a kalandos hősmitológia felé vezeti azt, a fantasztikumnak a hősfi-

gurában való rekoncentrálása jellemzi. Néha az ellenfél is fantasztikus, mint a *Supergirl* boszorkánya, de csak azért, mert a gonosz csak ellen-szuperhős, közelebb az ős-hőshöz azaz a rémhez, mint maga a hős. A szuperhős-filmeket gyakran közönséges rendőrfilmi struktúra jellemzi: a szuperhős egy különösen agilis és eredményes – önjelölt, privát – rendőr (pl. az említett Donner-filmben). A mágikus varázst a kifejlett – a szuperhős manierisztikus infantilizmusát maga mögött hagyó – hősvilágban leváltó fenség rekoncentrált, de radikálisan szublimált és szakadatlan, előre haladó módon varázstalanított erő. A varázslatot pótolja a személyi varázs, s az ontológiai másságot az inkognitó és magány.

Ha igaz, hogy a fantasy varázsvilágában, bár megjelennek a jótékony túlerők, mégis kiszolgáltatottak maradunk, hisz az, hogy a túlerő kegyes és nem gonosz, csupán szerencse, akkor az ujjongó, rajongó öröm, melyet eme ifjú szenvedélytől áthatott, friss világ kelt, az élet szolgálatára, a tett javára fordított, túlkompenzált szorongásnak is tekinthető. A kegyelemmel, mint megfordított, önlegyőző kegyetlenséggel, az ember saját erejét szeretné szembeállítani, a kegyessé érett erőt önmagában biztosítani, alanyivá változtatni, ami egyben azt is jelenti, hogy az, aki eddig haszonélvezője volt a kegyelemnek, most adója- és nem befogadójaként lép fel. A biztonságplusz, amire szert tesz, adott és nem kapott boldogság. Csak az van biztonságban, aki közlője és nem befogadója a rendnek? A szuperhős „haszna", személyes nyeresége kisebb, mint a fantasy paradicsomaiban dúskáló előhősöké, a haszon azonban nem azonos az örömmel, mert adni nagyobb öröm lehet, mint kapni.

A szuperhős alakjában a túlfokozás erősíti az istenektől rabolt, lopott vagy örökölt erő és a hős kapcsolatát. A kegyetlenség mámorát a kegyelem kétféle mámora fékezi meg, a kapott majd az adott kegyelem (az előhős illetve a szuperhős öröme). Az előhős maga a rajongó, míg a szuperhős viszonylatában a néző a rajongó.

A hős szkepszise a szuperhősi mámorból való kijózanodás által fokozza az erő realisztikus hatékonyságát. A szuperhőst a kötetlen álmodozás állítja elénk, a hősfigura ellenben a remény kategóriájához tartozik. A mai szuperhős figurája egyesíti a hatékonyság mámorát, a jól funkcionáló testet, az erkölcsös tettet és a szerepmegtalálást, de mindezt még csodaként, nem a köznapok magától értetődőségeként jeleníti meg. Mindez itt még a rendkívüli szerencse és erőfeszítés terméke, amely az embert a többiek fölé emeli. A szuperhős nem szakad le teljesen az isteni erőkről, melyek emberi introjekcióját teljesíti. A modern szuperhős a régi – pl. a görög – hősnél vonalasabb és unalmasabb figura, ami abból fakad, hogy testi és lelki ellátottsága örökség, személyfeletti szerepkijelölés műve. Donner *Superman*-filmjében az apa az elküldő, megbízó, míg Tim Burton *Batman*-filmjében a kastély világfelettisége, a tudós-arisztokrata életforma időn kívülisége jelzi az öröklött megbízatást. A szuperhős figurát nemcsak a fantasy egyik pólusa, az isteni és nagy varázsló öröksége nyomasztja, a másik fantasy-pólus, a naiv, gyermeki rajongó örököse is e figura. A rendcsináló és rendfenntartó vonalasság enyhítését szolgálja a szuperhős magánya vagy a nőkkel szembeni gyámoltalansága. A rendőri funkció fenyegető destruktivitását enyhíti a félisteni magány öndestruktivitása vagy a papi nőtlenség emlékeinek adaptációja. Mindez végül erősíti a kép archaikus tartalmait: a szuperhős mindig kisfiú (kislány) marad, aki nagyon szeretne jó lenni, hogy elfogadtassék a világ által, de összekeveri a jóság- és nagyságképzeteket. Annyira igyekszik, s mégsem igazi, külön, teljes ember, csak ellenfelével, az intrikussal együtt tesz ki egy egészet. A szuperhős mitológiájában az eszme képviselője egyúttal a cselekvő személy, a cselekvés képviseli az ideált, s ezáltal az ellenfél mint túldimenzionált csínytevő az igazi emberi mozgató,

a cselekmény előrevivője, a fordulatok feltétele. A hősmitológia feladata, hogy az erény és cselekvés számára visszanyerje az eleven ellentmondásosság szépségét. A szuperhős mint a gyermekies fantázia tárgya felnőtt szemmel nézve még unalmas lehet, nem beszélve a még unalmasabb, absztraktabb fantasy-hősökről, mert a fehér fantasztikum világában maga a környezet, mint a fordulatok gazdagságát biztosító világ-labirintus, mesésen színes. A sikerült hős már felnőtt szemmel nézve sem lehet unalmas, ez azonban csak úgy elérhető, ha a hősteremtés az ellenfél sötét vonásait kezdi kifosztani, felhasználni.

A hatékonyság mámora szubjektív hajtóerő és mérce, a jól funkcionáló test az erők fantasztikumból kivezető mind realisztikusabb rekoncentrációjának jele, az erkölcsös tett objektív mérce s egyúttal fék, mely óv az önmagától megmámorosodott erő kaotikussá és erőszakossá válásától, a hatalom részegségétől. A tulajdonképpeni, minőségi hősalkotó mozzanat azonban a szerepmegtalálás. Azt is mondhatnánk, hogy az előző minőségek szempontjából a szerepmegtalálás a cél. A történelmi filmekben gyakran adott a cél, és hozzá keresik, számára nevelik fel a bölcsek a hőst (pl. a *Nomád* című kazah eposzban). A célfogalom bevezetése még inkább helyénvaló lesz, ha a célmegtalálásból vezetjük le a szerepmegtalálást: a céltól kapja minőségét a sors. E viszonyt csak bonyolítja, hogy a cél gyakran sokáig tudattalan, vagy, ha a környezet tudatosítja, a hősjelölt védekezik ellene, de minél inkább védekezik, annál inkább összenő vele, annál hitelesebb lesz a hőst és a célt összekapcsoló kölcsönös kiválasztás. Cecil B. De Mille Mózese vagy a *Karmelita beszélgetések* apácája kezdetben egyaránt ellenállnak „megbízatásuknak". A *Ben Vade és a farmer* elején a hősjelölt ellenállása egész családját frusztrálja, a *Casablancá*ban az ellenállási mozgalom vezetőit, az *Afrika királynőjé*ben pedig komikus formákat ölt. A szuperhős esetében ezek az érlelő konfliktusok még hiányoznak vagy primitívek. Mivel a szuperhős-történetekben az alkotást, teremtést – a célhoz való külsődleges, azaz tanulói viszony felületességének megfelelően – nem sikerül tematizálni, a szuperhős a sci-fiben szupergonosszá válik. Ez teremt alkalmat, hogy a sci-fi újabb hőstípusokat állítson szembe vele, ahogyan pl. Barbarella kém, rendőr, szexológus és szociális gondozó kombinációjaként harcol az önmaga hatalmától megrészegült őrült zsenivel és világteremtővel. Ahol a sci-fi pszeudo-isteni hatalmat felvállaló alakjai nem kifejezetten gonosz intrikusok, ott is kegyetlenek (pl. a *Metropolis* vagy a *Szárnyas fejvadász* várostervezői): ez a túl közeli istenek problematikája. A közeli istenek nem, csak a távoli istenek lehetnek jó istenek, mert a közeli istenek megsértik a szent mint „teljesen más" definícióját: ezért baj, hogy az ember akar az istenek helyére lépni.

A hős magánya a szuperhőshöz képest is fokozódik. A szuperhőst a születés traumája választja el az isteni, tündéri, varázslói csodavilágtól, a hőst a köldökzsinór elszakadása. Ebben az értelemben csak az istenektől elhagyott nagyság hősi. A szuperhős csak akkor válik felnőtt hőssé, ha a rossztól, gonosztól túl sterilen izolált figurát sikerül felruházni a kétellyel, hányódással, szorongásokkal és tragédiával. A hős mögött nem állnak egyértelmű segítők, akik a fantasy előhősét végig kísérik s a szuperhős eredetét is meghatározzák. A hős olyan istentől és embertől elhagyott alak, aki ellenségei közül toboroz barátokat, s egy-egy barátság ezért gyakran nagy verekedéssel kezdődik. A hőssel, ha történetében egyáltalán még szó van róluk, nem jók, legalábbis ideiglenesen ellene fordulnak az istenek, míg a fantasy-figura az ellenfél mellett szövetségest, támogatót is talál. Míg a hős a segítő központi alakká válásából születik, a szuperhős, fordított utat járva be, lecsúszik hősnek álcázott mesei segítővé, aki körül – segítőként vagy ellenfélként – a jövő hősei formálódnak. A szuperhős-mitológia, a

hősmitológiához képest steril: az igyekezetet nagyítja valósággá, a külső és belső akadályokat pedig szétfoszló árnyakká banalizálja. Ezt a filmek alkotói is érzik, s gyakran számolnak is vele, segítségül hívva a humort, humorral jelezve, hogy a szuperhős olyan pszichikus stádium vagy kulturális konstrukció, mely innen van a vágyott férfiasságon.

A szuperhős a birtokolt – csodás,fantasztikus – eszközökhöz keres feladatokat, a hős a feladatokhoz fejleszt ki eszközöket, melyeket eredetileg nem birtokolt. Az igazi hősöket nemcsak a fekete fantasztikum meghaladása által pillanthatjuk meg, a hőskeresésnek a fehér fantasztikumon is túl kell lépnie. A hősvilág embere mindazt újra elveszíti, amit a fekete fantasztikumban hiányolt és a fehér fantasztikumban ajándékként kapott. Mindez elérhető, de mindent magának kell megszereznie, s hogy megszerezhesse, kiharcolhassa, előbb magára kell maradnia, kifosztva, elárulva, elhagyva, segélytelenül. A hősgenezis a mindent magába visszanyelő káoszon is túl van, de a mindent ajándékozó és kívülről fenntartó aranykori nyugalmon is. Talán még azt is mondhatnánk, hogy a hőstetthez képest ez csak kétféle semmi. A hősben, a fehér fantasztikum boldog hercegeivel, és a szuperhős-filmek félisteneivel szemben van valami árva és proletár jelleg: semmit sem kap ingyen.

A szuperhős nagysága az „ingyen cselekvés" álmának vonzerejéből táplálkozik. Eme isteni tetteknek nincs fizikai és személyes költsége, csupán könnyedségüket, bravúrteljesítményüket csodáljuk. A tett nagyságát nem sikerül az ember nagyságaként artikulálni. E nagyság tartalma az „akarom!" a „legyen!" gyermeki impulzusainak hatékonysága, a gondolatok reális hatalma. E világban, mely nem ismeri az „Ananke" komponensét, csak a „Libidó" és „Destrudó" küzd egymással. A hősmitológiában ezzel szemben lemondunk a szuperhősi „ingyen cselekvésről", és a költséges, sőt legköltségesebb cselekvésmódot választjuk, s minél költségesebb és ellentmondásosabb, drámaibb és gazdagabb a cselekvés, annál nagyobb lépéseket teszünk az álomtól a valóság felé. A jellem – először a hősképzet által – súlyt, szilárdságot akar adni magának. A hősmitológia álom az ébredésről, a cselekvő élet álma.

1.2. A hős fogalma. Káosz és (h)őstett

A mítoszban a káosz leszármazott melléktermé a rend, a vallásban a rend oldalhajtása, a bukott angyal műve, a káosz. A mítoszban a gonoszság, kegyetlenség vagy ősközöny táborában akad áruló, a vallás a jó táborában pillantja meg az árulót. Az elbeszélések logikája ebben a tekintetben gyakrabban követi a mítoszét. (A művészfilm megtér a vallási logikához, amennyiben kultúrkritikus és lelkiválság-analitikus ambícióval, hanyatlási és kallódási történeteket ad elő.)

A káosztól a rend, az erőtől az értelem, a fantasztikumtól a próza felé vezető úton a rémek, varázslók és előhősök (rajongó és lebegő, mindenható hatalmak által felkarolt vagy bárha nem isteni lények, mégis a mindenhatóság ismérveit öröklő figurák) után fellépő, nyomdokukban haladó hős helye kétértelmű. Ennek oka, hogy míg a negatív pólus (a káosz mint őspólus) egyértelmű, – elnyelő, megsemmisítéssel fenyegető princípium, mely belsőleg üres, külsőleg azonban, a fenyegetett felé, a gonosz képét mutatja –, a rend képtelen ilyen egyértelművé válni, képe mindig kétértelmű marad. A káosz mindenkinek ugyanaz, a rend mindenkinek más. A káosz vitathatatlan, a rend vitatható. Csak a gonosz van jó viszonyban önmagával, a jó rossz viszonyban van önmagával. A rendet mindig elnyeli a káosz, olyannyira,

hogy végül lehetősége vagy akár kívánatossága is kétségessé válik. Lehet, hogy csak a káosz álarca? Lehet, hogy csak a Fichte által jellemzett „tökéletesedett bűnösség" perfekt maszkja? A rend gyakran „negatív" rend, s annál negatívabb, minél kegyetlenebb vasakarat akarja biztosítani feltétlen és támadhatatlan pozitivitását. A túlbiztosított, merev rend maga a rendetlenséget termelő „gép", a mérgező szerv. A *Casablancá*ban a rendőrnek lázadnia kell az általa őrzött rend ellen, hogy a hős társává válhassék. A rend, mely önző alku vagy elnyomás terméke, nyomasztó rend, s a „rendes rend" aranykori lehetőségére, vagy legalábbis hogyanjára már nem emlékszünk. Az elbeszélések pedig belőle táplálkoznak és felé haladnak: a rendes rend az értelemadó, ideálhozó, alapító műve. A hős pozícióját ily módon a kettős kétértelműség határozza meg, nemcsak pozitív és negatív pólusok kettőssége jellemzi, ezen túl maga a pozitív pólus is ambivalens – egyiknek a nyugalom jó, másiknak az izgalom, egyik a biztonságért adja fel a szabadságot, másik a szabadságért a biztonságot, az egyik kéjekre vágyik, a másik értelmes életre stb. Nyugalom vagy izgalom jelenti az örömöt? A vita activában vagy a vita contemplativában találhatjuk meg az értelmes életet? A *Gilda* vagy a *Casablanca* hőse Saulusból Paulussá válik, újragondolja életét, a korábbiakkal ellentétes szellemben cselekszik. A pozitív pólus ambivalenciája az a hajtóerő, mely a törekvőt örökké megújuló önértelmezésre készteti, a cél permanens újradefiniálására ösztönzi, mely mindig meghaladja önmagát, de soha sem a bizonytalanságot. Vajon az *Ellenséges vágyak*ban az ellenállók csoportja cselekszik helyesen, kegyetlenül lemészárolva egy kis kollaboránst, aki sem nem oszt, sem nem szoroz, s még harcukban is felhasználható lenne, vagy az egyén, a hősnő, aki a rezsim vezéralakját sem képes lemészárolni, ám ezzel magát és a csoportot is feláldozza? Ezúttal csak a vágyott és gyűlölt ellenséget kellene feláldozni, a szovjet partizánfilmben azonban gyakran szeretteinket. A fiát feláldozó Ábrahám konfliktusa – pontosabban ennek Kierkegaard általi értelmezése – a hősi kutyaszorító legpontosabb képe.

Ennek ellenére, a hős képe mind a mai napig összefügg a rend valamilyen reményével. A horror és a fantasy egyaránt az én konszolidációjáért s növekedési sanszaiért harcol, de míg a horrorhős lényének egységét és teljességét semmi sem támogatja, a fantasy kettős biztosítékot ad. A fantasy-hős előtt ott áll a felkínálkozó nagyvilág végtelenje, míg mögötte ott őrködik a gondoskodó erők teljessége. A hős rendje instabilitás és stabilitás, mozgalmasság és harmónia, zártság és nyitottság, izgalom és nyugalom külsődleges szembenállásának meghaladása által jön létre. A zárt társadalom csak rabokat ismer, a nyitott társadalom csak gengsztereket, egyik sem a hős társadalmának képe. Az egyik cselédmentalitást tenyészt, a másik szélhámosokat, zsiványokat, csavargókat. (Elődeink, akik még tudták mindezt, „cselédtempóról" és „csavargótempóról" beszéltek.) Az alantasságot vagy aljasságot, az ember karikatúráit vagy „szellemi állatvilágot" nemző rossz ellentéteket a hős cselekvése számolja fel, mely nem más, mint erő és értelem, érzékenység és tetterő, szabadság és fegyelem egymásra találása és együttes mozgósítása. Az „én" mint hős őrzőként jelenik meg, akinek érájában káosz és rend, mozgás és nyugalom, szenvedély és harmónia egymásból táplálkozva helyezik az őrző fennhatósága alá a világot. A lehetetlennek tűnő egyensúlyt mindig újra meg kell találni, ennyiben a hős a pillanat embere.

A hősvilág káosz és rend egyensúlya, a sorrendet tekintve azonban a káosz az első, ő a kiindulópont és a kezdeti túlnyomó erő, így a hős a káosz szülötte és szomszédja marad. A rendet mindig fenyegeti a káosz, mondhatjuk úgy is, edzi és ezáltal fenntartja. Ahhoz, hogy a hős kitalálhassa magát és a világot, egy labilis és konfúzus közegre van szükség, pontosan

a káoszra. A hőskultúrának éppen olyan nagy szüksége van a határainál ostromló káoszra, mint az olyan emberre, aki nem hajlandó belemerülni a káoszba és átadni neki magát. A hőskultúra nyugtalan és szabad embere mindig elmegy a legmesszebbre, messzebbre, mint tanácsos, hogy találkozzék a káosszal, de nem azért, hogy importálja, hanem hogy visszaszorítsa. Ezzel azonban mégis akaratlanul mindig importál világunkba egy adag legyőzni való s a virtust életben tartó káoszt. A merev világ merev emberét, aki nem megy el bátran a világ végéig, a káoszig, belülről szállja meg a káosz, amivé maga bomlik le a merev burok alatt. A *Crash* cmű Cronenberg-film szereplői merev autótestek páncélzatában keringnek a város labirintusának rabjaiként. Ez a bezárt száguldás, mely itt az élet alapstruktúrája, az *Alice ou la dernière fugue* című Chabrol-filmben halálszimbólum. Ha az élet a halálhoz hasonlatos, akkor már csak a halál kínálja a nyitottságot és teljességet (teljes nyitottságot és nyitott teljességet), a felszabadulás maradékát: ezért kacérkodnak Cronenberg emberei a halállal. A hős elmegy a káosz elé, hogy legyőzze, az antihőshöz eljön a káosz, hogy legyőzze.

A káosszal birkózó hős kora addig tart, amíg az alaktalan nyerseséggel küzdő értelmet, a gonosszal szembenéző ideált le nem váltja a próza, a pozitív célt a neutrális, a személyes életvíziót az előírt életrecept, a világ megváltoztatását puszta újratermelése. A szokás, a próza, az ismétlés, az előírt és határolt cselekvés világa nem ad többé teret a hősnek: az ideálkövető szemantikát leváltja a szabálykövetők szemantikája. (Az ideál a szabályozás kompetenciája és nem pusztán a szabályozottságnak való engedelmeskedésé.)

A banalitás a meg nem kérdőjelezett elfogadás. Korlátlan befogadó és csökkent válaszoló készség. Fokozatait nevezik képletesen a „farkasok üvöltésének" illetve a „bárányok hallgatásának"; az előbbi diktálja, az utóbbi elviseli a banalitásként konzervált világ kényszerűségeit, amaz felvilágosíthatatlan, emez – elvileg – nem az. A szabálykövető világban, megszokott helyzetek és előírt viszonyok között, nem nyílik tér a hősi gesztus és tett számára. A tett betanított munka, a gesztus betanított kommunikáció, az ember csak kép, közlemény, árnyék. Csak a csoport valóság, melynek az egyén absztrakt önközlése csupán. A westernben gyilkosok és nyájemberek (*Délidő*) vagy két gyilkos csoport (*Django*) szembenállása patthelyzetet teremt, melyből csak a hős mint idegen belépése szabadítja ki a defektes világot. A természeti történést – a káoszt, katasztrófát, a történéshatalmak művét – leváltó hőscselekvést, a banális ember kollektivizmusa szintjén, újfent leváltja a társadalmi történés. A banális világ katasztrófa felé csúszik, mert az anonim társadalmi hatalmak felhalmozódása ugyanolyan robbanás felé vezet, mint a természeti véletlenek felhalmozódása. A szabálykövető szemantikát nem jellemzi a káosz és ideál kölcsönös feltételezettségén alapuló pluralisztikus dinamika. A hős, aki maga előtt látja a káoszt, melynek maga megy elébe, úgy tudja háta mögött az ideált, mint egykor az előhős a segítő isteni hatalmakat. Az ideál mindenek előtt a káosz mélysége által mért magasság megnyílása, messzi cél, a hősfeladatok hierarchiája, ama princípiumok rendszere, melyek megkülönböztetik a rombolás rémmunkáját a teremtő hősmunkától. Az ideál nem konkrét feladatok vagy viszonyok leírása, s nem egyes teendők előírása; az ideál metaszabály, melyből maga az őt felfedező és képviselő mértékadó ember, az ideálhozó hős vezeti le a konkrét-alkalmi szabályokat, melyeket az önteremtő ember ad magának a nem kész világban. A konkrét cselekvésrendszerek szabályainak kialakításában szerepet játszó metaszabály válasz a kérdésre: hogyan kell embernek lenni? Ezzel kijelöli az embertelen határait, melyek konkrétabbak, mint a „cél", mintha a „cél" mindenek

előtt a kerülendő kijelölésének eszköze volna. A létproblémára nincs „patentmegoldás", de lényeges tapasztalatok halmozódtak fel, melyek jelzik, melyek a kisiklási lehetőségek.

A hős nemcsak az egyes cselekményt tekintve középponti alak, a szimbolika rendszerének is középpontja, amennyiben – a tökéletesen konszolidálatlan rémmel, vagy a tökéletesen konszolidált prózai emberrel szemben – olyan figura, akit sem a rendetlenség, sem a rend nem képes megtámadni és kiüríteni. A hős a mitológiai rendszer közepe és a hőstörténet a mesefolyamok középső szakasza, mert a hős a rémtől, míg a hőstől a kisember örökli a világot. A rémnek az a baja, hogy nem tud, s másokat sem hagy lenni, a prózának viszont az a problematikája, hogy a létsegítő apparátusok válnak az individuális lét kiürítőivé, akadályaivá. A hőst már nem győzi le a természet, és még nem győzte le a társadalom. Nem győzi le a természet, de ő sem a természetet. Köztes állapotának megfelelően ő az az alak, akiben egyaránt erős anyag és forma, ok és cél, erő és értelem, szenvedély és ideál.

A hős a mitológia közepe illetve az egyes cselekmény közepe; a hős „közepe" a „szíve". Mivel még brutalitás is van benne, de már szenzibilitás is, önmagának is probléma és feladat, nem nyughat meg, szellemét üldözi teste, testét szelleme, lelki békéjét ambíciója, ambícióját ösztöne. Míg a puszta számítás, a banális ráció úgy is felfogható, mint egy új fegyver, erő az erők között, a hős szenzibilitása a harcos Achilles-sarkának is tekinthető. A *Ben Vade és a farmer* banditája bajba kerül, s egyúttal hőssé, sőt, hősteremtő hőssé válik, mert rácsodálkozik a gyengeség szépségére, egy melankolikus tüdőbeteg nőre, a csaposlányra. A szenzibilitás termékeny gyengesége, a kontemplatív befogadó készség épp csak csírázó magva, a sejtelem és megérzés fegyverszünete által nemzett szellemerő már a bármilyen egy tömbből faragott hős egyszerű megnyilvánulásaiban is előrejelzi a magasabb értékek felé tartó szellemi fejlődés első nagy lépéseit. Ez a szellemi ébredés, mely a hőstől nem elvonatkoztatható, az intrikus és a zsarnokfigurák puszta ravaszságát leváltó nagylelkűség és a nagy koncepciók melegágya.

A puszta fizikai erő túlsága ijesztővé, borzalmassá tesz, a puszta racionális erő, az értelem túlsága prózaivá. A hős szuverenitása és emberi nagysága azon alapul, hogy nem más korlátozza, a lét erői egymást korlátozzák benne. A fizikai erők tolják, űzik, hajszolják, a szellemi erők pedig hívják, vonzzák, csábítják. A szenvedélyeknek fékre van szükségük, hogy szét ne tépjék alanyukat és tárgyukat, a fék azonban nem a lemondó belátás műve, hanem egy nagyobb csábításé, szellemi szenvedélyé. A szeretet gondoskodik róla, hogy a kéj szét ne tépje a szeretőt. A testi erők kényszerei a szellemi erők csábításai híján lecsúsznak, visszaesnek a káoszba, destrukcióba. A szellemi erők, a fizikaiak híján, puszta reflexióvá, a lehetőségekkel való puszta játszadozássá válnak, a hős alakja azonban poétikus egység, mely a hajtóerők és felhívó, csábító hatalmak, vonzóerők találkozásából táplálkozik, a hősmunka eme erők közös fennhatósági területén lép fel.

Ha John Woo *Golyó a fejbe* című filmjében a tradicionális nyájember a szélsodort falevél, akkor a gengszterek és tőkések összefonódott világának „mobilitása" a vihar. Az életnek viharosan nekilóduló fiatalemberek egyike feláldozza társait, másika viszont – a hős – megsemmisíti az előbbit. A hős a közép embere, mindenek előtt azért, mert az út közepét képviseli, az önmagát birtokba vevő lelket, amint birtokba veszi a világot, világa őreként, lelkeként ismerve rá saját mélységeire, tehát korántsem prédának tekintve a külsőt. A birtoklás legmagasabb értelme az őrzés, a többi gazda orgazda. Éppen azért, mert a hős azonosul a világgal, amelyben magára talál, a rendszerek harmonizációjaként ölt benne testet a gondoskodás. Félúton van a hős a lélek fantasztikus gyermekkora és felnőttség prózája között.

A kaland: a tett az élet zenitjén, amikor az aktivitás teljesen az emberé, s még nem ismétlés, nem puszta rutin. Ez a kivonulás és konfrontáció, a harc felvételének pillanata, mely harc a létjog és életteljesség kérdéseinek gyakorlati felvetése, az élet keresése, olyan életé, melyet az ember – mint hős – már nem ajándékba kap, hanem kiharcol magának, és amely azért nem kegyelemkenyéren tengődő kölcsönélet vagy előírt gyári élet lesz, hanem az egyszeri sors jogának érvényesítése, az ember saját életének egyszeri lehetőségét teljesítve. Az ember annyiban formálja ki saját arculatát, amennyiben átformál egy darab világot, azaz felveszi a harcot, miáltal a világot kérdezi meg, kicsoda is vajon ő voltaképpen?

A hős mint a közép embere nem mereven lekötött és eleve minősített figura. Eléggé szilárd identitással bír, hogy kérdésessé merje tenni magát, és – vállalva a bizonytalanságot – keresse a választ, amely esélyt adna meghaladni léte abszurd véletlenségét, s amely válasz elég személyes és konkrét, hogy segítségével a társadalmi csapdákat is kikerülje, melyek túldefiniálnák és túlságosan lekötnék egy táborhoz. A legjobb forradalmi filmeknek, a *Csapajev*től az *Il mercenario*ig, két hőse van, akik egymást is kritizálják. Az italowesternben az válik főhőssé, a másiknak is nevelőjévé, aki függetlenebb, magányosabb: nem a komiszár, hanem az anarchista, nem a hivatásos forradalmár, hanem a „zsoldos" vagy „szakértő". A hős mindig túlnő táborán, amelynek megmerevedése elleni védelmében nagyobb egészet, tágasabb perspektívát képvisel. Túlnövése korlátoltabb, szűklátókörűbb társain az isteni gondviselés maradványa a hőskultúrában. Ezáltal válik a hős a konfliktusok megoldójává, és így képes kivezetni a közösséget valamilyen krónikus válságból.

Hős és tábora distanciája a hőst sokszor bizonyos ideig kellemetlen vagy gyanús emberré teszi a tábor egyszerű lelkei számára. Pirjev *A párttagsági könyv* című filmje elején az álhős sokkal példaszerűbb hősnek tűnik, mint a sutább és sikertelenebb valódi hős. Az álhősnek előbb, könnyebben és többen hisznek mint a hősnek, míg végül az álhősnek indult figura zsarnoki vagy bűnözői karrierje rehabilitálja a hőst. A hős nem eleve ünnepelt figura, státusza övéi számára nem eleve evidens. A hőskarrier elején, hősszolgálata előtt, zavarba hoz és idegenkedést kelt, karrierje végén pedig a hála feszélyező terhe a közösség részéről gyűlölködő hálátlanságba csaphat át.

A politikában a közép emberét úgy szokták jellemezni, mint aki elhatárolja magát a bal- és jobboldali radikalizmusoktól. Ez azonban csak egy „mese", egy mítosz a sok közül, egy kor politikájáé. A hősmitológiában a szélsőségeket jellemzi a tehetetlenség és a közép emberét a radikalizmus: középen legnagyobb a tetterő és a szuggesztivitás, míg az egyik szélsőség a természeti történés, a másik a társadalmi végzet tehetetlenségét képviseli, kétféle bábegzisztenciát. Sem a sötét szörny, sem a szürke nyárspolgár vagy pártkatonája nem szabad. Az iszonyatban az erő még nem a tett ereje, a banalitásban pedig a társadalmi hálók által túlbiztosított ember már nem képes a tevőleges önmeghatározásra.

A fantasztikumban az ellenfél rendszerint érdekesebb, mint a hős. A horror igazi szenzációja a monstrum, a fantasy hős pedig gyermeki lény, a szuperhős is csak túlkompernzációja a gyermekiségnek. A hős emancipációját a fantasztikumból a kalandszférába való átlépése hozza. A hős a közép embere és a kaland a műfajrendszer közepe. A kaland elbeszélő kultúrája, a fantasztikum és próza közötti mozgástér az, ahol a műfajrendszer hagyományosan a legjobban differenciálódott. Bármely hivatás, foglalkozás problematikája, bármely két társadalmi csoport érintkezése s az érés, fejlődés bármely válsága és fázisváltása nagy kalanddá válhat. A kaland rendszerének nincsenek olyan kitüntetett sűrűsödési pontjai mint a fantasz-

tikuménak, nem tárgyalható kimerítően néhány nagy mítosz jellemzésével. E tekintetben a tragikum és a komikum közötti középmezőny, melyben a konfliktusok sokféleképpen kombinálódnak, messziről jött problematikák találkoznak, s eme variábilis világ számára sem a végső kiéleződés, sem a komikus feloldás nem kötelező.

1.3. A cselekvő lény

(A hős ek-sztatikus létmódja és a létfelesleg problémája)

Az aktus veszi birtokba az aktualitást. A hőskonstrukció mindenek előtt aktuskonstrukció. A hős az, aki megszüli a jelenlét éberségét, ő alakítja át a történést tetté, ő az, aki megteremti az örök körforgásokból és ismétlésekből a lineáris időt. A történések médiuma az idill és katasztrófa, melyek kettőssége az érem két oldalát fejezi ki a létmeghatározó aktív vállalkozások előtti világban. Idill és katasztrófa bármikor átbillennek egymásba, a végzet vagy kegyelem akaratából, a történelmet azonban tettekkel írja az ember akarata. A történelem médiuma a tettek közege. A tett világa sincs biztonságban a katasztrófáktól, mert a tett nemcsak a történésekkel birkózik, „belsejét" is történések alkotják, melyeket a tett egy értelem megtalálás által ural. A tett is meghatározott az okok és feltételek által, de a kor és a körülmények által befolyásolt ember akkor és annyiban válik cselekvő lénnyé, amikor és amennyiben meghatározza meghatározóit.

A katasztrófa mint a történések uralma visszahozza a közösségi embert, aki úgy adja át magát a hősaktusban a közösségnek, mint a szerelmi aktusban a másik egyénnek. Az életértelem mindig összekapcsolója a privát célnak az egyén feletti létperspektívákkal. Az odaadás olyan bűvölet, melyben a cél nagysága (egyénen túlmutató mivolta, amiben egyéni céljai is beteljesülnek, de melyet ezek nem merítenek ki) összekapcsolódik a tárgyi viszony mélységével (mert a tárgyat épp e „nagy" célok tárják fel). Az egyént lelkesült viszony rabságában sodorja el a saját tette, de a magát diktáló és az egyént vezető tett veszi fel magába a történések nyersanyagát, nem a történés kebelezi be a tettet. Így az előre haladó hősmunkában egyre több a történésszerű mozzanat, ahogy a szerelmi aktusban is, az orgazmus felé haladva, nő a passzivitás, a tudatosan befolyásolhatatlan elrendeltség. A csúcspont a történés erejével és a cselekvés szabadságával is rendelkezik, mert a tudatos ember az, aki a történés elementáris erejéig elmenni hagyott cselekvést választotta. Ez az aktusszerkezet magyarázza, hogy a halál is hőstett lehet, sőt, a legnagyobb hőstett, s egyúttal a mitológiában a szerelmi orgazmusnál nagyobb erejű halálorgazmusként is megjelenik. A hősáldozat ugyanis a végső passzivitást változtatja aktív értékké, a végzet martalékául esett létet szerzi vissza, a végső vereséget változtatja győzelemmé, sőt – ami a modern ember számára talán többet jelent – nyereséggé, bevétellé. Csúcsponttá lesz a végpont: az abszolút történést sikerül mégis cselekvéssé változtatni. Kertész Mihály *20 000 Years in Sing Sing* című filmjében a halál a becsület visszaszerzésének módja, sőt az értelem visszaszerzése, késlekedő, de nem elkésett értelemadás, egy értelmetlen, felületes élet megváltása az ürességtől, az igazság és nemesség megvalósítási lehetősége egy felületes és hazug világban, s szerelmi bizonyíték és szerelmi ajándék. Az „akárki" halálát az „én halálommá", az abszurd azaz jelentés nélküli eseményt szimbolikussá, megnyilatkozássá, döntéssé, az emberi rang és megbízatás kifejezésévé teszi

a hősnek az eseményt felülíró döntése. A hősaktus csúcspontra viszi a létet, a végső hősaktus, a halál személyes megnyilatkozássá, az önelvesztés önmegvalósítássá változtatása pedig magát a kollektív létet – melynek az egyén halála áldoz – viszi csúcspontra. (Kollektíván értve már a kettőt, az egynél több személyt is, hisz az egyén számára az életet megbízatássá változtatja, ha valaki meghalt vagy meghalni is kész érte.)

Az aktus csúcsra viszi a létet, s a lét e csúcson találkozik a jelennel. Az aktus híján szemlélők vagyunk, s a szemlélő itt van, a lét pedig, a szemlélet tárgyaként előtte, amott. De mi történik az aktus után? Az aktus után meg kell térni a passzív-receptív életbe, a tiszta aktus ugyanis nem lehet totális létmód, a homogén csúcslét egy robbanás volna, mely nem tudja magát konszolidálni, csak keletkezni képes, fennmaradni nem, a létből azonban csak akkor lesz élet, ha be tud fékezni, s – ismétléseket, megtéréseket építve rá – a reprodukció anyagává alakítani a keletkezés alapul szolgáló permanenciáját. Az életbe való visszatérésnek emelkedett és alantas formái vannak. A tett utánja többnyire a szükséglet kielégítés, a fogyasztás, a banalitás világába vezet: ez a komikus út, s egyben az általános. Kivételes út, a nyárspolgáréval szemben, a szenté, a fegyelem, a lemondás és a vezeklés útja, mely a hősmunkával járó kegyetlen aspektusok feldolgozását, legyászolását is szolgálja, s azt is biztosítja, hogy a hős képe végleg különváljék az őt fenyegető zsarnokképtől (azon az áron, hogy már nem hős, hanem szent). A westernhősök győzelemre viszik a kultúrát és civilizációt, de hősmunkájuk véres munka, ezért eltávoznak az örök vezeklés örök sivatagába. A hősmunkát tehát a fogyasztás vagy a vezeklés közötti ingadozás pillanata követi, az első a zsarnokság felé mutat, mely a hősmunkát is kompromittálja, a második a megtisztulás lehetőségét jelenti, az átszellemülés ígéreteként.

Hogyan függ össze a fogyasztás a zsarnoksággal? A hős legyőz valamely archaikus rémet, ős-zsarnokot, de a győzelem maga is agresszivitást követel, s miután a hősmunka egyben hatalom-felhalmozás, a hős új szinten reprodukálhatja a zsarnokságot, melynek a hős általa ellátott és kormányzott népe a táptalaja. A hőstettben csak a hős emancipálódott a történéstől, ezért a hős népe, még ha a hős szentté válik is, táptalaja lehet a zsarnokságnak, mit a hős utódja fog, a hős „szent eszméi" nevében bevezetni. Curtis Bernhardt *Miss Sadie Thompson* című filmjében a misszionárius apja érdemeket szerzett a szigeten, melyet a fia ugyanazon értékek nevében korlátolt morális zsarnokságnak vet alá. A hőstett nem más, mint hirtelen nagy kiadás, míg a „juss" állandó nagy bevétel. A banalitás világában a hőstett helyére a juss lép. A jussát követelő ember passzív-receptív lény, azaz szolga, aki élősködik a hős és az általa vezetett közösség felett. Ha az egész közösség jussukat követelőkből áll, úgy mindenki relatív-rém, kiben a juss követelése telhetetlen versengéssé fokozódik. A hedonizmus elkerülhetetlen tendenciája a zsarnokság. A relatív-rém szükségleten felül akar élvezni és fogyasztani, s kész ezért feláldozni másokat. Hogyan lehet szükségleten felül élvezni és fogyasztani? E telhetetlen éhségek nem személyes, hanem szerepszükségletek, melyek a hatalom színpadra állítását szolgálják. A versengés a hatalomtöbbletért folyik, s az eredmény, a hősáldozat ellentéte: a többség feláldozása egy kisebbség nem is valóságos, létfontosságú, a lét fenntartását és fejlődését szolgáló igényeinek csupán szerepszükségleteinek.

A fogyasztás a vezeklés ellentéte, ezért ideológiái mentségül szolgálnak. Világában az ideológus nem más, mint mindent megmagyarázó és igazoló mentség-szolgáltató. Mi zajlik eme ideológiák szellemi füstjének fedezékében? A hedonizmus felszabadította a részösztönöket, melyeknek archaikusabbjai legyőzik az újabbakat, az elementárisabbak a komplexebbeket,

így végül a legdurvább erő nyer. Miután az akció, a teremtés élvezetét leváltották a passzív-receptív élvezetek, melyek mindegyike csömörhöz vezet, ugyanakkor az értük való harc a tolongás és konkurencia letaposó világát feltételezi, melyben a halmozás az élet igazolása, s a hősietlen világ hőstett-pótléka mind inkább a destrukció élvezete. Azaz: a destrukció mint legátolt ősélvezet és elavult őstett, újra aktuálissá válik. Az ideológusok pontosan ezt szabadítják fel, találékonyan, különféle ürügyekkel. Az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben Liberty Valance ezüstnyelű korbáccsal védelmezi a nagy marhatartók hegemóniáját, a szenátor pedig giccses szónoklatokkal, s jogi csűrés-csavarással segít fenntartani a bérgyilkos rémuralmát.

Az ember megnevezi a viszonyokat, hogy ne legyen nekik kiszolgáltatva. A viszonyok megnevezője: felszabadítónk. *Az ifjú Mr. Lincoln* című filmben Henry Fonda kivonul a zöldbe az öreg hordóban talált jogi szakkönyvvel, és hallatlan élvezettel ízlelgeti az eszméket, melyekkel első ízben találkozik. Az okok üldözik az embert, a jelentések megkeresik és szólítják. Ami csak van, az csak történik, akit azonban ez nem elégít ki, az maga is keresi a jelentést. A jelentések azt keresik, annak számára rendeltetnek, aki kiválasztott, tehát elégedetlen léte puszta fenntartásával, s maga is keresi a jelentéseket, keresi az utat a determinációk általi széttépettségből az aktivitás általi összeszedettségbe. A jelentésmegtalálás egy új létnívóra visz át. A puszta adottságon és reprodukción túli nívó a lét összeszedettségének és radikalizációjának azaz értelemteljes mozgósulásának garanciája. A *My Darling Clementine* című filmben Wyatt Earp (Henry Fonda) azért vállal hivatalt, hogy leleplezze öccse gyilkosait, de csakhamar nyakába szakad Doc Holliday (Victor Mature) problematikája is. Az értelemmegtalálás megnyilatkozása a szolgálat, a megterhelés, a túlvállalás, az értelem rabságában aktivizálódó életforma produktivitása. Az értelem megvilágosodása annak eredeti megnyilatkozása, csíraformája amivel az ember több magánál, s az értelmet képviselő, általa mozgósított cselekvés kidolgozza a lehetőségeket, felébreszti azt, amivel az ember közössége és világa több önmagánál. Ez a dominó-effektus fordítottja: a *My Darling Clementine* pl. megmutatja, hogyan vezet Wyatt Earp hősi talpraállása az önsajnálattal, gyűlölettel és cinizmussal teli Doc Holliday – és egy egész város – talpraállásához.

Az aktusnak értelemre van szüksége, mely az ittlétben kijelöli a létteljesség csíráit, ezzel adva feladatot a beavatkozó cselekvés számára, s a végigvitel képességévé radikalizálva az utóbbiban rejlő erőket. A hős értelemhozó funkciója feltételezi egy kollektív létértelem elavulását s egy új létértelem vízióját, mely az egyén válságában, egyén és kollektíva összeütközésében formálódik. A hős a monstrumból lett, de elérte az istenek üzenete, az ő valamely jelüket képviseli. Egy jel vezeti őt, olyan új értelem megnyilatkozása, melynek közvetítőjeként válik maga a közösség vezetőjévé. E jel egy személyes válságban, a sámánbetegség valamilyen utódjában nyilatkozik meg először, s a jel kikristályosítása, mint az istenek üzenete, vagy mint a nyelv és kultúra új integrációs szintjének meghallása előbb a hőst menti meg a széteséstől, majd a közösségnek ad magasabb létformát. A sámánbetegség új formája lehet a hős kimondatlan, szemérmes szerelme, mely megzavarja harcosi autonómiáját. A *Shane* hőse betekint egy ablakon, s megpillantja az asszonyt, aki reggelit készít. Az aktus szülési aktus: sikerének feltétele, hogy az ember teljesen át tudja adni magát a születendőnek, a rajta keresztül megnyilatkozó új léten keresztül élni meg léte adottságát. Ezt az odaadást a hős a nőtől tanulja: a tradicionális hősmitológiában a nő a hősnek, a hős a közösségnek adja át magát.

Az aktus traumatikus alapjai az ősi mítoszban kifejezettek, míg a hősmitológiában – hol a hős teljesítményei, léte koherenciája s történetének csúcspontja dominálnak – elfojtják, a

tragédia pedig újra kifejezi és kidolgozza őket. A hős és világ összeütközése, valamely eredeti trauma következménye, mely a mítoszban a hős falujából való kiűzetéséhez és transzcendens hatalmakkal való találkozásához vezet, léte ön-újraszervezésére készteti a hőst, miáltal személye a közösség új életszervezetének mintájává válik. Az ugrópont a hős öngyógyítása, a kínzó lelki komplexusra válaszoló jelkomplexum (a „boldogító üzenet") megtalálása. A traumatikus élményben és a nyomában járó krónikus szenvedésben zajló ön-dekonstrukció érmének másik oldala a megvilágosodás és alkotás, az új létmód kikínlódása. Embernek lenni annyi, mint problémát megoldani, ennek feltétele azonban problémát látni, aminek feltétele léte egészében problémává válni. A megvilágosodás és cselekvés a hőssorsban egybeesik, a megpillantott érvény ugyanis csak a cselekvésben éri el az érzéki-anyagi jelenvalóságot, az aktus pillanata a válasz(tás) művének aktivizálódása, mely által különbséget látunk, alternatívát vezetünk be ott, ahol eddig a durvaság közönye tevékenykedett.

A jelentést kereső hős nem tudja, hogy a keresett jelentés teljes megnyilatkozása a halál: a megtalált jelentés a hős helyére lép. A hős eme általa megnyilatkozó jelentést mindvégig többé-kevésbé zavarja. Akármilyen nagy személyiség a hős, a jelentés mindig még nagyobb. Robert Rossen *Nagy Sándor*ának hőse a sűrített életet választja, a dicsőséget, melynek ára a rövid élet. A hősmitológia alapvető komponense a halálesztétika. A halál két oldala: 1./ a visszaváltozás puszta testté, és 2./ az átváltozás szellemmé, idólummá. Az idólum a közösségnek identitást adó eszmekomplexum, jelkomplexum fizikaiba projektálása: a testtelenül tiszta szellem megtestesülése. A végső nagy transzformáció, a végső tett, a tett számára visszarabolt történés a teljes átszellemülés, az egész lefolyt élet átváltozása üzenetté, az összes véletleneké tartós érvénnyé, azaz az örökkévalóság utolérése a megsemmisülésben.

A fantasztikus mitológia felvirágzása a transzcendentális élményből, a borzalom és csoda közötti átmenet emlékeiből táplálkozik, a borzalom-csoda transzformáció közvetíti, míg a kalandmitológiáét a hőstranszformáció, a cselekvő ember megmintázása, aki szuggesztív és hatékony, mozgó és teremtő egységet alkotva, tettekben lép túl mindenkori önmagán. Nemcsak lenni tud, léteztetni is képes: a hőssel az egyén birtokába kerül a létfölösleg, a lét önmagán túlcsorduló ereje, kibontakozást áhító belső gazdagsága. A feladatokra vágyó ember magában pillantja meg a teremtőt, nem távoli képként imádja.

A *Magnificent Obsession* című Sirk-filmben a hősjelölt kezdeti tombolása egy nálánál értékesebb ember életébe, szerelmének pedig szeme világába kerül. A rombolás olykor csak a kezdeti teremtőerő ügyetlenkedése és a hamis, primitív, erőszakos teremtés. Rombolás = teremtő akarat mínusz kreativitás. Egy erő rombol, ha még nem tud teremteni, és rombol, ha már nem képes a teremtésre. És akkor is rombol, ha helyet csinál a teremtésnek: a teremtő erő működésének is van regresszív, romboló szakasza. Végül a civilizált erő is képes, megtámadott erőként, rombolássá válni, a szorongatott erő rejtegetett, de nem rejtőzködő, hanem végül kitörő és újfent primitíven tomboló lényege a rombolás.

A létfelesleget csábítja a messzeség. A csábító messzeség a létfelesleg létbizonyítéka. Visszajön, ígéri a nőnek az *Arizona* hőse, de előbb körülnéz Kaliforniában, elmegy a tengerig, a végső határig, a Nyugat végpontjáig, amin túl már csak megint Kelet van: az „Indiák". A létfelesleg az én tulajdona; a hősnek dolga van a világban, és ezt a dolgot a háború adja számára, mely maga is úgy jelenik meg a hősmitológiában, mint a hőstranszformációt kihívó léttranszformáció, a káosz és az alkotás, teremtés közötti átmenetek vajúdása. A rombolás értelemkeresés: az értelemmegtalálás teszi a romboló erőt alkotóvá.

A borzalom és a csoda megtörténik velünk, a hős azonban cselekvő lény, a cselekvés pedig a létfölöslegből származik, ennek produktív felhasználása. A reflex valódi történés, a tanult- és szokáscselekvések is csak kvázicselekvések, melyekben a cselekvés logikája csak szolgálja és közvetíti a történés logikáját. A cselekvés tehát kreatív és individuális, ismételhetetlen, pótolhatatlan, egyszeri, felelős megnyilvánulás, a „soha még" és a „soha többé, soha már" határán, az egykori csoda legitim örököseként. A rémtett beszámíthatatlan, a cselekvés kiszámíthatatlan: túltesz a reményeken. Marston, a *The Last Frontier* című Anthony Mann-western katonatisztje mindenáron hős akar lenni, bekerülni a történelembe, katonái azonban úgy nevezik: „a Mészáros". A rémtett is nagy tett akart tenni, de mivel a cselekvőből hiányzik a nagyság, a rémtett lecsúszik történéssé. A hősmunkát csak a hős végezheti el, a rémmunkát a fejünkre hulló kő is.

Az iszonyat és a varázslat világaiban – bár az ember formálisan ezekben is cselekvő lény – a cselekvés nem fordul szembe a történéssel, és nem válik radikális ellenprincípiummá. Éppen ahhoz, hogy ilyen ellenprincípiumként lépve fel, differenciálódhassék a történések világa által asszimilált álcselekvéstől, kell hősmunkává fokozódnia. A hősmunka a cselekvés prototípusa, cselekvés és történés alapelveinek végleges szétválása, a történésszerűség kiküszöbölése a cselekvésből, a cselekvés túllépése a katasztrófán és varázslaton, vágytól és ösztöntől űzött tehetetlenségeken. A horror világában mintha dühöngő őrület, a fantasy világában mintha örök mámor mozgatna. A horror a taszító, a fantasy a hívó erők uralma a cselekvés fölött, a hősmunkában ezzel szemben az én mind a taszító, mind a hívó erők fölé emelkedik; már nemcsak a hívó erők nevében nézzük gyanúval a taszító erőket, még a hívó erőket is gyanú illeti. Korda Sándor Mariusa, a pagnoli *Kikötő trilógia* hőse nem ébred fel az ábránd mámorából, ezért cselekvés helyett történés, kaland helyett csalódás várja az úton, odakint. Már Odüsszeusz rájön, hogy a zabáló, elnyelő rémek és az andalító, bűvölő szirénnek egyaránt veszélyesek. A kalandos utazás nemcsak taszító és hívó erők konfliktusa, különböző hívó erőké is, melyeket meg kell tanulni megkülönböztetni és szelektálni. A kalandos cselekményben rendszerint a hívó erők s az őket közvetítő mérlegelés és lelkiismereti válság kerekednek felül a taszító erőkön, ezért van szükség a hős sorsában valamilyen fordulatra, de a hős a hívó erőknek sem adja át magát, nemcsak a rossz, a jó erőknek sem médiuma, mert nem is lehet jó erő, ami felhasznál, legyűr és játékszereként kezel. A hős ezért egyes hívó erőket is megtanul taszítóként kezelni. A sok hívó erő csak szirénhang, ha csak egy marad, ez isteni parancs. Ez utóbbi azonban feltételezi a hős választását, mely által süketté válik a többi számára.

Nézzük a hőscselekvés szerkezetét. A létfölösleg kontemplációra ösztönző formája a heideggeri „mély unalom", cselekvésre ösztönző formája a túlcsorduló elevenség. A létfölösleg kései formája az idő fölöslegeként nyilatkozik meg, ifjonti formája az erő fölöslegeként. A hőslét forrása az élettöbblet, mely hőslét ezen az alapon az értelemtöbblet forrása. Az, ami az emberben és az emberrel s megnyilvánulásai által a világban történik, csak akkor válik ki végleg a történések világából – melyeknek a létet visszahódítani felkínáló visszatérése minden megpróbáló nagy katasztrófa –, ha a hajtóerők mellett hívó, felhívó, felszólító, elváró, ihlető, kérő és parancsoló erők is megjelennek, s a kétféle erő együttese sem magyarázza a tettet. A cselekvésben van valami a feltételekből levezethetetlen többlet, s csak ezáltal az „én" cselekvése. Ez az elhajlás, differencia, kizökkenés és újrakezdés az, ami által az én sajátítja el az erőket és nem az erők sajátítják ki az ént. A cselekvés felfedezése egybeesik a

szabadság megalapításával, a hős nemcsak a rémek és zsarnokok legyőzője értelmében felszabadító, sokkal többről van szó, arról, hogy a hős által lép be a szabadság a világba, amelyet csak azért uraltak rémek és zsarnokok, mert a szabadság felfedezése híján a felhívó és ihlető erők nem kerekedhetnek felül a taszító, elsodró erőkkel szemben, s így a lét káosztól örökölt mozgásformája a katasztrófa marad.

Az identitást megelőzi – a mítoszok káoszában – a differencia, a strukturált személyiséget a részösztönök anarchiája, a válaszoló partnerséget a visszhangtalan különlét, a reális cselekvő közeget az álmodó és játszó, imaginárius dimenzió, a cselekvés örömét a recepció mámora. Az együttműködést megelőzi a parazita kizsákmányolás, a lehetetlenséget felismerő tehetetlenség kínját, tiltakozását és lázadását megelőzi a nagyobb erők által hordozott, kölcsönkapott élet gyönyöre.

A *Herkules szerelmei* című filmben vérző fákká válnak a férfiak, akik nem fedezik fel az autonóm cselekvést. Az élet néha élő halál, máskor hosszú álom. A *Herkules meghódítja Atlantiszt* hőse folyton alszik, mert nincs feladata. A tehetetlen szenvedés és kiszolgáltatott pánik a halál rokona, az omnipotens mámor az álomé, s csak őket követi, messziről – a legnehezebb próbatételek után – a teljes értékű magára ébredés, mely kín és öröm teljességére képes. A filmi hősmitológia azért halad a harmincas évek glamúrfilmjének mosolygó, kellemes típusai, a már kész mintaember felől a kallódó és lázadó típusok felfedezése felé, mert az ébredés ábrázolása izgatja.

A receptív én nem a hősmunka függvénye, már a fantasy világában megjelenik. A receptív lélek tele van álmokkal, a tétlen én álmokban él, a cselekvő énről szóló álmokban. Minél receptívebb az alak énje, annál álomszerűbb a világa. A receptív én cselekvő álmai káprázatok (túl nagy tettek túl kis költséggel; a boldogságra vonatkozó reflexiót nem kíséri az ember rendeltetésére vonatkozó reflexió; a sors mélységét a szerencse felületessége pótolja), s a káprázatokban mozgó én körvonalai bizonytalanok. Csak a tényleges, költséges cselekvésnek nekimenő én valóban személyes, a káprázatos, délibábos én csak program, absztrakció, vágy, remény, tisztán imaginárius kiáradás. A vágy énje az énnek is csak vágya. A hős nagysága nehéz sorsból fakad, a fantasy előhőseihez képest a tulajdonképpeni hősmitológiában kis dolgok válnak nehézzé és naggyá.

1.4. A hős mint vezér

(A háború léttörténeti státusza és a műfajok háborús állapota)

Jeleztük, hogy a kalandban a szenvedélyek formálják egymást. A régi közösségi kultúra fő témája a háborús, a modern individuális kultúráé a szerelmi kaland. A hőstett, mely a kötelesség dolga, a háborúhoz, a modern kaland, mely a vágy műve, a szerelemhez kötődik. A „kalandom volt” kijelentés a mai köznyelvben első sorban szexkalandot jelent. Ez a ma leggyakoribb „kaland” azonban nem az őskaland (mely pl. Rank koncepciójában a születés traumája, az egyén birkózása a lét anyagával, s felszínre kerülésért és felszínen maradásért való harca). Az iszonyatesemény az őskaland vagy a hozzá való regresszió a személyes viszonyok bomlásakor. A háború, mely kollektív egzisztenciamóddá tágítja az iszonyateseményt,

elfogadásával és felidézésével, megszervezésével akarja kontrollálni azt. Történelmileg az ellenfél mint rém az őskaland, tehát a háborús idegenség behatolása a meghitt térbe. Az iszonyatesemény és szexesemény mint poláris kalandformák rivalitása – a görögöknél a hellenisztikus korban, a középkorban pedig a XI. század óta – az utóbbi, a szexesemény dominanciájának kibontakozása felé mutat. Háború és szerelem, Destrudó és Libidó, szelekció és kombináció kölcsönhatásaiból bontakoznak ki, s eme alapvető erők lehetséges konfliktusainak és megoldásaiknak tanulmányozását szolgálják a különböző kalandformák.

Ha a káosz megelőzi a rendet, akkor a háború is megelőzi a szerelmet. A háború mégsem azonosítható egyszerűen a káosszal; a háború már nem a káosz önmarcangolása, hanem a rendnek a másik renddel való küzdelme, amely rivalitási viszony még nem tudja maga is a rend képét ölteni. Két rend küzdelme, mint a két rend kölcsönös megtámadása, a rendetlenség két rend viszonyában, fenyegetésként mindkét rend számára, arra utal, hogy a két rend viszonya egy harmadik, átfogó rend is lehet: kommunikáció. A háború a rend és rend viszonyában visszatérő káosz, értelem és értelem egymásra való lefordíthatatlanságában visszatérő értelmetlenség. Egyrészt a nyers erő kerül újra előtérbe, de másrészt mégis már az értelmetlen viszony rabjává lett értelmet, ilyen értelmek konfliktusát szolgálva; s a nyers erő dönti el, hogy melyik értelemé legyen a jövő. E ponton azonban alternatíva nyílik: a nyers túlerő is dönthet, de az erőt kiegészítő szellemerő is növekvő mértékben szól bele a konfliktusok kimenetelébe (az utóbbi a keleti, főleg az optimistább kínai harcifilmek főtémája). A barbárok társadalma meghódíthat egy fejlettebb népet, de az utóbbiak kultúrája közben átalakíthatja, legyőzheti az előbbiekét. Ez az a lovagfilmben kedvelt poétikus szituáció, melyben a népek háborúja egymásra találásuk kezdeti szakasza.

A háborús mitológia poézise abból fakad, hogy az erőtöbblet összefügg az érzelem- illetve értelemtöbblettel, s így nem a nyers erő dönt a jogok viszonyában, hanem a jog kölcsönzi a plusz erőt. A nemesebbnek kell győznie a vadabb fölött, vagy ha nem így van, úgy a győztes a jog és nemesség fogalmainak bevezetésével és formáinak megvalósításával igyekszik feldolgozni győzelme szégyenét (mint John Wayne a *Red River* végén, lemondva a film elején bevezetett diktatórikus viselkedésmodellről). Ez az oka, hogy ha rövid távon a szellem és nemesség veszít is, hosszú távon mindig ő nyer.

A harc, a háború, énekmondók, krónikások beszédének kitüntetett tárgya, a kalandos őshír, a híres őskaland, mint a cselekmény dereka és fő témája, továbbra is a nyers erők világában játszódik, mely küzdelemhez a jog úgy csatlakozik, mint a vágy tárgya és a remény garanciája; háború és jog találkozása a cselekmény ünnepi aktusa, mint eget és földet összekötő mágikus esküvő. A nemességnek mint az igazságra irányuló kíváncsiságnak és az igazságosság készségének azonban már a harc közben meg kell mutatkoznia. Háború és szerelem mitológiájának kölcsönös függését jelzi a háború mitológiáján belül, hogy a győzelem mintegy menyasszonyként viszonyul a hőshöz, aki pluszteljesítményekkel, a puszta racionális háborús célhoz, az életösztön céljaihoz képest fölösleges erőfeszítésekkel nyeri meg a „menyasszony" kegyét. A harcos új és új módon fejezi ki az erőtöbblet luxusát: mer nem gonosz lenni, később mer jó lenni. Ha a jobb győz, akkor a győzelem a nemesség műve, ha a rosszabb győz, akkor a győzelem lehetőséget adhat a nemesség elsajátítására, a győzelem szégyene csak akkor alakul át a győzelem dicsőségévé, ha a háborút sikerül átértelmezni rombolásból építéssé. Miután a létben legyőzte a nyers erő a kultúrát, a lélekben legyőzi a kultúra a nyers erőt; a győztes világa akkor fenntartható, ha legyőzi őt a vesztes

világa. Milius *Conan*-filmjében a keleti „barbárok" a hódítók. Pudovkin *Vihar Ázsia felett*jében az angolok a hódítók és a keleti „barbár" a háborúnál kegyetlenebb pénzdiktatúrát visszaverő háborús hős, aki az életért indul gyilkos harcba a kontinensek és kultúrák „vérszívó" viszonya s – a film kora és kultúrája terminológiája szerint – „az imperialisták láncos kutyái" ellen. Ha van romboló építés (a gyarmatosítás), úgy van építő rombolás is (a lázadás, a felszabadítás): a rohamot vezénylő mongol lovas mögött egyre sokasodik a vágtázó sereg. Ha a háborút nem sikerül az építés előzményévé átértelmezni, akkor krónikus háborúvá válik, a győztes egyre nagyobb szégyenére, mely végül minden értéke inflálódását hozza, az ilyen győzelem azonban annyira vereség, hogy akár birodalmak összeomlását hozza. A nemesség az erő jó – azaz nem kártékony, hanem alkotó – felhasználásának művészeteként jelenik meg a háborús epikában, s eme cselekvésművészet önfelfedezésének végpontján, amikor legendává és a belőle kihüvelyezett tanná válik, kristályosodik ki belőle a jog és az etika.

A háború mint egzisztenciálé, az emberi lét alapformáinak egyike, az együttlét primitív formája mint összeférhetetlenség, az egymásra utaltság mint kölcsönös tagadás, maga is fejlődik. Ez a háború léttörténete, mely nem más, mint a béke önfelfedezése. Hogyan keresik a mítoszok a békét? Hogyan értelmezik át a háborút? A lovagfilmben tanulmányozhatjuk eme erőfeszítések kései emlékezetét. A lovagfilm háborúi olyanok, mint a western barátságok előzményeként megjelenő verekedései. A lovagfilmben a háború az érintkezés kezdeti szakasza, a kommunikáció kezdeti, szellemtelen formája, amely még a fizikai cselekvés formáját ölti. A történelmi háborúk ezért egészen más „műfajt" jelentenek, mint a mai háborúk, amelyek a kommunikáció világából visznek vissza az erőszakéba. A történelmi háborúk az ész tanulóéveit jelentik, a mai háborúk a demagógok győzelmét, a politika gengszterizálódását és az észnek a társadalomból való száműzetését fejezik ki. A *Nagy ábránd* vagy a *Lotna* ezt a világtörténelmi fordulatot mutatják be. Olyan filmekben, mint a *Darling Lili*, az egyik fél módszere a népirtás, míg a másik fél a régi, lovagias módon küzd.

A szuperhőssel szemben, aki örökölte az isteni erőt, a hős a háború teremtette helytállási alkalmak során hangolja össze a taszító és hívó, ösztönző és fékező, lelkesítő és józanító, fizikai és szellemi, égi és földi erőket. Égi és földi erők konfliktusa megelőzi égi és földi szerelem konfliktusát, a háború esztétikája a szerelem esztétikáját; az utóbbi problematika az előbbinek szublimált, leszármazott, a nemek háborújára alkalmazott változata. Ha igaz, hogy a háború a politika folytatása más eszközökkel, akkor a politika is csak a háború folytatása más eszközökkel, maga a hidegháború, álcázottan erőszakos újraelosztás, túlhatalomképzés és a demagógia által mesterségesen generált általános kommunikációs kudarc. A politika is csak háború és a személyes virtustól elszakadt, formális jog is csak politika, mert csak ott folynak jogi viták, ahol hiányzik a nagylelkűség, nemesség, előzékenység és szeretet. A vívmánynak látszó alakulatok, békeaktusoknak tűnő kultúrvívmányok korunkban sorra visszacsúsznak a régi háborúba. A mai emberiség kezdi a kultúrába vetett hitét, azaz önbecsülését elveszteni, nem bízik már abban, amiben minden kor bízott, hogy a szelekció a kombináció felé vezet, tehát létezik olyasmi, mint a kombináció érája, uralma. A kiábrándulás az uralmat a szelekcióval és a szelekciót a léttel azonosítja. E kiábrándulás azonban semmi más, mint az ember saját nemességébe, a nemesség lehetőségébe s a jóság értelmébe vetett hitének megrendülése. A jóságot a XX. században végbement radikális barbarizáció eredményeként ma az életképtelenséggel azonosítják, nem a nemességgel.

Az akkulturációt ígérő mozgalmak dekulturációt hoztak, a túlnépesedés és klímaváltozás szűkké teszi a földet, s az új kultúra megváltoztatja háború és béke hierarchikus oppozícióját. A nagy narratívák ebből az oppozícióból éltek, a békét tételezve mint célt és értéket, s a háborút legfeljebb mint félkész állapotot és nevelődést. A posztkultúra mint eme üdvperspektíva határozott dekonstrukciója, abban a korban, amikor a társadalmi formációk nem igazolják többé az alapítók reményeit és a kizsákmányolt természet is visszaüt a visszaélőkre, a háborút nyilvánítja egyetlen igazsággá. Szelekció és kombináció hierarchikus oppozíciója így fordult meg, hogy a kombináció érája helyet adjon a szelekcióénak. A kalandfilmből terrorfilm lett és a szexuális paradicsomot ígérő erotikus utópiából, a hetvenes évek vidám szexfilmjéből, erotikus thriller. Az össz-műfajrendszert pedig az kompromittálja, hogy a végtelen sok téma és hangulat, mely bizonyára mind szelekció és kombináció véresen testi ősműveleteiből nőtt ki, de olyan gazdaggá és összetetté vált, hogy végül elfedte monoton binaritásukat, mind nagyobb mértékben leszűkül a két legprimitívebb és elementárisabb hajtóerőre, erőszakra és erotikára.

Az újabb fantasy-kultúrában (*Harry Potter*) nem a fejlődés keresi, egy folyékony világon keresztül haladva, a boldogsághozó formanyerés lehetőségeit, ellenkezőleg, a nyomasztó konszolidációból keresik a kiutat a fantasy-hősök egy mozgalmasabb csodavilágba. A kiábrándult felnőttség menekül az infantilis értékekhez és nem az infantilizmus keresi a felnőttséget. A csoda eszközből céllá válik ugyan, mégsem ő az igazi mozgató, hanem valójában a próza, melynek unalmas egyeduralma lebeg mindeme menekülési kísérletek fölött. A mai fantáziát nem a káosz meghaladásának vágya mozgatja, s nem a fejlődés és növekedés lehetőségének érzete nyit számára kombinatorikus tért. Ellenkezőleg, az igazi mozgató egy szklerotikusan merev, alternatívátlan társadalmi állapot, ízetlen és reménytelen létforma, melyből a jövőkép nem ígér attraktív, sőt szerény kiutat sem. Ezt a világállapotot reagálja le a kaland világában háború és béke viszonyának változása, a béke képzetének kiürülése és a háború felértékelődése.

Milyen messze mehet a pacifikáció, hogy ne maga váljék az emberiség ellen folytatott gépesített és államosított totális háború világbörtönévé? A háborúnak is van etikai öröksége, melyet csak a mindennapiságot is a maga krónikus formájává szervező modern háború árult el és függesztett fel. A nemes harc, mint váltakozó túltevés egymáson, olyan hatalmak kölcsönös nevelése, melyek – a meg nem hunyászkodásban szembesülve – egymásnak köszönhetik erejüket és formájukat (Heidegger: Der Wille zur Macht als Kunst. In. Heidegger: Nietzsche 1. köt. Pfullingen. 1961. 185. p.).

A harc eredeti értelme nem a mai; bármi szenvedést hoztak is a háborúk, az első világháborúig mást jelentettek, nem iparosított népirtást. Eliade a kannibál törzsek háborúinak erkölcsi és spirituális oldalát hangsúlyozta, – a modern háborúnak nincs ilyen oldala. Ez az oka, hogy a kannibáltól idegen a giccses moralizálás, mely a mai hadurak sajátja. A fantasy világában a káosz maradványa a mindenki háborúja, melyen a protohős csak átvándorol, s melyet a hős „az én háborúmmá", a „mi háborúnkká" minősít. A fantasy a csalogató messzeségek mitológiája, a furcsaságok mámora, a világ végének keresése. Mindebből a hősmítoszban az útifilm őriz legtöbbet, de eredetileg a háború is utazás, kollektív hazakeresés. A fantasztikum hőse a háború felfedezése által izmosodik meg annyira, hogy végül feleslegessé válik a fantasztikum, s a hős maga is elbírja a mitológiát.

A szomszéd törzsnek hadat üzenő talán az otthonnak üzen igazában hadat, hogy kiléphessen a prolongált szimbiózis eredendő rabságából egy harcos felszabadulásba. Neumann a gyilkos testvér archetípusát elemzi, mint a nagy anya, a káosz királynője – az én világává össze nem álló világ főhatalma – elleni lázadást. A gyilkos férfi fellépése a fejlődés vívmánya (Erich Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Frankfurt am Main. 1986. 85. p.). A nagy anya miliője még nem ismeri a háborút, csak a burjánzást, a trágyázó szétesést. A férfivá lett anyafia már nem az anyatermészet rémes túlerejével, hanem az ellenséges férfiúsággal áll szemben (uo. 88.p.). Nem szfinxarc néz rá, hanem tükörarc, nem átfogó túlhatalom, hanem ellenerő, mellyel birkózni lehet. Megindulhat a szociális klasszifikáció, hisz a szelekció nem feltétlenül a létből, csak egy létnívó komfortszintjéről szelektálja ki a gyengébbet.

A harciasság és hősiesség lényege az én erősítése; a hős háborúja a tudat és én harca a tudattalannal. Hogyan lenne lehetséges a szorongás legyőzése a szorongás kidolgozott képei híján? A szorongás és a bátorság, a bénító iszonyat és a tett képe szembeállítása híján? A hős harca igazolja a cselekvő összetartozását az éggel és elválását az anyaföldtől. Az apa, a távoli világ jegyese, mindig elmegy, s függésben tartja az anyát, akitől az emancipálatlan fiú függ. A hős az apaság apja, aki magából szüli újjá az apaképet, s kimegy a világba, melyben már nem az anya teszi őt fiúvá, hanem ő tesz egy nőt – rivalizálva érte és győzve érte és rajta – anyává. Eme modell minden korrekciója mindmáig az általánossá vált alapmodell értelmének függvénye.

A gyűjtögetés, a természet kifosztása, kevésbé hatékony, mint a háború, egymás kifosztása. Csak az utóbbiban születik meg a kizsákmányolás radikális egyenlőtlensége. Nemcsak a háború kollektív harci vállalkozás, már a nagyvadakra való vadászat is az. A háború vadászat egy másik népre. A népek érintkezésének célja a gyarapodás: külsődlegesen hogy területekkel és idegen munkával gyarapítsák magukat, belsődlegesen hogy tulajdonságokkal, készségekkel, vívmányokkal, felfedezésekkel, eltanult erényekkel és előnyökkel gyarapítsák egymást, s e szinten már kölcsönös is lehetne a haszon, de előbb a tulajdonságok átvételét is primitív-materiális bekebelezésnek tekintik: a győztes megeszi a vesztest, s azt reméli, így gyarapodhat annak képességei által.

A háborúban még nem vált el egymástól a kaland és az üzem, a mindennapiság még nem automatizálódott, tisztes távolban marad, a láthatár peremén, elveszett és hazaváró otthonként. A *Másenyka* című film főszereplője a kallódó ember szovjet változata, népi Anyegin, aki a háborút megjárva, tőle kapja vissza a békében elvesztett Tatjánáját. Amit könnyű életűként elkótyavetyélt és nem becsült meg, nehéz életűként nyeri vissza. A háború, mint az erőpróbák sora, úgy vezet a mindennapi élet konszolidációja felé, ahogyan a régi epikában, és még a klasszikus filmi elbeszélésben is, egyúttal a nő felé vezet; a férfiak hadi vállalkozásának boszorkányos varázslatokkal hátráltató ellenfele és díja is a nő: a háború a nőalak elhagyása, az ágy, a szoba, a konyha, az udvar, a „kies liget", az „élet forrása" elhagyása – a társadalomépítés a halál forrásaiból táplálkozik. Az új német homoszexuális komédia azért őrzi meg a klasszikus komédia kedvességét és optimizmusát, mert benne a férfi válik otthonalkotóvá, ha a nő promiszkuitív csavargóként viselkedik (*Mindenki másképp kívánja*).

1.5. A vér cseréje
(A háború antropológiája)

A háború a praxis őslevese is, melyből a cselekvés egzisztenciáléja kifő. A háború a történelmi tett közege, a cselekedetek rangrendjének kibontakozása a szélsőséges helyzetben, melyben az emberi erőkkel való gazdálkodás, a részleges vagy teljes önátadás képessége kerül megmérettetésre. A háború az elbeszélésre méltó tettek folyama, a költészet ihletője. De a háború mindeme teljesítményeit átveszik más aktivitásmódok (munka, alkotás, szerelem), így a háború felszámolandó, barbár egzisztenciamód.

A katasztrófa parciális káosz, egy tökéletlen rend összeomlása vagy funkciózavara. A háború pusztító, mint a létmódunk összeomlását jelentő katasztrófa, s egyúttal létmód, olyan rend is, melyre népéletet építenek, nem azonos a totális vagy őskáosszal. A háború az őskatasztrófával szembeállított katasztrófikus rend, egyesíti a katasztrófa és rend ismérveit, ezért az elbeszélések kiemelt tárgya.

A szükséglet programozta tett csak történés. A háború szélsőséges helyzete, melyben a katasztrófa elemeiből épül egy létrend, állandó extrém kihívás, a katasztrófa elhárítás folyamatos követelménye által ébren tartott kreativitás és szolidaritás állapota. Ebben a paradox állapotban, melyben még a tiszta és barbár negativitás anyagából épül a pozitivitás első formája, a tett ölésként születik, az ölés a kreatív őstett. Az ölés aktusában az ölő léte a megölt léte helyére lép. A másik fölötti abszolút – megsemmisítő – uralom előlegezi a relatív önuralmat, a rémtett a jótett lehetőségfeltételeinek eredeti felhalmozása. E rémtett azonban még nem gyilkosság, nem gyilkos és áldozat viszonyáról beszélünk, hanem egyenlő harcosok szembenállásáról, melyben megvalósul két nép szimmetrikus interakciója. A hőstett ősformájának tekinthető ölés olyan erőpróba, amely nem dönti el előre, hogy ki lesz az áldozat. Ily módon lehet csak a mindent kockáztatás hősaktusa. A hőstörténet addig tart, míg a szimmetria megvan: ember és ember áll szemben benne olyan territorializációs és hierarchizációs konfliktusokban, melyek felelevenítésekor a társadalom társadalmasulásának kezdeteit meséli el a történelmi emlékezet. (Ennek előtte megfoghatatlan természeti, utána megfoghatatlan társadalmi absztrakciók uralkodnak a világon, melyek eleve leosztják a sanszokat és kizárják a szimmetriát – ha pl. gyengének vagy kizsákmányolt osztály tagjának születünk, ha nem erős testbe vagy milliárdokba, erős szociális egzisztenciába születünk bele.) Az életigenlésnek a léttörténet háborús szakaszában még nincs más kifejezése, csak az extrém veszélyeztetettség permanenciájának próbakiállása. A biopoétika két – még kifejtetlen – szellemi alapja a halálesztétika és a szexuálesztétika. Szerelem és halál biofilozófiája mintha nem is két, hanem egy szellemi tér volna: metafizikájuk közös, de számtalan homológia mutatható ki a költészet által feltárt anyagok konkrétabb szintjein is. A háború, mint a kollektív élet aktusa, a nemi aktus módján, csúcspontra irányuló behatolás egy meghódítandó térbe. A háborús csúcspontok, a háborús epika kedvelt nagyjeleneteinek lényege a szolidaritás orgiázása. Szép tettekben egyesülnek a hősük, de nem a hús, hanem a szellem, az „ügy" közegében. A harci epika mindig ama világ kezdetéről mesélt, melyben a mesélők élnek, akik világát a háború rendkívüli szituációjában egyesülő harcosok alapítják. A világ hajnalhasadása a kezdet anyaméhe, melyben a harcosok úgy egyesülnek, mint a sejtek a foganás történésében. A háború utánja éppúgy probléma, mint a szerelem utánja, a visszatérés a mindennapi életbe olyan nehézség, mely mindkét esetben az epika témája (*Őrült húszas*

évek, Életünk legszebb évei). A háború utánjának konfliktusvilágát előbb dolgozzák ki, mint a szerelemét (az egész Odüsszeia felfogható így).

A biopoétika két alaptudományáról beszéltünk. A kettő – halálesztétika és szexuálesztétika – közül a halálesztétika a kifejtetlenebb, pedig ez a tudás végső és döntő határterülete. Ez is arra utal, hogy minden felfedezés vagy problémamegoldás tekinthető úgy, mint egy nagyobb, döntőbb s az érzéket és észt eredetileg foglalkoztató problematika letakarásának eszköze. Minden új, mélyebb behatolás a valóságba menekülés a valóság elől, egy további, mélyebb és lényegesebb valóság elől.

A barbár világban a háború az életritmus része, rendszeresen éledő kollektív, individuális – és nemi – szükséglet tárgya. Az örökös háború mint hősi létmód keretei között (ahogyan Gogol a Tarasz Bulbában vagy Tolsztoj a Kozákokban ábrázolja) a rivalitás viszonyában élő népek adaptálódnak egymáshoz. A népek hőskorszakbeli rivalitását a kapitalizmus az egyének rivalitásaként individualizálta, de – a reményekkel ellentétben – nem pacifikálta. Az örökös háború mint létmód, legegyszerűbben úgy leírható, ha a vér cseréjét állítjuk szembe a nők cseréjével, a gazdaság két formájaként. Az előbbiben a szelekció, az utóbbiban a kombináció a csereszabályozó struktúra alapelve.

A vér cseréje gondolatilag szintén két elemzési szinten ragadható meg, az egyik esetben a csere két törzs között zajlik, melyek tagjai felváltva ontják vérüket, azaz áldozzák életüket a kölcsönös kizárás módján szervezett kölcsönös feltételezettség fenntartására. A másik esetben a vér cseréje úgy jelenik meg, mint az adott törzs tagjai közötti csereaktus, akik egymásért állják a sarat, teszik kockára életüket, azaz egymásnak ajánlják fel vérüket. Az előbbi ritualizációja a kannibalizmus, az utóbbié az isteneknek hozott véráldozat (pl. az elsőszülött feláldozása). A ritualizáció magas fokon átszellemült esete a vérszerződés, melyben a kölcsönös felajánlás már teljesen a szimbolikus szintre áttelepítve jelenik meg, de azt is mondhatjuk, hogy ez a szimbolikus szint kezdeti visszavonulása, míg korábban az egész háború minden aktusa szimbolikusan releváns. A jelzett szintek megkülönböztetése azért lehet fontos, hogy lássuk, már a vér cseréjén belül is zajlik a humanizáció, pacifikáció vagy szimbolikus transzformáció. Ha általában beszélünk a vér cseréjéről, a két szintet nem differenciáljuk.

A vér cseréje egy eredeti, barbár állapot kikristályosodása, melyet a nők cseréje vezet a civilizáció felé. A természetközeli, territorializált társadalmaknak a természettel való érintkezése pozitív, egymással azonban negatív viszonyban vannak: irtják egymást, mint a természettel való érintkezés akadályát. (Ez nem népirtás, csak periódikus permanenciával ható vitézi tizedelés. A huszadik században, amikor a nagyhatalmak gazdasági érdekei beavatkoznak eme törzsi háborúkba, s a támogató nagyhatalom az egyik felet túlhatalommá fegyverzi fel, válik az évszázadokon át a népek egyensúlyát szervező vitézi háború tömeggyilkossággá, patologikus népirtássá. Ez azonban már nem a helyi kultúra műve, hanem az azt szétverő, rátelepedő nagyhatalmi érdeké, amely a helyi kultúrából kiszakadt, már nem annak logikája szerint reagáló komprádorburzsoázia által közvetíti áldatlan hatásait.) A vér cseréje a külpolitika, a nők cseréje a belpolitika ősformája. Már a vér cseréjén alapuló közös létmódon belül a nők cseréje organizálja ama egységek koherenciáját, melyeket szétválaszt, melyek határán lép fel a vér cseréje. A nőjelek cseréje, a nőnyelv ígérete a pacifikáció és a boldogság, míg a vérjelek cseréje, a vérnyelv a dicsőségről beszél. A férfiakat hullára váltja a csere, a nőket anyára. A háborúzók teret nyernek a vérbefektetés hasznaként, a nőcserében pedig időteret

nyer a bonyolító társadalom, nem terméket, hanem termelőt ad, nem tényt, hanem lehetőséget tár fel az aktus.

A vér cseréje a férfiasság és becsület felhalmozásának eszköze, s ennek révén a nemi differencializációnak is része. De nemcsak a nemi, a szociális identitás felhalmozásának is eszköze: a vér ugyanis úgy jelenik meg, mint a „mi" vérünk (még nem első sorban az én vérem: az „én" a „mi"-től kapta, mintegy csak átfolyik rajta, a társadalomtestre vonatkozik, nem az egyéni testre, s e vonatkozás épp akkor kulminál, amikor az egyéni testből kilép: ekkor köti legerősebben a társadalomtestet). A másik törzzsel, néppel cserélik a vért, de a „mieink"-nek áldozzák. Így a másik nép (a szomszéd, a próbáló, a konkurens) áldozópapi funkciót is felvesz, közvetítőként az „én" és a „mieink" (területünk, isteneink) viszonyában.

A vér cseréje jelöli ki a határt. Az állat körbevizeli, az ember körbevérzi a területét. Az állat a fölöslegeset adja, ajándékozza, az ember a legértékesebbet. A körbevérzett föld: haza. Nemcsak az identitás alapítása, nemcsak a férfiasság és becsület felhalmozása, a nagyság mércéje is a vér cseréje. Aki többet és önként ad ajándékul a közösségnek, kitolja a határt, növeli a közös világot. Az idegenséggel való érintkezés ezen a szinten még nem a megértés műve, a háború intézi, amit később a kommunikáció. A háború pedig a maga módján intézi, a világvégéből zsákmányt csinál, a nem értett világ lakóiból pedig táplálékot, holtat vagy szolgát.

A leírt rendszer csak a technikai civilizáció eljövetele, a társadalom megagéppé szerveződése és a tömegpusztító eszközök felfedezése előtt működésképes, melyek feltételeivel való egyesülése halálgyárrá teszi a társadalmat. Az eredeti törzsi társadalmakban a vér cseréjét fékezi a nők cseréje: a meghódított vagy megtizedelt szomszéd nőit és gyermekeit nem pusztítják el, a legyőzött asszonya a győztes asszonyává válik.

Az archaikus epikában az istenek háborúja válik emberi háborúvá; a vallási epika fedezi fel az emberi háborúval szembeállított isteni békét; a vér cseréje és a nők cseréje oppozíciójában a női szerep a régi isteni funkció rokona. Az epikai véglevesben vagy mesefolyamok óceánjában, amivé a modern populáris mitológia a hagyományokat összefoglalta, a klasszikus nőszerepet tükröztetve a legutóbbi időkig, a nő nem megy bele a vércserébe, kitér a háború elől, ezzel vállalva a vesztes pozícióját, de közben felfedezi a szolgaságot, mint menekülési utat: az ajándék, a gondozás és a bűvölet kategóriáin alapul az uralkodó feletti nőuralom. A nő birtokba veszi a győztest (falloszt), a vért nemi szekrétumra, a falloszt gyermekre és az elcsábított idegent hozzátartozóra váltja.

A népek a vér cseréjében találkoznak egymással (a vér cseréje pedig a halál cseréje, a semmi cseréje, mely a semmit teszi mindenné, a főhatalommá: e cseretípus megfelel egy ismeretlen idegen világba beékelt szigetszerű kultúrának, mely még nem a maga hatalmát éli át mindenek felett, ellenkezőleg, a semmit éli meg mindenek feletti hatalomként). A vér cseréjénél termékenyebb stádium a nők cseréje, azaz az élet cseréje. Végül pedig, a legmagasabb nívón, isteneket cserélnek: világkultúra formálódik. A vér a parciális ösztön tárgya, a nő a felnőtt tárgyszeretet objektuma, az istenek cseréje pedig tárgyfeletti, megfoghatatlan azaz szellemi javak, mégpedig ezek legnagyobb komplexumai nívóján szervezi a cserét. Az istenek cseréjének mitikus képét adja Cecil B. De Mille *Tízparancsolat*a, melyben Ramzesz vívódik, az ő vagy Mózes istene-e az igazi Isten?

A vér cseréje, a nők cseréje és az istenek cseréje mindenek előtt, azaz primitív fokon, a javak cseréjét közvetíti, az elidegenedett instrumentalizmus (realitásprincípium) szolgálatában áll. A kapitalizmusban az összes csereformát aláveti az absztrakt egyenérték cseréje, ami

végső soron azt jelenti, hogy minden más értékből kivonják a hatalom, a fölény, a különbség, az elnyomás értékét. Nem véletlen, hogy Nietzsche a pénzkorszakban fedezi fel a hatalom akarását mint a világ mozgatóját és az élet lényegét. Azaz a csere absztahálódás által uralt kerülőútján mindent visszaváltanak az ősérték szublimált – és éppen ezért legyőzhetetlen és rajtakaphatatlan – változatára: a pénzforgalom destruktivitására. Ezzel a háború is elveszíti eredeti funkcióját, a pénzkorszakban vagy monetáris diktatúrában van más megoldás, ebben a korszakban a háborús regresszió csak annak szimptómája, hogy a telhetetlen hatalmasok oly mértékben kifosztották a társadalmat, ami működésképtelenné tette azt. A modern háborúban a vér nem az egyén ajándéka a közösségnek, a háború nem a népek közötti vércsere, hanem a népen belüli egyoldalú vérlecsapolás, melyben a hadba küldő áldozza fel a hadba küldöttet, midőn a kifosztott társadalomban, másként nem tud uralkodni rajta. A mai háború nem az egyensúly fenntartásának eszköze, hanem mesterségesen teremtett törvényen kívüli állapot, a jogrend visszavonása, midőn az uralkodók nem tudnak többé kormányozni. Mindannyian a hatalmi politika eszközévé, átkozottá, kárhozottá, nyers emberanyaggá lecsúszottan, a frontokon kell hogy egymásra találjunk, a világrend elleni közös küzdelemben, azaz a forradalomban. A háború az elnyomás orgiája, ahogyan a posztmodern kultúra a mindennapi élet orgiává válása, mely logikusan vezet a történelmi orgia, a háború felé.

A nők és az istenek cseréje arra utal, hogy van fejlődés, aminek tényét az sem cáfolja, hogy barbarizációk, regressziók áldozatává válhat – a kisiklott fejlődések rizikója által – nemcsak egy nemzedék vagy nép, akár az egész földi élet. A nők és az istenek cseréje úgy értékelhető, mint a csere transzformációja, egy radikálisabb és egyben kifinomultabb márnem-csere vagy több-mint-csere típusú érintkezés lehetőségét kutatva. A csere szublimációja a nagylelkűségek versenye (a rajongó szenvedély) és a megértés versengése (az intellektuális szeretet) kultúrája felé vezet. Már a nők cseréje, lévén a nő eredetileg, a nem kapitalizálódása előtt, azonosuló, gondoskodó lény, implikálja az értékek cseréjét, melynek reprezentatív kifejezése az istenek cseréje. A nőcsere civilizációs és kulturális vívmányai – melyek a nőcserében még nem kerülnek szembe egymással, mert csak a pénzkultúra által radikalizált anyagi civilizáció fordul szembe a szellemi kultúrával – fejeződnek ki a populáris mitológiákban asszony és arany konfliktusában. A klasszikus populáris mitológiában a nő az aranynak és a javaknak minőségi értelmet ad, ő szabadít ki az absztrakt mennyiség világából. Amennyiben az alapvető vágy, az ember vágya a másik ember elfogadására és mellette állására és ennek függvénye, a közösen teremtett meghitt környezet vágya, amely egyedül ad értelmet, otthonos és szükséges tárgyakként, a tárgykultúrának is, amennyiben ez a vágy teljesületlen, vagy amennyiben az absztrakt vágy mindent akar és semmit, azaz pusztán a hatalomnövekedést, érzéketlenné válva az egyedül boldogító konkrétság iránt, áll előttünk a kapitalista kultúra. Az anyagi csere, majd magasabb fokon az absztrakt csere szervezi a mennyiségi kultúrát, és a mennyiség valóban átcsap minőségbe, de a mennyiség pusztító minőségbe csap át, míg az éltető minőség kívülről jön, katarzisok és megvilágosodások, válságok és prófétálások, az ember ön-újradefiniálása közvetítésével. Csak ez a kívülről jött minőség szervezi és fegyelmezi meg a mennyiséget, a mérték és egyensúly kegyelmi állapota által.

1.6. Hős és nép; hős és haza

A hőssors kerete a háború esztétikája, nagy kollektív vállalkozások, melyek szembeállítják a tombolással, mindenkinek minden ellen irányuló terrorjával, bármely anyagdarabka minden irányú kiszorítósdijával a szövetséget, ami azért olyan kockázatos, gyakran iszonyatos próbatétel, mert még csak mások ellen tudunk szövetkezni. *A repülő tőrök klánja* nem azzal foglalkozik, hogy a kormánycsapatoknak van igazuk vagy a lázadó klánnak, mindkét tábor hőseinek esélyt ad a nagyságra.

A háború kifelé még az önzés, de befelé – a szövetség táborában – már az önzetlenség iskolája. A rettenetes szövetség mentsége az önzetlenség tombolása, melynek keretet ad. Kifelé mindez még a régi, destruktív tombolás, mely ugyanakkor egy újfajta, produktív tombolás közege.

A háború epikája a kiválogatódás princípiumán alapul, mely korántsem csak valamiféle – a burzsoá racionalitás mechanikus bestialitása által kreált – szociáldarwinista természetes kiválogatódás. A kiválóság kiválogatódása a legnagyobb kockázat készségének próbája, célja pedig a gyengék védelmezése. A hőstett produkció és nem reprodukció; amennyiben a hős őriz: nem önmagát! A kiválóság célja a megőrzés és nem a megmaradás, s a hőstett gyakran, s minél eredetibb értelemben őrzi őt az epika, annál inkább öngyilkosság. Persze, ha így nevezzük, a próza nyelvén szóltunk, e végső nagy tettet az epika az áldozat vallási-poétikai eszméje jegyében konstruálta meg. A *Tarnished Angels* című Sirk-filmben a pilóta, aki nem tud alászállni a háború létnívójáról a béke banalitásaiba, az öngyilkosság hőstette által adja vissza a szeretett nőnek a normális élet jogát.

A kiválogatódás mint hősgenezis akár úgy is felfogható, mint a legjobbak tolongása az áldozatfunkció történelmi oltára körül. A hősjog az önmegvalósító önpusztítás, a testi halál mint szellemi örökkévalóság joga, a szép halál, a nagyszerű halál lehetősége. Kétségtelenül nem elvonatkoztatható a háború fogalmától az erősebb győzelme és a gyengébb bukása, e kiválogatódást azonban keresztezi és ellensúlyozza a hősszelekció: a nép legjobbjait adja az isteneknek, a győzelemért. Vagy: a legjobbak, emberfeletti nemességet és nagyságot tanúsítva, megistenülnek, helyük a háború végén már nem közöttünk van, hanem isteneink között. A legjobbak a vesztesek oldalán is kiválogatódnak, ezért a vereség nem bukás. A háborús epikát mindenek fölött érdeklő hierarchizáció, a legjobbak kiválogatódása, a hős vagy ellenfele táborán belül is folyik, nemcsak a táborok viszonylatában. De mivel a táborok viszonyában is folyik, s a táborok megbecsülik egymás hőseit, a hőslét eredeti arisztokráciája olyan felettes síkot alapít, melyhez képest a konfliktusokat nemző sík másodlagos, úgyhogy a háborús epika olvasójának szeme előtt a két tábor nagy hősei végül jobban összenőnek egymással, mint a mögöttük álló, ellentétes érdekek által eltávolított tömegekkel. A háború az a rendkívül súlyos, aktív, robbanékony közeg, amelyben a fantázia kikristályosítja „a legjobb" fogalmát. S mivel legjobb csak egy lehet, s a legnagyobb hős akár a vesztesek táborához is tartozhat, ez lehetőséget ad rá, hogy a klasszikus háborúnak csak győztesei legyenek, szellemi vagy anyagi győztesei. A kettő azért nem esik egybe, mert a friss erő, az új, barbár nép az anyagi győztes, akit a régi kultúrnép szellemének kell megtermékenyítenie és legyőznie. (Ugyanez a logika érvényesül a klasszikus epikában a „győztes" férfi nem és a „vesztes" női nem viszonylatában.) A modern háború, melynek csak vesztesei vannak, ebben a tekintetben is összemérhetetlen a klasszikussal.

Míg a fantasy csodavilága mindent a felettes hatalmak ajándékaként előlegezett, a háborúban meg kell küzdeni mindenért. A háború persze már a fantasy világában is folyik, s már ott is azért folyik a harc, hogy az ember az istenek háborújának eszközéből, bábból emberré váljék, aki a saját háborúját vívja. A fantasy hőse a végtelent járja, világának nincsenek határai, s épp ezért él az istenvilág, a határtalan lények világa perifériáin. A hős ily módon nem lehet más, mint a territorializáció hőse, mely aktus, ha az emberré válás maga egészében egy deterritorializációs aktus volt, a zárt környezetből (a paradicsomi lét homöosztatikus idilljéből) való kiszakadás, egy világnyílt kockázati lény örökös vándorlásának és metamorfózisainak kezdete, akkor a territorializáció voltaképpen mindig reterritorializáció. A (re)-territorializáció hőse vagy a hős mint reterritorializátor az állati környezet határolt és belterjes meghittségéből a nyitott végtelenbe, a csalogató és kínzó határtalanba kilépő ember kiszakít egy darabot eme alaktalan, talajtalan világból – mely maga az állat által nem ismert káosz –, s a kiszakított darabot a magát ezáltal hőssé avató lény az emlékezetes tettel, a mesék alapjául szolgáló halálosan kockázatos, nagy gesztussal, a bátorság és áldozat próbatételével jelöli meg hazaként, otthonként. A jelöletlen teljességből, a szédítő és korrumpáló nagyvilágból kihasított territórium birtoka egyet jelent a realitásvizsgáló én éberségének és felelősségének születésével. A káosszal szembeállított ambivalens pólust, az alaktalan „honnan"-nal szembeállított „hová"-t a hős tette, mely nem fogyasztói, hanem teremtői tett, nem a rablás, hanem az ajándékozás aktusa, nem prózaként, hanem hazaként, nem cinikusan, hanem patetikusan definiálja. Hazát nem lehet rabolni, mert a rabolt haza, a jogtalanság és kegyetlenség generálta ellenségesség harapófogójában, csak front lesz és nem haza. E felismerés híján csak előtörténelemről beszélhetünk, a partikuláris történelmek súrlódásairól és ütközéseiről, melyek által az előtörténelem csak történelmi katasztrófaként működik, nem világtörténelemként. A háborús epika mindig a történelmi katasztrófától a világtörténelem felé vezető értékeket kereste és halmozta fel. A hős territoriális kreativitásának eredménye, akár földrajzi értelemben haza (honfoglalók), akár történelmi értelemben (próféták), mindenképpen az isteni teremtés történetének folytatása. Vannak, akik után a fű sem nő többé (*Il grande Silenzio*), és vannak, akik nyomában virágba borul a sivatag (*Aki megölte Liberty Valance-t*). A hősi reterritorializáció nem egyszerűen egy terület meghódítása, hanem újrateremtése, megvédelmezése a romlástól, visszahódítása a semmitől, a jelöletlenségtől, a káosztól, a sivatagtól. Magát az anyagot territorializálja, megvédelmezendő minőséggel bíró tájként biztosítva az ember a maga helyét az emberre értelmesen visszanéző világban. E tér meghív bennünket, felkínálja magát mint hazát, felismeri termékeny életteljességeinek vigyázóit a mieinkben. Ez a kölcsönös tükrözés a biológiai és a szociális viszonyában lép fel, s a „mieink" olyan kategória, melybe a hősethoszból való részesedés által lehet belépni. A territoriális poétika, a geopoétika nem az embert biologizálja, hanem a teret szellemíti át. A mieink: mind, akik őrzői és nem pusztítói e világ szépségének, akik megőrzik az egészet a jövőnek, ajándékként az eljövendőknek, s nem erőszakolják meg, nem zsákmányolják ki és nem piszkítanak maguk alá. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című Hammer-filmben két ellenséges törzs maradványai egyesülnek a vulkánikus kataklizma és özönvíz után: nem egymástól veszik el a hazát, hanem a káosztól veszik vissza. Végül testvérhaza születik a vajúdásból, melyben két ellenséges hazának tűnt a születendő, tágszívűbb emberek életképesebb hazája. Így szokott lenni ez a lovagfilmben szászok és normannok küzdelmeiben, vagy a sci-fiben, androidok és emberek háborúja végén. Az ember, aki keresi a helyét a világban, olyan helyet

keres, amely jobb és nem rosszabb lesz fellépése által. A közös vállalkozás szellemének pedig gyarapítva őrzőkre van szüksége, hogy helytálljon a változó világban. A territoriális poétika megtermékenyítő, különbségeket egymáshoz vezető univerzalizmusa ellentéte a globalizmus absztraháló, különbségeket kioltó, begyúró anonimitásának.

A hős nemcsak nagyság, erő vagy kreativitás értelmében első, első az időben is, alapítóként. „Mi"-tudatunk reá megy vissza, benne ismeri fel magát legelőször. A hős mint ős a történelem kezdeményezője, mely történelem egy népközösség megszervezésével veszi kezdetét. Ő vezet ki a ciklikus időből, melyben a törzs nemcsak áldozó, hanem egészében áldozat. A történelem nem puszta történés, hanem a cselekvések összefonódása, cselekvések anyagából épül, tettekben megtestesült tudatfolyamként, melynek a hőstett az ébredése.

A hős a mi hősünk. Ez a „mi" azonban nem a hős teremtője, ellenkezőleg, a hős a „mi" teremtője. Éppen azáltal, hogy hőse, azaz programja, szellemi minősége van, emelkedik ki ez a „mi" a pusztán adott, azaz természeti kategóriákból, s válik önteremtő egységgé. Ő nélkülünk – ha most ez a „mi" a hős népét jelenti – puszta önkény, mi pedig ő nélküle arctalanok vagyunk. Mi nélküle puszta történelem nélküli massza maradunk, s ő mégis mindent tőlünk kap. Tőle tudjuk meg, mire valók vagyunk, s tőlünk kap mindent, amit ő maga mind csak felébreszt, éber állapotba hoz, a cselekvés állapotába emel. Az anyag, a massza, az adottság csak lehetőség, csak a tett valóság, csak az elmozdulás éri el a jelenlét létteljességét. A hős tette ekképpen egy alvó világ ébredése. A hős az első: s aki nem első valamiben, annak minden produkciója valójában reprodukció, minden aktusa „passzus" (=cselekvésnek álcázott történés).

Egy konkrét teret feladatunk színhelyeként bejelölő tett egyben kijelöli egy történet kezdetét. Itt lesz az emlékhely és az itt kezdődő eseménysorról szólnak a krónikák. A hős nemcsak az erő elrablója, aki az erőt elhódítja a történéstől a cselekvés számára; egyúttal ő az, a „mi" emberünkként, aki újrafelfedezi az erőt, a mi erőnkként. Nemcsak elrabolja és koncentrálja az erőt, az erő koncentrációjára az intelligens gonosz, a vámpír vagy a sátán is képes, a gonosz intelligencia erőkoncentrációja híján nem harcolhatnának az eposzokban égi és földi seregek. A bitang maga alá piszkol, s ezzel próbálja kijelölni, nem specifikusan emberi módon, territóriumát, mely nem-specifikus kijelölés által magát akaratlanul élősdivé, térrontóvá minősíti. Az emberi kijelölés ezzel szemben éppen a hőstett, mint kreatív tett, mely a nagy idők kezdetét jelzi. A holt térré fagyott világ az idők jelére éled, a nagy tett jelzi, hogy jön a „mi" időnk. A nagy tett felhívó, folytatásra felszólító jelzés. A teret a nagy idők töltik ki élettel. A nagy idők bútorozzák be a létet értékformával, mely alapul szolgál az életformának. Ezáltal lesz folytatása a perc vagy a generáció az előzőnek, s válik lehetővé az építkezés. A közösség a hősben, az emberiség pedig e mobilizált közösségben ismer magára, új lehetőségeire. A mi nagy időnk az emberiség nagy ideje, amikor, a hőstettben, mint az erő meghitté válásában, természet és történelem rátalál egymásra. Az égi és földi, földi és pokoli, hívó és taszító forrásokból koncentrált erő kétarcúsága, fizikai erőként és hűségként, előírja az erő értelemmel való telítődését. A hűség a hőserő köldökzsinórja, mely erő úgy születik a közösségből, mint a hős tettéből a territórium. A szuperhős az istenek örököse, a hős pedig visszaadja, ledolgozza, amit a szuperhős készen kapott, a hős törleszt. Ahogyan a szuperhős az istenek örököse, úgy a hős a közösségé, midőn a hőstett a múltak egésze által sugallt formát hozza el a jelenbe. A hőstett duplán korszerűtlen, mert a múltak sugallják a még sosem volt tettet. A nagy tett nem a maga emléke, hanem az összes múltaké, amelyek hozzá vezettek, benne tárva fel a jövőt. Hős és közösség, egymásra nem találva, történelem előtti szendergő

lehetőségek, s maga a történelem is szendergő lehetőség nélkülük. A hőskorszak előtt nincs elbeszélhető, megénekelhető idő. A világ forog, a nap korongja körbejár, a generációk ismétlik a generációk életét, minden mindig jelen van, de nincs sem múló, sem haladó idő. Csak lét van, örök dolgok szakadatlan visszatérése. A mi erőnk, a mi időnk, a mi történetünk eljövetele a hősi elbeszélés témája. Ugrás az egyszeriség rizikójába vagy a jelentés születése a kollektív múltak egyszeri tettben való szintéziseképpen. A kifáradt, kiürült emberség újrafelfedezése, az idők eredeti életteljességének, a teremtés pillanatának meginvitálása a jelenbe. Minden hőstett egyidejű minden hőstettel, találkoznak az idők örök hajnalhasadásaképpen vizionált nagy – az intenzív megnyilatkozás helyeként elképzelt – jelenben, a Nietzsche-féle nagy „Dél" rokonában. A XX. században a populáris kultúrában él még némi hite és emlékezete a beteljesedés pillanata mint a lét mértékadó újrakezdése lehetőségének, pl. olyan westernekben mint Zinnemann: *Délidő*je.

A meghitté vált erő meg kell, hogy őrizze félelmességét. A hősben az erő egyrészt meghitté vált, amennyiben láttuk, hogy bennünk, a mieinkben s értünk munkálkodik. Ez az erő olyasmi, amire büszkék lehetünk, s már nem pusztán rettegünk tőle. Nem zsarnokerő, mert az, hogy a mieink ereje, azt jelenti, hogy olyan erő, amellyel kommunikálni lehet, színt valló és megszólítható. De mégis csak a hős erejében ismerünk rá a mi erőnkre, nem magunkban, nem akárkiben. Így ez az erő még mindig kívülünk koncentrálódik, s így marad benne valami félelmetes. A hős egy közülünk, de nem bármelyikünk.

Az elbeszélések nem stilizálják harmonikussá hős és közösség viszonyát. A ráismerés, a megbízatás, a vállalás, identitás és sors körvonalazódása baj- és vészterhes konfliktusok sorában történik. A harmonikussá stilizálás legfeljebb a hivatalos ideológia jellemzője, olyan képmutató és gátlásos kényszerkultúráké, amelyek termékei éppen ezért nem tudnak betörni a világkommunikációba. A hős létfölöslege – ebben a tekintetben is a káosz szomszédja – ifjonti hevében gyakran kaotikus formákban nyilatkozik meg, gyakran garázdálkodásként. Az erőfölösleg önmagától szenvedve tanulja meg elviselni és felhasználni, szolgálatra fogni erőit, melyek fizikai részével a kozmosznak, természetnek, szellemi részével a közösségnek, társadalomnak tartozik. A konfliktusok elkerülhetetlenek, s elmérgesedésük tárja fel a problémák mélységét s kínálja egyénnek és közösségnek a mélyebb önmegismerés lehetőségét. A közösség éppúgy nem ismeri fel, félreérti s gyakran üldözi igazi hőseit, mint ahogy a hősök is késedelmeskedve ismerik fel tartozásukat. A közösség tévedéseit az álhős használja fel, a hős tévedéseit és tévelygéseit az álközösség használja ki.

De a hős a közösség számára nemcsak nevelődése során teher. Az egyenlők félnek a „legegyenlőbbtől". Ezt aztán variálhatjuk, előbbi terminológiánkba transzponálva: a mieink félnek a „legmienkebbtől". Ez nem feltétlen a zsarnokság képlete, bár kétségtelenül arról is szó van, hogy a hősben közös értékeink imperatív kifejezést nyernek. Lehet, hogy a hős csak erkölcsi félelmet vagy szégyent ébreszt, ha hozzá mérjük magunkat, s csak énképünket fenyegeti, nem létünket, mint a zsarnok. A hősélmény személyes önérzetünket csapolva táplálja kollektív önérzetünket. Ilyen konfliktusok élezik ki a westernben hős és hősjelölt viszonyát (Anthony Mann: *The Tin Star*).

A hős és a hősmunkát igénybe vevő közösség közötti feszültség a westernben gyakran a közösség iránti megvetésig fokozódik: a fenség az alantasság reprodukciójáról gondoskodik (pl. az *Invitation to a Gunfighter* című filmben). Hős és közösség viszonya ugyanolyan problematikus a hősmitológiában mint a horrorban az egyén és képességei közötti viszony. Hős

és közösség meghasonlásainak szakasza, az önmegismerés kínjainak ideje, a kaotikus-skizofrén tendenciák maradványa a hősmitológiában. A rendet a káoszból vezeti le az elbeszélés, mert az előlegezett, szavatolt, sérthetetlen és végső megoldásnak tekintett rend cenzurális vákuumba helyezi a cselekményt, elveszi mind a hős, mind népe érdekességét. A steril hőskonstrukció a „túl szép" csúnya banalitásaiba fullad. A nagyság nagyítása kevésbé veszélyes, mint a szép szépítése, mert az utóbbi problematikájától fosztja meg, üressé és unalmassá teszi a hőst.

A hősalak szorongásokat kelt és elhárító reakciókat vált ki, de nemcsak ezért felismerhetetlen. A nagyság más okból is gyakran és hosszú ideig észlelhetetlen a hős népe számára. A hősgenezisben – épp a „must erjedése", mint a hősgenezis nélkülözhetetlen motívuma követelményeiből fakadóan – nagy szerepe van a – kölcsönös – ráismerési nehézségeknek. A hős nem ismer magára társaiban, mert – ebben is a közép embere – a szükségletfigurák és életmódfigurák világainak metszéspontján jelenik meg. A szenvedés és szükséglet figurái éhes, gyámoltalan, elfogult, félkész lények. Az életmódfigurák zárt viszonyokba, megmerevedett miliőbe beágyazódott, problémamentes szabálykövetők vagy a szabályok kijátszására specializálódott könnyelmű alakok. Az az őrület és kín, bűn és gyűlölet világa, ez a kényelemé vagy kisszerű vidámságé. A problémátlan életmódfigurák a boldogtalan szükségletfigurák irigységének tárgyai. Az életmódfigurák közegében megy minden, mint a karikacsapás, a nehézségek humoros fényt vetnek az alakok korrigálható gyengéire, mert a hibák is csak elkényelmesedett erények. A magukkal és környezetükkel összhangban élő zsánerfigurákkal, „lifestyle"-reprezentánsokkal szemben a hős sok tekintetben inkább a szenvedő szükségletfigurák rokona, ám legyőzi azok magányát, közösséget kap a zsánerfiguráktól, akik csak általa vehetik fel a kapcsolatot a bűnösségében is jámbor világukban elveszett erőforrásokkal.

A szükségletfigurák nem ismerik fel a hősben a megváltót, mert az elegáns, divatos, sikeres életmódfigurákat csodálják, az utóbbiak pedig a divatos stílus nevében utasítják el a „nagy stílust", a kereslet élénkítő és csoportkohézió erősítő életstílus nevében az egzisztenciamódot alapító létstílust.

A hősben a vérbő vagy vérszegény, élvező vagy jámbor világ szempontjából is mindig marad valami kísérteties, ezért lovagol el a film végén. A társadalom a valóságos hősöket is csak akkor tudja méltatni, ha eltávoztak „Szent Mihály lován". A társadalom bálványai a mesei álhősökkel azonosak, ők „fürdenek a fényben", míg a valódi hősmunka egyre inkább titkos munkává, s az átlagos társadalom szemében sötét, gyanús, zavaros, piszkos munkává válik. Az *Only Angels Have Wings* fiatal nője hol szadistának, hol gyávának véli a hőst, akibe végül beleszeret.

1.7. A hős és a beavatás

A hős a pokoltól (a káosztól) örökli az erőt, és az égtől (a rendtől, mint a konkrét vagy tagolt szellem közegétől) a szellemerőt. A kettő találkozásából születik az öntevékeny, szabad szellem, mint új, evilági életcentrum és teremtő hatalom. Az evilágivá vált centrum olyan erőket egyesít, amelyek a túlvilágon szétváltak mennyként és pokolként. A hős képes a mesefolyamok perifériájára szorítani az angyalokat és ördögöket. Válságszimptóma, ha valamely kultúrában a szuperhős újra legyőzi a hőst.

A hős mint centrum az én fellépése és térhódítása, egyelőre mint kivétel és nem szabály; még nem mindenki ilyen hős; pontosabban: még hősiesség úgy fellépni, ahogyan később, egy érett világban, természetes. Archaikus körülmények között a hős a közösség társadalmának és kultúrájának tartóoszlopa, később már csak válságidőkben válik fontossá. Az egyénre egyszer s mindenkorra ráterhelt hősi társadalmi szerep, a hős hivatásos hősiessége a közösség centrumaként, nem modern. A modern hősiesség megnyilatkozása a valószínűtlen, hirtelen hőstett, amely – pl. Humphrey Bogart vagy Robert Mitchum filmjeiben – olyan emberre tör rá, akit magát is váratlanul ér, s aki nem szándékozott kimagasló társadalmi szerepet vállalni. A hirtelen, múló és alkalmi hősiesség nem terheli meg sem a társadalmat, sem a hőst a megmerevedett hősszerep negatív visszahatásaival.

Az én, melyet a hős vezet be a narratívába, különleges létmód. A káoszban a világ az, ami eksztatikus szerkezetű, míg a káosszal szembeállított én mintegy elrabolja az eksztatikus mozgásformát a világtól. A káosz eksztázisa a világ és a dolgok súlypontjának kívülléte, míg az én önirányított és uralt eksztázisa szakadatlan túllépés önmagán, előre- és továbblendülés. Az én mint az önmagukban nyugvó, leülepedett dolgok statikájából kiszakadó önmagán túlemelkedő létmód, abban, amiként adott, csak nyersanyagot lát. Nyersanyagnak tekinti adott önmagát s igazi önmagának még csak nem is a vágyat mint permanens életlendületet, tehát mint önteremtő magát tekinti, hanem mindig azt, amire épp vágyik s amit az adottból hoz ki. Az az érzése, hogy az igazi még csak ezután jön, s ezért minden megvalósulást azonnal elavultnak érez, ez még mindig nem ő, s csak az idő lejártakor látja világosan, hogy mindez együtt igaz. E dinamikában az adott én úgy jelenik meg, mint amit az ember eldob, elveszít, amiről lemond, amit szakadatlanul maga mögött hagy. Az adott én csak banalitás, a lehetséges én, melyben szívesebben ismerünk magunkra, csak kiméra, s a kettő közötti szakadékban felbukkanó tettből szövődik a tényleges éntörténet progressziója, melynek nincs – a Goethe Faustja által is csak előlegezettként megpillantott, imagináriusan vizionált – nyugpontja.

Mindezt egzisztencia és esszencia kategóriái segítségével is megfogalmazhatjuk: egzisztencia és esszencia konfliktusa mögött két esszencia konfliktusát pillanthatjuk meg, az egzisztencia mindig egy elmúlt és egy eljövendő esszencia közötti szakadék, megfoghatatlan határ, kettős száműzöttség két esszenciális barlangból, a múltéból és a jövőéből. A par excellence megfoghatatlan reális lét traumája.

A hősmitológia radikális kiutat keres az önkeresés fogságából. Az, amit a hős önlemondásának, saját énjével szembeni közönyének, az élettervezés és a boldogság lehetőségeivel kapcsolatos szkepszisének érzünk, – pl. ha John Ford *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmjének hőse, Tom Doniphon felgyújtja épülő otthonát, s földjét sem műveli tovább – ez az önsors-rontásig elmenő öntúllépés nem az én hiánya, hanem felajánlása. A tett és vele a jelenlét szabadsága ezáltal szabadul a prémiumszituációk, szükségletek és javak fogságából. Ez a tiszta tettlogika egy nagyobb teljesítményű és alkotóbb énlogika, mint az ént a szerencsejavak fogságába ejtve kényeztető és fetisizáló önépítés. Esszenciális együgyűségről beszélünk, ha azt ember egy énképlet reprodukciójának fogságába esik. Az önépítés harc önmagával, aki önmaga foglya, az nem önépítő, sokkal inkább ő az önmaga elől menekülő. A hősspektrum Herkules szerény jámborságától a lázadó és menekülő ember öngyűlöletéig terjed. Ami a hősben a leghősiesebb, az közös benne a szenttel, de a szentben ez kiindulópont, a hőssorsban valószínűtlen, egyszerre mégis elért végpont. A ravasz sikerember szempontjából épp az tűnik esszenciális együgyűségnek, ami a szent vagy a hős lényege, különösen a

szent esetén hangsúlyozzák a sikerült művek, hogy bizonyos értelemben alkalmatlansága teszi alkalmassá, élhetetlensége teszi élőbbé (*Egy falusi plébános naplója*).

A *Magányos lovas* című Boetticher-film hőse, a szeretett asszonnyal együtt, eltemette saját életét, személyes ambícióit, a boldogulás és a boldogság törekvéseit, a József Attila-i eset: „ki tűzhelyet, családot már végképp csak másnak remél…" A hős nem magának és magáért él, nem a maga igénye és ambíciója az élete középpontja, ettől lesz ő maga egy világ középpontja. Nem az a pontos kifejezés, hogy nincs énje, hanem az, hogy szabad a maga énjétől, mert ezt az ént nem korlátként és determinációként, nem egy önismétlési kényszer regulatív princípiumaként, hanem a szabad fontolás és cselekvés születési helyeként, egy táguló lelki világegyetem mindenkori további lehetséges növekedési folyamatainak dinamikától feszített kiindulópontjaként éli meg. Itt lép be a világba, e ponton bukkan fel a szabadság, amely felszabadítóként lép fel és nem kötetlen önkényként. Az önkény az ösztönök, a kényüket-kedvüket kereső parciális erők princípiuma, melyeket az emberi én produktív növekedési dinamikája halad meg és nem a korlátozás vagy lemondás. A hős mint önfelszabadító lehet csak felszabadító, önfelszabadítása pedig megkíméli őt az önimádat igényei és a lefokozó konformitás követelmények rabságától. A hős nem mohó és élveteg szükségletember és nem is bátortalan, fantáziátlan, szürke igazodó, aki soha nem lóg ki a sorból, de együtt üvölt a farkasokkal.

A hőstől elválaszthatatlanok a prekozmikus káosz illetve a születés előtti állapot szimbólumai, mert a hős nem egyszer születik. A hős állandó születése, örök születési feladata vajúdó világanyává teszi környezetét. A kétszer születettség archaikus mitológiája a megszámlálhatatlan születés képének előlegezése: az ember soha sem kész, vagy ha kész, már csak báb. A *Casablanca* cselekménye a tranzitvízum körül forog, mert minden létmód labirintussá válik, amelyből nincs kiutunk. Az emberi létmód minden vívmánya rabsággá válik, s a fáradó, szürkülő, merevedő világ negatív metamorfózisaiból csak a pozitív metamorfózisok mutatnak kiutat. Az alternatíva: nyájszerű árnyéklét vagy örökös születés.

A nyájember nagy egészek része, míg a hősnek az egész a része, az egészet veszi vállára, nem a maga ügyében intézkedik. Ha a hős gazdának érzi magát, akkor könnyen zsarnokká válhat, legalábbis merevvé és makaccsá, ha viszont nincs benne gazdaérzés, akkor biztosan csak fosztogató banda vezére lehet (és ilyen bandává válik egy-egy egész politikus generáció: ezt a gengszterfilm már a harmincas évek legelején világosan észleli, ez az oka, hogy a klasszikus Hollywood előbb új művészetet majd műfajokat alapító nagy generációinak plebejus fantáziája ebben a műfajban fejti ki társadalomfilozófiáját). Hős és statiszta, kimagasló személyiség és nyájember feltételezik egymást: munkamegosztásuk több dramatikus robbanóerőt visz a világba, mint harmóniát. Csupa hősből álló világ nincs, csupa nyájemberből álló van; ha a hősvilág egyensúlyhiánya zord képet mutat, a nyájvilág egyensúlya sokkal deprimálóbb (épp itt lép a hős helyére a szélhámos, a törtető, az ügyeskedő, sőt, a csaló helyére végül a gengszter, a rabló, akinek pusztító szerepe viszont ismét felkelti a hősvilág igényét).

A nyájember azt érzékeli, ő maga mire vágyik, a hős azt, milyen jobb lehetőségek szunnyadnak a létben, mire készül a világ, mit lehet kihozni belőle. A hős halhatatlansága nem a mulandóságnak való ellenállás, nem önóvás, önféltés és önkonzerválás, aminek sikere csak ideiglenes lehet. A hős, az életösztön logikáján mérve ezért sokkal inkább tékozló, mint okos ember. A hős halhatatlansága a tett, amellyel beleírja magát a világ létébe, amely más lesz általa. Az ő szelleme hatja át, alapként, a jövőt. Ez a hős-transz mint lét-eksztázis: a hőslélek

világlélekként hatja át a jövőt. Világstruktúra lesz a hősfunkcióból. A halhatatlanság a természet és a történelem könyvébe bevésett tett, amelynek egy új világ a jele, emléke, nyoma. A hőstettet – azaz a kreatív tettet – követően, miután fellépett és megnyilatkozott, belépett a világba és újradefiniálta a lehetőségeket, nem lehet a régi módon élni, tenni, érezni, gondolkodni.

A hősmunka vagy hőskaland menny- és pokoljárással, halálközeli élménnyel kapcsolatos, nehéz próbákat feltételező beavatási élmény, melynek eredménye kiemelkedés egy labilis világból, mely az anyai funkciókat, illetve az énnel szembeállított anyai mindenhatóság következményét, a tehetetlenséget és kiszolgáltatottságot konzerválta. A beavatandó növendék meghal és újjászületik, de a haláltól való megérintettség a rituálében csak két életkor, társadalmi szerep és kultúrállapot között közvetít. A szerepek áruházása az egyénre e katartikusan dramatizált eredeti és költői szocializációban még nem feltételezi az én centrummá válását, a kreatív funkcióval, teremtő megbízatással felruházott egyéni sors privilégiumát, melynek a hős a felfedezője és bevezetője, egyelőre kivételes előhírnöke. A hős később szükségszerűen lumpenizálódik csavargóként, vagy elpolgáriasodik kallódó emberként, mert a hősmitológia annak lehetőségét kutatja, hogyan veheti vállára a létezést az egyén az egyszeri – eleinte kivételes – tettben, s hogyan realizálhat mind többet – s hogyan tehetjük ezt mind többen – ama lehetőségekből, amelyek abban a tényben rejlenek, hogy mindenki egyetlen egyszer adott, és az embereket csak az őket semmibe vevő társadalom és ideológia – a rajtuk élősködők bűnszövetkezete – vélheti veszteség nélkül felcserélhetni és átválthatni egymásra. Az ember alatti ember alkotja a társadalom feletti társadalmat, a paraziták világát, míg az ember feletti ember a társadalom alatti társadalomba vagy a teljes izolációba szorul ki. A csavargó (az *Aki megölte Liberty Valance-t* végén) és a kallódó ember (pl. a *Casablanca*, a *Gilda* vagy a *Dark Passage* című filmekben) menekülnek a szocializáció történelmileg elért és társadalmilag rögzített végpontjáról, mely olyan minta – a kreatív létlehetőségek vizionálása esetén már csak szégyenbélyeg –, amelyet mindenkire rányom a közösség összefonódó cselekedeteinek súlyából előálló praktikus tehetetlenség, mely nem lehet cél, legfeljebb a lehetséges perszonalizáció kedvezőtlen kezdete, épp terméketlen mivoltában lázadásra ösztönző erő. Az egyénnek ezt a tehetetlenséget meghaladva lehet csak beírnia magát a természet és társadalom könyvébe, elmondania, amit csak ő láthat, érezhet és elővételezhet, megtenni, amit ő tehet, míg a szocializáció futószalagán csak a közös szereléket pakolhatják rá, mely közli vele, hogy általában, tipikus helyzetben, mit lehet tenni vagy illik mondani. A szocializáció a ténymegállapítás, a tények észlelése, a hozzájuk való alkalmazkodás és a ténnyé válás iskolája. Az előbbi a környezet betanulása, az utóbbi a hasznos reagálásoké, de csak reagálásoké. Ám senki sem születik nyájembernek, mindenki potenciális hős: ezt nyilvánítja ki a csavargó illetve a kallódó ember s a társadalom konfliktusa. A *Kifulladásig* Belmondója meghatottan nézi Bogart képét, de a hőstettből számára már csak a Gide-i „l'acte gratuit" marad. A cselekvés offenzív hősei helyére, megmerevedett társadalmi állapotokban, defenzív hősök lépnek. Az offenzív hősök lecsúsznak az ifjúsági kultúrába, hiszen, ha nem hinnénk a cselekvés lehetőségében, ki akarna felnőni?

A hős megrendíti a közéletet, melyet a zsarnokok és panamisták meglovagolnak. A kallódó ember minden hős permanens életen, közösségen, közéleten túliságának képét modernizálja a magányban. A hős egész élete a permanens beavatás állapotában zajlik, a hős eszméje a végtelen beavatás eszméje. A beavatás permanenssé válásával együtt jár egy másik átalakulás:

a hősben beavató és beavatott egybeesik, nem az öregek kultúráját veszi át, hanem – konfliktusok közepette szintetizálja az emberlét használható, próbát kiálló elemeit és ezen az alapon kitalál egy új kultúrát. A beavató és beavatott egybeesése bennünket is erre a végtelen önbeavatásra tanít. Ezt fejezi ki a „csontok útjának" képe: a hős élve járja a halál birodalmát, és nincs kiútja a hőssorsból, életfogytiglanra ítéltetett, a semmivel való életfogytiglani szembenézésre. A törzsi ember egyszer kapja meg a statikus viszonyoknak megfelelő „örök értékek" kultúrcsomagját, a modern kamaszt minden reggel vissza kell hívni az életbe, s az értékek érvényéről minden nap meg kell győzni. Minden jelen perc veszélyes labirintus és minden soron következő pillanat paradox átjáró, vajúdó szülőcsatorna. Minden jelen perc jeles perc. A hősmitológia az általánosan, mindenkinek kijáró individuális beavatás eszméje felé halad, mely lezárhatatlan, életfogytiglani, és nem pusztán a közös kultúrába avat be, hanem a magasabb kultúraként, titkos kultúraként minősített egyéni sorsba. A filmekben a hős önmagára találása közvetíti a közösségre találást, a nézőtéren a néző imaginárius közösségre találása az önmagára találást.

A hősfigura túlvilági teremtő funkciók evilágba transzponálásának eszköze. Olyan emelő a hős, amely az immanencia birtokába ad korábban a transzcendenciának tulajdonított minőségeket. A teremtés nem a legtávolabbi, elveszett, hanem a legközelebbi, aktuális lehetőség. A lét csak teremtve van itt, csak az alkotásban válik jelenvalóvá. Valójában a teremtő az immanencia s a teremtett a transzcendencia, mert a teremtő a teremtéssel önmagát transzcendálja. Teremtő és teremtett, e transzcendens ugrás következtében, egybeesve is elérhetetlenek egymás számára s a teremtéssel azonosuló teremtő a maga számára is titokká válik. A műve a teremtő számára ugyanolyan idegen, mintha más teremtette volna, az író a maga művének már csak olvasója. Az immanens „itt" megfoghatatlan, csak a transzcendens „ott" megfogható, beazonosítható, így a teremtőnek azért is szüksége van a teremtésre, hogy egyáltalán megtapasztalhassa magát.

A hősök, az istenek fiaiként vagy kirablóiként, az immanens transzcendencia képviselőiként racionalizálják a teremtés abszurditását. Ha az istenek által örökkévaló érvénnyel, egy aktusban, egyszer s mindenkorra megteremtett, megszervezett és elintézett világban élünk, a beavatás is egyszeri átjáró. Ha azonban magunk csináljuk magunkat és a világot, akkor minden valódi tett tartalmazza a beavatási élmény kínjait és kockázatát. (Az alkotás „thrill"-jét, a Bálint Mihály-féle értelemben, mint örömmé vált kockázati kínt.) Ha az ember létmódja örök túllépés (azaz eksztatikus), akkor eme létmód önmegélése katartikus (megrázó válságok sora). A katarzis pedig, a beavatás szubjektív oldalaként, nem más, mint a Libidónak a halálösztön aktiválása közvetítésével való felkavarása, melynek eredménye egy új létnívóra való átlépés, egy korábbi élet és személyiség levedlése, azaz újrakezdés. Minél inkább jelenvaló a beavatási funkció, minél permanensebb, s minél általánosabbá válik, minél inkább individualizálódik, annál inkább át kell helyeződnie egyéni krízisekbe, álmokba és fantáziákba. Eme egyéni ábrándvilágoktól már nagyon messze esnek a kollektív rituálék, mítosz és rítus kapcsolata mégis ezek viszonyában fogható meg mint a társadalmi lét szükségszerű strukturális mozzanatát képező reláció. Elcsökevényesedett kollektív rituálé és elburjánzó egyéni ábrándvilág kapcsolatainak szabályozását a rituálé funkcióinak a narratív tradícióra való növekvő átterhelésével oldja meg a kultúra. Így egyéni ábrándvilág és kollektív tradíció kapcsolata válik a fő problémává. A fikciótermelés, a narratíva élete az egyéni ábrándvilág harca a kollektív tradícióval. A kettő között olyan viszony van, mint magzat és anyaöl között; a

teljes önállóság és a teljes önállótlanság ideális értékei néznek farkasszemet, s viszonyuk azt a kérdést teszi fel: lehetséges-e egyáltalán valóban, teljesen megszületni?

A *Jégmezők lovagja* hőse a tenger öléből jön, *A boldogság madara* Szadkója a „Volga anya" küldötte: a hősalakok anyaszimbólumok küldöttei, de nem rabjai. A perverz kéjgyilkos, aki nem tud felnőni, kötött marad, az anyát azonosítja a világgal (*Psycho*). Ez minden viszonyát halálra ítéli; miután az anya éli helyette a cselekvő életet, ő maga a világ ellen él. A hős ezzel szemben a világot azonosítja az anyával, a világot érzi az őt befogadó és minden percben minden új perc szenzációja, sansza számára megszülő ölnek. Az előbbi sohasem tudott megszületni igazán, az utóbbi minden percben megszületik. A beavatás önteremtéssé válik, az önteremtés pedig nem önmagával való foglalkozás, nem „önmegvalósítás", hanem ön-eltékozlás, a világgal való harcban; csak szülve (alkotva) lehet születni.

Az atyai társadalommal, a régi törvénnyel szembekerülő hős leszáll az anyai kozmosz mélyére, ahonnan új törvénnyel tér vissza. A paranccsal a szenvedélyt, a dogmával az ihletet, a hatalmi renddel az alkotás rendjét szembeszegező hős a szenvedélyt nem laposítja el üres élvvé, puszta recepcióvá. A hősmunka nehéz, sőt tragikus próbatétel marad. A hősmitológiában negatív, próbára tevő formában jelennek meg olyan élmények, melyek a fantasy világképében kegyes, jóságos erők hatáskörébe tartoztak. A hősmitológiában – a fantasy-világképben elfojtott élmények visszatérése eredményeképpen – komor színezetüket is visszanyerik a fehér fantasztikum által az iszonyat hatásköréből kivont, rehabilitált erők: a gondoskodó túlerő, a felügyelet, a felvigyázás, az omnipotencia, az eksztázis, a lebegés, az óceáni érzés, a korlátlanság érzése. A hős az, aki a szabad lebegést újra átértelmezi ütközéssé és zuhanássá, s az oldott végtelen progressziót konfliktusok sorává. A hős az, aki felfedezi a határt. Erői nem végtelenek, épp ezért használhatók. Nevelni kell őket, gondozni, karban tartani, tudni kell bánni velük, mert elveszíthetők. A határok rejtik a pótolhatatlan kincset. A hős ereje valami egyszeri: csak az övé. Van egy feladat, melyet csak ő oldhat meg. Enélkül nem mondhatnánk, hogy várt bennünket a világ. A káoszban a hasadás kínjaként, az össze nem illés reménytelen gyötrelmeként jelent meg a különbség, a differencia. A hős jeleníti meg a termékeny differenciát: a határként felfogott különbséget. Belép a határok határtalan birodalmába, melyben vannak szent határok, melyek formaprincípiumok, melyek határán a beteg burjánzás kezdődik, és démonikus határok, melyek önmagunk értékesebb, aktív részétől fosztanak meg, a potencialitást amputálják. A hős mint a határélmény akcentuálója az alternativitással, a szembeállítás tapasztalatával szembeállított, eme problémával szembesült s ezt feladataként elfogadó, azaz felvilágosult lény, felfedezi az erkölcsi különbségeket, megkülönbözteti a jót és rosszat, térképet rajzol a kötelesség által az erő számára, mely erő most már a határok, formák, mértékek világában, azaz érzékkel és ésszel tevékenykedhet, ami nem kioltja, hanem az ész szenvedélyével kettőzi meg a szenvedélyt. A varázsvilág még csak a kellemest ismerte, nem a határvonással és az erők feletti – pozitív, irányt mutató, perspektívát adó és nem tiltó, korlátozó – uralommal biztosította a jót. A hős világa minden esetre annyiban még mindig primitív, amennyiben a nép úgy viszonyul a hőshöz, mint ahogyan az előhős viszonyult a fantasy-világ varázshatalmaihoz, ahol a törvény épp ezért lehetett csak kellemesség, a jóindulatú kontrollhatalom gondoskodásának műveként, így pedig bármikor kellemetlenné is válhatott, abban a pillanatban, amikor a kontrollált nem tekinti át az intézkedés szükségességét. Ez a kettősség a hős világában is megmarad, akit ezért közössége hol gyűlöl, hol imád.

1.8. A hősepika etikája: ősbűn és hőserény (A kötelesség szenvedélye és a hősboldogság)

A szabadság legfelsőbb aktusa a szabadság feladása, a pillanat, amelyben az ember rabjává válik egy teendőnek, gondolatmenetnek, megpillantott lehetőségnek, perspektívának. Az a pillanat, melyben az ember újra kitalálja az emberlétet: nem „jobblétre szenderül", hanem jobb létre élénkül, elevenedik. A pillanat és a cselekvés eme megtalálására az a szellemi ösztön visz rá, melyet Brecht így jellemzett: „iszonyú a kísértés a jóra"! Ez a pillanat a személyiség és általa az emberi szellemiség nagyságrend váltása, midőn az ember a világ helyett, Isten helyett gondolkodik, miáltal az intenciójában foganó jövő az ő teremtménye, ami több mint birtoka: ellenkezőleg, ajándéka, mint létfölöslegének kifejezése.

Vajon nem arról van-e szó, hogy a legnagyobbak szenvedélye által vizionált új érték, életlehetőség, pacifikációs és szublimációs nívó (mely valójában új szenzibilitási és aktivitási nívó), a kicsik számára, legalábbis kezdetben, csak komor és ijesztő feladatként, fenyegető kötelességként átélhető? A létezéstől kapott legnagyobb lehetőséget, a teremtő Isten lehetőségeként elképzelt emanációt (melyet a nyugati kultúra pszichológiája az élettől kapott legnagyobb ajándékként felfogott magát odaajándékozni tudással, azaz a szeretet fogalmával azonosított) a kicsik csak megrövidülésként, kifosztásként, lemondásként tudják átélni, mert nem jellemzi őket a lét öntúllépése vagy túlcsordulása, létük lényege ugar, parlag, terméketlen sivatag: William A. Wellman *Asszonyok karavánja* című filmjében a sivatagon túl van, vár a termékenység és a szeretet világa. A szeretők egymásnak ajándékozzák magukat, a hős népének, s ez mindkét esetben a szenvedély kényszere. Az eksztázis és az emanáció, transzcendentáció vagy túlcsordulás, mely eredetileg a cselekvő élet csúcspontját jelzi, én- és világmegvál(tozta)tó szenzációkat jelent, a kábítószeres vagy alkoholmámor passzív eksztázisában csak az illuzórikus pótkielégülést éri el. A kicsik kénytelenek pótkielégülésekhez folyamodni, mert csak recepcióként, bevételként, bekebelezésként képesek átélni az élettöbbletet, nem az önmagában többé el nem férő lét kiáradásaként. Csodálják a hőst, de csak formálisan utánozzák, felidézik és szorongva vagy tisztelettel szemlélik az általa bevezetett új létnívót, de nem költöznek oda át. Mivel számukra nehéz kötelesség, ami a hős számára szenvedély, formalitássá fokozzák le a cselekvést, kellemességgé a boldogságot és élvezetté a szenvedélyt.

Pótolhatja-e a kötelességet az élvezet? A fogyasztói társadalom a kötelességgel szembeállított élvezetet a praxis jobb, felszabadító organizátorának s az életvezetés jobb iránytűjének tartja. Ha a kötelességet pótolja az élvezet, ezzel a felszabadulást is kimeríti az ösztönfelszabadítás. Ezzel áll elő a posztmodern „jouissance" kultúrája. A kötelességgel szakító élvezet azonban undorba csap át, míg másrészről – a banális világból a hősepikába kivonuló produktív kultúrában – a kötelesség élvezetté válik. Kötelesség és élvezet problematikájával összefügg kötelesség és boldogság viszonya; azért kell kis és nagy boldogságról beszélni, mert más az egyes kívánságok teljesülése és más a személyiség beteljesedése. Az előbbi nem implikálja az utóbbit. A boldogságfogalom eme kétértelműsége következtében, a banális boldogság ki nem elégítő mivolta, etikátlan és etikus boldogság, azaz emberalatti kéjelgés és emberi boldogság különbségének értelmezéséhez segítségül kell hívnunk a szépség esztétikai fogalmát. Tehát van rút és undorító s van szép boldogság, s az utóbbi az, ami nem vezet undorhoz és csömörhöz, azaz a pillanat kellemességén vagy mámorán túl a személyiség

gyarapodását, növekedését és beteljesedését ígéri, nem kialvó vagy ellentétébe forduló, hanem permanens boldogságot.

A boldogságfogalom az én által befogadott, a szépségfogalom az én által nyújtott kielégüléseket hangsúlyozza. A boldogot a környezet teszi boldoggá, a szép a környezetet boldogítja. A szépségfogalom olyan boldogságfeltételek foglalata, melyek a boldogító és nem a boldogított oldaláról fogják fel az emberi teljességet. A szépség az ősbékétlenség, a káosz őskínja által ihletett produkciós és konszolidációs folyamat, lázadás az iszonyat ellen, és a lázadó ember felelősség vállalása, létkoncepciója nevében, a létezésért. A közönnyel szembefordul az ujjongás (a lét öröme), a szorongással a boldogság előérzete, s mindez iszonyat és boldogság, optimizmus és pesszimizmus, jó és rossz, megváltás és kárhozat alternatíváinak a pólusok vegytiszta ideái által megvilágított értelemterében van így. A szépség a megformált, formákra, határokra, azaz az őket kijelölő belső középpontra lelt erők együttesének megnyilatkozása, melyektől a kötelesség és törvény sem idegen, ellenkezőleg, az utóbbiakat a szépség vágya az önkifejezés lehetőségének tekinti. A szépség a jelzőkészüléke a harmonizáció beteljesítése és ezzel együtt az intenzitás reprodukciója és optimalizációja lehetőségei egyesítésének és kölcsönös támogatásának. Ez azt jelenti, hogy a szépség érzéke híján az élvezet vagy boldogság követelése, nem érzékelve a világot, amelytől várakozása beteljesedését várja, a tárgyszerűtlen szükségletek léthamisításába fut ki. A *Little Voice* című film autisztikus leánya régi filmdalokat énekel: a szépségkultusz emlékeibe kapaszkodva sáncolja el magát a vérmes léthamisítás lompos világától. A szépség arra utal, hogy a törvény nem a boldogság ellensége, hanem legfőbb szövetségese. Ezért nincs az önzés rablóvilágában boldogság, csak parciális kéjek, és így a mennyiség vagy a hatalom fetisizmusa marad végső kielégülésként. A szépségnek van egy etikája, nem külső csomagolásként vagy kárpótlásként járul hozzá egy kötelességetikához, és nem is kötelesség és kellemesség puszta közvetítője, több mint alkujuk piaca vagy terápiás játéka.

A bornírt nyárspolgári világban a józanság kötelességként jelenik meg, bűnné nyilvánítva a szenvedélyt. A józanság, épp mert az örömmel szembeállított kényszerjózanság, nagyon későn válik szenvedéllyé (pl. a kutató szenvedélyben vagy a figyelmes gondoskodás szenvedélyében). Az extrémen intellektuális mozgatóerők és szellemi mozgásformák is szenvedéllyé válnak, ám ez nem olyanfajta feslett bűvölet és tehetetlen engedés a kényszerítő belső okoknak, mint az elementáris és ősi szenvedélyek. Az, hogy az utóbbiakat puszta indulatoknak nevezzük, utal rá, hogy az absztrakt kötelességelméletek, összetévesztve a primitív szenvedélyt (az indulatot) a kifejlett, átszellemült (érzéki alapjait nem elvesztett, hanem szellemi felépítménnyel ellátó) szenvedéllyel, maguk vágják el, kötelesség és szenvedély szembeállításával, a szenvedélyek fejlődésének és így beteljesedésének útját is. A szenvedélyekről való lemondás szenvedélyét úgy is tekinthetjük, mint a még nagyon erős, elementáris érzékiség viszonyai között jelentkező vágyat a magasabb szenvedélyekre, melyeknek kezdetben talán több a kínja, mint az öröme, de – paradox módon – minél kevésbé tiszta öröm, annál kínzóbban kényszerítő szenvedély lehet az intellektualitás primitív vágya.

A *Karmelita beszélgetések* tévelygő nemes kisasszonyának útlevelet ad a forradalom, ő végül mégis önként megy a szilárdabb hitű társak után a vesztőhelyre, ellenállhatatlan vonzásnak engedelmeskedve, mint aki egyszerre találja meg az otthont, a hazát és a mennyet az áldozat közösségében, melyen kívül nem lehetne más, mint lompos lumpennő, az émelygés, az undor modern leánya, prostituált. Nem is a jótett a kötelesség lényege és nem is az önlegyőzés.

A hőssorsban megjelenő kötelesség valamilyen nagy egészhez fűződő szenvedélyes kötelékből fakadó szükségszerű tett. Kötelesség és szenvedély nem ellentétek (bár kezdetben, a történet kezdetén annak látszhatnak), ellenkezőleg, a kötelesség a hirtelen egésszé összeállt személyiség nagyobb szenvedélye, az egész ember szenvedélye, amely legyőzi a kisebb vagy legalábbis kisszerűbb, jövőtlen, azaz kisebbet, kevesebbet ígérő vagy semmilyen perspektívát, új létnívót nem ígérő, primitívebb, részlegesebb szenvedélyeket („parciális ösztönöket").

Szenvedélyt csak szenvedéllyel lehet sakkban tartani (talán a „legyőzni" helyett bevezetett „sakkban tartani" is túl kényszerkulturális terminológia még, s azt kellene mondani: "formálni"), s a kötelesség szenvedélye úgy képviseli a közösség köldökzsinórját, ahogyan az élvezetek a természetét. Az az alkotást, ez a receptív lét élveit. Hogy ne lenne a szellemi szenvedély elég nagy kísértés, mely versenyképes a naturálissal? Nemcsak Gide: A mennyország kapuja című regénye szól erről, hanem szinte minden kimagasló klasszikus melodráma (pl. *Now, Voyager*). A köldökzsinór szimbolikája is módosul, a társadalmi létnívón nem azt fejezi ki, amit a természetin: az alkotó tettben a közösség születik újjá az egyénből, az egyén adoptálja mintegy a közösséget és jövőt. A szellemi nagyság századai számára ez a kísértés percig sem kérdéses és mindenben ott munkál, csak a technikai nagyság századában vált érthetetlenné. A páriakultúra egypólusú értékrend, melyben a szellemi szenvedélyek kísértéseit nem érzik és értik. Van még szellem, esztétikai kultúra és szaktudomány, de iparként űzik, hidegen. A páriakultúra szerkezete és működésmódja azonban nem felel meg sem az ember, sem a kultúra természetének, s kulturális katasztrófa termékeként, dekulturációs transzformációként értékelhető.

A siker fogalma az anyagi élet produktivitását szokta kifejezni, s a vele összefüggő hatalom- és gazdagságbevételt. A pusztán anyagi sikerkritérium azonban, melyet nem kontrollálnak alternatív kritériumok, a társadalom elvadulásához és a kultúra lebomlásához vezet, a barbarizálódás kifejezése, olyan negatív fejlődés kezdete, amelyet a pozitív fejlődés primitív szakasza, a barbárság sem ismert. A hősmitológia megelőzi a boldogságmitológiát: a fantázia évezredekkel korábban képes kifejtve ábrázolni az iszonyatot legyőző hőstettet, mint a boldogságot. Az iszonyat boldogsággá változtatásának feltétele a siker, a siker őre és vezetője azonban a kötelesség, melynek beavatkozása híján az iszonyat nem változik boldogsággá, csak dőzsöléssé (*A nagy zabálás*), iszonyatos élvekké (*Amerikai Psycho*). A szenvedések majd a hőstettek és csodák után az aranyborjú imádása következik Cecil B. De Mille *Tízparancsolat*ában: ez az ízetlen élvezkedés előzi meg a parancsolatok kinyilatkoztatását, melyek meghallója a hős, mint Nagy Magányos. Magában véve az érdek is és az érték is elvéti a létet, mert amaz – egymagában – csak rombolni képes, emez pedig – a másik segítsége híján – nem jut el a cselekvésig. A siker a szükségletekkel és érdekekkel való számolás eredménye, a kötelesség az értékekkel való számolásé. A siker produktívvá teszi a harcot, de csak egy magasabb fokú számolás váltja át békére, olyan állapotra, amelyben már nemcsak eszközként számolunk egymással. Ez lenne az egész emberiség tradíciója által beígért új létnívó (Cecil B. DeMille filmjében vagy a honfoglaló westernben az Ígéret Földje).

A hősnek előbb magában kell legyőznie azokat az erőket, amelyeket odakinn is le kell győzni az antihősben, mely utóbbi nem tudta őket magában legyőzni, azért antihős. Cecil B. De Mille Mózese legyőzi a buja hercegnő iránti vonzalmát és meghallja a „rabszolgák panaszát" – a szerető üzeneténél erősebbnek bizonyul az anya ősibb üzenete. A hősnek sikeres küzdőnek kell lennie, el kell végeznie a hősmunkát, de hogy tette valóban hősmunka legyen,

el kell köteleznie, fel kell ajánlania magát, rá kell találnia közösségére, nem valamilyen önző és garázda csoport, hanem törvényhordozó, ezáltal a vér- vagy érdekközösséget értelemközösségre váltó, azaz magasabb közösségekbe beletagolódni kész közösség értelmében, mert a törvény minden megvalósítása csak kísérlet, s így minden törvényhordozó közösség is csak kísérlet, melynek minden megvalósulás hitelét venné, ha nem menne át szakadatlan öntúllépésbe. Az öntúllépés és önrombolás egyaránt traumatikus aktus, ám az egyik eljut másokhoz, míg a másik magát is elveszíti. Az öntúllépés tehát értelemképző közösségalkotás.

Ha a szabadság legnagyobb lehetősége önmaga feladása és az engedelmeskedés a törvénynek, ez nem egy talált közösség talált és önkényes törvényének rabsága, még kevésbé valami vakvégzet butaságával ható kvázi-természettörvényként elképzelt „társadalmi szükségszerűségé", hanem az először megpillantott törvényé, azé, melyet az egyén pillant meg és ad a közösségnek. Ha a törvény kísérlet, akkor a kötelesség kötelessége az önreflexivitás, önkritika és önkontroll. Ezért magát kötelezi és nem másokat, a kötelesség kultúrája nem tévesztendő össze a fegyelmezésével. A boldogságot a siker, a sikert a törvény közvetíti, a kötelesség pedig nem parancsteljesítés, hanem a törvény pacifikációs princípiumának követeléke által formát kapott cselekedet magasabbrendűsége a tombolással vagy vakpróbálkozással szemben. A pacifikációs fogalom, mely eme kötelességfogalomnak megfelel, a romboló erő teremtő erővé alakítójaként mutatja be a pacifikációt. A pacifikáció olyan folyamat, amelyben a Destrudó bábjából kikel a Libidó lepkéje; a japán filmekben *Godzilla* és *Mothra* viszonya fejezi ki eme perspektívát; a hongkongi filmekben az öreg zsarnok és a magára találó fiatal harcos viszonya.

Az antihős érdekérvényesítő közössége a materiális szükségletekre redukálódik, míg a hős értékközösségének átszemantizált világa a kritikus öninterpretáció és világinterpretáció kölcsönhatása által előre hajtott végtelen progressziót ígér. Az antihős telítődni akar a világgal, mint zsákmánnyal, a hős maga telíti a világot, mellyel, míg építi, tágítja, növeli, a kölcsönös áthatás viszonyára lép. A kötelesség olyan kommunikációs kapcsolat, melyben egyén és világ elvarázsolják egymást: értelmező aktivitásként válik a varázslat kategóriájának örökösévé. A varázslat eredetileg is kapcsolatban volt a beavatással, mely a kultúra szemantikája által közvetített élettöbblet vagy potencialitás világába vezetett be. A kötelesség a beavatási próba alkalmazkodása a polgárosult feltételekhez. A kalandban még együtt élnek, kölcsönösen formálják egymást a kötelességpróba és az ősi erőpróbák. A *Jezebel* című filmben Bette Davis, aki a jólét idején mindent elrontott, csak a nagy csapások és erőpróbák idején érzékeli a lelke legmélyébe már eleve beíródott törvényt, így hozhatja helyre, amit annak idején az improduktív életformában kreatívan kiélni nem tudott túlcsorduló energiák munkája tönkretett

A kötelesség a hősmitológiában ihlető és mozgósító erő, társadalmi, lelki kötelék, nem rabbilincs. A kollektív bölcsesség és az egyéni érzékenység találkozási pontjaként megjelenő kötelesség nem a hatalom diktátuma, s még csak a rezignációé sem. Az éretlen, az élet küszöbén álló egyén csak kellő fantáziával foghatja fel mindazt, amit a maga tapasztalata még nem igazol, de számtalan generáció tudása igen. A felhalmozódott kollektív bölcsességbe bekapcsolódni nem tudó egyéni szellem a részösztön és a pillanatnyi érdek igazolásául szolgáló illúzióvilágok rabjává válik, melyek kollektív tudatbeli megfelelői a diktatúrák ideológiái. Ha az éretlen érzékenység nem bír elég fantáziával, hogy e generációközi kommunikációban szükséges felvevő készség aktiválódhassék, még mindig segíthet rajta a bizalom és hűség. Az egész kultúra iránti nyitottság, melynek bár egyes sugallata nem volt képes, az

egyéni kompetencia korlátai következtében, relevanciaélmény keretében fellépni, késszé tehet az előlegezett bizalom keretében való befogadásra. Azon a ponton, ahol hűségből és bizalomból sincs elég, kezd az egyén saját kárán tanulni. Ez a folyamat kiegészíti az előzőket, az egyénnek ugyanis termékeny bizalmatlanságra is szüksége van, nem szolgáltathatja ki magát a rossz nevelőknek, nem vehet át teljes egészében ellenőrizetlen kultúrát. Ám az ellenőrzésnek is szüksége van a bizalomra, máskülönben a jóvátehetetlen károkból való elkésett tanulás az egyén sorsa. A saját kárán tanulónak is van sansza, hogy az élet defektjei és katasztrófái feltárják azt a felhalmozott érzékenységet, tapasztalatot és bölcsességet, amelyet a hivatalos tanítók – mert ritkán ők az igazi beavatási mesterek – hitelét vesztett formában, rosszul közvetítenek. Az igazi beavató mesterek a modernségben a permanens önbeavatók, a fikció titkos birodalmába visszahúzódott, a közvetlen élettől elkülönült hősök. Az önbeavatónak azonban szüksége van a kollektív bölcsességre is, csak a tanult törvény által vezetett válik a törvény tanítójává. A kettő között pedig a szelekció közvetít, a kritikus értelem, mely nem automatikusan veszi át bölcsességet és babonát, évszázadokon át igazolódott kollektív tapasztalatot s az évszázadok korlátait kifejező előítéletet. Az *Afrika királynőjé*ben a hányattatott sorsú férfi által elsajátított gyakorlati életbölcsességnek és a művelt papkisasszony által képviselt írott tradíció magas követelményeinek kell találkoznia a hőstettben.

A kötelesség mint a kollektív bölcsesség és egyéni érzékenység érintkezéséből és egymásra találásából született szenvedély tartalma olyan felszabadító formaplusz, amit az ember azért terhel rá magára, hogy legyőzze az alaktalanság tehetetlenségét. A kötelesség olyan ellenállás, amely nem kioltja, hanem kanalizálja és dolgoztatja a másként egymás ellen forduló erőket. Ember és kötelesség találkozása, mint a tudat- és léttágulás szenzációja, az a pont az élet útján, ahol az ember megszűnik katasztrófa lenni. Az a kultúra, melyben a kötelességfogalom elhalványul vagy hitelét veszti, túloldalán, túlsó végén van annak a fejlődésnek, mely a monstrumból levezette a hőst, ezért rehabilitálnia kell a monstrumot, melyet átértelmez határtalan esendőséggé, az igények és követelések retorikáját megalapozó új létjoggá (*Az elefántember*). Eddig az éntől követelt az embereszménnyé sűrített, stilizált emberiség, most az én követel a halmazzá oldott emberiségtől.

A kötelesség azért hősöröm, mert nem szimpla önlegyőzés. Önfelszabadítás és nem önelnyomás. Nem a hőst idegenítik el magától a kötelességben a külső erők, hanem ő idegeníti el az erőket az idegenségtől, magát gyarapítva, magát fedezve fel abban, amit csak a korlátoltság és tehetetlenség láttatott fenyegető idegenségnek. A kötelesség, mely egyik oldalról nézve az elsajátítás kategóriája, a másik oldalról tekintve az önuralomé, mert ha a hős nem uralkodik saját erőin, akkor azok még egyáltalán nem a saját erői. Az uralt külső erőkben felfedezi a sajátot, a nem uralt belső erőkben az idegent. A hős úgy pillantja meg a kötelességet, nem parancsként vagy tanításként, hanem a saját víziójaként és sanszaként, mint az élet váratlan és hihetetlen szervezettségpluszát és nívóemelkedését, amely megsokszorozza az erők hatékonyságát, fokozza a szenvedélyt és beteljesíti az örömöt. Kötelesség és szenvedély kapcsolatát hangsúlyozza a „szent kötelesség” mint tiltott kötelesség variánsa, a társadalom által előírt kötelesség konfliktusa a lelkiismeret által vizionált kötelességgel, pl. Kertész Mihály *Robin Hood*jában.

Ösztön és kötelesség, érdek és érték ellentétét azért dramatizálja a narratíva, hogy azután relativizálja is, épp azáltal igazolva a „jobb” pólust, hogy az többet tud befogadni a másikból, mint amaz belőle. A jobb világ az a világ, amelyben elfér mindkét világ. A törvény, a

kötelesség felfedezése olyasmi, ami a fizikai erőnek, ösztönnek is érdeke. Az *Anne of the Indies* hősnője egyszerre tagadja meg nemi ösztönét és életösztönét, feláldozva magát más nő karjaiban látott szerelme megmentéséért. Két ösztönt győz le, de egy harmadik segítségével: a gyámoltalan szerelmesek látványa felébreszti anyai ösztönét. A kötelesség mint az ösztön böjtje nem az elszegényedést és elkorcsosulást idealizálja, hanem a megtisztulást és megújulást ígéri. Végül az ösztönháztartásnak is felszabadulást ígér, mert csak a többi ösztön életét akadályozó ösztönt kényszeríti az „ösztön böjtjére". A kötelesség a szenvedély beavatási mestere és nem bírája vagy gyilkosa. A hősmitológiáról beszélünk, a kötelesség nem a hősmitológiában, legfeljebb a társadalmi intézményekben válik az erő gyilkosává, korcsosulássá, azzá, amit Nietzsche „aszketikus ideál" címen elemez.

A kényszermorál formalizmusa a kötelesség elleni pária-lázadás, az újbarbár ösztönkultusz akaratlan igazolója lett. Más a lovag kötelesség-élménye és a burzsoá prédikációja a kötelességről. A kötelesség szenvedélyének története a kötelesség racionális ideológiájának történetébe ment át, mely csak az aszketikus kötelesség elleni ösztönlázadást, s ezzel a pária életkényelem, igénytelenség és puszta receptivitás éráját készíti elő. A „szent kötelesség" szenvedély, mely nem tudott racionális, praktikus, „tiszta" azaz purisztikus kötelességgé válni, mindig maradt benne valami démonikus. A polgár a szent kötelességgel szembeállítja a racionális kötelességet, azonban az érdek, mint a racionalitás primér és tulajdonképpeni kibontakozási területe, korlátolt érzék, melyet egy bornírt csoport, partikuláris közösség érdekeit felügyelő szószólók diktálnak: ily módon a kötelesség az érdek fennhatósága alá kerül annak égi másaként. A burzsoá kultúra az érdekszámításból vezeti le a kötelességszámítást. Az utóbbit végig az előbbi analógiájára kezeli, magasabb számításként. Ezért kell gyanúval szemlélni a kötelességekről folyó beszédet. Ahol ez a gyanú hiányzik, ott a kötelesség, önlemondás és önfeláldozás komplexuma a felfokozás helyett a lefokozás mozgatóerejévé válik: megszületik a „pozitív hős" absztrakciója. Az embert nem a kötelesség zsákmányolja ki és teszi egydimenzióssá, hanem a mögötte rejtőzködő érdek. Az aszketikus ideál kötelesség-diktátuma ihlettelen: esztétikum és etikum elszakadásának kifejezője. A kényszermorál lényeges ismérve elszakadása az esztétikumtól, ezért korlátozó és nem teremtő tényező. Az aszketikus ideál az aszketikus mozzanat megrögzítése, mely csak e fetisizáció során válik produktívból improduktívvá, hőserényből a mellékalak hibájává, netán az intrikus tulajdonságává. A társadalom, mely az embert be akarja törni és alávetni, arra neveli őt, hogy magától is fölösleges és értelmetlen dolgokat követeljen. Az aszketikus ideál az alattvalói nevelést szolgálja. A *The Left Hand of God* című film hőse a boldogító kötelességekkel és lemondásokkal találkozik, melyeket előbb vonakodva, majd ízüket megérezve vállal, így értelmet nyer élete, a *Miss Sadie Thompson* hősnőjét az értelmetlen tortúrává fajult kötelesség behajtója zsarolja.

Mindaz, amit a hősmitológia kötelességfogalmában megpillant és kidolgoz a narráció, a szerelemmitológiában is tovább munkál. A szerelmi tematikában ugyanaz a – nevezhetjük így is – „aszketikus mozzanat" (=törvényadó, formaadó erő, kötelesség) különbözteti meg a boldogságot a puszta kéjtől, mint a hősmitológiában a hőstettet a puszta tombolástól.

1.9. Hős és intrikus

A hős eredete és harca megvilágítják egymást. A hősmunka a harc csúcspontja, de már a hősmunkához is nehéz harc vezet (a fizikaihoz lelki harc). Nehéz harcról beszélünk, a nehéz feladat értelmében, mely paradox, lehetetlenül nehéz, csak nagy ugrás, szakítás, a lét szellemi újraelrendezése által megoldható. A hősnek az azonosságért és a különbözőségért is meg kell küzdenie. A csak azonos, a közösségben eredendően és spontánul felolvadó lény csak statiszta, a csak különböző pedig démon. A hősportrékat, hőseszményeket azért kell kritikus gyanúval szemlélni, mert a hősálarc gyakran a banalitás vagy a démónia álarca.

A hőskép a válasz világunk eredetproblémájára, ám a hős eredetproblémájára a rém a válasz. A hőstranszformáció kiindulópontja egy rémkomponens. A hős alakja a hősi elbeszélés archaikus és modernebb alakokat felsorakoztató történetében s a narratív szerepek rendszerében az intrikus és a szörny (monstrum, démon) között áll. A kettőhöz való viszonya nem egyforma: a hős alakja a monstrumra megy vissza. A hőskonstrukció egy szorongás, sőt pánikélmény feldolgozását, ellentételezését szolgálja, mely előbb a rémben foglalódik össze. Ha nincsenek rémek, nem kell várnunk arra, aki legyőzi őket. Ha nincsenek bennünk, honnan vennénk az erőt, mellyel legyőzzük őket?

A hőstranszformáció feltételei: a rettenetes szentség kegyessé és a varázslatos kegyesség evilági segítő magatartássá válása. Lazább fogalomhasználatot megengedve azt is mondhatnánk, hogy a hős alakja az antihősből ered, az antihős ősformái, a rém archaikus formái (démonok és monstrumok) megelőzik a hőst, s a hős fejlődését is a tomboló őserő egy részének leszakadása és a többi ellen fordulása, a tomboló erővel szemben álló formáló erők specializálódása teszi lehetővé. A hős egyrészt a rémből ered, s ezt mindig kifejezi bizonyos nehézkesség és magány, másrészt a rémalakok világa nemcsak forrása, egyúttal deltája is a hősvilágnak: az elavult hőstípusokat az újabbak ellenféllé, kártevővé, gonosztevővé, zsarnokká szorítják le. A *Csillagok háborúj*ában a rém nyugdíjas hős, aki visszanyeri hősarcát a halálban. A nagy, izmos gonosztevő mint fenyegető kolosszus, ahogyan régen a hős vezért vagy fenyegető ellenfelét elképzelték, a *James Bond*-filmek mozgékony, simulékony hősével és nagy koncepciójú intrikusaival szembeállítva már csak cselédszerű mellékfigura, már nem főgonosz, csak annak kísérője vagy küldötte. A rém-kép a hős-kép ősforrása, a zsarnokok képtára pedig az elévült, lecsúszott hőstípusok galériája: a múlt túlélt hősei ők a jelenben.

A fantasztikumtól a kaland és a próza felé haladó műfajtörténetet, mint a létvágy munkáját és az élet keresése kibontakozását: az én, a te és a többiek kereséseként jellemeztük. Az én, a te és a többiek figuráit mindvégig kíséri, konkretizálni segítve, árnyékuk vagy másikjuk. Az én másikja, az én másik arca a rém, a monstrum. A meghaladott dolgok kísértetté válnak, rossz pillanatokban kísértenek, a meghaladni, tovább lépni nem tudó lét pedig egészében válik kísértetiessé. A „te" mint társ, barát vagy vágytárgy másikja a konkurens, az intrikus, egy másik „te". Ha az első a hőstörténet jutalomfunkciójában vágy tárgya, akkor a második te az, aki az elsőért (vagy az anyagi javakért) való harcban szembe kerül velünk. A „mi", a „többiek" másikja a Nagy Ellenfél vagy Nagy Üldöző, az Elidegenedett Nagy Másik. A mindenható szubjektum-objektum eredeti képe a Nem-Másik, a szimbiózisnak az ént tárgyi alannyá tevő alanyi tárgya, akinek jelentőségét negatívba fordítva ismétli a kudarcba fulladt fejlődés végpontján az Elidegenedett Nagy Másik.

A Faustban Mefisztó az önzés, cinizmus és számítás képviselője, a konkurencia-viszony tanítója, de nem ő az igazán hajmeresztően és vérfagyasztóan félelmes, hanem a Földszellem. Ez utóbbi maga a kimondhatatlan iszonyat, szemben Mefisztó ravasz kegyetlenségével. A Földszellem úgy foglalja össze a természet és létezés erőit, a Nagy Ősmásik képében, mint az Elidegenedett Nagy Másik képe a társadalomként összegeződött emberi békétlenséget és tehetetlenséget. A Földszellem az ember mindenkori csonkaságát kiegészítő teljesség, míg az Elidegenedett Nagy Másik a Földszellem hatalmát bitorolni szándékozó társadalmiság torz gonoszsága.

A világ tele van erényekkel és bűnökkel; azok a hős, ezek az antihős körül csoportosulnak, hogy erősítsék egymást és beteljesedjenek. A statiszta hol a hős, hol az antihős (rém vagy intrikus) rokona. A hős rokona a „jóravaló ember". A klasszikus elbeszélésben a hős környezetében jelenik meg az egyszerű derekasság, az intrikusében a gátlástalan mohóság, ott a szerénység és igénytelenség, itt a szerénytelenség, ott az érzékenység és figyelem, itt az átgázoló önzés és érzéketlen tompaság. A hős bázisát a károsultak alkotják, az intrikusét a kártevők. A hős körül inkább tradicionális figurákat látunk, az intrikus körül jelennek meg az új típusok. Ez a westernben az individualizálatlan pribékcsoport barbár minőségeit jelenti, a sci-fiben a techikának alávetett dezindividualizált emberiséget; a rém tábora az eltömegesedéssel kapcsolatos szorongások kifejezője. Az intrikus figurája körül kibontakozó világ jellemzője a tét nélküli élet üres erőszakossága, mely sokat követel, keveset nyújt, önbizalmát pózolással, hencegésel erősíti, kimarja részét, és az is fontos neki, hogy más elől marja el, ez a sansza, hogy győztesnek érezze magát. Győzelem, ha jól jár, ám az igazi díj az, hogy más rosszul jár. *A sötét lovag* intrikusának, a korábbi *Batman*-változatokkal szemben, az öncélú gonoszság fontosabb, mint a ravasz érdekérvényesítés. Az antihős táborának jellemzője a tömegember cinizmusa, akinek a viszonyok sűrűjében, a történés tolongásában és az emberanyag túlkínálatában nincs tere a fejlődésre, ezért nem hisz a fejlődést vezető kulturális kategóriákban, a lehetőségeket, ígéreteket, kumulációs sanszokat kifejező szimbólumokban. Általában: a szimbólumokat csak maszknak, álcának, nyers érdekek fellengzős kifejezésének hiszi, nem létnívók kapuit és küszöbértékeit látja bennük. Az álhős népét az anyagi igény és a kulturális igénytelenség jellemzi; a hős népe a fordítottja. A mohó és alantas figurák csőcselékével szemben álló hős a kimagaslók sztoicizmusát képviseli, ezért korrumpálhatatlan, s az őt követők kiválnak a gerinctelen mohóság, a mindenre felhasználható, bármi mellett vagy ellen mozgósítható, könnyelmű nép köreiből. Hős és antihős körül válik szét az a két dolog, amit a régiek a „nép" és a „népség" fogalmi árnyalataival fejeztek ki. Lehet, hogy a szuperhős azért válik mind absztraktabbá, mert világában már csak „népség" lakik?

A sztoicizmus védi a hőst a szükségletektől, a szkepticizmus az illúzióktól, amaz a testi vagy a tágabb – gazdasági értelemben vett – „anyagiasság" csábításaitól, emez a kultúra torzulásaitól, kísértéseitől. E védekező mechanizmusok azonban nem a hárítást, hanem a cselekvést vezető, a válságot legyőző és új létszintet berendező kulturális kategóriák (értékek) ellenőrzését szolgálják. A hős sokat ért el, magasra jutott, ezért sok veszíteni valója van (nem anyagiakban, hanem értékekben), s látja, hogy minden csak kölcsön, s ennyiben minden mulandóban van valami, ami az illúziók rokona: talán csak gyógyító és romboló, segítő és ártó illúziók vannak. Az élet habzsolását és a gátlástalan magabiztosságot ezért inkább a statisztéria köreiben kereshetjük, s nemcsak a hős alakjában van valami szomorú, az intrikus is, bár megvan benne a mohóság, képtelen az örömre. A *Fu Manchu 13 rabszolganője* keleti

despotájának egész háreme van, de nem szexuális, hanem zsarolási szándékok szolgálatában állnak. A kalandfilmi statisztéria jobb része, az egyszerű derekasság mellett, az egyszerű öröm képességével is bír. Csak a jók képesek a boldogságra (mely képességet a rosszak és a legjobbak egyaránt elveszítik). Az intrikus táborában az igények megsokszorozódása bármely – nemcsak erotikus – igény kielégíthetetlenné pervertálódásával jár. Az élet örömének szétfoszlása s a pervertálódás sivársága az örömöket visszaváltja előbb a szerzés és birtoklás dühére, utóbb a destruktivitás dühödt őskielégüléseire. A monstrum, a vajúdó kozmosz reprezentánsa, nem tud helyreállítani egy elveszett nyugalmi állapotot, sem elérni, létnívó váltással, értékek, regulatív princípiumok felfedezésével, egy újat. A diszharmónia szerencsétlen vajúdásától nincs távol az intrikus kielégíthetetlen mohósága. Az igények nyugtalan rabjának minden kellene, de semmi sem segít rajta, futóbolond és hajcsár, élősdi és érzéketlen, s képtelen a kölcsönösségre, mert nem találja magát. Mindenkit feláldoz önérdekének, mert nincs közepe, lényege, súlypontja, gerince, s így ő a megtestesült elnyelő princípium. Nincs benne semmi, ami megfordíthatná a romlást, a széthullást, a gonosz természetes folyamatát. Az intrikus is azért intrikál, mert semmi és senki nem teszi boldoggá. Az életművészet egyszerű művészet, az intrikus személyisége ehhez túl bonyolult. Az életművészet naiv műfaj, az intrikus mint perverz pedig meghiúsult szentimentális. Az intrika nyugtalansága, a krónikus izgalom pokla, az életlendület örök öntúllépésének pervertálódása: soha nem érik be, nem teljesedik be a törekvés, ezért jellemző rá minden dolgok túl korai túllépése, elhamarkodott keresztülrohanás a csonkán maradt perceken, a viszonyok szétverése.

A hős és az intrikus története egymásnak fordított tükrei, s mindkettő előzményeit tartalmazza a rém esete. Maga a rém szakad szét a későbbiekben hőssé és intrikussá: súlyos, nehézkes aspektusából lesz a hős, gátlástalan, tomboló aspektusából az intrikus.

A *Vámpírok Herkules ellen* című filmben Herkules Deianira iránti hűsége a világvégi utazás sikerének garanciája, míg Thézeusz csapodársága veszélyezteti a vállalkozást. A *Herkules meghódítja Atlantiszt* nyitóképsora nagy kocsmai verekedés, melynek közepén Herkules békésen falatozik, majd nyugodtan távozik: nincs szüksége bizonyításra. A hős az, aki legyőzi, magában és magán kívül, a vadat és mohót. A hős és a rém harcában zajlik a káosz legyőzése, a természet pazarlásának megfékezése, míg hős és intrikus harca a civilizáció fösvénységének illetve az emberi kéztől és észtől elszakadt holt művi világ önálló akaratának legyőzését szolgálja. A *Vámpírok Herkules ellen* című filmben Herkules távozásakor Deianirát élőhalottá teszi az intrikus uralma, a *Herkules meghódítja Atlantiszt* ezzel szemben azt a világot mutatja be a kitenyésztett gyári emberek világaként, melybe még nem érkezett meg a hős, hogy felszabadítsa az intrikus zsarnoknő uralma alól. A XIX. század eleji regényben az „iparlovag" csaló vállalkozót jelent. A század végére – már a kései Verne regényektől kezdve – e figura globális rémmé válik: most úgy jön a sivár iszonyat a technikai miliőből, mint régen a regényes iszonyat a mágikus fantasztikum őspólusáról.

A semmisségben vajúdó monstrum nem tudta megszervezni, birtokba venni és értelmesen felhasználni erőit. Ha a monstrumot lenni, míg a hőst együtt lenni azaz társulni nem tudó lényként határozzuk meg, ez azt jelenti, hogy a cselekvés mestere nem mestere a nem-cselekvésnek, a puszta létnek. A hős mint a káoszból kilépő ember nemcsak a káoszban, vagy örökösében, a varázslatban oldott emberekhez képest, hanem a viszonyhálókban otthonos emberhez képest is magányos marad. A hős rokona a közösségnek, de nem oldódik benne. Rémmé válna, ha a természetben, s statisztává, ha a viszonyhálókban sikerülne megkapasz-

kodnia. A monstrum nem tud lenni, a hős nem tud együtt lenni: az utóbbi azt jelenti, hogy a hős nem életművész, nem ügyes ember, nem talál otthonra a hasonszőrűek cinkosságának istállómelegében, űr veszi körül, maga és közössége csak messziről igazolják egymást. De nemcsak a hős magányos, a zsarnokok is magányosak. A zsarnok (akár már mint túlélt ősrém, akár és kiváltképpen mint nagy intrikus) szintén az együtt lenni képtelen zsenialitás változata. A zsarnok mint együtt lenni nem tudó egyben lenni nem hagyó, míg a hős lenni segítőként kamatoztatja a magány distanciáltságát. A zsarnok hasonlít a hősre, akár a destrukció hősének is nevezhető, amennyiben beteljesíti művét, megszervezi a világot, de a megszervezés egyben azt is jelenti, hogy megszerzi, kisajátítja, aláveti, átmeneti tárgyként kezeli, nem számol önállóságával (pl. a Hawks-féle *Scarface* vagy a *Little Caesar* gengsztere). Úgy is értelmezhető ez a figura, mint olyan szociális hérosz, aki nem kultúrhérosz is egyúttal, vagy nem fogadja el a kultúrhérosz felsőbbségét, ezért olyan világot teremt, amely nem a kultúra formakövetelményein, nem a formák kiadós kommunikációján alapul. A zsarnok a performatívum hérosza, nem ismeri a konstatív funkciót, Fu Manchu csak parancsolni, befolyásolni tud, meghallgatni nem.

A hős igazi konkurense nem a rém, hanem az intrikus. A hős Othello olyan tehetetlen az intrikus Jágóval szemben, mint a hőssel szemben a rém. Mintha a világ az intrikus öröksége volna, s a hős, mint egykor a rém, lassan antikválódna. A modern hősnek mint magányos hősnek már nincs népe, tábora. A szervezetek és a technika közege, a formális viszonyok és az embert leváltó gépek rendje az intrikus józanságára építi a „trendek" zavartalan kibontakozásának és levezénylésének rendszeri szükségszerűségét. A kései Verne hősei már az intrikustól hódítják vissza a világot, s ezt a hagyományt folytatják a Bond-filmek is. George Lucas őszinte ifjúkori filmjében (*THX 1138*, 1969) a visszahódítás már nem sikerül, de a menekülésnek még van sansza; a későbbi tinihorror tipikus visszavont happy endjében a filmek már az utolsó sanszban sem hisznek.

A *Goldfinger*ben nem a gonosz a behatoló (mint pl. az inváziós katasztrófafilmek vagy a *Key Largo* esetében), hanem a „mieink" képviselője. Ez azt jelenti, hogy a *Bond*-filmek periférikus világaiban már a gonosz van uralmon és az ő boszorkánykonyhájában kotyvasztják a világ jövőjét. Magánbirodalmak zsoldos seregekkel védett zárt, tiltott zónáira szakad szét a világ. A „Cica repülőraj" más, mint Fu Manchu lányai: a *Goldfinger*ben a kapitalizmusnak két hadserege van, a killerek és a szexbabák. Bond a – csalétkül szolgáló – csókolt nő szeme tükrében pillantja meg közeledő ellenfelét, mire, határozott lendülettel, a nőt fordítja a gyilkos felé, felfogni a csapást. A luxusnők az intrika szolgálatában, a pénz és hatalom szolgálatában álló intrikusnövendékek. Az intrika nemcsak a női szépséget sajátítja ki: a filmek a világ nevezetes helyein játszódnak, a természet és művészet „csodái" az intrikus miliőjéhez tartoznak, mindezt csak a Bollywood-film szolgáltatja vissza és osztja le újra a kisember számára. A lényeg azonban a *Goldfinger*-film „politikai gazdaságtana": megszerezni, kivonni a forgalomból Fort Knox aranykészletét – a menedzser álma – a nagy reprivatizáció, a bűn legendája: a film készültekor poénos jövőkép, ma a szakadatlan beomlással fenyegetett világgazdaság valósága. Goldfinger megöli hitelezőit, a *Bond*-film előlegezi a fizetési erkölcsök változását, globális hatalom és kistőke egyenlőtlenségét. A jövő mindent kiegyenlítő fizetési eszköze, a szuperkapitalizmus kemény valutája: a halál. A *Goldfinger* Bondja saját jövőjétől (a mi jelenünktől) menti meg a világot: a bondi legendárium – a mindent akaró zsarnokhoz képest – szerényen élveteg életörömének mértéke a tudattalan kritika.

A hős rémből lett és rémmé levő figura. A hős és az ellenhősök (zsarnok, gonosztevő, intrikus, bűnöző) – mint a monstrum, a rém örökösei – fordított tükrei is egymásnak. Hős és ellenhős közös eredete és rokonsága a hőst is valaminő megbélyegzettségre ítéli. A magány mindig kétértelmű, részben dicsőség, részben szégyenbélyeg. Az életművészet, a boldogságra való képesség vagy a társas élet igényei szempontjából a hős többnyire monstrum. Az antihős gyakran érez nyugtalan érdeklődést vagy nem is titkolt rokonszenvet a hős iránt, ami csodálat is lehet (mert a hős önzetlenebb) vagy megvetéssel vegyülhet (mert a hős kevésbé élelmes nálánál). A hős sokszor azért tudja csak legyőzni az antihőst, mert túlságosan is érti, s azért dühös rá, mert magát ismeri fel benne, a maga múltját, az elrontott múltat, mely az életmegvető áldozatra predesztinálja. A hős is megbélyegzett és az antihősben is él a kísértés a jóra. Néha az antihős segít a hősnek, hogy megölje, halála néha álcázott öngyilkosság: e rokonság teszi lehetővé, hogy az antihős felértékelődjék vagy akár hőssé váljék az utolsó pillanatban. A csúcswesternek bravúrteljesítménye az antihősök felértékelődése, oly módon, hogy mégse váljanak hőssé, ne keveredjenek össze a táborok, csodálhassuk őket, s mégse kapjanak felmentést (pl. *Párbaj a napon, Ben Wade és a farmer*). A tragikus antihős figurájában az ember a saját menthetetlenül elveszett részét gyászolja, felfedezi a „jóravalót" a rosszban.

Az antihős mindent elnyel, felemészt, mert belül üres, nincs a jellemnek szervező közepe: „érték-beteg", „kötelesség-szegény" , míg a hős belső túltelítettsége kielégüléssé teszi az ajándékozást, áldozatot. A hős gazdagsága rejtélyes valami, nem tárgyi gazdagság, mert az elbeszélések szerint a zsarnok dúskál a bőségben. A hős gazdagsága nem is valamilyen tételes műveltség és erkölcsi normarendszer elsajátításában áll. A szellemi sokoldalúságnál több köze van a szenvedélyes egyoldalúsághoz; a hős erejét hűsége teszi meghitté, szabadságát kötöttsége oldja ki és bocsátja rendelkezésre; szellemét és erkölcsét egy feladat hevíti, mintha csak egy ponton érintkezne a valósággal, s minden erőt itt ruházna be, s azért képviselne olyan nagy erőt, mert nem szétszórt. Hős az, aki megtalálja azt az egy nagy problémát, amelyet neki kell megoldania, mert képes rá vagy képessé teheti magát rá, hogy megoldja. A hongkongiak fantáziájának nagy vívmánya a képesség működésének tanulmányozásáról a képesség lehetőségének feltételeire állítani át az elbeszélő érdeklődést. Az intrikus sokat akar, míg a hős a körülhatárolt feladatok embere. Szerénysége és igénytelensége, önkorlátozó de nem korlátolt mivolta védelmezi az erőt az elfajulástól. E specializálódás a hős időbeli hatékonyságát limitáló korlát is, a hőst túllépi a történelem. A hőslétnek ezt az oldalát Almási Miklós jellemezte A drámafejlődés útjai című művében.

Szerénység és igénytelenség, egyoldalúság és egy tömbből faragottság hangsúlyozása, a hősfigura puritanizmusa az intrikus javára írja az intellektus nyugtalanságát. Az epika sokáig őriz a hősfigurában bizonyos naivságot, néha szellemi szegénységet. Ezt a tendenciát a film évszázadában – Humphrey Bogart óta – ellensúlyozza az intrikusvonások hőstranszformációja: az új hősgenerációk az előző intrikusgenerációk tanítványai. A nagyvárosi hős nem nélkülözheti az intrikus által felfedezett ravaszságot, erőszakosságot és rámenősséget. A hős mivolta rejtetté válik, s a hős a XX. század hetvenes éveitől másodlagos monstrumizálódáson esik át, amennyiben nem jön ki többé erős destruktív vonások nélkül. A zseniális intrikus annak képe, hogy az ébredő új erők a parazita önzés szolgálatába állíthatók, amelynek legyőzésére hivatottak, s minden új felfedezés kisajátítható az ernyedtség, restség, tehetetlenség, káosz és erőszak erősítésére. A hős és az intrikus csak egy olyan kultúratípusban világosan szembeállítható, ahol a ravaszkodó intelligencia létnívóját világosan elhatárolják az

életbölcsesség létnívójától: ha a verseny a ravaszság egyedül elismert létnívóján folyik, az intrikus tesz szert előnyre. Az észlátó kultúrában ezzel szemben az intrikusok törtetése és helyezkedése kerül végül hátrányba az egészet látó, benne gondolkodó és érte felelősséget vállaló ésszel szemben. Eizenstein nem látja együgyűnek Alekszander Nyevszkijt (*A jégmezők lovagja*), Bernanos annak látja a maga szentjeit.

Az intelligencia (mint számító ravaszság) az antihős vívmánya, mellyel a hős erkölcsalapító életbölcsessége – a nyugati kultúrában, melynek fejlődése nem az ész nívóján játszódik – szerényebb és naivabb szellemiségként áll szemben. Az intrikus nyugtalan szellem, mert legyőzött és varázstalanított démonkirály, száműzve a köznapiságba, ahol nem találja helyét, ezért szövi a ravaszság pókhálóit. A rém a múlt, az intrikus a jövő felől határolja a hős tevékenységi területét. Nemcsak a hős züllhet le kallódó gonosztevővé, a mai hős ellenfele is lehet a jövő hőse. A jövő hőstípusai előbb intrikus típusként jelennek meg, ahogy a hős is előbb rémként jelent meg, mintha minden erő, minőség, tulajdonság előbb meg kellene hogy váltsa magát, hogy azután áldásosan tevékenykedhessék, mintha minden tevékenység primér módja kárhozatos volna. Ha a hős kamaszkora is intrikus kor és a hős öregkora ismét az, s a kamasz- vagy öregkorukat élő társadalmi csoportok és kultúrák is intrikusokat nemzenek, akkor a hőskor a Nietzsche által jelzett Nagy Délhez hasonló zenitje a létnek.

A rém tiszta irracionalitás, az intrikus tiszta racionalitás, a hős meghatározása bonyolultabb, leírása nehezebb. A hősben mintha egymást nemesítenék megfékezett irracionalitás és szelídült racionalitás. A természet közönyének gonoszságát és az értelem közönyének gonoszságát is fel kell oldani. A nyers princípiumokat a kommunikáció felfedezése szelídíti. A princípiumok a kommunikáció állapotában létszerűek, ezen kívül a létnek szóló hadüzenet kifejezései. A kommunikatív princípium által felmutatott és dajkált teljességélmény pedig azért jelenik meg előképként, ahogy Platóntól kezdve látták, mert a lét erőforrásait tárja fel, nem kihűlt tényekké merevült felületét.

Az intrikus, az antihős az erkölcsi periféria centruma. Az intrikus-régió perifériáin – a periféria perifériáján – átmeneti típusokkal ismerkedhetünk meg. Hősök és antihősök halmazainak metszéshalmaza az álhős, akinek figurája mindkét előbbi típus vonásaiból kölcsönözhet. *A párttagsági könyv* című Pirjev-filmben az álhősként fellépő intrikus leleplezése a közvetlen cselekménycél, hogy a közvetett cél, az új társadalom építése teljesülhessék. Az álhős nem feltétlen intrikus, nem szükségképpen bitorló, lehet sikertelen próbálkozó is, akárcsak az álvőlegény: ez esetben ő az, aki hivatott, de nem választott. Komikus műfajokban az álhős gyakran azonos a főszereplővel.

Az intrikus lefokozott változata a konformista (pl. *A megalkuvó* főszerepe vagy a *Krisztus megállt Ebolinál* polgármestere). A passzív konformista mint önző nyárspolgár megkülönböztetendő az aktív konformistától, az utóbbi jellegzetes képviselője a *Csodagyerekek* című Kurt Hoffmann-film ifjú nácija, egyúttal a hős álbarátja. Álbarátság és álszerelem a konformizmus világában tenyésznek.

1.10. A hős és a szülő

A hős világot szül, ezért szülei szülőszülők. A hős nem szül hősöket, a szülőszülők pedig nem hősök. A hős szülei és gyermekei tehát – narratíve – statiszták. Előbb az őshelyzeteket

kell értelmeznünk, hogy a leszármazott viszonyrendszerekkel is foglalkozhassunk. Az anya fogan, szül, gondoz, az apa beavat a kultúrába. Ha az anya a kultúra örök értékeit adja át, akkor pedig az apa az aktuális civilizáció követelményei elé állít. A világ anyai világként bukkan fel a semmi helyén, az apai világ ezért már csak a világ helyén bukkanhat fel, új létnívóként. Ezért szokta a szimbolika a mélységet az anyával, a magasságot az apával, a napkelte előtti világot az anyával, a kivilágosodást az apával hozni kapcsolatba. Az apa is gondoz és az anya is nevel, de ez az „is" másodlagos, cserélt jegyet jelent, mely csak primér felbukkanásában, eredeti helyén megkülönböztető princípium.

Az anyakép az alapvető elfogadást ígéri, az apakép a törvény követelését képviseli. Sartre hősei azért érzik úgy, hogy „jegy nélkül" utaznak az „élet vonatán", mert ebben a világban nincs olyan erős anyaprincípium, mely garantálná az alapvető elfogadottságot. Az utóbbi maga is teherré váló előny. A hősnek meg kell tanulnia nem fogadni el magát az anya feltétlen módján (kevésbé szeretni magát, mint ezt az anya tette), de nemcsak a korrupt túlélfogadást kell legyőznie, hanem a ráerőltetett törvényt is. A metafizika – mint kezdetté visszavetített tudáskivonat vagy nagy törvényként a világfolyamatot felügyelő elővilág – elleni modern lázongás az apa elleni lázadás. A hős elhagyja otthonát, faluját, hazáját: tetteinek színhelye a száműzetés országa. Mennie kell, mert egy ponton a szeretet és a szigor, az érzés és az értelem, a gondozás és a nevelés is túl sok. Végül is minden túl sokká válik, mert ismételni kezdi önmagát, s a túl sok és a túl kevés ugyanaz: nem elég, nem informatív; annak a pontnak a markírozója, amelytől fogva az ember önmaga segíthet már csak önmagán. A hős e ponton introjektálja a kifáradt funkciók ősképét, míg a hősietlen ember a létteljeség képét áttolja új külső jelöltekre, szeretőkre, tanítókra, diktátorokra, sztárokra.

A fantasy, a fehér mágia, a regényes, rajongó fantasztikum világában a gondoskodó felügyelet hatalma járja át a világot. A fantasy-stádiumon túllépő hőskaland szembefordul a szülőszimbólumokkal, melyek a horrorban mindenek előtt nyomasztó, míg a fantasy varázsvilágában gondoskodó arcukat mutatják. A labirintus anyai világ, amelyből kiutat kell találni, a zsarnok az apa torzképe, akinek törvényénél testre szabottabb törvényt kell felfedeznie a hősnek. A hős részben konkurens erőkkel (apaszimbólumokkal), részben elnyelő erőkkel (anyaszimbólumokkal) küzd. Az anya nem elvonatkoztatható a hőstől, az apa inkább. Az anyát legfeljebb nem említik, míg az apát gyakran úgy említik mint aki nincs. Miért nincs apja a hősnek? Mert isteni származék s az apa nem a földön keresendő? A hős olykor törvénytelen gyermek, az apa nem vállalja (mert a régi nem ismeri fel magát az újban, a részleges a teljesben, a földi apa az égi apa fiában). Égi és földi apa hasonlóan viszonyulnak egymáshoz, mint fallosz és pénisz Lacan koncepciójában. A fantasy-filmben a labirintus az anya képe, a melodrámában maga az anya a labirintus (*La Luna*). A westernben vagy a melodrámában az apa már nem fantasztikus rémkirály, de zsarnoki omnipotenciája továbbra is teljes lehet (*Hush… Hush, Sweet Charlotte, Párbaj a napon*) A zsarnoki apa funkcióját a szerető is örökölheti, de ez azt is lehetővé teszi, hogy végül átalakuljon megértő kvázi-apává (*Hazajáró lélek*). A szerelmes asszony is felveheti az elnyelő és korrumpáló ősanya funkcióját (*Valamit visz a víz*): talán minden film-noir nő értelmezhető ily módon (is). Az anyai világ elnyelő funkcióját öröklik – szeretőként – a *Herkules*-filmek amazonkirálynői.

A hős mint gyermek törvénytelen, mert még nem vette át az apai törvényt, a hős mint felnőtt szintén törvénytelen, mert szembeszáll az apai törvénnyel. A „tékozló fiú" a törvény által elutasítottként törvénytelen: hol a törvény utasítja el a hőst, hol ő a törvényt. A hős

apátlansága azt is kifejezi, hogy a hős nem vállalja az apát, mert meghaladta, legyőzte, elvette tőle a nőket és a világot. Mindegy, hogy az apa fordul el tőle, vagy ő győzi le, mindkét esetben apahiányban szenved, árva. Az apa hamis törvényt is képviselhet, vagy elsöpri őt a hamis törvény. Francisci: *La fatiche di Ercole* című filmjének apafigurája pl. bocsánatot kér gyermekétől, amiért nem tudta eljátszani a kultúra által előírt szerepét. Spielberg *A nap birodalma* című filmjében egyszerűen elsodorja a szülőket a világ, hogy megmutassa igazi, kegyetlen arcát: itt a szülőfunkció már csak védőernyő.

A hősjelölt kínjában talál új kultúrát, mert nem kapta meg a régit vagy nem volt elég neki, nem találta meg benne a helyét. Az apa túlsága ugyanazt fejezi ki, mint hiánya, az apai törvénnyel való konfliktust. A *Shane* kisfiúja két apai figurára néz fel, az egyik a vér szerinti, a másik a választott apa. Az egyik az aktuális követelményeket képviseli, a másik az örök ideált, s a két apának találkoznia kell, akcióegységre kell lépnie, hogy a kisfiú rátaláljon magára, az értelmes életre és a cselekvő világra.

Az anyai világ emléke az elveszett éden, az apai világ örököse a háború. A két nevelés egyszerre kell, a béke háborújához is, azaz megvédése készségéhez, és hasonlóképpen a háború békéjéhez, a siker élvezetéhez, biztosításához és fenntartásához. Az apai világot idézik az ellenfelek, konkurensek, az anyait a végül megtalált szerető. Az anya képe létre csábít, az apáé társadalmi létre. Az anya létet ad, megszül, de meg is tagadhatja a kezdetet, elnyelő, hatalommá, az öl sírrá válhat. A rossz anyaszeretet lenni nem tudó figurát, monstrumot teremt. Az apa zsarnokként bitorolhatja azt a társadalmat, amelybe be kellene avatnia, s a zsarnoki társadalom zsoldossá, csatlóssá, gengszterré, pártemberré nevel. A magányos vagy természeti monstrummal szemben ezeket nevezhetnénk társas monstrumoknak. Az anya a lét kánonjait birtokolja, az apa a társadalmi létét. Az anya kisajátítja a lét titkát; a lét kánonjainak világában a hozzájutásért kell megharcolni; az anyában titok az élet, mely a szeretőben válik olvashatóvá és megfejthetővé. Az anya szfinx, a szerető legfeljebb szfinxutánzat. Az anyai a menekülő, az apai az üldöző kánon. Az apa ráerőlteti a hősre a társadalmi kánont, melyet a hősnek el kell távolítania, a spontán mimézis rabságából a reflektált viszony szabadságába kell kilépnie: az uj haza és új törvény messzeségeibe kell indulnia.

Az anyai kánon az apai kötelesség híján szenvedélybetegséggé válna, az apai kánon az anyai híján puszta paranccsá. Beteg világ mindkettő: kórház az egyik, rendőrség a másik. A hőslélek kioltásának két módja a vágy kísértése, mely kioltja az akaratot, és az akarat diktatúrája, mely elfojtja a vágyat. A szülők benne folyó harca őrzi a hőslélek teljességét. Az anya, a vágy szövetségese őriz a kötelesség, az apa, a kötelesség szövetségese őriz a vágy kioltó hatalommá válásától. Apai és anyai kánon vitája a hőslélekben – vagy: szellem és lélek vitája a hősben – a tudatosulás emelői. Az anyában vagy az apában a lét abszolútsága, ami a hősben a tudat által relativizált alternatív lehetőség. Az apa és anya gyengítik egymást a hősben, de erősítik a hőst. A hős mint önbeavató nemcsak túllépi a szülőket, egyesíti is magában az apa és anyaszimbólumok jelentéseit. A produkció abszolutizálása kontraproduktív, mint a kommunisták erőltetett iparosítása. A csak teremtő hős tragikus intrikussá válik, mint a westernek megvénült hódítói, kiskirályai. A hős teremtő és gondozó, nemző és szülő képességek örököse. Túltesz a szülőkön, amennyiben világot nemző és megszülő lény egymagában, s lemarad mögöttük, mert nem nemz gyermeket (legalábbis nem hősként, mert a gyermeket a parasztidill vagy a kispolgári zsánerkép keretében nemzik, nem a hősvilágban). A hős léte ennyiben az öléshez kötődik, ha nem is feltétlen az ölés aktusához, de az ölés világához, s

az alkotást még elviseli, de a szülést nem. A *Szibériai rapszódia* című Pirjev-film hősét egyszer a háború sodorja messze, egyszer az alkotás: az utóbbi még messzebb, mint az előbbi. Az alkotás az ölés és a szülés közötti átmeneti valami. Ha átmeneti lényről beszéltünk, átmeneti cselekvésről is beszélhetünk (mely nemcsak ölés és szülés, egyben cselekvés és történés átmenete is). Az alkotás mint átmeneti cselekvés: fordított, azaz termékeny katasztrófa.

1.11. A hős és a nő

Lét mínusz együttlét, lét de még nem együttlét: ez a kép fejezi ki a hős nyomorát, aki előbb éri el a hatás teljességét, mint a recepcióét. A hős a többiek együttlétének kristályosodási pontja, akiben azok találnak egymásra. Magára találása amazok egymásra találásának alkalma. A hős felfedezi a cselekvő létet, de a hős nyomora arra utal, hogy a cselekvő lét nem azonos a léttel, magában véve korántsem létteljesség. A hős állandó jelzőjévé vált a „magányos". A modern hős magánya visszavilágít a kollektív mozgalmak vezéreire, nemzetalapítók és hódítók figuráira is, akik nem kimondottan, de nem kevésbé magányosak.

A kis ember mindenből ki akarja venni a részét, semmiről sem akar lemaradni, de mindent mértékkel élvez. A hős specializáltsága ezzel szemben elválaszthatatlan a mértéktelenség bűnétől, ezért a nagy ember a kicsi számára bizonyos mértékig—nagysága mértékében – ijesztőnek és idegenszerűnek látszik. A harmonikus ember nem nagy ember.

A hős egy társas világ kristályosodási pontja, de nem társ; a világ félelmességét mérséklő törvény érvényesítője, de maga félelmes. Az apai jegyek elnyomják benne a szeretői minőségeket. Megint bizonyos értelemben az istenek rokonának bizonyul, amennyiben az istenek is csak a nemzésben, de nem az együttélésben partnerek. Nemzésre jók, de együttélésre alkalmatlanok.

A hősnek más a bonyolultsága és mások a konfliktusai, ezért közötte és társai között csak egyirányú kommunikáció lehetséges, ami izolációt is jelent, s félreértéseket. A hősjellem specializált, lekerekített és egy tömbből faragott; számára számos inger közönyös, ami másnak fontos, számos probléma értelmetlen, mert nem viszi tovább középponti problémáját. A hős nagysága magában teljes mivoltát fejezi ki. Csak adni tud, kapni nem, nem erőssége a befogadás. Nem lehet segíteni rajta, mert ő a segítő.

A szuperhős még a démoni antihős magányában és távolságában jelenik meg, távol, a világ fölött, míg a hős, e feltűnő distancia híján, a szükségszerűre és az igazra vágyva, de az esetlegesbe és hamisba belevetve őrzi magányát és távolságát, mely rálátást, átfogó tapasztalatot szül. A nagyság kifejezhető távolsággal: a hős mindenbe belebocsátkozik, – felvállal és mégis távol, kívül marad. A hős magánya és melankóliája az a hely, ahol megszületik a „szív" (a kedély melegsége) érzékenysége és problematikája, minden esetre még nem szentimentalizmusként, csak mint indirekt módon kifejeződő, elfojtott, szégyellt érzékenység, melynek jelei annál fontosabbak, minél gyérebbek. Az, hogy a hősben „születik" ez az új érzékenység, mindenek előtt azt jelenti, hogy nem birtokolja, előbb hiányzik belőle. A hős eredeti szívtelensége valamiféle „tiszta szívű rosszaság", melyre Brecht „Szentimentális emlékezések egy felirat előtt" című verse utal: „Ilyen volt. Ki eljön majd síromhoz, / Hadd olvassa ezt sírkövemen: / B.B: TISZTA. TÁRGYILAGOS. ROSSZ. / Ez alatt az ember jól pihen." (Versek. Bp. 1965. 88.p.) Ez a „tiszta rosszaság" pedig azért szükséges, mert piszkos, zavaros, kártékony jóság is van (önző jóság, kenetes szívtelenség, korrupt jóság, álszent

jóság stb.). A „tiszta rosszaság", a kritikus kegyetlenség, az éber józanság védelmez a „piszkos jóság" álságaitól.

A kifejezésmódjában tehetetlen s önmegítélésében gyámoltalan érzékenység a hatékony és teljes nagyságban még újszülött érzékenység. A születő „szív" gazdátlan, „tulajdonosa" menekül előle. A *The Naked Spur* című film hősét ingerült, rosszkedvű, agresszív emberként ismerjük meg. Ingerültsége megkettőződik, amint vonzani kezdik őt a nő érzékenysége, jámborsága, derekassága, erkölcsi tisztasága. A „szív" befogadó, felfogó és elfogadó erő, melynek jelentkezése az aktív, harcos erők világában gyengeség. Nem hódító erő, hanem a meghódíttatni merés ereje. A kifejeződni nem tudó új erő a nyers erők önfegyelmező egymás ellen fordulásának terméke. Ez a modern hős „Achillész-sarka", a szíve. Ez a frissen született, készülő, de soha el nem készülő érzékenység az, amitől a semmitől sem félő hős megijed, amit a viharvert és illúziótlan alak szégyell, kifejletlen mivoltából fakadóan absztrakt: a hős mer meghódíttatni, de nem a konkrét totalitás, azaz a másik ember által.

A hős számára tilos a szerelem. Ezt az alapszabályt bár számtalan fenntartás, feltétel és korlátozás módosítja, ám ennek figyelembe vétele híján a férfi-nő viszony egész hőskori labirintusa érthetetlen maradna. A lovagfilmet jellemző nőtisztelet képpé, eszménnyé valótlanítja a nőt vagy győzelmi serlegként értelmezi, amely a férfi nemességének és nagyságának, a hős harci értékének a szépség mértékére lefordított kifejezése. Az egzotikus útifilmben, a csavargó epika modern nagyformájában, a cselekmény első szakaszában gyakran jellemző a kifejezett nőmegvetés: a nő, bár cél, útközben akadály. A westernben, melyben a végtelen tisztelet tart távol a nőtől, a férfi harcosi és szeretői minőségei ellentmondásba kerülnek egymással. A lovag nőtisztelete, a csavargó nőmegvetése és a törvényen kívüli gyámoltalanul reménytelen vagy sztoikusan tartózkodó viszonya a nőkhöz ugyanannak a kimondatlan tilalomnak a kifejezései.

Tilos a szerelem, mert a hős hódító, s azért hódító, azért kell nekimennie a térnek, mert még nincs tere, a mások élete talaján él, így nem tudja felkínálni a világot az utódoknak. A tér meghódítása, a helyszerzés az életben, előfeltétele e műfajokban a nő meghódításának.

Ki lehet vonulni a világból, de csak egy nagyobb világba. Az egzotikus útifilm hőse gyakran sértődött, sérelmek következtében vonult ki a világból (azaz lépett ki a nagyvilágba), míg a nála patetikusabb, archaikusabb westernhős piszkosnak és bűnösnek érzi magát, s ezért suta, nem mer megállni a nő színe előtt. A hős személyisége háborúban születik, kezéhez vér tapad. A fenség még mindig túl sokat tartalmaz az iszonyatból, a hős undorító és borzalmas élményekkel megbélyegzett életét nem válthatja meg a szerelem. Csak az erotika undorító és alantas formáinak van helye a hős háborújában. A szépet nem illetheti érintésével, csak a női szörnyeteget. A film noir varázslatosan nőies lényei egyben perverz bestiák. Ha a hős érintheti a nőt, e lehetőséget férfias bajtársnői vonások közvetítik. Conan menekül a boszorkány elől és társul a bajtársnővel, de elveszíti szerelmét, mert a bajtársnőnek is a háború az intimebb társa. Démonian esztétikus boszorkány és etikusan esztétikus bajtársnő eposzi örökségének transzformációja nyersen erotikus és szubliman erotikus nő alternatívája: az előbbi a halálra ítélt bűnös hős, az utóbbi a mindennapi élet által visszavárt, befogadható hős jussa Ford: *My Darling Clementine* című filmjében.

A hős gyávasága nem a halállal, hanem a szerelemmel szemben jelentkezik: nem mer kicsi lenni, köznapi, elengedett. Nem meri partnerének átadni, benne elveszíteni magát. A boldogság, a dicsőséghez képest, nevetséges, és a hős megtorpan, nem mer nevetségessé,

azaz teljes emberré válni. Az életteljesség eszménye ütközik a nagy feladatnak való teljes önátadás eszményével. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén Cheyenne és a Harmonikás is megfutamodik a mindkettőnek felkínálkozó nő elől.

A rém az általános, társadalmi, a hős a szerelmi szocializációra képtelen. Rátalál a társadalomra és közösségre, megoldja annak problémáit, de nehézségei vannak a társas elvegyülés köznapiságában, s ez választja el a partnertől. Nem tud gyengédnek mutatkozni a gyenge nővel vagy gyengének az erős asszonnyal szemben. Gyengének is, gyengédnek is alkalmatlan. Számtalan impotencia jellemzi őt, melynek a fizikai impotencia – a *Bonnie és Clyde*-ban – csak határesete. Később, a szerelmi mitológia képeinek kibontakozásakor, a vázolt helyzet fordítottjával lesz dolgunk. A hős esetében a cselekvő ember és a feladat találkozása gátolja a szerelmet, míg a tragikus románcban a szeretők szenvedélyes szerelme ássa alá egyén és közösség viszonyát. A hősmítoszban a nagyság képtelen a szerelmi szocializációra, míg a tragikus románc szerelemmitológiájában a szerelmespár minden köznapiságot és közérdeket elhomályosító szenvedélye ütközik a társadalmi szocializáció érdekeivel. A tragikus románcban a párosviszony területét szállja meg a nagyság, mely a hősmitológiában az egyén magányát állította szembe a páros viszonnyal.

Ha a hős megpróbálja legyőzni vagy inkább megkerülni mindezeket az akadályokat, úgy akaratlanul is sérti, bántja a nőt vagy megsemmisülését okozza. A *Red River* elején a hős feladatvállalása az őt szerető ragyogó és lelkes nő halálához vezet. A *Drums Along the Mohawk* című filnmben a hőssel útra kelő, a hős útjára társként vállalkozó nő szenvedései dominálnak a cselekmény első szakaszában. A *Trapéz* című filmben a hős célját, a hármas szaltót veszélyezteti a nő ügyeskedése. A túl nagy erő, túl nagy szellem túl sokat akar, s bár céljai illenek hozzá, a feltételek kisszerűek, nem fogadják be a végcélokat. A hős távolibb értékei fenyegetik a partner közelibb értékeit. A partner értékeit fenyegető hősértékeknél is nagyobb veszély, hogy a hőserő csatája szétzúzással fenyegeti a partnert. A győzelem éppúgy fenyegeti a boldogságot, mint a boldogság a győzelmet, a hős éppúgy a partnert, mint a partner a hőst. Győzni egyedül is lehet, boldognak lenni azonban csak együtt, de hogy tudhatna a hős együtt lenni? „Ne bízz senkiben és tanulj meg egyedül lenni." – e szavakkal bocsátja útjára Robert Rossen *Nagy Sándor*ában apa a fiát. A film hőse hagyja, hogy apját megöljék, anyját száműzzék, barátját és testvérét maga öli meg. Szeretőjét is feláldozza a dinasztikus házasságért. Végül visszafordul, mint Napóleon, s területek helyett szíveket készül hódítani, de a happy endként megjelenített nagy perzsa-macedón csoportházasság csak a szándék szimbóluma, nem a hőssorsot betetőző megvalósulás, mert korai halál követi. A hősnek a béke a halál. A hősnek a jó vég a rossz vég. A hős, aki felfedezte a hatékony cselekvést, s ennek a közjó szolgálatába állítását, a becsületet és dicsőséget, nem fedezi fel a boldogságot. A boldogság felfedezői azonban, a hősmítoszt követő elbeszélésformákban, éppolyan mértékben, csakhogy fordított módon torzak és csonkák. Ők a sikeres cselekvés, mint személyes érdekérvényesítés felfedezői, a haszon betakarítói, akik elérik a boldogságot, amely azonban csak kellemesség, nem az egész ember beteljesedése, csak az egyes ösztönöké, szükségleteké. Ez a kisszerű szépségek és kellemességek, a komédia világa. Ezért kell majd, már a civilizáció boldogságainak ismeretében felfedezni – a melodrámában – egy újfajta hősiességet, mely az egész embert állítja egy másik ember szolgálatába, érte élve, s voltaképpen ebben teljesítve ki a személyiséget: magán túllépve válik egésszé, addig erői birtokolják őt és nem maga azokat.

Hős és nő problematikus viszonya a családalapítás akadálya. A fantasy-beli rajongókról varázshatalmak, a szülőimágó örökösei gondoskodnak. A hős fensége a szülőfunkció introjekciója, melyet a fantasy-kultúrában a hőst elküldő, megbízó és segítő varázshatalmak töltöttek be: a hős harcos az egész közösségről gondoskodik, megmenti azt, és utat mutat számára, kivezeti a rabságból, elvezeti az ígéret földjére, bátorságra nevelve a gyávaságot és dorgálva az alkalmatlanságot. A fenség hősmitológiája arra kötelezi az embert, hogy olyan legyen, amilyennek kisfiúként látta az apát. A hős nem nő fel egészen, örök kamasz marad, nem a felnőtt, hanem a kisfiú felnőtt-képének megtestesülése. Ezért sem lehet családja, s nem nemz gyermeket, mert a gyermekeket nem nagyságképzetek nemzik, hanem magukat teljesen átadni tudó hús-vér emberek.

Az élet „tükrözi" a képeket, minden megvalósítást képek vezetnek; az emberi élet kollektív folyamatát nagy erővel pergeti fel, hogy az egyén nem azt akarja megvalósítani, ami az apa volt, hanem azt, aminek gyermekszemmel látta. E termékeny félreértés következtében az, ami a másolás genezise volna, a nagyság genezise lesz, ha más körülmények nem módosítják. Ezért mondja a *Szállnak a darvak* apafigurája, hogy ott, ahol a gyermekek nem viszik többre mint a szülők, vagy a szülőkkel van baj, vagy a gyermekekkel. A hősillúziók embertelenül magasra állítják a lécet, amelyet a hősjelölt ezért mindig lever, ezért soha sem érezheti magát késznek, az eredmények halmozódnak, de a cél nem kerül közelebb. A cél talán még távolodik is a harcostól, de a célt üldöző harcos közben a többiektől is távolodik. A céltalannal ellentétben szakadatlan felülmúlja magát.

A hős, aki az apáról szőtt gyermekkori álomnak adta az életét, cserében a kozmosz és a közösség egészében találja meg újra az anya megfelelőjét, azét, akiből egykor kinőtt, és akiben benne lebegett, a jelenlét és otthon szimbólumát. Ha az ember felnőtt és ezért nem az anyában vagy az anya világában lakik, már az anya sem nyújthatja azt, amit kezdetben, hiszen most már ő is csak a kinti világ egyik lakója. De a világ egésze együtt újra kiteszi az anya ősvíziójának megfelelőjét, kivel a hős, az apaképet megtestesítve, a nagy tettben újra egyesül. A hős ily módon megvalósítja ugyan a cselekvő én beteljesülését és az emberi nagyságot, de mindezt a szülőarchetípusok hipnózisa köti le a fenség közegében, amely így messzemenően a fantasy varázsközegének rokonvilágaként jelenik meg.

A hős problémája, hogy a férfi eredetileg egy női testben lakik, egy nőben szendereg. A cselekvő hős problémája, hogy eredetileg az anya a cselekvő lény, s az anyában az élet álom. A hős az, aki végigviszi a világ első emancipációs mozgalmát, a nőtől való férfiemancipációt. Ezt nem valamilyen ödipális rivalitáshoz kapcsolódó incesztuózus törekvés útján éri el, melyben végül le kellene mondania az anyáról, hanem az anya kozmomorfizálása által. Nem az szabadítja fel a hőst, hogy ifjúi ereje elégtelen az anyaszimbólummal való összekapcsolódáshoz, hanem az, hogy az anya eleve távolodó lény. A vágy elérhetetlenre vágyik, a szeretet pedig elveszettet szeret. A hős mindenben az anyát találja, most a világ veszi körül őt, mint egykor az anya, így állandóan visszanyeri, világközelségként, az anyai közelséget, ahelyett hogy végleg elveszítené. Mindenben inkább megtalálja az anyát, mint benne magában, aki közben összezsugorodik kis öregasszonnyá. Fred Niblo *Ben Hur*jában éjszaka suhan el az anya, leprás kolduskénti, fiának kastélya alatt. Freddy Quinn *Heimweh nach St.Pauli* című filmjében az anya, aki mindig hazahívta tengerész fiát, akit minden kikötőben az ő levele várt, végül elbocsátja, hajóra teszi őt, átadja a tengereknek, s ebben ráadásul két menyasszonyjelölt, két kontinens lányai, a szupersztár és a virágáruslány is segítik őt, miáltal

maguk is kvázi-anyákká válnak. Az incesztus szimbolikája nem vezet vissza az ősi anyaélményhez, a körülvevő, élő kozmosz ringatásához, melynek az ember a közepén lebeg. Az incesztus a velünk egyet, akinek csak tökéletlen mimézise a szex, a mimézis mimézisévé tenné. Az egészében öleléssé lett testhez, az ember számára egy testben összesűrűsödött világhoz, a kezdethez mint földi paradicsomhoz közeledni törekvő incesztuózus vágy önmagát cáfolja, mert közeledni csak a pokolhoz lehet: a létdinamika alapstruktúrája, a mítosz ontológiájától a termodinamika ontológiájáig, a szétesés.

A hősnek az anyafiaként megélt kezdeti nőuralomtól és az apafiaként megélt kezdeti zsarnokságtól is emancipálódnia kell. Az ősi nőuralom a gyermek kiszolgáltatottsága a gondozónak, a zsarnokság pedig apa és fia nagyság- és erőkülönbségének megélésmódja a hátrányos helyzetű fél, a gyermek által. A szülőimágóktól való eltávolodást, ami a hős esetében még nem mehet el nagyon messzire – hisz az embert első sorban az anyja akarja hősnek látni, ő pedig az utánzott apát látja annak –, segíti a szerető és a barát. A szerető és a barát a hős szövetségesei. A kortárscsoport tagjaiként állnak szemben, támogatva a hőst nemzedéki konfliktusában. A nő nyújtja a szülői elővilágtól eltávolító faszcinációt, a barát pedig az illúziómentes megértést. Szülői ház és szerelem háborúskodása a melodrámában és komédiában arról tanúskodik, hogy a tiltott szerelem az újrakezdést és a szülői elővilágtól való emancipációt szolgálja, a barát pedig a szeretőnél is megértőbb társ a világ felfedezésében (pl. *Bus Stop*), s a barátok gyakran apai és anyai segítő és gondoskodó funkciókat is felvesznek egymásssal szemben, sőt a házastársat is pótolják (pl. Dean Martin és Jerry Lewis közös filmjeiben).

Ha egy erő megfegyelmezi a többit, az eredmény a fenség világa, míg ha az erők kiegyensúlyozzák, éltetik, táplálják, közös akcióra csábítják egymást, az eredmény a szépség. A szépség a fenség örököseként jelenik meg: a fenség eltávozik és a szépségre, s a klasszikus elbeszélésben őt megtestesítő nőre marad a világ. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* e megoldások enciklopédikus sűrítménye: előbb eltávozik – az eltávozás legmagasabb értelmében – Frank, a rettenetes fenség képviselője, aki elesik a párbajban,utóbb eltávoznak az elemberiesített szabadság és fenség képviselői is, előbb Cheyenne, aki élő eltávozásra indul, de útközben elvérzik, s marad egy élve-távozó: a Harmonikás. A westernek a szomjat oltó nő felstilizált alakjával határozzák meg sivatag és kultúrtáj, kárhozat és üdv, földi pokol és földi paradicsom különbségét. Ez a nő mindig valamilyen modernizált szűz-anya, szűz, mert a szeretett férfi ellovagol, s anya, mert ősanyaként vállalja a háborúból kilábalt világ jelent és jövőt, földet és eget összekötő oszlopának szerepét. A hős az éggel és a pokollal köti össze a földet, a tőle a világot átvevő klasszikus hősnő csak az éggel. Az ő érájának eljövetele fejezi ki foganás és szülés, majd szülés, gondozás és nevelés lehetőség-feltételeinek nehezen kiharcolt de végül elért együttállását. A *Ben Wade és a farmer* végén a hőstett eredménye a nő, a feleség visszatérése a férfiharc cselekményébe, s egyúttal az eső eljövetele, az aszály vége, a világ megelevenedése. A vér öntözte várost kitolja a meglódult képből az eső öntözte vidék képe.

A hős fegyelmezi civilizációvá, a nő finomítja kultúrává a természetet, az erők és ösztönök világát. Az énnek két arca van: a hős és a monstrum; a nőnek is két arca van. A szerető két arca: a szeretet hősnője (aki úgy alapítja az otthont, ahogy a hős a hazát), és a szeretet monstruma, a varázssziget démona, a varázsital boszorkánya, az izgató de nem nyugtató intrikusnő. A szeretet ellentétes dolgokat jelent: égi és földi szerelmet, a fehér és a fekete mágia örökségét, gyógyítás és odaadás, illetve rontás és kifosztás szenvedélyét, megmentő vagy tönkretevő, megtisztító és megváltó vagy lezüllesztő és bepiszkító nőt. Az utóbbit nem

feltétlenül piszkos és beteg szukaként, hanem attraktív és ragyogó nőként, aki azonban a hőst kiforgatja magából, minek eredményeként az végül maga hagyja el és piszkolja be magát: a piszok nem a nőből jön, a nő csak arra csábít, hogy a férfi kihozza magából. Ez a boszorkányszerelem feloldatlan-perverz mivoltának aspektusa. A nagy szerelem felszenteli a testi létet, míg a boszorkányszerelem nemcsak a lélek és szellem eltestiesítője, lehorgonyzója a testi világban, hanem az eltestiesített ember lélekfosztása. A hős háborújában a szeretet hősnője hozza a békét, míg a varázsszigetek démonnői, az érzéki szerelem sötét heroinái a reménytelen, tehetetlen és lehetetlen lény, a monstrum poklának örökösei. Amikor a *Gyilkos vagyok* című filmben Barbara Stanwick lába megjelenik és lassan lépdel le a lépcsőn, megértjük, hogy a nő bokalánca a férfiszívnek bilincse: ennek az embernek vége. A legnagyobb kéjek a legnagyobb kínoknak a háborús ellenfél hatásköréből a szerelmes ellenfél hatáskörébe átkerült új változatai. A háborús ellenfél, a klasszikus háborúban, becsületesen öl, míg a szerelmes ellenfél végtelenül és aljasan kínoz, hatáskörében az élet is permanens kínhalál, de az áldozat a kínok rabja és szövetségese.

Azok a nők, akik elcsábítják a hőst a háborúból, csak egy másik háborúba, a nemek háborújába invitálják. A békehozó nő nem alternatív háború, hanem a háború alternatívája, nem szinkron, hanem diakron viszonyban van a háborúval. Ha a hősjelölt túl korán megtalálja a békeangyalt, a perverz kéjrémmel, izgalomdémonnal szemben álló oldó és kötő nőt, nem menti meg az emberiséget, hanem a háború mellett éli meg, a háborús világban is a háborún kívül maradva, a privát békét. Robert Wise *Helen of Troy* című filmje, váratlan és eredeti módon, Helénából csinál békeangyalt, aki idilli szigetre hívja szerelmesét, távol a világtól. A *Helen of Troy* görög királyai züllött kéjencek, cinikus imperialisták, akik megelőző csapásról szónokolva készülnek hódító és rablóhadjáratukra. Wise filmjében a görög városállamokat a kelet mesés kincseinek megszerzésére, a gazdag Trója kirablására irányuló vállalkozás kovácsolja össze valamiféle Görög Egyesült Államokká, így lehet a vértenger alternatívája a tenger, s a szerelem menekülési kísérlet egy privát világba. Az ilyen menekülést természetesen megakadályozza a világ, pl. a *Krisztina királynő*ben is ez történik.

Musset A két szerető című novellájának hőse két egyforma nőt szeret, szelíd özvegyet és kicsapongó luxusnőt. Nem lehet választani a kedves és a bestia között, az ember az egyikhez indul és a másikhoz ér, az egyiknek írt szerelmi vallomást a másiknak küldi el. Amikor azonban végül a választás elkerülhetetlennek bizonyul, azt a nőt választja, aki közelebb áll anyjához. Cecil B. De Mille Mózese a luxusnőt pásztornőre cseréli, a szerető-típust anyatípusra. Az anya, a születés előtt, vérével táplálta gyermekét, teste életvize-forrásai elevenítették meg a világ előtti ősparadicsomot. Az idegen nő vagy a nő mint idegen, mindenek előtt az anya ellentéte, aki nem ontja, és adja, hanem viszi és leszívja az életnedveket. A feleség azonban nem idegen nő: az egykori idegen nő mindennél közelebb került, hiszen ő és társa egyek lettek az utódban. A feleség, akit a hős anyává tesz, egyben az ő anyja is: a szülők – immár a komédiában – egymást is „anyukámnak" és „apukámnak" szólítják, átvéve a gyermekük nyelvezetét. Ha a férfi a kozmoszra viszi át az anyai nővel való összeforrottság, az eredeti oldottság emlékét, akkor az ő megújuló nagyságát szüli újjá minden nap a kozmosz-anya mint világ-szerető. Ha ellenben a poszthéroikus, megbékélt egzisztencia a feleségben találja meg az anyai egység és teljesség, az egykori összeolvadás visszaadóját, akkor viszonyuk szép hétköznapokat szül, lemondva a szépségért a nagyságról. Ez a legmélyebb oka annak, hogy a hős nagysága egyenesen arányos magányával. A hős háborújának a szűz-

stratégiánál jobban kedvez a ledér-stratégia, hisz a ledér nő könnyen kapható és könnyen elhagyható, a harcost nem teszi árulóvá. (Az igazi árulás ebből a szempontból nem az egyik tábor, hanem magának a háborúnak az elárulása, a hőslélek megbékélése.) Épp azért nem teszi a ledér nő árulóvá a hőst, mert a háborúval maga is csak egyfajta háborúként konkurálva, minden áron azzá szeretné tenni. A sáros kanca, ledér bestia, gonosz vamp, érzéketlen szfinx és társaik nagy előnye a hősmunka szempontjából, hogy a hős eme zavaros és végső soron banális démonok háborújából és fogságából végül szinte menekül a nemesebb, igazi háborúba. A film noir nézője drukkol neki, hogy odaérjen.

A pozitív hős fogalma, történelmi esetlegességek közreműködése folytán, a negatív hőshöz hasonlóan, szintén szembe került a hősfogalommal. A kommunisták különösen tökéletes hőst akartak kreálni, aki – a proletár messianizmus szellemében – befejezi a történelmet (vagy marxista terminológiával: elkezdi az igazit; a történelem mint az emberiség szenvedéstörténete megváltó befejezését az előtörténet befejezésének nevezték). A pozitív hős, a kommunista diktatúrák hivatalos művészetének idólumaként, leginkább a giccses szentképeket idézte: ez ébresztett rá, hogy figurája nem új és nem redukálódik a kommunista kultúrára. A pozitív hős visszás hős: álszent és stréber típusok örökségének felelevenedése fenyegeti túlságosan szeplőtelenre vett figuráját. Emlékeztet a viktoriánus regény szüzeire is, akiknek halványságát gyakran tették szóvá. A pozitív hős neve olyan hőstípus-változatokon ragadt rajta, kiknek nem sikerült ideállá válniuk: mindez azonban sokkal inkább jellemző a szatellitállamok hit nélküli diktatúráinak érzéketlenül legyártott szovjethős-másolataira, mint magára a szovjet filmre, melyben sok félszeg, medvés, humorisztikus, szánalomra és szeretetre méltó vonást sikerül belevinni a hősök figuráiba.

Ha problematikus hősről beszélünk, nemcsak a tragikus negativitás beoltásával problematizáljuk vagy negativizáljuk a hősfogalmat, fordított, a másik pólusról induló problematizációval is számolnunk kell, jó antihősökre is számíthatunk. A pozitív hős rossz, mert túljó akar lenni, a jó antihős a hősszerep és feltétele, a konfrontáció ellen lázad. Ezt teszi Rossana Podesta is, a korábban említett *Helen of Troy* című filmben.

Az antihős fogalmát általában a negatív hős (cselszövő, gonosztevő, zsarnok) értelmében használjuk, de az akkulturációs és modernizációs válságok keretében megjelennek olyan típusok, amelyek besorolásakor zavarba jöhetünk, nem tudván, rosszfajta hősnek vagy jobbfajta antihősnek kell-e őket tekintenünk (pl. a *Sierra Madre kincse* Bogartja nem gengszter vagy intrikus, csak elembertelenedik a talált kincs által megzavarva). Most azonban nem a jó rosszember vagy a rossz jóember problémája, hős és antihős átmenetei foglalkoztatnak bennünket, hanem a hősalak másik ellentéte, a rossz antihőssel szembeállítható jó antihős. A hősnek ugyanis két ellentéte van, nem egyformán ellenfelek, mégis kétfelől határolják a hős birodalmát, egyik a múlt felől, mint leváltandó (rém, gonosztevő), másik a jövő felől, mint leváltó (pacifikált figura). Az antihős fogalma nemcsak a hős gonosz ellenfelét, hanem a hősszerep megtagadását is jelentheti: ebben az értelemben szokott antihős lenni a nő.

A hőserőt győző nőerő a gyengeség. Minden erőnél van nagyobb erő, mely előbb-utóbb legyőzi; csak a gyengeség olyan erő, melyet nem ez a sors vár. A hőserőt győző nőerő történetei nem az amazon históriák, hanem a szerelmi történetek. A háború, az utazás és a szerelem a három nagy, alapvető kaland, melyekre a konkrétabb kalandformák visszavezethetők. Erre a hármasságra épül egy másik, a szerelem hármassága, azaz három típusa, a szerelem mint háború, a szerelem mint utazás és a szerelem mint szerelem, az, ami benne

sajátlagos. Az aktív élet mint utazás a háborúból utazik a szerelembe, a kamaszkor harci játékai megelőzték a klasszikus nevelődésben a szerelem játékait. A háború, az életben maradt számára, a halál legyőzése, míg a szerelem az élet elnyerése. Az erotika átmeneti szféra, háború és szerelem háborúja, mely gyűlölethez és szeretethez is vezethet. Az erotika mitológiájában a háború és a halál helyére lép a nő, mint ellenség, mint ostromlott vár, de a halál birodalma is ő, éppúgy mint az áldozat, és az általa megváltott üdv. Az erotika még mindig a szerelem sivataga, kalandos utazás, melyen átkelve találnak otthont a szerelmi történetek hősei egymásban és a világban. Ebben az otthonban azonban fordított világot találunk: a háborúban a férfi volt, itt a nő lesz az úr. Ez a valódi női dominancia, nem a dominéé, ez azonban a gyenge nő, az érzékeny szívű, kifinomult szépség győzelme az erők felett.

A hősgenezis végeredménye – a boldogság és üdvkoncepciók, s a szeretők vagy a szentek alakjai, a hősmonda regénybe vagy üdvtörténetbe, illetve más átszellemültebb műfajokba torkollása – arra utal, hogy a hőserőnek meghasonlottá kell válnia, mert az a sorsa, hogy végül alávesse magát egy erő feletti erőnek. A populáris mitológiában ezt az „erő feletti erőt" erő és gyengeség hierarchikus oppozíciójának dekonstrukciója szolgáltatja, mely maga a pacifikáció. A magas kultúrában a hit vagy a kétely lovagjai (szentek vagy filozófusok), a populáris kultúrában a nőerő győzi le a hőserőt. A problémát nem ismerő primitív önazonosságot, mely csak kifelé tud fordulni és csak lehengerlően reagálni, legyőzi a szellemi vagy szerelmi megvilágosodás parancsoló, diktáló, csábító hangja. Az *Elefántösvény* című filmben előbb a vadonnal küzdő ősök konfrontatív világa látszik legyőzni az elátkozott házba bekerült ifjú feleséget, de végül a szép gyengeség által képviselt életeszmény győz (akárcsak a *Rebecca*ban, ahol nem az elefántok, hanem a kemény nő éráját váltja le a gyenge nő).

Jó antihősről vagy antihősről és „antihősről" beszélve a hősfigurát leváltó két típust különböztethetünk meg, az úriembert és a nőt. A hőskorszak leváltói képesek arra, amire a hős, bennük rejlik egy lehetséges hős, míg a hős nem képes az ő békés, konfliktustompító, a kiélezést kerülő reagálásaikra. A melodrámában gyakorta van szükség a posztheroikus típusok hősi lehetőségeinek aktiválódására. A hagyományos nő már megjelenésével, szépségével, gyengédségével, simulékonyságával és kacérságával vagy félénkségével megelőzi a konfliktusok lehetőségét. Az úriember e tekintetben anyafia; s e ponton, miután a „jó antihős" fogalmát felvetettük, az anyafia fogalmat is differenciálni kell: már nemcsak az elkényeztetett, fel nem nőtt típust értjük rajta. A férfi úriemberként, átnevelve „jó antihős", a nő viszont önmagától, natúrformában is az; az úriembert ilyesformán dupla beavatottság jellemzi: az atyai beavatás bevezet a háborúba, s a női beavatás a békébe. A hagyományos narratívában a nő az urat (=konszolidált kultúrembert) választja a hőssel szemben (*Aki megölte Liberty Valance-t*). Ha talán mégis titkon a hőst választaná, az megfutamodik (*Shane*). Gyakran a hős azon a címen mond le az őt választó nőről: milyen élete lenne mellettem! Amennyiben a nő (Kim Novak) az őt magától óvó férfihoz (Frank Sinatra) csatlakozik, nevetségessé válik, de azt is remélhetjük, hogy a férfi ezután kevésbé lesz nevetséges figura (*Pal Joey*). Ha a nő egyértelműen a csirkefogót választja, úgy úriembert csinál a választott szélhámosból az asszonyi áldozat által (*Hold Your Man*). Máskor a férfi már félig átváltozott, s a nő szerelme ezt honorálja (*My Darling Clementine*).

Mi a hatalom? Megszerzett és megszervezett, felnövelt és elrendezett erőkészlet, az uralt világ felett őrt álló rendezőelv, mely abban különbözik a zsarnoki önkénytől (a primitív vagy elfajult hatalomtól), hogy önmaga felett is hatalma van. Az egymást korlátozó hatalmak világa

azonban még mindig háború, annak bármilyen civilizált formája legyen is. A szeptember ll-i válság idején láthattuk, hogy a modern szuperállam bármikor korlátozhatja vagy „kivonhatja a forgalomból" az emberi jogokat, ahogy bevezette őket. (Ez a neototalitarizmus egyik lényegi ismérve: az „emberi jogokkal" takarózik, melyeket a maga ajándékának, visszavehető juttatásnak, azaz idomító, fegyelmező eszköznek tekint. Kapod őket, míg parírozol! Kaphatsz emberi jogokat, ha lemondasz – a manipulálatlanul csak a közvetlen demokráciában és a személyes lázadásban megnyilvánuló – polgárjogokról!) A politikai demokrácia politikai és jogi garanciái ma nem sokat érnek, nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket: választani lehet két párt között, melyek egyazon gazdasági elit érdekeit képviselő vagy legalábbis annak engedő csoportok álalternatívájának kifejezői, vagy kis államokban az eme elitet fenntartó, a maga helytartójaként intézményesítő nagyhatalmi érdek kiszolgálói. Összeül egy bizottság, szavaznak – mely szavazás mögött korlátozott értelmi és erkölcsi kompetenciájú törtetők és nagy hatalmú gazdasági érdekek összekacsintása sejthető – s akár évszázadok vívmányai mennek veszendőbe egy perc alatt. Kicsoda és micsoda volt az az úriember, akit levált a szadista komiszár, az alattomos funkcionárius és végül a globalizmus arctalan és arcátlan janicsárserege? Az önkorlátozó hatalom igazi korlátozó elve a kultúra mint formaérzék lenne, mely az életforma felett őrködik, mindenkor eldöntve, meddig lehet elmenni, mi az, amit nem tehet meg az ember, önbecsülése károsodása nélkül, vagy mi az, amit meg nem téve károsodik önbecsülése. A cselekvést princípiumok felügyelik, mely princípiumokat interpretálva kötelességeket és tilalmakat vezethetünk le, ők azonban többek és kevesebbek ezeknél, kultúra-alapító lehetőség-víziók, ősképek, evidenciák (a férfi képe, a nő képe, az ember képe, a polgár képe stb.). A hős felfedezője e princípiumoknak, melyek az úr számára olyan természetesek, észrevétlenek és egyben nélkülözhetetlenek mint a levegő, mert számára a princípiumok jelentik az emberélet tiszta levegőjét. A hős dicsősége egy bonyolultabb kultúrstádiumban már nem elég, fontosabb az úr önbecsülése. Az arisztokratikus hősfogalom utódaként jelenik meg az úriember demokratikusabb fogalma, mely azért haladás, mert hős nem, de úriember mindenki lehet. Még mindig a nagyság világában vagyunk, csak addig van értelme úrról beszélni, amíg nem mindenki úr. Ez a nagyság azonban már nem marciálisan domináns. Erkölcsi úrfogalom ez, mely kivált az úr-szolga oppozícióból, s az úr-csirkefogó oppozícióban nyeri el új értelmét. A mai magyar sajtóvitákban egy időben váratlanul felszínre került ez a probléma, de visszás módon „bunkó" és „nem-bunkó" fogalmaiban fejeződött ki, mely fogalompár legfeljebb a „bunkó"-lét továbbra is csak bunkónyelven kifejezett frusztráltságát fejezi ki a minden határon túlment „bunkóság", vagyis a már nemcsak szociális egyeduralomra szert tett, hanem ezen túl kulturális uralomra is törő zsiványmentalitás által.

A hatalom akarása akkor aljas és embertelen, ha alá van vetve a javak és kéjek akaratának, a kéjeket nemcsak a libidinális gyönyörök, hanem a destrukció barbárabb kéjének értelmében is megduplázva. A hatalomnak azonban csak egyetlen különös formája e céljaiban és eszközeiben is embertelen hatalom. Nietzsche a mértéktartás, a nemes egyszerűség, a terhek vállalása, a nagy teljesítmények készsége összefüggésében ábrázolta a hatalom akarását. Ábrázolása ennek ellenére támadható, mert csak az úr archaikus formáit látja, nem méltatja azt a hosszú modernizációs folyamatot, melyen az úrkép és az általa meghatározott létforma a polgárvilágban átesett. A sokkal rosszabbat is megért népek és nemzedékek nagy adag polgári formalizmusa ellenére is megtanulták becsülni a gentlemanlike-viselkedés kódját.

A fikcióspektrum nietzschei olvasata a pária felől vezet a hősön át az úr felé, végül megtorpanva, nem véve figyelembe a hős-úr differenciát, melyet a narratív formák pedig bőséggel konkretizálnak. Nietzsche a nagyság önfeladásától fél, veszélyeztetve látja a nagyságot a – formális – demokrácia által. Sok minden igazolja a nietzschei olvasatot is, mint legalábbis nem jogtalant: pl. a polgárság gyakran emlegetett ellen-nem-állása a totalitárius tendenciákkal szemben. Újabban a demokrácia egész formális kelléktárának szemérmetlen bevetése a neototalitarizmus által. Az az emberkép, amelyet Nietzsche kidolgoz, s a Zarathustra formája által sugallt prófétikus stílus is megérthető részben kora polgárságának kritikájaként, másrészt saját nárcizmusának önkifejező öngyógyításaként. Az igazi nemességgel egyaránt szemben áll a szenvedés idealizálása, a gyengeség és alantasság képeiben való kéjelgés, az erkölcsi igénytelenség és kulturális korrupció, amely Nietzschét annyira dühítette, és a kéj habzsolása, a libertinizmus proletarizálódása, a civilizációt birtokba vevő kulturális impotencia és vele összefüggő perverzitás, a szenvedélybetegségek posztmodern kultusza. A zsarnok és társai a hatalom olyan formáit képviselik, amelyekben a hatalom nem a káosz ellenprincípiuma. Ez az a hatalom, amelyet Deleuze Nietzsche-interpretációjának terminológiájával így jellemezhetünk: nem az úr gyakorolja, hanem a győztes szolga, akiből soha sem lesz úr. A zsarnok és társai ebben az értelemben olyan primitívek, barbárok, páriák, kultúrálatlanok, visszamaradottak, akik hatalomra, győzelemre jutottak, de nem hoztak új, hatékonyabb princípiumokat, hatalomra jutásuk puccs eredménye (vagy a Nietzsche által bármely karámba beterelhető „szavazóbarmokként" jellemzett, könnyen manipulálható, alacsony kultúrájú tömeg előítéletei és illúziói által meghatározott választás terméke). A kultúrált hatalom mindenek előtt a szerénységen ismerszik meg, sztoicizmussal párosul, míg a hatalommal visszaélő, dőzsölő, kizsákmányoló „szolgák" rémuralma (politikai rémek, erkölcsi monstrumok uralma) a cinizmus, impertinencia, indolencia és mohóság képét mutatja. A civilizációt meghódító de a kultúra felé való lépést meg nem tevő, a technikát és a szervezeteket birtokba vevő, az eszméket azonban csak üres szónak tekintő pária-felvilágosodás ravaszságának, egy hamis felvilágosodásnak terméke ez az uralmi forma. Ez a cinikus felvilágosodás cselszövésben nagyon dörzsölt lehet, kulturálisan mégis naiv, mert nem garantál biztonságos együttélést. Nem garantálja a legfontosabbat, ellenkezőleg feléli és kizsákmányolja: a jövőt.

Igaz-e, hogy az „urizáló szolgából" soha sem lesz úr? Hogyan adható Nietzsche és Deleuze igazságának olyan értelmezés, melyhez nem fér a kultúrpesszimista előítélet gyanúja? Ez egyben annak a kérdésnek a felvetését is jelenti, hogy vajon nem lehet-e Deleuze és Nietzsche igazságát Hegel igazságának mozzanataként értelmezni? Az urizáló szolgából azért nem lehet úr, mert a mimézis és nem a valóság útját választja. Nietzsche a posztmodern tömegdemokrácia előzményeit észleli, azt, hogy a szolgaság bűneit és torzulásait idealizálják emancipáció címén, és nem a felszabadulás önnevelését és fáradságát vállalják. Tourneur filmjeiben ezért lett az emberből állat, s a felszabadult népből szörnynép (*Cat People*). Más a cselédsorsból felszabadulni, és más a cselédlelket egyenjogúsítani a szabad lélekkel, azaz a lustaságot, munkakerülést, restséget és kábulatot idealizálni. A tömegdemokrácia receptív libertinizmusa az utóbbi útra lépett.

A civilizáció apai öröksége a háború mind újabb nívóra áthelyezett folytatása, míg a kultúra anyai öröksége hozza a békét. A háború szabályait a hadurak diktálják, a béke szabályait – már Arisztophanész idején is – a nők. A harctéren a férfiak állnak középpontban, bár az eposzokban vannak nagy harcosnők, s a seregeket prostituáltak kísérik (Verhoeven: *Hús és vér*).

A harctér a férfi (és a férfias nő) tere, ahol a nőies nő kényszerített szerelme hadisarc. A szalonokban ezzel szemben a nők kerülnek a középpontba, ahol a béke szellemi harcait vívják. A szalon a nő szalonja. A cinikus „gyalogracionalizmus", a banális-burzsoá álfelvilágosodás jól érzékeli, hogy a szeretet puszta szó, ám azért vált azzá, mert a banalizált felvilágosodás szervezte meg a világot. A szeretet valóságos eredete és alapja az anyaszeretet (mely tagadhatatlan, archetipikus kulturális alaptény és kulturális állandó, akkor is, ha az anyai ösztön mint biológiai tény létét újabban kétségbe is vonják a feministák). A szeretet kétségtelenül mindig puszta szó, amennyiben nem a gondoskodás művében nyilvánul meg. A gondoskodás mögött gond van, problémalátás, mely arcot ad a szorongásnak. A problémalátó gondcsinálás a gondoskodás szolgálatába állít egy eredeti rosszérzést, fenyegető bizonytalanságot, végül is a semmi hatalmát appercipiáló szorongásmennyiséget. A szeretet ily módon nem más, mint a gyengeség öntudata, a szorongás irányváltozása, az elfordulás az önmagáért való szorongástól, s a másért való – gondoskodó – szorongás felfedezése. Gyengeségből nemzett erő, semmiből nemzett valami: egy módja, hogy az ember többé váljék önmagánál. Ez pedig éppen az élet terhét duplán vállaló, a maga feladatvállalását megkettőző gyenge nő, az anya ereje. A szeretet a szorongás riadóérzésének nem izolált, nem autisztikus és nem nárcisztikus fajtája, mely változat azért képződik, mert az eredeti szorongás csak páni meneküléshez vezethetne, és nem nyerne a fenyegető semmi elől megmenekítő egérutat. A szorongás riadóérzése azáltal kap értelmet, hogy a másikban fedezi fel a veszélyeztetett védtelent, így válik az életet felfokozó érzéssé, mely nem rejtőzik és menekül, hanem harcba száll, nem le-, hanem felcsavarja az életlángot. A hős archaikus figura, amennyiben mintha még nem a szeretet „művészetét" fedezné fel, de már menekülne a saját önmagáért való szorongása elől, lázadna az önző szorongás ellen. A hős felfedezi a gondoskodást, mielőtt felfedezné a mély szeretetet. Ezért csak gondoskodási rekorder, a rekordok könyvéből szalajtott gondoskodó, akinek gondossága nem éri el a lélek mélyét és az egyes ember boldogságát. A hős az objektív gondoskodás hőse, a szubjektivitás gazdagságának létre lobbanása előtti figura. Az objektív gondoskodásnak szenvedélyes szeretetté való továbbfejlesztését a nő képe közvetíti a mitológiában. Egyúttal ő a marciális hősiességen túlmutató bensőséges hősiesség felfedezője. A férfi a klasszikus elbeszélésben a nőhöz képest mindig relatív-monstrum, mert a háború hőse, míg a nő a szereteté. Ezen próbál változtatni, a nővel versenyre kelve, a kifinomult posztheroikus típus, az úriember típusa, nem túlságosan messze menő sikerrel, mert alakjában a rossz szenvedélyek sikeres megfékezése és a kultúra tűrési határainak finom érzékelése kerül középpontba, nem a szeretet szenvedéllyé válása és a gondoskodás mámora. Az úriember így is nagy szerepet játszik a populáris mitológiában. A magyar polgári filmkomédiát és melodrámát teljességgel uralta a hiteles úrképért folytatott szellemi küzdelem. Az osztrák filmben Willi Forst egyformán zseniálisan játszott el veszedelmes szélhámosokat (*Café Electric*), vidám csínytevőket (*Allotria*) s végül olyan úriembereket, akiknek kifinomult védtelensége anyai érzéseket ébreszt a hősnőben, sőt a mozinézőben is (*Operette, Wiener Mädeln*).

A hőstől – s ez általános mítosztörténeti tendencia – átveszi a hatalmat (a Mahabháratától a Hamletig) a színtelenebb úrfigura. Az úr konszolidált hős, békehős, aki – az eredeti hőssel ellentétben – alkalmasabb az együttműködésre a békehős legmagasabb típusával, a nővel. A nő, mint békehős? Épp a legújabb filmirányzatok és filmgenerációk látszanak e fogalom cáfolatának (pl. *Lethal Lady, Lady Snowblood, Kill Bill*), de csak azért, mert a nő, a békehősi funkció eredeti birtokosa és felfedezője bármikor átalakulhat háborús hőssé, ahogyan

megfordítva, a háborús férfihősök örökösei – úriemberként – békehőssé alakultak (pl. Willi Forst filmjeiben). Olyan filmek, a férfiakat túlszárnyaló női harcosok történetei, mint Brigitte Lin Hongkong-trilógiája vagy Corey Jüen *Lethal Lady*-je, csupán arról tanúskodnak, hogy a békehős nem élhet a régi, agresszivitást leszerelő női eszközökkel és stratégiákkal, metakillerré (a gyilkosok gyilkosává) kell válnia.

1.12. A hős és halála

A hőstettek prototípusa, a legnagyobb hőstett végül is a halál: a hős azért él, hogy meghaljon, és azért hal meg, hogy beszéljenek róla, azaz „örökké" éljen, így halála is élet. A hős élete másrészt csupa halálveszély vagy halálosztás, a végső határon zajlik, a végső kockázatokat felidéző próbatételek soraként. Farkasszemet néz azzal, ami elől a banális ember menekül: provokálja és vallatja a halált. Ezért élete is halál.

A hőstett mint megsemmisülés: negatív megvalósulás. A valóságot megszégyenítő megvalósulás, mely túllépi a világot, amelyben nem fér el a hős igényelte beteljesülés. Mi a megtámadhatatlan érvény? A mítosz nem a metafizika kritikájára, hanem statikus és dinamikus metafizikák differenciálására épül. A hőstett dinamikus érvény-metafizikáját kell rekonstruálnunk. Ez az érvény nem egy definitív túlvilági entitás, melynek a hőstett igyekvő leképezése lenne; a hős nem túlvilági leckét mond fel. Az érvény a „soha nem volt" örökkévaló vonzása, a bátor és szabad tettből kinyerhető végtelen információ, az egyszeri helyzet jobb megoldása, rosszabbakkal szemben, a reménybeli valóságos beteljesedésnek a jobb alternatíva lehetségességét igazoló élményevidenciája. A híguló, fáradó kozmosz katasztrófájából kimentett megtámadhatatlan érvényt – az elvégzett hősmunka öncélúságát – a halál pillanatában hódítja meg a hős. A közösség is, melynek fejére nőtt – mert túl nagy, túl igényes, túl bonyolult lény – jobban szereti őt halva, mint élve, csak a halott hős nem kényelmetlen, feszélyező és nyomasztó. Hős és halál intim viszonyában még egyszer visszatér a monstrum öröksége. A halott hős emlékképe egybeesik az általa feltárt, kiharcolt és igazolt érvény képével, a hős halála egy érvényforma örök visszatérésének kezdete. Ez az érvény olyan létminta, mely a hős traumájában fogant, ő kezdett dolgozni rajta, de most már folyamatosan dolgozik rajta az emberiség.

1.13. A hősmunka és a munka (Az orosz lélek és a „szovjet ember" a forradalomban, a polgárháborúban, a „nagy honvédő háborúban" és a „munka frontján")

Marx meggyőződése szerint a „filozófia villámcsapása" a forradalomban az egész népéletet áthatná és új szintre emelné. Deleuze a dialektikus stílus variánsai alapján akarja megérteni a kommunista világnézet materializmusának tematikus alternatíváit, ezzel téve eleget mind a forradalmi történetfilozófia, kritikai univerzálhistória, mind a szemiotikai poétika követelményeinek, ellentett vonzásoknak, melyek már a szovjet korszak avantgarde éveiben is érvényesültek, s amelyek ambivalens vonzásában, „skizójában" még ő is osztozik. „Láttuk,

miként jellemzi a szovjet filmeseket a dialektikus montázsfelfogásuk; mindazonáltal ez csak névleges különbség volt, amely jó arra, hogy megkülönböztesse őket a filmművészet más nagy irányzataitól, de nem tette lehetővé a közöttük is meglevő óriási különbségek, sőt ellentétek feltárását, lévén, hogy mindegyikük a dialektikának csupán egyetlen oldala, egyetlen törvénye iránt érdeklődött. a dialektika számukra nem ürügy volt, de nem is valamiféle utólagos teoretikus reflexió: először is a képekre és montázsukra vonatkozó koncepció volt." (Gilles Deleuze: A mozgás-kép. Bp. 2001. 237. p.). Deleuze Pudovkint és Dovzsenkót állítja szembe a dialektikus stílus két modelljeként. Az általa az elitárius avantgarde kultúrában felmutatott alternatíva rendszer nem kevésbé kifejlett állapotban ismerhető fel a népszerű kultúrában, melyben Alexandrov és Pirjev pontosan úgy állíthatók szembe, mint a művészfilmi régióban Pudovkin és Dovzsenko. A két szerző reprezentativitását Sadoul is érzékeli, éppen őket emelve ki a kor népszerű rendezői közül: Alexandrovot „mókás lendületéért", Pirjevet pedig az „új szovjet élet derűje" kifejezőjeként (Georges Sadoul: A filmművészet története. Bp. 1959. 349. p.). Olvassuk tovább Deleuze szövegét: „Pudovkint a mennyiség és a minőség törvénye, a mennyiségi folyamat és a minőségi ugrás érdekelte; minden filmje az öntudatra ébredés diszkontinuus pillanatait és ugrásait ábrázolja, amennyiben ezek olyan folyamatos, lineáris fejlődést és időbeli haladást feltételeznek, amelyekre reagálnak is." (uo. 237. p.) Pudovkin filmje, a *Dzsingisz kán utóda* olyan hőst kreál, aki leginkább a Boris Karloff által a későbbiekben megjelenített monstrumokra emlékeztet. Ezt a figurát ébreszti fel az „örök szolgaság" álmából, a kvázi-múmia állapotából, s a zsarnokság kiszolgálásának rémegzisztenciájából a felismerés „villámcsapása". Hasonló – zseniális – ébredési történet *A cár utolsó alattvalója*. Ugyanennek a figurának a női változataként is tekinthető Alexandrov *Világos út* című filmjének Hamupipőke-típusú hősnője, aki – a nyugati hamupipőkéktől eltérően – kezdetben öntudattalan és merev félemberként jelenik meg, hogy a népien szürreális mesei fenomenológiaként elképzelt tudattörténet egymást követő megvilágosodásai során élmunkássá majd állami vezetővé váljék. Fellini *Nyolc és fél* című filmjének irodalmi vázlatában a végső jelenetben a fürdőhelyet elhagyó rendező vonata határtalanná tágul, s egyszerre benn van, s vele utazik az előző történet minden szereplője; így tágul Alexandrov filmjében a gyár, amint a szövőnő egyre több gépen dolgozik. Fellininél a kép az egymásra találást, Alexandrovnál a magára találást fejezi ki. A mennyiség minőségbe való átcsapása, vagyis a minőségi ugrás, a megváltás-szimbolika intellektuális modernizációja: az eredmény új létsík, ahová a magát újjáteremtő egyén és közösség átlép. Magunkra és egymásra találásunk egymást közvetítik, egyén és közösség emelkedése egymást emelik az elvilágiasított üdv pozitív visszacsatolásának folyamatában, melyet a polgári civilizációs folyamat felgyorsított, meglóduló változataként képzelnek el a forradalmárok. Ez az optimista szintézishit teszi lehetővé – a proletkultos hagyományok nyomán – a műfajfilm egyesítését a hegelmarxista dialektika szovjetmarxista változatával. Így dolgozhatja be Alexandrov az amerikai tömegfilm és az európai melodráma örökségét – a cirkusz és a varieté mellett – filmjeibe. A *Világos út* egyesíti a Hamupipőke-komédiákat a kétarcú nő melodrámájával, a meseautó-filmek románci melankóliával fenyegető félreértéseivel és a termelési film műfaja által képviselt hivatalos kultúrával. A film végén a hősnő, aki kezdetben oroszul is alig makogott, idegen nyelveket beszél, szelleme magasan szárnyal, de fizikai síkon is „supergirl", akinek „meseautója" a felhők közé repül (mint a *Csoda Milánóban* szegényei). A *Cirkusz* című Alexandrov-film hősnője, aki fehér asszonyként néger gyermeket szült, Amerikából a Szovjetunióba menekül, s

már rég más ember ő is és más a világ is, amikor észreveszi, hogy kárhoztatottból ünnepeltté, hőssé változott. A menekülésből keresés lett, az eszképizmusból felvilágosodás s a „zabigyerekből" „tudatgyermek".

A dialektikus filmstílus alternatív formáját így jellemzi Deleuze: „Nyilvánvaló, hogy Dovzsenko a dialektikának egy másik oldalát, az egész és részeinek törvényét vizsgálja: hogyan van jelen az egész a részekben, hogyan kell eljutnia a magánvalótól a magáért valóig, a virtuálisból az aktuálisba, a régiből az újba, a legendából a történelembe, az álomból a valóságba, a természettől az emberhez. A föld dala zeng az ember minden énekében, még a legszomorúbbakban is, és az születik újjá a nagy forradalmi dalban is." (uo. 237-38. p.). Deleuze maga is költővé válik, amikor Dovzsenko költői és zenei stílusát jellemzi. Sklovszkij is észlelte és értékelte a dovzsenkói zenei vizualitást vagy képzenét: "Ukrajna eme nemzeti művésze a mindennapi dolgok feltárásának új formáját mutatta meg a világnak. Művei festőiek és dalszerűek. A dal mindig az életet értékeli. A dalban mindig felcsendül szerzője hangja. Az epikus hangvételű dal is lírai; nemcsak a világ tárul fel benne, hanem az is, hogyan látja a világot az ember." (Viktor Sklovszkij: Így éltünk. Bp. 1964. 270. p.). Az Alexandrov által leírt teremtő mozgás gyakran hosszú utazás, melynek végén mindig többet találnak, mint amit kerestek. Világrészek közötti elmozdulás (*Cirkusz*), volgai utazás (*Volga, Volga*) vagy a háború hosszú menetelése (*Találkozás az Elbán*). Mindez egy – a *Vidám fickók*ban tetőző – esztétikai anarchizmusban nyilvánul meg, hisz az „ugrás" során az új létsíkra átbukfencező élet mintegy kibújik a saját bőréből. Pirjev elsődleges víziója ezzel szemben a totalitás, melyben az egymást kereső, tévelygésükben is jóindulatú, s illeszkedőképes részeket várja az útjukat és feladatukat kijelölő beteljesülés, mint az egész – a részei összességénél több totalitás – fejlődési szükségszerűsége. Ez a felszabadító és nem elnyomó egész minden részben azt ébreszti, ami több benne önmagánál. A totalitárius, azaz a többi részt elnyomó, tolakodó és zsarnoki rész a totalitás ellentéte. Ez a totalitás nem egy statikus létmód, melyben minden „jobb végre szenderül", ellenkezőleg, örök kezdetre, szakadatlan megújulásra ébred. A jövő nem feltétlenül „jön", sokszor inkább menekül. Ha, mint Goethe kívánta, „villám gyanánt követi" az eszmét a tett, akkor a jövő jelen van, a jelen telítve van jövővel, többé nem ellentétek. Valamiképpen minden készen van, csak ki kell lépni a jelen barlangjából a jövő szabad levegőjére, ahol végre minden „fogalma", „rendeltetése", „létteljessége" mértéke szerint létezhet. Ki kell küszöbölni a defektet, a homályt, a butaságot és önzést, tudatlanságot és magányt, s az élet, mely kicsinyes volt és fájdalmas, hatalmas lesz és boldog. El kell olvasni egy levelet, melynek nem ismerjük nyelvét, traktorra kell cserélni a tankot, tangóharmonikára a gépfegyvert. Kommunikációra és kooperációra születtünk, a kölcsönös kiegészítés az ember fejlődése és önmagára találása, s az ebből fakadó egész-ség a létmódja. Fenség és szépség, nagyság és boldogság, közösség és egyén nem ellentétek, ha egyén és egyén megtanulják egymás használati szabályát, s megértik, hogy nincs ellenség, csak sutaság, butaság, fejletlenség és félreértések, egy gyámoltalan kor, az emberiség viharos kamaszkora, melyből kinő a „boldog ifjúság".

Alexandrov filmjeiben ritmussá, Pirjev műveiben dallammá rendeződnek a képek. A ritmus az örök túllépés, a dallam az összefoglalás és áttekintés, a felölelő igenlés kölcsönösségének örömét „zenésíti meg". Deleuze jól érzékeli a forradalmi kánont, ahogyan azt Dovzsenkó elképzeli, melyben az "egyén dala", a "forradalom dala" (=a közösség dala) egybecsendül a "föld dalával" is. A természettörténetet betetőző társadalomtörténetben felnő az

ember a kozmikus harmóniákhoz, melyek jelen vannak nemcsak Dovzsenkónál, hanem különösen erős hangsúllyal a Pirjev-filmek nyitó képsoraiban, a természet álmában, s melyeket fáradságosan kell újra tanulni a történelem ébredésekor. A zene itt nemcsak poétikai, hanem ontológiai struktúra is, a részek összeéréséből komponálódik a szférák zenéje, mely a történelemnek éppúgy harmonizáció felé mutató dinamikus struktúrája, mint az eme optimista történetfilozófiát előadó filmeknek. A világszférák harmóniáinak zenei érzékelése korrigálja a politikai szovjetideológiát, azt a korántsem pragmatikus, hanem illuzórikus voluntarizmust, melynek mindenhatósági komplexusa – mint a Liszenko-ügy vagy a természeti rendszerekbe, pl. a folyamrendszerbe való egész országokat elsivatagosító beavatkozások mutatják – a természet törvényeit sem volt hajlandó akceptálni, nem beszélve a személyiség törvényeiről. Dovzsenko-idézettel is alátámasztható a Deleuze által érzékelt zenei szellem, melynek áradását, a „szláv melankólia" átcsapását forradalmi pátoszba, Pirjev filmjei is kifejezik, mindig megőrizve egy adag „át nem csapott" melankóliát, s ebből fakad az a varázs, mely sokkal inkább rokonítja mind Pirjevet, mind Dovzsenkót a folklórral, mint a hivatalos kultúrával. Így emlékezik Dovzsenko: „Áradtak a dalok, és az emberek az utcán, kis közökből a főutcára, mint patakok a folyóba. Régi kozák dalok, fuvarosnóták, a munka és a szerelem dalai, harci énekek, komszomol-indulók zengtek, az Internacionálé, a Fel vörösök proletárok, munkásmozgalmi és forradalmi énekek: tele volt velük a falu. Századok sorsa zengett a dalukban. Ünnepélyesen játszott a zenekar. A föld népe új életének új szimfóniája alakult ki a dobok, kürtök, emberi hangok, régi és új zenei motívumok kavargásából." (Alekszandr Petrovics Dovzsenko: Költő vagyok… Bp. én. 241. p.). Pirjev a *Szibériai rapszódia* hősét azért viszi át olyan szenvedéseken, melyekből az európai és amerikai mitológiában leginkább *Orlac kezei* típusú horror-motívumok formálódhatnának, hogy végül a látszólag elkallódott ember a mindeddig néma egész, a hatalmas hallgató tájak és népeik megszólaltatója legyen, nem virtuóz, mint a városban maradt sikeremberek, hanem meghallója a még soha nem érzékelt üzeneteknek és törvényeknek, s szolgálója kornak, népnek, tájnak. Ő éppúgy hazatalál bennük érzelmileg, mint azok benne szellemileg.

Pirjev az egymást kölcsönösen „tükröző" szférák önépítő harmóniáinak ünnepléséhez további önreflexív vonatkozást csatlakoztat: a vizualitás „zenéjét", a „föld dalát", a nyugalmas és pompás nagytotálokból kibontakozó, majd bennük újra elnyugvó emberi tevékenység legendáriumát összedolgozva a zenés film műfajával. Miután Dovzsenko zeneivé tette a vizualitást, Pirjev ezt a zenei természetű vizualitást magával a zenével kezdi interpretálni, „dialektikus" párbeszédbe vagy „dialogikus" filmformába illesztve zenévé lett képnyelvet és a képnyelv szükségleteihez adaptált „alkalmazott zenét". Az Eizenstein „hegeli" világából érkezett Alexandrovval szemben Pirjev művészete, mely természet és társadalom, ember és táj, város és falu viszonyát nem szembesítésül, hanem az egymásra találás epikus ünnepeként idézi fel, ahol az idők teljességét és a világ közepét tételezi minden sikerült találkozás, a találkozások ábrázolása során is az ábrázolási formák, művészi közegek ünnepien egybehangzó öröm-ódájában gondolkodik. Pirjev stílusa, a médiumok, érzéki és művészeti közegek egymásra hangolt rezonanciáival gazdálkodva, „wagneri" összművészeti ambíciók irányába mutat, optimizmusba fordítva a wagneri pátosz pesszimizmusát, nem a végtől, hanem az új kezdettől várva a hősiesség beteljesedését. Alexandrov naiv és karnevalisztikus társadalmi dialektikájának alternatívája Pirjev neoprimitív epikájának – ha szellemtörténeti analógiák segítségével akarjuk megvilágítani pozícióját – schellingi, jungi és klagesi

természetfilozófiája, melyben a civilizáció nem a természet legyőzője és kizsákmányolója, hanem a kultúra a természet szerelmes megtermékenyítője. Minden lét egységének örömébe illeszkedik természet és költészet egymásra találása. A népköltészet s a vele szerves egységnek tekintett populáris kultúra témája és forrása is Pirjev modern mesevilágának. A „film a filmben" örvényszerű szerkesztését ezért a „zene a filmben" struktúrával pótolhatja, egy-egy zenemű keletkezése (*Szibériai rapszódia*) vagy előadása (*A disznógondozónő és a kecskepásztor*) kapcsán adva elő ars poeticáját.

1.14. Szemináriumok

1.14.1. Egy szovjet Fellini: Grigorij Alexandrov (Gondolatok a Vidám fickókról /1941/)

Az animált főcím a korabeli amerikai főcímek variánsa, melyeken a sztárok mosolyognak ránk. Itt karikatúráik kacsintanak és fintorognak: főszerepben Cahrlie Chaplin, Buster Keaton és Harold Lloyd. A címzene pattogó és álmodozó, könnyű jazz, nem patetikusan pszichologizáló „komoly" filmzene, és nem is fenyegető mozgalmi induló. A koprodukciós megafilm, a megosztott emberiség „antagonisztikus" kultúrájában lehetetlen világfilm léggömbje azonban gyorsan szétpukkan, amint a felirat közli a Chaplin, Keaton és Lloyd „helyett" fellépők, a film valódi szereplői nevét, akiknek mosolya leváltja az előbbiekét. A szerepek itt nem szerzőt keresnek, mint Pirandellónál, hanem színészt. A komikus kommutációval, a főszereplők kicserélésével, a lehetséges és a valóságos film közötti ugrással versenyhelyzet jön létre: az orosz film a világfilmhez méri magát. Előbb egy amerikai sikerfilm indul, utóbb az orosz film helyett indult amerikai film mégis orosz filmmé változik, mert a szovjet-orosz szórakoztató filmet kell megteremteni, a cél annak a szükségletnek az alternatív, hazai "áruval" való kielégítése, mely fölött világviszonylatban uralkodik az amerikai filmmonopólium.

A déli tematikájú, erotikus és melodramatikus westernek fájdalmas kéjjel jajongó mexikói dallama hangzik a fúvósokon, ez kíséri a ranch nyíló kapujának képét. Hátul eget ostromló havasok, mint egy tragikus vagy legalábbis szakadatlanul tragédiával fenyegető Anthony Mann-westernben (*The Last Frontier*). Az orosz filmmé alakult amerikai film ismét amerikaiasba fordul, s a karikaturisztikus animációra épült avantgarde főcím után egyszerre műfajfilmben, amerikai akciófilmben terem a kamera. Szalmakalapos cowboy emeli ostorát, de aztán meggondolja magát, leereszti (vagy inkább legyint vele) és fuvolát vesz elő, melyen vidáman cincogó kis dallamot intonál. Ez a legyintés mintha az amerikaias akciófilmet búcsúztatná az orosz alternatíva reményében, mert ha saját lehetőségeire legyintene, úgy nem követné a gesztust a fuvola vidám dala, a dal sem lenne induló, mely kivonulásra szólít nemcsak a még mindig a régi módon élő faluból, egyúttal a megszokott filmi tájakból és díszletekből is. Alexandrov hősének fuvolája a műfajfilm új honfoglalására szólít, mely a Vadnyugatról a nem kevésbé érdekes, mozgalmas és ígéretes Vadkeletre hív. Felhívás nemcsak a szereplők számára („Fel Keletre, fiatalember!), de a szereplők és a nézők, a szerzők és a nézők közös kalandjára is: fel Keletre, emberiség, szűz filmtájak meghódítására! A tömegfilmet is „ébredő földekre" invitálják, miután az orosz avantgarde művészfilm története megmutatta, hogyan lett a filmművészet – továbbra is a kor optimista terminológiáját idézve – „óriás".

A józan ész és a közvélekedés számára evidensebb a visszautalások elemzése: amennyiben valamilyen megoldásban egy korábbi megoldás hatása, ismétlése, idézése felismerhető; kevésbé evidens, de nem kevésbé érdekes az előreutalások vizsgálata, a múlt ama csíraformáié, melyek a későbbiekben nyerik el teljes értelmüket. Ötletek, víziók, képek története, melyek újra és újra ostromolják a tudatot és kultúrát, amíg megtalálják azt a létformát, amely már nemcsak sül vagy pislog, hanem robban és világít. A kis bohóczenekar, mellyel Fellini *Nyolc és fél* című filmje végződik, a *Vidám fickók* kezdetén jelenik meg. A fuvolaszóra csatlakoznak a pásztorhoz a kisbojtárok, zenekarrá sorakoznak, s a feltárult kapun át kivonulnak a világ színpadára, ahol nagy menetelés indul, mely ugyanolyan körkörös, mint a *Nyolc és fél* cirkuszporondján, de ravaszabb módon, úgy, hogy a végtelen, egyenes irányú menetelés zárul önmagába, az előre haladás követése válik a világ horizontjának felmérésévé. A dalocska erősödik, a hangok kitelnek, a játékos pötyögés erőteljes indulóvá válik, meglódul a kis csapat, hogy birtokba vegye a világot. A hegyekből jönnek, szállnak alá a faluba mint a westernhősök is (pl. *Shane*). Hasonlóképpen vonul le majd a *Róma nyílt város* végén a gyermekcsapat az Örök Városba, hogy talán megtörje a gonosz örök visszatérésének hatalmát, és soha nem látott, új életet csináljon, amilyet az ellenálló ígért a megszállók által csakhamar megölt menyasszonyának, özvegy menyasszonynak, ellentmondásos meghatározásokban gazdag, paradox nőalaknak. Felaprózódó, stagnáló világot szel ketté a nagy menetelés: előbb a falusi munkákat látjuk, utóbb, a hegyi faluból a vízparti üdülőbe szállva alá, a semmittevés világát. Mindezekhez képest a csapat, bohóczerűségét is megőrizve, valamiféle felforgató, avantgarde jelleget képvisel. Alászáll a hegyekből a forradalom, bevonul a dolgos faluba, majd a NEP-es újgazdagok fülledten élveteg és stupidan sznobisztikus luxusvilágába, de nem a bosszú vagy a végítélet forradalma, hanem az érzelem- és fantáziadús lázadás mint hecc, mint a lét lebénult játékának új életre galvanizálása, a jókedv forradalma. A tudományos szocializmus szovjetmarxista skolasztikája helyett a forradalom mint az életművészet forradalma, az életkedv és ihlet felszabadulása, örömteli felforgatás, letérés a végzet vagy a restség által kijelölt útról, kísérleti élet egy kísérleti társadalomban.

Az Eizenstein *Egy évezred Mexikóban* című filmjére is visszautaló mexikói dallam passzivitása és bánata vidáman harcos menetdallá alakul; az egzotikus melódia kísérőzene volt, az induló akciózene, azaz a szereplő produkciója: ezzel űzi el a kiszámítható és kodifikált műfajt, felidézve a műfajteremtő erőt. Az indulóra mellé állnak, felsorakoznak a társak, erősödik a dallam és mozgásba lendül a csapat. Ügyes, bujtatott vágásokkal kötött képsor következik, melynek hosszú beállításai és az akciót követő kamerája Murnau *Utolsó ember*ét idézi és Hitchcock *Kötél* című filmjét előlegezi. Nem tudjuk, hova megy a csapat, nincs a menetelésnek megadott célja, mintha a zene vinné őket és tárná fel a világot. A menetelés akció ugyan, a film mégsem akciófilmként, hanem hangulatfilmként indul. Az amerikai filmek akcióval szeretnek indítani, nem bízva benne, hogy a néző odafigyel, ha nincs rizikója, tétje a látványnak. Itt – az Alexandrov által megragadott, még élő kollektív remények történelmi pillanatában – az akciófilmi jövőre figyelés sem akadályozza a széles sávú befogadást, mely nem más, mint a világ meglepetéseire általában nyílt életöröm. A létezés aktív jelenvalósága a világot megnyitó lendület, mely utólag találja meg, a találkozásból bontja ki a célt. Akinek semmije sincs, azt nem húzza le és köti röghöz semmiféle teher: a tapasztalatilag legalul levők vannak lényegileg legfelül. Akinek semmije sincs, aki csak őrzi a világot, a nyájat, annak van fenntartva, arra vár a világ. A film a csúcson indít, és a csúcsélményhez

hozzá tartozik a szerénység: a csúcslakók egyszerű pásztorok. A csapatot feltárulkozó agrár táj fogadja magába: emberek, állatok vonulnak, kis tüzek égnek füstölögve, asszonyok szüretelnek, van, aki alszik a verandán, az egyetemes sürgés közepette van hely a békének. A főszereplő mellékútra tér, elkanyarodik csapatától, aztán újra találkoznak, így az együtt menetelő „sorkatonák" fölé rendelődik a „szabadosabb" partizán. A menetelés behatol a kinyíló világba, mely Brueghel képeinek mozgalmas teljességében, enciklopédikus groteszkségében tárul elénk; az alászálló ember életköröket talál, nem pokolköröket, története ezért nem szenvedéstörténet, hanem szakadatlan ünnep, a vándor itt nem zarándok, hanem régibb figura, csavargó, csínytevő. A zarándok sehol sincs otthon, s keresi az elveszett otthont, a csínytevő mindenütt otthon van. A könnyed életöröm és igénytelen boldogság ellenállhatatlan hatalma indítja a filmet, mielőtt elindulna a cselekmény. Balázs Béla éppen az akcionizmus voluntáris individualizmusának és tendenciálisan destruktív absztrakciójának alternatívájaként méltatott hangulati montázst fedezi fel a *Vidám fickók* kapcsán: "Van járás, amely nem célirányos mozgás. Az ember olyankor nem valahová megy. Lába nem közlekedési eszköz olyankor, hanem öntudatlan kifejező eszköz, mely állapotot árul el." A világbeli céljaik után szétfutó emberek azonban nem találkoznak világuk lényegével, a célszerűség konfliktusba kerül a világszerűséggel, ami az elbeszélést absztrakttá teszi. Az indulat szűkebb világot tár fel, mint a hangulat. Balázs így folytatja: „Mert lám az eseményben magában akár szerelemről, akár viaskodásról van szó, az emberek nagyon sok mozdulatot tesznek, melynek csak gyakorlati célja van: ütnek, védekeznek, letesznek, felemelnek, megfognak, tartanak valamit. Az ilyen mozdulatnak célja lévén, az ok kevéssé érezhető benne. De a jelenet után, a magányos ballagásban vagy futásban, már csak a mozdulat belső emocionális okai lesznek nyilvánvalókká: a kifejezés." A brezsnyevi kor orosz filmjét csak ez utóbbi érdekelte, a hangulat, miáltal a cselekmény szétesett és az ontologikus dimenzió, az ontikus fegyelmező ritmusa híján, elvesztette mélységét, erejét, megragadásának kísérlete felületes ömlengéssé hígult. Alexandrovnál a két dimenzió szembesítése és kölcsönös sakkban tartása a film erős formálásának és a forma erejének alapja. Balázs, az idézett gondolatmenetet Alexandrov filmjével illusztrálja: „Alexandrov zenés komédiájában, a *Vidám fickók*ban minduntalan közbe van vágva a hős járása, ütemes menetelése, mint az életerő és derű zenei vezérszólama." (Balázs Béla: A film. Bp. 1961. 129-130. p.). Balázs gondolatmenete néha inkább Antionionit előlegezi: minden megtörtént, túl vagyunk az akción, de a kamera tovább követi a szereplőket, akik ezekben a látszólag üres pillanatokban magukra maradva mutatkoznak meg emberi teljességükben és bonyolultságuk mélységében. Alexandrov a fordítottját teszi: a szereplők akkor mutatkoznak meg, amikor még nem vágtak bele konkrét vállalkozásba: a túlcsorduló létezés öncélúságának ünnepe az „Előtt".

Az alaphangulatot szólaltatja meg a zene, és minden a zene részévé válik. Gyakorlatilag a menetelő képsor egy zenebohóc szám, ami a korabeli amerikai filmekben is gyakori, pl. a szintén ünnepi-karnevalisztikus hangulatú Esther Williams-filmekben szinte elmaradhatatlan. Amerre halad a film pásztori hőse vezette csapat, minden zeneszerzámként kínálkozik, a „vidám fickó" zenél a kerítésen, az agyagkorsókon stb. Mindenfelé folyik a falusi munka, cseng-bong a világ sürgő tevékenykedése, de csak a zenés bevonulás, a bohóccsapat öncélú akciója hívja fel a figyelmet a világ, a lét zenéjére. A természet könyve itt a teremtés kottája: a madarak hangjegyekként ülnek a telefondróton és a kovács kalapácsának hangjai is helyet kapnak a zenében. Az ostor csattogása is a ritmust poentírozza. A zörejek is részt kérnek,

nincs zörej, csak zene, nincs rútság, csak szépség, a rútság csak eltévedt, helyét nem találó szépség, ahogy a zörej is hazataláló, a harmóniákba beilleszkedő zenehang.

Az agrár idill nem azt fejezi ki, hogy pusztán be kell illeszkedni az örök, statikus harmóniákba. Új formája jön létre, amelyben a nekilendülés, a kezdeményezés, az életlendület számára minden kapóra jön, az aktivitás, derű, bizalom és kooperativitás mindent sansszá változtat: így az emberben válik hanggá a szférák néma zenéje, az aktivitás örömévé a harmónia nyugalmas törvénye. Az idill mint mozgósítás! A mozgósítás nem az idill vége, hanem új nívója. A harmónia és az aktivitás találkozása egyéniesül melódiává: a világharmónia kifejezése az embersors. Az idill dinamizálódik, de idill marad: a cselekmény alapvetően népmeseszerű: a nehézségek, csak próbatételek, melyek igazolják és felhalmozzák a boldogságfeltételeket. Nincs rút és gonosz, csak groteszk, elcsúszott vonás, nincs más dolgunk, csak „helyretolni azt".

Az ébredés ünnepe: a film ébredése, a természet ébredése, a társadalom ébredése. A nóta ébresztő és nem altató dal. A dalos lendület felméri az élet mozgalmasságát és gazdagságát. A zenebohóc csapatról semmit nem tudni, nem tudjuk, kicsodák és hova mennek, s vissza is kerülnek a kiindulópontra, a hegyi legelőre, az állatok közé. Ekkor újra kezdődik a film, most már nem hangulati, hanem cselekményi szinten, már nem az élet világába alámerülő lélek történeteként, hanem a társadalmi szerepek szintjén. Az ontológiai szintről alászállunk az ontikusra. Hányadszor is kezdődik a film? Előbb westernként indult, utóbb mint a lélek útja a lét felé, az élet keresése, s most, harmadszor, pásztorjátékként, mely nem konvencionális szentimentális pásztoridill, hanem a pásztorjáték „forradalmi" formája: pásztori burleszk.

Brueghel világából visszajutunk a pásztoridillbe, a pásztori táj azonban nem a szerelmi idill színhelye, nem pusztán díszlet, a pásztor az állatokkal készül foglalkozni. A dráma fellegei gyülekeznek a pásztori táj fölött, s egy pillanatra mintha már a neorealista pásztordráma felé mutatna a film: akció készülődik. Talán a marhaterelő útiwesternek egyike indul? Esetleg olyan tulajdonjogi konfliktusokkal kombinálva, mint a *Nincs béke az olajfák alatt*-ban? Nem, ennél több is és kevesebb is, kevesebb, mert az induló akció burleszki jellegű, és több, mert a burleszk az egész forradalmi kor karikatúráját adja. A pásztor kiáll a csúcsra és ordítozni, vezényelni kezd. Névsorolvasás következik: az elkiáltott nevekre állati premier plánok válaszolnak, bőgő tehén, mekegő kecske, visító malacok. A forradalmi és polgárháborús filmekben a névsorolvasás a szereplők bemutatását szolgálja, a John Ford westernekben pedig komikus hatások kiváltását, olyan gyülevész hadat mutatva be, akik, nevetséges antikatonákként bukkannak fel, hogy végül aztán hősökké váljanak. A hős és tábora: a zenebohóc és a jámbor, lustán bődülő vagy szolgálatkészen mekegő, szintén cirkuszi hangulatot hozó, bohócként felléptetett állatok sereglete. Mivel ezt a jelenetet, mely a csúcsokon játszódik, a síkföldi, vízparti – üdülő, strandoló, heverésző – nép hasonló bemutatása követi, úgy állítja szembe őket a montázsszerkezet, mint két ellentétes (de nem valamilyen kegyetlen és ellenséges értelemben szembenálló) tábort. Hegypárt és völgypárt, akcióra sorakozó illetve a semmittevés örömének adózó népek. Az állatok és pásztoraik a plebejusok, a vízparti emberek az arisztokraták.

Eizenstein a *Rettegett Iván*ban később a kasztjukba bezárt udvari emberek önző egydimenziósságának kifejezésére használja az állatképeket. A *Rettegett Iván*ban az embert magyarázza az állat, az utóbbi az előbbi értelmezője. A *Vidám fickók*ban fordítva van, állatképeket látunk, állatportrék sorát állatja elénk a komikus montázs, az emberi figurával

váltakoztatva őket, társként; így itt az emberi az állati értelmezője, az állatok képei fel nem ébredt emberi lehetőségeket képviselnek. Az állatportrék mozaikjából emberi jelenséget, militáns, forradalmi sorakozót állít elő a montázs. A humor eizensteini; igazolni látszik az emlékezéseket, melyek szerint Eizenstein baráti részt vállalt a film készítésében, de nem adta hozzá nevét.

Az állati névsorolvasás egy forradalmi eposz vagy polgárháborús legenda kezdetének karikatúrájává változtatja a pásztoridillt. Egyszerre militarizálódik a pásztori miliő, a pásztor parancsnoki, „napóleoni" pózt ölt, odainti kis adjutánsát és sorakoztat, vezényel. Szigorú, de jóindulatú, pontosan mint John Ford őrmesterei. Még a sárban heverő bölény is feltápászkodik az ismételt szólításra. Az állati drill a harcossá nevelés, illetve a harcos toborzás westerni jeleneteinek paródiája, de ugyanúgy a *Csapajev*-típusú partizánfilmeké is, melyek nagyon közel állnak a katonai westernhez, akárcsak a jugoszláv partizánfilmek. A *Hét szamuráj*-típusu harcifilm és a hozzá kapcsolódó westerntípus is eszünkbe juthat, melyek a harcos csapat toborzásával kezdődnek. A western is ad rá, hogy etnikailag és kulturálisan minél távolibb típusok alkossanak tökéletes csapatot: ezt parodizálja itt az állatfajok különbözősége. Ahogyan a filmet indító menetelés nem vezetett sehová, a nagy ívű menetelés visszakanyarodott önmagába, úgy a sorakozónak sincs következménye. Kezdetek sora ajjza a figyelmet, de nincs folytatásuk, hanem a folytatás helyett egy következő kezdet hoz újabb ajzottságot. Az állati komikum abszurditása, a névsorolvasás által a csordafegyelembe bekapcsolt individuumok, egyetlen állatseregletben egyesített különböző állatfajok engedelmessége a forradalmi rend előlegezése, melynek a párhuzamosan bemutatott tengerparton élvezkedő emberi individuumok korántsem látszanak hajlandónak engedelmeskedni. A csúcson, a magaslati régióban a forradalmi fegyelem eltöröl minden különbséget, melyek azonban újratermelődnek a parton, a völgyben.

A menetelést befékezte a pásztoridill, a mozgósítás és hadsereg szervezés névsorolvasó aktusát ismét befékezi valami más: a zenetanár érkezése. Hősünk pihenjt vezényel, félrevonul, a dombot megkoronázó dús lombú fa alá, és hegedül. A forradalom nem öncél és nem permanens: e sajátos forradalmiság anarchisztikus játékosságának leírására megint csak a "karnevalisztikus" jelző kínálkozik. A zenebohóc a telefondróton üldögélő fecskeraj „dallamát" játssza le, mely egy nyugtalankodó fecske helyváltoztatásai következtében válik bohóvá. Az újabb zenebohóc számot álmodozó gyengéd dal követi, melynek során megjelenik, egyelőre epizodistaként, a film jövendő hősnője, a cseléd, aki már a menetelés idején is feltűnt két komikus motívum erejéig.

Sem marhaterelő útiwestern nem indul, sem zoomorf *Csapajev*-paródia, a film a forradalmasított pásztoridillből egyszerre valódi, klasszikus pásztoridillbe megy át. Az állathangoktól elszólít a zenei hang, a kollektívától a szerelem, a felvonulástól a félrevonulás. Miután a fecske-kottaírás zenebohóc betétjét megzavarja az önállóskodó fecske, ahogy a militáris nekiindulást is a szerelmesként önállóskodó filmhős, a következő hegedűszólót is „szerelmi álommá" minősíti a jövendő hősnő megjelenése. Azonban ez is megint olyan kezdet, aminek egyelőre nincs folytatása, a jövendő hősnő megjelenése, bár már harmadszor bukkan fel, szintén látomásszerű, a szerelem „üresben jár", hegedűszólóként, s a nő csak mintegy a dallam kivetüléseként és illusztrációjaként lép fel ismét. A szerelem csak hegedűlecke, két férfi, a fiatal és az öreg szerelmi álma, ujjgyakorlata, a dombtető faóriása és a tenger távolképe közötti idilli miliőben.

A burleszki hős (Kosztya = Leonyud Utyeszov) álmodozó, gyengéd, romantikus dalt hegedül, a hozzá nem illő címzettnek, a darabos, esetlen, vigyorgó cselédnek (Anjuta = Ljubov Orlova). Mindez beilleszkedik a komikumban oldott abszurd és szürreális hatásrendszerbe, melynek lényege, hogy semmi sincs a helyén, s az ember még csak tudatában sincs a bajnak, nem is keresi önmagát. Ezért minden a konfliktus felé halad, mely nem végként, bukásként értelmezett katasztrófa lesz, hanem anarchisztikus orgia, a kezdet katasztrófája.

A strandjelenet következik, mely párhozamosan bontakoztatja ki az iménti képsorban bemutatott értékek ellenpontját. Az egyik úgy áll szemben a másikkal, mint völgypárt vagy síkpárt a hegypárttal. A hegylakók sorakoznak és menetelnek, előbb a bohóczenekar, mint kis elit, utóbb az állatsereglet mint tömegbázis. A strandolók ezzel szemben ernyedten hevernek. A hegyi seregek kétszeres nekiindulása szétfoszlik, nem vezet sehová, mert az a tér, mely meghatározná céljukat és mozgósításuk értelmét, kezdetben nem adott, csak a strandjelenet kezdi meg felvázolását. Az ellentétek olyan értelemben fogják vonzani egymást, hogy mozgósítanak, akcióra késztetnek, s a vonzás az összeütközés felé vezet. A napfényben szikrázó csúcsokat állítja szembe a képsor a forró homokon sülő hús és az ernyedt kéj, a nagy tenger, mint az egyetemes olvadás deltájával. A menny a hideg és a pokol a kellemes forróság. Ez a pokol kellemes: az ernyedt kellemesség, az élveteg passzivitás a pokol csalétke, szemben a fenti frissesség akció- és funkcióörömével.

Hirtelen váltással ugrik a film a patetikus szerelmi álomból a felcsattanó, játékosan élveteg, ingerkedőn affektált jazz nyávogása által kísért strandjelenet kellős közepébe. A film hőse, befejezve a hegedülést, a magasból a mélybe, a tengerbe veti magát, s ezt használja fel a kamera a színhelyváltásra, mintegy követve őt. Az eddig a hegyi képekkel, a „forradalmi pásztoridill" belsőleg is ellentmondásos világával váltogatott „édes élet" vagy „gyönyörök kertje" ezután az új színhely, ahol megindul a cselekmény, látszólag feledve, valójában dramaturgiai tartalékállományba helyezve a csúcsokon elhagyott cselekménylehetőségek és műfajok kezdeményeit. A cselekmény lenn indul, ezért komikus cselekmény lesz: a fenti világot is az „alanti" vagy „alantas" perspektíva fogja majd át és helyezi el komikus dramaturgiáján belül. A hőst lehívja a „csúcsokról" és birtokba veszi az élveteg síkvilág: a cselekmény kezdete ez a „vidám bukás".

A Keystone-filmek fürdőző szépségeinek világában a rendőrhajsza vezet el a tenger és a nők ellentett, oldó és befogadó, erotikus princípiumának felvillantásához. Az Esther Williams-féle vízirevükben ez a princípium válik átfogóvá, a félreértések katasztrófikus kavalkádjának felszámolása árán hozzáférhetővé. A *Vidám fickók* fürdőző szépségei mindettől némileg különböznek. Egyrészt a természetellenesen pózoló, önnön idomaik szolgálatában álló, magukat kényszeredetten kínáló, mesterkélten beállító nők együtt olyanok, mint egy gyümölcs-, hal- vagy virágpiac: Alexandrov az önreklámozás és felkínálkozás, kirakatszerű kiállítás, az önmagukat előadó és eladó megelevenült áru vagy áruvá vált elevenség képviselőiként jeleníti meg a nőket, akik ennélfogva egyszerre lépnek fel kínáló szubjektumként és kínált objektumként, vagyis a szubjektumot és objektumot árus és áru egységében egyesítő pervertált abszolútumként: s mivel itt az áruvá válás magának az árunak a vállalkozása, a nők hatalmaként éljük át áru mivoltukat.

A hegyi jelenetekben a kamera a szereplők mozgósulását követi, a parti képsorban a szereplők passzívak, s az akció a tőlük elváló, közülük kiszakadó kameráé. A fenti jelenetekben a szereplők lépik túl a kamerát, a lenti jelenetekben a kamera a szereplőket. A hegyi

jelenetben a szereplők a főszereplők, a lenti jelenetekben a kamera. A kamera pedig először felfedezi a mozaikszerű montázsstílust, majd mozgásba jön, méghozzá a hegyi képsorral versengő, hosszas és komplex mozgást végez, hogy felfedezze a panotravelling-stílus ősformáját. A két indító képsor – a hegyi illetve a strandjelenet – panotravelling stílusa előlegezi Antonioni hasonló kezdeményezéseit, pl. a *Barátnők* című filmben látható – szintén – strandjelenetben.

Mi az eredménye a kamera aktivitásával párosult tárgyi passzivitásnak? A kamera, a nyugvó társaság körében tallózva, arcokat emelve ki, a semmittevő öncélúság galériáját állítja elénk, nőarcokat és testeket válogat, figyel meg, fűz fel képsorrá. A férfiak úsznak vagy alszanak, a nőket bámulják, azt teszik, amit a mozinéző is művel, így gyakorlatilag háttérbe húzódnak, akárcsak a néző, eltűnve, mint a néző a mozi sötétjében, a tömeghatásban. A nők ellenben ágálnak, kínálkoznak és reprezentálnak, ők a képviselői és ösztönzői a képsorban a hegyi akcióvilággal szembeállított áruvilágnak.

Mielőtt meglódulna a kamera, bemutat egy sor nőt, akik mind dekoratívak, de dekorativitásukban monoton módon egyformák, piackonform megjelenésük sokkal inkább egyenlősíti őket, mint akciójuk a hegyi csapatot. A sorjázott szépségek dekorativitása takaróként hat, eltakaró és nem feltáró, nem megjelenítő szépség. Karikaturisztikus típusminták, absztrakt ikonok, a természet könyve csak a hegyi képsorban tárult fel, mellyel szemben a nőportrék a természetellenesség könyvének írásjegyeit formálják ki az alakokból. Az igazi egyenruha a maszkszépség, a nők itt a sorkatonák, míg a hegyvidéki mozgósítás sereglete – kecske, bölény, disznó stb. – nagyon is élesen különböznek egymástól, tehát a kapitalizmus „sorkatonáival" szemben ők képviselik a felkelés, a lázadás „partizán" mentalitását. A fürdőző szépségek szekvenciája, mellyel a parti jelenet indul, élvezettel de egyúttal szarkazmussal is szemléli a dekoratív reklámszépséget. A képsor mindenek előtt egy új, kritikai szépségfogalom bevezetését szolgálja, melyet a csábos ikonográfia önirónia közvetít. A szép bálványok pózoló modorossága, önreflexív mesterkéltsége épp olyan karikatúrává válik, mint az állatok spontaneitása azaz tökéletes naivitása. Az utóbbiak problémamentes önazonossága éppen olyan groteszk, mint az előbbiek modoros önstilizációja. Az ellentétek gúnyolni kezdik egymást, ami azért szükséges, hogy előkészítsék az ellentétek vonzásának katasztrófikus formáját, a konfliktus cselekményszerű felvezetését.

A cifra napernyők és felettük a pálmák megháromszorozzák a dekoratív ruhák keretező hatását, az indázó és csavarodó szépség fonatainak hálózatos rétegeit tárva elénk, melyek mind a mosolygó nőarcok köré rendeződnek. Hízelgő és andalító zene hullámzik, mint a tenger, és indázik, mint a szecessziós vitalizmus diszítőelemei. A kamera nőről nőre járva sorolja elő az öntudatos szépségeket. A nők, a Vargas-görlök stílusát előlegezve, erotikus pózokba dermednek, saját szobrukká válnak, a reklámszépség kompozíciós fegyelme által annyira elidegenítve az idő dimenziójától, hogy végül megszólalásuk természetellenes, mintha egy szobor vagy panoptikum figura kezdene beszélni. Beszédük azonban szoborszerű mivoltukhoz igazodik, nem társalognak, hanem szónokolnak, szavalnak. Szóban is előadják magukat, beszédük is mutatványos jellegű, akárcsak megjelenésük. Csipognak, énekelnek, miáltal a beszéd nem „beszélőfilmi", hanem „hangosfilmi" jellegre tesz szert, zörejként észleljük, mint az iménti képsor állathangjait. Mind nyelvük, mind testnyelvük rituális táncként játssza el pozíciójukat és ambíciójukat: ágálásuk „osztályhelyzetüket" reklámozza. A nőtest teljes egészében reklámtest, a szépség a hús árucsomagolása. Az ember mint reklámplakát, az emberi

megjelenés mint üzleti ajánlat : a NEP-gazdaság által felelevenített és az újgazdagok által otrombán túljátszott, önmaga karikatúrájává vált szecessziós polgárasszony kritikai képe.

A kamera élvezettel szemlézi, az akció elindulása előtt felmérve és sorjázva e közelhozás által, mintegy nagyító alá helyezi a pózoló szépségeket. A látványvilágot uraló cifra paradicsommadarak, ha megszólalnak, buta libák. Hatásuk ugyanolyan, mint a Fellini-filmekben, a *Nyolc és fél*ben vagy az *Édes élet*ben, ahol szintén cifra groteszkségük dominál, s a természetes szépséget úgy állítja velük szembe Fellini (az *Édes élet*ben a pincérlány, a *Nyolc és fél*ben az álomkép-Claudia alakjában) mint a *Vidám fickók*ban Alexandrov a polgárasszonyok furcsa figuráival a cselédlányt alakító Orlovát.

A természetellenes furcsaságként, groteszk vizuális látványosságként tálalt szépasszony, akárcsak az *Édes élet*ben, a *Nyolc és fél*ben vagy a *Júlia és a szellemek*ben, nem kívánatos, mint ezt az *Édes élet* strip tease-jelenete különösen aláhúzza. Fellini – akárcsak Eizenstein vagy Alexandrov – szívesen eljátszik a kimódolt, poentírozott, felfokozott szépség és a monstruozitás közötti kontinuum ambivalens átmeneteivel. A szépségek zajos visítozása, nyávogása, fárasztóan hangoskodó ágálása aláhúzza a groteszk módon előregyártott szépségmaszk elidegenítő mivoltát, az ordító szépség fárasztó és érzéktompító közönségességét. Mivel az állatok és az emberek eme szembeállításában az állatok ugyanúgy kedvesebbek és emberközelibbek, akárcsak a puha, sötét ruhákba öltöztetett orosz harcosok a *Jégmezők lovagjá*ban, a lovagrend arctalan, merev, hideg, fehér páncélosaival szembeállítva, ily módon végül is a groteszk az átfogó kategória, amelynek a merev szépség csak egyik határesete, a kimódolt, lesimított groteszk, az önmegtagadó, hazug módon groteszk, tehát duplán groteszk, szemben a szabadon burjánzóval. A groteszk paradoxona, hogy a „sima" groteszk a dupla groteszk. Az egyik különösen elegáns fürdőző szépségről kiderül, hogy pusztán a fényképész papírbábja, melynek nyaka fölött a díszletből kilépő nőarc helyén az asszony ölebe jelenik meg. A strandjelenetben a szép nő kap egyszerre kutyaarcot, míg a párhuzamos hegyi jelenetsorban a cseléd szépül meg a hegedűszó hallatán.

Előbb egy csokor nőt mutat be a kamera: az édesélet mint giccsbazár tolakvóan hatásvadász árucikkeit. Ezt követően, miután a film hőse is alámerült a banalitásba, leereszkedett a hegyifilm kifigurázott patetikus csúcsairól, nekiindul a kamera, hogy felkutassa, az elvetett akciófilmi kezdemények után, a komédia kezdeményét. Ennek során egy nőt követ, aki szintén keresni indult, hogy estélyre hívja a híres zenészt, a strand "hősét". Mivel komikus figura keresi a hőst, a hősiesség jutalma mint giccsszépség keresi hősét, komikus hőst talál.

A kamera újabb nekilódulása ugyanolyan bevezetést ad a semmittevésbe, mint az imént az akciófilmi mozgalmasságba. Az előbb felsorakozott az állati hadsereg és elvonultak a mesterségek, de mindettől elfordultunk, a harcos és munkás mindenséget semmivé nyilvánítottuk, hogy elmerüljünk a semmittevésben, s a passzív élvezeteket nyilvánítottuk mindenünkké, így ez utóbbi mindenséget méri fel most a kamera. Talpak és fenekek arcvonalát szemlézi a kép. Míg az előtérben a strandolók elomló és összefonódó testei tűnnek elő sorban, a kép fókuszában unatkozó, cifra nő vonul, a hőst kereső jutalom, a varázsmesei királykisasszony korrupt utóda. Az unatkozó semmittevő vezeti a kamerát, túl a lábakból és fenekekből fonódó sövényen, s innen a tenger végtelenjén, a horizontális végtelenen, melynek imádatára összegyűlt a nép, míg a hős a vertikális végtelen képviseletében vagy felderítőjeként van csak jelen a síkvilágban. A sejtelmesen kacér és élvetegen nyávogó szalonjazz hirtelen koppanó majd vég nélkül nyúló dallamára lépdel a nő, erotikus ragadozóként vizslatva a hús

piacát, melyen a hiánycikket, a szellemet keresi, a zenészt, akit összetéveszt a pásztorral. A tévedések vígjátéka is a NEP-„vircsaft" újgazdagjainak talmi miliőjét, s az áruvá vált kultúra szalonkomédia-szereplővé lecsúszott értékeinek bukását jellemzi.

A sznobnő (Jelena = M. Sztrelkova) megszólítja az álzsenit, akit a félreértés avat botcsinálta álhőssé. Az orosz kultúrában Gogol Revizora jellemkomédiává emelte a tévedések vígjátékát. A legszerényebb strandolót a legelőkelőbbnek vélő nő megszólítja a férfit, akit erre féktelen kacagás, nem szűnő, mind harsányabb nevetési roham fog el. A szépség elbizonytalanodik, megdermed, hibát keresve néz végig magán, miközben a férfi kiszedi az úszónadrágjában ficánkoló csiklandós halat: ezzel egyszerre nevetteti ki a film a piackonform szépséget és az esztelenül reagáló nemi reflexet, mint szellemtelen véletlenségeket.

A hős elhajítja a halat, mely egy főzögető családanya serpenyőjébe hull, mintegy az égből: a teljesült kívánságok vásáraként is működik a földi gyönyörök kertje. A háziasszony serpenyője, mely fölött boldogan fut össze a család, „terülj, terülj asztalkám"-má változik. A karnevalisztikus metamorfózisok, melyek a hegyi jelenet emberállati figuráival indultak, a strandon is folytatódnak, ez közelíti egymáshoz és képesíti az interakcióra a két világot.

A nevetés, melyet a nevető férfi és a nő váltakozó szembesítése a nőnek címzett kritikai reflexként tálalt, végül is nem a filmhős, hanem a film nevetése volt, ebben az értelemben továbbra is a groteszk szépségnek, a szépség monstrumának, a dekadens édesélet kísértetvilágának szól, de már nem a pásztor, hanem a film szelleme kifejezéseként, vagy ha úgy tetszik a rendező és a néző összenevetéseként. A hős közben lelkesen társalog a nővel: először maga ugrott a vízbe, jött le a magaslatokról, másodszor pedig nem a nőn nevetett, hanem az altesti régióban megindult ficánkolás kínreakciójaként: ezzel a film bizonyos mértékig rehabilitálja a szarkasztikusan bemutatott édeséletet, elismeri vonzerejét, csak messziről lehet nevetni rajta, míg a belekeveredőt elcsábítják az élet dús idomai és kövér örömei.

A férfi és a nő, a pásztor és a polgár, a szegény és a gazdag, a proletár és a burzsoá, a népzenész és a sznob szükségképpen félreértik egymást, a népfrontpolitika karneválja a félreértések komédiájával azonosul. Az egyik álmodozik, a másik nyafogva pózol, az egyik játszik és kiröhögi a szépet, a másik komolyságot játszik és magasztos értékeket kutat, amelyeket azonban nem ért, csupán reprezentációs célra szeretne felvonultatni szalonjában. Amilyen spontán az egyik, olyan modoros a másik. A naivitás természetes bölcsessége áll szemben a jólértesült fontoskodás intellektuális naivitásával. A hullámzó szemöldökű, pózolva rajongó nő, Jelena, meghívja a férfit, Kosztyát, a panzióba, a parti lejtőn tornyosuló fehér kastélyba. „Maga egészen fiatal és máris zseniális!" A parti képsor a zeneszerzőért rajongó, őt csodáló és dicsőítő nők képével indult, Jelena félreértésével folytatódott, s a félreértés következményével, a meghívással zárul. Este hétre szól az ajánlat. A nagy emberrel összetévesztett kisembert várják a kastélyban. „Anyám meghal a boldogságtól!" – „Jó, ha meghal, akkor odamegyek." – feleli Kosztya, aki nem érti ugyan, mit akar Jelena, de a szenvedélyes rajongásnak nem áll ellen. A német zenetanár, ki a hegedűleckét adta s a hegedűt kölcsönözte, kiöltözteti az estélyre, gyámolítja s tanácsokkal látja el. A kastély szépei várják az árkádiai pásztort, a völgy örömei a hegyi remetét, az öregúr pedig úgy gondoskodik róla, a szögletes komikus hősről, szinte mint egy Pinokkio-variánsról. A Pinokkio-tematika, akárcsak a Hamupipőke toposz, szervesen kapcsolódik Alexandrov centrális tematikájához, összekapcsolva kétféle átváltozást, a forradalmi és a népmesei metamorfózisokat, a fejlődéseszmével racionalizálva a mesei csoda tradícióját.

A film burleszkként indult, westernként folytatódott, a western népszínművé alakult, a western és a népszínmű is be volt oltva egy előbb pásztori, utóbb földművesi és iparosi munkaverseny-film kezdeményeivel, melyekhez Anjuta (Orlova), a cselédlány kínálkozott Hamupipőke-típusú női fejlődéstörténet vagy szerelmi karrierfilm hősnőjeként, de ezt váratlanul leváltotta egy unatkozó, érzéki nőket sorjázó, prédaleső, túlfűtött szexbestiákat vagy hasonlóan prédaleső sznob kékharisnyákat felvezető édesélet-film, s mindezeknek a műfajoknak az erős körvonalait a formákat játékossá oldó félreértési komédia gyengíti annyira, hogy egyesíthetővé váljanak. A szereplők pszichológiája felől a nyári komédia műfaja alapozza meg a karnevalisztikus cselekményt, különösen könnyű filmforma, mely szintén aktiválódik a film építőelemeként.

A nyaralók megtértek a naphoz és a tengerhez, maguk mögött hagyták a társadalom érdekeit és értékeit, szüneteltetik köznapi törekvéseit, az éberség mint létharc és az álom mint vágyteljesülés közti köztes állapotba kerülnek: az üdülés, a nyaralás éber álom. Levetik ruháikat és egyesülnek a természettel, az üdülés, mint az álom, regresszió is, visszakerülés valamilyen gyermekies és természeti ősállapotba, aranykorba. Az éber álmodóktól elfogadjuk, hogy szórakozottan kóválygognak, megfeledkeznek magukról, vagy nem mérik fel pontosan környezetüket. A film hőse esetén a fejest ugrás és merülés képviseli a két, éber és szórakozott létsík közötti váltást, miáltal egyúttal a zoomorf és proletári miliőből akvatikus és női miliőbe kerül. Az első képsor csupa vitalitás, a második anyagias elnehezedés. A szexáru húskirakatán panorámázik tekintetünk. Az utóbbi jelenik meg egyúttal burzsoá miliőként, miáltal a pihenő proletár a burzsoá létálom foglyává válik. A pihenő időben a proletár vagy a szovjet ember is egy kicsit buta, szétszórt, szórakozott, ébren is álmodó, kéjvágyó és önző – vagyis potenciális burzsoá. Az aktív öröm, a munka öröme is szép, de a passzív, receptív, dekadens öröm is vonzó. A nyár ünnepén elenged a munka és felmentést ad a társadalom, kimenőt kapunk a történelmi időből. A *Vidám fickók* rokona a Marx testvérek abszurd komédiáinak, de nem az abszurd komédia vagy a screwball comedy utánzata. Míg a Marx testvérek filmjeiben a tökéletes gátlástalanság, a pragmatizmus túlhajtása hoz létre abszurd közeget, Alexandrov filmjében a nyár szelleme mint oldó hatalom jön el, felszabadítani a világot. A hegyek havas csillogása és a parti homok nyári és szexuális forrósága szembesül, mintha tél és nyár közötti átmeneti pillanatban volnánk, időn kívüli varázsvilágban. Az Alexandrov-filmben az abszurditás az élet és az álom közötti átmeneti pillanathoz kötődik, míg a Marx testvéreknél az élet normális állapota, a rámenős létharc tulajdonsága. Az alternatív princípium által nem fékezett gátlástalanság a Marx testvéreknél a mindennapi élet formája, Alexandrovnál az ünnep szükségszerűségeket kisiklató illuminációja és szunnyadó lehetőségeket felszabadító kótyagossága. Ott a cselekvés, itt az önmegismerés ideje. Minden megeshet, élvezzük a szabadság abszurditását, szabadságot kapunk önmagunktól is, nem kötelező ebben az időben, hogy azok legyünk, akik vagyunk! A részeg nyár vagy az élet mint álom a köznapi élet olyan szüneteltetése, amikor a forradalmár is boldog és kéjes ellenforradalmár lehet, és az öntudatos proletár nő is megkóstolhatja a feslett örömöket. Mire jó ez a kimenő az énből, a társadalmi és történelmi életből és időből? Vajon nem ez a kimenő hozza-e létre az idők teljességét, ami sokféleképpen nyilvánulhat meg, ezúttal az ünnepi idő egy lehetősége kerül középpontba, az, hogy – a jelen történelmi pillanat soron következő konkrét gyakorlati feladataiba való bezártságot oldva – a jelenbe vetíti a múltat és jövőt, s az összfolyamat alternatíváit modellálja a történelmen kívüli pillanatban. Az önmeg-

ismerés ezáltal a lényeg vagy a potencialitások megismerése és nem a puszta bevésődéseké, korántsem csak az embert meghatározó viszonyok parancsáé, a körülmények hatalmáé.

Este csordáival, csürhéivel és nyájaival ballag haza a – ha nem is „vadak ura", de a háziállatoké. Be sem térne talán a panzióba, ha nem szólítaná fel erre újra kétszeres csábítás, a vágyé és a kíváncsiságé, a boldogság vágyáé és a szenzáció igényéé. Előbb megtorpan a cseléd dalára, mely este a házból kihallik, s a férfi reggeli szerelmi ábrándját visszhangozza. Ez csalja be őt a kapun, majd az udvarra érve Jelena pillantja meg a jövevényt, most már vendégként üdvözölve. Erre ő, állatait kizárva, befelé indul, egy erőszakos bika azonban követi. Ezt vezeti hosszú kötélen a következőkben, megpróbálva elrejteni, de egyszer ő vonszolja a bikát, másszor az őt. A bika testesíti meg az elsődleges vonzatot, mely jelzi, hogy a látogatás nem lesz következmények nélküli, s a világok találkozása nem sejtett erők elszabadulásához vezet. A bika, mint a kötélen lógó következmény vagy függvény, *Az andalúziai kutya* szürrealizmusának éppúgy komikus változata, mint a szatírjáték a tragédiáé. A főszereplő a kötél, melynek egyik végén az ember, másik végén a bika rángatják egymást, s hiába igyekszik a kötél egyik vége gáláns lenni, ha a másik ezt meghiúsítja. Kezdetben az ablakon kilógó kötélen vontatott bika békésen legelészi a park virágágyait, később azonban kirántja hősünket, Kosztyát, táncosnője karjai közül. Miután Kosztya az állat pórázát a maga nadrágjáról egy pincérére köti át, az repül el, az ablakon át az állat nekilódulásakor, míg Kosztya a forró est izgalmaiban mit sem látó, rámenős Jelenával járja a tangót. A lemezjátszó tűje azonban kicsorbul, recseg-ropog a hanglemez, nyivákolássá, majd recsegéssé alakul a zene. Mivel a zene, mely míg a hegyen játszották, egyenesen a „természet könyvéből", ha meg is bolondult néha, tisztán hangzott, legfeljebb vidám tánclépéseket tett, este a technika jóvoltából nyers zörejjé alakul. Ezért a „szakembert" kérik fel a gramofón pótlására: Kosztyának kell fuvoláznia, szórakoztatni a társaságot. A pásztori fuvolaszót azonban a fegyelmezett, szervezett, koncentrált és centralizált állatsereglet vezérelvű lelkülete – ahogyan a *Patyomkin páncélos* sok matróza is az egyetlen Vakulincsuk agitációjára lendül akcióba – parancsként értelmezi, mire mind megindul, a vélt hívás nyomán. Az állatforradalom vezértrombitája mi más lehetne, mint a hamelni patkányfogó fuvolaszava?

A nekizúduló állatsereglet, sőt seregek serege, elárasztja a kertet, majd nyomul felfelé a lépcsőkön. A *Patyomkin páncélos* odesszai lépcsőjelenetének fordítottját látjuk: ott lefelé űzték és gyilkolták a tömegeket, lefelé zúdult a nép és a fegyvereké volt a szó, itt felfelé lódul a tömegáradat és a fuvoláé a szó. Így, bár az állatok rombolnak, a katasztrófa mégis jóvátétel.

A kastélylakók fontoskodva hallgatják Kosztya zenéjét, s nem észlelik az állatforradalmat. Az eizensteini *Október* Kreml-ostromát idéző áradat nem ismer akadályt, ajtón, ablakon át tódulnak, törnek-zúznak. A kastély az Elpit ház című Bulgakov novellában ábrázolt ház sorsára jut, a honfoglalók nem kímélik a számukra szokatlan berendezéseket, sőt észre sem veszik az okozott károkat, ellenben rávetik magukat arra, ami számukra is észlelhető, azaz ehető, befalják a terített asztalok ínyencségeit, s vedelik a puncsot, bólét. Felzabálják és bevedelik ami ehető és iható, majd részegen feldőlnek. Állatok táncolnak asztalon és szekrényen, tigrisbőr alatt kecske mekeg. A palotát ostromló roham forradalmi lendülete átmegy orgiába, akárcsak az örömünnep *A boldogság madara* című filmben, melyben szintén nagy mulatságban tékozolják el a tenger kincsét, melyet a nép boldogítására kellett volna fordítani.

Tragédia és szatírjáték szövetsége az antik kultúrában felülnézet és alulnézet kölcsönösen kiegészítő testvériségét, vagy, ha úgy tetszik, apollói és dionüzoszi kölcsönös korrekcióját

hangsúlyozza. A tragédia pátosza soha sem fogadhat be elég dionüzoszi elemet, soha sem annyit, hogy ne lenne szüksége a szatírikus korrekció torzító tükrére. A film következő része úgy viszonyul Eizenstein *Sztrájk*jához és *Október*éhez, mint szatírjáték a tragédiához. Eizenstein rajzait, vázlatait tanulmányozva az az ember érzése, hogy ő maga, patetikus filmjeivel egy időben, önnön szellemiségének egyensúlyára vigyázva, elképzelte és felvázolta ezek paródiáját is, sőt talán a paródiát képzelte el elsőként és ennek képeit fordította le a megvalósult művekben a patetikus nagyság nyelvezetére, melyeknek ily módon csontvázrendszerét alkotja ez a groteszk, tudattalannak maszkírozott irónia. A *Vidám fickók*ban, Eizenstein barátja és munkatársa, Alexandrov jóvoltából olyasmi tör ki és valósul meg, ami az Eizenstein filmekben rejtve marad ugyan, mégis azok nagyságának, komplexitásának és erejének lehetőségfeltétele: a kétely.

A *Sztrájk*ban a munkások gyárba való vonulását állítja párhuzamba a montázs a vágóhídra ballagó állatokkal. A *Vidám fickók* a *Sztrájk* megfordítása, az állatok megrohamozzák az őket felfaló világot és ezúttal ők azok, akik felfalják a vacsorát. Most nem őket semmisítik meg, hanem ők zúzzák szét a sok giccses gipsz szobrot és porcelánt. A vásárlás és fogyasztás telhetetlen és korlátlan öröme, a burzsoá édesélet öröme visszájára fordul, s a visszaütő természet és társadalom ellenvégzete testesül meg a telhetetlen rombolás féktelen örömében.

Az *Október* paródiája több mint vidám kifigurázás, a szatírjáték a tragédia tragikomikus verziója, mely kimondja azt is, aminek kimondásától a tragédia megtartóztatja magát. Az állatok úgy rohamozzák meg a panziót, mint az *Október* forradalmárai a Téli palotát: az állatok birtokba veszik a palotát, Orwell állatfarmjának előképét látjuk, a forradalom zoomorf krónikáját. A roham, ostrom és győzelem képei utólag magyarázzák meg a kezdetben öncélúan abszurdnak tűnő nyitójeleneteket, a pásztori drillt, az árkádiai militarizmust: a forradalmi párt toborzásaként. Egy félreértési komédia keretében jelenik meg a forradalom karikatúrája, miáltal a szatirikus keret a forradalom önfélreértéseit, illúzióit és rejtett, tudattalan, nem éppen forradalmi motivációit feltáró vizsgáló eszköznek bizonyul. Miután a pásztor a néző azonosulási tárgya, s a panzió szépasszonyait vonzó és taszító, testileg kívánatos, de idegesítő lényekként, a szépség monstrumaiként szemléltük, a világukba való állati belegázolás erotikus jellegre is szert tesz, de ez az erotikának nem idilli változata, hanem az önmagát szégyellő vágy, a dühös és ambivalens vágy megnyilatkozása. A néző is az állatokkal tart, s szégyellheti azt is – amit a forradalmár tudattalanjának nevezhetünk –, hogy őt is csak a kastély vonzza, és azt is, hogy csak rombolni, kárt tenni tud a kastélyban, miközben mégsem tudja féken tartani a behatolás örömeit. Az állatmese műfaját azért kellett valamiféle tömegfolklorisztikus szürrealizmusig fokozni, s René Clair *Felvonásköz* című filmje nyomán a szédítő bolondozásig felturbózni, hogy a kellőképpen valószínűtlen és életidegen közegben olyat lehessen elmondani a kor jelenéről, sőt jövőjéről is, amit csak a szürreális álomnyelv rajtakaphatatlan szimbolizmusa tesz megbocsáthatóvá, életközelibb közegben elképzelhetetlen volna akár mindennek töredékét jelezni. Az állati forradalom képe azonban nem a forradalom rejtett becsmérlését szolgálja: visszahelyezi a forradalmat a földi paradicsomba, ahol állatok, emberek és istenek még nem különböztek egymástól. Az állat, akárcsak az állatmesében, legfeljebb a naivitást képviseli, nem az alantasságot. A romboló nekizúdulás a járatlanság és ártatlanság műve, nem a rosszindulaté, állatainkban csak természetességet látunk, semmi rosszindulat, még csak ressentiment sincs bennük. Járatlanságuk mégis rombol: a mese tanulsága ezért mindenek előtt az, hogy lázadás+kultúra egysége lehet csak az a forradalom,

mely nem puszta bolondünnep, nem olyan karnevál, melynek meglesz a böjtje, hanem győzhet és új világot teremthet. Az *Október* szatírjátéki változata, melyet a *Sztrájk*ból átvett állatmetafora tesz lehetővé, nem ellenforradalmi jellegű, hiszen a néző az állatokkal együtt rohamozza meg a panziót, hogy részt vegyen a rombolásig és ájulatig fajuló „nagy zabálásban". A bruegheli falu volt a rokonszenves miliő, mellyel szemben a tékozló lakoma, dőzsölés az ellenszenves, így a néző az állatok romboló rohamát is igenelheti, de megérti a nagy zabálás csábításának kártékony mivoltát is, amelybe mintegy befullad a „forradalmi" roham. A roham első szakasza a rombolás, második az orgia, és az orgia a rombolás során erejét megmutató természetes és lázadó princípium (tömegerő) önleépítése és önrombolása azon a ponton, ahol építésbe kellene átmennie.

A reggeli mozgósítás este nyer értelmet, s a kettő között megismeri az állatok vezére a strand édeséletét. Ez a motívumsor mintegy a forradalom tudattalanjának megszólalása, mintha a forradalom tudatos célja mögötti tudattalan cél éppen ez az édesélet lenne, a bejutás a kastélyba. Reggel ugyanis leállt a nagy menetelés és békésen legelésztek az állatok, a menetelés este fokozódik fel rohammá, miután az állatok vezére megkóstolta az édeséletet, s a burzsoá szépségek kacérkodni kezdtek vele.

A *Vidám fickók* az *Andalúziai kutya* közvetítésével használható fel Kafka Kastélyának értelmezésére. Azért nem lehet beengedni a vendéget a kastélyba, mert vonzatai vannak, mint látni fogjuk a bolondünnepen, a kaotikus és katasztrófikus orgián, amit az vált ki, hogy a vendéget meghívták. A formális ízlés világába behatol a materiális ízlés, a kiürült formák közé a nyers erők, az élvezet dekadenciáját megtámadja az erőszak naivitása. Nincs egyedül, mondja a pásztor, maga óvja az ínycsiklandó vacsorához ízléscsiklandó kulturális köretet kívánó polgárokat, ám hiába. A kastély urai maguk invitálják, unva az ernyedt nihilt, hogy történjék valami, s a vendég érkezése úgy váltja ki a vendég nem hívott „függelékeinek" térfoglalását, ahogyan a polgári forradalom (Oroszországban és Magyarországon is) kiváltotta folyományát (bolsevik puccsot vagy második forradalmat?).

Mi értelme van annak, hogy a megelőlegezett állatfarm-kód keretében dolgozzák ki a forradalom szatírikus képét? A strandjelenet idején még csak az volt meglepő, hogy Alexandrov megcsinálja azt, amit később Fellini. A jelenet szatírikus és esztétista nőellenességéből, absztrakt ikonográfiájából, bonyolult téralkotó készségéből és az Eizenstein később napvilágra került erotikus rajzaira emlékeztető érzékiségéből következtethetően mindebben Eizenstein munkája is benne van. Eizensteinben már volt egy Fellini is, de ezt nem vállalta fel, mert törekvései fő vonalával ellentétesnek érezte, s csak Alexandrov neve alatt volt képes és hajlandó kiélni?

Azok a részletek, amelyekben a film inkább a többi Alexandrov- s nem az Eizenstein-filmekkel rokonul, inkább operettszerűek, nem jellemzi őket az a szédítő karnevalizmus, mely a *Vidám fickók*nak különleges helyet biztosít a filmtörténetben. Alexandrovi a szerelmi szál operettromantikája. A cselédfigura előbb akrobatikus komikává fokozott Hamupipőkeként, női bohócként lép fel az orgia kezdetén, tányérok tornyával kezében csúszva le a kanyargó lépcsőkorláton, utóbb a benne rejlő átváltozási potenciált jelzi a szerelmi dal, melynek előadása közben Orlova, a piszkos ablakot pucolva, a törlőrongya nyomán kibontakozó szívminta keretében látható. A szív tükrében bontakozik ki a „tuskó", a „trampli" másik arca. Ez már jellegzetesen alexandrovi motívum, aki a biedermeier szépítés örökségének maszata alól kiemeli Hamupipőke eredeti lényét.

Hamupipőke figuráját a nőtipológia értelemtere ruházza fel szokatlan feszültséggel, a Fellini-filmekbe illő, gátlástalanul giccses, hidegen kéjes, szofisztikált nőtípusok kontraszthatása értékeli át az alexandrovi világ nőtípusát menedékké és reményhordozóvá. Az alexandrovi naiva azért vonzó, mert nyers mivoltában fejlődőképes, míg az előbbiek üresek, olyan típusok, akik csak saját képük hordozói, nem igazi nők, csak a nőiesség mimézisei, ezért olyan rikítóan túlformáltak. Formalizmus és szubsztancializmus oppozíciója ütközteti az alternatívákat a „nőfronton" is. Az általános ízlésalternatíva áterotizálása azért szükséges, hogy a formalizmus szívtelenként, a szubsztancializmus pedig érzékenységként legyen jellemezhető. A tuskó tehát az érzékeny, és a szubtilis szofisztikáció, a kifinomult attraktivitás az érzéketlen. Ez az üzenet talán inkább alexandrovi, mint eizensteini.

Alexandrov (és feltehetően Eizenstein) azért csinálja meg negyed századdal korábban, dióhéjban, azért vázolja fel nagy vonásokkal már most az *Édes élet*et, hogy az előlegezett édeséleti karikatúrát megtámadja. A megelőlegezett *Édes élet*et elsöpri a múltból visszahívott *Október* szatírikus változata. A kényszeredett, túlstilizált, kényeskedő nővilág dekoratív exhibicionizmusának hidegen alattomos provokativitása túlreakciót gerjeszt: a szalonba betörnek a bikák. Állattestek törnek be az összes nyílásokon. Míg a férfi a furulyán dolgozik, a behatolási düh ellenállhatatlanná fokozódik: Eizenstein erotikus rajzainak világa ez.

Október az *Édes élet* ellen! Az *Édes élet* maga hívja elő az *Október*t, ám ez az *Október* szintén a maga – tudattalanul állati – alépítménye szükségszerűségeiből kifolyólag alakul át Fellini szintén megelőlegezett *Szatirikon*jává vagy Ferreri előlegezett *Nagy zabálás*ává. Az állatok elégedett közönnyel kérődznek, vagy részegen eldőlnek. Az asztalon elalvó részeg malacot egy betántorgó ugyancsak részeg ember malacsültnek nézve akarja felfalni. A kövér részeg villája alól visítva menekül a bekebelezendő lakoma: két „részeg disznó" komikus konfliktusa.

Míg a szalonban a mohó, kíváncsi nők által beinvitált „szatír" furulyál, az ebédlőben kibontakozik az állatszatírikon. Egyik motívum hívja elő a másikat, nemcsak a forradalom jövendő története vonul el előttünk, ráadásul a filmtörténet jövője is: Fellini, Antonioni és Ferreri dióhéjban. És így tovább: a minden nyíláson át behatoló dühödt kívánás és az azt követő nagy zabálás kapcsolatában már ott a *Taxidermia* előképe, s mindez mintegy a „szatír" zenéjéből bomlik ki, s itt nem végső soron válik zenévé minden, ahogyan pl. Wagnernél a zene bölcsessége oldja fel az emberiség szenvedéseit, hanem fordítva, minden a zenéből fakad. Ennyiben lesz végül fölényben a népzenész a hivatalos kultúra sztárjával, a karmesterrel, az előadóművésszel szemben: az utóbbi a receptív világ sztárja, az előbbi a produktív világ csínytevőnek, ludasmatyinak, majomkirálynak álcázott kultúrhérosza. Ez már Eizenstein és Alexandrov kultúraelmélete! Vagy Lotmané is: a kultúra, mint robbanás, és nem a kenetes, hivatalos tanok unalmas rendszere, nem a világszellem rozsdatemetője.

Az „urak" vagy nem vesznek észre semmit, vagy pusztán ájuldoznak, Anjuta, a cseléd azonban fenéken rúgva kituszkolja a vezérbikát. Mind a pásztor, mind a cselédlány fékezni próbálja a nagy áradatot, mely ily módon, szemben az *Október* koncepciójával, túllendül a célszerű, értelmes és ellenőrizhető mértéken. Az események szükségszerűségének játékos illusztrációjaképp kétszer indul a roham, s közben láthatunk egy kis polgári (vagy egy kispolgári) konszolidációt. Végül aztán, mivel a pásztor nem tudja megfékezni az erőket, őt is kitakarítják a kastélyból. Még csak arra sincs szükség, hogy hősünk, hamelni patkányfogóként, fuvolájával vezesse ki állatait a kastélyból és a városból, elég őt magát kidobni, s erre

állatai mint a kámfor tűnnek el. Elég őt eltakarítani, még csak a kastélyt sem kell kitakarítani, a régi élet varázsütésre helyreáll.

Sem árkádiai új aranykor, sem „közvetlen demokrácia", a „mindennapok" és a „kultúra" „permanens forradalma" nem valósulhat meg a kérődző és röfögő diadal után, ellenkezőleg, ez a „forradalom" likvidálja önmagát, eredménye dühöngő fogyasztás, dőzsölő rombolás. Az utóbbi következménye pedig a lázadás száműzetése az istállókba vagy – sültként – az asztalra, a „ki kit fal fel" játék újabb fordulataként. Egy volt-nincs forradalom után vagyunk. A cselekmény ezzel anyagi térről szellemire fog áthelyeződni, amit az anyagi csapás nem oldott meg, megoldja a szellemi hódítás: a rombolás dicsősége a nagy zabálás csődjébe vitt, kiút ezzel szemben az alkotás dicsősége, a szellemi hódítás. A film elején elindul egy menetelés, melynek nincs folytatása, s szerelmi duett következik utána; a film középponti egysége, a *Nagy zabálás*sá fajuló *Október* története, szintén szerelmi jelenettel zárul: miután a lelepleződött botcsinálta csalót elűzik, a cseléd követi, s szerelmi kettős az eredmény. Az erotika mindig azon a ponton kerül középpontba, ahol a nagyobb izgalom és mozgósulás története kisiklott: ez az erotikának eizensteini koncepcióját fejezi ki. A botcsinálta forradalom tévedés műve, összetévesztési komédia katasztrófája, mely félreértésen alapul: az egyszerű pásztort zseninek nézték. A senkit valakinek nézték. A karmesterről (akinek története, akárcsak Fellini *A karmester* című filmjéé, mint a lázadó zenekar vezéréé, dióhéjban foglalja össze a szociális és kulturális forradalom kisiklásának és bukásának „forgatókönyvét") kiderül, hogy még csak nem is karmester, s a honfoglalókról, palotát rohamozó hősökről, hogy csak állatok, akik nincsenek a helyükön, nem palotába, hanem istállóba valók. Ezért további, harmadik cselekményegység válik szükségessé, hősünknek bizonyítania kell. A többszörösen kudarcba fulladt, üresjáratba kifutott cselekmény a teljesítményigény égisze alatt éled újjá: az álhős szerepébe beleragadt valódi hősnek be kell bizonyítania, hogy nem álhős, bizonyítania kell, hogy a tévedés igazságot, az illúzió valóságot tárt fel, a jövőt mutatta meg. Ki kell szabadulnia a kényszerhelyzet fogságából, nem a reá irányuló elvárásoknak kell engedelmeskednie, nem a mások róla alkotott képét kell utánoznia, meg kell találnia a spontaneitást, az önkifejezés természetességét és szabadságát. Nem a konvencionális termelési filmek módján kell, önmegtagadással igazodnia és kötelességet teljesítenie. Nem kell átnevelnie önmagát, ellenkezőleg, a lét természetes játékát, az életerő túlcsordulását, a belső szabadság temperamentumát kell követni, hogy az ember beteljesítse rendeltetését és megtalálja helyét a világban. A világot kell „átnevelni", hogy egyénekre szabott, mozgékony közegként fogadjon be bennünket. Újra kell kezdődnie a filmnek. Ehhez az amerikai revüfilmek álomgyári kulisszáit hívja segítségül Alexandrov.

Az eredmény nem is szocialista kapitalizmus kritika és nem is kapitalista szocializmus kritika, mert mindkettő ugyanoda jutott: nagy zabálásba, pusztító fogyasztásba, puszta receptivitásba torkollott. A szocializmus megbukik, mert kapitalista a tudattalanja, s a kapitalizmus is megbukik, mert ő tenyészti az áthidalhatatlan különbségeket és a vele járó tompaságot, érzéketlenséget, stupid önzést és stupid lázadást, melyek ketyegő bombává vagy szikrát váró lőporos hordóvá teszik ezt az ámokfutó formációt.

Alexandrov bonyolultabbá teszi az álhős és az álszerelem hagyományos mesei problematikáját, amennyiben bevezeti az ál-álhőst: a NEP újgazdagjainak világában a valódi hős kerül az álhős pozíciójába. Ebben az önző tolongásban és illúziókergető reprezentációban a valódi értékeket legfeljebb tévedésből ünneplik.

– Egyszerű pásztor? – kérdik döbbenten a hölgyek.
– Maguk hívtak! – védekezik Kosztya.
– De mi azt hittük, zenész!
– Ma pásztor, holnap zenész. – érvel Kosztya
– Akkor holnap jöjjön. – torkolják le a nők

Két szerelemkoncepció bontakozik ki, melyek kölcsönös megmérettetése után az új bizonyul vonzóbbnak. A tradicionális mesei szerelemkoncepcióban a nő a hős jutalma, a szerelem olyan női erotikus tőke, melyre a hősmunka átszámítható. Itt ezzel szemben Anjuta nőisége, szemben Jelenáéval, ihletője a munkának és nem ellenértéke. A szerelem értékforrás és nem értékmérő. A férfi azonban fáziskésésben van, s amíg botcsinálta álhősként ágál, addig Jelena pózoló nőisége és dekoratív, de hamis álszerelme vonzza. Jelena azonban kidobja. Az édesélet-film élveteg zenéje kíséri most, gúnyolva a veszett ügyek, kielégületlen ambíciók álhősét. Meleg és ábrándos, kacér zene simogatása borzolja fel az esti tenger hátát. A cseléd az erkélyről néz le a fénycsillámos ingertűzijátékra, mely a hős elveszett dicsőségét gúnyolja. A gunyoros vidámsággal áradó esti jazz ellenében, a bukás után, a kastélyból száműzött férfi magányában a férfiszenvedélyt és szenvedést megszólaltató tangó, mint nem csupán a lehetőségek játéka, hanem „szívből felfakadó" dallam, szólaltatja meg a megcsalt remények panaszát. A jazz ellenében a tangó egy úri-népi és egy komikus-tragikus jelentésoppozíciót mobilizál. A kor melodrámáinak „nagy tangója", „tragikus tangója" szólal meg a bukás után, a csillámló tengert felett, a poszteizensteini szatíra után alexandrovi nagyromantika: ebből érthetjük meg, miért dolgozhatta át később Alexandrov Eizenstein *Egy évezred Mexikóban* című filmjét meghökkentően szentimentális szupergiccsé. Az öreg Alexandrov nem talál vissza Eizensteinhez, a fiatal igen: a bánatos dal pátoszát a fúvósok bolondozása cifrázza és gúnyolja, a „nagy tangó" végén pedig letörik az ág az álmodozó alatt.

Az álhős sorsa az álszerelem. Jelena az állítólagos nagy karmester híréről hallott rebesgetni a parton, Anjuta viszont a hős zenéjét hallotta. Az egyik a szerepek és aspirációk foglya, a másik a lényeg ismerője. Jelena azért rajong, amit belevetít a hősbe, Anjuta azért, ami benne van. Anjuta lemegy a búsongó, „letört" Kosztyát vigasztalni, ő azonban Jelenáról álmodozik. A hős és a hősnő, a zene álhősként tengődő hercege és a fel nem fedezett Hamupipőke zenei síkon sem találkozik. A férfi, akit mexikói dallam vezetett be a film elején, most argentin tangót énekel, melyre a nő bécsies operettstílusban válaszol. Az operettstílus bécsies konzervativizmusa Anjuta minősítését szolgálja. Hamupipőke régimódi szemérmessége azért szükséges, hogy szembeállíthassa őt a film az önmaguk karikatúrájává vált szexszimbólumokkal. Itt is csak a cseléd szemérmes, ahogyan az *Édes élet*ben is csak a pincérleány. Két szerelmi álom, melyek nem találkoznak egymással. A női ajkon újra felfakadó szerelmi motívum operetti érzelmességét egy szúnyog fellépése kapcsolja össze az abszurd komédiával. A „holdas" éjt s a szerelmi kettőst megzavaró szúnyogra, a szerelmespárt zaklató „harmadikra" reagáló Anjuta, a szerelmi jelenet közben kiadós – a szúnyognak szánt – pofonokat oszt ki partnerének, majd magának. A Jelena által cserben hagyott Kosztya cserben hagyja Anjutát, így a szerelmi ábránd a cseléd magányos témájaként teljesül be, s Anjuta, – dala végén – elfogja, de azután ellágyulva elengedi a korábban, Kosztya társaságában, temperamentumosan üldözött szúnyogot.

Előbb a hegyi menetelés, majd a roham fut ki a semmibe, s hasonlóképpen már a második szerelmi jelenet is. Hamupipőke nem győzi le a cseléd úrnőjévé avanzsált mesei mostohatestvért. A szerelem akkor győzhetne, ha a tudományos szocializmusnak nem volna igaza, s az alacsonyabb, materiális szükséglet nem volna feltétlen erősebb a szellemi „felépítménynél", ha az anyagi célok szellemi eszközei célokká válhatnának, ha az alkotás fontosabbá válna, mint a passzív élvezet, ha az élet célja nem a dőzsölés és imponálás lenne, ha nem zsákmánynak tekintenénk az új világot, ha nem csupán a régi világot hordtuk volna szét új világ címén, s az új rend nem káosz lenne és leépülés. Az állatmese előrejelzi az elrontott szocializmus történetét, végső összeomlásáig, sőt tovább, a szellemi újjászületésig, egy olyan jövőig, aminek a mai napig nem látni nyomát életünkben, de szükségszerűsége evidens.

Az égen menetelő esti hold kuplézik, mire a cselekményt központozva és játékos modellszerűség feltételességének élményét erősítve a film absztrakt vizuális kaleidoszkóppá válik, mint a főcím jazznyitányakor. Az absztrakt vizuális játék azonban szállodák és színházak fényfüzéreiként nyer tárgyi értelmet a következő beállításokban. A figuratív konszolidáció a *Gold Diggers*-filmek orosz változatába vezet. E forma lényege a zenei és szerelmi karrierfilm összekapcsolása.

Fényfüzérek között, a nagyvárosi éjszaka csillogásában lépdel a pásztor, aki feljött a városba, bizonyítani Jelenának, hogy csak akarni kell. Trógerként jut be a színházba, majd rendőrök üldözte illetéktelen behatolóként menekül, így jut fel a színpadra. Az olasz karmestert, aki késve érkezik, süllyesztő nyeli el. A kényelmes sztár szórakozott, míg a menekülő ember többet érzékel és gyorsan reagál. Kosztya ismét a karmester helyére kerül, szerepébe csöppen. Lecsúszni készülő lopott ruháját, chaplini zakóját igazgatja. Feszélyezett mozdulatait a zenekar vezényléseként értelmezi. Az üldözött csavargó, mint orosz Chaplin, praktikus mozdulatokat tesz, mandzsettáját igazítja, távolabb igyekszik kerülni a megpillantott rendőrtől, reagálásait azonban a nagy zenekar zenei frázisokra fordítja: így hősünk a zene témája, alkotója és interpretátora egy személyben. A csavargó kínos vergődését orosz Kék rapszódiaként tükrözi a nagyzenekar. A menekülés csap át felfedezésbe, ismét a „minőségi ugrás" alexandrovi témájánál tartunk. Az eredmény újabb zenebohóc produkció. A közönség tapsol. „Originális!" Ismét lelkesednek a strandjelenetben látott vérmes nők. Kosztya fergeteges sikert arat, mely csak addig tart, míg le nem megy a függöny. Kialusznak a fények, és újabb hajsza következik. Előkerült az igazi karmester, ismét menekülni kell. Az első fellépés kétértelmű, siker és kudarc: nem elég a karmester helyére lépni, meg kell alakítania saját csapatát, s a kínban fogant zenét örömben fogant zenére váltani. Siker az eredmény, mert ünneplik, és kudarc, mert félreértik. Siker, mert közvetlenül lett művészetté, fordítódott le zenei hangokra az élet, s kudarc, mert ez nem szándékosan történt. Siker, mert a régi művészet fogadta be az új életet, és kudarc, mert nem új életet hirdető lázadás a véletlen siker lényege.

A pásztor ablakon át menekül a színházból, ahogy állatai ablakon át hatoltak be a panzióba. Miután a színpadon – kínjában – újra kitalálta a zenét, az új zenéhez illő új zenekarra van szükség. A színházból az utcára kerülve, a menekülést segítő „vidám fiúk", vagy ha tetszik „apacsok", „huligánok" zenekari próbája következik. A *Gold Diggers*-filmek cselekménye új tehetségek színházi érvényesülése felé halad. Az amerikai filmekben a színházi előadás a cselekmény célja, melyen kezdettől fogva dolgoznak, melynek dalai születését látjuk, próbáit kísérjük, s mely művészeti produktum születésének kísérője csupán a szerelmek születése, a közös munkában egymásra találók szerelmei, kiknek személyes boldogsága is a siker

boldogságát szolgálja. A filmek vége maga a produkció, a mű a műben, a színház a filmben, a szenzációs utolsó tekercs, mely két vagy három revüképből áll, melyek egymáshoz képest is fokozzák, a fokozhatatlanig ajzzák, a hatást. A *Gold Diggers*-filmekben a színházat fáradt vagy elkényeztetett tehetségek birtokolják, s a nemzedékváltás által talál vissza önmagához a művészet, s a közönség tapsa avatja ideállá az új embert, megpecsételve a sikert. Alexandrov filmjében több történik, amit formálisan a *Gold Giggers*-típusú glamúr-revük és a Marx testvérek nevével fémjelzett abszurd komédiák kereszteződéseként írhatunk le. A színház nem pusztán visszatalál önmagához, hanem sosem volt, új színház jön létre, ami felveti a régi és új színház viszonyának kérdését, olyan kérdések válnak ezáltal a film szerkezeti problémájává, amelyek az avantgarde és a klasszikus elbeszélésmód, a tömegfilm és a művészfilm vagy a színházban a sztanyiszlavszkiji és az új törekvések (Meyerhold, proletkult) közötti ellentétekben és vitákban nyilvánultak meg a tárgyalt korban.

A Marx testvérek elsöprő és figyelmetlen aktivizmusa a gátlástalanságot idealizálja. Nem kritikátlanul: a gátlástalanságra és spontaneitásra épülő rendszer maga az őrület mint életforma, melyben a terv, az érték, az ideál – és bármiféle az egész érdekét szem előtt tartó regulatív idea – csak fejlődésgátló rögeszme lehet. A csúcspont felé haladó cselekmény következő szakasza a „marxi" anarchia diadalára épül. Hősünk „zenekari próbáját" látjuk: a későbbi – eléggé fáradt, a *Vidám fickók* vitalitásához nem mérhető – Fellini-film előzménye dióhéjban. Nagy esztrádzenekar gyors, vidám zenéjével indul a jelenet, a figurák kiöltöztek, kikupálódtak, ám magatartásuk a Marx testvéreké, az impulzus és cselekvés közötti közvetítetlen és kontrollálatlan burleszki egység, az amerikaias akcionizmus, a nagyvárosi utcák szelleme. A színházi jelenetben a zenekar a régi zene frázisaival értelmezte az új embert. A nagy színház a bécsi operett földi mennyországának harmonizációs tendenciái, művi idillje felé húzott, ahol hősünk csak rendzavaróként léphetett fel, ezért kell megteremtenie saját stílusát, melyben normává válik, ami normasértés volt, „fő vonallá" az elhajlás. A zenekari próba sajátos stílusa az akciófilmek szelleméből táplálkozik, a westerni barátságokra emlékeztet, melyek verekedéssel indulnak. A vidám kötekedés a tűrőképes emberi viszonyok próbája a klasszikus kalandos akciófilmben. A zenélés pofozkodásba, majd rombolásba megy át: a pofozkodás barátságos, a rombolás pedig örömteli. A zenekari próba játékos destruktivitása visszautal a „nagy zabálás" és az „állati október" destruktivitására is, ám most már mindez csak játék, a katasztrófa-elv, életprincípiumból játékprincípiummá átminősítve, csak az önmagukkal való szembenézés és önreguláció lehetővé tétele érdekében szabadítja fel az ösztönöket. A művészi produkció, a zene művészete a verekedés művészetébe megy át, hiszen meg kell küzdeni az anyaggal a formáért. A harmóniák dinamizálása és a ritmus gyorsítása, az inger fokozása a destrukcióig tornássza fel az élvezetet, ezzel egyúttal a szimbolikus agresszióba zárva be az agressziót. A nagyvárosi élet ritmusát fejezi ki az új zene, lázadva az elfojtások ellen, és a megszólalás jogát követelve a kegyetlen élet által edzett új szubjektivitásnak: szinte mintha már a rockzene felfedezését látnánk, az amerikai rockereket évtizedekkel megelőző szovjet rockerek lázadó formateremtő ihletének tombolásában. A felgyorsult élet és a felfokozott létharc zenei kifejezése születik meg, szimbolikus agresszióval fordulva a kenetes zenei frázisok ellen. A film ezen a ponton szintén előlegez, megálmodja a kultúripar jövendő évtizedeinek világtörténetét. Végül úgy fekszenek ki a zenészek az esztrádszám végén, mint a részeg orgia végén az állatok: az orgia azonban ezúttal a hangok orgiája volt,

s a letaroló erő esztétikai hatás. Ájult testek fonatát látjuk a nagy zenezabálás után. Új zene születik, de csak a zenészek számára öröm, a hallgatóknak gyötrelem.

A marxizmus karnevalisztikus alakváltozása: Marx és Engels helyett a Marx-testvérek. Az álcák megsokszorozódnak: az *Október* szatírjátéki változatát a Marx testvérek anarchista burleszkje álcázza, mely a hangsúlyozott, garázdaságig fokozott antipolitika orgiasztikus privatizmusa által stilizálja a politikai vonatkozásokat, s még ezt is álcázni kell az *Andalúziai kutyá*val beoltott *Felvonásköz*-stílusú szürrealista-dadaista bohózat „bevonatával", melyet szintén álcáz egy operettstílű szerelmi metamorfózis Hamupipőke-története (s ez utóbbi viszi vissza a filmet Alexandrov életművébe, a *Cirkusz*, a *Volga-Volga* vagy a *Világos út* hamupipőkéinek társaságába).

Alexandrov tehát Marxot nem – vagy nem csak – Leninnel, hanem mindenek előtt a Marx testvérekkel korrigálja és „fejleszti tovább", ami egyrészt Leninnel sincs ellentétben, mert Lenin sokhelyütt – taylorizmus, farmgazdaság – példaképszerűnek tekintette az amerikai fejlődést (melyet a porosszal mint negatív példával szeretett szembeállítani), másrészt mindez korántsem pusztán iskolás, vonalas leninizmus, mert a Marx testvérek anarchisztikus korrektívája az individuumnak s vele az erők szabad játékának és a fantáziának csinál helyet a koncepcióban. Az anarchizmussal együtt vetődik fel az erőszakosság problémája, a negatív destrukció és a pozitív agresszió megkülönböztetése (ha tetszik romboló és építő erőszak differenciálása), ami a vidáman erőszaktelített burleszk öröksége. Alexandrov ritmusnövekedésként mutatja be a harmónia, produkció, agresszió, destrukció kontinuumot, amelyben mindig az ellenállások által meghatározott mértékig kell az aktivitásnak a negatív pólus felé előre nyomulnia, tehát az ellenállások diktálják a „ritmust", mely addig öröm, míg az ellenállások határozzák meg, tehát amíg alkalmazkodás. A boldog rombolás bilincseket ráz le, a boldogtalan rombolás új bilincseket, akadályokat teremt. A boldog rombolás a káoszt és diszharmóniákat, a közönyt és érzéketlenséget, a monopolisztikus objektumokat és szituációkat támadja meg, a boldogtalan rombolás a harmóniákat. A boldog rombolás a harmónia ritmusnövekedése az ellenállások mentén, a harmóniák lihegése, szívdobogása, gyürkőzése, míg a boldogtalan rombolás talajvesztés, szétesés, defekt, depresszió. Az egyik destruktivitás a harmóniák életmegnyilvánulása, a másik destruktivitás leszakad a harmóniákról, azok eszközéből, fejlődési formájából ellentétükké válik. A cselekmény és a problémafelállítás most vizsgált szakaszában egy az egyben átvehető burleszk és esztrádfilm kombinációja, melyet a Marx testvérek anarchisztikus komédiája fejlesztett ki, s melyben a boldogság őrzi a destruktivitást, meghatározva elfogadható mértékét, és a destruktivitás a boldogságot szolgálja, tehát a gátlástalanság nem korláttalan, de korlátja nem negatív, hanem pozitív princípium.

A házmesterné fellázad a zajos lakók ellen és kidobja a garázda „huligánokat". Minden új dolgok sorsára jutnak a nagyvárosi aszfaltfolklór megteremtői: fedél nélkül maradnak, kitaszítva, lecsúszva. Visszakerülnek az utcára, ahonnan indultak. Mindez komikus változata a nehéz kezdet, a káprázatos tündöklés és tragikus bukás sémájára épülő zenész szenvedéstörténeteknek, melyek a kor Hollywoodjában divatoztak. Az iménti túlságosan felpörgött, destrukcióvá fajult vidámság ellentétébe „csap át": az őrjöngőket gyászhuszárokként látjuk viszont, a zenekar halottszállító kocsit kísér. A zenei orgia után mintha egyszerre temetni jönnénk az „új zenét", vagy mintha pontosan a „gyászos" tapasztalatra volna szükség, hogy az „új zene" ne zúzza szét önmagát.

A hegyből rom lesz, hogy a márványból szobor lehessen; a formának anyaggá kell válnia, hogy az anyagból új forma születhessék; a forradalmi hevület keresi azokat a szabályokat, melyekkel a destrukciót a konstrukció elemeként vagy fázisaként értelmezheti. Alexandrov filmje – ebben a nyugati avantgarde és a szovjet avantgarde egyet ért – elismeri a destrukciót, de elutasítja a polgári melankóliát. Ne feledjük, hogy most nem a forradalomról, hanem a „kulturális forradalomról" van szó, nem palotát, hanem színpadot ostromolnak, s így minden harcias kilengés szimbolikus destrukciót jelent. Az első rohamot azonban visszaverik a színházi tűzoltók.

A zenekar halottas kocsi után ballag, gyászos melódiával, mely hirtelen váltással tánczenévé alakul, két kultúra, „komoly" és „könnyű" művészet viszonyát parodizálva. A komor zene vidámmá válására elkomorodik a rendőr. A rend félreértése: csak a komoly, gyászos, szűk és merev rendet tartják rendnek. A rendőrfütty nyomán hőseink újra gyászos hangnemre váltanak: a poént majd viszontlátjuk Rjazanov *Karneváli éjszaka* című filmjében, melyben a fiatalok tánczenekara az aggok menhelye klasszikus zenekarának kell, hogy álcázza magát.

Felülkerekedik a halálon az élet, a régin az új. Reggel a zenészek kísérik a halottaskocsit, este a dolga végzett halottaskocsi szállítja az „új életet", a „huligán" zenekart, meghódítani a színházat. A kulturális forradalom új rohama következik: a roham szót most ne militáris értelemben értsük, ez a roham inkább az őrület rohama, s az őrületet is Foucault, Cooper, Thomas S. Szasz vagy Deleuze értelmében, megnyilatkozását pedig a hivatalos normától való elhajlás, az ekstázis és mámor rohama értelmében gondoljuk, így felel meg a film bohóckodással álcázott anarchista szellemének. Hatalmas eső jön, világmosó zuhany, nagyvárosi özönvíz. Macskazenét gajdolva robog az új özönvízben a szürreális kulturális rohamcsapat. Anjuta is az éjben kóborol, s a kerekek alá hull, hogy hősünk végre felfigyeljen rá, felszedje és felfedezze. Így jut fel a kocsira, a csapat női tagjaként, ki előbb, mint a kalandfilmekben szokás, fölös tehernek tűnt, később, késleltető mozzanatok sorát átvészelve válik középponttá. Felveszik a kocsiba, de a kocsis ott fogja zálogként, nem engedi be a színházba.

Mesés nézőtér, hatalmas, túldimenzionált csarnok, *Az opera fantomjá*ba illő félelmes tér néz szembe a produkcióval. A közönség kineveti az ázott csapatot, rongyos brigádot, nem hallja meg az utca költészetét intonáló új zenét. Daluk a filmet bevezető indulót parodizálja, – mérsékli vagy fokozza – tánczenévé. A rongyos zenekar zenéje vidáman viseli a közönség nevetését, velük nevet, együtt neveti ki velük a világot és gúnyolja önmagát, lerázva a zenének mind fenyegetően militáris, mind gyászosan komor és előkelő, mind rohamra szólító, mind a változásnak ellenálló, formakonzerváló jellegét. Mindez azonban még csak a zenebohóc produkciók sorának újabb darabja. A diadalmas változás, a nagy metamorfózis, a hasonló filmek végén várt szenzációs fordulat hordozója a színházba késve érkező, végül mégis színpadra lépő Anjuta, kinek produkcióját a film a rongyos-zenekar felkészülésével párhuzamosan készítette elő. Láttuk Hamupipőkét, amint ablakot pucol, míg az úrilány hamisan veri a zongorát és rikácsolva, harákolva vívódik énekleckéjével. Anjuta nem bírja tovább, s dalra fakad: a kirobbanó tehetség öröme hallgattatja el a verejtékes leckemondást, váltja le a kötelességszerű „kultúrmunkát". Ilyen előkészítés után nem csoda, hogy Anjuta úgy lép színpadra, mint eleven csoda. Alexandrov nem bajlódik az átváltozás motiválásával, áttűnéssel cseréli fel az ázott Anjutát kiöltözött sztárra, a színpad nagyasszonyára, Hamupipőkét diadalmas színpadi királynőre. Hasonló áttűnéssel jelenik meg a musical filmekben a jelenetet indító szerény próba helyén a kosztümös előadás. Az átváltozott Anjuta

énekelve vonul le, nagy lépcsőn száll alá (mint a *Nyolc és fél* végén a film hasonlóan átváltozott szereplői). Csak meg kell szólalnia, ellentétben az úrilánnyal, akinek tehetségtelensége és ostobasága lepleződik le, ha megszólal, ezért jobb, ha hallgat. Egyszerre más Anjutát látunk, mert „csodálatos" teljesítményén keresztül látjuk. Anjuta átváltozásával a rongyoszenekar bolondozása is átváltozik a bűvölet és szépség ünnepévé. Anjuta mint ihlető múzsa vagy mint a szépség istennője alászáll, hogy már pusztán megjelenésével és csatlakozásával igazolja, esztétikailag legitimálja őket, ők pedig, a mindent gúnyolók, Anjutát nem gúnyolják ki. Kosztya kis rongyos-zenekarával szemben Anjuta kiöltözött nagyzenekart vezet be: a „hivatalos" vagy „komoly" zenekar Anjuta vezetésével csatlakozik a bohócokhoz.

A megelőlegezett társadalomtörténetből megelőlegezett művészettörténet lett, miután a hegyek közül a színpadra került át a bohóczenekar. Willi Forst *Wiener Mädeln* című filmjében vagy Alexandrov *Volga-Volgájá*ban is két zenekar fog küzdeni egymással, Forstnál osztrák és amerikai zenekar a világkiállításon, Alexandrovnál férfi és női, klasszikus és modern, komoly és könnyű zenekar egy össz-szövetségi fesztiválon való fellépésért. Mindezt előlegezi a férfi vezette rongyos és a nő vezette elegáns zenekar szembesítése, mely a *Vidám fickók*ban a párbeszéd és összeolvadás felé halad. A férfiak diszharmonikus lázadását nagyobb harmóniák nevében birtokba vevő nő ugyanolyan nevelő funkciót vesz fel, mint az amerikai westernek asszonyai vagy később Rjazanov *Karneváli éjszaká*jának hősnője. Willi Forst *Wiener Mädeln* című filmje végén az amerikai zenekar bekapcsolódik az osztrákok zenéjébe, mely megnyeri a versenyt: ott is a film hősnőjének fellépése dönti el a zenekarok addig eldöntetlen és eldönthetetlen versenyét. Kosztya bekapcsolódik Anjuta dalába, a rajongás már nem a világ hamis formáit zúzza szét, hanem önmaga legjobb formáját keresi. Összefonódik két hang, csupa öröm a bűvölet és igenlés dallama. Ezen a ponton játszik bele Alexandrov filmjébe az amerikai filmekben megszokott dekoratív zárókép, a fényben fürdetett harmonikus boldogság víziója. Az állatfarm és az antiesztétika után megjelenik a konszolidáció motívuma, de ez sem valamilyen kiegyenlített és harmonikus drive-redukcióként, mert az életnek és a filmnek tovább kell peregnie, nem lehet a „boldog vég" záróaktus, a boldogság kezdet kell, hogy legyen, és nem vég. Újra a férfiak bolondoznak, de a vidámság sem garázda már, mert a boldogságot ünnepli.

A férfi zenei partizán csapatát a nő reguláris zenészhadserege követte, egyenruhásan. A férfi felvezette őket az utcáról, a nő lehozza őket a fenti dimenziókból. A zenekar úgy kettőződött meg, mint a *Nyolc és fél* végén, ahol szintén nagyzenekar vette át a bohóczenekar dalát. Végül felénk vonul a nővel kiegészített csapat, a finálé indulójaként szólal meg a „vidám fiúk" dala. Felénk irányuló face to face felvonulásuk a kulturális emlékezetben való honfoglalásukat sugallja, hiszen a film számára a mindenkori néző a jövőt, a befogadói aktus az alkotóknak (és virtuálisan – az alkotók nevében – a szereplőknek) a jövővel való kapcsolatfelvételét jelenti. Újra megjelennek a havasok, a zsúfolt tömeget egyesítő színpad háttereként. A hős felénk fordulva vezényel, mozdulata által bennünket is bekapcsolva, kórusként, a dalba. Végül a kamera hátra lendül, s távolodni kezd, miniatürizálva a képet, melyet elnyel az egyre gyarapodó sötét keret. A kamera kilendül a színház ablakán, a *Vidám fiúk* kamerájának záró kihátrálása fordítva műveli, amit Hitchcock tesz a *Psycho*ban, amikor a cselekmény kezdetén a kamera belódul az ablakon.

1.14.2. Grigorij Alekszandrov:Volga-Volga, 1938 (A Vidám fickók kapitalizmus-karikatúrájától a Volga-Volga szocializmus-karikatúrájáig)

A *Vidám fickók*ban olyan tréfás, animációs hatásokra épülő, majd absztrakt filmbe átmenő főcím megoldást láthatunk, amilyen a világfilmben a hatvanas években, harminc évvel később jött divatba. A *Volga-Volgá*ban dalban adják elő a címlistát, a megzenésített főcím a tréfás kuplé formáját ölti. A főcím a moziba – és cselekménybe – betessékelő kikiáltó, s szereposztó és a figurákat jellemző funkciót is felvesz, így előre jelezve a tréfásan karikírozott tanulságot is: kiemelve Bivalovot (Igor Iljinszkij) mint negatív hőst, hátráltatót, akivel a szereplőknek meg kell küzdeniük. De Bivalov egyúttal a főnök, a városka mindenható ura, a kisvárost uraló nagy gyár igazgatója, tőle függ az egész élet rendje, a szereplők érvényesülése és boldogsága. Bivalov nem egyszerűen szovjet Mefisztó, hanem Mefisztó szovjet fordítottja. Mefisztó ugyanis nagyszabású, Bivalov pedig kisszerű figura. A rosszban, a negatívban nincs nagyság, kicsinyessége, jelentéktelensége tünteti ki: lényege a magas pozícióba került kisszerűség, a társadalom és hatalom csúcsaira emelkedett jelentéktelenség és alantasság. Mefisztó az, aki – Goethe jellemzése szerint – rosszat akar és jót csinál. Bivalov a fordítottja: jót akar, de mindig rosszat csinál.

Az indítás koldusoperai elidegenítési effektusnak is tekinthető, a film elé vetett metafilmi sűrítményként működő főcím távolságot teremt a film és a néző között, s a szokásos indítást, mely egyszerre belehelyezi a nézőt egy más világba, e másik világ művi jellegének hangsúlyozásával bonyolítja. Az elidegenítés távolságot teremt néző és tárgy, s ezzel tartalom és tárgy között, nem a tárgyat, hanem a róla alkotott ítéletet nyilvánítva tartalommá. A brechti elidegenítés célja a néző kritikai tudatának felébresztése, a spontán nézői önátadás reflexivitásra váltása. A néző kritikus ítélete és distanciája Brechtnél a művészet varázstalanítását szolgálja: a hideg és artisztikusan tudatos nézőt nem manipulálhatják az alkotók. Alexandrov célja nem a nézőnek a műtől, hanem a műnek a „valóságtól" való elidegenítése. Az alexandrovi elidegenítési effektus célja a fantázia és a műalkotás felszabadítása a realisztikus esztétika uralma alól: a tündérmese és a commedia dell'arte segítségével szabadulni a „tudományos szocializmus" bornírt pozitivizmusának szűk és szemellenzős világából.

Azon nevetünk, amivel szemben szellemi fölényben vagyunk: a *Volga-Volgá*ban a hatalmon nevetünk. A nevetés ezért nem nélkülözi a szorongást, a nevetés, mint a szorongás túlkompenzációja, szinte harci magatartás, lázadás. Az alantasság diadalán, a kicsinység pöffeszkedésén, a bukottság diadalmaskodásán és a jelentéktelenség dicsőségén nevetünk. Azon, hogy a világ egy fordított világ, hogy a bolondok nem a bolondünnep urai, hanem a világ urai, s az ész egy napos uralma az ünnep, melyet el kell érni a film végére, happy endként.

Brecht le akarja leplezni a realizmusban az illúziók álcázott játékát, Alexandrov helyet akar csinálni, a realizmuson túl, a fantázia szabad játékának. Az elidegenítési effektust és a komikus hangnemet egyaránt szolgálja a plakátszínjátszás, mely a hangosfilmen is tovább viszi a némafilm színészet pantomimikus ágálását.

Bivalov sunyi, alamuszi, jelentéktelen figura, aki hierarchiaként értelmezi a társadalmat, s álhősként bitorolja a hierarchia csúcsát. Nem archaikus despota, nem szuverén zsarnok, pozíciója nem is örökség, s nem is a pozíció meghódítója; nem is jog és nem is harc útján jutott hozzá, hanem kinevezték. A funkció hibája, szerencsétlensége, defektje a funkcionárius,

kinek alkalmatlansága a rendszer kontraszelektivitására, a világ betegségére utal. A rendszer nem forradalmi, a jelentéktelenség és alkalmatlanság despotizmusa uralkodik forradalom címén, a forradalom nyakába ült a restség és butaság, a forradalmat tehát forradalmasítani kell, s ez lenne a cselekmény tétje.

A film elején bemutatott kisváros egy stagnáló világ, melyben semmi sem működik. A tutaj elakad a folyó közepén, a távirat nem jut el a címzetthez, a telefon néma. A modernizáció karikatúrája: Bivalovnak van telefonja melyet fontoskodva, státusz-szimbólumként használ, de a modern technika nehezíti a kommunikációt, ha fontos az információ, az ablakon át kiabálja ki telefonpartnerének. A politika uralmával a gazdaság és technika sorvadása párosul.

A civilizáció szférájában az ellenforradalmi forradalom képviselőjeként uralkodik Bivalov, így a kultúra szférájában vezeti be vele szemben a film a forradalmi ellenforradalmat. Bivalovot kinevezték, a tehetségek azonban nem kinevezés által teremnek. A tehetség a sors hatalmát képviseli az önkény hatalmával szemben, s a tehetség általi kiválasztottság hatalma nem antidemokratikusabb az önkényes választásénál, mert mindenki tehetséges, kivéve a karrieristát, a főnököt. A politika a hatalom tautológiájának szférája, az üres és öncélú hatalom hatalma, míg a kultúra a tehetség hatalma. A cselekmény célja a meghamisított szelekció korrigálása, a kontraszelekció megbuktatása, a helyes szelekciós mechanizmusok keresése, a politika dominanciájával szemben a kultúra dominanciájának megvalósítása. A gazdaság és technika stagnál, a kultúra azonban virágzik, a tehetségek a defektes világban a kultúra felé tódulnak. A szellem világa az egérút, melyet nem tud ellenőrizni a gazdaságra és technikára ránehezedő hatalom. A kultúra erénye és lényege itt a kontrollálhatatlanság. Egy ötletet el lehet hallgatni, de születését nem lehet megakadályozni. Nemcsak hogy virágzik a kultúra, de egy más kultúra virágzik, nem az, ami az uralkodó hatalom struktúráival lenne homológ, a kultúrában ugyanis kétpártrendszer érvényesül, két álláspont küzd egymással, s ezek küzdelme indítja el és viszi előre a cselekményt, melynek a homogén, monolitikus hatalmi ideált képviselő Bivalov csak hátráltatója. A cselekmény informális világában a film hősnője a főnök, az akciókat gerjesztő és a változásokat előre hajtó hatalom. Ellentmondás jön létre a társadalom és a kultúra között: a kultúra lényege a választás, míg a társadalom hatalmi szervezete ennek nehezítését vagy gátlását szolgálja. A hatalom nehezíteni akarja a választást, mely leváltással fenyegethetné, s ezt a kultúra széztúzásával, minden választás akadályozásával érhetné el.

Távirat érkezik, melyet a postáskisasszony (Sztrelka = Ljubov Orlova) kézbesít, a jó hírt a film hősnője hozza: össz-szövetségi fesztiválra hívják a város tehetségeit. Bivalov mint improduktív hatalom megnyilatkozása a hárítás, legyint, nincsenek tehetségek a városban. A Bivalovval szemben szerveződő kulturális ellenzék képviselői egymással és Bivalovval is harcolnak. Bivalovval való harcuk kiéleződését akadályozza, hogy az ellenfél komikus figura, egymással való harcukat mérsékli, hogy szerelmesek, szeretik egymást, ők a film szerelmespárja: a cselekmény tehát nem a harc kiéleződése felé halad, a kiéleződést a cselekmény komikus kacskaringói pótolják. A hatalom a tehetség és a műveltség princípiumaival egyaránt szemben áll; az ellenzék így két tábor, nem egy: Sztrelka képviseli a tehetséget, Aljosa (Andrej Tutiskin) a műveltséget, az előbbi amatőr, az utóbbi hivatásos zenész és kultúrmunkás. Vagyis Sztrelka a „nép", Aljosa az „értelmiség" és Bivalov a mindkettőtől elszakadt hatalom. Sztrelka a maga dalát játssza, Aljosa Wagnert, Sztrelkát harmonika kíséri, Aljosa nagyzenekart vezényel: teátrális karmesteri pozíciója a zenekarral szemben jeleníti meg azt

a hatalmi elvet, mellyel Bivalov az egész várost szeretné vezényelni. Sztrelka a népművészetet vagy a populáris kultúrát képviseli, Aljosa a kulturális üzemet és tradíciót; a kultúrharcra azonban rárakódik a férfi-nő ellentét. Az emancipálandó nem képviseli az emancipálandó műfajt, a nő szabadságharca a népszerű művészet szabadságharcát.

A cselekmény politikai szubsztanciáját egy kulturális és egy nemi forma is lefedi. A kultúrharc és a férfi-nő harc is leplezi az osztály- illetve hatalmi harcot: káderek és nép harcát. Mindez azonban nem az elleplezést szolgálja, hanem a torzulások egész problematikájának ismételt eltolását új és új, pittoreszk közegekbe, melyekben a politikai terror idején kimondhatatlan közvetlen és politikai kritika tartalmaiból végül meglepően sok elmondható.

A sznob Aljosa Bivalovval alkot közös frontot, Sztrelkával szemben. Előbb a politikai diktatúrával állítja szembe a film az esztétikai demokráciát, aztán az esztétikai demokráciában észleli a sznobizmust, a politikai diktatúra kulturális megfelelőjét, az ízlésdiktatúrát. A kultúra is szenved a társadalom betegségeiben, de a mozgékonyabb mert szublimáltabb kultúrában könnyebb érdek nélkül mérlegelni, s elfogulatlan döntésig vinni a problémákat. A film cselekménye utazás, de nemcsak a szereplők útja a dicsőség és boldogság felé, egyúttal egy dal útja is, mint a szépség nyilvánvaló önmegmutatkozásának ellenállhatatlan szükségszerűsége, a szépség ellenállhatatlanságának története. Az alkotás és a befogadás az ellenőrizhetetlen szabadság aktusai, a szépség mindkét megnyilatkozása olyasmi, amit nem lehet parancsra tenni.

A szeretők pártokat képviselnek a kulturális demokrácia pluralisztikus pártrendszerében: a pártok ennek következtében szellemi alternatívák, a valóságos problémamegoldás pozícióinak szellemi differenciálását szolgáló elkülönülések, és nem a gyűlölködés, nem a kibékíthetetlen és elmérgesedő ellentétek viszonyában állnak. Az ellenpártok szerelmi viszonya a nem hazug, nem hamis demokrácia modellje. Ha a problémamegoldás vitaképes szellemi folyamatának megszervezését szolgálja a pártosodás és pártoskodás, és nem a kizsákmányoló hatalom birtoklásáért folytatott konkurenciaharcot, sem helye sem értelme nincs a gyűlöletnek. A politikai demokráciakoncepcióból a szerelmesfilm is hasznot húz: a szeretőknek ellenpártok vezéreiként való bevezetése a Shakespeare-i férfi-nő-vetélkedés formájában dramatizálja a szerelmet. Így a szerelem nem lesz tét nélküli, statikus idill, mely betemetné a nemi viszonyban rejlő dramatikus potenciált. Lehetővé válik az idill dinamizálása.

A cselekmény alapstruktúrája a komikus diktatúra megdöntése egy kulturális forradalom által. Mivel mindez politika és kultúra szembeállítására épül, a kultúra nem szerveződik alternatív politikai hatalommá, nem a politika helyére lép, győzelme a politika súlyának csökkenését jelenti, Bivalovot nem kell megbüntetni vagy leváltani, elég, ha nevetségessé válik. Nem a bűnöst kell végül megbüntetni, hanem a tehetséget megjutalmazni és felemelni. A szelekció pozitív, jutalmazó és nem negatív, büntető jellegű. Nem Sztálin vagy valamely központi bizottsági tag tesz igazságot és emeli fel a hősöket, a zsűri azt a dalt jutalmazza, amelyet már az egész társadalom énekel.

A cselekmény célja a kommunizmus eredeti céljának megvalósítása, az állam elhalása, a politika funkcióinak átruházása a munkára, alkotásra. A cselekmény egy ítélkező aktus felé halad, mely nem bírósági aktus, hanem zsűrizés, s melyben előbb – tévesen – a politikának utalják ki a díjat, a politika azonban nem tudja a dicsőséget realizálni, a politikus nem tudja eljátszani a dalt, melynek szerzőiségét neki tulajdonítják, álhősként válik a dicsőség színpadán bukott bohóccá. Ezért a díjat át kell ruházni jogos tulajdonosára, az alkotóra. A *Volga-*

Volga tehát, alapstruktúráját tekintve tehetségkutató karrierfilm, művészi karriertörténet. A kor amerikai filmjeiben (pl. *Golddiggers of 1933*) a szegénység, a pénztelenség, a gazdasági válság az érvényesülés akadálya, itt a bürokrácia.

Minden hierarcha érzéketlen: sem a politikai, sem a kulturális „főnök" nem észleli a tehetséget. Bivalov, a politikus minden kultúra ellenfele, míg a kulturális főnök, a sznob karmester csak az élő kultúráé. Sztrelka szerepe kettős, egyrészt ő az őstehetség, a diadalt arató dal szerzője, másrészt ő az, aki nem a maga, hanem a többi tehetség érvényesüléséért harcol, saját tehetségét illetően – ez is a tehetség jele! – bizonytalan, de a többi tehetség érdekeit és jogait temperamentumosan képviseli. Az alkotó egyben harcos: a biciklin száguldó Sztrelka szovjet Supergirl vagy Batwoman, mindenütt jelen van, mindenbe beleavatkozik, orvosol minden gondot, megold minden problémát. Mindezt azonban nem az amerikaias rendőrfilmi stílusban teszi, sokkal inkább egy tradicionális anyafunkció feleleventője. Hősstílusának alapvonása a szerénység, nem repül, mint az amerikaiak, csak biciklin jár.

A tehetségekért folytatott kultúrharc nem válhat politikai hatalmi harccá: ez is az alkotás formáját ölti. Sztrelka bizonyítani akarja, hogy a város tele van tehetségekkel: színházzá alakítja az egész világot. Bármerre jár Bivalov, amatőr produkciókba ütközik. Leszáll az este, Sztrelka népe átveszi a várost, az élet az ellenforradalmi forradalom savanyú komorságát gúnyoló játékká válik, a nyelv zenévé. Sztrelka tündér is, mindeme varázslatok forrása, de főrendező is, miközben dalol vagy harmonikán játszik, intésekkel utasítja a többieket, játék közben egyúttal rendez. A karneváli éjszaka, mint orosz szentivánéji álom, szabadítja fel a hierarchikus és stangnáló világban vegetálók tehetségeit. A titkok felszabadulásának éjszakája, de a titkok nem kényesek, kínosak vagy szégyenletesek, ellenkezőleg, a nyilvános és hivatalos valóság kényes, kínos és szégyenletes, s a titkok ostromolják, más életet követelve, víziókká válva, a realitást. Ez egy fordított pszichoanalízis, egy anarchikus pszichoanalízis, mely egyértelműen a lét bűnével, mint a puszta fennállás ostobaságával, a helyzeti energia (= a társadalmi helyzet energiája) stupiditásával állítja szembe, a mobil szubjektum titkaként, az erényeket. Shakespeare komédiájában az az érzésünk, hogy minden fa vagy bokor mögött ott rejtőzik a varázslat, Alexandrovnál minden ember köznapi, a társadalmi alkalmazkodás által rákényszerített maszkja mögött a tehetség varázslata. Nem az ösztön az ember ki nem élt része itt, épp az ösztönöket élik ki, s ez nyomorítja meg őket, az ember ki nem élt, elfojtott része a szellem. Az eme fordított pszichoanalízis által leleplezett világban úgy félnek a szellemtől, mint a Freud által leírt kultúrában az ösztöntől. Bivalov beijedt kisemberként menekül a varázséjszakában, mely nagy, komplex revüképpé áll össze a kezdeti magánszámokból. Előbb sündisznóként gubózik be rosszkedvébe, utóbb savanyú és fantáziátlan figuraként iszkol, a karnevál bohócai elől az élet bohóca. Hatalomvágya lepleződik le, mint az örömtelenség bosszúja. Mintha rémek elől, úgy fut az örömök elől. Ebből a szentivánéji komplexumból nő ki később Rjazanov *Karneváli éjszaka* című filmje, melynek lényeges elemei mind megvannak már a *Volga-Volga* első nagy revüképében. A boldog bohó város népi szürrealizmusa veszi birtokba az éjszakát, a világot, – csak egy éjszakára. Közben Sztrelka, akinek műve az öröm általános kirobbanása, a tehetség és boldogság bacchanáliája, csapzottan lép ki a revüképből, hogy vitázzon, érveljen.

Sztrelka és Bivalov küzdelme Sztrelka és Aljosa küzdelmébe megy át. Az ünnep harcol a prózával, de két ünnep is egymással. Ahogyan később a *Karneváli éjszaká*ban látjuk viszont Alexandrov szentivánéji vízióját, a zenekaroknak a későbbiekben következő csatájára épül

majd Willi Forst *Wiener Mädeln* című filmje. A két csapat versengése az ünnepi éj csúcspontja, Sztrelka és Aljosa egymásnak háttal állva, egymást lökdösve vezényelnek. A két zenekar nem tud eggyé alakulni, mint a *Vidám fickók* végén. Sztrelka megnyeri és elveszti a kultúrharcot: megnyeri, mert elmehet a város kultúrcsapata a nagy fesztiválra, de el is veszti, mert Bivalov végül Aljosa előkelőbb csapatát küldi fel Moszkvába. A kultúra nyer, de a fél kultúra kizárása által, a kulturális forradalom győz, de a női és népi kultúra kizárása árán. A duplán elnyomott, a forradalmár, a szimplán elnyomott, a reformer számára kaparta ki a gesztenyét.

Rudolph Máthé *When Worlds Collide* című filmjében, melyben az űrhajó Noé bárkája, az a kérdés, kit kell átmenteni az új világba, ki szükségszerű és ki fölösleges az új társadalomban. Ami ott az űrhajó, az itt a volgai hajó, mely a siker felé visz, a dinamikusba a statikus világból. Fellini *Nyolc és fél*jében a megszületni nem akaró, képzelt film tárgya az átkelés, a Noé-bárka-vállalkozás, ami Alexandrov művében a film alapstruktúrája.

A volgai út egy szülési folyamat, az új világé. Egyik oldalán van a káosz, a tunya időtlenség, mint az idétlenség uralma, a másik oldalon, a túlsó parton vár a modernitás. A cselekmény lényege így a hátra- illetve előmozdító típusok különválasztása. Ki jusson fel a hajóra, kit küldjenek Moszkvába? Mindkét filmben, Máthé és Alexandrov művében is az a kérdés, ki hozza magával az emberiség információját, az út kiindulópontján az emberiség puszta kaotikus anyag, mely új formát kap a végén. Az amerikai filmben a nagy tudós, az új Noé vigyáz a szelekció értelmességére és igazságosságára, s maga is lemond az útról, így garantálva a döntés önzetlenségét, a vállalkozás tisztaságát. A szovjet filmben ezzel szemben a legbutább és legkorruptabb figura a főnök, így a helyes szelekciónak a főnökség döntései ellenére, a kulturális ellenállásból kell fakadnia. A kulturális forradalom, mint az uralkodó, hatalmi érdekekkel összefonódott, hivatalos kultúrával szembeszegülő ellenállás gondoskodik a kontraszelekció korrigálásáról. A szelekció két rendje kettőzi az izgalmat. Előbb az a kérdés, ki jusson fel a hajóra. Bivalov természetesen az ízléskonzervatív férfizenekart veszi fel a küldöttségbe, melynek élére áll. A fellázadó nők és népművészek azonban alternatív kulturális expedíciót indítanak. Cifra gőzhajó indul a hivatalos delegációval, igaz , hogy öregecske és amerikai hajó, de sikerül üzembe helyezni, s így az induló csapat füstje és önbizalma nagy. A kontraszelekció világában minden helyzet fejtetőre áll, nem a búcsúztatók kívánnak szerencsés utat: „Szerencsés maradást!" – integet Aljosa Sztrelkának. Sztrelka csapata nem kifejezett női csapat, de egy nő csapata, ő a vezér. Ennek következtében a lázadó csapat egy anyás világot állít szembe paternalista kultúra és politikai diktatúra kombinációjával. A boldog vagy női hajó egyben koedukált vagyis szerelemhajó. Míg a férfiak eltávolodnak, komfortosan csorognak a vélt dicsőség felé a Volgán, a nők, parasztok és műkedvelők csapata, mint egy partizánfilmben, felmegy a hegyekbe. Valaki tud egy utat, mely hegyeken és mocsarakon át, de a célba visz, s Sztrelkáék vállalják. Az amerikai filmben a tehetségek kerülnek „Noé bárkájára", az orosz filmben épp ők nem kerülhetnek fel rá: de a tehetségnek szüksége van a próbatételre, a „nehéz útra", a hosszabb útra, a kerülőútra, a kallódásra. A kényelmes úton csorgók elvesztik nemcsak realitásérzéküket, fantáziájukat is. A lázadók a hegyeken átkelve megelőzik a kényelmesen csordogálókat, s végül tutajra szállnak. Sztrelka előbb gyalog, majd tutajon, s átszállva, egyre nagyobb hajókon jelenik meg: az ő személye attributumaként bontakozik ki a karrier külső szimbolikája.

Most már hajó áll szemben hajóval. Kis hajó a nagy, tiszta, fehér hajó a füstölgő ellen, és orosz az amerikaival szemben, mert elitkultúra verseng a populárissal és importkultúra a

nemzeti kultúrával. Így jön létre a versenyhelyzet, boldogok hajója a bolondok hajója ellen. Ez a második szelekció. Sikerült megakadályozni a verseny megakadályozását, s így a versenyhelyzet szelektál. A harc út, és az út verseny. A nagy hajón a próba is gyászos, a nagy csapatot nehezebb összefogni (a kicsi a jó és szép!), a karmester leinti a zenészeket, a politikus pedig a karmestert, a zene csak a politikai szónoklat körítése. Így a tutaj az igazi zenehajó, romantikus hegyi tájak dekorálják a szenvedélyes, örömteli dalt, melyet Orlova ad elő, harmonikázva. A hatalom hajója, a hivatal hajója, a bolondok hajója ellenfele a boldogok, a szabadok, a kitaszítottak hajója, melyet a sokszorosan – nőként, tanulatlanként, lázadó népvezérként – hátrányos helyzetű Sztrelka vezet.

A versenynek hátrányai is vannak, nemcsak előnyei. Mivel nem egy Noé bárkája van, hanem kettő, melyek ráadásul versengenek, végül mindkettő bedöglik, illetve zátonyra fut. A kulturális Noé bárkája, a kultúrharc során, kulturális Titanic-ká válik, de a verseny és harc defektje ismertet meg az élet boldogságával. A két konkurens hajó vesztegel, leszáll az éj, az ellenfelek elbizonytalanodnak, most van idejük gondolkodni, magukba nézni. Az elbizonytalanodás valami bűnbánatfélét ébreszt, aminek eredménye az eszmélkedés. Ez, a film közepén, a cselekmény nyugpontja, amikor a harc csendesültén, érvényesülhet a természet szépsége, a volgai táj nagysága. Sztrelka és Aljosa rátalálnak a természetre, önmagukra és egymásra. A rohanó élet defektje mintha gyógyhatással volna az erkölcsi és érzelmi defektekre. „Hülye voltam." – mondja a férfi, aki eddig leszólta a nő dalát. „Tényleg rossz a dal." – erősködik a nő, aki eddig harcolt érte. Ez az a pont, ahol a szereplők egyszerre egymás igazát élik át és nem a magukét, a természet nagysága számára feltárt ember fedezi fel magában a lelki nagyságot. A zátonyra futott hajó középponttá válik, boldog sziget az örökkévalóság közepén. Olyan érzelmi csúcspont színhelye, amilyet a boldog vég sem fog jelenteni, a hektikus kavalkád, mely a szereplőket lefokozza egy hazafias és osztályharcos finálé absztrakt címertani ábráivá.

Bonyolítja az erkölcsi katarzis pillanatát, hogy a két főszereplő a magány és vágy állapotában ismeri fel igaz érzéseit, s akkor tesz vallomást, akkor válik képessé a teljes kommunikációra – ez a kor szerelmi komédiáinak gyakori komikumforrása –, amikor a másik nincs jelen. A vallomás imaginárius partnernek szól, aki itt is van, a szomszéd hajón, és nincs is itt, mert nem ezen a hajón van. Az akadálytalan viszony, a közvetlen együttlét gyermeteg kötekedéshez vezet, az együttlét az énnek kedvez, csak az elválás és vágy állapota kedvez a másiknak.

A főhősök erkölcsi konfliktuson és megújuláson esnek át, a konfrontatív világ azonban nem kész az új, békülékeny és érzékeny erkölcs befogadására. Az objektív skizmának szüksége van a szubjektív „skizó"-ra, meghasonlásra és diszharmóniára. Hőseink úgy járnak, mint a *Csoda Milánóban* szerelmespárja jár majd egy filmtörténeti korszakkal később, a néger fiú és a fehér lány. Mindkettő átevez, békülni, a másik hajójára, a hajók azonban elindulnak, s így a vezérek permutációja az eredmény, mindegyik a másik csapatával folytatja az utat. Az egymást keresők magánya megkétszereződik, nemcsak egymást, csapatukat is elveszítik. A boldogság lehetőségének sejtelme megkettőzte – a harci helyzetben – a szerencsétlenséget.

A nő a másik hajón adja elő, a konkurens férfiaknak énekli el dalát. A férfiak, ellentétben Aljosával, fellelkesülnek, felismerik a dal szépségét. Aljosa nem, csapata azonban elismeri a hősnő produktumát: ezáltal a tehetség felismerésének karrierfilmi és a szerelem felismerésének bohózati nehézségei erősítik egymást. Aki szeret, akit az ember magáénak érez, annak értékeit nehezebben ismeri fel, képességeire nincs olyan rálátása, mint egy „szép idegenére".

Senki sem próféta a saját ágyában. Bivalov magáénak érzi a várost, Aljosa magáénak érzi Sztrelkát, s egyik sem nézi a tisztelet és a figyelem nagyítóján át azt, ami az övé. A birtokosi viszony csökkent érzékelő és felismerő képessége háromszorozódik meg a politikai, a kulturális és a szerelmi konfliktusokban. Ezáltal a film elmélyíti a szerelem fel nem ismerésének komédiákban gyakori konflitusát. (A komédiák késleltetett szerelemfelismerése a melodrámákban gyakran utólagos: az ember csak azt ismeri fel, ami elveszett.)

Sztrelkának azért is át kell kerülnie a képzett zenészek hajójára, hogy a férfiak lekottázzák dalát. Az, ami a szerelmi komédiában hátráltató mozzanat, a hajók cseréje, a karriertörténetben előrevivő. Hasonlóan kétértelmű a hajókatasztrófa toposza. A vihar elviszi a Bivalov noteszlapjaira lekottázott dal példányait és szétteríti a Volgán. Úszik a dal a folyón, dalhalászok zsákmányaként. Bizonyos értelemben fordítottja a helyzet Bolváry Géza *Zwei Herzen im dreiviertel Takt* című filmje alaphelyzetének: ott a dal vész el, szerzője agyából elpárolog a melódia, itt a dal megsokszorozódik, és mindenütt jelen van, de elvész, kétségessé válik szerzője kiléte. A dal, míg meghódítja a világot, maga mögött hagyja, elfeledi szerzőjét. Közben Moszkva környéki ipari tájakon hajózunk már, s a növekedés, az ipar szívdobogása, a vas és acél burjánzó és rohanó világa esztétikájával kombinálódik a dal megsokszorozódása, életre kelése, köztulajdonba vétele.

A *Párizs háztetői alatt* moszkvai adaptációját látjuk, felfokozva: René Clair filmjében egy egész háztömb a népénekes dalát énekli, ez szól minden lakásban, ahová a kamera betekint, Alexandrovnál Moszkva, az ország énekli a dalt, ez szól a hajókról, a rádióból. A siker azonban a dal sikere és nem szerzőjéé. Mire Sztrelka megérkezik Moszkvába, mindenki ismeri az általa hozott dalt, ezért úgy néz ki, mintha lopta volna. A dal sikere a szerző bukása, senki sem hiszi el, hogy nem ő lopta, hanem tőle lopták a dalt. Mivel a dal a főnök, Bivalov noteszlapjain terjedt, végül őt idézik szerzőként a zsűri elé. Bivalovot ünneplik Sztrelka daláért, éppen őt, aki Sztrelka sikerének legfőbb akadályozója volt. Ővé a dicsőség, ismét ő szónokol, a dal azonban őt is cserben hagyja, hisz el kellene játszania a közönség előtt, ezért nem vállalhatja a szerzőséget. A politikában lehetséges a kontraszelekció, és eredménye, a bitorlás, a kultúra azonban szellemi immunreakcióval reagál a bitorlókra.

Az elnyomó vezető elleni harc története a nemek és a műfajok konkurenciájával folytatódott, majd az elveszett dal történetét átalakítva az elveszett szerző történetévé, azzal fenyegetett, hogy a legfőbb akadályozó, az örök hátráltató, Bivalov aratja le a sikert. Az alexandrovi Hamupipőke a csúcson van, dala meghódította a világot, de most sérültebb és boldogtalanabb, mint vidéki postáskisasszonyként, a film elején. A tehetség bizonytalan önmagában, érzékenysége folytán veszélyeztetett, védelemre van szüksége, amit nem kap meg a film társadalmától. Ellenkezőleg, kezdettől az utolsó pillanatig ellenségességgel, bizalmatlansággal, idegenkedéssel, értetlenséggel és érzéketlenséggel kell küzdenie. A filmnek a tehetség érvényesülésének lehetőségéről alkotott képe valóban nagyon pesszimista, azaz pontos. Érvényesüléséhez csodának kell történnie, ki kell nyílnia Pandora szelencéjének, elszabadulnia a viharoknak, s végül azok terjesztik a dalt, melynek a hivatalos kultúra csatornái ellenálltak. A Volga medre a siker szülőcsatornája, nem a tömegkommunikáció csatornái.

A bizonytalan Sztrelka nem merte kimondani, hogy ő a szerző, egy nemlétező barátnőt, bizonyos Dunyát emlegetett szerzőként, ezért most mindenki Dunyát keresi, Dunya nevű nőket szednek össze, miközben Sztrelka potenciális vízihullaként sodródik a Volga hullámain. Sereg álhősnőt szednek össze, miközben vízbe ugrott, víznek ment a valódi.

A film különösen mély értelmű motívumához érkeztünk. A sikeres szerzőt szinte karhatalmi erőszakkal hurcolják végül a zsűri elé. Alexandrov filmjének a *Vidám fickók* abszurditását felidéző csúcspontján a tehetség újabb megkínoztatásaként jelenik meg a siker. A siker csúcspontja a dal terjedése, az ihlet termékének a természeti szükségszerűségek ellenállhatatlanságával versengő vitalitása, a dalt visszhangzó tágas, hatalmas ipari világ, második természet képe. A szerelmi karrierfilmek szokásos műfogása a visszaesés a csúcsponton, a szeretők már egymáséi, az alapkonfliktus megoldódott, amikor, a boldogság küszöbén, újabb félreértés és visszaesés következik be. A *Volga-Volga* ezt a műfogást viszi át a szerelmi karrierfilmből a művészi karrierbe. Ezt azonban úgy teszi, ami korántsem csak a jó véget hátráltató bohózati fordulat, ellenkezőleg, az újabb töréssel a film nagy szorongásmennyiséget képes becsempészni a cselekménybe, éppen ezzel hozva fel az operettszerű és bohózati motívumokat keverő *Volga-Volgá*t a *Vidám fickók* abszurd komikumának szintjére. Az abszurd komikumot pontosan ez a nagy szorongásmennyiség tünteti ki és mélyíti el. A komikum a szorongást tartja sakkban.

A zenész karrierfilm jellegzetesen szovjet variánsa nyilvánul meg a csúcsélmény visszásságában: nemcsak a kudarctól, a sikertől is félni kell. A kudarc tehetségtelenséggel vádolja az öntevékeny, a ki nem nevezett, műkedvelő zenészt, igazolja a hivatalt és a hivatalból zenélőket, a siker ezzel szemben gyanússá teszi a „hivatalos út" logikáját megzavaró sikeres embert. A tehetség véletlenségét, önkényét, szabadságát a lopás gondolatával racionalizálja a társadalom. Valami nincs rendben, nem az előírt utakon haladnak a folyamatok, a tehetség rendzavaró elem, melyet bűnösként értelmez a szellemi rendcsinálás. A siker kiváltja a gyanút és rágalmat; a tehetség drámája megkettőződik, mert egyrészt nehezebben ér célhoz, mint a más tollával ékeskedő másodlagosság, másrészt, ha már célnál van, sorsa gyanú, rágalom, megalázás és meghurcoltatás. Ez a film legradikálisabb, legszubtilisebb módon rendszerkritikus aspektusa. A tehetség és teljesítmény veszedelem a teljesítő számára: a tehetségtelen ember a boldog észrevétlenség állapotában tengetheti életét, de jaj annak, aki a reflektorfény rizikóját vállalja. A sikeres embert nem védi és rejti többé az áldott középszerűség, a boldog jelentéktelenség. A siker szemet szúr, kiváltja a tehetségtelenség ellenérzéseit, értetlenségét és haragját, a szellemtelenség reakcióit, s jaj a tehetségnek, mert a film kezdettől fogva arról szólt, hogy pontosan ez a tehetségtelenség van hatalmon. Ezt a koncepciót Alexandrov a kor szovjet filmjeinek bevált trükkjével képviselhette. E filmek a létet a helyi, a legyent, az eszményt a központi kultúrába vetítve modellálják. Így Moszkva úgy viszonyul a kisvárosi miliőhöz, mint a menny a földhöz, a jövő a jelenhez, az ideál a realitáshoz. Ezért is kell elvándorolni Moszkvába, az útikaland a jövőbe vezet, olyan világot keres, amelyben megoldódnak a jelen megoldhatatlan konfliktusai.

A *Nyolc és fél* végére a művész válsága azért hatalmasodik el, mert nem teljesítette ígéretét, nem tudja prezentálni a nagy mű koncepcióját a sajtókonferencián. A *Volga-Volga* művésze hasonló gyülekezet előtt jelenik meg a film végén, hasonlóan hurcolják oda, de ő azért van bajban, mert megalkotta művét.

Fellini *Nyolc és fél*jében negatív csúcspont előzi meg a pozitívat, a mű elvetélése a mű születését, a kudarc csúcspontja a felismert és vállalt meghiúsulás katarzisából fakadt sikert, az elvetélt mű feltámadásaként, mely ily módon a hübrisz, az ambíció, az ipar, a divat, a sznobizmus vagy a rendező diktatúrája műve helyett a szerénység és érzékenység műve lesz, s túllépi a művészt elnyeléssel fenyegető kultúripart és politikai vagy ízlésdiktatúrát. Az orosz

filmben a mű kezdettől fogva a szerénység műve, ezért a szerzőnek a nyilvánossággal való találkozása hasonló módon megjelenő, de ellentett értékű konfliktus formáját ölti.

Mindkét film negatív csúcspontja azonos. A nyilvánosság ezer szeme elé citált szerző bemászik az asztal alá, s ott rejtőzik el, a *Nyolc és fél*ben azért, mert nem érzi magáénak a művet, nincs filmje, nem hozott semmit a nagy csődületnek, ezért szellemi értelemben meztelen. Ha mégis megcsinálja a filmet, ez róla, magáról és övéiről fog szólni, s talán kínos és keserves megpróbáltatás lesz valamennyiüknek, s így a művész megint csak meztelen. A *Volga-Volga* hősnője azért mászik az asztal alá, mert a vízből halászott Sztrelka, női Chaplinként, túlbő tengerészruhában jelenik meg, melyet az asztal alatt lapuló tengerész, a ruha kölcsönzője visszakövetel tőle. Megint csak a meztelenség és szégyen motívuma: nem az övé a ruha, még mindig van valami, ami nem az övé, ahogyan előbb a dalról is azt hitte a világ, hogy nem Sztrelka szerzeménye. Ha nem is a dallam a másé, mint előbb hittük, most a ruha a másé, le kell vetni: Sztrelkát üldözik a bűntudat és szégyen álomszimbólumai.

A nyertes a zsűri asztala alatt: az alkotó politikai szorongásának kifejezése, mely abból fakad, hogy az érvényesülés nem az érték és nem is a siker, hanem a hivatalos elismerés függvénye. E ponton is van közösség Fellini és Alexandrov között: a *Nyolc és fél*ben is megfenyeget a producer, tönkreteszlek, suttogja a sajtókonferencián. Derékba törhet az olasz Guido pályája is, amennyiben nem paríroz, s nem szállítja a szenzációs közhelyeket.

A szerzőt üldözi a szégyen, nem érzi magáénak a sikert, szeretne elsüllyedni. A nárcisztikus pánik érzését közvetíti mindkét film negatív csúcspontja. Nemcsak a szovjet művészt kínozza meg a szovjet siker, mert a diktatúrában veszélyes a rang és láthatóság, a szovjet művész kínja mellett hat az általános művész-szorongás is: a művész vallomást tesz, érzéseit gyónja meg a közösségnek, s ezzel a közönség ezer szemű szörnyének bírósága elé kerül. A politikai hatalomnál nem kevésbé félelmetes felemelő vagy lesújtó hatalom a nyilvánosság hatalma.

A siker mind a *Nyolc és fél*ben, mind a *Volga-Volgá*ban lidérces álommá válik, s ennek kifejezése az asztal alá mászó ünnepelt szürreális gesztusa. A *Nyolc és fél* hőse főbe lövi magát az asztal alatt, s a távozó léleknek az anya ábrándképe int; a *Volga-Volga* hősnője előbb víznek megy, aztán mászik az asztal alá, a valamiféle születés előtti állapotba vezető szorongásteljes regresszió motivikája megkettőződik. Itt ő maga az, aki anyaszerepet vállalt, aki a tehetségek közösségét pátyolgatta s vonultatta fel a tehetségtelenség közössége ellen. Benne fogant és belőle született a dal, amit végül az ország énekel.

Mindkét filmben, a *Volga-Volgá*ban és a *Nyolc és fél*ben is szerepet játszik a megoldásban a gyermek szimbóluma. A *Nyolc és fél*ben a bohóczenekar tagjaként jelenik meg a gyermek, s az ő megjelenésük a mű születésének pillanata. A gyermek vonja szét a mű függönyét, ő lép oda a függönyhöz, melyen át a mű szereplői belépnek a szellemi születés pillanatában. Bizonyos értelemben Kosztolányi Dezső is bemászik az asztal alá, amikor arra kérik, hogy pedagógiai és kultúrpolitikai kérdésekről nyilatkozzék: „Mit mondhatok nekik én, a költő, akinek az az egyetlen értékem, hogy megrekedtem a csecsemőkori fejlődési fokon s abból élek, hogy a felnőtteket gyermekességemmel szórakoztatom s olykor – éppen neveletlenségemnél fogva – olyasmit merek kimondani, amit ők – éppen a jólneveltségüknél fogva – már ki sem mernek mondani?" (Az olvasó nevelése. In. Kosztolányi: Ábécé. Bp. én. 74. p.) A *Volga-Volgá*ban is egy kisfiú jelenik meg, aki nagy zenekart vezényel, az ő intésére szólal meg az amatőr dal profi módon hangszerelt nagyzenekari változata, ugyanúgy, ahogy a *Nyolc és fél*ben is nagyzenekar veszi át a bohóczenekar témáját, amikor megindul a szereplők

nagy bevonulása a műalkotásba. A gyermek Fellininél a múlt, az ősdráma, a személyes alapkonfliktusok, az önmegváltásra kárhoztatott lélek magánya, aki magára kell hogy vállalja szerettei sorsát és problematikáját. Alexandrovnál a nő dalát hangszerelő és megszólaltató kisfiú motívuma az „ifjú szívekben élek, mindig tovább" értelmét is hordozza. A magyar költő a forradalomban reménykedve fogalmazta meg az „ifjú szívekben élek" motívumát, Alexandrov ugyanezt a motívumot már a forradalom által hozott barbarizációval szemben és az általa kiváltott értelmiségi szorongások nevében fogalmazza meg.

Láttuk, hogy Sztrelka szerző, Aljosa csak kivitelező, közvetítő; a szerző bizonytalan, tele kétellyel és szégyennel, míg a kivitelező azt hiszi, hogy mindent tud, és mindenben igaza van. A másodlagos kultúra a hangadó, övé a presztízs, s a harmadlagos kultúra, a legrosszabbak kultúrája a hatalom birtokosa. Nem a termékeny ember a magabiztos. A nagy hangú döntési, ítélethirdetési és uralmi igény a jogosulatlanság, a bitorlás jele. A kompetencia sugárzása, imponáló póza az inkompetencia jele. (Ezt a film következetesen végiggondolja, s ezért teszi végül, az ünnepelt eltűnésével, az egész zsűrit nevetségessé.) A film végén a fordulat az érzékenység és a szerény értékek győzelmét hozza: a nő értékeiét. A Mű színre lépésekor a férfiakban is győznek a női értékek, a fogamzás értékei. A Mű is gyermek, ezért is szükséges a film végén a gyermek szimbóluma. A foganó, gondoskodó anyai világ győzelmének kifejezéséhez idézi fel a film a gyermek alakját. Oroszország is anya, a Volga is anya. Az orosz értékek ellenőrzik és korrigálják a bolsevik értékeket, amikor a fantázia korrigálja az ideológiát. Az orosz filmek nézésekor az az érzésünk, a Volga olyan szerepet játszik e kultúrában mint a Gangesz az indiaiban. Lehetséges, hogy a Volga valamilyen matriarchális ősistennő megtestesüléseként él tovább az orosz tudattalanban, melyet nem sikerült soha maradéktalanul krisztianizálni? A matriarchátust nem kell feltétlenül primitív módon valamilyen közjogi szervezetként elgondolnunk, kifejezheti a nő érzelmi uralmát, az egész élet fenntartójának gyakorlati hatalmát az uralmat már csak a pózok és formális jogok terén élvező férfi fölött, tehát valami olyat, mint úr és szolga dialektikája Hegelnél. Ez a matriarchális tudattalan megmagyarázná az orosz nő nagyságát, a férfiak örök kisfiú mivoltát, s az egész sztálinista filmmitológia antisztálinista mélystruktúráját, mely mindig az anyáskodás értékeinek fölényét hangsúlyozza, melyben a Nagy Anya nem Anyarém mint az amerikai filmben (pl. *Psycho*) és voltaképpen minden nő Nagy Anya.

A műalkotás korrumpálhatatlansága és örök ifjúsága, a kulturális örökség ünneplése a győztes kulturális forradalom, kultúra és társadalom egyesülésének ünnepe a záróképben. A dal is a Sztrelka által levezényelt kis kulturális forradalom győzelméről szól, nevetéssel lehet győzni, hirdeti, a tehetséget elnyomó vezetők felett. A humor visz át a tragikus azaz megfordíthatatlan időből a komikus azaz megfordítható időbe, a felszámolhatatlan és szükségszerű világból a véletlenbe, a tragikus jóvátehetetlenség nagyságából a kicsinyes világ kritizálható és összeomlásra ítélt mivoltának szemléletébe. A film zárása rokon Fellini *Bohócok*jának zárásával, melyben a temetés alakul karnevállá, ahogy itt a fuldoklást követi a dicsőség. Fellini újra felfedezi, amit a húszas évek forradalmárai felfedeztek, hogy a humor puhítja reverzibilissé a világot, a humor egyfajta ellenvégzet, s a pátosz ezzel szemben könnyen válhat a világ mint szemantikai börtön szadista őrévé.

Nem maradhat el a szokásos konvencionális sztálinista stílusú zárókép, melyben a harcosan daloló szereplők nagy csoportképbe beállva, a szovjet címer előtt, mind heraldikus szimbólumokká válnak. Amikor Sztrelka, premier plánban, összeszedi lelki erejét és felvállalja a

dal szerzőiségét, arca a mögötte levő szovjet címer középpontjába kerül. Arca kerül a sarló és kalapács által megjelölt földgolyó helyére, a címer kerete pedig arcát keretezi, auratikusan megdicsőítve őt. De mindjárt a következő beállításban a háttér a még mindig fenyegető hivatalossággal trónoló zsűri, mintha mindannyian ítéletükre várnánk. Az asztal felborítása nekünk is címzett erkölcsi felszólítás, ne várjuk a hivatal ítéletét, ítéljünk magunk. Egy következő beállításban előlép a kisfiú, s a címer most már Sztrelka és a gyermek keretéül szolgál, a címer eme váltakozó eleven kitöltése pedig arra utal, hogy szakadatlanul újra kell definiálni a forradalmat. A gyermek úgy lép be a címer közepébe, mint ahogy Fellini *Nyolc és fél*jében a cirkuszporondra. Ahogy Fellininél a gyermek marad a porondon, a felnőtt eltűnik, itt is Sztrelka az, aki kilép, a gyermekre hagyva a címer – mint Guido a porond – által keretezett világot. A sztálinizmus korrekciója is benne van az ünnep örömében, mert a címer alatti közösség mintegy megújítja, korrigálja a kétdimenziós címert, átveszi és magára vállalja annak jelentését, felelősséget vállal az értékek képviseletéért. A zsűrielnök átadja a díjat, s menekül, a szereplők pedig csasztuska stílusban, dalolva értelmezik a filmet. Nem egy KB- vagy legalábbis kerületi titkár foglalja össze a tanulságot, mint a szokásos finálékban, hanem a közösség. Itt is összefogózkodva menetelnek, mint a *Nyolc és fél* végén. Mindkét filmben, a *Nyolc és fél*ben és a *Volga-Volgá*ban is keveredik az ünneplés és a számonkérés. Mindkét filmben a megaláztatás rémálma pukkan szét végül, hogy elkövetkezzék, a szorongás enyhüléseként, a valódi siker.

A film az immobilitás világában játszódik, mely megtámadja, megrágalmazza, kipellengérezi az értékeket, ha már vannak, de mindenek előtt azt szeretné biztosítani, hogy – a rend és nyugalom érdekében – lehetőleg létre se jöjjenek. Mindenféle értékgenezis preventív sterilizálása e kultúra lényege, melyet a filmben a hivatalos vezető figurája képvisel, mint alantas antihős.

A szovjetrendszer kollektív lelki problémája, hogy a siker és mindenek előtt a hatalom növekedése nem fejeződött ki gazdagságban, komfortérzésben és biztonságban, s mivel az anyagi feltételek labilitása nem tette lehetővé, boldogságban sem. A tradicionális orosz szellem nem a hatalmat, hanem a hősiességet tiszteli (az utóbbi legitimálja az előbbit); a tradicionális kódban, az „eredeti ember" gondolkodásában az élet sem „jog", hanem „ajándék" (az ember az istenekkel nem alkudhat, s tőlük nem követelhet, ha mégis ezt teszi, mint pl. olykor a westernekben, ezt még ott is komikus hatásnak szánják). A forradalom által Oroszországba importált modernizációs szellem egyenértékekben gondolkodik, s felteszi a kérdést, hol a hősiesség jutalma, mi az ellenértéknek a dicsőség irracionális minőségénél pontosabb, praktikusabb, hasznosabb kifejezése. Ugyanakkor a racionalizációt a forradalom korlátozni is kénytelen, mert nem tudja nyújtani a nyugatival versenyképes világot, sem javakban és szolgáltatásokban, sem életminőségben. De fékezi a hősjutalom racionalizálását egy másik racionalizációs és modernizációs gondolatmenet is, egyenlőség, testvériség és szabadság követelése. Két racionalalitás ütközik, az egyenlőtlenségre törekvő piaci racionalitás és az egyenlőséget ígérő forradalmi racionalitás, mely az emberek egyenlő emberségéből indul ki, s a beteljesedést nem pusztán formálisan akarja biztosítani. A forradalmi racionalitás pozícióját erősíti az orosz népkultúra és tradíció hőskultusza és az ortodox kereszténység vezeklés- és áldozateszméje, melyek egyaránt szemben állnak a burzsoá szellemmel, mely egyszerűen redukálni akarja az életminőség problémáját a javak és szolgáltatások kifejezésére, s nem a vita activa beteljesedésével méri azt. Az ellentmondásokra az elmélet és az eszmerendszer, mely nem mer szembenézni velük, nem talál megoldást, az apologetikus pártideológus mint hatalmi

szerv az emberek valódi kérdéseit nem hajlandó vizsgálni, ezért a tudattalan kínál megoldást: a rendszerszolgálattá lecsúszott hősszolgálat a legősibb "értékben", a destruktív dühöngés ágálásában, a hatalom öncélú imponáló rituáléiban, a hátramozdítás hatalmában tud csak kifejeződni. Az építés a rombolás parancsnoksága alatt folyik, a felszabadulást az erőszak vezényli, ezért a felszabadulás mind inkább az erőszak felszabadulására korlátozódik. Mivel a hatalom a rendszer ideológiailag felvállalt egyenlősítő puritanizmusa következtében határt szabott a káderek gazdagodásának is, de a valódi teljesítmény javadalmazásának is, minden téren megjelentek a pótkielégülések, melyek az ösztönélet regressziójához vezettek. A hatalomnövekedés, mely nem fejeződik ki jólétben, biztonságban és örömben, az agresszivitás és a destruktivitás által nyer pótkielégülést, ami azért is logikus, mert a létbiztonság hiánya, a fenyegetettségi érzés is felértékeli az agresszív és destruktív szimbolikát és gyakorlatot. A régi hatalom megdöntése pillanatában az építés előfeltételének látszó destrukció később is fölérendelve marad az építésnek. A siker mércéje, a permanens forradalom helyett létrejött permanens elnyomásban, archaikus mérőeszköz maradt, a rombolás hatalma, az önkényuralom. A hatalom nem tudott civilizálódni, a terror vált az összes többi kódokat értelmező és hierarchizáló metakóddá. Nem lehet minden embertelenséget Sztálin személyes kegyetlensége rovására írni, azt is meg kell vizsgálni, hogy milyen szelekciós rendszer emelte ki minden pozícióba a kis sztálinokat. Nemcsak a hatalmi gépezet, az egész társadalmi gépezet embertelen, mert nem számítja be a személyiség érdekét és érvényesülési vágyát, a lehetőségeket a destrukció kiélésére redukálja, mint az alkotás, a siker és a boldogság pótlékára, a rendszer lényegi dinamikája által egyetlen valóban javadalmazott értékre. A társadalmi gépezet pusztító mivolta nagy részben nem az embertelenség kifejezett intenciójából fakad, hanem a figyelem és gondosság, a személyiség tisztelete be nem kalkulált mivoltából, de az akart kegyetlenség is szerepet játszik, mivel ez biztosítja a hierarchikus pozíciókat, a verési sorrendet, a zaklatási hierarchiát. Mivel a szovjetrendszerben sem az egyéni boldogulás, sem a személyes boldogság nem működött célként és mérceként, s az egyéntől szakadatlanul áldozatokat követeltek, a boldogságmitológia rehabilitálása alapvető célja a populáris fantáziának, s a boldogságprobléma egészen más, politikailag sokkal kényesebb státuszt nyer, mint az amerikai filmben.

A *Volga-Volga* végén a nő is bemászik az asztal alá, s a nőt elvesztő és kereső férfi is. Az asztal alatt egymásra talált szerelmesek csókja a fordulat. Örömükben e percben megfeledkeznek az asztal fölötti világról, a felső szférában trónoló tekintélyekről, akik időközben mind komikus figurákká váltak, mint Billy Wilder *Van aki forrón szereti* című filmjében nevetünk majd a nagy gengsztervacsora résztvevőin, akiknek ideje, a prohibícióval együtt, szintén lejár. A szerelmesek megfeledkeznek magukról, megfeledkeznek az asztal alá lenyomott világ szűk horizontjáról, s felpattannak, hogy kényelmesebben és teljesebben ölelhessék egymást. A személyes és privát megoldás hozza a kollektív és nyilvános fordulatot. Felborul a zsűri asztala, a mérlegelő ítéletosztás érájáját felváltja a siker diadala, hőseink veszik át a színpadot. Sztrelka első harca a lázadás a főnök ellen, második harca nehezebb: küzdelem az elnyomóval, mint szeretővel. Mindkét harcot megnyeri, hősnőnk dupla felszabadító, de végül, miután a parancsolgatás helyett érvényt szerzett a verseny jogának, a versenyt, a szavazást és pontozást is le kell győzni. A szavazó hatalmak kompetenciája bizonytalan, az ítélet, még ha helyes, akkor is elkésett, csak abban bízhatunk, hogy a minőség

– az elnyomás rendje és a szavazás rendje ellenére is – végül mégis áttör. Abban, hogy a minőség elcsábíthatja a világot.

Az előző elemzések nem Alexandrov hatását kutatták. Jóllehet a szovjet film hatása az olasz neorealizmusra köztudott és nyilvánvaló, nem az érdekelte a fenti vizsgálódást, hogy hatott vagy hathatott-e Alexandrov Fellinire, hanem az, ami közös bennük. Két Alexandrov-film, láttuk, együtt tartalmazza a *Nyolc és fél* csíraformáját, látható, milyen keveset számít, hogy az ember orosz vagy olasz, kommunista vagy keresztény, a harmincas vagy a hatvanas években él, és hogy művészfilmet csinál vagy „álomgyárat". Amilyen mértékben érez és gondolkodik az ember, olyan mértékben tűnnek el a különbségek, csak egy releváns, a szellem folyamata, melynek meghalljuk és együtt valósítjuk meg lehetőségeit. Amit érzünk, kimondja más, amit elkezdünk, bevégzi más.

1.14.3. Ivan Pirjev – az orosz John Ford
A disznógondozónő és a kecskepásztor, 1941

Az első, ez jellemző Pirjevre, a természet, a táj. A mértéket a természet adja, mint a virágzó és termő erők képe. A „nagy északi erdők" miliője a lovagfilmben félelmesen nagyszerű, komor, sötét világ, míg itt, a nyírfaerdővel, Pirjev olyan miliőt inszcenál, mely verseng a mediterrán táj szelídségével. A lovagfilm férfimiliőként ábrázolja az északi erdőket, a nőt vártoronyba zárva, itt viszont a nőben testesül és elevenül meg a táj. Előbb az örök visszatérés, az örök ritmusok világa jelenik meg, ő sem hallgat, hanem hangzik, zenél, utóbb belép a kezdeményezés, a szabadság, de ennek szolid, szerény és alázatos formája, mintegy az erdő tündére, nem a prométheuszi ember, aki hadat üzen a természetnek, hanem az orpheusi, aki visszhangozza a szférák zenéjét, és szolgálja az önszabályozás harmóniáinak kibontakozását. Az ember, mint bábáskodó lény, akinek a nemlét az ellenfele és nem a másik lét (nem a mások léte), az, akinek ambíciója, hogy elrabolja a lehetőséget a nemléttől. Csengő-bongó zene, zenei eszközökkel keltett csillogásélmény, mint a napfény játéka a lombok között, kíséri a nyírfaerdő képét. A zene úgy kíséri, hívja elénk a film hősnőjét a képmélyből, erdőmélyből, mintha a lány is az erdő, az életteljes, de szelíd, fiatal természet megelevenedése lenne. Lényeges a fellépés sorrendje: előbb az ember előtti vitalitás stabilitása és harmóniája, aztán az ember fellépése, de azé az emberé, aki nem számolja fel, hanem visszhangozza és beteljesíti a harmóniát. Ez az ember nő: az orosz mesegenezis vagy poétikus matriarchátus első embere, a kezdet szimbóluma. A hősnő, mint az erdő lelke, az ember mint az erdő lelke, a természet lelke, ellenképe az „erdő szelleme" amerikai mitológiában megjelenő koncepciójának, amint azt Sam Raimi filmjeiből ismerjük (a kettő között köztes pozíciót foglal el Ching Shiu Tung *A Chinese Ghost Story* című filmje).

A zene szárnyain fut elő a mélységekből a népviseletbe öltözött baba, angyali parasztlány vagy paraszti angyal, szökellve jön az ösvényen, a zene dallá, a hang szóvá válik ajakán (Glasa = Marina Ladinyina). Előretáncol az erdei ösvényen, kerítések felé közeleg, ólak ajtaját nyitja, melyekből malacsereg táncol elő, a nőéhez hasonló vidám, játékos szökellésel. Tárul az erdő, tárulnak az ólak, viháncoló mozgással telik a táj. Közönséges értelemben reggeli állatetetés, a disznógondozónő napjának kezdete, mélyebb értelemben a termékenység túláradása, az élet ünnepe. A termékenység istennőt körültáncolják a termékenység jelképei.

Ujjongva, kacagva, energiával telítve szökell elő a növényi elevenség sűrűjéből, s a röghöz kötött, nyugodt elevenséget játékos, táncos, szabad elevenségre váltja. A termékenység élvezetét fokozza a gondoskodás öröme. Ételt, italt töltöget a hősnő, ő a középpont, de a középpont nem a hatalom, hanem a szeretet és gondoskodás koncentrációja, az odaadó rajongás örömének képviselője.

Az állatfarm a szeretetteljes gondoskodás képe, matriarchális ősidill, eredendő és természetes összetartozás kifejezése, mely e ponton még nem azonosul valamilyen államszocialista rendszer hivatalos ideológiájával. Az őskommunizmus, mint a nőlélek struktúrája, lelki alapstruktúra, s nem mint szociális ideológia jelenik meg e naturális idillben. Ennek a természetadta kommunizmusnak, mely bárhol és bármikor megjelenhetne ilyen formában, válik tükrévé egy őt visszaigazoló, neki megfelelő társadalmi lét képe. Az asszonyok kara zavarja meg a gondoskodó együttlét meleg harmóniáját, az állatóvodát. Csivitelő madárrajként viharzanak elő, vesznek körül, végül táncra perdülnek. A gondoskodást megzavaró hír jóhír, a gondoskodást helyreállító, igazoló, kitüntető, ezzel magasabb fokon intézményesítő döntés híre: Glasát – mint élmunkást, sztahanovistát – meghívták a moszkvai mezőgazdasági kiállításra. Dalra fakadó női kar ünnepli az idilli állatfarm vagy állatóvoda hősnőjét. Az északi erdők tündérét, a táncos disznóidill heroináját hívja, szólítja Moszkva! Pergő nyelvű asszonyok ujjongása, mely a nőiességet halmozza és túlozza, mint az imént a malacok tánca a termékenységet. Előbb az állatok raja vette körül a film hősnőjét, most az asszonyok kara, már kétszeresen középpont. Glasa az állatsereglet – szűz – anyja és a közösség hőse.

A hír arról szól, hogy Moszkva hív, de a hír a faluból jön, így mindenek előtt a Moszkvába küldő falu hív, Glasa beszalad a faluba. Újabb lendületet vesz, fut haza, az erdei disznófaluból a virágos, napsütötte mezők emberi településére visz az újabb futás. Mint verdeső madár, egész teste csupa igyekezet, úgy fut, mintha el akarna szállani, a földi angyal, ám hirtelen befékez, megáll. Az erdő szélére érve, a rejtettségből, a tenyésző vitalitás rejtekéről kilépve, az erdőhatáron, szemben a verőfényes mezőkkel, megáll, mert szembe jön Kuzma (Nyikolaj Krjucskov) a mezei úton. Glasa, mielőtt kilépne a fénybe, mely, úgy látszik, Kuzma terrirórium, tollászkodó mozdulatokat tesz: angyalból galambbá válik. Igazgatja ruháját, haját, kendőjét. Helyváltoztató mozgása vagy az öröm tánca női és nemi tánccá változik. Eddig az életnek szólt, amit tett, és a világ rendben tartását szolgálta mozgása, most Kuzmát szólító színpaddá válik a női test, s a színpadon az odaadó lélek ágál, várakozón és ajánlkozón.

Kuzma képe kiváltja a tiszteletteljes alulnézetet, a kamera a nő nézőpontját követi, Kuzma pedig nemcsak a mezőt, az eget is birtokba veszi, a távolságokra és magasságokra is rányomja határtalan önbizalma bélyegét. A férfi harmonikázva, hódítón nyomul, a nő pedig körülötte mozog, kezét tördelve, tisztelettel mosolyogva, pironkodva bámul és hátrál. A férfi dalra fakad, ő diktálja a témát, a nő csak az igenlés hangjaként, elfogadó refrénsort énekel bele a férfidalba. A nőnek az asszonykórus volt a tábora, ő maga viszont úgy viselkedik, mint aki a férfi táborához tartozik. Ezzel az asszony- és a malacnépet is aláveti a lovásznak és a lónak. A nő-ló oppozíció, mely a western kapcsán híresült el, az orosz férfimitológiában is szerepet játszik. „Amint hazaértem, lóra ültem s kivágtattam a sztyeppre; szeretek tüzesvérű lovon, magas fűben nyargalászni pusztai szél ellen; szomjasan habzsolom a jószagú levegőt, szememmel a kéklő messzeségben járok s igyekszem elfogni ködös körvonalait a tárgyaknak, melyek világosabbak lesznek minden pillanattal. Akármilyen bánat ülje meg a szívem, akármilyen nyugtalanság zavarja a gondolatom, szertefoszlik egy pillanat alatt; könnyebb

lesz a lelkem, a test fáradtsága legyőzi a szellem nyugtalankodását. Nincs az a női tekintet, melyet el ne tudnék felejteni, ha látom a déli naptól ragyogó, bodros lombú hegyeket, a kék eget, vagy ha hallom a szikláról sziklára zuhogó patak suhogását." (Lermontov: Korunk hőse. Bp. 1958. 141-142. p.). Kuzma viselkedése az imponáló és dominancia rituálék törvényszerűségeinek engedelmeskedik, míg Glasa másokat vesz körül, előbb a malacokról gondoskodik, majd Kuzmát bámulja, csodálja. A hódító, önimádó férfi áll szemben az odaadó, gondoskodó, szolgáló nővel. A diadalmaskodás intenciója azonban nevetségessé tesz, míg az odaadó szerénység megható. Glasa figurájának lényege a bizalomteljes önátadás: itt vagyok, nem a magamé vagyok, keresem a személyt és a feladatot, akinek felajánlhatom magam, hogy ne az én akaratom érvényesüljön, hanem az övé. A férfi-nő viszony aszimmetrikus, a nő elfogadja a férfi komikus szerénytelenségét, azt is mondhatnánk, visszasugározza Kuzma saját férfiképét, a férfit annak önképével „eteti", ahogyan előbb a malacokat a péppel: mindenkinek azt adja, amire az vágyik, minden éhséget csillapít. Előzékeny és simulékony módon elfogadja az aszimmetrikus férfi-nő viszonyt, segít a férfinak eljátszani szerepét, támogatja az igyekezetét, ágálását, de éppen ezáltal megint csak ott vagyunk, mint az iménti malacjelenetben: Glasa megint csak bábáskodik. Glasa játssza a naivat, s közben Kuzmára van tekintettel, metajátékot játszik, míg Kuzma, önmagával eltelve, s önmagát fogalmazva meg, dicsőítve, valóban naiv. A lány elfogadja a férfi önképét és hozzá illő nőképpé változik, nyírfatörzsbe kapaszkodik, ölelgeti, bújik, rejtőzik, szemlesütve mosolyog, végül kacéran menekül. Elfut a napsütötte ösvényen. Kozma új dalra zendít, s kielégített férfibüszkeséggel perdül táncra. A készséges partner csodálata által felmagasztalt komikus figura az önös szenvedély táncát járja. A jelenet koreográfiájának lényege mindvégig az, hogy Glasa Kuzma körül, Kuzma pedig önmaga körül forog, táncol.

Észrevétlen, de megfordultak a szerepek. A nő eljátssza a tökéletes naivát, de ez a játékos magakelletés tökélye, a mindent ellenőrző világfenntartó erő hatalmi tette. Ez a naiva nem igazi naiva, hanem Nagy Anya, anyaistennő, anyacárnő naivaszerepben. A naivaszerepet nevelő célzattal ölti fel: naivasága nem naivitás, míg a férfi, mint neveletlen nevelt, valóban naiv. A komplementaritás metakomplementaritássá változik: az alárendelt számára az érzelmi intelligencia túlereje teszi lehetővé e szerep eljátszását, míg a fölérendelt hatalmi pózaiban a gyermeteg éretlenség ágál. A hatalmas asszony kvázi-adoptívfiaként gyámolítja a szeretőjelöltet: lénye ezért csupa bíztatás. Adottnak veszi a játszma feltételeit, s nem a viszonyok formális korrekciója, nem a formális hatalmi pozíciókon való mérlegelő osztozkodás foglalkoztatja. Glasa külsődleges értelemben az Alexandrov-filmekből ismert hamupipőkék rokona, de míg azok emancipációra szorulnak, melyet a jellem átalakulása, a személyiség metamorfózisa közvetít, mely szociális értelemben egy akkulturációs folyamattal párosul, a *Cirkusz* amerikai artistanőjét a szovjet szocializmus ébreszti öntudatra és váltja meg, a *Világos út* cselédjét a forradalom teszi öntudatos munkásnővé, majd, a próbák kiállása után, káderré, mindezekkel az alakokkal szemben Pirjev Glasája nem szorul váltásra és változásra, kezdettől fogva készen van, nem teremtményi, hanem teremtői funkciót kap, a narratív folyamat aktív középpontjaként. Alexandrov hősnője felzárkózik a változó világhoz, Pirjevé megváltoztatja a világot. Glasa formális értelemben Hamupipőke, valójában azonban Hamupipőkébe rejtőzködő hercegnő (kis cárnő, termékenység istennő, a világ őrangyala stb.). A Hamupipőke funkció csak egyik szerepe, megnyilatkozása, adaptációs formája, az

abszolút nő egyik kedvenc szerepe. A férfi be van zárva szerepébe, azonos vele, míg a nő szerepe nem nyelv, csak beszéd, számtalan alternatív megnyilatkozási lehetőség egyike.

Különös férfi-nő viszony formálódik az első „szerelmi jelenetben". A nő Hamupipőke, a férfinek pedig korántsem a Hamupipőkét megváltó herceg, ellenkezőleg, az elkényeztetett, kiszolgált mostohatestvér szerepe jut. Hamupipőke csupa szeretet, a férfi csupa önimádat, de egyik sem ismeri a szerelmet, a szerelem mintegy még fel nem fedezett állapotban szunnyad, nincs jelen ebben a világban, még ki kell találni vagy importálni kell ide. A szerelem nélküli világ komikus világ, a komikus álszerelem világa. A szerelem kettős közvetítéssel jelenik meg: 1./ el kell érte menni Moszkvába, de Moszkva, mint egyfajta „világ közepe" maga is csak közvetítő, 2./ a szerelem más létnívóról jön, a hegyek közül száll alá, a múltból, sőt, a múlt meséiből, énekesek dalaiból érkezik majd. Moszkva a középpont, az ellentétek egysége, mely megkeresi és kiutalja mindenkinek azt, ami hiányzik, ami teljességgé egészíti ki a maga létmódját. A csupa fél-létből általa lesz csupa létteljesség. Az északhoz hozzá kell keresni a délt, a síkföldhöz a hegyvidéket, a jelenhez a múltat, az érzéshez a szót. A cselekmény ezeket a kiegészítéseket, komplettírozásokat, egészet teremtő felfedezéseket fogja elhozni: a boldoggá tevő hiányokat, ellentétességeket és idegenségeket hozza el egymás számára. Ennyi közvetítés után a szerelem végül olyan érzésként fog megjelenni, amely akkor valóságos, ha a terek teljessége egyesül az idők teljességével egy kitüntetett középpont-érzésben, mely azt fejezi ki, minden itt van, minden megvan, amiért élni érdemes. Pirjev elbeszélő technikáját elemezve így találkozhatunk azzal a rész-egész viszonnyal, amelyet Deleuze Dovzsenko világában látott meg.

Glasa nem keríti be, nem jelöli ki, nem bélyegzi meg a világot, nem territoriális hódítóként lép fel, ellenkezőleg, nemcsak a világot, magát is átengedi és felkínálja. Ebben áll a szeretet gesztusa, hódítóját váró meghódítandó népként, urát váró szolganépként kínálja fel magát. Nem a világot jelöli be és választja ki, hanem a bejelölőt jelöli be, akarja megszerezni. Nem birtokot akar hódítani, hanem birtoklót. Ábrándos, lelkes dalt énekel hazatérése után: talán még el is vesz feleségül! Kuzma valóban bizonyos reményekre jogosítja fel a lányt: célzást tesz rá, hogy ha eléggé kiöltözik, talán majd sétálni viszi. A rajongó, reménykedő nő igyekszik a férfi üzeneteibe a lehető legtöbbet belelátni; ebben a tekintetben az amerikai filmek emberkoncepcióját hívja, reményei alátámasztásául, segítségül, feltételezve, hogy az érzéketlen külső érzékeny szívet takar; Pirjev azonban túl fogja teljesíteni Glasa reményeit, úgy érzi, ez a nő megérdemli érzékeny külső és érzékeny belső harmóniáját. Pirjev az érdemet varázserőnek tekinti, melyből megteremtődik a hozzá illő valóság. Glasa jobbnak látja Kuzmát, mint amilyen, a nagyanya pedig megrója Glasát, amiért túl sokat foglalkozik Kuzmával. Most Moszkvára kell gondolni és nem Kuzmára! Nagyanya füzetet ajándékoz Glasának, melybe majd fel kell írni, a nevezetes napokon, a Moszkvában történteket. Glasa feladata a cselekmény indulása pillanatában kettős: magát Kuzmáért és Kuzmát Moszkváért kell zárójelbe tennie. Amikor Glasa felsóhajt – „Moszkva olyan nagy, én meg csak egy kislány az északi erdőkből!" – tiszteletét, csodálatát átviszi a méltatlan tárgyról, Kuzmáról, a méltóra. A szerénység azonban nem a szigorú kötelességteljesítés programja, ellenkezőleg, csupa öröm, a szűkösebb örömnek távlatosabb örömre váltása, a boldogság tudományának kitapasztalása. Pirjev filmje egy boldogságmitológia kiépítésének kísérlete, mely sem az amerikai – pragmatikus és privát – boldogságmitológiával, sem a bolsevik diktatúra hivatalos politikai mitológiájával nem azonos.

Váltás: a cselekmény Moszkvában folytatódik. Zene harsog, szökőkutak csillognak, kiöltözött népek vonulnak, ragyogóan tiszta és elegáns, modern de tágas és nem zsúfolt, áttekinthető és nem kaotikus város képeit látjuk. Pirjev egy modern Hellászként akarja elképzelni a Szovjetuniót, a városok városa a népek népét egyesíti a köztársaságok köztársaságában. A népek felvonulása ünnepi ugyan, de demilitarizált, nagy korzó, sétatér. Nem a rohanó, hanem a sétáló emberek városa. Az ünnep egyben nyugodt, a megbékélés ideje (önmagunkkal, egymással, a világgal).

Az élő hősök csarnokában járunk: a „munka hősei" saját hatalmas képeik alatt sétálnak. Muszaib (Vlagyimir Zelgyin), a film hőse is óriásplakáton jelenik meg, mely alatt kacagó lányok csoportosulnak. Muszaib képe Muszaib előtt jár, a kép megelőzi a valóságot, melynek fel kell nőnie immanens programjához, céljához, feladata, sansza, esélye, lehetőségei teljességéhez. Az ünnepi tér azonban azt fejezi ki, hogy kép és valóság között nincs határ, a szépség képei nem transzcendenciára utalnak, hanem az immanencia szervező közepét fejezik ki. Nemcsak jelen és jövő, egyúttal valóság és kép határai is átjárhatóvá válnak a mezőgazdasági kiállítás ünnepi terében. A tájak és a népek, a népviseletek kavargásában, melyben a különbségek nem szűnnek, hanem dekoratív szépséggé válnak, igazolják és ünneplik egymást: ebben a multikulturális térben társadalom és természet oppozíciója is megszűnik. A tér egyszerre város és vidék, tájkép és táj, terem és park, a javított, a társadalom bábáskodása által felkarolt és körülvett, tökéletesített természet képe és nem a legyőzött, betört, alávetett természeté.

Nézzük a leendő szeretők találkozását. Glasa önálló útra indul, otthagyja a küldöttséget, megszökik a csapattól: úgy fut neki Moszkvának, mint otthon az erdőnek, majd mezőnek. A szerelem kezdete ez a letérés a közös útról, szökés, elhajlás, az atom önállósulása. A szeleburdi nő egyszerre Muszaib karjában találja magát. A nő elüti a férfit, ő maga a szerelem villámcsapása. Később Glasa szorgalmasan jegyzetel, az álvőlegénnyé lecsúszott Kuzma azonban szórakozni akar. Leszólja a lány paraszti megjelenését és otthagyja Glasát, aki sírva borul le a ketrecre, melyben disznói vannak kiállítva, így nem az ő zokogását halljuk, hanem az állat röfögését, a disznó sírja el Glasa bánatát és nyilvánítja röfögő részvétét. Ismét előlép Muszaib, a hegyi ember, a dagesztáni férfi, ezúttal vigasztalóként. A mosolygó férfi rajongó csodálóként járul a síró nő elé: egyszerre vigasztaló és csodáló. Muszaib, Kuzmával ellentétben, nem pózoló zsarnok, hanem szerény csodáló, érzékeny imádó. A teljesítmény, az erő hőse egyben hőse az érzékenységnek is. Pirjev a duplát duplázza: nemcsak erőt és érzékenységet kombinál, egyben kétféle erőt is, abszolút hőst teremt: szükségét érzi, hogy a munka hősét ellássa a hagyományos hősattributumokkal. Ez általában jellemző a kor orosz mozimitológiájára, mely egy össztársadalmi veszélyeztetettségi érzést fejez ki: a munka hősei a polgárháborút megjárt egykori harcosok vagy az új, honvédő háború frontja szólítja őket.

Skvorecky: A gyáva című regényének hőse minduntalan emlegeti „a lányt, akivel majd Prágában találkozom". Hasonló a szerelem meghatározása Pirjev filmjében: „a nő, akivel Moszkvában találkozom", „a férfi, akivel Moszkvában találkozom". Glasa elfogadná Kuzmát, ha nem lépne közbe az oldó és kötő Moszkva, melyben a népek találkozásának nagy ünnepe arra jó, hogy a választást jobb választásra, a sorsokat jobb sorsokra cserélje. Ebben a modernizációs mitológiában nem elég az, hogy a szeretővel le lehessen élni egy életet: az lesz a párunk, akivel egy új életet lehet leélni, melynek értelme egy vadonatúj emberiség alapítása. A westernekhez hasonló igény: újrakezdeni a világot. A szerelem nem a szokásos horizonton bukkan fel, a horizontok horizontja, Moszkva választja, jelöli ki és teszi lehetővé.

Moszkva ebben a mitológiában Öreg Bölcs: úgy jelöli ki a párokat és hozza össze őket, mint a tradicionális mitológiában a szülők, az öregek. Az Öreg Bölcs azonban nem kényszerítő és előíró hatalom, hanem a türelmesebb és mozgékonyabb, variábilis világ reményeinket túlteljesítő alternatívája. A mindent befogadó, határokat szüntető, a világot átjárhatóvá tevő hatalom és létmód képe Moszkva, mint szerelmi közvetítő.

Csarnok és liget egysége a szerelem születésének színhelye, a benti tér, amely a kintit szimbolizálja, az agóra szociális és a pásztoridill naturális szimbolikájának egysége. A természetbarát modernség, mint a város és falu, természet és társadalom ellentétét meghaladó modern idill a szerelem kerete. A fiatalok az egyesült köztársaságok legjobb termékeinek választéka közepette, melegházi tenyészvilágban, jövőkonzervben találnak egymásra. A film szerelmi dala a Moszkvának szóló vallomással közvetíti a szerelmi vallomást. Megilletődött pár hallgatásának értelmét tolmácsolja a dal, melyet ezúttal nem ők énekelnek.

A szerelem adta életlendületet a hirtelen váltással megjelenő kaukázusi képsor közvetíti, lovas vágtatása, nyájak áradása, csúcsról csúcsra kiáltó pásztorok. Boldog fellélegzés a nagy száguldás után. Milyen Moszkva? – kérdik a hőst. Muszaib mosolyog. Moszkva most már a nőt jelenti. Köd száll a hegyekre, vonulnak az állatok, a tél, az est, a tábor emlékezik a messzi Moszvára, messzi nőre. Mi más fejezhetné ki itt, 2400 méter magasságban, a szerelem erejét, ha nem a hőstett, a farkaskaland? A nehéz munka harcjellege, a mindent megmozgató, az erőket megpróbáló és beteljesítő, felfokozó erőfeszítés öröme a csúcsélmény, a legnagyobb kaland. A tér legmagasabb pontja válik a létezés csúcspontjának kifejezésévé, de a „magas" az „alacsonyat", a háború a békét, a „dicső" hegy kalandja a „boldog" völgyet szolgálja. Miközben a férfi a halállal harcol fent, a nő az életért lenn. A férfi legyőzi a farkast, a nő pedig bábáskodik, újszülött malacok életét menti. A film elején termékenység istennőként lép ki a lankás ligetből, aztán átvedlik egyszerű disznógondozónővé, szovjet élmunkássá, most pedig újra teremtő istennő, aki leheletével élesztgeti a halva született malacokat, lelket lehel a holt anyagba. Az eltévedt állatokat a farkasoktól mentő férfi illetve a malacok felett bábáskodó nő az apaság és az anyaság derűs, groteszk képe, a pozitív, szeretetteljes (és nem negatív, nem lefokozó, nem rosszindulatú) komikum remeke. A forradalom állatszimbolikáját, az állatfarm-problematikát is más síkra helyezi a nagy kaland ősibb állatszimbolikája, mint a fel- és nem a lefokozás eszközeként használt műfogás. A férfi ruháját a farkasok tépik meg, míg a nő nekivetkőzik, fahasábokat nyalábol, hordót cipel, malacot mosdat. A férfi birkózik a farkassal, a nő pedig leheletével melenget, döglött malacot élesztget. A férfi védi, a nő pedig visszaadja az életet: még a hősmunka csúcsán is versenyképes a férfival. A varázstalanodott világ visszakapja csodálatosságát. A művészet keresi a maga csodáit, az elbeszélésre méltó pillanatot, a nagyság jövőjét. A pár szétválasztása a tél és a tér, az évszak és az ország által, többszörös minőségvizsgálat, nemcsak az érzelmek mélységét és tartóságát kell ellenőrizni, nemcsak a szerelem minőségét kell vizsgálni, hanem a szerelmes emberét is. Nemcsak azt, mély-e a szerelem, azt is, hogy az ember másra is jó-e: egész életre? A hősminőség tűrőképességként jelenik meg, a harc éjszakája után, a reggeli Muszaib hős-stigmája, dicsősége, gazdagsága kifejezése a rongyos ruha: a sebeket a ruha vállalja át. Nem kell vérnek ömlenie, mint a dramaturgiai szervezettséget pár vödör festékkel pótló mai akciófilmek zömében. Éjszaka a bércen harcol Muszaib, a tavaszt is meghozó reggelen pedig tépetten, sebzetten vonul haza, a völgybe, a győzelem vidám dalával. De azt is érdemes megfigyelni, hogy a Moszkva-dal felcsendülése előtt, még a téli, harci képsorban borzong fel és formálódik a

szerelem hősdala. A boldogság lehetőségének felismerését kifejező, egymással és Moszkvával való találkozást ünneplő álmodozó vallomásdalt követi majd a szerelem dicsőítő éneke, a szerelemmítosz és a hősmítosz találkozása, a két érték egymásból való újjászületése. Mielőtt e dalról beszélnénk, s vele Pirjev költészet- és szerelemkoncepcióját próbálnánk megfejteni, Glasa hazatérését is meg kell vizsgálni.

Megváltozott Glasa, agitátor és reformer tér vissza északra Moszkvából. „A mi disznóink nem élhetnek így tovább!" Új, korszerű épületre van szükség. „Hogy úgy élhessenek, mint az emberek!" – szónokol Glasa. Tehát emberibb módon kell élni. Új generáció lázad a kiüresedett rutin és az elkényelmesedett vezetés ellen. „A vezetőnk nem szereti eléggé a disznókat!" A kizsákmányolt vagy legalábbis elhanyagolt disznónépből hiányzik az öntudat: Glasa lázadó kritikája az öntudat Moszkvából importált protéziseként forradalmasítja a disznóvilágot. A kolhozgyűlés a szovjetrendszer és ideológia paródiájává válik, ugyanakkor korrekció is: az állatfarm állatforradalma ugyanis nem az atyáskodó diktatúra Brumaire 18-adikája, hanem az anyáskodó együttérzés valódi forradalma. Új épületben élnek a disznók, s Glasa, nemcsak élmunkás, hanem újító is, etetőgépet, gépi emlőt állított be, mely életben tartja a fölös malacokat, mint apátlan-anyátlan árvákat, a közösség gyermekeit. Az anyai technika komikus víziója, kedves álomképe. Miközben a szovjet valóságban a forradalom válik archaikus despotizmussá, Pirjev állatfarmja fordított utat jár, s a két világ különbségét a férfi-nő oppozíció nyomatékosítja. Ugyanakkor mindkét világ szorongást keltő és nevetséges mivolta is megérinti a nézőt: mindkét változat nyájként, csürheként vádolja az atyai zsarnokra vagy anyai megváltóra váró, saját sorsát kézbe nem vevő, öntudatos közösségként fellépni nem tudó, a világot a vezetőkre hagyó népet. Az állatfarm komikus képe a lázadó ember ritkaságértékét is felpanaszolja.

A disznógondozónő azért szeret a filmben kecskepásztort, hogy a szerelem rendjét a kétfajta, idegen lélek egyesülésének nehézsége mértékében izgalmas, attraktív, drámai rendként, valamilyen költőiesített totemisztikus rendként is vizualizálhassa a narratív látomásosság. Muszaib a titokzatos keletet is képviseli és a szenvedélyes délt is. Férfi és nő viszonyát kelet és nyugat, dél és észak, hegyvidék és síkföld, ráció és szenvedély oppozíciói értelmezik. Az északi erdőkben lokalizálódik a modernizációs szimbolika, a síkon a hegyvidékkel, és a kultúrtájon a vadonnal szemben. A női, falusi miliőben fogan a jövő, szemben a férfias, harcos vadromantika, a forró dél miliőjével. A hideg északot a nő, a forró délt a férfi képviseli, s a hűvösebb, azaz körültekintőbb, mértékletesebb pólus valósítja meg a rajongást kiegészítő és a földre lehozó tervezést, szervezést, józanságot. Az északi világon belül is, mely egészében modernebb, szintén a nő a modernizáció élharcosa, a maradi Kuzmával és a rest kolhozelnökkel szemben. Glasa északon megvalósítja a modern, gépesített, nagyüzemi mezőgazdaság, az állatgyár kezdeményeit, míg Muszaib a forró dél havas csúcsai között, az extrém ellentétek egysége dramatikus miliőjében, jelen és múlt, s ég és föld között tradicionális nomádéletet élve vándorol állataival. Mindkét hős érzelemmel telített, szenvedélyes, rajongó típus és ez legitimálja szenvedélyüket szerelemként. Ehhez a nő az értelmet adja hozzá, a férfi pedig a szellemet, a nő a környezet megértését és berendezését, a férfi pedig a lét megértését és berendezését. Nemcsak észak és dél választja el egymástól a szeretőket, jelen és múlt is, sőt, jelen és múlt oppozíciójának felfokozott változata, idő és időtlenség, történelem és örökkévalóság oppozíciója is, hiszen Muszaib az utóbbiakat képviseli, mint örök vándor vagy a világ pásztora, mint az időket az idők fölött és a tereket a terek fölött, mindenek fölé

emelkedve egyesítő archaikus típusú hős. Így a nő képviseli a modernizációt és a férfi az örökkévalóságot, s a pólusoknak egyesülni kell. A modern pólus maradi férfiai pusztán kevésbé modernek, a modernizáció fékjeit és defektjeit képviselik, míg az ellenpólus férfia nem áll ellen a modernizációnak, sőt beleszeret az újító sztahanovista nőbe, azt képviseli, amivel ki kell egészíteni a modernizációt, ami nélkül az elveszti értelmét. Ezt a valamit kell a következőkben Pirjevnek megfogalmaznia, és nem is tér ki előle, sőt ezt fogalmazza meg, érezhetően a legnagyobb lelkesedéssel, még akkor sem veszítve majd el humorát, amikor arról beszél, amit legjobban szeret, annak a szellemnek a születéséről, amit ő maga is képvisel, s amit a lélek szellemének, a rajongás szellemének, a szellem eredeti szenvedélyességének nevezhetnénk.

A hősmunkát követően a világba újra alászálló Muszaib a Moszkvából hozott dalt énekli. „Nem felejtem el tisztán ragyogó szemét, egyszerű, kedves szavait." A dalt, melyet északon énekel Muszaib, délen folytatja, belekapcsolódva, az ólt söprögető nő. A dal mint az együttélő, egyesült, elválaszthatatlan lelkek kapcsolatának szimbóluma, olyan szerepet játszik, mint később, az *Elfelejtett ősök árnyai*ban a szeretők közös csillaga, mely elválásuk után is összeköti őket. Paradzsanov filmjében vad mágia választja el, Pirjevnél gyengéd mágia köti össze a szeretőket. Paradzsanovnál erotikus és fekete mágia győz, Pirjevnél a fehér mágia győzelmére van szükség, mert a varázstalanítandó démoni mágiát a szerelem parapszichológiai realitásaként kell összebékíteni a modernizációval, hogy az elbeszélés megmenthesse a világ titokzatosságát és a szerelem nagyszerűségét.

A távolságokat áthidaló dal, mint az együttérzés szimbóluma, a szerelemépítés és az országépítés párhuzama, a politikai racionalitás példaképévé avatja a szerelem irracionalitását. Az országnak is úgy kell, távolságokat, különbségeket és ellentéteket – nem elnyomva, hanem egymást megtermékenyítve – összefoglalni, ahogy a szeretők különbségükben is egyek, és elszakadásukban sem veszítik el egymást, legyőzve a távolságokat. Nincs az a hatalom, mely egységgé rázhatná össze a világot, ha nem annak „részei", közösségei és egyénei „szeretnek bele" egymásba, vonzzák egymást, ha nem érzik egymás hiányát, ha nem ihleti meg és vonzza őket a különbözőség sokszínűsége, ha mindezt nem egy csodálatos, lehetséges, sokszínű teljesség mozaikjaként élik meg, ha nem úgy érzik, hogy ad, ha úgy érzik, elvesz és áldozatokat követel az egyesülés. Az egész nem a részek feláldozását követeli, hanem épp ellenkezőleg, a nagyobb egészben válik minden kisebb egész teljessé, beteljesedetté, egymásba van oltva hiányuk érzete, mint a férfié a nőbe és a nőé a férfibe. A szerelem sorsa egyazon történet Pirjevnél az ország (és mert sok nemzetiségű ország, mely az emberiség tükrének tekinthető, így az emberiség) sorsával. Hőseink új randevút beszéltek meg, találkát a következő évi mezőgazdasági kiállításon, de a randevú csak akkor jöhet létre, ha újra élmunkások lesznek, a munkaverseny nyertesei, jobbak, mint tavaly.

A Moszkvából visszatért Glasa fölényben van Kuzmával szemben; most a férfi kezd udvarolni a nőnek. A hótömegek alatt lapuló falu közepén gyülekeznek a fiatalok, mulatságuk nem kocsmában zajlik, még csak nem is kultúrteremben, Kuzma harmonikája szól. Pirjev nem a tél hidegét hangsúlyozza, hanem a közösség melegét, melynek akcentuálását szolgálja a hó-dunyhába burkoló, nagy tél. Kuzma strófáira a nők vidám nyelvelése válaszol, makrancos hölgyek küzdenek Kuzmával, előbb a kar, majd Glasa. A dalos férfi-nő csata után egyedül látjuk a hősnőt, amint mosolyogva üldögél vacsorája, egy pohár tej és egy darab kenyér fölött. Glasa magáról megfeledkezve ül, nem jut szájáig a falat, felvette a lelki

kapcsolatot Muszaibbal, melyre a képsor azonnal reagál, a havas kunyhók helyett egyszerre a hófedte hegyormokat látjuk. Egyszerre más zene szól, sóváran és bizonytalanul remeg fel, a hangok keresik egymást. A férfi, lent délen, szintén magába merülve ül és messze néz. Hegycsúcson látjuk őt, nyája felett, idősebb és fiatalabb pásztor társaságában. Tábortűz felett, a nap végén, nagy pásztorbottal áll, szinte mintha két nyája volna, egyik a kecskéi, másik pedig a hegyei.

Muszaib, a fiatalember az öregemberhez fordul, aki a tábortűznél ül guzlájával. „Apám, te öreg vagy, de a lelked fiatal, olyan énekeket szerzel, melyeket az egész aul énekel. Írj dalt a szerelemről, gyengédet, tüzeset!" A fiatalember az öreget kéri, hogy vallja meg, mondja ki helyette, öntse formába érzését. A múltat a szavak őrzik, a nyelvet az öregember testesíti meg, s a szerelmes ifjú ember a nyelvhez fohászkodik segítségért. Egyszerre a nyelv köti össze a szerelmeseket, úgy, mint az *Elfelejtett ősök árnyai*ban a közös csillaguk. Mit akar elmondani, mit üzen a lánynak? – kérdi az öreg Muszaibot. „Hogy messze van és hogy én szeretem őt!" A fiatalember lázas türelmetlenséggel diktálja a vallomást, a maga prózai nyelvén, amelyet, az érzés dadogó kifejezését vagy ki nem fejező jelzését, kifejezővé formálja az öreg. Aki érzi, elnémul tőle, s aki nem érzi, az mondja el helyette, mert a művész már nem magát az aktuális érzést érzi, hanem az érzés emlékét, mindazok szenvedélyének emlékét, akik ezt valaha átélték: a felhalmozott és sűrített érzést. Az ujjak lecsapnak a hangszerre és váratlan erővel harsan fel az öregember ajkán egy örökifjú dal, a csúcsok felett, a világ fölött, az ég közelében, mintha nem is emberi hang volna, mert a rajongó fiatalember lázas izgalmú dadogása volt az emberi. Ami az előbb egyszerű szó volt, a „messzeség" szó vagy a „szerelem" szó, az most szóképekké bomlik és burjánzik, a Fekete tenger és a Fehér tenger messze van egymástól, de a két tenger messzeségében élő szívek együtt vannak. A képeket patetikus és cifrázó, emelkedő ívű és a végtelenbe mutató lendületű melódia kíséri: a szerelem hősdala. A szerelem dicsőítő éneke, az önmagától megmámorosodott szárnyalás kifejezése, mely a válás szenvedését és a szétválaszthatatlanság, az egység diadalmas érzését és bizonyosságát egyszerre és egymás által fejezi ki és űzi a fájdalmasan boldog izgalom csúcsaira. Az egyszerű szó csak fuldokol az érzéstől, melyet a cifra szó ural, de meg is erősít, a kimondás által evidenssé és az evidencia által szükségszerűvé, megkerülhetetlenné tesz. A cifrázás a szabadulni nem tudó elbűvöltség kifejezése is, és a kifejezett elbűvöltség és hódolat felvállalása. A hódolat kifejezésének intézményesítő hatása is van: tiszteletre méltó értékek kultusza, tisztelő közösség alapítása. A kiformált, önmegértő és önkifejező érzés egyben szenvedélyes kötelességvállalás, a ráismerés boldogsága az, ami az érzést önmaga ismétlésére ítéli, teljességre a folytatólagosságban. Zenévé válik a próza és a zene a jövendő képévé. A fiatalember rajongva mered a semmibe, magába nézve, felismerve a dalban érzését. Nagy sóhaj törvényesíti a dalt. A felszabadulás sóhaja: az ember megszabadult a titoktól, nyilvánvalóvá, kimondottá vált a rajongás, a szó befogta, megidézte, rabul ejtette a tárgyat. Botját markolva néz az égre a tábortűz felett. Köd száll és a tábortűz füstje, mintha itt a csúcson, a világ felett, még a teremtés kezdetének ideje konzerválódott volna, amikor a semmiből lesz a minden. Mintha a vers, a dal születése még ezzel az idők születése előtti, időtlen pillanattal volna egyidejű. A fiatalember, alig ért véget a strófa, izgalommal kiált bele a dalba: „Mondd el neki, hogy milyen szép!" Előre hajol, lázas arccal adja elő az új kérést, elkomorulva vár, majd a kifejezéssel elégedetten, új mosoly formálódik, az ismét felszárnyaló hang igazolásaképp. S az új strófa máris a csillagos ég világító szépségével ruházza fel az

északi erdőkben élő leányt. Miután a dallam leereszkedik, hogy nyugpontra érjen, Muszaib ismét izgatottan követel: „Mondd el, hogy mennyire hiányzik nekem!" De ez a hiány, melyet Muszaib kifejez, nem egyszerű nőhiány, mint a westernekben, a dél, a csúcs, a tradíció, a pásztor, a nomád dala a nő iránti vágyat, mint honvágyat fogalmazza meg. A dal cifrázni kezdi a nosztalgikus vágy témáját, mely mindenben a vágy tárgyát látja, hegyek ormán, ég kék tükrében stb. Muszaib elfordul, a mélységek fölött áll, pásztorbotját markolva, majd ismét szorongó, szinte páni izgalomban sürget, előrángat egy kis írnokot, ne hogy elvesszék a kifejezés: írd, írd! Az írnok fölé hajol izgatottan, a papíron pedig formálódnak a szavak, sorakoznak a betűk, hogy aztán elküldött és megérkezett levélként lássuk viszont, a lány kezében, az eredményt.

A hegyek közelebb vannak az éghez és a dél közelebb van a múlthoz. Egy tradicionális, sőt archaikus kultúra szimbolikáját idézi fel Pirjev a kaukázusi jelenetekben, nem az udvari költészeten átszűrt erotikus pásztoridillt, hanem a pásztoridill és a hősi, harcos szimbolika összedolgozott formáját, hősidillként, amelyben a szerelem szenvedélye és ereje is a hősmunka lázában ég.

Muszaib szenvedése, a válasz nélkül maradt szerelem szenvedése a filmnek a rajongás témájához kapcsolt motívuma. A szerelem villámcsapásszerű ráismeréssel születik, s szenvedélyes rajongással folytatódik, mely nem illúzióképző erő, mint a hagyományos nyugati szerelemkoncepcióban, hanem látó erő, értékelő erő, mely szembe van állítva az orrán túl nem látó, önző Kuzma érzéketlenségével, a szerelmi megismerés impotenciájával. A válasz nélkül maradt Muszaib kétségbeesett, sebzett, szenvedése drámai tombolás. Amerikai filmben csak komikus hős szenvedhet így. Pirjev farkasokkal birkózó hegyi harcosa árnnyá, fél-lénnyé válik egy nem válaszoló nő miatt. Muszaib nem a régi westernek indiánjainak rokona, bár a western logikája szerint a hegyi pásztornak annak kellene lennie. Nem ő a természeti ember, akit a nőnek kellene ellátni érzékenyebb kultúrával, ellenkezőleg, itt az érzékenység a természet ajándéka a társadalomnak, s a mélység, a kultúra nagysága a múlt ajándéka a jelen számára. Az érzékenység, érzelmesség, kifinomultság az őseredeti emberség birtoka Pirjevnél, s a modernizáció defektes elágazása, a félművelt, félmodern világ, Kuzma sajátossága a barbárság. Muszaib égő szemekkel bámulva csügg a nőn a randevúk során, s nincs szeme többé másra, vár reá, érzelmei nem ismerik a szeretett nő leváltásának, felcserélésének lehetőségét. A Kaukázus képviseli a kapcsolatot a múlttal, az éggel, a szellemmel és az örökséggel, mindazzal, amit elveszítve nem lenne értelme a modernizációnak. A haszonnak önmagában nincs értelme. Szükség van a lovag örökségére, mely a hegyekben konzerválódott, s a sámán örökségére, melyet szintén itt idéz fel a dal és a szó varázslata.

Megérkezik a levél, de idegen nyelven íratott le az üzenet, nem értik a faluban. Glasa zokog, a falu tanácskozik, valaki hírt ad egy örményről, aki számtalan nyelvet beszél, szánra ülnek, az állomásra utaznak, hosszú utat tesznek meg, abban a reményben, hogy a vasúti kocsmáros lefordítja az üzenetet. Tíz versztára visz a száguldás, csengős szánon, víg dal kíséri az állomásra rohanó szánt, ez a reménykedés pillanata, melyet csalódás követ. Az örmény hosszan sorolja a kaukázusi nyelveket, amelyeket beszél, ezt azonban végül ő sem ismeri. Felteszi szemüvegét, de a levelet még így sem érti. Nemcsak az agy, az emlék tanácstalan, még a szemüveg sem tudós. „Mindent tudok, de ezt a nyelvet nem ismerem." A kocsma, akárcsak a klasszikus regény vendégfogadója, a sorsok kereszteződési pontja, a

világok közlekedési csomópontja, de ez a levél, amelyet a fogadóban sem értenek, egyszerre olybá tűnik, mint nem e világról való üzenet.

A szeretett nő a nagy és érthetetlen vallomás fölött zokog, a levél pedig hosszú utazást tesz, keresi megfejtőjét. A levél születése a költészet születését, a nyelvnek a kimondhatatlan nagy érzéssel való találkozását és ihletetté válását meséli el, a levél megfejtésének története pedig az olvasás kalandjáról szól, mely feladattá teszi a köznapi életben problémamentes megérzést, a megértés, a megfejtés feladatává. Sikerült a kimondhatatlan kimondása, de ez csak a megértést tette nehéz feladattá. Épp a kimondás sikere tette a mondást új titokká. A levéllel kapcsolatos bonyodalom egymásra vetít két problémát, a költészet hermeneutikájának kérdését és a szerelem hermeneutikáját. A hegyek között, a világ felett, az archaikus világban a lét titkát keresik, lenn a faluban, a síkon, a modern világban a szöveg titkát. Ott a kimondhatatlant vallatják, itt a mondást. A Kaukázus sziklái között a férfiak a költészetet felfedező kultúrhéroszokként lépnek fel, akik a költészetet hozzák le a világba, az istenek szomszédságából, s ez adja a feladatot a síkföldnek, ahol szintén kultúrhérosz kerestetik, aki felfedezné az interpretációt. A különös és izgalmas poén az, hogy a sikeres interpretáció valószínűtlennek vagy hiteltelennek tűnik, mert bizonyíthatatlan, genezise éppen olyan titokzatos, mint magáé a költészeté, s a hazugság lép fel a szakszerűség és bizonyíthatóság attributumaival, a szövegmagyarázó tekintélyek az interpretáció helyett a manipulációt fedezik fel. A hamis interpretáció és az intrika szövetsége új intrikakoncepciót hoz magával, elmélyíti, modernizálja az intrikus hagyományos dramatikus képét.

A fogadó az archaikus világ közepe, a város a moderné. Ott, ahol az örmény, a sokat látott ember, a vándor, az élet ismerője csődöt mond, tudós szakemeber kerestetik. Kuzma ismer valakit a városban, oda kell küldeni a levelet, tudós embernek, hogy megmagyarázza. Újabb útra indul tehát a levél. Most már címzettjétől elválasztva, új címzettehez, a kitanult szakértőhöz, tanulmányozás céljára. Ez a fordulat hozza a cselt, a szerelmi intrikát. A fölényes Kuzma ugyanis beleszeretett Glasába, s szeretné a vetélytársat kiütni a nyeregből, ezért hamis megfejtéssel tér vissza, azt állítja, Muszaib megnősült, s feleségével együtt küldi Glasának üdvözletét. A specializált és elidegenített interpretáció kerülőútja, a szolgáltatássá lett megértés mint magyarázás önállósulása megterheli a megérzés és közvetlen kontaktus összefüggéséből kiragadott szerelemfelismerést megismerés és érdek konfliktusával, magyarázat és manipuláció összefonódásával. A magyarázat, mely nem megfejtés többé, a magyarázó céljainak elérését szolgálja.

Nemcsak a tér távolsága, a tél is elválaszt. Jégvirágos ablakon jelenik meg a lány könnyes arca. A poén, hogy a nagyanyó közben megkérdi a kártyákat a levélről. „Megszakad a szíve érted. Téged lát mindenütt." A kártyák igazat mondanak, nem a tudás, hanem az érzés, nem a magyarázat, hanem a hit fejti meg a szerelem titkosírását, idegen nyelvét. Hogy is ne értené a sokat tapasztalt öregasszony a szerelem örök vallomását? A modernizációs komédia azonban igazolt megfejtést követel, és az vezet félre, hogy az ég és föld relációjában fogant levelet város és vidék relációjában akarják megfejteni. A dél titka az érzések nemes retorikája, elmélyítő cifrázása, míg az észak „hidege" ezúttal a fordítás, a magyarázat rabsága. Ezúttal az őstermészet és a hegység érintetlen vadsága és szabadsága, kozmikus melankóliája van fölényben a hidegebb észak, az iparosítás és a racionalizáció áttekinthető, ellenőrizhető, tervezhető és lapos világával szemben. A Kuzma által vállalt második levélutaztatás, hisz már ismerjük a levél tartalmát, felesleges és félrevezető.

Ki a levél, az érzelmek önmegfejtése, a kimondhatatlan érzés eredeti önközlése vagyis a szerelem és a költészet, az Erósz kifejezése hivatott tolmácsolója? A kártyavető öregasszony vagy a nyelvtanár? A költészet önmagát magyarázza vagy a tudománynak kell őt magyaráznia? A magyarázat a költészet folytatása vagy pedig a köznapi élet nyelvére vagy valamilyen szaknyelvre való egyszerűsítő lefordítás? Mind a költészet, mind a szerelem az én és te, ember és társa közötti egyszerű út bonyolulttá tétele, a sematikus és néma út beszédessé és kifejezővé tétele, az előregyártott élet egyszerire, az elhasznált vadonatújra és az alkalmi érvényesre (a vadonatújban felfedezett „örökre", a szíven ütőben rejlő összefüggésre, amely többé nem hagy bennünket el, permanensen tanulságosra, örökmozgó, folyamatosan produktív és a megérintett befogadót a produkcióba bekapcsoló, alkotó, mozgató sugallatra) váltása. Az Erósz által megtermékenyített lélek túlcsordulása a szerelem, az Erósz által megtermékenyített nyelv túlcsorduló temperamentumának emanációja a költészet. Rendkívül izgalmas az a mód, ahogyan a levél születése majd sorsa egymásra vonatkoztat két kérdést, a szerelemfelismerés hagyományos komédiai problémáját, s a költészet megértésének problematikáját. Ennek eredményeképpen szembeállítja a vizsgálat hermeneutikáját a beleérzés hermeneutikájával, a megértés tudományát a megértés művészetével, az előbbit szakmaként mutatva be és elhelyezve a távoli városban, az utóbbit általános emberi, de nagyrészt elfeledett képességként elevenítve fel. Az előbbi egy specializált érzék és tanulmány műve, az utóbbi az érzékek olyan teljességéé, melyet még nem ért utol, nem tekint át az analitikus értelem, s az utóbbi kultúrája gyakran nem is észlel. A megértés, mint a teljességeket interpretáló teljességek érintkezése, az egymásra ismerés, mint a közös emberség apriori birtoklásának evidenciája, ősibb minden magyarázatnál. Az együttlét megelőzi a különlétet, együtt vagyunk egymásban, tudjuk egymás titkát, ezt csak azért nem vesszük észre, mert már magunkra sem tudunk odafigyelni.

A hegyekben a nyelv birtokosa az öregember, a nyelv az idők sűrítménye vagy teljessége az ember birtokában, és a nyelv teljességének birtokosa tudja csak megszólaltatni a kimondhatatlant. Az érzés önmagának is titok és a kimondás maga a titok megfejtése, a megértés így már a megfejtés megfejtése. A kimondás úgy idézi fel a megfejtés igényét, mint a jóslás vagy a prófétálás. A költészet az orákulum örökségébe lép. A Kaukázus csúcsain megismert öregember, Abduszalam, az öreg bölcs archetípusát módosítja, adaptálja az ihlet mint a titok önmegnyilatkozása, a nyelvi hatalomgyakorlás, a lét nyelv általi betörése vagy a némaságában kínlódó lét felszabadítása szimbólumaként. A kimondás mint az igazság mondása: felfedezés és tanítás. Az öregség dicsősége és nagysága mint tanító lép az istenek örökébe, megfoghatóvá téve a megfoghatatlant, kinyilatkoztatva a rejtettet, feltárva a hozzáférhetetlent. Muszaib kér és kérdez, Abduszalam válaszol és ajándékoz. Férfi és nő későbbi összekapcsolódását és nehéz, viharos, de lelkes egymásra találását Muszaib és Abduszalam, lélek és nyelv találkozása közvetíti. A Kaukázusban felértékelődött öregség a síkságon leértékelődik. Glasának is öregember hozza a levelet, de, bár igyekszik segíteni, ő már tanácstalan, a nagymama megfejtése pedig nem hiteles a modern világ számára.

Olvadáskor egész csomó levél érkezik Muszaibtól, a lány azonban, a hamis üzenettől befolyásolva, tűzre veti a szerelmes leveleket. Harsog a zene, drámai melankóliával, s végig kell néznünk a levelek hamvadását. Muszaib nem érti, miért nem jön válasz, Glasa pedig félreérti az üzeneteket, mint az az ember, aki nem érzését faggatná arról, hogy szeret-e, hanem egy pszichológust. Magadat kérdezd! Az érzékedre hallgass! Ez a film tanácsa. Ne tanácsért

szaladj, inkább figyelj! Az egész ember egész élete az igazság felfogásának eszköze. Az igazság nyilvánvaló. A nyilvánvalóság pedig felsőbb fórum, mint a nyilvánosság. Eljött a tavasz és eljön az új mezőgazdasági kiállítás, a Moszkvát járó Muszaib keresi Glasát, aki nincs Moszkvában, otthon maradt, esküvőre készül, Kuzma menyasszonya. Muszaib nem találja Glasát, nem jön létre az előző évben megbeszélt randevú: „Apám, mit csináljak a bánatommal?" Észak és dél, hegy és völgy, tradíció és modernség, költészet és próza, minden elszakadna, útjaik elválnának, s a világ fél világok roncstelepe maradna, ha nem lenne közepe: Moszkva. Pirjevnek sikerül, ami eddig csak a franciáknak sikerült, a szerelem fővárosává felmagasztalni országa fővárosát.

Síró menyasszonyt öltöztetnek, ábrándos lánykórus siratja az asszonysorsot, mint a halált. A nyugati kultúra „kapuzárási pánikjával" szemben az ősi asszonykultúrát a fordította, egy „kapunyitási" pánik jellemzi. A rábeszélt menyasszony bús dala, a belenyugvás dala szól, ajzott izgalom kavargását látjuk, de nem a boldogság képét. Szíven ütő, érthetetlen bánatot intonálnak a nők, síró arcokat látunk, melyek körülveszik a hősnőt, míg kinn a felbolydult férfinép páváskodik peckesen a harmonikaszóra. A termelési film és a szerelmi intrikafilm összefonódása tökéletes, a modernizáció heroinája képviseli a szerelem igényét, míg a tradicionális házasság a lemondó kötelességteljesítést, az érzelmi kasztrációt, a nő feláldozását írja elő. Ennek az alternatívának felel meg a férfiválaszték: a csibész és a rajongó. A nő pedig a csibészé lenne, ha nem avatkozna be Moszkva, nem a Központi Bizottság székhelyeként, hanem a népek találkájának és az életeszmények kölcsönös megmérettetésének színhelyeként. A kis vidéki állomás, mint a kódok kis találkahelye, ebben a kitágult világban már nem elégséges közvetítő, a megoldásnak a kódok nagy találkahelyére és érintkezési pontjára van szüksége, Moszkvára, s nem valamely magyarázó tekintélyre. A modernizáció önfélreértése, hogy az érzéket értésre, az érzékenységet tanításokra kell cserélni.

Lovon száguld elő, romantikus kaukázusi leányrablóként, Muszaib. Egyszerre ott áll a nászra vonuló Glasa előtt. Glasa és Muszaib eltűnnek a házban, hogy kibeszéljék magukat. A nyoszolyólányok pusmogva kiáradnak, hogy magára hagyják a párt. A hatás kedvéért nagy falépcsőn vonulnak le a térre. A kamera is kívül marad, nem vesződünk a kibeszélés magyarázkodásaival, talán nincs is rájuk szükség, hiszen láttuk, az igazság evidens, a lényeg az első, a félrevezető látszat csak lényegrontás. A vőlegény közben férficsapatot szervez, hogy megakadályozza a menyasszony „elrablását", Muszaib és Glasa azonban megértik egymást, s Glasa kidobja Kuzmát, vőlegényt cserél. A régi és új, az igazi vőlegény, az álvőlegény legyőzője kéri az öreg dalnokot, adja elő az igazi vallomást. Az elhárítja mosolyogva: úgy is látja, hogy szereted! A vallomás helyett – a nyugati néző számára váratlanul – harci dalt ad elő a közösség: nincs csodálatosabb a mi szabad szovjet földünknél, s tankjaink nem engedik, hogy az ellenség eltaposса boldogságunkat! A megtalált boldogságot szorongás árnyékolja be, a boldogság azonban erőt ad, és az objektív szorongást legyőzi a bátorság ujjongása. Muszaib haza ért, honvágya kielégült a nőben, a dalban pedig tankok indulnak és harcra vonul a nép. Nem azért találtuk meg a boldogságot, hogy az ellenség elvegye! A kor orosz boldogságfilmjeit mindig meghatározza és komor ragyogással látja el ez a pótlólagos bonyodalom, a boldogság egyrészt veszélyeztetett, másrészt a hősiességet szolgálja, a dicsőség, a nagyság lehetősége feltételeként. A boldogság nem a vég, hanem a kezdet, nem a problémák megszűnése, hanem a megoldásukhoz való felnövés. A boldogság nem a hős jutalma, hanem a boldogság tesz hőssé. Talán azért van szükség a boldogságra, mert hősökre van szüksége

a világnak. Ha az egyikről lemondhat, lemond a másikról is. A boldogság egy veszélyes és megpróbáló világ létkategóriája e filmekben. A szorongás és a hősiesség között mindig egy darab megtalált földi üdv közvetít, amelynek modellje a tökéletes találkozás, a legyőzött távolság, a „szívek" vagy „kódok" nehéz és kalandos, de végül sikeres cseréje. A kaukázusi felvételek befejezése után, a vonaton érte a stábot az ország német lerohanásának híre, a további jelenetek forgatása közben már bombázták Moszkvát. Ez a különös, művészettörténetileg unikális happy end-típus talán felső parancs, talán a „néplélek parancsa", valószínűleg, mivel nemcsak meghökkentő, hanem érzelmileg meggyőző is, mindkettő benne van. A történelmi pillanat politikai szükséglete csak akkor vezet új művészeti formák frappáns felfedezéséhez, ha a „néplélek" parancsait, szunnyadó lehetőségeit hozza felszínre. Gondolunk pl. a Tarasz Bulba című Gogol-műre: Tarasznak, végzős fiai hazatérésekor nem az jut eszébe, hogy megházasítsa őket, hanem hogy háborúba vigye, s megpróbálja értéküket. Gogolnál a lengyel szépség eposzi varázslónőként tántorítja el az egyik fiút táborától, Pirjevnél a nők ezt nem teszik, mert a veszély mértékében válnak eggyé, s akarnak egyet az emberek.

1.14.4. Rész és egész „dialektikája"… (…Pirjev Szibériai rapszódiájában /1948/)

A film szinte vaksötétben indul, melyből romok bontakoznak ki, homály szállt le egy tönkrement világra, mely fölött két gépfegyveres áll őrt. Valahonnan zene szól, a színhely a honvédő háború frontja, a dal pedig kényszermunkát végző cári rabok dala. Ez a régi szibériai dal exponálja a film alaphangulatát. A film általában Szibéria meghódítására és feltárására buzdít, konkrétan azonban Krasznojarszk építésére utal. Az építkezések a filmben a felszabadulás aktusaként jelennek meg, az építés a háborúval, az embert elidegenítő történelem a felszabadulással van szembeállítva, utólag azonban tudjuk, hogy a szibériai „új hazát", ellentétben az amerikai Nyugattal, nemcsak a cárok, a bolsevikok is rabokkal telepítették be, s a rabdallal indító filmbe ez belevisz valamiféle hangulati mélységet. Az új társadalmat, a felszabadult emberiséget a nem mérlegelt áldozatok bőségével és a mások nem sajnált és nem spórolt vérével megteremtő forradalom örököse a totalitárius zsarnokság, amely még mindig a forradalom eredeti célkitűzéseivel igazolja magát, s felszabadult világot ígér. Az építés még nagy ütemben folyik, de rabszolgamunkával, Arszenyevnek is vannak erre utaló elszólásai a Távol Moszkvától című regényben. A sikerült, működő populáris műalkotásban a szimbólumok dialógusa formálja a cselekményt, melynek álomnyelve mindig túlteljesíti a szerzők éber tudatának akaratát és kalkulációit. Ez a rabdal, – „A Bajkálon túli vad sztyeppéken" –, amelyet itt a közösség dünnyög, a felszabadulás oratóriumának alaptémája a filmben, mely az oratórium születéséről, s rabság és szabadság, rajongás és áldozat viszonyáról szól. A művész, a film hőse, műve rabja, s műve mindenek előtt szerencsétlenség következménye, személyes tragédia „szekundér haszna", primér szenvedés szekundér öröme. Az ember a rabszolgája annak a szabadságnak, amelyet keres és hozni remél. A *Szibériai rapszódiá*ban végig ott lappang a sztálinista szabadságfogalom démonikus paradoxiája, melyet a sztálini ellenőrzés alatt, vezető filmesként dolgozó Pirjev nem fejezhet ki olyan nyíltan, mint pl. a horvát költő, Ivan Goran Kovačič A mi szabadságunk című versében: „A szabadság vért iszik és húst zabál,/ A szabadság lábad töri és kezed. /Ajándékul megkínoz és eltemet. / a

szabadság vacogtató borzadály." A szabadság hadserege eme vízióban a holtak csontváz serege, nyelve pedig a bombák sivítása. Ugyanakkor Ivan Goran Kovačič versében is megvan, az egész szlávság irodalmában Gogol óta a nyugati irodalommal való élesedő kontrasztjában mind jobban feltűnő homéroszi érzés, mely csinálni akarja a történelmet. Továbbra is a szabadságot jellemzi a költő: „Játékszerei akasztófák. Meleg / Csókja golyó, frissen lőtt, véres sebek./ De temetői, a hegyek s ugarok / Fölött eltűnik a nap és fölragyog." (In. Ács Károly /szerk./: Napjaink éneke. Novi Sad. 1965. I. köt. 336. p.).

A gépfegyveres alászáll, romokon át vonul a pincemélybe, a veszedelmes éjszaka védett zugába, a lobogó tűz és a daloló közösség melegébe. A dal az otthontalan, alávetett, hazátlanul bolyongó, átokföldjére száműzött emberiség panaszát eleveníti fel, a meghasonlott, békétlen idegenség nyomorúságát, a pinceöllé zsugorodó otthonban, mely a zsúfolt együttlét színhelye a kinti idegenséggel és magánnyal szemben, s ezáltal mintha e gépfegyverüket szorító férfiak az idegenség és magány világa elleni felszabadító háborút viselnének, s mintha a dal is a rejtőzködő lélek visszatérésére készülne a föld alatti állapotból, illegalitásból.

Ahogy alászállunk, erősödik a dal, a kamera pedig lódulva szemlézi a férfiarcokat, közös érzésben egyesítve őket. A film hőse, Andrej, ekkor még csak „egy katona", aki mellén keresztezett fegyverrel vonul vissza az erősödő, búsongó dallam hívására. A mélybe, a romvilág alatt megbúvó meleg fészekbe száműzött közösség dala gyászolja a benne megfogalmazott raborsot és kényszermunkát, örökké elvetélt és mindig újra megfogant reményt, utópista alkímiát, ideologikus aranykeresést, megfoghatatlan kincset, melyet az aranyásó nem magának hoz felszínre, s akinek ajándékozza, nem tud mit kezdeni vele, siratja a nem múló rossz idők áldozatait, miközben a férfi szíve felett markolja fegyverét, mintegy pajzsként tartva, és nem övében viselve, nem bármely probléma és pillanat lehetséges leggyorsabb megoldásaként tartja készenlétben, mint a kalandfilmi revolverhősök, hanem teste mint országa, kultúrája, szerettei védőpajzsa szimbólumaként. A fegyver, a westernhőssel ellentétben, nem a test és a személyiség része, a katona leteszi a fegyvert, mely maga és a zongora közé kerülne, ha nem tenné le, zongorához ül, és belekapcsolódva a dalba, játszani kezd a zongorán. A moszkvai konzervatórium hallgatója a zongorát cserélte fegyverre és a fegyvert vissza akarja cserélni zongorára. A zene visszaszerzéséért folyik a harc.

A film hősével együtt érkezve a pincébe, előbb összefoglaló csoportképet látunk, majd elindul a kamera, arcokra bontva a közösséget, a katonák levelet írnak, kapcát foltoznak, vagy merengnek a puskacső felett. A markáns vonások nem a barbarizmust jelzik, mint pl. az italowesternben: a napégette, megkeményedett arcok átszellemülnek a zenében, az elgyötört emberi szubsztancia, a kiművelés érzékeny anyagaként, nemcsak címzettje a zenének, több, ez a dal az ő daluk és a Moszkvából jött zongorista csak a címzettje, a dal szólítja a művészt, a művész kapja, és nem adja a motívumot. Amint a kamera végighalad, körbetekint, a katonák megszorítják, keményebben markolják fegyverüket, mint amely mindazt védi, ami a zenében megszólal. A művészjelöltnek a zenével való találkozását tehát a katonák közvetítik és nem más zenészek, a zene ily módon sokkal nagyobb dolog, nem pusztán szakmai készség és mesterségbeli örökség. Az éneklő ember háborúját vezeti be Pirjev a zene segítségével, s nem a háborúzó ember harci indulójaként veti alá más céloknak a zenét.

A katona a zongorához ül és cifrázni kezdi a szibériai dal témáját: az egyszerű bonyolulttá válik, a melankólikus poétikussá. A zongora felvállalja és átveszi, de el is mélyíti a közösség által dúdolt dallamot. Az egyszerű léptékű, világos érzelmi célú, egyetlen hangulatot

ismétlő dal megtelik árnyalatokkal, az alaptémát körültáncoló, s az alaphangulatra rákérdező nyugtalansággal. Ami cél volt, egyszerre kiindulópont csak, s az a kérdés, hová vezet tovább, mit lehet még kihozni belőle. Csoda történik, a művészet csodája, mely nem más, mint a végből kezdetet csinálni. A közösséget felmérő kocsizás panorámába megy át, s megáll egy ragyogó, rajongó katonalány arcán, nőarc a végpontja. A férficsapat véleményét, érzését az egyén képes kimondani, a közhely igazságát szíven ütővé emelni. A közösségnek az egyén a szószólója, s a háborúban domináns férfiak megnyilatkozását a női kisebbségnek kell elismernie. Az egész csak dünnyög, s az egyén szól élesen, értelmesen, a többségi véleményt pedig a kisebbség ítélőszéke elé utalja a művészet szelleme. A katonalány felragyog és sóhajtva bólint a felcsapó zongoraszólóra. Mindenki elhallgat, mostantól fogva mindent egyikük mond el, kinek igazságát a nőarc szankcionálja, mely által egyúttal az egységes harcosi és férfiromantika világából is kilépünk, az általánosítás és az egyénítés egyszerre mélyül el, az egyik magasságának a másik mélysége ettől fogva a mértéke. Fegyvercsövek és gyertyatartó, égő gyertyák veszik közre a zongorát uraló kezet.

A zongoraszót kiegészíti egy láthatatlan nagyzenekar, mely az igazság önmegerősítő, önérvényesítő erejét képviseli, az érvénynek valamilyen maghasadási reakcióját, ellenállhatatlanságát. A kamera, hátrahőkölve, összefoglaló erőt merít az igazság erődemonstrációjából, az emberek pedig magasabbak lesznek, kihúzzák magukat, s amikor a hangulatot fokozhatatlannak érezhetné a néző, robbanás fokozza tovább, az ellenség lőni kezdi az állást, rohamra kell indulni, hová most már a zene kísér. Az éji nyitóképsor csupa sötétsége után a következő szekvencia tágas, hűvös tiszta, nyugodt városi képeket sorol, a háborúnak vége, a megvédett világot látjuk, a jövő kezdetén. A ködös, havas reggelen az ébredő város serény de nyugodt, élénk, de nem lehengerlő, nem ideges és harcias, korántsem az akciófilm harckultúrájának aszfaltdzsungele. A kultúra centruma és nem az individualista és köznapi háború nagyvárosa, melyben minden emberi viszony új front lenne. Nyugodt kőtömbjei emberi otthonokat rejtenek, járókelői a dolgukra mennek, mind a magáéra, egy demilitarizált világ békés útjain. Pirjev a várost tájként kozmomorfizálja, és megteremti a városidillt, ebben az osztrák neobiedermeier rokona, s ő is a zene városának látja Moszkvát, mint az osztrákok Bécset. A zene mindkét esetben az átlelkesült, megszemélyesült, érző szív által őrzött szellem és az átszellemült, azaz önmaga fölé növekvő, felelősséget vállaló, messzebb tekintő lélek egységének és otthonteremtő erejének kifejezése.

A város, melybe a frontkatona hazatér, női tér. A front harcos- és férfiteréből érkezünk, a háborús győzelemmel női térként kapva vissza Moszkvát. Már a frontképsor is nőarcon végződött, a katonalányon, a háborús férfivilág nőalakján, Moszkvában ezzel szemben a férfi lép be a nő világába, itt a női princípium alkot saját világot és kerül fölénybe. Már az első panoráma-kocsizás összefoglalja a film egészét, s ez az összefoglalás nyilatkozik meg, magasabb nívón, a frontképsor és a moszkvai kultúrvilágba való bevonulás viszonyában. A város közepe, a hazatérő katona számára, a konzervatórium, az utóbbié a hangversenyterem, a teremé a színpad, a színpadé pedig a nő, Natasa. A kamera lassan közelít, mint hívő az oltárhoz, a nő képéhez, aki úgy trillázik, ahogy a fronton a férfi a rabok dalát variálta, de most a felszabadulással azonos beteljesedés, megbékéléssel egybeeső kielégülés variációit halljuk. Az alkotó értelmiségi megtér a kultúra miliőjébe és a férfi megtér a nőhöz, a mozgás a nőarc felé vezet. Végül a nő üdvözli a férfit: „Megváltoztál, felnőtt lettél.”

Moszkva mint nővilág státuszának felel meg az, hogy a következőkben két férfi és egy nő szerelmi konfliktusára épülő melodráma indul, tragikus zenészmelodrámával kombinálva. Andrej (Vlagyimir Druzsnyikov) megnyerte a háborút, hősként tér haza az őt zseniként visszaváró konzervatóriumba, nem értjük szomorkás mosolyát, a melankólia nem tűnő bélyegét. Miért tér haza a győztes vesztesként? Borisz (Jakov Burmak) és Andrej Natasa (Marina Ladinyina) kérői, pontosabban Borisz a zajos kérő és Andrej a néma szerelmes. A frontharcos áll szemben a sztárművésszel, a lövészárok embere a pódiuméval. Előbb Natasa, utóbb Borisz arat tapsot, a siker nagy kerítőként szánja őket egymásnak. Ők a fényben, dicsőségben fürdő pár. Úgy néz ki, Andrej az, aki elment vadászni, és Borisz lesz az, aki hazaviszi és mind megeszi a zsákmányt. Úgy látszik, a honvédő katona más számára védte meg a hazát. Hasonló a helyzet a *Szállnak a darvak*ban, ahol a film hőse elmegy katonának, míg testvére, zongoraművészként, felmentést szerez, és végül a hős menyasszonyát is magáévá teszi. A *Szibériai rapszódiá*ban e pillanatban, a film elején, mintha a színpadi siker is még ugyanaz a háború volna, azt folytatná, a koncertüzlet eszközeivel: mindkettő Borisznak dolgozik. A cselekmény során ezért azt is el kell érni, hogy a béke ne a háború folytatása legyen más eszközökkel. A szibériai Pirjev olyan nagy és mély békeélményt hoz magával a természetből, amely azt sugallja, a béke azért készül a háború folytatása lenni, mert a Nyugatról jött háború csak azt leplezi le, hogy a kapitalizmus által mobilizált, létfeledő, harcos emberiség nem ismeri a békét.

Borisz Lisztet játszik a színpadon, míg Andrej, aki előbb Borisz bravúrteljesítményét szemlélte, azután a Boriszt bámuló Natasát, kirohan a nézőtérről, s egy sötét szobában zongorázva próbál versenyre kelni a színpadról behalló zenével, – hasztalan. Andrej felváltva nézi Borisz kezét és az elbűvölt Natasát. A kamera is felváltva mutatja a két látványt, a férfikezek lázas táncát a billentyűkön és a nő elragadtatott, mámoros arcát. Mintha Natasa volna a zongora, s a hangverseny a szeretkezés metaforája. Andrej a sötét zongorával, a titkos „fekete" zongorával harcol a rejtettségben és feladja a harcot. „Jól játszik, de te jobban fogsz." – bíztatja Andrejt az öreg tanár. Nem fog jobban, mert Andrej feláldozta kezét a „hazának" vagy a háború „elvette" a zenész kezét. A művész, a virtuóz, aki elvesztette a kezét: az *Orlac kezei* című filmben ez a motívum a horror műfajú feldolgozás kiindulópontja. Hiába biztosít az öreg tanár, hogy Borisz a kevésbé tehetséges, Andrej kezét megnézve ő is elhallgat, aztán merengve, tehetségesebb tanítványát gyászolva zongorázik egy későbbi jelenetben, szintén a sötét szobában, melyben az Andrejt kereső Natasa már csak az öreg tanárt találja. Az *Orlac kezei*ben az elveszett kezet, a cselekmény nagy részét uraló fikcó szerint, egy gyilkos kezével pótolják, Pirjevnél az elveszett kéz mindenek előtt a kasztráltság motívumát hozza be a szerelmi és zenészmelodráma összefüggéseibe, a karrier végét is jelenti s a szerelemét is, hisz Andrej nem tud lépést tartani Natasával, kihullott a zene világából, Natasa Boriszra marad. Andrej lemond, menekül, s mire Natasa szabadul ünneplőitől, Andrej eltűnt, ahogyan később egy Voznyeszenszkij versben búcsúztatja a „sötétben élő" imádó a „fényben élő" nő szerelmét: „Áve, Óza, fürödj te a fényben…" S Voznyeszenszkij eltűnő férfiárnya is csak visszaszól: „Jó, hogy itt jártál, gyönyörűségem!" Tehát a lemondás pátosza oldja fel a szerelmi háromszöget, minden esetre a nő akarata ellenére, mert ő egész este Andrejt kereste, és Borisz tolakodásával szemben volt közönyös: csodálta Borisz teljesítményét, de ez Liszt megszólaltatójának szólt, nem a közvetítő személynek. A lemondás pátosza által kapja vissza Andrej a filmet Natasától, hiszen Moszkvába érve úgy tűnt, a lány

szerelmi háromszög melodrámája fog következni, amelyből azonban most Andrej kilép, s a film őt követi, szökésében, a kezét elvesztett virtuóz szenvedéstörténeteként. Nemcsak az *Orlac kezei*, egy másik horror, Lubin nem sokkal előbb készített filmje, *Az opera fantomja* is érintkezik a patetikus melodrámává fokozott filmoperett problematikájával. *Az opera fantomjá*ban Liszt játssza el a nyomorék zseni művét, itt a nyomorék zseni nem tudja eljátszani Liszt művét. *Az opera fantomjá*ban a nyomorékság a mű elrablásának következménye, itt a nyomorékság következménye lesz a mű születése, az elveszett virtuóz történetének átalakítása a zeneszerző önmegtalálásának történetévé. *Az opera fantomjá*ban a művét elvesztett művész a nő szolgálatába áll, itt a nőt elhagyó művész találja meg a művet. „Én, az egyszerű szibériai legény…" – így jellemzi magát Andrej, élete álmáról vallva, míg a Liszt-zene hallik fel a koncertteremből. Az „egyszerű szibériai" szerette volna hazavinni, megmutatni népének ezt a zenét, de többet fog tenni, népét mutatja fel a világnak, a szibériai népzenéből alkotva meg művét. „Az igazi tehetség mindent kibír!" – biztatja az öregúr, a régi polgár, aki ugyanúgy az idők kivonata, a kultúra képviselője és a fiatalok világának őre, mint *A disznógondozónő és a kecskepásztor* öregei, akiktől a fiatalok megtudják, hogy mit éreznek. Andrej csak az öregúrtól búcsúzik. El kell hagynia Moszkvát, el kell hagynia a nőt, elveszteni a kezét, a siker reményét, mert a felfedezés, az alkotás genezise a negativitások halmozására épül, csupa menekülés és visszavonulás. S mindebből, a mű születésének közvetítésével, Szibéria meghódítása s egy új honfoglalás eposza bontakozik ki, a sztálinista hivatalos optimizmus összes követelményeinek megfelelő építési eposz, mely azonban, ahogyan Pirjev a termelési film követelményeit átvezeti a művészi teremtés, a zene szelleme születésének meséjébe, megtelik ambivalenciával, sőt tragikus negativitással. Mondhatni új operettstílus születik, a melodramatikus kínokkal beoltott negatív operett hordozza a pozitív termelési film felépítményét, vagy az utóbbi álcázza az előbbi problematikáját, a művészsors-melodráma démóniáját. Andrej számára elvész a színpad, a turnék, hangversenytermek világa, míg Borisz és Natasa Amerikába indulnak. A boldogoké, a sikereseké a nemzetközi koncertközönség, a siker nagyvilága, míg Andrej hazatér Szibériába (mely Pirjevnek is hazája). A nemzetközi koncerttermek nagyvilága azonban kisvilág az egyre messzibb őstájak hatalmas horizontjai által képviselt távlatokkal szemben. A tömeg világa, az ember nem járta horizontokat nyitó új honfoglalással szemben, csak pótkielégülés. A menekülés váratlanul messzebb vezet, mint a siker. A szétválás nagyobb, mélyebb egyesülést tesz lehetővé, mint a problémamentes egymásra találás. A halasztás, a haladék, a nehezítés s az idegen nyelvűség rejti magában *A disznógondozónő és a kecskepásztor*ban is a konvencionálisnál nagyobb, mélyebb vallomást. A siker nyelvét beszélő Borisz régi zenét zenél, s a nemzetközi koncertpódiumok örök darabjain köszörüli bravúrteljesítményét. Mindezt a szépséget a film nagy tisztelettel szemléli, hőse mégis hátat fordít mindennek, mert a film a soha nem hallott, új zenét határozza meg a cselekmény, a keresés céljaként. Pirjev többet akar, s ezért olyan hős nyomába szegődik, aki kevesebbet kap, akitől elvesznek mindent, nem a konvencionális, problémamentes sors sima útját járja, nem a polgári siker útját. A Solohov elbeszélése alapján készült Bondarcsuk-filmben sem a sima sors az „emberi sors". A Pirjev-film a teremtő művész sorsát azonosítja a hőssorssal, a Bondarcsuk-film a hőssorssal azonosítja az emberi sorsot, s mindkét film a tűrést, a szenvedő képességet tekinti hőse alaptulajdonságának. Az elviselő képesség a belépő a hőssorsba. Ez az elviselő képesség hiányzik Boriszból, a sztárból. Féltett kezét elkapja, félti Andrej katonakeze bajtársi szorításától, az összetartozás

kapcsaként felé nyújtott kéz erejétől, az egymást fogó kezek emberi kötelékének terhelés-próbájától. Felszisszen, elrántja, védi a virtuóz szerszámot, melyet óvni kell az élet viharaitól, s az összetartozás, a szolidaritás szakítópróbáitól.

A hazatérő Andrej története szerelmi melodrámaként indul, amelybe beékelődik egy művészmelodráma. A művészsors tragédiája a szerelmi kibontakozás hátráltató mozzanataként lép fel, de az ember személyes tragédiája átértékelődik a művészi alkotó képesség genezisének szükségszerűségévé, a művészi fejlődés pedig a lány tántoríthatatlan szerelmével függ össze. A lány érzéke előlegezi mindazt, amit a férfi fejlődése bevált. Művészet és szerelem tematikájának összedolgozása frappáns és nem mélység nélkül való. A moszkvai szerelmi háromszög, két férfi és egy nő választási konfliktusa, értékesül a művészet genezisének populáris mítoszában. Kétféle művészt állít szembe a cselekmény, Boriszé a megtapsolt művészet, ő az, aki a készben él, s az adaptáció művésze. A lehengerlő, imádott és önimádó sikerember csak kivitelező, s ő uralja kezdetben a művészeti szcénát, s a szerző az, aki nincs készen, csak kerestetik, s messziről jött és messzire menő emberként lép fel. A nagyság szenvedő, vívódó, sérült: problematikus mivoltában önreflexív. A nagy és kis művészet különbségét az önreflexivitás fokával jellemzi a két művész szembeállítása, s a nagyot problematikus és ezzel járó kockázatos mivolta teszi radikálisan önreflexívvé. A nagyság történetének kiindulópontja a korlát, a sérülés, a stigma, az önbizalom és a remény elvesztése, a menekülés és bujdosás. A nagyságnak szüksége van a várakozás és a halasztás érési periódusára. Amikor bezárul előtte a könnyű siker lehetősége, akkor nyílik meg az ismeretlen világ. A kivitelező, aki adottságait alkalmazza és kamatoztatja, nem válik ismeretlen világok szószólójává. Az alkotó művész a világ szószólója és közvetítője, míg a kivitelező az alkotókhoz viszonyul úgy, mint azok a világhoz: műveltségi élményeket közvetít.

Andrej és Borisz alternatívája a szerző és a kivitelező, a szószóló és a közvetítő, az alkotó és a sztár, a zseni és a sikerember alternatívájának kidolgozását szolgálja. Az ihletett, a választott kitüntető jele, hogy sorsa, meséje van, míg a másiknak csupán jó adottságai és kedvező helyzete, dupla szerencséje. A kis művészet szerencse, a nagy művészet szerencsétlenség. Művészet és szerelem problematikája e ponton fonódik össze, mert a szerelem is a problematika feldolgozó képességével és a halasztás készségével méri a nagyságot. Ahogy a művész is bonyolultabb utat jár be a nyelv felé, mint a prózai ember, úgy a szerelmes is nagyobb utat tesz meg, mint a puszta nyers szexualitás. Művészet és szerelem autenticitáskritériuma hasonló, ezért a nő választása két problémára ad választ. Kit választ a lány, ki a választott? A nagyobbra hivatott személy, az ihletett ember a választott, mert a lány is ihletett. A nő annak áldozza karrierjét, aki maga is egy ragyogó karriert áldozott, a szenvedés és teremtés hosszabb útját járva. A sztálinista kor filmjeinek két kulcsszava a „nép” és a „haza”, ezek azonban nem sztálinista szavak. Megnyilatkozik ezekben a filmekben egy orosz szentimentalizmus és egy proletár szentimentalizmus (egyazon melankólia kifejezési formái), s mindkettő független változó, egymástól és a sztálinizmustól is függetlenek, de a melodramatikus fokozás összekapcsolja őket egymással és gyakran a sztálinista politikai mitológiával is, melynek kulisszái mögött azonban mélyebb erők, korfeletti sztereotípiák, sőt univerzáliák kombinációja hat.

Borisz Natasát keresi, Natasa Andrejt, Borisz megsértődik, Andrej pedig eltűnik. Natasát csendes zongoraszó vezeti át a sötét termeken, de csak az Andrejt búcsúztató, sorsát gyászoló professzort találja, nem szerelmét, aki elment. A professzor ki is mondja a súlyos szót:

„Elment." Kinn havas este, Natasa az öregúrhoz csatlakozik, nem megy a fiatalemberekkel a sikert ünneplő bankettre. Gyászos hangulat, a lemondás, szétválás, veszteség motívumrendszere zárja a moszkvai képsort. Hó hull az elalvó városra. Bánat telepszik a győztes városra. Moszkva tehát ugyanolyan elsötétült képsorhoz vezet, mint a frontjelenet. Itt is tél van és sötét, hiába a győzelem, ha nem sikerül kiaknázni lehetőségeit. A kiaknázás akadályaként egy hamis értékrend, felszínes sikerhajhászás csodálja a „kész" értékeket és az „import" értékeket (mindkettőt Liszt és az őt játszó zongorista képviselik: az értékét tekintve kétségbe nem vont, de elhasznált világot kell elhagynia a cselekménynek). A siker felé a kudarc vezet, a kitörés felé a visszalépés. A minőségi ugrást rész és egész viszonya közvetíti, de rész és egész többszörösen átfogják egymást, a rész az egészet a visszaúton keresi, mert az egész a rész szíveként vagy közepeként jelenik meg, benne foglaltatik. A hős ezért neki kell hogy induljon a „dicsőséges" Szovjetuniónak vagy a „szent" Oroszországnak (aszerint hogy a politikai kód vagy az orosz romantika kódja kerül előtérbe, melyek szintén átjátszanak egymásba). A hátráltató mozzanatok visszavonuláshoz vezetnek, Andrej visszatér a világba, a hazába, ahonnan elindult a nagyvilágot meghódítani (kulturálisan meghódítani Moszkvát, s a hódítás politikai és lovagi értelmében is, a fronton is hódítani, hisz az európai fronton láttuk őt a háború utolsó napjaiban). Mivel egy kulturális és egy militáris frontot is láttunk, a visszavonulás is dupla. A folyón vontatja a nagy uszályt egy füstölgő gőzhajó, felfelé, az eredetek felé, mintegy fordított, természeti és nemzeti szülőcsatornán. Visszafogadó és újraformáló erők lépnek fel: a táj és a nép. A hazai táj és a szibériai nép. Felfelé csorog a fordított utat, a hódítás és siker útjának ellentétét járó fordított hős, a bukott, menekülő ember orosz változata, felszívódni a természetbe és a múltba, megtérni az egyszerű közösséghez, a bravúr, a tudás világától az egyszerű életbölcsességhez. A nagyvilágból, a nagy társadalomból megtérő visszaút elhagyja a nagyvilágot, az emberi államok közössége, a Szovjetunió értelmében is, s talál egy még nagyobb világot, a nagyvilágokból való visszavonulás eredményeképpen nyílnak univerzális és kozmikus távlatok. A fordított út az ország belsejébe vezet, s lelki út is, mert a napfényben és nem reflektorfényben élő gyűrött emberektől tudja meg Andrej, hogy mire jó, mi lakik benne. Messzeség és rejtettség ekvivalens, a rejtettségben nyilatkoznak meg a nagyobb messzeségek. A fronton fasiszták vannak és kommunisták, vagy oroszok és németek. A városban, Moszkvában előadók és hallgatók, tapsolók és megtapsoltak. Szibéria más: itt találkozunk a teljességgel és egészséggel. Erre már Balázs Béla felfigyelt: „A hajón sok ember utazik: munkások, katonák, mérnökök. Itt nincs osztály, itt nép van." (Balázs Béla: Három előadás. In. Válogatott cikkek és tanulmányok. Bp. 1968. 328. p.). Mindenki ennek a hatalmas és ragyogó horizontnak a gyermeke, mind a világ közepe, mind kitüntetett, s a kamera figyelme minden arc előtt egyforma meghatottsággal tiszteleg. Itt még népek sincsenek, csak nép, a különböző jellegű arcok az összetartozás jelöletlen egymás mellettiségében csorognak felfelé, valami nagy pillanat felé, a folyón, fordított, a történelem szerencsétlenségével ellentett irányban. E kozmikus kinyilatkoztatás pillanatában megváltozott, tágasabb perspektívában látszanak a distinkciók és differenciák, az elkülönülések világának minden vívmánya, innen nézve illúziók. Az őszinte pátosz ritka pillanataiban a huszadik századi műalkotásokban is megragadhatók és elemezhetők a hit gyökerei. A pátosz rizómája a Szibéria mélyére felkúszó nagy folyó.

Felülnézetben bontakozik ki az uszály világa, elől a távolban látni az uszályt vontató, hatalmas fekete füstöt eregető gőzhajót. Az ég felé gomolygó fekete füstoszlop ebben a világ-

ban, ahol még bőséggel van természetesség és tisztaság, nem a környezetszennyezés fenyegetését jelenti még, csak az ember prométheuszi erőfeszítéseit képviseli, maga is patetikus tényező. Az ipar ellentmondásossága, prométheuszi és ördögi nagysága, felszabadító és elnyomó potenciálja – s ezek eredeti, titáni egysége – ebben a korláttalan funkcionalitás rútságát eltakaró ipari formatervezéssel még nem bajlódó korban a maga természetellenes, rettenetes fenségével lép napvilágra a vas és acél, szén és füst, dúlás és zakatolás erődemonstrációiban. A fekete füstoszlop konfliktust visz bele az idillbe, nem számolja fel a természet szépségét, a menny dramatikus részeként vezeti be az ipar szimbolikáját, mintegy szelídített, az ember igavonójává változtatott, betört pokolként.

Mi magunk, a kamera pozíciója által lokalizált nézők, az uszályon vagyunk, mely a társadalom összefoglalása. A folyó, mint az idő, visz bennünket, akik várjuk a partot, a feladatainkat, amelyek e várakozási időben még nem nyilatkoztak meg. A nyitó nagytotált is kíséri már valami disszonancia, a képi összetevő füstjének megfelel valami, ami a hangi összetevő füstje, a hamis hang. Fülsértő dalt hallunk, mely torz vidámsággal kíséri a hajót, fiatal katona gajdol, s nyekergő harmonikával kíséri dalát a hajó orrában. Miután a parasztok leszólják a zenészt, ő átadja harmonikáját az előlépő Andrejnek, – „Játssz valami igazi szibériait!" – s most tisztult formában, ajzottan beteljesülő harmóniák kíséretében szólal meg újra a Bajkál-dal, a rabság balladája. A „szibériai dal", melyre Pirjev egész filmjét építi, a tervezettnél jobban általánosítja a nyitótémát, a háborús otthontalanság, az idegenbe számkivetett rablét tematikáját. A megvédett, „felszabadult", országban is a rabdalt énekli a hajós. Ebben a hangulatban találkozik „művész és közönség" vagy „egyén és közösség". De a találkozás ennél is nagyobb, ezt hangsúlyozza a horizontok tágulása: lét és létező találkozása az emelkedettség érzés végső forrása. A nyugati művészet fő témája e korban már az elidegenedés, a művészet ősi és alaptémája azonban az, hogyan találkozik a létező a léttel. Pirjev egyesíti a két kérdést, a sérült menekülés által közvetítve létező és lét találkozását. A lét ugyanis ott van, ahol senki sem keresi. Az emberiség ellentett irányban kavarog és özönlik vagy menetel. Mindent csak az érthet meg, aki mindent megélt; ezért nem a kegyes sors a nagy sors. Elleng a hegy és a rét, átölel az ég és föld, Pirjev a legnagyobb pillanatok megszólaltatójaként tartja készenlétben mindig a táj csendjét, a csend nyelvét, mint az egyetlen nyelvet, amellyel a végtelenről lehet szólni. E csúcspontokon az arcok is tájakká válnak, s a táj is személyiséggé. A kamera hátra lendül, elbocsátja, hagyja elúszni a hajót. Ahogy elleng a hajó a kamera előtt – miáltal a néző kilép a cselekményből, megtér magához, messziről néző és messze tekintő szemmé változik – elvonul előttünk a hajó népe, az egyik asszony ebédet főz, a másik csecsemőt szoptat, az emberek végzik dolgukat e kozmikus otthonban, mint nyílt és közös lakószobában, parasztok, polgárok, katonák, szelíd ligetek, fenyvesek meleg sötétje, hegyfalak meredekje, s a víz titokzatos homálylása, merengő arcok, mind összetartozik. A kórus dúdolása kíséri az énekest, de a kórus: a hallgatók. A zenész csinálja a zenét vagy a hallgatók? Ki szólít kicsodát? A kölcsönösség teljesedik be a merengő egységben, az egyaránt ismert dal megtisztult megtéréseként azokhoz, akiktől jött és akikben él. Megint: rész és egész „dialektikája".

Itt a kommunizmus is evidens, népi és természeti, esztétikai kommunizmus. A harmonika azé, aki legszebben játszik rajta. Ez is olyan pontja a filmnek, ahol a kommunista ideológiát és tulajdonelméletet valami régibb, populáris ősjog igazságérzete bástyázza alá, sőt váltja fel. Mindenki úgy jár jól, ha mindent az működtet, aki a legjobban teszi. Aki legjobban csinálja, az rajongója a tárgynak és tevékenységnek, ezért nem haszonleső szipolyozó, nem

a tevékenységen kívül keresi, javak és előnyök halmozásában, a jutalmat. Csak hivatott van és bitorló, a hivatott tevékenysége pedig önzetlen, ajándékozó kiáradás.

Az öregek dorgálják a katonát: "Látod, ő sérült kezű, és mégis jobb mint te." A hamis hangon éneklő katona is hős, melle ki van dekorálva kitüntetésekkel, de nem a „zene hőse". Mivel azonban mégis hős, megvan a maga győzelmeinek frontja, készséges nagyszívűséggel ismeri el vereségét s a másik győzelmét, Andrejre erőlteti a tangóharmonikát: „Nekem nem megy, neked igen." Körülveszik, bíztatják a szabadkozót, egyszerre ő a középpont. Dala közben nemcsak bekapcsolódtak, nemcsak vele dúdolták, előre irányuló mozgás is indult, emberek indultak a hajó orrába, a dalnok felé, ahol csoport képződött. Andrej el akarja kerülni az elfogadás, a birtokba vétel, a tulajdon szégyenét, de a nép megérteti vele, hogy a tulajdon csak a használat joga, mely a legjobbnak, legszerényebbnek, legáldozatosabbnak jár: a tulajdonfogalmat a szolgaság fogalma tisztítja meg. Ez egy más tulajdon, újabb vagy ősibb tulajdonfogalom, melynek lényege nem a kisajátítás, hanem az elsajátítás. A tulajdonos tulajdona a szolgálatot vagy a produktivitást szolgálja. „És játsszál mindenkinek az örömére." Látható, nem egészen haszontalan a felforgatás és a megkérdőjelezés, a forradalmak korának funkciója, amennyiben napvilágra hoz valamilyen természetjogot, vagy ősjogot, amit aztán több lépésben ismét elfojt a sztálinista ellenforradalom, a bürokrácia kiépítése, majd a brezsnyevi második ellenforradalom, mely utóbbinak lényege, hogy az egykor a polgároktól kisajátított javak felé a káderréteg kezdi nyújtogatni csápjait.

A nagyvilág, amely egyenlő a háborúval – s amelyet ezért el kell helyezni egy még nagyobb kozmikus békevilágban – veszi el a hős kezét, csonkítja meg őt. Szibéria – a nagyvilágnál nagyobb világ, az alávető és csonkító világ ellentéte, ellenvilága – adja a dalt és hozzá a harmonikát. Moszkva a mérleg nyelve Szibéria és a harcos, háborús világ között: a nagyvilághoz képest otthon, de a kozmikus világhoz képest ő is a küszöbön innen van. A hajóút tehát a küszöb átlépése, talán már itt azé a küszöbé, amit Tarkovszkij *Sztalker*ében is keresnek. Moszkva, mint közép, mint otthon, mely a külső korlátok nagyvilágához képest a miénk, de az erőtartalékok világához képest maga is a korlátok világa, adja a nőt, a menyasszonyt.

A hajós képsor a férfiak dohányszertartásával zárul, férfias bajtársiassággal, szűkszavú bensőségességgel. „Hová mész?" – „Építkezésre" – „Jó építkezés."

Sűrű fenyvesek. Ember nem járta tájak. Vörös egek, sápadt napkorong vérzik el fekete seregek felvonulási terepén, a drámai égen. Őserdőben gunnyasztó teaház a cselekmény következő színhelye. Hősünk felcsapott kocsmai énekesnek. Ez persze csak mellékfoglalkozása, valójában az építkezéseken dolgozik. Ellentétben a kezét féltő Borisszal: munkás. A munkából semmit sem látunk, mert a művészmelodráma ugyan egy termelési film felépítménye csak, de csak a felépítmény kifejtett, s a termelési film problematikáját a teremtési, az alkotásról szóló filmre viszi át Pirjev. A termelési filmből újjászületett, ráépített művészmelodrámát látjuk.

A füstös teaház kis színpadán víg dalokat játszó Andrejt néha még üldözik a hangversenyterem képei, ám az elkedvetlenedő, visszavonuló zenészt küldöttség kérleli: „Miért hagyott el bennünket? Elárvultunk maga nélkül!" Ez nem a siker mákonya, nem az arctalan közönség mákföldje, nem az ezer szemű absztrakció, mely a korrumpáló sikert teremti vagy fogyasztja. Súlyos élettel teleírt arcokat látunk, az orosz realista festészet szellemében teremtett karakteres arcokat. Milyen hatalmas rangbeli növekedés az esztétikai létrán az, ami lecsúszásnak látszik a szociális létrán! A lecsúszott zenész pozíciója fordítottja a moszkvainak.

Ott két férfi küzdött egy nőért, itt két nő egy férfiért. Megjelenik ugyanis a bevezető képsorból ismert katonalány, majd felbukkan Natasa is, s a lecsúszott ember az iménti szerelmi melodráma tükörmelodrámájában az új középpont. Natasának tovább udvarol Borisz, a katonalányból lett pincérnőnek (Nasztjának) pedig Jakov, a sofőr (derék medve, szibériai lokálpatriótává lett marcona kozák).

A férfi hanyatlása és bukása kezd felértékelődni esztétikai, erkölcsi, szellemi felemelkedéssé, s ehhez való felcsatlakozásként adekvát szimbólum ezért a nőt, Natasát, a cselekménybe visszahozó „szerencsétlenség" vagy „kényszerleszállás". Az amerikai turnéra indult művészek repülőgépét leszállásra kényszeríti a szibériai köd. Ismét a rabság, de áldásos rabság: a művészet rabsága és a szerelem rabsága. Így látja viszont Andrej Natasát. „Andrej! Andrej! Itt?" Borisz sajnálkozva nézi Andrejt, Natasának azonban tetszik a dal. „Neked tetszik ez a vacak?"

A film hátralevő része éppúgy megfordítása Poe Athur Gordon Pym, mint Conrad A sötétség mélyén című regényének. A megfordítás módszere a romantika sötétségének megjárása, hogy napvilágra hozza a sötétségből a preromantikus világosságot vagy a regényességből az eposzi minőséget, melyet Hegel vagy Lukács elbúcsúztatott, elégikus szellemidézéssé alakítva az esztétikát. Rész és egész viszonyának dilemmáihoz az is hozzátartozik, hogy ha az egész időbeli, akkor csak a kezdethez való regresszió vagy a múltidők feleleventése által birtokolható. Az időbeli haladás mint a distinkció felhalmozás kultúrfolyamata a kezdethez való megtérés által kerülhet ki a részek bozótjából az egész áttekintésének fennsíkjaira. A fennsík a múlt, az idők a plátók, melyek rátekintést adnak a jelen bozótjára, a fragmentáció vagy puszta részismeret labirintusából való kiút a múlt visszavétele. A populáris etika a mélységek mélyén keresi a csúcsot, az eredeteknél az erőforrást, ahogyan a populáris esztétika is a sémában, az ősképben a bölcsességet. A városból a vidékre, Európából Ázsiába, a koncertteremből a kocsmába visz az út.

Natasa eszköztelen kedvességgel és természetes odaadással dolgozza bele magát újra a menekülő Andrej életébe. „Nem búcsúztál, csak futottál!" – „Bocsáss meg, nehéz volt nekem." – „És most megint itt a zene veled!" Az új egymásra találást vendéglői táncjelenet előzi meg. Kedvesen játékos és szomorkásan évődő dalt intonálnak a táncteremben a moszkvai vendégek. A tétován, szinte szégyenlősen megszólaló, boldogan igénytelen és könnyeden teljes kis dallam város és vidék találkozása a zenében, a városi frivol és a vidéki naiv, boldog mentalitás egysége: az előbbi játszik az utóbbival, mert már nem mer hinni benne, és az utóbbi hagyja, hogy játsszon vele, mert legyőzi a játékost, amint elragadja őt. A dalban így benne van az itt és most, a hely, és a messzeség, s ez a feszültség viszi mámorban oldó táncba a párokat, amint egy új panoráma keretében, a daltól és a pásztázó kamerától érintve a párok egymást is elragadják, sorra táncra kelve. A tánc örvényébe sorra beforduló párok lendülete megelőlegezi a cselekmény perspektíváját, a tévedések és félreértések utáni megoldást. Ennek a táncnak a lendületével repül fel, ennek örvényéből kibocsátva emelkedik a pár, a nő vezetésével, valahová a magasba, mindenek fölött, valami csúcsra, ahonnan lenéznek az épülő városra, amelyet a néző nem lát. Nem látja, mert sokkal többet akar vele láttatni Pirjev, az új világot, amely szintén kifejezéssé válik majd, még ambiciózusabb indirekt szimbolika jelölő oldalává. Pirjev állandóan hangsúlyozza, hogy a dolgok mögött jelentősebb dolgok vannak, a tartalmak vég nélkül átválthatók, fontosabb tartalmak kifejezésévé válnak. A pátosz nem vész el, csak átalakul, a rajongás és remény kifejezéséből, elsüllyedve a tudattalanban,

a vágy kifejezésévé, ezért a vágy tárgya, a nő feladata, hogy az életnek is visszaadja a reményt és pátoszt, amit a férfi a társadalmon túl keres, a lét sötét éjszakájában, a tudattalan kivetüléseként értelmezhető ismeretlen, rejtőzködő, hozzáférhetetlen, fagyos földeken. A megoldást pedig az teszi lehetővé, hogy a szovjet mítoszban ezek „ébredő földek". A köznapi csak álarc, ott van mögötte az ünnepi, a jelentéktelenség csak álarc, valójában nincs semmi jelentéktelen. Legfeljebb pazarló, saját jelentőségét nem ismerő érték: s itt látja Pirjev, mint Szibéria fia és költője, küldöttje, a kép és a szó embere, a kultúra jelentőségét. A magas polcra jutott ember alázatának, meghatottságának és hűségének kifejezéseként születik a „negatív operett". Pirjev művésze tartozást egyenlít, őtőle kapja vissza a nagyság azt, amit annál kevésbé tud, minél nagyobb, s minél többet ad: jelentősége tudatát, hogy ne veszítse el, ne vesse meg, ne herdálja többé magát. „Te csak a teázót látod, én meg a népet. – magyarázza Andrej a moszkvai vendégnek. – Ezek védték meg Moszkvát, ők harcoltak Sztálingrád alatt. Bajban voltam, ide jöttem hozzájuk, és ők segítettek."

Mintha lovagfilmi várostrom-drámába csöppentünk volna, mintha bástyán állna a pár, fölöttük hatalmas vörös zászló lobog, de most nem két társadalom között jelöl egy megvédendő határt, hanem természet és társadalom határát jelzi. Kék, lila sávok az égen, melyek szürkületi birodalmába mintha a zászló vöröse vinné be az élet tüzét. A kék-vörös kombináció harcos mélységével és véres éjszakájával szemben a szőke nő, lobogó fehér száljával, szinte frivol ellentétet alkot: ő a szeretni való. A lelkesítő és a szeretni való ellentéte által a nő képviseli a véres és hatalmas titanizmus meghaladásának perspektíváját. A férfi mindazt kezdi dicsőíteni, ami a szovjet ideológia célértékeit jelenti, a nő azonban, bár csodálattal elfogadja a férfivilág zord nagyságát, valami mást jelent. A vér színét viselő zászló hódításra hív fel és a hódítást még úgy fogják fel, mint a rendetlen, kaotikus vagy titáni természet rendbe tételét az emberi mérték rákényszerítése által. Olyan Kékszakállú herceg várában vagyunk, melyben a férfi maga sem ismeri az utolsó ajtó titkát, s még csak a diadal hangját hallani, amint széles gesztussal a nő elé tárja világát: Lásd, ez az én birodalmam! Lelkesülten szaval a születő országról. „Fél éve itt még semmi sem volt!"

Egyszerre azt látjuk, amit ők. A nap hatalmas ég peremén ül. Átszínezi a világot. Mintha az átmeneti óra vértengerén szűrődne át a jövő aranyfüstje vagy sárgaréz vására. Vörös égen úszó fekete felhő sziluettek. Hegyek, rétek, folyók tündökölnek, folyók áradnak, virágok nyílnak A nő hátat fordít a nézőnek, s a férfi birodalmát bámulja, a férfi meg a nőt. A nő ugyanolyan elementáris szükségszerűséggel borul a csókba, mint az imént a táncba, s a csókkal a képsor hirtelen ér szemérmes véget. Az indulásra kész moszkvai társaságot látjuk, akik türelmetlen téblábolással várják a késlekedőt. Az átmeneti óra véres egét az átmeneti kor további szimbólumai követik, korán jött boldogság, visszavett boldogság: az érzelmek és remények áprilisi virágzását követő májusi fagya. Natasa bejelenti, hogy marad, mire dolgozni kezd a szerelmi háromszögek romboló munkája. Mindkét, a moszkvai és a szibériai háromszög is akcióba lép: egyikben Borisz a felesleges ember, a másikban Nasztja. Borisz felháborodottan támad riválisára: tönkreteszi Natasát. „Mit fog csinálni ebben a kocsmában? Teát?" A moszkvai illetve szibériai háromszög ellentett módon hat. Borisznak önzése, a sofőrnek önzetlensége okoz problémát. A sofőr látja, hogy teafőző konyhatündér szerelme a másik férfit szereti. Magunk is tanúi voltunk, amint a pincérnő elejti a tálat Andrej és Natasa ölelésekor, s letérdelve szedegeti a széttört cserepeket. A sofőr később vigasztalja a lányt: „Majd így fogja megölelni magát – öleli át a nőt – s azt mondja magának: drágaságom!

Egyébként ezt én akartam volt elmondani, de féltem." Ahogy Borisz Andrejre, úgy támad a sofőr a moszkvai vendégre, Natasára: „Maga itt mindent felforgatott."

Andrej azt hiszi, Natasa és a siker közé áll, holott Natasát már csak Andrej érdekli, nem a siker. Natasa azt hiszi, Andrej és a pincérnő, az egykori katonalány között áll, s megzavart egy beteljesedés előtt álló frontszerelmet. Most Natasa fut el, eltűnik az autóbusszal, s mire tisztázódnak a félreértések, nincs sehol. Natasa eltűnik, mert azt hiszi, Andrej mást szeret. Később Natasa visszatér, Krasznojarszkban vendégszerepel, s látja, hogy Andrej elbujdosott, nem a katonalányt szerette, erre feladja karrierjét, járja Szibériát, csengős szánon fut éjben és télben, és keresi az elveszett férfit. Sivít a téli szél, sárga fények pislognak kicsiny kunyhókban. Havas téren táncol a falusi nép, esküvőre invitálnak, de Natasa szánja fut tovább. A sofőr és a pincérnő, miután egymásra találtak, szintén az eltűnt Andrej keresésével foglalatoskodnak, nem saját, Andrej szökése révén megtalált boldogságuknak élnek. A pincérnő szelíden korholja párját: „Látod medve, mit csináltál!" A sofőr bűnbánata határtalan: „Jó emberek szenvednek, és én vagyok a hibás!" Mindenki Andrej nyomait kutatja. Boldogságmentő expedíciók a tajgán. A szokásos háromszögtörténetekkel ellentétben nem a másiktól kell elhódítani a boldogságot, ellenkezőleg, a másik boldogsága nélkül nincs boldogság. A boldogság nem működik a boldogtalanság közegében. Megkeresi Andrejt, bizonykodik a sofőr. „Ott, ahol zene van, ott van ő is."

A nagylelkűség és a művészet beteljesedéséhez kell a félreértés, az etikum és az esztétikum beteljesedéséhez kell a nehézség, a kerülőút, a haladék. A *Stella Dallas*ban az anya a maga örömeit a gyermek boldogságára váltja, s így az áldozat közvetítésével lesz az örömből boldogság, több mint aktuális kéj, az egész élet szépségének öröme. *A kaméliás hölgy*ben a könnyű nő hozza a nehéz áldozatot szerelméért, a frivol hal mártírhalált, mellyel megváltja a polgári élet értékeinek biztonságát. A *Szibériai rapszódiá*ban, akárcsak Kertész *Casablancá*jában, versengnek az áldozathozók. Andrej lemond Natasáról, hogy ne akadályozza az énekesnő karrierjét, Natasa lemond a karrierről a férfi boldogságáért. A sofőr sem a maga, hanem Nasztja boldogságáért harcolva követeli, hogy Natasa adja át Andrejt Nasztjának. Csak a virtuóz Borisz önző, aki azt kívánja, hogy Andrej neki adja át Natasát. Alexandrov *Cirkusz* című filmjében is van egy szerelmi háromszög, melyben egy német-amerikai keveréklény – egyrészt a szerelmi intrika, másrészt a nemzetközi kultúripar képviselője – akarja elszerezni a nőt az orosz hőstől, ott is a mutatványos, az illuzionista a zsenitől, a showman, a hamis szenzációk álhőse a valódi érték képviselőjétől (felpumpálják ruháját, hogy izmosabbnak látsszék). Borisz bolygó hollandi, örök nomád vagy tékozló fiú, míg Andrej hazatérő Odüsszeusz. Az egyik a nagyvilágba, a másik haza törekszik. Az egyik a nagyvilágot, a másik, aki a nagyvilágot szintén megjárta ugyan, de vissza is tért belőle, az otthont nyilvánítja végtelenné, feladattá. Hol a teljesség, mi az átfogó? Ez a férfialternatíva, a sorstípusok ellentétének kérdése. Pirjev, aki tiltakozott volna a „szovjet Hollywood" kifejezés ellen, a két művésztípus szembeállításával egyrészt önmagát és Alexandrovot is szembeállíthatja, hiszen a Hollywoodot megjárt Alexandrov az amerikai műfajok adaptálója és meghonosítója, míg Pirjev inkább a helyi kultúra és a folklór tradícióihoz kötődve próbál belőlük modern populáris műfajokat teremteni. De van Pirjevnek még egy ellenfele, a művészfilm, s önéletrajzi írásaiban azt hangsúlyozza, hogy Boriszban azokat akarta bemutatni, akik hermetikus szubkultúrát teremtenek, nem a „népet szolgálják", hanem az úriközönségnek, az esztétikum kitenyésztett, vájtfülű szakbarbárainak, az ízlésdiktatúra komiszárjainak készítik

filmjeiket. A szándék indoklása a sztálinista terminológiát használja, de a filmekben több van ennél, mélyebbről jövőek és bonyolultabbak. A *Disznógondozónő és a kecskepásztor* a művészet (és szerelem) eredetének mítosza, a *Szibériai rapszódia* a művészet és szerelem feladatáról szól. A nemzetközi koncertvilág egéből Szibéria földjére lehullt Ikarosz kocsmai énekesként válik a jelen lelki történetírójává, a közös háborús élmények megéneklőjévé, hallgatói érzéseinek kifejezőjévé. Ahogy a *Disznógondozónő és a kecskepásztor*ban az ismeretlen nagy érzés által elnémított fiatalember várja az Örök Öregtől érzelmei kifejezését, így hasonló elvárással fordul itt a szibériai nép a hőshöz, ezért kell valami különössé válnia, mintegy az Észak Remetéjévé vagy a Sarkkör Sámánjává: a cselekmény eposzi jelzőket keres, sugall nekünk hőse számára. A hős feladata, hogy összekösse a dalt a zenével, a múltat a jövővel, a hallgatókat saját életük kifejezésre váró, de kifejezést csak a különleges sors kerülőútján találó értelmével. Ezért kell a művészt úgy mintázni meg, hogy egyszerre legyen rokon és idegen. A „mieink" közé tartozzon és legyen egyúttal mégis „teljesen más".

Andrej megtalálja önmagát, közönségét és feladatát, de – a szerelmi bonyodalom közvetítésével – mindezt még egyszer el kell veszítenie, északra tart, mint Frankenstein teremtménye vagy mint Superman, s meg sem áll az Északi Jeges Tenger (= a Világ Vége, a Semmi Tengere) partjáig. A mű az életen túl születik, mindentől elszakadva és mindent meghaladva, a művésznek mindent el kell veszítenie fizikailag, hogy visszanyerje szellemileg, s a mű adhassa vissza neki mindazt, kamatostul, amit feláldozott érte. Újabb bonyodalom, új késleltető apparátus, várakozási idő, tűrés és megpróbáltatás, lemondás és magány, mely most már új otthonából űzi tovább a hőst, vezet a műhöz. Minden eddiginél nagyobb távolság nyílik vágy és boldogság, ember és világ, férfi és nő között. Az elszakadás, magány és lemondás netovábbját, a világ nincstovábbját kell elérni, végső pontot. Elnyeli az éj, a sarkvidéki táj, a hósivatag és meg sem áll a sötét, hideg tengerig, mely végül a viharkabátos „építő" lábainál örvénylik, aki végül nem egyszerűen egy várost épít, hanem a művet, a kultúrát építi. Andrej bolygását tükrözi és követi Natasáé, aki otthagyja érte Moszkvát és a karriert, járja a hideg, sötét világokat, a rabok útját, mint szintén Pirjev filmjében, a kései *Karamazov testvérek*ben Grusenyka, aki az utolsó képsorban szintén nekiindul Szibériának, szintén önként vállalja a rabsorsot, a szerelem rabságát. „Mint egy dekabrista felesége!" – Borisz így jellemzi Natasa önként vállalt száműzött sorsát, elveszett szerelmét országon-világon kereső bolyongását. „Te csak magadért élsz." – válaszolja Natasa. A klasszikus melodráma motivikájában, mellyel a hőseit kínzó „negatív operett" telítődik, csak az áldozatok versengése igazolhatja, hogy a hős méltó az érte hozott áldozatokra. A művészmelodrámával való kombináció kegyelméből itt egyesülhetnek hőseink az áldozatban. Natasa és Andrej a mű áldozatai, a mű azonban a kultúra Erószát képviseli, amely magasabb rendű a biológiai Erósznál, ezért az utóbbit is újjászüli (és korántsem elnyomójaként lép fel), így mindent jobb formában kapnak vissza, mint ahogyan birtokolták, amikor feláldozták.

Andrej a végső határon, megint valamilyen munkásszálláson, míg kint a jeges vihar rázza a világot, kimond egy szót. Zene válaszol, szavak és hangok, költészet és zene szólongatják egymást, önmagát kereső zongoraszó vitázik az önmagát kidühöngő szélviharral. Káosz és rend, vihar és zene vitáját két rend, zene és szó vitája közvetíti. A szó rögzíti az azonosságot, a zene tölti ki a rögzített azonosságot a bensőségesség teljességével, a kép pedig, melyet a zene a bensőség rezdülésével értelmezett, a külső lét gazdagságával értelmezi az általa feltárt világban zajló párbeszédeket. Kétfelől tölti ki a zene és a kép az önmagát megválasztó

identitás kihirdetését, az igét. Andrej nem magáról beszél, s épp ezáltal teremti magát, a rajongás mint együttrezdülés összeköt, egyesít másokkal, a csodálat mint a lét gazdagságára való felnézés pedig a dolgokkal kapcsol össze. A megszólalás én, mi és mindenség összekapcsolása, az én kiáradása a mi irányában és a mi kiáradása a mindenség felé, s a kettős áradás éppen a létezés vállalkozása.

A születő zene diktálja magát, Andrej keze nyomán jelek sorakoznak a kottapapíron. Lódul a kéz, a zene és nyomukban a kamera. Az első roham után – a szélroham ellen irányuló zeneroham mintha kifulladna – Andrej kabátot vesz és kimegy a vihar elébe. Elhallgat a zene és csak a szél sivít, a hallgató ember megy előre a viharban, de befelé hallgat, azt hallja, amit a néző is nemsokára meghall. Behatol a fekete-fehér, élet nélküli, életellenes, legyőzendő hideg homály dühöngő forgatagába, az utolsó határig, ahol az ég dühöngését a tengeré tükrözi. Egyszerre a városban vagyunk, a zene üzenete állítja helyre a kapcsolatot, megérkezik a mű, felhangzik a városi zongorán, fehér függöny leng szelíden, mint korábban Natasa sálja, s alatta a nő, aki kivárta Andrejt, szerelmét, aki az önkényuralom száműzöttjeinél is messzebb száműzetett, önkéntes száműzöttként, a világ végére, mint a kultúrhéroszok, akik szintén mindenen túl kell, hogy előre hatoljanak és kilépjenek, hogy elhozzák az új világot jelentő értékeket a közösségnek, Natasa hallgatja Andrej zenéjét, büszkén és boldogan, majd plakát alatt állnak az Andrejt keresők, előbb a szeretőt éri el a mű üzenete, majd a barátokat, végül Andrej áll a színpadon, műve előadójaként. Azért oratórium a mű, mert a hős így prédikátorként, forradalmi igehirdetőként is felléptethető a szellemi aratás csúcspontján.

A filmet e ponton elnyeli a filmbeli műalkotás. Az életidőből átlépünk a műalkotás idejébe, a műalkotás értelmének mindenidejűségébe. Most minden idő egyformán közel van. Az idők szinkronitása telíti az alkotás helyét, mint megtermékenyített jelenlétet. Az idők deltája a jelen, s a mű váltja be a tartozást, mert a hős nemcsak a „szibériaiaknak", hanem „eleinek", az „ősöknek" is tartozik. A jelenvaló „nép" is csak rész, egy nagyobb „nép" egésze. Viharos századokban járunk, a múlt tüzében és füstjében, zászlók lobognak, szablyák csillognak, városok égnek. Nagy idők kavargásába vezet be az eizensteini rettenetes történelem felidézése, s a kórus, melynek a fájdalmasig emelkedő dicsőítő jajgatása dicséri és vádolja is a nagyságot, szintén mintha a *Rettegett Iván* hatásáról árulkodna. Ahogy előbb az egyén magányát, most a közösségek összecsapását fokozza Pirjev a számára elérhető végső határig. Még egyet lépünk, a társadalom tombolását a természeté követi, egek, csúcsok, felhők és mélységek, örvények. Ahogy az idők deltája a „most", úgy a tereké az „itt". Egyre tágasabb a világ, tenger csap fel, gomolygó felhők terülnek, távlatok nyílnak egy féléber, szendergő szürkületi világban, magányos kozmosz, mely az emberrel való találkára vár. Világosodó világ: melybe a mérnöki okosság és a felfokozott kollektív erő nevében lépnek be a gépek (akárcsak a *Vidám vásár* nyitó képsorában). A történelmi filmből a termelési filmbe lépünk át, s mindezt tovább emeli a művészmelodráma: teremtési filmmé. A félelemig emelkedő áhítat lépcsőin bukdácsol felfelé, az elviselhetetlenig fokozott nagyság dicsőségét és fájdalmát harsogja a hang, ismét egy fokozhatatlan pillanatig, amely után az eizensteini történelem „rettegett" világából térünk meg az építésbe. Harcosok helyett munkások, csaták helyett munka, romok helyett építkezések. A kamera is gép, s a gépek lódulására válaszol a kameráé, amely saját lehetőségeit ünnepli, a világot átalakító gépek lelkesült tálalásával. A vihar kontrollálatlan titanizmusával állítja szembe az ember kontrollált ellentitanizmusát, a káosszal a tervet. Ezt a hegyeket gyaluló, robbantó, füstokádó hatalmat ünnepli, melyet a

totalitárius paranoia inkább fékezett, mint fokozott, s a kapitalizmus a szocializmusnál is gyorsabban és globálisabban hajszol előbbre, talán ez tette lehetővé, hogy a kommunisták egy ideig a saját önmagát korlátozó fejlődésüknek csak előnyeit lássák és ne a benne rejlő veszélyeket. Ezért látta Pirjev a turbókapitalista verseny öncélú önfelpörgetésének mindenen átgázoló őrületével szemben a maga társadalomeszményét a mérték birodalmának, nagyság és mérték egységének. A kozmosz olyan itt, mint egy betörendő, dühöngő vadló a westernekben, s a flóra és fauna káoszára az ipar rendje válaszol, kémények, daruk, olajkutak erdeje, a tenger helyén egyszerre fekete olajtenger, egy természetellenes világ fenséges felvonulása. A szó szétveti a zenét, csend lesz, a hős szónokol, a „lenini tervet" dicsőítve. Pirjev érzékeli az ipar, a dicsőített új világ démoni rútesztétikáját, s azt is, hogy mindezt újra alá kell vetni a természeti harmóniáknak. Érzi tehát az önszabályozó rendszerek nagyobb békéjét is, melyhez meg kell térni az imént ünnepelt prométheuszi honfoglalásból. A termelés izgalmából ezért visszavezet a teremtés nyugalmába. Az iparvidékek után ismét agrártájat látunk, s betakarítást, mintha az ipar férfielve termékenyítené meg az agrár táj, anyaföld feminitását. A kéményerdők visszaadják a földet a füvek és fák, vetések, érő kalászok idilljének. Kertté lett világba térünk meg, s akárcsak a *Vidám vásár* elején, van valami mély erotika abban, ahogy az artatógépek birtokba veszik az érett kalászok tengerét. Az idill fékezi meg a pokoli lelkű, lobogó kazánok és robbanó erők űzte ipar diadalmaskodását, a technika visszaváltozik természetté, a természetben keresi meg és foglalja el helyét, s végül visszatérünk a hangversenyterembe, ahol ipar és mezőgazdaság, város és falu, ember és kozmosz egységének képletét fejezi ki a mű, mint harmóniát. Azt az ígéretet ábrázolja Pirjev is, melyről az *Aki megölte Liberty Valence-t* című John Ford filmben beszélnek: a sivatag helyén legyen rózsakert. A Ford-film végén megművelt földek között fut a vonat, de Ford e kései filmjében már kezdenek elveszett illúziónak látszani azok a perspektívák, amelyekben Pirjev még hisz.

Pirjev kérdése ugyanaz, mint Lacané: Mi a reális? Hol keressük? Hogy találjuk? A *Szibériai rapszódia* nem a zene születésének mítosza, nem is a zseni lelkében keresi a zene gyökereit és forrásait, a zene és a lét kapcsolata kerül az eufórikus vízió középpontjába, a zene, mint a lét feltárulkozásának aktusa, mely csak akkor elérhető, ha az ember formakereső ösztöne visszatér a végső pontra, ahol a forma a káoszból, a nyers és vad anyag tombolásából, a lélektelenség kínjában vergődő kozmosz dühöngéséből születik. Pirjev olyan világot inszcenál, mely szenderegve vagy dühöngve várja a formát, a zenét, a szót, a szerelmet, az embert, a rendezett kapcsolatokat, a tagolt világot. A zene és a szó úgy feltételezi egymást Andrej oratóriumában, mint lélek és szellem, a kozmosz pedig az érzékenységet és a tanút keresi az emberben, a magasabb törvényt. Ez is valamiféle prométheuszi igehirdetés, melyben nem a transzcendens Isten a dolgok kezdete, hanem az ember a világ újrakezdése. A lélek formája: a zene, és a szellem formája: a szó, azért hatják át egymást, hogy együtt hassák át az anyagot. A lét csak van, de az ember ad értelmet neki, kinek szenvedéséből fakad a tudás, mint az öröm lehetőségének feltétele.

Andrej hosszú utazása kétszeres megtérés, meg kell térnie a háborúból, ami a tapasztalatot jelenti, s Moszkvából, ami a felkészülést, tanulást jelenti. A feladat Szibériában várja, s a mű előadása egyfajta kollektív ébredés, a táj, a történelem, a nép ébredése, megszólalása a művész és mű médiumán keresztül. A szendergő identitás a lehetőségek mélysége, az ébredő, öntudattá lett identitás azonban a lehetőségek ünnepe: a megvalósulás lehetősége. Andrej műve megszólalásakor önmagát hódítja meg a táj és a nép, hogy meghódíthassa a világot,

ami nem a világ legyűrését jelenti, nem intervenciót, ezért fékezi be Pirjev az építési képsort is, a természettel szembeni intervenciót, hogy a világot kertté oldja és végül zenévé. A hódítás azt jelenti, hogy a szibériai föld és a történelem, a szibériai nép elfoglalja méltó helyét a népek közösségében, azzal, amit adhat, nyújthat, amivel gazdagabbá válik általa a közös emberi világ. Andrej érkezésekor a szibériaiak nem tudták kifejezni magukat, naivan és hamis hangon intonálták igaz érzésüket, ami lelküket feszítette. Csak az öntudatos kifejezésben válnak valóságos birtokká az értékek, mint lehetőségek. Szibéria megmutatja magát az egész világ örömére és épülésére: ez a mű feladata. A hódítás békés értelmet kap, de megőrzi az ódai és himnikus erőket, a fenség esztétikáját. Ugyanakkor az az igény is megvan, hogy a fenség feleleventett esztétikáját alárendelje a film a boldogságmitológiának, mely a korabeli tömegfilmben megkerülhetetlennek látszik.

A moszkvai színpadon zárulhatna a film, a sikerrel és dicsőséggel, hőseink azonban megtérnek a sikerből, a központból, Moszkvából. Centrum és periféria helyet cserélnek mert a centrum csak a lét hátországa, a periféria azonban a frontja. Kényelem és komfort leértékelődik.

A férfi csak szaval a film csúcspontján, ezért e csúcspont patetikus, de nem boldog. A férfi szaval, a nő azonban énekel, az ő éneke magasabbra visz, mint a férfi szavalata, ezért nem lehet az oratóriummal befejezni a filmet. Állomáson vagyunk, s mint a korabeli szerelmesfilmekben szokás, végül mindenki felkerekedik, megy Szibériába, de a cél nem magányos lovasok Vadnyugatja mintájára elképzelt Vadkelet, hanem a szerelmespárok számára Új Haza. A „szűzföldek feltörése" sztálinista napiparancs, de a filmek nem a hivatalos ideológia által hatnak, a hatóanyag az Új Haza, mely egyúttal – ember és természet, múlt és jövő, s a kezdetben szemben álló népek egymásra találása színhelye, a különbségek egységgé válásának korlátokat kinövő felszabadult világa – Belső Végtelen.

Fúvószene harsog, vidáman fujtat a mozdony is, akárcsak a zenekar, emberek búcsúznak, csupa napfény az állomás. Vonat indul, nem magányos lovas, szerelmespárokkal teli, nem tragikus bűnösökkel. Hamis kombinációk tévelygéseit túlélt boldog szerelmek találkoznak a kupéban. „Hazautazunk, Krasznojarszkba!" Vidáman tréfálkoznak egymással: „Nem fog unatkozni? Csak tajga és tajga…" Fehéren csapkod a vonatablak függönye, mint egykor a fehér kendő Natasa nyakán. Fehér függöny lobogása ünnepli a napfényt összefoglaló szőkeség dalát, a mozdony felszálló gőze és a fehér függöny lobogása egymást fokozva oldja a képet. A nő adja most a hangot, bűvölt, boldog dalt énekel, melybe bekapcsolódnak a többiek. Az ablakkeret egyesíti az arcokat a fehér lobogásban, mintha Natasa arca volna a nap, s előelősütne a fehér lobgás felszakadó felhőiből. A vonat eltűnik, a „vége" feliratot látjuk, s a dal, mely még szól, most már a nézőt kíséri haza.

Amerika meghódítása népvándorlás, az orosz forradalom belső népvándorlás, az amerikai telepesek az őslakosokat irtották, az orosz forradalmárok a nemeseket, polgárokat, értelmiségieket, módos parasztokat, mindazokat, akik előttük birtokolták a világot, akiknek örökségébe be akartak ülni. Az amerikai telepes földet hódít, s nem spórol a mások vérével, az orosz forradalmár társadalmi szerkezetet és kulturális pozíciókat foglal el, s belső népvándorlás, ha lehet, a külsőnél is véresebb, kegyetlenebb. Végül, az „őrségváltás" logikájának parancsa szerint, a forradalmárok egymást kezdik irtani. Mindkét hódításban szerepet játszott a rabszolgamunka, az amerikai délen és az orosz keleten. Pirjev a földi poklot látja földi mennyországnak. Az építés eredményeit még a nagy vállalkozások idején látja, a szándékot és nem az eredményt. Az építés élménye áll életműve középpontjában, s az építés árát is

megsejti, csak azzal nem számol, hogy a bolsevikok feláldozzák az egyént a társadalomnak és a társadalmat az államnak, s a döntéshozók másokat áldoznak az emberevő rémnek, a véres Leviathánná lett forradalomnak, nem magukat. A tékozlást és könnyelműséget, nagyralátó felelőtlenséget követik a szűk esztendők, a szűk esztendőket a szűkölő esztendők: az elrontott szocializmus után napjainkig ezt az utat már az őt leváltó és nem kevésbé elrontott kapitalizmus is megtette. Csak a brezsnyevi korban válik nyilvánvalóvá, hogy embertelen alapokra nem lehet építeni, s lepleződik le minden építésben a rombolás, az üres felforgatás. Az embert megerőszakoló s a kommunikációt erőszakra redukáló rendszer a természetet is megerőszakolja. Nem működő fantomvilág épül, a vas- és acélszerkezetek is fantomok. Nem fog vonat járni a rabmunkával épült síneken.

Pirjev is tudta, hogy nem „realista" filmeket csinál. Számára kiutat és legitimációt jelent a szocialista realizmus esztétikájának az a tana mely szerint a „perspektíva" a szocialista realizmus plusza, mely megkülönbözteti a „polgári" vagy „kritikai" realizmustól. Pirjev nem a reális szocializmust ábrázolja, hanem az ideálist, s még azt hiszi, hogy a kettő találkozása lesz a jövő, s ebből meríti optimizmusát. John Ford *Apacserőd*je ugyanolyan operettszerű idealizáció, mely ugyanúgy reális történelmi színhelyekre és időkre hivatkozik, mint Pirjev. John Ford azonban jobban, mert szabadabban tudatosítja ideális és reális Vadnyugat különbségét. Ford filmjében a szereplők maguk választják a legendát, a hozzá való hűséget, s a depraválódott valóság elhallgatását. Ford ezt azzal magyarázza, hogy a nép hősiessége – a film végén dicsőített közkatona – tartja fenn a világot, a Washintonból jött vezérek csak rontanak rajta. Ford még hisz benne, hogy a politikus paraziták soha nem lehetnek annyian, hogy tönkretehetnék a nép teremtő erejét. Lehet, hogy a bűnösök csinálják a történelmet, de a névtelen hősök teszik túlélhetővé. Fordnál is, Pirjevnél is az eredetek és a perspektívák nagysága teszi elviselhetővé a jelen szégyenét. A világ egyiknél sincs elrontva, épp azért, mert a perifériák legendáriumát írja mindkét "nagy naiv mester", vagy ha úgy tetszik "népköltő".

2. A KALAND LÉNYEGE

2.1. Hőstett és kaland (A hőstől a kalandhősig)

2.1.1. Kétségek földje, hitetlen remények, szent haszon (Otthon- és hazafóbia)

A fantasztikumban megelőzi az alkotót a romboló, a teremtőt a pusztító, az ajándékozót a kifosztó. Hasonlóképpen előzi meg a kalandban a gyilkos a szeretőt. A fantasztikum embere nem tud lenni és egy lenni, hatékony és személyes lenni, mindig túl sok vagy túl kevés, kitaszítva a világból, kivetve a kárhozatba és magányba, vagy részegülten oldódva a mindenségben, az istenek vetélytársaként. A kaland embere hasonló nehézségekkel küzd az együttlét terén: a kalandban a mindennapi élet az, ami nem tud megszületni. Itt is a koherencia és folyamatosság tekintetében vallunk kárt, de ezúttal nem a személyiség alapstruktúrája, hanem a közös élet hálója az üzembe helyezni nem tudott kárvallott. A mindennapi élet bajai úgy reagálnak a kalandban, mint az én betegségei a fantasztikumban. Az élet merev és érzéketlen, a viszonyok elmeszesedettek, előítéletek és rossz szokások gátolják az élet és szellem kibontakozását. A törékeny és ellenállásra képtelen kultúrát elsodorják, felemésztik a barbárabb őserők. A kihűlt kérget, mely nem vált vitális, alkotó ellenerővé, szétrobbantja az őserők lávája. A világ túl vén, mert kultúrája fáradt, formális és tehetetlen, s túl fiatal, mert az elsöpört tehetetlenségek helyét szemérmetlenség, durvaság, vadság foglalja el.

A puszta idill statikus lét, melybe katasztrófaként tör be a dinamika. Nincs hely benne az eseménynek, kezdeményezésnek, újításnak. Az idilli valószínűségek iszonyatnak tüntetnek fel minden valószínűtlent. Az idill olyan állapot, mely lenni enged, a fantasy világa varázslók ajándéka, az idill világa a természet mögött immár elrejtőzött isteneké. Ez a lenni-engedettség azonban nem nevezhető teljes értékű tudásnak, hatalomnak. Nincs hatalma lenni, csak szerencséje van hozzá.

A kalandban a hős számára a kihívást megnyilvánító kezdeti válság lényege a mindennapi élet lenni-nem-tudása. Az e válságot megelőző, sokszor csak a cselekmény peremén jelzett ősállapot más a klasszikus hősepikában és a modern kalandban. Mindkét elbeszélésmódban ki kell lépni a nagyvilágba, a kezdeti válság próbatételeket hozó, messzeségbe sodró, intrikus és háborús káosszal váltja fel a jól ismert és megszokott viszonyok reprodukcióját. A hősepikában egy ártatlan állapot a kiindulópont, amely még nem elég erős, nem elég harcedzett és tapasztalt, épp csak alakot nyert, alig szilárdult meg a káosz partjain, s azért veszélyeztetett, mert ártatlanságában még nincsenek hősei. Az olasz történelmi-mitológiai filmben egy agrár idill a kiindulópont, melyet megtámadnak a feladatot hozó rémek és zsarnokok. A hős azért lép ki a kisvilágból, azért hatol be a nagyvilágba, hogy a tudattalan idilltől, a feladat közvetítésével, visszavezessen az – immár öntudatos – idillhez. Az új idillnek hősei vannak és emlékei, s képes a gonosz visszaverésére. A nyáj találkozott a hordával és elpusztult, vagy ha nem, már nem nyáj. Itt ad jelt magáról nyáj és társadalom különbsége: nemcsak a kultúrába mint ismeretrendszerbe kell beavatást nyerni, a kultúra lényege szerint is beavatottság, a gyanútlan állapotot leváltó látó és tudó, emlékező és sejtő állapot. A kultúra árnyékismerettel bír, rossz emlékekkel sújtott, azaz tapasztalattal rendelkezik. (A kellemesség nem késztet új

élmények megtapasztalására, a tapasztalat körébe vonására, és az élmények újraértelmezésére.) A borzalom nem puszta szó, nem elképzelhetetlen és ismeretlen fenyegetés, nem is elfeledett, elsüllyedt világ, a sötét tudás árnyékot vet a visszanyert idillre, s a báránynép a hősök népévé, a nyáj hadsereggé vált.

A történelmi-mitológiai filmben kiindulópont az idill, ami a westernben legfeljebb a cselekmény végcélja. A hőskalandban a kezdet a tiszta idill, mely a modern kalandban csak távoli cél és bizonytalan ígéret. A hőskaland a kezdeti idill kisvilágát állítja szembe a nagyvilággal, melyből katasztrófák jönnek, hogy kicsalogassák a leendő hőst idilljéből. Passzív szabadság, rabság, lázadás és aktív szabadság állapotainak egymásutánját az elbeszélés nem feltétlenül konkretizálja teljesen, kezdheti a rabság állapotával, s a krónikus rabságban élők számára az ősi szabadság lehet akár már szinte elfeledett: e problémafelállítás előnye az ős-hőstettnek emlékként való bemutatása. A hőskalandban a szabad nép idilljével áll szemben a rabnép szenvedése, a modern kalandban a magunk rabjai vagyunk. Ott az idegenség hozza a rabságot, itt a rabság az önmagunktól való idegenség kinyilvánítója. A modern kalandban a kezdeti kisvilág, a mindennapi élet magától bomlik, s bomlása fogva tart és gyötör. Az idill csak görcsös törekvés az idill mimézisére. A klasszikus melodrámában jólétben élő embereket látunk, akik viszonyaik rabjai, az *All That Heaven Allows* hősnőjét környezete előítéletei korlátozzák és gyötrik, az *Imitation of Life* hősnőjét saját ambíciói tartják fogva. A *Written on the Wind* züllött milliomosára a szülői siker és a belőle levezetett követelmények nehezednek rá. A hős a kezdeti idillben – még gyermekként – védelmezett, a végsőben – felnőve – védelmező. A kalandor a kezdeti idillben a védelemtől gyötört. A modern kisvilágban nem a gondoskodás és szeretet spontán erői védelmeznek, a közösség nem természetes, s a formális törvény állandó megújításra szorul. Az egykori idillt az örök törvény garantálja, a modern lidércnyomást, a fojtogató kisvilágot, az undor magánzárkáját, a korlátozó gondoskodást és megfélemlítő nevelést, a hamis tudást mint a fölösleges információk szemétlerakatát, és a hamis érzést mint a kollektív képmutatás kórusához való felcsatlakoztatást az idők törvénye képviseli, melyet a mély érzés és az értelmes tett fellépése a múlt idők törvényévé nyilvánít. A múlt már nem a legszentebb, és nem is aranykor. A történelem is szemétlerakat, esetleges múltak önkényes váltakozása. Nemcsak azért, mert akármi jöhet bármi után, a dolog tovább fajul, már ami volt, az sincs biztonságban, az új a régit is felforgatja. Az új tanítók emlékezetünk lecserélését követelik tőlünk. A hősvilág természetjogát felváltja a kalandorvilág történeti joga.

A tárgyalt átmenetekről folyó beszédet nehezíti, hogy a hősfogalom a cselekmény formális középpontját is jelentheti, a főszereplőt, nemcsak e főszereplő nagyformáját, az igazi hőst. Hősről és modern hősről vagy hősről és kalandorról (hősről és kalandhősről) is beszélhetünk. A kalandhős kilép a korlátozó kisvilágból, a véletlen viszonyok parancsolatai közül. A korlátozó gondviselés ellen lázadó nagy egyéniség kilép a kétségek földjére. Az idillnek még csak nem is eléréséhez, de puszta reményének eléréséhez is mindkettő legyőzése szükséges: korlátozó gondviselésé és tévelygő, lázongó, vakpróbálkozó kétségé. A hamis rend korlátolt és korlátozó őreit leplezi le az *All That Heaven Allows*, a szerencsétlen vakpróbálkozások terméketlen lázadozását a *The Tarnished Angels* vagy a *Written on the Wind*.

A hőskalandban jó és rossz egyértelműen áll szemben otthon és idegen, haza és nagyvilág kezdeti találkozásakor, míg a modern kalandban kisvilág és nagyvilág egyaránt megváltatlan. A *Flamingo Road* a fülledt, elnyomó kisvilág képe. Mindenek előtt úgy tűnik, hogy

az otthon vonzereje csökkent s az idegenség vonzereje nőtt. Az üdv egyre kevésbé tud őshonosnak, ősjognak mutatkozni, egyre messzebb kerül. Nem a világ kezdetének, hanem a világ végének kategóriája. A csalogató messzeség jelentőségének növekedéséből nem következik, hogy a modern kalandban egy végtelen világ nyílik, amelyben mindig tovább léphetünk, ahogy egykor, a naiv idilltől, a feladat közvetítésével, a hősidillhez, egy nagyobb üdvkapacitás felé. A menekülő szerelmesek gengszterrománcainak hőseit pl. becsapja a csalogató messzeség (*Bonnie és Clyde, Sugarlandi hajtóvadászat* stb.). A támadó és menekülő ember, a magányos lázadó messzebb jut el, mint az emberpár, de a csalogató messzeség ígéretét legfeljebb a halál váltja be (*Száguldás a semmibe*). Az idill reménye gyengül, csak játszik velünk, s a valóság az, hogy legfeljebb az undor zárkája (a korlátozó védettség) és a kétségek földje (a próbára tevő, kegyetlen, rossz végtelenség) elemeiből gyúr össze a megoldás, ha van megoldás, egy új prózát, amelyet rendszerint a szerelem idillje fűszerez, s hogy ezt tehesse, nem követik a konfliktus konszolidációját és a fáradság vívmányait a fizikai beteljesedésig, csak ennek küszöbéig, ne hogy új problémák vetődjenek fel. A modern kalandban nem a lét tökélyének visszanyerését közvetíti a feladatmegoldás, mert már nincs képünk róla, hogy a létnek milyennek kellene lennie. Ilyen képet sem a kisvilág (a belső káosz), sem a nagyvilág (a külső káosz) nem ad. Frusztrált emberek vágynak a nagyvilágba és csalódott emberek térnek vissza megfáradtan a nagyvilágból (*Daughter Courageous*). Nemcsak a kezdet pozitív tökélye, a kezdet-előtti állapot negatív „tökélye" (= a tökéletlenség reprezentatív teljessége) is hiányzik. A káosz már nem totális, nem titáni világállapot, de minden határon megjelenik, minden rend bomlásaként, és minden értelem szökéseként. Kisvilág és nagyvilág határán, világok határán mérgesedik, s közepükben is bomlaszt: a modern káosz a rend szíve és közepe, a rend ezért formális, a viszonyok ezért merevek. A rend ezért boldogtalan.

Nem tudjuk, Rick miért dekkol Casablancában, milyen viszonyokat rúgott fel és milyen szabályokat sértett meg, tény, hogy nem mehet haza. Iránta érzett szimpátiánk azonban azt sugallja, hogy az általa megsértett rend sem lehetett tökéletes. A hős lázad a zsarnokság ellen, a kalandor lázong a rend ellen. A hőskalandban a zsarnokság, a rémek, a modern kalandban a kalandhősök képviselik az anarchiát. A hőstett (mint őskaland vagy hőskaland) a feladatok földjét járja be, hogy megerősítse a végül újra megtalált, visszanyert idillt, mint eredendő és természetadta életformát, melynek értékeihez nem fér kétség. A *Jégmezők lovagjá*ban nincs más feladat: vissza kell verni a hódítókat. A hőskalandban a sértetlen, egészséges, beteljesedett világ a lét eredeti adottságmódja, melyet a disszonáns erők megpróbálnak felbomlasztani, de visszanyerhető birtokukból. A modernség optimista szakaszának epikája – pl. a hazafias, honfoglaló western – mindeme üdvöt fejlődési, tanulási és gyakorlási, hódítási és felfedezési folyamatok – nem kétséges – eredményének tekinti, az üdvfelhalmozást a tapasztalat-, tőke- és sikerfelhamlozás analógiájára gondolva el. A fejlődésgondolat azonban, csalódások és megrendülések hatására, visszafejlődő gondolat. Előbb a kezdeti, utóbb a végüdvbe vetett hit is elvész.

A kaland, a kétségek földjét járva be, megváltatlan (és később megválthatatlan) világban keres nem pontosan meghatározott valamit, és csak a haragtól és undortól szeretne megváltva lenni, esetleg a magánytól, amitől a hős soha sem szabadult. A hős nem áldozná fel országát egy nőért, az elbizonytalanodott kalandor igen. A kaland nem úgy viszonyul a közösséghez, mint a hőstett, inkább az antihős tettéhez hasonlóan. A hős helyretolja a kizökkent időt, a kalandor a kizökkent időben él, s ez felszabadítja őt. A hős felszabadító, a kalandor sokkal

inkább felszabadított vagy önfelszabadító. Ha felszabadítóként lép fel, ez is az önfelszabadítás mellékterméke. A hősvilágban a „szent áldozat" fogalma bilincselte le az észt, a kalandorvilágban a „szent haszon". A kalandor elhagyja azt az életformát, amelyhez a hős megtér, hogy védelmezze. A *Dark Passage* Bogartja a régi otthontól a legmesszebbre elmenve talál új otthont és valószínűtlen mivoltában hiteles boldogságot.

A kalandor türelmetlensége és undora tárja fel, leplezi le a banalitás imperatívuszát. Az emberek elviselhetetlenül unalmasak és semmitmondóak, mert határozott képük van a kötelező válaszról, mely a helyzeteket renddé kapcsolja össze, és a cselekedetek számára kirajzolja az ismert és otthonos világ akciótérképét. Ez az igazi, konkrét, empirikus kategorikus imperatívusz, az élet igazi szabályozója nem az erkölcsi, hanem az összeszokott cinkosvilág együttműködését szabályozó erkölcstelen parancs. Ezért olyan a világ, amilyennek a *Flamingo Road* mutatja, s azóta is évről évre „olyanabb". A banalitás biztonságában élők nem mennek bele egyedi helyzetekbe, és nem kockáztatnak – sem a kommunikációban, sem a cselekvésben – egyedi válaszokat, legfeljebb nívót váltanak: minden kultúrnívónak megvan a saját számítás-valószínűsége és konformitás-programja, egy értelmiségi viselkedése épp olyan ritualizált, mint egy proletáré, legfeljebb ravaszabb, rajtakaphatatlanabb vagy gyakrabban – de természetesen felületesen – modifikált rituálékkal dolgozik.

A banalitás világa hadat visel a lázadók ellen, melynek eszközei a megszólástól, az „erkölcsi" nyomás gyakorlásától (*All That Heaven Allows*) a gyilkosságig (*Szelíd motorosok*) terjednek.

Hős és kalandor fordított viszonyban vannak otthonnal (illetve hazával). A hős életét adja a hazáért, a kalandor lázad ellene. A hős hazáját felkeresi az idegenség, a kalandor felkeresi az idegenséget. Az Iliászban elhagyják a hazát s a háborút egy nő hozza, így a háború a vágy állapota. Az Odüsszeiában a kaland még hazatalálni nem tudás, a háború folytatása, képtelenség a lét konszolidálására és normalizálására. A modern kaland ezzel szemben nem vissza nem találás, hanem kivonulás, mely ily módon az eredeti háború funkcióját veszi át és dolgozza ki privatizált változatokban. A hős a territorializáció, a kalandor a deterritorializáció alakja. A kalandor deterritorializációs pátosza azonban pótkielégülésként is értelmezhető, hisz az eredeti hős mítosza a túlvilág felé nyit, s így a földi deterritorializáció minden aktusa, melyen a katasztrófák által az eredeti egyensúlyból kibillentett létezés átesik, égi reterritorializációként értelmezhető. Eme transzcendens reterritorializáció elvesztése, a mennyek bezárulása teszi a kalandort örökös vándorrá, csavargóvá, aki már azt sem tudja, mit vesztett el és mit keres. A remények szimbolikájában minden deterritorializáció egy nagyobb reterritorializáció kapuja, minden száműzetés és talajvesztés egy új, nagyobb haza felfedezése.

Ahogy a haza előli menekülés tágabb hazába vezethet, úgy a hőstett is utolérheti az előle menekülőt. A kaland csúcspontja a hős nélküli hőstett. A történet főszereplője erkölcsi értelemben nem hős, de valami sarokba szorítja, a helyzet és a történet rabjává válik, s végül meg kell tennie az önzetlen lépést, meghoznia az áldozatot, mely ellen tiltakozik józansága, s megoldani egy problémát, mely már sokkal több, mint az ő problémája. Valamit nem lehet meg nem tenni, a tett esztétikai szuggesztivitása, a történet lépéskényszere egy nagyszívűbb etikát implikál, mint a hős tudatos morálja. A *Nagy ábránd* című filmben a proletárok kölcsönös rászorultsága messzebb vezet, mint az úriemberek kölcsönös szolidaritása, a szükségben való egyetemes egymásra ismerés elementáris érzelmi alapimpulzusként mozgósít egy ősetikát.

A hőstett az istenek, a sors, a történelem által előírt tett. A hősre várt a világ, a kalandhős hívatlan vendég. Reagálhat erre a csínytevő kötetlen vidámságával vagy byronista iróniával és melankóliával, dionüzoszi eksztázissal, karnevelisztikus szabadossággal, vagy az elátkozott hős anarchizmusával, a helyzeten azonban nem változtathat. A kaland nemcsak magányos tett (azaz egyedülvaló), hanem magános is (vagyis magánjellegű). A kaland: elő nem írt és előre nem látott tett. A hőstett közös külső válságra, a kaland individuális belső válságra válaszol. A hős kollektív üdvterv meglátója, a kalandor individuális üdvtervet keres. A kaland magában foglalja az üdv pluralizmusát, s a vele járó bizonytalanságot.

A hős még az istenek partnere, az istenek pedig őstárgyak, más nívójú tárgyak, nem az empirikus környezet prózai objektumai. Az, hogy átfogó és elnyelő tárgynak érezzük őket, annak kifejezése, hogy tárgyfeletti tárgyak, olyan tárgyak, amelyek (akik) gondoskodásának vagy haragjának valójában mi vagyunk tárgyai. Sorsa tragikus pontjain már a hős is lázad az istenek ellen, de vannak kifejezetten lázadó titáni hősök is, akik az emberek mellé állnak az istenekkel szemben. A hősben az ember transzcendens örökségeként jelennek meg az isteni vonások, míg a kalandor már nem isteni (ideális emberi) vonások kulturális lepárlásának és társadalmi honosításának eszköze, hanem specifikus emberi (túlságosan emberi) vonások felfedezője és hasznosítója, ezért a kalandor esetében, az istenek, a természet, a közösség és a tradíció erőinek őrzésén túl, fontossá válik az emberi gyengeségek erővé változtatása, a személyes különösség erőforrásainak kutatása, mely az ősfantasztikum problematikáját racionalizáló káosz- és konfliktuselméleteket implikál. A kalandor labilisabb, mint a hős, aki felfedezi, hogy benne is megvan, ami az istenek tulajdonának látszott. A *Casablanca* Rickje az utolsó pillanatig elbukhat, nincs kijelölve a sorsa, a „bogarti ember" minden felemelkedés (*To Have and Have Not, The African Queen*) vagy bukás (*The Two Mrs. Carrolls, The Treasure of the Sierra Madre*) alanya lehet. A kalandor a köznapi vonásokból hoz ki kiválót, nem eleve biztosított kiválóságokból él. Közülünk valósága hangsúlyozott. Nem különleges adottságok emelik fölénk, hanem katarzisok hozzák ki azt, ami mindannyiunkban megvan: amivel az ember több önmagánál. A hősvilágban az egyéniség kivétel, a kalandvilágban szabály. Ezért a szabálytalanság a kalandvilág szabálya. A kaland a szabálykeresés termékeny szabálytalanságából él.

2.1.2. Kalandor és őstárgy

Az őstárgy olyan tárgy, amely esetében nem eldöntött, hogy az én az ő tárgya vagy ő az éné, nem tudni, ki kié. De nemcsak én és ő nem válunk el egymástól világosan, a tárgy és a világ kategóriái sem differenciálódnak. Az őstárgy olyan tárgy, amely egyúttal egész világ, s a tényleges egész világ úgy jelenik meg, mint e tárgy perifériája, holdudvara, melynek centruma, tengelye, de kivonata is ez az eredeti és tiszta lényegiség. Az őstárgy a lét igazságának koncentrátuma, melyet a tőle függő így magán kívül birtokol. Az őstárgy már itt volt, amikor mi még nem voltunk itt. Az őstárgy volt a világ, melynek perifériáján élősködött a kezdet tehetetlensége. Ezért tartozik hozzá a középpont és tengely képzete éppúgy, mint az átfogó erőé és a határtalanságé.

Mindenek előtt az anya jelenik meg elnyelő őstárgyként, de az otthon, a haza, a tradíció, a közösség, az istenek és a család is megjelenhetnek így. Az őstárggyal szembeni ingerültség

pedig éppúgy lehet a csalogató messzeséget, a fiolobata értékeket hangsúlyozó fejlődésimpulzus (Deleuze filozófiájában), mint az őstárggyal szembeni csalódás, az anyadeficit kifejezése (Derrida esetében). Derrida az elveszett ősírást hiányolja, Deleuze és Guattari Ödipuszt szeretnék kiűzni lelkünkből, a kultúrát akarják egzorcizálni. A dekonstrukciót üldözi és dekonstruálja a dekonstruált mítosz, melynek feltárása nem Derrida tudattalanját akarja felzavarni, ami magánügy, hanem azt a kollektív tudattalant tárni fel, amelyet a filozófia divattá válása lovagol meg, ezáltal téve szert az egyetemi szemináriumok falai közül kilépő korformáló erőre. Az eredeti bevéső dések közege anya és gyermek prestabilizált harmóniája. Az ősnyelv azonos magával a kezdeti ontológiával: az ősírásnak két jele van: anya és gyermek. Maga a jel az egész nyelv, s minden konkrét jelentés a két eredeti totális jel differenciájában konkretizálódik: minden konkrét jelentés az ősírás nyelvzavara. Heidegger metafizika-kritikája az őstárggyal szembeni ambivalenciára épül. Metafizika-kritikája azokat a princípiumokat bomlasztja, melyeket technika-kritikája sirat. Anya, otthon, haza, család stb. a világnak nekimenő kalandor esetében a hűség és szeretet rabsággá, az áldás átokká válásának példái. A kalandor keres és menekül, a szabadság nevében lázad az elnyelő őstárgyak ellen, de az új tárgy, a nagyvilág vagy a szerető is felébreszti ellenállását, a feltétlenség abszolutizmusa, az őstárgy emléke nevében lázadva ellenük, súlytalannak, kevéssé elkötelezettnek, igénytelennek érezve őket. A *China Seas* című filmben a férfi (Clark Gable) sérülése az anyaszerű nővel (Rosalind Russell) kalcsolatos, akinek alternatíváját (Jean Harlow) azonban vonakodik elfogadni. A sors végzetté merevülése éppúgy elviselhetetlen a kalandhős számára, mint a könnyű sorstalanság tulajdonságok nélkülisége. Az őstárgy túl sokat, az új tárgy túl keveset nyújt. A klasszikus elbeszélésben a megoldás az, hogy az új tárgyban felfedezzük az őstárgyat, a kósza nőben a Nagy Anya lehetőségét (*Gilda, Shanghai Express*).

A kalandornak, szemben a hőssel, már csak a környezet tényeivel van dolga. E környezettárgyak a mágikus transzcendencia idegenszerűségét már csak az egzotikum maradványaiban idézik fel, hangulatilag olykor még így is sokat őrizve belőle. Az új tárgy szövetséges is az őstárggyal szemben, de reménytelen konkurens is. Egyik érdeme az, hogy szabaddá teszi az utat más tárgyak felé. Az új tárgy lehetővé teszi a hősnek, hogy addig keressen, amíg az őstárggyal versenyképes új tárgyat talál. A világnak – lelkileg – ez lesz a vége, végső partja, ezután felesleges és lehetetlen a további utazás. Másrészt az új tárgy azt is lehetővé teszi a kalandhősnek, hogy ezúttal ő vállalja a tengely, a fenntartó szerepét, s mindazt most már ő akarja nyújtani az új tárgynak, amit az őstárgytól kapott, aki ellen fellázadt, akinek nemcsak hibáit szenvedte meg, bölcsességét is hibának látta, akit végül elveszített és aki elleni ifjonti bűneit nem teheti már jóvá (*The Sons of Kathie Elder*). Csakhogy az új tárgy is ilyen viszonyban van hősünkkel, ő is csak neki adhatja vissza, amit a maga őstárgyától kapott: ebből fakad a kalandvilág mélyén rejtőzködő új, titkos hősvilág, a szerelmi hőstettek versengése. Erre épül az embertípus, amelyet az újabb filmek nem tudnak már tovább építeni, fantáziával újraálmodni, s akiről ezért minduntalan bocsánatkérő iróniával fecsegnek, a szívtelen külső és „arany szív" kombinációja.

Az őstárggyal sok új tárgy áll szemben, ám ha egy kiemelkedik, az őstárggyal versengni kezdő koherenciára tesz szert az élményben, ekkor nevezzük „újtárgynak". Az őstárgy szükségszerű, az újtárgy véletlen, de a szükségszerűvé, sorsszerűvé válását ígéri aurája.

Az újtárgy vajon tud-e nem-idegen lenni, vagy a vele való viszony csak az idegenség előnyeire építhető? A szülő-gyermek viszony eredendően aszimmetrikus. Az erotikuson

túlmenő szerelmi beteljesülést megélő szeretők valami olyat kapnak egymástól, amit a szülő-gyermek viszony nem tesz lehetővé, szimmetriát, de nem a szimmetria formális és szociális értelmében. A modern civilizációra jellemző formális szimmetria nyugtalan és harcos egyenlőség, állandó harc a mindig sérülő szimmetriáért (a „szimmetria eszkalációja"). Most azonban másféle egyenlőségről van szó, mitikus és idilli szimmetriáról, mely azt jelenti, hogy a szeretők mintegy kölcsönösen szülőivé és gyermekeivé válnak egymásnak. Ha a szülő szeretője gyermekének, ez legnagyobb kudarca, ha a szeretők szülőivé válnak egymásnak, ez legnagyobb felemelkedésük. A rokonok egy vérből valók, a szeretők: két idegen. S egyszerre a lazább idegenviszony válik valami abszolúttá, a különböző eredetű és képességű szeretetviszonyok felhalmozásának terrénumává. Egy temperamentumos melodráma végére a szereplők újjászülik egymást, hol egymás testét, hol lelkét mentve meg. Az *All That Heaven Allows* végére a férfi a nő lelkét, a nő a férfi testét szüli újjá, a *La Violetera* végén a férfi visszaadja a nő elveszett hangját, a *Mi ultimo tangó*ban látását stb. A *20 000 Years in Sing Sing*ben a férfi az életét adja a nő szabadságáért és becsületéért. A *Hold Your Man* hősnője beül a férfi helyett a börtönbe, a *Destry Rides Again* című filmben Marlene Dietrich meghal James Stewart helyett, a *Rancho Notorious* hősnőjeként Mel Ferrer halálát vállalja át.

A szülő-gyermek viszony nem ad helyet az igazságnak, mert a gyermek nem rendelkezik a szülő tapasztalataival, kognitív apparátusával, s mert a szülő őrzi inkognitóját, nem terhelheti rá a gyermekre konfliktusait és kudarcait. A szeretők viszonya teljesebb megértést biztosít, a létmegértés rendkívüli sanszát kínálja, a szerető az a „hely", ahol feltárulhat a másvalaki kontinentális mélysége. Az együttlét művészete éppen azért olyan nehéz tudomány a hős számára, mert a létmegértés a lét olyan fokú kérdésessé tételét előfeltételezi, amire a külső feladat által elfoglalt, lekötött hős nem vállalkozhat.

A kaland a hőstett lefokozása, s a kaland története a kaland további lefokozása. A kaland melodramatikus, katartikus, beavatási mozzanatát egyre felületesebben realizálják a – legalábbis a hollywoodi – filmek, s a fizikai (és filmtechnikusi) bravúrteljesítmény kerül előtérbe. Ez az egyik oka, hogy a nézők egyes rétegei cserben hagyják a Hollywood-filmet, s átpártolnak a latin kultúrából újjászületett telenovelához, s az utóbbi éleszti újjá azt a bensőséges, ábrándos sztárkultuszt, amelyet a szuperfilm már nem képvisel a régi módon. Ez magyarázza a Bollywood-filmek újabb sikerét is.

Az előbb a szeretői „újtárgy" látszott az őstárggyal versenyképesnek mint megértő fórum. Másrészt szülő és gyermek között olyan a mai pszichológia által még megragadni és megmagyarázni nem tudott beleérzések működnek, amelyek jóvá teszik a viszony aszimmetriáját. A szerelmi dramatika kalandfilmben, melodrámában és komédiában egyaránt viharos, ami a két szerető mint idegenek kulturális távolságait is tükrözi, de még inkább a másik nem biológiai távolsága és ennek kulturális felépítménye által teremtett szakadékot. Ezért mindazt, amit az ember „felmenő" szeretteivel (=szülők) szemben vétett, sőt, azt is, amit szinkron szeretteivel (=élettársak) szemben vét, legnagyobb eséllyel „lemenő" szerettei (=gyermekek) viszonylatában próbálhatja jóvá tenni. Az, hogy ez a lehetőség az infantilizálódott és lumpenizálódott nagyvárosi maradványkultúrában veszendőbe megy, csak a kulturális hanyatlás bizonyítéka, a dolog logikáját nem éri el: a jelenség károsodását fejezi ki, nem a dolog lényegét. A fikcionalizáció formájában teszi el a kultúra „télire" a nagy emberi lehetőségeket, ebben a formában érintetlenül őrizve az adott empirikus világban felbomlott – családi, erkölcsi stb. – struktúrákat. Az, hogy a kalandfilmi cselekmények előtörténetének

gyakran középponti szervező elve a kalandhőst a nagyvilágba katapultáló leszakadási és emancipációs vágy, a lázadás a szülők ellen, nem jelenti, hogy a filmek nem érzékelik a szülői vakszeretet pátoszát. A *Mildred Pierce* című filmben pl. az anyamelodráma pátosza elvárja a hősnőtől azt a vakszeretetet, melyet ugyanez a film a józan ész ítélőszéke elé állít. Lehet olyan őrült szeretet, amelynek több a kára, mint a haszna, mégis hatalmas privilégium, hogy az ember megélte (pl. a *Leave Her to Heaven* hősnőjének megduplázott, apjáról férjére is átvitt szenvedélye).

2.1.3. Kalandtípusok (Kis kaland és belső kaland)

Az élet automatizált és eseménytelen: egyre kevesebb a próbára tevő, nagy esemény, de egyre kisebb eseményekben megélhető a kaland. A *Nagybácsim* kisfiúja számára nagy kaland, hogy nagybátyjával sétálva kiszabadulhat a villanegyed kibetonozott és automatizált világából. A polgárosult kaland nem hőskaland. A hőstett úgy viszonyul a kalandhoz, mint a nagy kalandhoz a polgárosult kaland. A hőstett hőssé tesz, a kaland kalandorrá, a polgárosulás folyamatán átesett kaland azonban nem a kalandor kalandja. Hegel a hőstettet a hőskorszak, a szervezett társadalmiság előttje segítségével ragadja meg. A kalandot ezzel szemben a szervezett társadalmiság utánjaként, a túltársadalmasult ember kiútkereséseként értelmezhetjük. A gyakran felpanaszolt kalandhiány a szervezetlen perifériák és a szervezettségi formákat levető határszituációk, rendkívüli állapotok hiánya. A kaland azonban a szervezett társadalmiság nyugalmas idejében sem tűnt el: a nemes számára a kaland háború, a polgár számára a kószálás is kaland. Walter Benjamin kószálója nagyvárosi, köznapi, polgári kalandor. „Hőstette" a szemlélődés részt nem vevő, s ugyanakkor szellemileg a résztvevőknél jobban áthatoló hátráló offenzívája. *Az éjszaká*ban az ifjúság színhelyének felkeresése a kaland: a szembenézés az egykori várakozások megcsalatásával. A polgári társadalom konszolidációja idején nőtt a belső – lelki, szellemi – kaland jelentősége, a jelenlegi globális pauperizálódás ismét a külső kaland új érája felé mutat: ha az ember kiszáll autójából vagy letér a szokott útról, egyszerre prédaként találja magát a földi pokol kellős közepén (*Hiúságok máglyája*).

2.2. A kaland etikája

2.2.1. A kaland bűne

A kollektív és individuális összproblematika teljes megoldásának ígéreteit kifejező műfajok a szentlegenda vagy üdveposz és a forradalmi film. A szentlegenda tárgyát azonban a profán kultúra mentalitásain alapuló kalandfilm kultúra a perifériára utalja, nem tudván eldönteni, hogy ábrázolásnak vagy mesélésnek, történelemnek vagy fantáziának minősítse eme élményeket, melyek igazán akkor szabadulnak fel, ha átsorolják őket a fantasy-filmbe: itt bontakozik ki az esztétikai formálás, levetve a dogmatikus kontrollt, de gyakran ellentétbe is kerülve a hívők érzéseivel. Eme átsorolás híján a vonalas és hivatalos unalom fenyeget, az átsorolás után azonban a blaszfémia. A forradalmi filmet is többnyire kiveti magából a

kaland, élményeit a politikai film midcult- és artfilmi változatai dolgozzák ki, vagy – reményeit megtagadva – elnyeli a lényegileg ellenforradalmi, mert aktív és pesszimista világnézetet képviselő terrorfilm: így megőrződik a kalandmomentum, de szennyes, iszonyatos kalanddá nyilvánítva. Szentfilm, üdvepika és forradalmi epika kiküszöbölése után a kalandfilmre marad a hiányzó – égi és földi – hit, a megtagadott – transzcendens és utópikus – hit kollektív-neurotikus hiánybetegségének élményvilága. Már a hit megrendülése is kedvez a kalandnak: ha az *Allah kertje* című film szerzetesét nem vonzaná egyaránt a szellemi szeretet és a testi szenvedély, nem lehetne egzotikus-melodramatikus filmet csinálni róla. A tipikus kalandhős istentelen-hitetlen ember, akinek akciója örök-privát háború az egész világ ellen. A megtagadott hitet ugyanakkor önhittség pótolja, a kétségbeesés ugyanis nem rendíti meg a privát életértelem keresését: ezért marad az élet hitetlen ugyan, de mégis nagy kaland. A kaland a privatizált üdv privatizált háborújaként is meghatározható. A kalandor a boldogság rablólovagja.

A hős azért indult el, hogy legyőzze az óriásokat, a modern kalandor azért, mert úgy érzi, az óriások csak szélmalmok. A modern kaland kiindulópontja a jogosult csalódás. A hőskorszak már csak ábránd, s a kiábrándulásnak az elrugaszkodott ábránd éppúgy tárgya, mint a földhöz ragadt kisszerűség, a nyárspolgári élet banalitása. Ember és polgár helyén „kalmárt" látunk és „filisztert". Eseménydús hőskor nem kínál feladatot, bornírtság és álszentség ítél meg, dogmatizmus és formalizmus nevel, s nem vár más csak unalom és kialvás.

Az elődök arra a világra készítik fel utódaikat, amelynek képe tudatukban él, de amely nem az utódokat váró világ; a nevelés mindig megkésik, fáziskésésben van. Az elkésettségnél nem kevésbé lényeges probléma az illuzórikusság: az elől azt szeretné, ha az utód megvalósítaná, ami neki nem sikerült, arra neveli az utódot, amire őt is hasztalan próbálták szülei ránevelni. A nevelés nem tud kitörni az idealitásból a realitásba, s ráadásul egy elkésett idealitásban bástyázza el magát. Szeretteink korlátoznak szeretetük által, nem hagynak megszületni és élni, saját képükre formálnak, a maguk múltján keresztül látva jövőnket (*A dzsesszénekes*). Saját feladataikat szeretnék ránk hagyni és ambícióikat belénk oltani. Ők valódi értékeinket is barbarizálódásnak látják, mi pedig valódi értékeiket is fellengzős illúziónak.

Mire a felfedezéseket elfogadja a világ, közhelyekké merevedtek (talán csak ezért elfogadhatók). Az elődöknek értékes vonásaik is vannak, de ezeket érdemes a legkevésbé elsajátítani, mert a tömegesedve lumpenizálódó kultúrájú világban ezek lennének az érvényesülés legnagyobb akadályai. A tulajdon manipulálja a szimmetriák és ellensúlyok demokráciáját, mely az álszimmetriák és álalternatívák színjátékává alakul (=aljasul). A népességnövekedést a javak extrém koncentrációja kíséri, ami elvaduláshoz vezet. A múltra felkészítő család talán a civilizáció kultúrfékje volt, melyet éppen ezért a civilizáció (gazdaság és állam) ki akar vetni magából. A család „diszfunkcionálissá válása" a kultúra diszfunkcionálissá válásának kifejezése: a globalizációnak betanított munkásokra és korlátlanul manipulálható fogyasztókra van szüksége. A gép megbízhatóbb a munkásnál, s az állampolgárt is átépítik ijesztgethető és lekenyerezhető szavazógéppé.

A hagyományos, működő család keveset nyújt örömben és sokat erőltet kontrollban. A túlkövetelés öngyűlöletet nemz, szégyenre ítél, a kontroll gyűlöletet gerjeszt. Ha a család nem követi el az idomító és túlkövetelő, szadista és álszent kényszerkultúra minden hibáját, és így nem harmonizál a társadalommal (a pokoli társadalom kegyetlenségével csak a pokoli család szadizmusa harmonizálna), akkor a társadalom annál kegyetlenebbül zúzza szét a családot,

s a belőle kikerült embert is, akit a szelíd és megértő család nem készített fel a társadalom türelmetlen, agresszív közegében való helytállás destruktív „erényeire". Az egyént épp az egészséges és harmonikus család ítéli kudarcra, mely megértésre és alkotásra nevelte, nem készítette fel a valóságra, melyben a parazitizmus uralkodik és a kegyetlenség a sikerrecept. A polgári társadalomban a család nem tehet jót: vagy a sikerre nem képes felkészíteni vagy a boldogságra.

A nagy nevelők – Pestalozzitól Melanie Kleinig – gyermekeiket nem tudták sikeressé és boldoggá tenni. Nemcsak a nevelés számításai hamisak, a szeretet sem segít. Gyakran a kényelemmel és szeretettel teljes otthon elhagyása a kaland kezdete (pl. John Ford: *Drums Along the Mohawk*, Anthony Mann: *Cimarron*). Előd és utód viszonya, racionális nívón szemlélve, kínos gubanc, félreértések sorozata. Preracionális, prereflexív szinten felmérve: tragédia. Szeretteink iránt érzett szeretetünk által korlátoznak bennünket, a túl fontos szeretetobjektumok függőségre ítélnek, nem hagyják megszületni az ént, a lelkileg és szociálisan meg nem született parazita képződmény pedig kifosztja és kihasználja őket. A zsarnoki szeretet és a monopolisztikus kizárólagossági igény a viszony elviselését és megszakítását is elképzelhetetlenné teszi. A korlátozó és ugyanakkor tehetetlen szeretet fojtogató hatalma alól, dühkitörések és gyűlölködés, megbánás és bűntudat körtáncából, a kalandhős útra kelése lenne a kiút. A határhelyzet és a határvidék, az alkalom és a szerencse, a szabadság és sansz, szabadosság és kéj, a laza emberi kapcsolatok könnyedén rögtönző megtapasztalása, az életművészet bravúrteljesítményei mind a börtönné lett intimitás és a rémképpé lett tragikus szeretet ellenképei. Aki elmegy a filmek végén: hősjelölt. Akik maradnak: kedves, komikus figurák (*Daughters Courageous*). A legpozitívabb családképet adó klasszikus elbeszélések: elégiák. Tárgyuk: ami elveszett. Volt egyszer egy család – lehetne a címük (pl. *Élet apával*).

Láttuk, hogy a szülőkép a mindenható gondviselés és a korlátolt terror ellentmondásos képe; minél inkább visszamegyünk az időben, annál polarizáltabb a kettősség és annál abszurdabb a váltakozás, mellyel szemben a tudat egyetlen védekezése: csak a szépre emlékezni. Láttuk azt is, hogy a szülő nemcsak a kifejezett türelmetlenséggel és korlátoltsággal vagy a szenvedélyes túlgondoskodással válik fejlődésgátlóvá, hanem, ha mindezeket a hibákat nem is követi el veszedelmes mértékben, mégis fejlődésgátlóvá válik már pusztán személyisége és kultúrája határai által is, amennyiben ennek tartalma nem válaszol a gyermekre váró valóság legfontosabb aspektusaira. A szülő ellen tehát lázadni kell, de a korlátozó szeretetbörtön és az új valóságra nem válaszoló szklerotikus kultúra legyőzése feltárja, újra megközelíthetővé teszi a szülőkép elementárisabb, eredeti aspektusát, a mindenható gondoskodást. A kaland egyszerre elégíti ki a mások áldozata által megfizetett, szülők és más szerető személyek kifosztása és elhagyása által beteljesült, éppen sikerei, filobata vívmányainak kegyetlensége által kompromittált szabadságvágyat, és az óvó, gondozó, aggódó szülő emlékét, akit az ellene való lázadás sikere rehabilitált. A kaland kezdetén ezért a szülő ellentéte a kalandhős, de a kaland végére a szülő rehabilitált vonásainak tükrévé válik. Egy szülőfantom ellen lázad kezdetben és egy reálisan lehetséges szülőszerepre kész a végén. A tékozló fiú igazi megtérése az apához nem a bűnbánó, megvert felajánlkozás, a csalódott bekopogás, visszakérezkedés az apai házba, hanem az apává válás, mely a kalandtípusokhoz kötődő újjászületések eredménye: megszülte őt egy anya, majd a háborús filmben a csapat (az azonos neműek közössége), utóbb a komédiában egy szerelmi partner, de végül a melodrámában maga is meg kellett hogy szülje magát, véletlen empirikus lénye fölé emelkedve,

kritikus individuumként. E születéseket a műfajok általában külön-külön mesélik el, de vannak olyan filmek, amelyek átfogó kitekintést adnak lényegére, pl. Ford: *Three Godfathers* című filmje.

2.2.2. A lázadás mint jogos bűnösség

A gondozás és nevelés fogságában élő ember alá van vetve a szuggerált feladatok és örökölt célok uralmának, a megítélő tekintet, szülői ambíció és szeretői igény rögtönítélő bíróságának, s e vergődő és csonkított lényt, érzése szerint, valahol a messzeségben várja az „igazi én", a szerettei által kiutaltaknál talán nem előkelőbb vagy előnyösebb, mégis nagyobb, mert radikálisabb személyiségnövekedést, s eredeti tapasztalatot ígérő lehetőségek világa. Melyik identitás az „igazi": a nevelt vagy a neveletlen, a szükségszerű vagy a véletlen, az örökölt vagy a kitalált, az előírt vagy az üldözött? Melyiket válasszuk, az integrális vagy a differenciális, az affirmatív vagy a szubverzív identitást? A kalandhős tippje a differencia közvetítette identitás egy radikális túliság éjszakájának mélyén. A kalandhős az iszonyatos szuverenitást játssza ki a komfortos szolgaság ellen, a farkasok dalát a kutyák dala ellen. A differenciális identitást valósítja meg s az így nyert radikális kintiségből, az átokföldjeként konkretizálódó ígéretföldjéről visszatekintve fedezi fel az otthont mint elveszett paradicsomot, amelyet benne élve kísértetkastélynak látott. Akiknek fájt lázadása, s hogy nem tudnak segíteni, lenn vannak ekkor már a föld alatt. A visszavonás sem járható út, mert arra is emlékszik, hogy otthon ő érezte magát elevenen eltemetve. Azt is látja, hogy akik nem lázadtak, egy másik végtelen foglyai lettek, nem a pokoli-paradicsomi kintiség végtelenjéé, hanem a végtelen redundancia szürke bábszínházáé. A kalandhős a differenciális identitás talaján reprodukálja, ami az integrális identitásból megmenthető, visszanyerhető.

2.2.3. Az elvetett törvény relatívjoga… (…és a szeretettség bűne)

A kalandhős lázadása nem jogosulatlan, mert amit szabad, annak csak egy része az, amit meg is kell tenni, s hasonlóképpen annak, ami tilos, csak egy része az, ami valóban rossz. A szabad és a kell különbsége az önmagából bolondot csináló szabadság területiuma; a tilos és a rossz különbsége jelöli ki a felszabadulás exodusát és birodalmát: itt vár az eredeti, személyes én, a mozgalmasabb sors, az autentikusabb élmény és a megsokszorozott erő, a gonosz határa közelében.

Két valóságfogalom konfliktusa, adottság (tényszerű fennállás) és teljesség (nagy élet, intenzív élet, „vita activa", autenticitás, megvalósultság) konfliktusa mozdítja ki a kalandhőst, aki undorodik a tényvilágtól és a lehetőségektől részeg, ezért eltávozó. Az eltávozó lázadó és száműzött: a Casablancában időző Rick saját bűnei miatt nem mehet haza, a *Dark Passage* Peruban rejtőzködő Bogart-hőse a hazaiak bűnei miatt van számkivetve. A *Gilda* hősei már otthon szerették egymást, de a férfi nem volt kész a viszonyra, alkalmassága a cselekmény egészének végeredménye. A kalandhős bűne többnyire nem világos, talán nem is több mint a minden eltávozásban és önérvényesítésben benne rejlő hűtlenség, az önfelfedezés

és önérvényesítés mások által megfizetett ára, mert a szerető személy pontosan az, aki hagyja, hogy a szeretett személy kihasználja és túllépje őt. A kalandhős bűne ilyesformán talán csak az, hogy szerették, a szeretettség bűnére csábították.

2.2.4. Az eltávozó… (…és a kétféle kintiség)

A kalandhős mint eltávozó nem egyszerűen az otthoni, de nem is a kinti ember. A kint csak egy másik bent, egy másik próza, másik rabság. A perifériákon keressük, mert a szervezetlenebb világ kevésbé boldog és egyben nem is annyira boldogtalan. Valójában egyszerűen tompább, érzéketlenebb: a barbárság vonzása szólítja a sérült lelket a perifériákra. A szimpla kintiség többet megengedhet magának, mint a kalandor: ő a gátlástalan bandita, a diffúz pária, apátlan, anyátlan, nem mindenütt otthon levő, hanem mindenütt otthontalan („sehonnai", nem kötődő) figura, a gonosz közkatonája. Eleinte nagyobb kalandornak tűnik, mint a kalandhős, mert kötetlenebb. Az otthoni a kötött, a kinti a kötetlen, a kalandhős pedig a családi fészekhez és a csalogató messzeséghez is hű és hűtelen: kettőskötött figura.

Ha a jogos és sokszoros csalódás a kalandhős kiindulópontja, miért vezet lázadása mégis bűntudathoz? A kalandor megtalálta a szabadságot, de az idegenben felértékelte azokat, akiket otthon leértékelt, rehabilitálta azokat, akik ellen lázadott, akiknek világát elhagyta vagy leváltotta és elsöpörte. A kalandhős elsöpri a régi világot mely csak relatív jogosultsággal bírt, de – gyászolva áldozatait – felfedezi saját világának nem kisebb relativitását. Az elsöpört világ az abszolút relatív képe volt, az új világ a relatív önképe. A véges közepe, a gondozás és nevelés által körülvett hősjelölt az abszolútra tört, a végtelen a relativitás ajándéka. A progresszió két, vertikális illetve horizontális – mennyeket vagy perifériákat ostromló – formája egymást relativizálja, ezért győz végül a felvállalt relativitás. A megtérés mozzanata, a hőssors részeként, az érettséget és nem a kifáradást, öregedést jelöli.

2.2.5. Kaland és elátkozottság

A hős az istenek földi vetélytársa, ezt fejezi ki a sors és végzet szerepe életében. A kalandhőst az ördög földi vetélytársának tekinthetnénk, kinek életében a végzetet az elátkozottság pótolja. A kalandhős elátkozottsága a múltjában lappangó ősbűn műve, melyet megbocsát a világ, az áldozatok is megbocsátanak, ő azonban nem tud magának megbocsátani. Az elátkozottság akkor is hatékony, ha nem nyilvánul meg kifejezett bűnbánatként vagy explicit vezeklő magatartás formájában. Többnyire egyszerűen egy megváltozott cselekvésmódban ragadható meg az élete első szakaszában elkövetett bűnök és okozott károk tudattalan emléke. A jóvátehetetlennel való találkozás emléke, a belső erinnysek kórusának megnyilatkozása maga a cselekvés. A cselekvés akkor válik a lehetetlent ostromló, a lehetőségeket kitágító aktussá, ha ugyanaz a funkciója, mint a mítoszban Orpheus énekéé. A kalandor kísérleti jellegű és általánosan el nem ismert, támadható és rejtőzködő hőscselekvése offenzív menekülés: ha erinnysei diktálta lehetőségeire hallgat, talán nem válik minden végleg jóvátehetetlenné, nem keríti be őt a jóvátehetetlen. Az eredmény felszabadító jellege nyilvánvaló: az ősbűn,

ősjelenet által meghatározott ember nem a jelent szolgálja és nem önmagát. Vitája van a sorssal, a múlttal. A jóvátehetetlen ismerete az istenismeret modern pótléka. A világ, a kiszakadt, száműzött szemszögéből, e távolságból szemlélve átszemantizálódik, a hős akciójának felszabadítója a recepció távolságából megélt élet, ez a különös akció a recepció távolságából, az élet könyvének olvasója pozíciójából nézi a hangyavilágot, a mindenen túlról visszanéző rezignáció szűrőjén. Ez a kalandepika episztemológiájában a „lényegnézés". Az elátkozott hős már nem védi, szereti, gyámolítja és szolgálja önmagát. Az én mint a türelmetlen követelések tűzfészke nagyon labilis létforma. Az én mint az önlemondás és önelidegenedés erőforrásaival is bíró felnőtt én: szilárd erőforrás. Így válik képessé az örök csavargó a munkára és a szerelemre. Ám soha nem remélhetünk dialektikus feloldást, üdvözítő szintézist. Csak út nyílik mindig, amelynek azonban nincs vége. A kalandhős szerelmét nem az mélyíti el, hogy a vágytárgy messze van, hanem az, hogy ő van messze. A nők szeretik őt, ő azonban nem szereti magát. Nem az teszi végtelenné a vágyat, hogy eltűnik, aki elhozná az üdvöt, az tűnik el, akinek hozza. A westernhősről tudjuk, hogy ölt, és sejtjük, jól teszi, ha a végén ellovagol. E hőstípus gengszterfilmi variánsában van valami, amitől a nő visszariad, hogy egy simább, jelentéktelenebb, bűntelen típust válasszon (*The Roaring Twenties*).

A kaland mindig tartalmaz jogos szabadságigényt, felszabadulási és önkifejtési vágyat, de bűntudatot és gyászt is: az utóbbiak híján a kalandhős nagysága, hősvonása elkorcsosulna, s a kalandból is csak a fogyasztó, élvező magatartás kisszerű szenzációi maradnának. A kalandhős megbánó és vezeklő túllázadó, a nagy sanszban gyakran a nagy kockázat a legvonzóbb, s a hősjelölt úgy megy neki, mint az orosz rulettnek vagy a középkori boszorkánypróba valamilyen utódrituáléjának. A nagy kaland kétesélyes, egyik esélye a nagy haszon, a másik az öngyilkosság, s a kalandhőst nem tudni, melyik vonzza első sorban.

2.2.6. Kárhozatos üdvviszonyok (Bűnös kéjek és kéjes bűnök mint nevelők)

A szerelmi kaland is számít a bűntudatra, nemcsak a katasztrófákban és válságokban megnyilatkozó, öngyilkossággal játszó kockázatvállalás kalandorszenvedélyének magyarázata kell hogy segítségül hívja a vezeklés fogalmát. A nagy szerelmi melodrámákban ez magyarázza a szerelmi áldozatokat, ez az, ami az erotikára ráépíti a szerelmet, ami megmagyarázza a kettő viszonyában megnyilvánuló ugrást és újrakezdést. A szerelem genezisének szükségszerű hajtó és nevelő ereje a hűtlenség, a szeretőért cserben hagyott szülői ház, a szeretőért cserben hagyott házastárs vagy a szeretőért eldobott kultúra motívuma. Az ember gyakran saját ízlését hagyja cserben egy problematikus szerelmi objektumért, és éppen ez szabadít fel egy addig ismeretlen, mély erotikus dimenziót. Nemcsak az erotika és szerelem, a köznapi erotika és a fekete erotika kapcsolatát is magyarázhatja a bűntudat, mely az egyik esetben tovább visz a puszta erotikától az egész életet felajánló szerelemhez, a másik esetben magát az erotikát vezeti be a vezeklő büntetéseképpen. Mindezzel visszajutottunk a kalandor önbüntetési, mélyebb értelemben önpusztítási szükségletéhez, amit általánosíthatunk, nemcsak az öngyilkossággal való kacérkodásban látva meg az ítélet és ítéletvégrehajtás munkáját. Minden kaland tartalmaz kínt és élvezetet, büntetést és megváltást: halált és újjászületést. A jóvátehetetlen bűnök folyományaként szükségszerű pokoljárást, és a pokol legmélyén,

azaz az alagút végén felcsillanó káprázatos üdvpillanatokat, melyek azonban nem menekítenek ki véglegesen a legsötétebb pokolból. A kalandvilágban hihetetlenül bonyolulttá válik, a hősvilághoz képest, menny és pokol, megváltás és kárhozat viszonya. A következőkben egyik legfontosabb feladatunk lesz, hogy lépéseket tegyünk az új üdvjavak és megváltozott üdvviszonyok feltérképezése felé.

A kaland, a klasszikus kalandepika koncepciójában, miközben vezekel érte, állandóan újra is termeli a „bűnt". A szülői és házastársi szeretet vagy a polgári derekasság kánonjai perverzitásnak minősítik a kalandor kötelezettség nélküli, felcserélhető, könnyed viszonyait. A kalandhős, miután leértékelte énjét, beleveti magát a felcserélhető idegenségbe, az éninflációt partnerinfláció követi. A *Green Hell* című filmben a nagy szerelemtől való patetikus búcsút a mulatóban hullámzó nőtestek kavalkádja követi. A szükségszerű viszonyok rabságának lámpaláza a véletlen viszonyok között oldódik. Az erős kötöttség eredményezte a jóvátehetetlent, a gyenge kötöttségek teszik lehetővé a szakadatlan kísérletezést és korrekciót, a viszonyok kipróbálását és vizsgálatát. A végzet hallgat, az alkalom és szerencse beszédes, most szerzi a kalandhős ember- és önismeretét. E kívülségben, kintiségben, határtalanban a válás nem traumatikus, de a viszony sem katartikus. A kaland és a züllés képei nem szétválaszthatók; a kalandhős borotvaélen táncol; a „kalandor" kifejezéshez negatív értékelés tapad. A becsület és üdv kánonjai számára kétes figura marad a kalandor. A fullasztó gondviselésre a perverz kaland válaszol, s a gondviselés rehabilitálása, el nem romlott változatának győzelme a rossz emlékek és csalódások fölött, emel át a perverzből a nagy kalandba.

2.2.7. Jóvátételi vágy

A kalandfilm-hős sztoicizmusa aktív melankólia, mely nem menekül a múlt elől, nem is maghatott szemlélődéssel időzik nála, hogy idealizálja, hanem olyan kockázatokat vállalva veti bele magát a jövőbe, mintegy a jövőre támadva, amit csak vezeklési magatartásként, az áldozathozatal eksztázisaként értelmezhettünk. A kalandhősöket tanulmányozva felvetődik a kérdés, hogy a pszichoanalízis emberét üldöző őstrauma is talán csak alibi, a felelősség áthárításának kísérlete, a „mind megöljük, akit szeretünk" érzésszerű evidenciájának tagadását szolgáló hisztérikus commedia dell'arte fikciója. Az életben vádoljuk egymást, az egyének a szerelemben, a pártok a politikában, s csak a fikcióban tudunk szembenézni a magunk kegyetlen igazságával, amit a kalandfilm a lázadó és menekülő, békétlen és kockázatkereső ember eredendő és szükségszerű, elkerülhetetlen és jóvátehetetlen bűnösségeként ábrázol. A kalandfilm felveti a kérdést, vajon milyen mértékben van szüksége az embernek a tetthez és a normális élethez a feledésre és a hazugságra, de a nagy tetthez és a szenvedélyes kötöttséghez (akár ügyhöz, feladathoz, akár személyhez) a kegyetlen igazságnak legalább sejtelmére?

A kalandhős fejlődésének átfogó strukturáló ereje az a jóvátételi vágy, amelyet Melanie Klein az „Ödipusz-komplexus korai szakaszát" vizsgálva írt le. A gyermek kis parazitaként élte meg a családot, s ennek analógiájára képzelte el az élethez való viszonyát. A család kooperált, a nagy társadalom azonban ezt nem teszi. A börtönből hazatérő hősök – akiket Humphrey Bogart vagy Robert Mitchum játszik – a nagyvilágból térnek haza. A film noir börtönből szabadult figurája új életet kezd s már csak adni, szeretni vágyik (pl. *Magas Sierra*), s mindenen újra átesni, de ellentett oldalról élve meg: most ő vágyik a rajta élősködő

kis parazitákra, akiket a filmek e szakaszban gyengéd humorral ábrázolnak. A visszatérő Orpheus csupán megfoghatatlan fenoménként, emlékként, jelenésként, képként hozhatja vissza az elmúlástól elvitatott, ám az éjszakába visszazuhant Eurydikét. Az absztrakt világnézeti kérdésként vitatott dialektikai probléma, hogy az egész az igaz vagy az egész a hamis, attól függ, hogy eléggé szerettek-e bennünket. Ez határozza meg a korhoz kötött választ, s a két nyelvezetet, amely az alternatív válaszokból születik. Ugyanis csak a természet és a közösség törvényétől kaphatjuk vissza az elveszettet, mert az egészt összefogó örök visszatérésekben – ha van, márpedig a lényegnéző mítoszében van, csak a ténynéző tudományában nincs ilyen egész – minden örökkévaló. Minden dolgok teljes mivolta, az egység és teljesség jelenvalósága a világban az elveszett szeretettek öröksége: az ő szenvedésük, amit az „én" okozott nekik, az én kötelességeként, egésszé és sorssá lett léte magasabb törvényeként születik újjá és halad a jóvátétel felé, az én felismerése által, aki már tudja, nem élheti el a világ elől a világ életét, felismeri, hogy az „én", a levél az „ő" (a szülő) törzsén, tő lesz egy új levélke (a gyermek) számára. Ezt, ami a hős számára magától értetődő, a kalandor csak elátkozottan fedezi fel, túl későn, vagy az utolsó pillanatban, amikor még jóvá tehető, sokszor pedig egy pillanattal később, s ezért meg kell halnia. A beavatás mások cselekvésének tárgyából a cselekvés alanyává avat. A *The Legend of Fong Say Yuk* és az *Iron Tiger* című filmek cselekménye csúcspontján tehetetlen áldozatként, kínpadra feszítve jelenik meg a hős apja illetve anyja, hogy Fong Say Yuk vívjon meg hajszálon függő életükért a legyőzhetetlennek tűnő túlerőkkel. Amíg az alanyi funkció súlypontja a másiknál van, az én lázad ellene, amikor az alanyi funkció a reá megérett énhez kerül, a funkcióváltás az egykori alanyt, a lázadás tárgyából a gondoskodás, vagy ha nem várta meg (= nem érte meg), az emlékezés és gyász tárgyává teszi. Az egész transzformációs sor sikere attól függ, mennyire volt hatékony az eredeti alany kezdeti gondoskodása.

A kalandhős vigasztalására siet a konszolidáció hermeneutikája, mely – mint az imént ág és levél, törzs és hajtás viszonyát idéztük – a természeti élmények közegébe transzponálja, hogy oldja a tragédiát. A törzsön a hajtás, a hajtásból lett virágzó ág, az ágon a termés : az új genezise igényli a katasztrófát, a vihart, mely messze viszi a termést, különben elpusztulna a fa árnyékában. Az élet optimizmusa azonban nem adekvát interpretációja a szubjektivitás tragédiájának, a természet kegyetlen az individualitással, a szépség genezisét trágyázva az egyediséggel, mely az emberlétben kifejlik és beteljesül. A természet vigasztaló szépsége nem hazudik, mégsem igazolja még tékozló természet és a tékozló fiú rokonsága s a tékozló fiú megtérése sem a kalandhős jogos és elkerülhetetlen lázadását, a bűntudat nem ledolgozható, a jóvátehetetlen marad az életfogytig elég hajtóerő.

Victor Hugo előbb „fegyencnek" és „szentnek" (Victor Hugo: A nyomorultak. 1. köt. Bp. 1956. 508. p.) nevezi Jean Valjeant, utóbb „vezeklőnek"(513. p.). A hőstett harci tettből jótetté válik a lelki kalandban, mindenek előtt – a hugoi regényt is átható – melodrámában. A hőstettet előbb a közösség váltja ki, utóbb az egyén; előbb a közösség szolgálata, mely fölé rendel, utóbb a szeretett személyé, mely alávet neki; előbb az élet feláldozása, utóbb anyagi javaké, élveké, kényelemé; a hőstett jótetté válik, s a jótettnek szüksége van a rászoruló tárgyra, gyengeségre, védtelenségre, veszélyeztetettségre, árvaságra, ártatlanságra. A hősmunka a hős számára kényszer, erői kívánják, s a személyiség fejlődésének is szüksége van rá. Hugo így ábrázolja ezt Cosette s Jean Valjean viszonyában: „Ő támogatta a kislányt, és az erősítette őt. Az ő jóvoltából megindulhatott a gyermek az életben; a gyermek jóvoltából

tovább haladhatott ő az erény útján." (490. p.). A hőstett mint jótett maga az adás, a bevételcentrikus lény „kifordulása", átalakulása kiadáscentrikus lénnyé. Az emanáció, az újplatonizmusban Isten tulajdonsága, a belső kalandban az újtípusú hősé, a szublim kaland alanyáé lesz. Jean Valjeant a városnegyedben „adakozó koldusként" (500. p.) emlegetik. A legnagyobb felszabadulás – minden szorongás, feszültség, ambíció és külső ellenőrzés alól – az élet elajándékozása, megkönnyebbülés, hogy az embernek nem kell többé magát szolgálnia: „mindaddig, míg a kislány itt lesz, míg itt érzi maga mellett, nem lesz szüksége semmire, csak a kislány kedvéért, nem kell félnie semmitől, csak a kislányért."(516. p.). A megváltót a megváltott váltja meg; a szolgálat a szolgaság ellentéte, mert a kényúr is szolga, a saját szükségleteié, csak a szolgálat szabad. A kis Cosette valami istenfélének gondolja Jean Valjeant, s joggal, mert az, mióta a kislányt gyámolítja, karjában cipeli, álma felett őrködik, lélegzetét hallgatja, túl van mindenen, ami „túlságosan emberi".

2.2.8. A megspórolt „gyászmunka"

A régi filmek néma lányait rettenetes szerencsétlenségek érték (*Forgólépcső*); a mai film néma lányát érő permanens szerencsétlenség: maga az anyja (*Little Voice*). Ha tradicionális emberről és új emberről beszélünk, legújabb emberről is beszélnünk kell, mert az „új ember" a modernizáció emberének büszke önminősítése volt. Aki nem a maga életét dramatizálja gátlásaival, hanem a másokét gátlástalanságával, a westernekben a kocsmában lebzselő bevetésre váró pribék, a klasszikus narratíva hideg embere, eredetileg csak periféria és mellékszereplő. A klasszikus westernben eme pribékvilágba ideiglenesen alámerülve a legkallódóbb hős is csak látogató volt itt, ahonnan katartikus önmegtalálás emeli ki végül, ha másként nem, a halálban (mint Doc Hollidayt a *My Darling Clementine* végén), de már *A kém, aki a hidegből jött* jelezte, hogy olyan új nagyvilág készül a szuperhatalmak boszorkánykonyhájában, mely a hideg típus termőtalaja és uralomra jutásának közege lesz. Gyakran beszélnek a legújabb ember hidegségéről, ridegségéről. Felnőtt egy generáció, melynek szülei – különböző okoknál fogva, mint az örök kamasz szerepét idealizáló amerikai ifjúságkultusz vagy a hatvanas évek szexuális „forradalma", a kortárs-csoport főszerepe az új ifjúsági kultúrában vagy a magánéletet szolgáló munka érájának leváltása a neokapitalizmus rendszerében a munkát szolgáló magánélet és a nem az alkotást, hanem a vállalati növekedést szolgáló munka által – már nem játszották végig a családregényt és a szülőszerepet. A jellem sok tekintetben racionálisabb lett, sok szenvedést megspórolt, a fülledt melodrámák helyett azonban a sivárság és unalom kínozza, nem tud tartósan társulni, de egyedül maradni sem képes magával: minden percét meg kell szervezni, rendezvényről rendezvényre, csoportról csoportra vándorol. Tartós kollektívákat sem visel el, de alkalmi csoportokon kívül sem tud élni. A tartós viszonyok által már nem kontrollált legújabb embernek a megbánásra és gyászra sincs alkalma, de oka sem, mert már nevelői sem képviselték e viszonyokat (Thomas Vinterberg: *A születésnap*). A legújabb ember lázadása problémamentes és szimpla: nem vezet túl az önzések érdekharcain. Nincs elég bűntudat, nincs indítéka a jóvátételnek. Fizetett terápiákkal kell pótolni az egész élet katarzisát. A „tragikus egzisztencia" fogalmát a XX. század közepén együtt buktatják meg a dialektikával. A tragikus ember helyére azonban nem a vidám ember lép, hanem a közönyös. Az „örömmel élni" fogalma helyére lép az

„örömszerzés” fogalma. E kor felfedezi az önigazoló kenetességet, a nárcisztikus szentbeszéd új formáit, melyek fájdalomcsillapítják a maradék bűntudatot vagy kételyt, és a vele összefüggő problémaérzékenységet. A kultúripar feladata az e társadalom fenntartásához szükséges önelégültség mindennapi megtermelése.

A bűntudat és vezeklőkészség elkorcsosulása, az etikai problémarecepciós erő hiánybetegsége által megtámadott legújabb ember hajlamos a maga minden bűnét jóvátétel helyett jóváinterpretálni, s a partnerre hárítani minden felelősséget. Viszonyai nem tartósak, élete nem folyamatos és nem építkező jellegű. Mivel nemcsak partnereit nem tudja megtartani, hivatását is kénytelen váltogatni, sem az érzelem, sem a tudás terén nem követheti a kumuláció útját. A kárpótlás: az „élmény”. Az ember felfüggeszti a kontinuitást és elmerül a diszkontinuitásban, ez az epizodikus lét azonban minden lehetőséget egyenlősít, nemcsak erényt és bűnt tesz értékelhetetlenné, hanem, ami a legújabb embert közelebbről érinti, a sanszokat is. Nincsenek többé határok és határszituációk, s ezzel kialszik a kaland. Ami elképzelhetetlen iszonyat volt, hidegen szemlélt tény lett. Ami mennyei örömnek vagy pokoli kéjnek látszott, vásárolható szolgáltatás, megrendelt szolgáltatásként azonban már nem esemény csak az esemény mimézise. A fogyasztói aktusok nélkülözik a kaland minőségét, a kaland kihátrál az imaginárius ba, az imaginárius viszont behatol a mindennapi életbe, mely növekvő mértékben ritualizálódik, felidéző tevékenységekre és mimetikus aktusokra redukálódik, amelyek nem változtatják meg a világot, következmények nélküliek, izoláltak, így még a nem pusztán rituálisan felidézett jelenség, a valódi cselekvés, a realitás is a képek utánzatává, a képek módján eltávolított és kiállított pszeudolétté válik, ezért szabályozza a korábbiaknál több előírás az ember megjelenését, teendőit és szórakozásait. Az ember maga a műalkotás, őt kötik a szigorú kánonok, mert a művészet felbomlott, az imaginárius ba kihátrált kalandot és beavatást nem táplálta az élet vágya és az elrontott élet bűntudata. Nő a testkultusz jelentősége, de ez a test frigid és impotens kiállításai tárgy csak, végül is semmit sem tudnak kezdeni vele.

Az újabb filmek, mint pl. a *Kánikula*, hedonizmus és apátia kölcsönös felfokozását mutatják be. A XIX. század a vágyat fojtotta el, a XX. század a bűntudatot, de az elfojtott bűntudat öngyilkos szenvedélybetegségként tért vissza. A zöld utat kapott totális kéjen belül, *A nagy zabálás* óta, öngyilkos perverzióént reprodukálódik a kín.

2.2.9. Életciklus és kalandhős

Próbáljuk meg végül, az elmondottak alapján, elhelyezni a kalandhőst az emberlét vállalkozásának genezisében. A lenni nem tudó káosz, a horror témája, hatékony szerveződéssé strukturálódik a hőskaland, azaz a frissen felfedezett, vadonatúj cselekvés közegében, ám ehhez a cselekvésnek kalanddá kell dramatizálódnia, s az ennek során kibontakozó, csak relatíve megoldható problematika hozadéka, a traumatikus egzisztencia termékenysége az érzékenység. A hős felfedezte a cselekvést, a kalandor a cselekvést nehezítő és differenciáló konfliktusokat. A cselekvést a vele párhuzamosan, a cselekvő lény komplexusaiból kibontakozó kellékek fejlesztik tovább: a befogadó kapacitás és az önvizsgálat készsége. Nem elég nagyot akarni vagy jót tenni: az érzékeny együttlét teszi kiaknázhatóvá a jótett által nyitott lehetőségeket.

A monopolisztikus objektummal való szakítás feltárja a nagyvilágot s benne a szabad választás objektumait. A hős felfedezi a cselekvést és az én „isteni" végtelenségét, a kalandor pedig felfedezi a nagyvilágot, a kozmosz „isteni" átlelkesültségét. Ez már nem a fantasy csalogató messzesége, mely fölött csodatevő erők pásztorkodnak, már nem a csoda önállósított léte, hanem a lét csodája, nem az isteni erők által felügyelt, hanem azokat magába olvasztó kozmosz. A monopolisztikus objektummal (a szülővel mint egész világgal) szemben, az egész nagyvilág válik partnerré, akivel meg kell küzdeni, hogy megértsük. Ha a gondoskodó világot nem sikerülne próbára tevő világra váltani, a nevelődés nem válna végtelenné. A kalandhős életfogytiglani száműzetése azonos az egész életen át tartó nevelődéssel.

3. AZ ASSZIMILÁCIÓS KÉPESSÉG PROBLÉMÁJA

3.1. Sors és sansz

A korábbi generációk az életpálya folytonos és kumulatív jellegét értékelték, az újabbak a létfenntartás igényelte ügyességekről való lemondásként érzékelik az identitáshoz való ragaszkodást. Magát a sors kategóriájába vetett hitet kezdik önsors-rontásként értékelni. A posztmodernek sorsfóbiája azonban nem veszi figyelembe, hogy a sors nem előírás, ellenkezőleg, nem kevésbé váratlan mint elkerülhetetlen fordulatban jelentkezik. A „kizökkent idő" által nem a sors sínjeiről siklunk ki, ellenkezőleg, általa jön el a sors.

Milyen mélyen fenyeget a sors? Cserben hagyja-e jövendő szabadságunk élő választásainkat? Fenyeget-e minden választást egy új választás? Belső-e a cselekvéseknek utat mutató iránytű, és megvan-e bennünk a hozzá való hűség ereje? Milyen metamorfózisok férnek el az „én magam" határai között? Táplálják-e vagy kifosztják a személyiséget a metamorfózisok? A világ asszimiláló hatalmaitól való félelem a belső középpont nélküliség megnyilatkozása, a világfélelem szubjektuma a monopolisztikus objektum zsarnoki gondoskodása által uralt, kiürült szubjektum, a túlgondoskodás által félénk tehetetlenségre ítélt gyermek, vagy a zsarnoki állam által elbátortalanított alattvaló. A külvilág asszimiláló hatalmaitól való félelmek az otthon asszimiláló hatalmai által okozott katasztrófa tükörképei. Bent már megtörtént a baj, amit kintről vár az ember. A szeretet-objektumok rég megtették vele azt, amitől félve a szorongás-objektumokkal nem mer szembeszállni. Az otthon énünket megtámadó asszimiláló erejét nem sikerült a lázadó én sorsalapító, váratlan, idegenszerű élményeket asszimiláló erejére váltani.

Az énkontinuitás zavara, a diszkontinuitás félelme a túlvédettség következménye. A kiszámított, előrelátott, védett és tehermentesített élet nem tolerálja a váratlant, az újat, az ismeretlent, az idegent, vonakodik az érintkezéstől, a kísérlettől, megriad a sansz kockázati oldalától. Az élet elveszti rögtönző képességét és teljes egészében az ismétlési kényszerek szövedékévé válik. Ha az ember biztonságban érzi magát önmagában, a „képes vagyok rá" érzése és a „megoldom, bármi jön" készsége jellemzi, kíváncsisággal és elszántsággal várja az élet fordulatait. A világfélelem elsődleges forrása nem az, hogy a világban, sokkal inkább, hogy önmagában nem érzi magát biztonságban. Ebből származik a szorongó, kerülő, kitérő magatartás. A „nem vagyok képes rá" alapérzületének kifejezése a kontinuitás védelme és a

diszkontinuitástól való szorongás. Az őrizkedés, a visszatartás, a visszafogottság, a konfliktuskerülés következtében szétesnek az önátadástól, kockázattól és aktivitástól visszariadó ember lelki struktúrái és gyakorlati vállalkozásai.

Valójában minden, aminek az ember teljes erőbevetéssel és kreatív bizalommal megy neki, kalanddá válik. Az erős, egészséges, szabad, boldog ember, mondja Nietzsche, ugyanúgy megemészti tetteit (kellemetlen élményeket, kudarcokat, vétkeket és konfliktusokat is), mint a testi táplálékot. A diszkontinuitástól való szorongás, a nárcisztikus feszélyezettség és szégyen: az élmények emésztési zavarai (Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In. Karl Schlechta: Nietzsche Werke. III. köt. 316. p.). Az élet- és világfélelem jelenségeit vizsgálván az előkelő kifinomultságot és elkényeztetett finnyásságot szokták szembeállítani a vérbő gyakorlati ember életben való otthonosságával. Ez az elbizonytalanodási küszöb azonban, amiről itt beszélünk, a gátlástalan banalitásnak éppúgy problémája, mint a gátlásos félénkségnek. Az ügyeskedő szerző-mozgó ember éppúgy elbizonytalanodik a kalandküszöbön, mint a félénk nebáncsvirág. Sőt, egy „nehéz ember", lázadó, bohém vagy esztéta lélek, egy Rimbaud előbb elmegy a „legsötétebb Afrikába" mint egy problémamentes társaslény. Az előkelő küszöbpánik a banalitás világának földhöz ragadt ügyeskedésétől, kaptafára készült tetteitől és szavaitól riad vissza, a banális ember viszont eme betanított élet határaiba ütközve, a túllépés pillanatától riad vissza. Az a megszokottól iszonyodik, ez a szokatlantól. A kaland túl van az élet piszkától visszariadó exkluzív érzékenység sterilitásán, de az élet piszkában vígan iszapbirkózó banális ember által tiszteletben tartott határokat is túllépi. Két elbátortalanodási küszöböt lép túl, a szokottól való undort és a szokatlantól való iszonyatot.

A kalandtól visszariadó ember nárcisztikus félelme olyan kérdéseket vet fel, amelyek már a hőssorsban is benne rejlettek: vajon nem csak a félénkség, túlérzékenység vagy a banalitás látja-e sötétnek a küszöbön túlit? Nem csak a félénkség és banalitás immobilizmusa torzítja iszonyattá, bűnné, szégyenné a sanszot, az eseményt? Ha félünk az önlét aljas vagy rettenetes asszimilációjától az életeszménnyel összemérhetetlen idegenség által, nem éppen ezáltal mondunk-e le róla, hogy mi asszimiláljuk őt? Nem éppen ezáltal mondunk-e le a lehetséges elsajátító, alkalmazó, felhasználó szerepéről, és szorulunk-e ki az eszközszerepbe? Aki nem őrzi és óvja magát, aki terhelni és tágítani meri létét, többet őriz meg magából, s aki csak őriz és őrizkedik, elveszti lehetőségeit. Aki pedig el is meri dobni énjét, őrzött lehetőségeit, lehet, hogy cserében többet kap vissza, mint aki csak kapaszkodik és ragaszkodik. A nem őrzött és óvott én intenzív növekedése, az eldobott én bővített visszanyerése: az énkockáztatás művészete.

A nap birodalma a kisfiú korábbi életétől teljesen idegen élményeket halmoz: a kiváltságos élményszegénységet meglátogatják az emberiség élményei. A *Másenyka* hőse korábban maga kereste a kellemes kalandokat, de amikor eljön a rettenetes kaland, amelyet nem keresett, válik férfivá és ismeri meg a szerelmet. A kaland a megtámadott én bővített újratermelése a válságban, az én visszanyerése egy énidegen helyzetből, belemenés valamibe, ami énvesztéssel fenyeget, és megerősödött visszatérés belőle. Az asszimilációs képességet meg nem viselő esemény nem idézi fel a hősmitológia széttépetési és elnyeletési félelmeit. A nárcisztikus pánik, a diszkontinuitás félelme a polgári próza körülményei között is reprodukálják az egykori hősbeavatás megpróbáltatásait. Közben azonban minden megfordult, a mindennapok pokla nyel el és emészt meg, innen próbál a kiválasztott megtérni önmagához és az élet taposómalmában elveszített jelenvalóságához. A banális ember az iszonyattól és az újtól – melyeket összekever – menekül a banalitáshoz, a kiválasztott a banalitástól akár az

iszonyathoz is. A veszélyes életre vágyó polgár kétségbeesetten kezdi keresni a kalandot, melyet a klasszikus kalandor csak szükségből és számításból csinált végig.

A XX. század eleji polgár „veszélyes életre" vágyott, róla ábrándozott a banális biztonságban. Ennek a század eleji kispolgári vágynak századvégi, akadémikus-intellektueli visszatérése a differenciafilozófia, melyen ugyanúgy túl kell lépni, mint ő tette a „metafizikával". De hová? Erről a vulgáris mítosznak meglehetősen pontos képe van. Mivel a korlátozó gondviselés fejlődésgátlóvá vált hatalma az elsődleges élmény, a kaland kilépésként, megkönnyebbülésként jelenik meg. Az énnek az énidegen helyzetekből, kihívásokból való táplálkozása elszakadás a primér programozó hatalmaktól, de mert a lázadást kísérő dezintegráció önmagában csak katasztrófa volna, a kaland reintegrációt is jelent: a legyőzött katasztrófa eredménye az alapítóvá vagyis új programozó hatalommá válás, az én előlépése. Ez a térfelhasználás perspektívájából nézve azt jelenti, hogy a lét egy tágabb világban ereszt gyökeret. Dezintegráció és reintegráció kapcsolata azonban nem szavatolt, ha szavatolt volna, úgy az egész megújulás, minden változás és felszabadulás a régi hatalmak által programozott illúzió volna (az újabb sci-fiben ez a tematika is megjelenik). Az ember a kialvástól, élete forma- és tendenciavesztésétől, a lélek eltompulásától fél, attól, hogy ha belebocsátkozik bizonyos helyzetekbe és játszmákba, azután már bármit mondhat vagy tehet, amitől ma undorodna vagy iszonyodna. Ha végül az eme félelmeket felébresztő helyzetekből mégis megerősödve és érzékenyebben tér vissza, tovább nő az aktivitás és kockázatvállalás merészsége. Közben történt egy megmagyarázhatatlan ugrás, az előzményekből levezethetetlen reagálás, az én radikálisan átrendeződött, de az én az, ami radikalizálódott. A szabadságfok nőtt, de a gerinctelenség is nőhetett volna: a két növekedés alternatív válasz egyazon kihívásra. A kalandhősnek és a gazembernek ugyanaz a mobilis közeg a termőtalaja: különbségük az, hogy a kalandhős visszatalál önmagához a kilengésekből, a gazember nem, a kalandhős átment valamit, amit a gazember nem, a sors Ariadné-fonalát. A kaland differenciaközege pozitív, progresszív hangsúllyal látja el a megtérést, az új minőségek, képességek, lehetőségek zsákmányával megrakott visszatérést az identitáshoz. A kalandmitológia az identitásvesztéssel fenyegető differenciatapasztalatból identitáspluszt, identitásnyereséget vezet le: fejlődést. A kalandképzet együtt áll vagy bukik a fejlődésgondolattal. Mindez szükségszerű következménye a kaland beavatási funkciójának.

Az *Anne of the Indies* végén a hősnő azért tudja, mi a helyes, és azért tudja meg is tenni, amit helyesnek érez, sőt nem is lehet nem megtennie, mert mindent átélt, metamorfózisok vannak mögötte, nőből kalózzá lett, majd női ruhát öltött, melyet csalódottan újra levetett, hogy végül mégis kvázi-anyai szerepben teljesítse be nőiességét. Dezintegráció és reintegráció együttese a metamorfózis. A kaland én-metamorfózis és világ-metamorfózis kölcsönhatása, mely a tett felforgató spiráljának közegében megy végbe. A világ-metamorfózisok figyelmeztetnek, hogy múlik az idő és itt az alkalom (pl. az ősz színes levelei és érett bogyói Wajda *Lotná*jában). Az én-metamorfózis nemcsak a világot provokálja, az énbe is új bátorságot önt, hogy újat merjen próbálni egy másik arc inkognitójában. Az én arra használja az idegenszerű szituációt, a kényszerű önárulást, hogy megkísérelje megvalósítani kockázatos vágyait, melyeket egy védettebb szituációban nem mert volna szóhoz juttatni.

3.2. Kalandküszöb és küszöbpánik

A kalandküszöb az idegen és kontrollálatlan világ küszöbe, melyen a személyiség ismeretlen erőit kell segítségül hívni. A világ ismeretlen idegenségeire a személyiség ismeretlen mélyének idegenségei válaszolnak. A kalandhőst nem kínozza a küszöbpánik, de nem azért, mert a küszöbpánik idegen tőle, nem azért, mintha az aljas és borzalmas viszonyok nem lennének énjétől idegenek, hanem azért, mert ő maga idegenedett el énjétől, maga és énje között nyílik szakadék. A küszöbpánikot a félénkség és banalitás érzi, nem a kalandhős, de a kalandhősnek is csak a keserűség segít a küszöb könnyed átlépésében. A kaland az öngyűlöletet és önmegvetést játssza ki az önszeretet és önféltés ellen, felszabadítókként. A klasszikus kalandfilmben a kalandba való belebocsátkozás olyan dekonstrukciós aktivitás, amely a boldogság mint rekonstrukciós sansz előtagja, olyan lépések együttese, melyeket az ember soha nem tenne meg, ha veszteségek, csalódások és katasztrófák nem késztetnék. A kaland felkavarja a leülepedett sőt elfeledett múltat, megidézi mindazt, ami elől az ember menekül, ezzel pedig rekonstruálja, sőt rekonstituálja a szorongó és vágyó szubjektivitást. De a tárgyat is rekonstruálnia, rekonstituálnia kell: a kaland, az ismeretlenre és váratlanra apellálva, s az ember rögtönző képességére, lélekjelenlétére és találékonyságára, spontán kreativitására hagyatkozva, megidézi a jövőt. A személyiség e kettős mozgásában bepillant önmaga addig elzárt mélységeibe s megsokszorozza tevékenysége akciórádiuszát.

A küszöbfóbia alanya a félénkség és banalitás, az immobilizmus kritikája azonban nem jelenti a küszöbfélelem jogosulatlanságát. A gyáva kalandfóbiát megkülönböztetjük a jogosult küszöbfélelmektől, melyeket, mert pontosan ellentett irányban hatnak, könnyű felismerni. Nem minden küszöbfélelem jogosulatlan, csak a cselekvéstől visszatartó, és az sem minden esetben, mert néha csak rossz alternatívák maradnak. A sámánisztikus hőst valóban széttépik a rémek, de visszanyeri, reintegrálja magát; a jóvátehetetlen széttépetés mindig reális veszély. Hős és kalandor egyaránt kockáztatják és pazarolják magukat. Üdvözlöm a haditengerészetnél, engem is a haditengerészet tett azzá, aki vagyok, gratulál a toborzó tiszt a *Csillagközi invázió* hősének. Tágul a kép, látjuk, hogy a tiszt nyomorék, alig van ép testrésze.

Nem csak küszöbpánik van, rokonjelenség a küszöbvakság mint a banális aljasság védőillúziója. A küszöbpánik ott fél, ahol nem kell, a küszöbvakság nem fél, ahol kellene. Az érzékenység hiperszenzibilis küszöbpánikkal reagál a banalitás küszöbtakaró illúzióira, melyek az iszonyatnál sokkal ellenszenvesebb valamit védenek, az aljasságot. A banális ember nem habozik átlépni a triviális ügyeskedés vagy az erkölcstelenség olyan küszöbeit, amelyek a hős ízlése és undora számára átléphetetlenek, holott a hős a nagy tettben nem habozik kockáztatni életét, ami viszont a banális ember számára jelent megközelíthetetlen kockázati küszöböt (ő csak a másokét kockáztatja). A borzalmastól szokás félni, holott mindenek előtt a banalitás az, ami elnyelő hatalomként lép fel, s azt a kiürült eltompultságot is ő nemzi, amely számára nem probléma továbblépni a borzalomhoz. Társadalom és személyiség, szocializáció és perszonalizáció konkurenciaharcában születik a ma tipikus elnyeletési félelem, mely akkor sem nélkülözi a jogosultságot, ha a cselekvéstől is visszatart. Már a taoisták felfedezték a banalitás hülyítő zsivaja és tüsténtkedése elleni védelmül szolgáló tartózkodást és be nem avatkozást. Heideggernél is – a „das Man" koncepciójában – a közösséget leváltó társadalom a cethal gyomra. A törzsi beavatás még nem ismeri e distinkciókat, ezért ott az engedelmeskedés és szabálykövetés erény. A banális tettől való félelem jogos, mégis kétértelmű,

mert az is lehetséges, hogy a nárcizmus riad vissza a tettől, mert neki még a banális tett is túl nagy kaland.

A banalitás alanya is félhet a banális tettől. Az ízlés azért nem lép fel és azért húzódik vissza a banális világban, mert fél, hogy bepiszkolódik. Fél, hogy a hülyét hitelesen és sikeresen megjátszani már az elhülyülés műve és diadala. A banalitás is visszariadhat a banális reagálástól, egyszerűen azért, mert lámpalázas, túlságosan szeretne megfelelni, s legátolja őt a tökélyre vitt banalitás csodálata és a különösség esetleges maradványainak felszínre bukkanásától való félelem. Ez a banalitás görcse, a konformista lámpaláz küszöbpánikja. A lámpalázas banalitás, mely már nemcsak a kalandtól, a banális világtól is fél, szinte tragikus.

A félénk kerülési magatartást gyakran bírálják, ám igen sokszor nem az erkölcsi bátorság, hanem a cinikus kegyetlenség, a nyárspolgári racionalitás hideg bestialitása vagy az aljasságban való dőzsölés, a primitív aljasság szabadossága nevében. Az asszimilációs képesség egyik határa a visszariadás, a másik az elaljasodás. Hogyan található meg a kalandhős útja, a gyávaság és az elaljasodás között? Honnan tudja az ember, hogy a félelem veszélyezteti-e vagy a vakmerőség, a kívülmaradás vagy a belebocsátkozás? Fontos jelzés, hogy az ember a világ vallatásának izgalmával, a vállalkozás kreativitásával, a konfliktusban aktivált erői élvezetével megy neki a sorsnak, vagy feladásról feladásra, vereségről vereségre a bármit elfogadó alkalmazkodásnak. Győzelmekért megy bele a sorsba vagy kárpótlásokért a korrumpáló esetlegességekbe (mint *A megalkuvó* című Bertolucci-filmben láthatjuk). A fasiszták és kollaboránsok a szadizmus és az élvezeti javak és privilégiumok kárpótlásait élvezik (*Csodagyermekek, A fekete könyv*), s a közönséges, klasszikus polgári karrierek is teljességgel hasonló természetűek, ám megelégszenek a felével, a javak kárpótlásaival. E témát, a feladott ifjúkori álmok, az elveszett illúziók témáját a XIX. századi irodalom dolgozta ki. A narratív tradíció az „acélt megedzik" típusú hősöket állítja szembe a „mosogatórongy" típusú posztheroikus egzisztenciával. Egyik az aktivitást élvezi, másik a tárgyi szerzeményt, pénzt, javakat. Az, aki nem próbára teszi magát a küszöbön túl, hanem feladja magát, már csak azt élvezheti és abban találhat önigazolást, hogy másokat is erre kényszerít. Ő lesz a brutális főnök, a minta-alattvaló vagy az elnyomó rendszerek verőlegénye stb. Amit a polgárság a XIX. században élt át, az a XX. század közepén visszatért a szocialista rendszerek szellemi és érzelmi válságaként. A reformkommunista filmmitológia lényege nem az új értelemadás, hanem csupán a dezillúzió-feldolgozás. A feldolgozást azonban sikertelenségre ítéli, hogy míg a forradalmár asszimiláló képessége robbanásszerűen nőtt, a privilégiumokkal körülbástyázott káder elvesztette asszimiláló képességét. A tanulság az, hogy az asszimiláló képesség ama ek-sztatikus létforma megnyilatkozása, melynek híján a megértést leváltja a kényelmi gondolkodás. A kommunista diktatúra szembeállította az embert az asszimilálhatatlan borzalommal (ezzel találkozunk a *Csalóka napfény* című filmben), míg a szocializmus csődje egyben a kreatív életvitel és az asszimiláló képesség csődje, mely az eszképista kárpótlások kultúrájába vezet vissza.

Az erkölcsi, esztétikai, érzületi, hangulati önelvesztés az életstádiumok átmeneti válsága vagy az élet végstádiuma. Az élettörténet megtörése a kalandban beavatási válság, erkölcsi-esztétikai pokoljárás, melyet a régi identitás, fejlődési stádium és létnívó meghaladásának közvetítőjeként használ fel a sors. Az önelvesztés célja az önmegtalálás: ha a hősök a maguk tökéletes ellentéteivé válnak—mint pl. Jókainál – akkor nem azért, mert elvesztették magukat, hanem mert korábban nem találták, nem érték el lényegüket. A perverz úgy játszik az

erotikával, ahogy a kalandor az egész élettel; de a kalandhős megtér, s új léptékű sorsteljesülést felfedezve állítja helyre a kontinuitást, míg a züllött kalandor végleg feladja. A züllött kalandor számára végcél, ami a kalandhős számára eszköz, a megvetett és megalázó viszonyokban lelt önbüntetés és az így meghódított tehermentesített viszonyok élvezete. Mindketten elhagyják a régi törvény fennhatósági területét, de a züllött kalandor a renyhe kényelmet választja, a kalandhős új törvényt.

A kalandhős átlépi a félénkség küszöbét, és átlépi a banalitását is. Szükség esetén éppúgy elviseli a banalitás reguláját, mint az iszonyat megpróbáltatásait. Nem ismeri a banális ember félelmét az újságtól és eredetiségtől, de meghaladja az érzékeny embernek a banalitástól való félelmét is. Egyik cethal-gyomortól sem félti magát, sem az evilági-banálistól, sem a halált és újjászületést jelentő iszonyatszimbólumoktól. Kifejezetten éhes lehet mindkét megpróbáltatás típusra: meddig mehetek el? Még ebből is visszanyerhetem-e magam? Elhagyja a kényelmes életet, a közös életet, de számára is van átléphetetlen küszöb. Ez éppen a züllés, a megalkuvás, a feladás küszöbe. Van egy végső parancs, egy identitásvédelmi szerződés önmagával, ami nem egy merev mintát véd, amely kizárná a változást és növekedést, de véd egy a változásokat hordozó és fordulatokat teljes történetté tevő szellemi szubsztanciát. Azt, ami az életet a cselekvő ember történetévé teszi, s nem engedi lezülleni széttépő történésekké. Az identitás számára feldolgozhatatlan differenciával való találkozás a hagyományos narratívában tragikusan jellemessé vagy komikusan jellemtelenné tesz, aszerint, hogy az identitást és halált, vagy a differenciát és életet választják. A tragikus ember sajátossága, hogy végső soron akár a halállal is védte identitását, az identitás mint az élet értelme fontosabb volt számára, mint az élet ténye, nem azért, hogy minden áron azonos maradjon azzal, amivel véletlenül azonos, hanem azért, mert olyan fontos volt számára valami, amivel azonosult. A tragikus hős nem akart bármilyen áron élni, csak asszimiláló képessége határáig, addig a pontig, amíg képes átfogni a differenciákat, amíg azok léte öndefinícióját, élettörténete folytonosságát, e folytonosság gazdagodó, elmélyülő és kibontakozó mozgását, s mindeközben önmegélése érzületi és hangulati egységét táplálják. A *Rjazanyi nők* című film hősnője, akit megerőszakolt apósa, s elvesztette háborúból hazatérő férje megbecsülését, az öngyilkosságot választja, a *Mandalay* című Kertész-film hősnője viszont a gyilkosságot hódítja meg önkifejezése eszközeként, miután prostituálja és eladja őt a férfi, akit szeretett.

3.3. A metaértékek őrfunkciója és a fokozott terhelhetőség

A határ az idegennel való találkozás helye; a határhelyzet olyan helyzet, amelyben nem vezet többé szokás és tanulás, ki kell találnunk a megoldást, újra ki kell találnunk magunkat. Ehhez azonban nem elegendő egy bármilyen kiváló megtanult cselekvésprogram készsége, az önprogramozás készsége szükségeltetik. Nem elegendőek az átvett értékek, értékek alkotását, kitalálását lehetővé tevő metaértékek szükségesek. Csak a metaértékek birtokosának van kreatív víziója, a víziók embere a metaértékek képviselője. A kalandhős öneldobásának értéksérelmeit szilárd metaértékek őrzik, felvigyázzák. A kaland hűtlen lehet az értékekhez, de nem lehet hűtlen a metaértékekhez, ellenkezőleg, e másik dimenzió felfedezésére hív fel. Az értékekhez való hűtlenség a metaértékekhez való hűséggel párosulva jellemzi a nagy kalandot. A bukott értékek és a felfedezhető új értékek közötti senkiföldjén kalauzoló meta-

értékek táplálják a kalandhős virtusát és sugallják vakmerő tettét. A feladott érték hiánya nem vezet zülléshez, ha egy fontosabb, mélyebb, a személyhez eredendőbben hozzátartozó érték őrzésének és védelmének csele. Feladható egy érték képviselete, ha megőrződik egy olyan másik érték, mely az előbbinek forrása, így regenerálódása lehetőségének feltétele. Az *Ellenséges vágyak* című film hősei kockázatos kalandba, az asszimilációs képességet a végsőkig feszítő viszonyba mennek bele, melynek végén a nő, miután számtalan köznapi értéket megsértett, élete árán is hűnek bizonyul egy metaértékhez, melyet a férfi nem ismer, ezért ő banálisan aljas gyilkosként éli túl a konfliktust. Ugyanazt élték át, de az egyik undorító, a másik felmagasztosult, az egyik önelvesztett, a másik beteljesedett formában kerül ki belőle, s az a poén, hogy a banális értelemben vesztes fél a magasabb értelemben győztes, a történet az ő története. Kurtz, az *Apokalipszis most* antihőse, az *Ellenséges vágyak* kollaboránsához hasonlóan szintén nem rendelkezik azzal a metaértékkel, amely lehetővé tenné az asszimilációs képesség tágításának a személy emberi felemelkedése szolgálatába állítását, míg a *Trader Horn* hőse rendelkezik ezzel az értékvizionáló képességgel, amely az értéktudat előtt jár, s az *Afrika királynője* tanúsága szerint olyan értékeket ragad meg, melyeket elhamarkodott megnevezésük meghamisítana. E metaértékeket az *Afrika királynőjé*ben a névtelen, ismeretlen virágok pompázása képviseli.

A kaland olyan hely vagy helyzet, amelyben az ember idegen, olyan túlerőkkel áll szemben, amelyek nem szolidárisak vele. A helyzeti előnyt élvező hatalmak, a gondozó hatalom ellentétei, bármit megtehetnek vele, ezért a hőst énidegen élmények várják. A veszélyes idegenbe való behatolása során a veszély a kalauzolója, ez készteti erői összefogására és megfeszített értelmező munkára, ez vezeti szervezettebb önmagához, lehetőségei kiaknázása felé, ez intenziválja életét. A megszokottból való kiszakadás, az idegenbe való kilépés egyben a belső idegenbe való alámerülés, melynek során olyat tud meg, amit nem tudott magáról. A vészhelyzetben nincs hatalma a felettes én, az énideál iránti tartozásoknak, s a világ, mely csak rosszat nyújt, semmit sem követelhet tőle. Nincs szava az ambícióknak, mert a puszta létért kell harcolni. Nincs szava tudásnak és tanácsnak, mert az ember olyan helyzettel szembesül, amelyről kultúrája szemérmesen hallgatott. A veszéllyel való érintkezés erőt ad és a piszokkal való érintkezés megtisztít: megmutatja, hogy az embert nem győzte le a gyávaság és az undor. A kalandhős asszimilációs képessége, idegenszerű élmények befogadása és az énfejlődés szolgálatába állítása, a kalandepika történetében fejlődik, a növekvő kockázatvállalás irányában halad. A hős mind énidegenebb helyzeteket kalkulál bele énfejlődésébe és használ fel érzékenységének és erőinek kibontakoztatására. A hős asszimilációs képességének túlterhelése az elbeszélő számára is kreatív kihívás. Az asszimilációs képesség tágítása a metaértékek hierarchiájának kutatása, új metaértékek lehívása s az egész értékrend új integrációja a jellem reintegrációjának szolgálatában. Mindebben nincs önelégült kenetesség és mérlegelő számítás: a kalandhősnek nem eszköze a tévelygések között támadhatatlan középutat kereső mérlegelés és az újat kizsákmányolva a régihez visszavezető megtérés („normalizálás"). Sokkal inkább menekül mint keres, védekezik mint támad, s nem keresi a metaértékeket, melyeket a felfedezett új értékek tudattalanjaként, a személyes virtus formaadó princípiumaként birtokol. Metaérték a kétely, mely felülvizsgálhatóvá teszi az elsődleges értékeket, de ugyanez a kétely egyszerű értékké válik abban a pillanatban, amikor nem alkalmazza elveit önmagára, nem kételkedik önmagában. A „sima" kétely csak ciniz-

mus, a kételyben is kételkedni kell, hogy a cinizmust mint a kétely elaljasodását, a felvilágosodás korrupcióját kivédjük.

3.4. Fikció és asszimilációs erő (Társadalmi és kulturális beavatás differenciálódása)

A kaland fiktívkalanddá válása, a beavatás fiktívtranszformációja még a modern kalandban immanens mérték által meghatározottnál is tovább tágítja az asszimilációs képességet, kielégítve az asszimilálhatatlan fiktív megélésének igényét. Mindez olyan kísértéseknek a végigkövetését jelenti a kalandhőssel azonosuló befogadó számára, amelyeknek már a kalandhős is nagy mértékben engedett. A rendkívüli szituációkban, messzi perifériákon, megbízhatatlan és kaotikus, alkalmi viszonyok között honos kaland, mindezek által izolálva s eltávolítva és zárójelbe téve, elkülönítve a „normális" élettől, lehetővé tesz olyan próbálkozásokat, melyekért nem kell az énnek társadalma és felettes énje, közössége és lelkiismerete előtt felelnie. Lehetővé válik az élettel való kísérletezés, a szokásos választási lehetőségeknél gazdagabb és meghökkentőbb alternatívák nyílnak, s az énnek nem kell mindent, amit itt megél, magával vinnie az identitásba és kontinuitásba. Ez az oka, hogy a kalandon belül elviselhető lehet, ami az egyéb életben énsértő reagálás, a fiktívkalandban pedig újabb ilyen küszöböt lépünk át. A szenzáció idegen és fölösleges élmény marad, mert nem eredményez új létnívót és énintegrációt, egyúttal mégsem felesleges tapasztalat, mert érzékenyebbé tesz vagy tévutaktól óv, beoltva egyúttal az új létnívó és énintegráció lehetőségének előérzetét és keresésének hajlamát. A beavatás logikája szerint minél mélyebb poklokra szállunk, annál magasabb mennyekbe emelkedhetünk, azaz sötét élmények bátorsága a létnívó váltás ára, s az egyik szélsőség radikalitása a másikénak mértéke. A most jelzett esetben azonban a poklok mélységének nem felel meg a mennyek magassága, s az alászállás csak arra jó, hogy a prózai létszintet, melyre visszatérünk, új szemmel lássuk. A legszélsőségesebben éndiszton élményekkel való fikció-közvetítette azonosulás a befogadót, ki nemcsak a magában véve is mind ellentmondásosabbnak látni merészelt hőssel azonosul, hanem az ellenhősökkel is, még messzebb viszi mint a hőst.

A hős a cselekvés, a kalandhős az egyéni cselekvés felfedezője; a társadalomba és a kultúrába való beavatás eredetileg egy volt, most azonban a kultúra fejlődését nem a „kollektív tudat" képviseli, hanem a társadalom előtt járó egyének; a társadalmi és kulturális beavatás szembe kerül egymással: a szervezetek, csoportok továbbra is próbára teszik az egyént, ő azonban a fikció rendjében próbálja ki magát, itt kutatja létkitágítása és intenziválása lehetőségeit, aminek az az előnye, hogy a kipróbálás elválik a választástól, átélés a realizációtól, ismeret a felvállalástól, kaland a következményektől. A befogadó tévelygésszükséglete, a fiktív tévelygés ösvényein beteljesülve óvja a cselekvésvilág következetességét, tévelygést spórol meg a cselekvés számára. Fiktív önelvesztések sokasága véd a reális önelvesztéstől. A nagy kalandepika akkor bontakozik ki, amikor az emberek nem olyan ostobák és gátlástalanok, hogy minden ötletüket, képzetüket megvalósítanák. A nagy kalandepika nem tűri a technozóf biopolitika nyájvilágának nagy félreértését, mely szerint a nyomtatott szó, a publikált kép vagy a szórakoztató elektronika nyilvánossága legitimálja az elképzelt, megjelenített cselekedetek bármelyikét. A fiktívtranszformáció, a beavatás áthelyezése a szertartásos kol-

lektív cselekvésből az individuális álmodozás és a fikció közegébe különösen nagy lehetőségeket ad az énidegen helyzetek általi énfejlesztésre, minden sors és élmény, alternatív lehetőségek párhuzamos kipróbálására, mert sokszor csak úgy tudhatja meg és élheti át az ember, hogy egy lehetőség nem az ő sorsa, ha kipróbálta. E sorspróbák egy olyan világban nyernek értelmet, mely mobilis és anarchikus, s a szakadatlan átalakulásokban a „biztos" értékek már nem képesek végigvezetni az életen, s garantálni a becsület és siker együttesét. Nemcsak az értékek fölé épített metaértékek értékesülnek tehát; az értékekkel való kapcsolatukban a nem-értékek is az értékeket megerősítő ellenértékké válnak. Ha az egész társadalom beteg, akkor a kultúra egésze neurotikus szimptóma, s az ilyen kultúrában maga a trauma, a normát megtámadó katasztrófa a terápia. Ebbe a világba, trauma és terápia spekulatív egységének paradox közegébe vezetnek be Fulci, Argento vagy Russ Meyer filmjei. Ezért vált a klasszikus elbeszélés hanyatlása, majd a művészfilm akadémikus megmerevedése és végül a posztmodern kultúripar általi bekebelezése idején a trashfilm az értékválság feldolgozása és az eszmélkedés formájává.

A szendergő identitás csak potencialitás; a beavatás logikája szerint csak az ujjá született ismeri fel magát. Az eredeti („profán") ember nincs magánál, csak az istenek és holtak útját megjáró, széttépettségéből reintegrálódott ember kapcsolja össze magában múltat és jövőt, eget és földet, értéket és létet, s lesz ura magának és a világnak, illetve talál otthonra magában és a világban. Második, szellemi születése a véletlen és labilis embert olyan lénnyé teszi, aki az esetleges életével és passzív tényszerű adottságával összemérhetetlen tapasztalatot feldolgozva és beépítve, képes mindenből kilépni és mindenen túlhaladni, de mindennek tanulságát magával vinni, s miután az összemérhetetlen élményekben identikus maradt, a világon kívüli centrumként éli meg magát, ahonnan áttekinthetőek és kimozdíthatóak a viszonyok. A kalandmitológia létkoncepciójához hozzá tartozik a megújulásként, fejlődésként, erőforrásként értelmezett metamorfózis, mely új élményeket hoz és új hatalomtöbbletet ad. Üres rutin és elavult életstádium kapcsolata az észrevétlen önelvesztés, az önmegőrzésnek látszó kiürülés és olyan hamis önvédelem, mely a megvalósulást védi ki, a lét kifáradása és elszürkülése, mellyel szemben a permanens metamorfózis-készség őrzi az aktív ént, a metamorfózisok hozzák az önmegtalálást illetve visszanyerést. A beavatáskor új nevet adnak az ifjúnak. Bogart új arcot és nevet kap a *Dark Passage* című filmben. A beavatás szelleme a lehető legnagyobb távolságot, az új én lehető legteljesebb transzcendenciáját értékeli legtöbbre, hogy belőle származtassa a felnőtt szabadságot. A különböző távolságok variánsai azért szükségesek, mert a modern kultúra az embert önmaga teremtményének tekinti, s így mindenki nagysága a maga műve. A nagyság a többiektől, a közös világtól és az embernek a közös világ által formált énjétől való – legyőzött, áthidalt, egyúttal teremtő erőként megőrzött – távolság. Mi lehet az én erejének jobb bizonysága, mint hogy képes az őt asszimiláló legnagyobb távolságokból is visszatalálni magába, s asszimilálni az őt megtámadó asszimiláló erőket?

3.5. A beavatás mint asszimilációs próbatétel

A beavatás átalakulásainak vizsgálata megvilágítja hőstett és kaland különbségét és a kaland nóvumát. A hős, félúton a beavatási rituálé és a fikcionalizálódó modern kaland között, azt adja a közösségnek, amit a közösségtől kellene kapnia: „örök" értékeket, biztos támaszt,

perspektívát, törvényt. A közösség már a hős idején kifosztott, de a hős mint centrum még közösségprotézis, a hadsereg vagy a gyülekezet kristályosodási pontja. Sem a hőskaland, sem a modern kaland nem azonos az eredeti törzsi beavatással, melynek funkcióin a neveléssel kell osztozniuk. A hőskaland kivételes sorssá, hőssorssá válik, a modern kaland kivételes állapotok, határszituációk, különleges élmények egzotikumába vonul vissza. Hőstett és kaland egyaránt a megszokott viszonyokból kilépő egyén privilégiuma, de míg a hőstett a legnagyobbak számára tartja fenn a megpróbálás lehetőségét, a kaland mindenki számára ígéri, de csak a sansz egyenlő, a beteljesülésben mindenki ereje és bátorsága, fantáziája és szabad szelleme, múltfeldolgozó és jövőt anticipáló képessége, valamint asszimilációs ereje mértékében részesedik.

A törzsi beavatás rituális cselekvés, mely a közösség által szabályozott kollektív történés keretében jelenik meg. Légyege a közös sorssal való egyéni identifikáció. A kaland ezzel szemben szabálysértő cselekvés, s csak mint ilyennek vannak szabályai, szabálysértő stratégiák. Azaz: a beavatást a kiavatás közvetíti a kalandban. A beavatás szellemi fedezete a törzsi világban a csoport titka, a modernségben csak személyesen hozzáférhető élettitok. Ott a csoport áll kapcsolatban az „éggel", itt az egyén; az új, mobil világban a közös válasz már nem kielégítő. A beavatottat új világgal ajándékozta meg a közösség, a kalandor új világot fedez fel a közösség számára. A beavatás fokozottan szabályozott cselekvés által vezet tovább a közösség által kínált új létnívóra, a kalandba való kilépés garanciája, hogy képesek legyünk elő nem írt módon reagálni az ismeretlenben. Az előbbi alapja az eredet, a kezdet, a mindig volt, az ismétlés vágya, az utóbbié az eredetiség, az ismételhetetlenség, a sosem volt mámora. Az előbbit inkább tudásnak, az utóbbit inkább ihletnek nevezhetjük. A kaland váltás, ugrás, újrakezdés, segítség nélkül, melyben minden teher az egyénre hárul, míg a nyárspolgár vagy a zsarnok, a kalandhős ellenfelei, továbbra is a kollektív beavatás csatornáit veszik igénybe (szervezetek, csoportok). A beavatás általános teendő, a hőstett ritka tett; a kaland világában állandósul az újrakezdési igény, mely egykor a ritka tettet ihlette. A hőstett olyan ritka tett, mely utánzást és igazodást nemz, a kaland olyan egyéni tett, amely más egyéni tetteket nemz. A hőstett értelme az egész közösség számára való, a kaland értelme egyéni, egyszeri, s mások számára is hozzáférhető tanítása legfeljebb a hasonlóan egyéni utak és érzékenységek kipróbálására való bátorítás. A beavatás az életet szabályozó törvények átadása: a közösség meghívja az egyént az örök tudás forrásaihoz. A szent és a hős önmagukat szabályozó törvényekkel lépnek kapcsolatba, s ezek médiumaként ők hívják meg a közösséget az örök tudáshoz. De továbbra is az istenektől el nem hagyott világ örök törvényei között mozognak, s a teendő is nyilvánvaló, nem az egyénnek kell kitalálnia. A kaland világában az egyén segíti a közösséget az örökkévalóság garanciái által meg nem erősített új információhoz. Az egyéni sors a forrás, a közös sors csak a delta. Az individualizmus térvesztése, az eltömegesedés lelki kényelme és szellemi restsége ezért a kaland válságát is jelenti.

A kollektív én is ismeri az éndiszton élményt – ilyen számára az újító (*Megszállottak, Nehéz emberek*). A kalandor, mint az életstílus újításával kísérletező rizikószemélyiség, olyan asszimilálható vagy asszimilálhatatlan élmény a közösség számára, amelynek befogadása új nívóra emelheti a közös életet, de bomlaszthatja és szét is verheti azt provokációjával. Az összes asszimilációs konfliktusok, melyekkel eddigi elemzésünkben az egyén találkozott, most a közösség oldalán jelennek meg, s az kezdi félteni az egyéntől, joggal vagy jogosulatlanul, identitását. A konfliktusokat bonyolítja, hogy egy bornírt, merev nyárspolgári

társadalom, éppúgy, mint egy demoralizálódott rizikótársadalom, pontosan az újítóval találkozva ér asszimilációs képessége határára, míg a szélhámosnak a közösséget és kultúrát szétverő sikerstratégiáit megcsodálják és eltanulják.

A kaland kultúrájában a beavatás individualizálódik (önállósul a csoporttól, szervezettől, közösségtől); deszakralizálódik (elválik a transzcendens, majd immanens tekintélytől); etizálódik (nem konkrét feladatokra programoz, hanem önprogramozásra tesz képessé, ami feltételezi az önvizsgálatot, önreflexivitást, mindez pedig megkívánja a hős távolságát nemcsak másoktól, önmagától is, aminek eredménye az önző önigenlés energiájának fénytörése, a figyelem eltolódása másokra, a másvalaki jelentőségének növekedése); s végül a kaland libidinizálódik, átkerül a háború mitológiájából a szerelem mitológiájába.

A legújabb mítoszrétegben – a XX. század utolsó harmadának tömegkultúrájában – a beavatás permanenssé válik, a személyiség azonban kezdi elveszíteni permanenciáját. A törzsi beavatás a tradícióhoz igazít hozzá, a halottak élő üzenete tesz próbára, az idő és kultúra egésze erjeszti a fiatalság mustját a felnőttség borává. A törzsi beavatástól a modern kalandig terjedően jelenthette a radikális énvesztés a jobb én előfeltételét. Az új iniciáció ezzel szemben rendszeresen leszakít minden előzményről, hogy az ismeretlenbe rohanó turbókapitalizmus gyorsan változó feltételei között, leépülő természeti és emberi miliőben tegyen életképessé. A törzsi beavatás az objektumvilágból a szubjektumvilágba, a történésből a cselekvésbe, a szendergésből az ébredésbe, a prekozmológikus káoszból a társadalom és a kultúra világába, a semleges nemű infantilis világból a munka és szerelem világába kísér. A kalandepika beavatási szcenáriói előbb a nem birtokolt megszerzését kívánják meg, a mozgás, aktivitás, harc, siker hatalom és önkifejezés elsajátításaként. Ezen az alapon, második lépcsőben az elveszett nyugalom visszaszerzése, a dinamika meghódított világának értelmet adó restabilizációs centrum igénye is megjelenik, melynek sikerkritériumai a kert, a csend, a feszültségmentes jelenlét szimbolikájában konkretizálódnak. A kétlépcsős beavatás a hatalom majd a boldogság világába vezet be. Újabban a második lépést visszavonják, a belé vetett hit összeomlik; az ember hagyományos, sorra megbukott eszményképei helyén a destruktivitás perpetuum mobiléjeként lépnek fel az új hőstípusok: az örökmozgás destruktív felpörgése kárpótol a perspektíva értelemtelítettsége és az építkezés permanenciája elvesztéséért.

Nemiség és beavatás viszonya is változik a kalandban. A törzsi beavatás a férfi anyaszülte aspektusának túllépése. Az anyai világ a gyermek világa, melyet a férfi elhagy, míg a nő előlép, lányból anyává válik benne. A nő helyzete a legújabb beavatási szcenáriókban labilis. A korábbiakban, a hősmitológiából még közvetlenebbül leszármaztatható klasszikus kalandmitológiában ő képviselte azt a második beavatási szintet, a békét és boldogságot, ahová a harcosnak tovább kell emelkednie. Ma elcsábítja őt az első beavatási szint és a harcias funkciók terén kezd versengni a kalandorral.

Az iniciáció az előző kultúrákban soha nem mondott le az identitásról, melyet most a differencia szolgálatába állítanak. Az esztétikai iniciáció – a hagyományos iniciációnak a fiktívtranszformáció általi modernizálása – a metamorfózisokra késztetett személyiség hozzáigazítása a változó világhoz, mely a személyiség önépítését szolgáló ingerforrásokhoz való folyamatos hozzájutás által szolgálja a kumulációt. A narratív szcenáriókban a megmerevült viszonyok által dezintegrált régi ént a lázadás mobilizálja, a lázadó én pedig a gyász, hűség és vezeklés által reintegrálja a múlt erényeit. A lázadó és kockázatvállaló, harcos önkereső jellemzője az asszimilációs képesség, mely megmerítkezhet minden idegenségben,

melyet a maga sajátossága forradalmasítására fordíthat, de nem identitása feladására ösztönzik az ingerek. A klasszikus kalandhős, és az, aki megfelelt neki az életben, a „belülről irányított ember", asszimilálta az idegen ingereket, míg az új ember nem magához hasonlítja, nem a maga játszmájába vonja be az új ingert, ellenkezőleg, maga hasonul, s az önnön múltjától való elidegenedést éli meg korlátlan életképességként. Mint *A maszk* című filmben látható, a maszk adja az erőt, az ember a maszké és nem a maszk az emberé. A posztmodern beavatás az én végtelen hajlíthatóságát, belső ellenállás mentességét hivatott kitermelni. A neokapitalizmus cégbirodalmainak munkakultúrájában nagy szerepet kapó tréningek is beavató rituálék, melyek célja a személyi különösségek visszanyesése, az olajozott frázisköpés mesterfokának elérése, s a személyiség maszkírozásának tökéletesítése. Minden tett a létharc háborújának része, a kommunikációk az egyenruha kellékei, a javak rangjelzések, a meggyőződések pedig a blöffölő harcos trükkjei. A kalandkultúra anarchista nonkonformizmusát felváltja egy vaskos, vérmes, radikális konformizmus, mely minden egyéniséget, eredetiséget, önállóságot és szabadságot a győztesek megvetésével sújt, s a meghiúsulás jelének tekint. A hatalom és privilégium tulajdonosa, aki még a XX. század kegyetlen diktatúráiban is kulturális alibire vágyott, soha nem volt még ennyire gőgösen, bigottan, fanatikusan öncélú és ostoba.

A posztkultúra nem az asszimilációs képességet edzi, ellenkezőleg, az új feltételek között hatékonyabb erőként fedezi fel a disszimilációs képességet. A későkapitalizmus fenntartással szemléli a szubjektivitást s megkérdőjelezi különösségét. A fiatal, léttörténeti értelemben kezdetleges szubjektivitás valóban tele van súlyos problematikával. A fiatal szubjektivitás csődbe jut az interszubjektivitás határán, a másikat nem tekinti az énnel egyenrangú centrumnak, képtelen a szimmetriára, ezért egyedül marad. A globális eltömegesedés, mely a globális felmelegedés ökológiai katasztrófájának párhuzamát látszik jelenteni a szellem ökológiájában, fordulatot hoz: az „én" most már önmagát nem tekinti centrumnak s „te"-sorozatokhoz igazodik. l. Az ingerült irigység versenykultúrájában élő minden egyed úgy működik, mint egy felgyorsult részecske, mely gyakrabban ütközik más részecskékkel. 2. Ebben a helyzetben otthontalanul szenvedve aztán már részecskeként sem leírható, inkább olyan rezgés, mely önmagától remeg, magában sem találva békét: a széttépettség, a belső összhangtalanság ingerült indulata ez. Magát sem viseli el jobban, mint a másikat. 3. Kiút a helyzetből a csoport: azonban nem egymásban kapaszkodnak meg, hanem a közös megkapaszkodási vágyban. 4. Mindez hasznosul az új gazdaságban, a csoport formálta új ember az ideális szervezetember. – A konformitás szenvedélye, mely az utánzó alkalmazkodás művészetének tekinti az érvényesülést, a túlkínálat emberinflációjának hullámtarajára felkapaszkodva szabadulni érzi magát minden tragikus feszültségtől. A polgár-utáni kapitalizmus kiszolgáltatott sakkbábjaiként elköteleződési, öneladási lehetőségeiket kereső felcserélhető egyedek, akik a fogyasztásban látják egyetlen életigazolásukat, a klasszikus polgári kultúra kudarcára adott kollektív választ jelentik. A szubjektivitást felszabadító polgári kultúra soha sem tudott teret adni az általa felszabadított, felajzott – éppen ezért melankolikus és dekadens – szubjektivitásnak. A kultúraellenes civilizáció megköti azokat, akiket felszabadít, nem váltja be ígéreteit. A legújabb kultúra annak a sértődöttségnek megy elébe, melyet a polgári kultúra nemzett az emberekben, akiknek nem tudott méltó feladatot adni.

A túltársadalmasult tömegember testét, lelkét, szellemét gondozó szolgáltatók úgy vonják el – s életfogytiglan – az életfunkciókat, aktivitást és kontrollt, mint az életet a gyermek elől elélő zsarnoki anya. Az ember kiszolgáltatott bábbá válik, aki annál érzéketlenebb agresszi-

vitással terrorizálja környezetét megmaradt funkcióiban, minél tehetetlenebb a többiben. A báb akkor boldog, ha ízeire szedik, s valamennyit külön-külön specialista kezeli, vigasztalja, animálja, mozgatja. Az asszimilációs éhséget, a próbatétel általi önigazolás igényét felváltja a disszimiláció szenvedélye. Tegnap azt tettem, mert az volt az érdekem, ma ezt teszem, mert így hasznos a számomra: a legújabb ember nem az énből vezeti le a cselekedeteket. Az ént adekvát reagálókészségnek, perfekt és gyors reflexnek tekinti.

Asszimilációs képesség és disszimilációs erő vitáját megvilágíthatja „úr és szolga" hegelinietzschei problematikája. Úr és szolga dialektikájának most azt a fázisát elevenítjük fel, amelyet Nietzsche ír le, azt, mely eldönti, ki lesz a szolga. (Ez a szolga ősbűne, mely a kizsákmányoló társadalmat konstituálja: egyúttal az utóbbi, a „bűnhődés", a dialektikus átcsapás, a felemelkedés feltételeit is magában foglalja.) Nem a szolga-e az, akinek centruma magán kívül van, az úrban, s nem a szolgavilágra jellemző-e a személyiség diszkontinuitása és a feltétlen hasonulás buzgalma, mely anyagi örömökkel kárpótolja magát a helyzetértékelésről és döntésről, a lázadó kritikai szellemről lemondó áldozatokért? Egy Stendhal-hős mondja: „szerencsétlen vagyok, de erősebb leszek a balszerencsémnél." (Stendhal: Armance. In. Stendhal Művei. 4. köt. Armance – Lamiel. Bp. 1968. 29. p,). A Nietzsche-féle előkelő úr az ellenállást, míg a szolgai lélek az ellenállásmentességet választja, az előbbi az ellenálló, az utóbbi a puha közeg irányában halad. A nehéz út az előkelő, mert produktív: pl. az erotika nehezebb útjából lesz a szerelem, a nyelvi kifejezés nehezebb útjából a költészet stb. Az ellenállással találkozó szolga feltétlenül enged, az úr feltételesen, amennyiben a világ ellenállása tanítóértékkel bír, jelezve számára, hogy nem volt igaza. Azért a szolgaegzisztencia sem tökéletesen identitásmentes, identitása formálisan a kitöltött tér és idő által meghatározott, materiálisan pedig a szerzés és élvezés, a bevételek általi permanens önigazolás függvénye. A Nietzsche-Deleuze-féle receptív lény áll előttünk, aki valóban nem akar tényező lenni a világban, s a világot még a megértés által, tehát szimbolikusan sem akarja asszimilálni. A történelmi ember „dicsőségre" vágyott, a történelem utáni ember „prémiumszituációkra".

Az emberek egymást másolják, a cselekedetek kívülről diktált betanított reagálások, mindenki a másságot hajszolja, de másságuk a felszínes, marginális differenciák orgiázása csupán, az igazi másság a legnagyobb hiánycikk. A féllét színhelye az álidő. Ebben a posztmodern ontológiában persze senki sem éri el a jelent, nem tud többé egészen itt lenni, ezért gyanúsít mindenki mindenkit azzal, hogy a helyére lépett, kiszorítja őt, s ezért gyűlölik, képzelik el obszcén titokként a másik vélt identitását és örömét.

3.6. A szomorú komikum ideje

(A posztkultúra mint a kultúra paródiája)

A tragikus hősnek vannak olyan viszonyai, szokásai, hajlamai és értékei, amelyekről nem mond le, inkább vállalja a halált; a komikus hős a helyzetek akaratát vállalja, s igyekszik megfelelni bárminek. A legújabb ember elavult immobilizmusként, nárcisztikus önfetisizációként utasítja el a tragikus ember identitásvédelmét, mégsem válik komikus hőssé, művészetét egy csak a legdurvább komikumot megengedő agresszív depresszivitás jellemzi. A legújabb ember feltehetően átlép egy olyan határt, amit a komikus hős nem lépett át. Most

látjuk, hogy a klasszikus burleszk, komédia és bohózat hőse, bármilyen balek vagy csirkefogó, megőrzött valamit, ami a tragikus ember rokonává tette. Ez Chaplin vagy Tati (nálunk Kabos Gyula) esetében mindig nyilvánvaló volt, visszamenőleg azonban az egész klasszikus filmkultúrában felismerhetjük.

A disszimilációs képesség nem kérdez rá, hogy megtehetem-e, hogy van-e jogom megtenni vagy van-e képem hozzá? Azt sem kérdi, hogy ha megteszem, az maradok-e, aki voltam? Az önbecsülés forrása nem az, hogy nem távolodik a szakítópontig léte alapértékeitől, s az önbeazonosítás, régi és új én egy történetben való összekapcsolhatósága lehetőségétől. Ellenkezőleg, azért becsüli önmagát, mert múltja nem korlátozza jelenét, jelene jövőjét, emlékei aktivitásait. Miért nem lesz a disszimilációs képesség felszabadításából kaland? Mert míg az asszimilációs képesség reflexív distanciára, erkölcsi fenntartásokra, lázongásra, kihívásra, konfliktusra épül, a disszimilációs készség az alkalmazkodás gátlástalanságára. A határtalan alkalmazkodás tökélyének mámora az új ideál. Ha a disszimilációs készség beteljesül, új mindenhatósági érzéssel ajándékozza meg az embert, övé a világ, mert minden ingert átenged magán, az impulzusokat válogatás nélkül magáévá teszi, a mindenkori legerősebbel azonosul, mindig a győztes oldalán. A régi kispolgár, aki együtt üvöltött a farkasokkal, csak balekje annak, aminek életművésze ő, aki túlüvölti a farkasokat.

A fantasztikum alapproblémája a lenni nem tudás. A kaland asszimilációs konfliktusaiban, az asszimilációs erő alábbhagyásakor, a küszöbpánikban egy másik alappróbléma nyilvánul meg, a lenni nem merés, melyre két választ is kidolgozott a kultúra, a kalandor asszimilációs képességét, a bátor tettet, és a disszimilációs képesség fő próbatételét, az aljas tettet. Az aljas tett fejlődése, az aljasság világtörténete az új mese, amit a posztmodern depresszió reprezentatív alkotásai előadnak. E fejlődésnek pedig az a lényege, hogy az embernek mint ösztönszegény lénynek az ösztöneire való hagyatkozása szegényes eredménnyel jár, ezért az aljasság segítségül hívja a kegyetlenséget, s az öncélúságban egyesülnek, abban a gonoszságban, melyet pl. *A sötét lovag* intrikusa dicsőít. A destruktivitás marad végül az egyetlen létigazolás, mely a negatív produktivitás eksztázisával igazolja, hogy érdemes korlátlanul elvtelennek, arctalannak, formátlannak lenni, hogy ez korlátlan jogot ad a rosszra, s ellenállhatatlan hatalmat bizonyít egy elvtelen és tartás nélküli, ellenállásképtelen világban.

Az ember asszimilálja az idegenséget, magához hasonlítja az idegen helyzeteket, vagy felajánlja és hagyja magát asszimilálni. Az asszimilatív beavatás több disszimilatív erőt mozgósít, mint megfordítva. Az asszimiláció tartalmazza a disszimilációt, de fordítva nem igaz, a disszimilációs erő a semminek ajánlja fel önmagát és a világot. Az idegenséget asszimiláló erő működéséhez a belső idegenség kiválasztása, mobilizálása, eltaszítása, a vele való harc is hozzá tartozik, mind olyan disszimilációs erő műve, mely az öntisztításon, nem az önfeladáson dolgozik. Az „ez még mind nem én vagyok” érzése (melyről Arany László műve, A délibábok hőse szól), a tévelygő „ködlovagok” jellemzője, akik a tétlenség alibijét keresik a mindig elhalasztott, de elvileg fel nem adott „szebb” jövőben, biztosítékuk azonban nincs, hogy énképük nem illúzió. A ködlovag énje kitöltetlen hely, melyet a jövő kell, hogy kitöltsön, a meghasonlott emberé kitöltött, de nem felvállalható, nem felel meg önérzetének, vállalhatatlan élmények, bűnök és tévedések lerakodóhelye. A meghasonlott tudat szenvedése és diszharmóniája újrakezdésért kiált. Az egzisztencialista vágy „múlt nélkül élni” a múlt defektjeitől és infantilizmusaitól akart szabadulni a személyiség felszabadult kibontakozása érdekében. Az egzisztencialista disszimilációs ereje azt akarja kitaszítani az

énből, amiben az nem ismer magára, ami feltartja, eltéríti életlendületét. Azért akarja megélni az éndiszton élményeket, hogy értékelhesse őket, s ne előítéletek vagy illúziók alapján ítéljen róluk. Más azonban az esetleg végül nem vállalt rész lehasítása és kitaszítása, és más az egész jelenlét lehasítása saját múltjáról. Az undor című Sartre-regény hőse azért vesz fel egy mocskos tárgyat az útszélről, hogy ne korlátozza őt többé életidegen sterilitása, polgári finnyássága, a posztmodern tömegember ezzel szemben azért hajlandó megfetrengni bármilyen mocsokban, mert nincs benne finnyásság, nem ismer ízlésnormákat, csak a pillanat diktátumát. Szenvedélyesen vágyik megfetrengni bármiben, egyszerűen azért, mert látja, hogy mások megfetrengnek benne. A disszimilatív beavatás a személyiség diszkontinuitását választja, ideálja az, hogy a személyiség két időbeli állapota épp úgy ne korlátozza egymást, mint a térben szembenálló két különböző személy. Az asszimilatív beavatás disszimilatív faktora ezzel szemben épp azt taszítja ki, ami az individuális személyt ilyen időbeli idegencsoporttá teszi, a bomlasztó heterogenitás ellen harcol, melynek előérzete, szinkron elővételezése a meghasonlás érzése. A régiek „átoknak" nevezték azt, ami az életlendületet keresztezi, s eltérítő ellenerőkkel állítja szembe.

4. A KALANDFILM FORMÁI

4.1. Geopoétika

4.1.1. A kaland mint hely

Az idő az, ami fogy és legyőzi az embert. A tér az, aminek az ember neki megy, hogy legyőzze. Az idő fogy, a tér gyarapszik, mintha az ember, növekvő, gyarapodó környezetében, térré akarná átváltani a fogyó időt. A tér meghódítójának minden lépése fogyó idejét méri. A meghódított tér olyan kivetülés, amely megvalósulás, az ember kitágított, kihelyezett léte, második élete. A magát világgá kinövő embert azonban közben belülről eszi az idő. Az iszonyat: a távoli (a legtávolibb) hirtelen behatolása a közelibe, – a dicsőség, a nagyság: a közeli behatolása a távoliba. Az idő eljön: az iszonyatban a távoli és legtávolibb (egy ellenséges és ismeretlen világ) úgy jön el mint az idő. Az iszonyatban a tér az idő módján viselkedik, a boldogságban az elnyugvó, körben forgó idő a tér módján. Az idill az idő minimuma, a horror a téré. A rém bezárt rablény (Corman filmjeiben a koporsó élve eltemetett rabja, a *Frankenstein*-filmekben a pince láncosrabja, a vámpírfilmekben az éjszakáé).

A lét a térben megfoghatóvá válik, az időben megfoghatatlanná. A tér jogunk és birtokunk, felajánlva nekünk, míg az idő legfeljebb szerencsénk, az időben mi vagyunk a szeszély isteneinek alávetve. A görögöknél az idő és a sors az isteneknek is fölé van rendelve, míg a keresztény mitológia a feltámadás gondolatával tériesíti az időt. A mai mitológia szuperhőse is reverzibilissé teheti az időt, míg a sci-fiben gépesítik, időgépek segítségével szeretnék demokratizálni a reverzibilitást. Az időérzékből fakad a dramatika, végső soron a tragédia, a térérzékből az epika. Az empirizmus és evolucionizmus részlegesen képes tériesíteni az időt, a jövőt meghódítandó időtérnek tekintve. Az időt, mely a végzet, a sors és a szerencse terrénuma volt, egyfajta szcientista tervgazdaság segítségével gyarmatosítják. Ezzel kilopják

az időből a lehetőségek végtelenségét s a rögtönzés ihletét, mely mindig többet talált, mint amit keresett.

Tér és idő: a boldogságot elrejtő labirintusok. A boldogság „máskor" és „máshol" van jelen, tér és idő messzeségében. A térben előbb Nyugat felé keresték, utóbb Keleten; az időben előbb a kezdeteknél, utóbb az idők végén. Ha a boldogság az időben van, akkor a tér üres próza; ha a térben volna, akkor jelen van, csak keresni kell. A boldogtalan vajon térben vagy időben van rossz helyen? Ha időben van rossz helyen, akkor meg kell kettőznie a teret, s a múló idő sújtotta téren túl bevezetni az örökkévalóság terét, melyben van idő (mindenre) mert nincs idő (mint mindent megsemmisítő hatalom). A remény egyik nyelvezete a terek különidejűségének eszméjén alapul. Az ősidő jelenvaló az *Elveszett világ* fennsíkján, a végidő a *Kék hold völgyé*ben. A remény másik nyelvezete a cselekvés hétmérföldes csizmájában bízik: az erkölcsi döntések radikalizmusa sűríti az időt, s egyidejűvé teszi az embert (mint egyént) az ősüdv vagy végüdv hőseivel és boldogaival.

4.1.2. Az utazás

A háború elsáncolja, ostromlott erődként fogja fel a létezést, ennyiben az utazás túl látszik lenni a háborún. A háború mint rablóhadjárat azonban ősútként is felfogható. Az út volt előbb vagy a háború? Sorrendiségük, így felvetve, tyúk-tojás problémának tűnik, ám értelmet nyer, ha azt a kérdést tesszük fel, melyik vezet messzebbre. A háború megerőszakolás, az utazás csábítás, az utazásban az csábít el, amit a háború megerőszakol: az idegenség. A háború vezeti be a megvédendő vagy kiterjesztendő hazát, az utazás vezeti be a világot; a hős a haza összefoglalója, a kalandor az idegenség megnyitója. A háború az őst, az alapítót vezeti be, míg az utazás a privát embert, amikor a kapcsolat lazítása van napirenden mindazzal, amit az ős-hős összefoglalt. A háborút lelkileg egy atyaalak legitimálja, míg az utazás a lázadozó ifjúi mentalitásból indul ki. Az utazás másodlagos a háborúhoz, a világ a hazához képest, s csak későn emancipálódik vele. Az utazás leszármazottsága, másodlagossága melletti érvek másrészről arra utalnak, hogy az utazás az, ami messzebbre vezet.

Ha nem nyel el teljesen a létharc, ha a háború időt hagy, kezdjük stádiumok építkező egymásutánjának látni az áttekintett életet. Már nemcsak a lét nyers tényét védelmezzük, keresni kezdjük a beteljesedést. Utak, távlatok nyílnak, az ember körülnéz, messze lát, terveket sző. A romantika kék virága a keresés keresésének képe: az ember keresni kezdi, hogy mit keressen. A háború a javakra irányuló kollektív tevékenység, az utazás célja a kincs, s a kincs mindenek előtt a javak általánosítása (végső soron pedig valami, amiért az ember az összes többit odaadná vagy esetleg létét is feláldozza). Az egyéni lázadás nagyobb általánosságot ér el, mint a közösséget összefogó intenciók. Míg a háború az élőket rabolja ki, az utazás célja a holtak városának aranya vagy a természet kincse. Nem a gazdagság újraelosztása, hanem forrásainak feltárása. Az utazás nemcsak messzebbre visz, mélyebbre is hatol, mint a háború. Az utazóhoz képest a harcos csak parazita, de az utas is parazitává válik, ha nem interpretálja elég mélyen az úticélt. Az út és a kincs kapcsolata s a kincs átértelmezése az út során a szellemi haladás kifejezése. Az utat a kincs igazolja s a kincs egyre mélyebb értelmezése hosszabbítja és bonyolítja.

Két utat járunk be, de csak az egyiket vesszük észre. A nyilvánvaló utazás a tér meghódítása, bejárása. Ez a feltételes és alternatív utazás, ténye és mértéke is döntés és vállalkozás kérdése. A másik utazás az élet útjának végigjárása, utazás az időben, út, amelyet mindenki a legvégéig kénytelen végigjárni. Aki végigutazott a gyermekkoron, felnőttkoron és öregkoron, megélte az idők teljességét. A világ vége az idők utasát várja mint halál, de mivel a semmivel való találkozást az időbeli énnek nincs módja feldolgozni, mert ahol a semmi fellép, ő maga eltűnt, a térben szeretné a világ végét megtapasztalni. A térben keresi a választ az idők kérdésére.

Az utazás megfordított és a térbe kivetített léttörténet. Egyre archaikusabb világok ébresztenek az utasban egyre magasabb lelkierőket. Az út során a környezet negatív metamorfózisainak felelnek meg a tudat pozitív metamorfózisai, melyek a szendergő élményekkel, tudattalan tapasztalatokkal való szembenézés kikényszerítéséből fakadnak. Az utas fiatal világok felé, ősélmények felé halad, a felbukkanás élményében akarja megtapasztalni a semmit, mely eszerint nemcsak elnyelő, hanem szülő semmi is lehet, a felbukkanást vallatja az alámerülésről és eltűnésről. A mítosz számára a világ igazi vége azért a kezdete, mert csak itt lehet szembenézni a végekkel, mert a „másik végen" már nincs tekintet és a látottakat interpretáló tudat.

A filmtörténet az utazás eszméjének radikalizálódó misztifikációjáról tanúskodik. Marco Polo praktikus felvilágosításokkal szolgáló útikönyvet ír, míg Columbus nagyszabású üdvtörténeti perspektívában látja az utazást. Defoe prózai Vernéhez, s Verne is a fantasy-filmekhez viszonyítva. A racionális utazás azért válik fantasztikus utazássá, mert a mágikus és szent alternatív világot kiszorító immanenciában, a vallással szemben tért foglaló új mitológiában (a populáris kultúra mitológiájában) kell keresni a transzcendncia által nyújtott érzések pótlékát. Tarzan még öklével harcol, Sheena átváltozhat bármely vadállattá. Tarzan Afrikájában még volt valami a földi paradicsomból, Sheena Afrikája kiégett sivatag, szemetes kirabolt táj, tömeggyilkosságok színhelye. Már nemcsak a transzcendenciát kell pótolni csodásan nagy, titokzatos kalandokkal, a természetet is, mely úgy tűnik el, mint egykor a transzcendencia. Szegény kopott, fertőzött állatkertbe kell belemesélni valami életet.

A fantasy ideális úticélja a világ vége (mert a világ a végesség helye és így a világ vége a végtelené), a kalandé a perifériák meg nem szilárdult világa. Ám sokkal több a periféria, mint első pillanatban várnánk, mert az egzotikus perifériákat épp azért hangsúlyozza kultúránk, hogy a saját kultúra perifériáit eltakarja ezzel az elidegenített, messze tolt periféria-élménnyel. Bizonyos műfajok és elbeszélés típusok (gengszterfilm, bordélyromantika, hullaház-horror stb.) épp eme belső perifériák feltárására szakosodnak. A kaland koncepciójában a világ vége áthatja a világot, mindenütt lappangó jelenléttel várja a provokatív és szabad ember s a bátor tett beavatkozását, mely felszínre hozza őt.

A horror tárgya az átmeneti lény, élet és halál, ember és állat, őrület és józanság közötti senkiföldje. A kaland színhelye a horrorszubsztancia külsővé válása, a senkiföldje mint külső tér. Az ember kétértelműsége végre visszaigazolást talál a világ kétértelműségében, az átmeneti ország neveli az átmeneti lényt egész emberré. Az idegenség és átmenetiség a kaland narratívájában, a horrorral ellentétben, az objektum sajátossága, nem a szubjektumé. A centrum kihűlt, kemény viszonyokkal taszítja, a periféria puha, forró, formálható, vajúdó ősanyagokkal várja a kalandort.

A túllépés feltétele az összefoglalás: csak a megélt, felmért, kiismert, kiaknázott teljesség léphető túl. A beteljesedés kiindulópontja is már egy teljesség. Az archaikus kultúra hőse a centrumban, a modern kalandor a periférián találja meg azt a részt, amely a beteljesedés felé való áttörés s a túllépés, a nagyobb egészekbe való kilépés feltételeit tartalmazza. Ha a nagyobb egészek transzcendensek (túlvilágok), akkor a kitüntetett pont immanens (a meghitt tér közepe), ha a nagyobb egészek immanensek (világunk perifériái), akkor a kitüntetett pont – az immanens transzcendencia értelmében – transzcendens (otthon, haza és köznapiság elhagyása által hozzáférhető). A szent teret leváltja a szabad tér, a világ közepét a világ vége. Régen a centrum, ahol a legmagasabb az ég, kötötte össze az eget a földdel, a centrum tartotta a menny kupoláját; ma a látóhatár legtávolabbi pontján találkozik, kommunikál az ég és a föld. A mai ég a legnagyobb messzeséghez van közel. A legnagyobb messzeséget pedig bárhol felidézhetik, bármely térbe beolthatják az összetéveszthetetlenül egyéni reagálás tettei. Már a hős harcos sem a világ közepén keresi a maga és a világ léte értelmét, mint a sámán tette, de a hős legalább még a maga népének közepe, a világ vándorló oszlopa. A kalandor menekül, kerüli tekintetünket, nem szeret középpontban állni, legszívesebben láthatatlanná vagy arctalanná válna. A kalandor (a rejtőzködő Isten mitológiai leszármazottjaként) szemérmes, távolodó és rejtőzködő hősként felfogható. Hősnek lenni már nem dicsőség, hanem szégyen, de a szégyen fordított, belsővé tett dicsőség. Stendhal hőse, Octave Malivert, azért feszeng és szégyenkezik a párizsi szalonokban, mert túl szellemes, ötletei még az udvari nemesség számára is túl eredetiek. Hivatottnak, választottnak, zseniálisnak vagy akár csak érzékenynek és szellemesnek lenni nem valami tapintatos dolog.

4.1.3. A határvidék

A határvidék azt képviseli a térben, amit a hőskorszak az időben, a hőstett és kaland közegét. A hőskorszak nem éri el, a határvidék kalandora elhagyja a rendezett társadalmiságot. A határvidéken nem a társadalom teremti az embert, hanem az ember a társadalmat. Az uralkodó viszonyokból való kilépés olyan túllépés, amely egyszerre idézi fel a múltat és jövőt; múlt és jövő a bátor tett szövetségesei a jelen ellenében. Hőskorszak és határvidék rokonsága a határvidék nem-egyidejűségén alapul: csak a centrumot érte el a jelen, így a centrumtól való távolodás időutazás, mely a távoli emlékek és távoli lehetőségek közegébe vezet. Az út regresszív progresszió, a perifériákra vezető visszautat tartalmazó előreutazás: múltszimbólumok közegébe merítkezve készül az ugrás a jövőbe. A progresszió felé vezető út regressziókkal „van kikövezve”: a régmúlt közvetlenebb kapcsolatban van a nagy jövővel, mint a jelen, mert nem rabja még a helyi és alkalmi véletlenségek kötelmeinek.

Minél nagyobb messzeség, annál idegenebb világ, s idegensége annál kevésbé fenyegeti a jelen prózáját. Az átmeneti tér fantasztikuma, a hibriditás fensége fokozható. A műfajok és konfliktusok archaizáló nagysága, mitikus ereje, szimpla vagy dupla periferialitásuktól függ: tér és idő távolságai fokozhatják egymást. Az egzotikus kalandfilm kedvelt színhelyei a „Zöld Pokol” vagy a „Legsötétebb Afrika”: vad földek időtlensége. A western, szűzföldek és hódítók története, egyesíti a térbeli és időbeli határhelyzeteket. A szellem táguló világegyetemében az eltávozó, távolodó istenek útját járják a hasonlóképpen eltávozó és távolodó hősök.

4.1.4. Az „új haza”

A hősnek két otthona és két hazája van, az egyik a határvidéken innen, a másik az út végén. Az új haza a hős tettéből levezetett hely. A hős honszerző, honfoglaló, helyfoglaló. A nyárspolgár a hős fordítottja: a helyéből levezetett ember. A filisztervilágban a helyé az ember és nem az emberé a hely.

A haza és a hely nem azonos. A haza nem egy bekerített hely, a nomád számára a haza az a tér, ahol körbe vonul. A hely, ha kizsákmányolják és elhasználják készleteit, kimerítik tartalékait, megváltozik, de tovább vonulva vagy körbejárva s egy idő után visszatérve újra megtalálja a nép az új helyen vagy a később megújulva megtalált régin, ami elveszett. A térré lett szent idő örök körén körbe járó nomád nem azonos az újnomáddal vagy globális janicsárral, aki felszámolja a teret, mindenütt ugyanazt a bevásárló utcát rója, s nincs védelme az emberinflációra lecsapó selejtező idővel szemben. A nomád a szakadatlan menekülő és mégis mindig utolért haza örök frissességét követi. Schoedsack és Cooper dokumentumfilmje, a *Gras*, mely követi a nomádokat útjukon, a létforma fenségét dicsőítő eposszá változik. A vándorlás a megőrzés módja, nemcsak a haza friss ősképéé, hanem a közösségé is, a sátorverés, nyájterelés, folyón, hegyfokon átkelés nehéz feladatai integrálják a közösséget, erősítik a kollektív testet. A nép egysége nem a halmazé, hanem cselekvő egység. A haza sem határok közé zártság, s a néptagság sem formális, azaz valójában korántsem a mai módon szétválasztó és az izolált elemekből csak halott halmazt képző állampolgárság. A nomád tehát korántsem az az absztrakt, hazátlan egzisztencia, mint ami a globalizmus újnomádja, kit az örök létbizonytalanság űz tovább, s a szorongás és habzsolás testvérisége nyes vissza mindenütt a világon egyforma tömegemberré. A nomádok örök körön keringnek, hazakímélő vándorlásuk a megőrzés módja, az újnomádok tovább vonulnak, s a fű sem nő utánuk. Az újnomád saját cégét is kirabolja, nemcsak dolgozóit és kuncsaftjait. Az újnomád mint új politikus típus saját hazáját is cégnek tekinti, melyet szintén alá lehet vetni a kirablás és csődeljárás logikájának.

Az őshonos Ádám és Éva meghitt helye, eredendő otthonossága ellenében kijátszott határtalanság eredetileg a bukás, a bűn és a kárhozat. A pozitívummá átértelmezett határtalanság kijátszása a hely és haza ellenében ezzel szemben csak egy fordított jobbágyság lenne, ahogy az ördögszekér a szélvihar rabja és játékszere. A „helytelen” szó a magyarban hamisat, nemigazat és erkölcstelenséget is jelent – a tradicionális gondolkodás szellemében. A posztmodern ideológia egyszerűen megfordítja a szokásos hierarchiát, s a helyet tekinti helytelennek, s a határ mint „sem itt, sem ott” eszméjében, a külön dimenzióvá tágított határeszme ellenvilágába beásva magát, akar teret nyitni az újnomádnak. Ez nem a kaland szelleme, melyet, míg minden határt túllép, sokkal inkább, mint az újnomád, mégis áthatja a honvágy és melankólia. A szórakozásra, heccre, bulira, örök ekszтázisban élő örök ifjúságra vágyó élménytársadalom az általános mobilizáció jelszavaként használt detotalizációból csinál végül keresztülgázoló újtotalitarizmust. A felnőtt testben élő perverz gyermekek keresztes hadjárata járja be, a kommunizmus kísértete helyén, a világot.

A hős honfoglaló. A hős helyet keres és teret foglal, és mert a hősé a hely, a tér is igényt támaszt vele szemben, életét is követelheti: végül fordul a kocka, a hősé lett a hely, de aztán a helyé lett a hős. A nős hős nem hős többé, mert ahogyan a hely, a tér birtokba veszi birtoklóját, úgy a nő is megteszi ezt. A nős hős a halott hőssel egyenértékű. Férfinek és nőnek is alapproblémája, hogy válhatnak-e idegen térből, egymás terének határából közös térré, de

ugyanez két népnek is a problémája. A másik nem vagy a másik etnikum kérdése ugyanaz a kérdés: mindkettő narratív feldolgozásában biopoétikává válik a geopoétika. Élet és élet egymás ellen vannak belevetve a világba, de csak ennek az ősviszonynak a dekonstrukciója az emberi viszony kezdete, melynek kibontakozását akadályozza, hogy az emberi viszony az embernek csak lehetősége, valósága azonban rendszerint az embertelen viszony, mert az ember feladat a maga számára és nem adottság.

A kalandmitológiában a honfoglalás levedli katonai és politikai jellegét. Éppen ezáltal válik univerzalisztikussá: csak a közös haza igazi haza, mely nem válik, a határoltság és a konfrontáció feltételezte elvadultság által a győztes számára is börtönné. Ezt az univerzalisztikus hazát azonban csak az eredeti, elidegenedett törekvéseit feladó kalandor éri el, ő is csak feltételesen, pillanatnyilag, egy bukott világ tiszta pillanatát rejtő periférikus helyen. Itt valósul meg a vér cseréjének megfordítása: nem elvesszük egymás vérét, azaz nem a csoportjaink cserélnek, hanem felajánljuk egymásnak és egymásért vérünket, azaz mi cserélünk: ezért válik a *Trader Horn* végén az afrikai és európai testvérré, inkább, mint két európai vagy közelebb egymáshoz, mint két szerető, s ezért indul vissza Horn, megfordulva a partról, a kontinens belsejébe: ott a jövő. Mindez azt is jelenti, hogy az elidegenedett célok bukásainak sorozata az univerzalisztikus haza felé vezető út. A pénz – az elidegenedés végső szimbóluma – csak az emberiség tanulópénze. A kalandmitológiában ez már a marxizmus előtt is így volt, és a marxizmust (és sajnos vele együtt a kizsákmányolás-elméletet és az áru- és pénzfetisizmus kritikáját is) kompromittáló államszocializmus bukása sem tudott változtatni rajta.

A hős birodalmat kap a királylánnyal, a kalandor kincset a szűzzel. A kincse: országa a tenyerében. A tőke: zsebország, ország a mellényzsebben. Most már nemcsak a hős, hanem – a hős receptjét követően – országa, birodalma is álcázott és rejtőzködő. A tőke a megfoghatatlan ország, virtuálisnak álcázott mindenható realitás. Nem elsüllyedt, hanem álcázott, eltakart, süllyesztett birodalom, mint a második, alvilági London, a magát igazinak vélő régi London alatt az Edgar Wallace-krimikben. A szűzben elemberiesedik a tér, a tőkében átkerül a tér, az eredetileg aranykincs s a hús-vér kincs, a szűz is, a számítások közegébe, az új vallás, a pénzvallás immanens transzcendenciájába. Már rég nem a pénz az arany vagy a szűz értékének kifejezése, hanem minden más a pénz, a tőke mint a modern omnipotencia puszta reklámja.

4.1.5. A tér, az idő és a nemiség

A populáris mitológia a nőt a tér, a férfit az idő képzetével kapcsolja össze. Az apa az, aki messziről jön, utólag lép be a képbe, míg az anya az, aki elmegy, de nehéz elválni tőle, mint az eredendő tapasztalat tárgyától, ha pedig nem megy el, bezár az eredendő tapasztalat infantilizmusába. Az ember az állatoknál többet időzik előbb az anyában majd az anya mellén: ő az elkényeztetett nem. A férfiistenek dominanciája nemcsak a patriarchátus gazdasági rendjének primitív és célzatos ideológiai kifejezése, sokkal fontosabb, hogy az apakép megerősítése hív ki az eredeti-anyai ősvilágból. A paradicsom az anya, s az Isten, aki kiűz a paradicsomból, az apa. Az alma is az anya, s ha a gyermek már nem csecsemő, s amilyen mértékben már nem az, úgy mind nagyobb bűn, „enni az anyából". A paradicsomból való kiűzetés az idő traumatikus felfedezése, a kikerülés a boldog ős-stagnálásból, mely a testi növekedésnek

a legkedvezőbb, a szellem és a történelem azonban rajta túl kezdi építő munkáját. Az anya-apa-én hármasság eredeti lelki és kulturális logikájának mitikus-narratív kibontását kell rekonstruálnunk. Az apa vezet ki az anyai pokollá válással fenyegető anyai paradicsomból. Ezzel ő csinál a helyzetből életet, az életből történetet, a tragédiából epikát, a szereplőjét elnyelő elementáris történetből történetek szabadon szőhető szövedékét. A férfi kifelé fordul, szakadatlan új kapcsolatokra lép, meghódít egy világot, melyet a nő tesz lehetővé és lakhatóvá. A férfi súlypontja magán kívül van, a nőé önmagában, ebből fakad a nő esztétikus vagy nárcisztikus önmegjelenítése. A férfit a cél köti össze az éggel, a nőt az ok, a kezdet. A férfi számára a jövő közepe az ideál, a nő számára a jelen közepe: a mitológiában ezért a nő a nyugodt erő. A férfi közeledik a mozgás által az éghez (vagy ideálhoz), a nő távolodik tőle. A nőnek tengelye, közepe a paradicsom, a férfi számára periféria, világvége, végső határ. Amaz – eredetileg és hagyományosan – házként, emez útként képzeli el önnön létezését. A férfi által harctérré tett világot a nő teszi otthonná, azaz a maga képévé. A nő téri és a férfi idői mivolta vagy a tér női és az idő férfi jellege csak a kategóriák hierarchikus fellépését határozza meg, mindegyik nem aktiválja, másodlagosként, a másik vonásait is; így pl. csak a szűz vagy a fiatal nő a tiszta térkifejezés, mielőtt megtámadja az idő. A világtotalitás nőként viselkedik, de a környezet, az átalakított természet, a következmények világa, a visszaütő természet, férfiként. Férfi és nő viszonya lokális és temporális meghatározás alapviszonyának felel meg. A lokális tartalmazza a lokális-temporálist (pl. a nemzeti lét a nemzeti történelmet); a temporális tartalmazza a lokális variánsokat, pl. a romantika kora a nemzeti romantikákat.

A világ, a természet, a kozmosz alapvetően női természetű: befogadó, helyt adó, szülő. A szerelmes férfi, a rajongó szerelmes, aki nem érte el imádottja kegyét, mindenben őt látja, s mindent hozzá hasonlít, felfedezi, hogy az egész világ egy nő. A nőt léte, a férfit tette igazolja, de az utóbbi sem kellőképp: a sikeres tett, az elért teljesítmény után is azért a nő a mesei jutalom, mert valójában több mint jutalom, az ő igenlése, elfogadása a férfi igazolása. A férfi hódító, azaz kereső, s azért ilyen, mert kizárt, szemben áll a világgal. Az egész világ kacérkodik vele, elbűvöl, hív, megnyílik, utakat kínál. A nő pedig a világot figyeli, annak reagálását utánozza, s akinek a világ megnyílt, annak nyílik meg ő is.

A fiatal nő paradicsomi térként tálalja magát, hogy férfit hívjon meg az édenbe, aki biztosítja eme éden bővített újratermelését. A férfi teret keres (=nőt), a nő időt (= férfit). A férfi meghódítja a teret, nemi identitása alapvetően meghatározza, felülírja általános emberi identitását is, amennyiben akaratként és időként, feladatként és törekvésként konstituálja magát. A nő ezért ebben a rendszerben mindenek előtt a teret képviseli, az idővel szemben konstituálódik. Egyrészt benne az idő is tériessé válik, ciklikus időként. Másrészt halogat, vár és várakoztat, elhalasztja az időt, kinyitja, azaz átesztétizálja a jelent, figyelmet követel a pillanat számára és az örökkévalóság felettes struktúrájával látja el az adottat. A férfi a teret is idővé teszi, mert be akarja járni, a nő meghódítja az időt, a jövőt őrzi testében, magában foglalja, magában őrzi az időt, fészekként konstituálja magát (mert már a természet is erre szánta őt). Vagy a nő státusza másként, programként, lehetőségek rendszereként, nyelvezetként is felfogható, akivel szemben a férfi a beszéd, mintegy az örökkévalóságnak az esetlegességbe delegált követe. A nő mint foganó, mint kezdet, tehát mint anya, az időt akarja biztosítani, mely számára a magzat, a gyermek életben maradását jelenti, s ennek érdekében – összetartani a családot – az együttélés rendjét kell reprodukálni. A férfi elvesztette a kezdetet, az anyát, s az új kezdet keresője, de az asszony csak a kezdet mása számára, mert az asszony a

gyermek számára a kezdet, asszonyához való viszonyában a férfi így már csak a kezdet szemlélője; a férfi ezért mániás utazó és kalandor, mert a kezdetet a „világ végén" sejti, csak a vég kezdetközeli, csak a halál a születés szenzációjának, és a születés előtti otthonosságnak (fordított) képe.

A férfi többet foglalkozik az „örök nőiséggel", míg a nő nagyobb jelentőséget tulajdonít, válogatósabbként, a férfi individuális elsőségének, teljesítményének. A férfi olyan nőt keres, aki összefoglalja a többit, a nő olyan férfit, aki legyőzi a többit. A lét a perspektíva privilégiumának közvetítésével válik ittlétté: amennyiben a perspektíva ismételhetetlen és egyszeri módon nyitja meg a világot. A barbárkomplexus leértékeli az egyszeri, személyes perspektívát s vele az identitást. A barbár (és újbarbár) kezdetlegesen individualizált halmazember, amaz a horda, emez a csoport, a szervezet, a team tartozéka. A barbárkomplexus eredménye fordított előítélet, mely leértékeli önmagát (míg a gyakrabban tárgyalt „társadalmi előítéletek" a Levinas által emlegetett szomszédot vagy idegent értékelik le). Az Adler-féle kisebbrendűségi komplexusnak van egy tömeges, társadalmilag generált, modern formája, melyet együtt kell tárgyalni a szociálpszichológusok által tanulmányozott, de lelki genezisükben kellőképpen át nem világított társadalmi előítéletekkel. Az öngyűlölet az elsődleges, s az idegengyűlölet, a társadalompszichológiai előítélet csak az utóbbi sikertelen öngyógyítási kísérlete, neurotikus szimptóma, mely megkettőzi a bajt. Az önleértékelő előítélet aktuális társadalmi forrása a barbárkomplexum, az eltömegesedés reflexe, de történelem feletti nemi forrásai is vannak, s ezek lényege pontosan az idői önmeghatározás, melyben a jelenlét készülés és várakozás, s a súlypont a jövő. Az elsődlegesen időiként való önmegtapasztalás nem a kiindulópontnál, hanem a végpontban, célpontban vagy vágytárgyban keresi a lényeget. A vizionált perspektíva legmélyébe ágyazza be az ideált, s a legtávolabbi vagy leghozzáférhetetlenebb „objektumot" használja fel az ideál kikristályosítására. Az imádott lény a vizionált, de meg nem tapasztalt értékek kristályosodási pontja, s mint ilyen, a beteljesedés „helye". Az eredeti önleértékelésből kiinduló törekvés- és feladatlény általános világképét is ugyanaz a kristályosodási folyamat jellemzi, amit Stendhal a szerelem és a vágyott erotikus ideál kapcsán írt le. A törekvéslény kisebbrendűségi érzése és szorongása az imádat negatívja. A „másság" imádata tehát eredendőbb, mint gyűlölete; a személyes és csoportnárcizmus is másodlagos reakcióképződés, mely – az önismétlés és önigazolás kultuszaként – a valódi felfedező és építő lehetőségektől, az élet és a történelem, az érintkezés kalandjától való visszariadást fejezi ki, az idő eltériesítését, az időbeliség defektjét.

Férfi és idő illetve nő és tér kapcsolatának figyelembe vétele híján aligha megfejthető a hősiesség és szerelem mitológiája. A hősiesség fő problémája a territórium, a szerelemé az idő, mert a hős arra vágyik, amit hiányol, ami nem létével adott, a térre, s az elveszett őstér maga a nő, míg a nő az elrohanó férfit illetve időt akarja életbarát ritmusra tanítani, azaz megfékezni. A sikeres feminitásban megoldott a marasztalhatatlan marasztalásának, s a kiterjedés nélküli birodalommá tágításának fausti problémája. A férfi a szerelemben is hódító, s a megszerzéshez aktivitás és agresszivitás kell, míg a megtartáshoz művelés, megóvás, érzékenység, kultúra, melyre a westernekben a nő tanítja a férfit (mint az ápolónő-tanítónő Clementine John Fordnál: iskolát nyitó, tanítónővé átvedlő ápolónő, nevelővé átvedlő gondozó). A hősiesség szorongásának tárgya a tér, a hősnek kötelessége a tér szerzése és védelme, a kalandor szűknek érzi a teret, otthon-fóbiája tágabb terekbe űzi, mely tágabb terek nyilván az elveszett őstér, az összeolvadás tere határtalanságának kifejezési formái.

Végső soron azt mondhatnánk, a hős és kalandor is kivetve érzi magát az ontikus összefüggésbe, a véges és idegen dolgok közé, míg a nő önmagában birtokolja, amit a férfi benne keres, az eredeti összeolvadottság képességét. Ha a mítosz a férfit az idővel s a nőt a térrel azonosítja, az eme oppozícióval kifejezni kívánt alternatíva kétféle időként is megragadható, az elfutó, fogyó, megfoghatatlan, lineáris idő illetve az örök visszatérés oppozíciójában; az előbbit ontikus, az utóbbit ontologikus időkoncepciónak is nevezhetjük, s így azt látjuk, hogy az ontikus idő elszakad a tértől, míg az ontologikus egységet alkot vele. A férfi decentralizált lét, számkivetve az ontikusba, míg a nő centralizált, ezért az ontologikus titok kapujaként éli meg őt a férfi. Ezért mondják a *Taxidermiá*ban ábrázolt lepukkant világ lezüllött nyelvén: „ Nem a pina forog a világ körül, a világ forog a pina körül." A szerelmi kódban ezzel szemben az idő a szorongások elsődleges tárgya. A nő a túl korai beteljesedéstől fél, a férfi az elhalasztott beteljesedéstől. A férfi a flörtharcban térre akarja váltani az időt, a nő időre a teret. A szerelem birkózik az idővel, „sóhajtásnyi időt" kér az elmúló időből. Minél nagyobb a szerelem, annál inkább probléma, hogy nincs elég időtere, az idő Damokles-kardja lebeg felette. Ha azonban győz a szerelem a feltételek, körülmények felett, akkor a szeretők beköltöznek az időből a térbe, a világ az egymásra talált szeretők otthonán kívül marad, a szerelem változatlanságát nem érinti a dolgok egyetemes szétesése, széthúzása és romlása. Miután az *Afrika királynőjé*ben egymásra találnak a csavargó és a papkisasszony, különös helyre érkeznek, ahol olyan virágok nyílnak, amelyek csak itt találhatók. A *Megtalált évek*ben a szerelem nem más mint az örök visszatérés terének megalapítása.

A hellyé, térré, házzá, fészekké és anyává válni nem akaró csavargónő a petesejt-stratégia kulturális felépítményét és örökségét ondóstratégiára váltotta. A foganás és szülés a nő privilégiuma, a pénisz-irigység akkor válik jelentősebbé a nemek kölcsönös irigységének szimmetriáját megzavaróvá, ha a nő elutasítja a specifikus privilégiumot és fallosz-vesztett fiúként definiálja magát, kasztrált nemként. Ő tekinti a falloszt világtengelynek, s nem maga a fallosz, mely mint kereső, perifériára vetett vándor, kiűzetett, aki a nőben keresi az elveszett közép boldog nyugalmát. A hősiesség és a szerelem tárgya azonos: a foganó princípium (melynek képviselője az egyik mitológiában a föld, a másikban a nő). A foganó princípium a sors letéteményese, e princípium képviselője válik a hős, illetve a szerelmes sorsává. A foganó princípium által a sors „áldott" fogságába nem került ember csak betanított, véletlen lény. Az élet első, döntő szakasza a szülőkomplexustól a foganókomplexusig vezeti a fogantból foganóvá, illetve fogantatóvá változó embert, második szakasza a foganókomplexustól (családalapítástól) a kozmikus szülőkomplexusig, ahol az elveszett útjára bocsátókat, a szülőket a visszafogadó kozmosz befogadó szerve, a sír képviseli.

A *Néha a csajok is úgy vannak vele* hősnőjének hatalmas hüvelykujja falloszként mered az országutak szélén, melyeknek a nő örök vándora. Az örökös vándorlást úgy is értelmezhetnénk, mint a női fallosz keresését, az említett film azonban épp annak bizonyossága, hogy a hősnőt pontosan a női fallosz űzi, nem az mozgatja, hogy nincs, hanem hogy már megvan, hiszen a fallosz a beteljesületlenség felkiáltó jele, az enyhülés vagy hazatalálás lehetőségének keresője. A fallikus nők harci közösségbe egyesülnek, majd adoptálják a vadkacsákat, kiknek jogaiért harcolnak: már csak együttes erővel tudják eljátszani a család karikatúráját, hisztérikus és kollektív commedia dell' arteként. A film humorisztikus jellege utal rá, hogy mindezt kallódás és nem lázadástörténetnek kell tekinteni, vagy arról szóló vallomásként, hogy lázadásaink hogyan változnak, észrevétlenül de szükségszerűen kallódássá. A kallódás

nevetséges, mert bolondság: a bolond kívül keresi, ami belül van, a bolond azt keresi, ami már megvan, de nem tud élni vele, nem tudja használni, nem veszi észre.

4.1.6. Nő és tér

Mi volt előbb, mi az alapvetőbb, a nő territorializálása vagy a territórium feminizálása? A nő territorializációja, területként vagy edényként való „elidegenítése" ellen tiltakozhat a feminista, de a territórium feminizálása ellen nem, mert a fantázia nem tudja nem a föld szüleményeiként kezelni a földlakókat, s a természet szüleményeként az életet vagy az anyaföld általi visszafogadásként, fordított születésként a halált. E ponton legfeljebb a fantázia és a képi gondolkodás léte ellen tiltakozhatnánk, s őt kellene tiltanunk, mint ami „politikailag nem korrekt".

Az idő fut, szökik, az élet időtere az az időszakasz, melyben az élet megőrzi magát. A tér maga a visszatérés, az őrzés a múlásban, az egymásmellettiség az egymásutániságban. Az idő háború, a tér béke: az utóbbi az elmúlással szembeni ideiglenes győzelmek felhalmozása és szövetsége. A nő mint hely, birodalom, ház és táj egyben a létterv mint őrzési terv térképe is, ezért képezi ki magát esztétikumként. A nőt úgy kezelik a mítoszok, mint a cselekvési lehetőségek sakktáblájának aprioriját. Míg a férfiak egy-egy feladatot és mozgásformát kapnak a sakktáblán, a nő mintha egy eme egész ontikus játszma előtti világból jött volna át, nem a tábla valamely helyével vagy egy lépéssel, hanem a tábla egészével egyenértékűként. Ezért a táblán akárhová léphet, s mindig tovább léphet, s egy egészen más játszmát is ígérhet. Egyfajta királynőfunkció jellemzi őt, akinek minden megengedett. Ezzel bizonyos esetekben visszaél (film noir), többnyire azonban a férfit is metamorfózisokra készteti esztétikai és erkölcsi metamorfózisaival. A metamorfózisoknak is megvan a menetrendje, a nő kezdi őket, előbb esztétikai metamorfózisokkal, ideális szépségből csábító boszorkánnyá válva, majd erkölcsi metamorfózissal, elmélyülve az érzelmi odaadásban, melynek áldozathozatali aktusai végül a férfit is átváltozni késztetik. Esztétikai kiképzése által jelenik meg a nő, a varázsmesétől a viktoriánus regényig, a férfi számára mint „pályabér". Ez a praxisfunkció is bioanalitikai mélységekre mutat vissza. Ha a hím meghódít egy territóriumot, a nőstény magát is a hím territóriumának tekinti, mintha ama territórium része, szerve volna. A hím számára viszont minden meghódított territórium az elveszett őstér, az anyai tér (az otthon), sőt, az anyatér (az anyatest) pótléka csak, így a hím mindig pótteret hódít, az ősteret, melyet a nő magában birtokol, csak a hím ivarsejtje hódíthatja meg. Ha a modern hím a privilegizált helyzetre nem tud már külső birodalmat alapítani, létharca eredményeinek nem adhat – mint még a westernhős is – territoriális kifejezést, a másik nem őt igenlő érzelmi és testi reakciójának dupla fontossága lesz: ebből fakad a „belső kaland" műfajainak (románc, melodráma) átfűtöttsége, s az erotika növekvő jelentősége, a tömegkultúra fokozódó átszexualizáltsága.

Az obszcén beszéd a nőt, akit a szentimentális beszéd otthonként jellemzett, üregként, lyukként jellemzi, s ezzel az eredeti, paradicsomi helyet rejtettként, titokként határozza meg. A hely, amely elbújik, magába rejtőzik, az elveszett helyet kereső bolyongóként jelöli ki a nő nemi partnerét, akinek alá kell szállnia, tehát a hely most az alászállás színhelyeként, azaz elnyelő beavatási rémként, vagy meghívó pokolként jelenik meg, amely előbb paradicsomi tájnak látszott. Mysterium fascinans és tremendum is az ő privilégiuma, így miután minden

okkult vonatkozást a nőtest integrál, a férfi a profán szimbóluma. Teológiailag profán, s ez megfelel annak, hogy filozófiailag ontikusnak látszott.

A nő mint hely, a nő mint edény, a nő mint fekete doboz, az egylényegű férfivágyak és szorongások alaptémájának variációi. „A pénisz, mint a tekintet vagy a kéz, az önlétnek a külsőbe belenyúló kitágítása. Egy lány ezzel szemben lepecsételt edény, melybe csak erőszakkal jutni be. A női test az összes szakrális terek prototípusa, a szent barlangtól a templomig és egyházig." (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1995. 38.p.). Ezért izgatja a férifiakat a strip tease, s ez az „okkult minőség", a „női test elviselhetetlen rejtettsége" a perverz rituális gyilkosságok oka, melyek a strip tease mélyebb jelentését is feltárják, mintegy a strip tease tudattalanjának visszatéréseként. A nő levetkőztetése a rituális gyilkosság félútja: „minden meztelen nő magával visz, ha elhagyja a színpadot, egy végső rejtőzködést, ama chthonikus sötétséget, amelyből származunk." (uo. 38. p.) Ha a férfi nem is, a pénisz behatol, ennek azonban az a következménye, hogy a férfi a nőben, a nő pedig magában éli meg a találkozást. Férfi és nő egyesülése a nőben, a nő birtokaként valósul meg, ezért a férfi még az egység pillanatában is kívül marad az egységen, kizárva, mint a leprások a középkori templomból. Az, hogy a nemi aktus a nő belsejében zajlik, megkülönbözteti a nőét a férfi aktusától, s az előbbit jellemzi intimebbként.

4.1.7. Nő és föld, nő és anyag

„Hazamegyünk." –adja ki a jelszót Gilda. A nő a férfi letelepítője. Schelling koncepciójában három női istenség követi egymást e funkcióban, Uránia, Kybele és Déméter. Már Uránia is átmenetet képvisel a nomád élettől az állandó lakhely és a földművelés felé (F. W. J. Schelling: Philosophie der Mythologie. In. Shelling Ausgewählte Werke. Bd. 6. Zweiter Halbband. Frankfurt am Main. 1985. 373. p.), s a későbbi vallásban Kybele és Déméter vezeti be a földművelést és a polgári társadalmat (uo. 374. p.). Kybele kocsin jelenik meg, ülve, már nem állva, letelepedett, körülötte helyt hagyva a leendő istenek számára (uo. 373. p.).

Az embernek két anyja van, mint ember, a természet „méhéből", mint egyed, az anyaméhből százmazik. A kozmosz, a föld és a nő szülő erővel bíró princípiumok. De nemcsak forrás a föld (és a föld mágikus erejével bíró női test), hanem foglyul ejtő princípium is. Ez a fogság azonban a felszabadulás, a szabadság lényege a fogság, hiszen a vágyó nem önmaga, csak a vágyteljesülésben találja meg önmagát, a jelenlétet, tehát a vágyteljesítő személy a kapu az önazonossághoz, ő utalja ki a vágyó helyét a világban. Ha a nő jelenik meg a férfi letelepítőjeként, ez egyben pacifikálás is, hisz a „helytelen" viselkedés annak tette, akinek nincs helye a világban, akit nem fogadott be, a létjogot kinyilvánító érzelmi és érzéki igenlés herionája.

A nőt a szántófölddel, s a nemi aktust a szántással, vetéssel azonosítják a mítoszok (Mircea Eliade: Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg. 1961. 260. p.). „A földművelés a férfi és nő házastársi kapcsolatának ősi példaképe. Nem a föld utánozza az asszonyt, hanem az asszony a földet. A házasságot a földműveléssel kapcsolatos viszonynak fogják fel a régiek. Az összes házasságjogi szakkifejezést a földműves viszonyokból kölcsönözték." (Johann Jakob Bachofen: A mítosz és az ősi társadalom. Bp. 1978. 253-254. p.). A westernekben a nő csinál a harcosból parasztot, eredetileg azonban ő a paraszt: termékeny, mint a föld, ezért neki kell megművelnie azt. Mivel a nőt a szántófölddel, a nemi aktust pedig a szántással,

vetéssel azonosítják a mítoszok (Mythen, Träume und Mysterien. 260. p.), a férfi, már nem a mitológiában, hanem a művészetben, a földet kezdi faggatni a nő szorongás- és vágykeltő nemi titkáról. Az erotika világképében megfordul a történeti-empirikus rend, és a föld utánozza a nőt. A *Taxidermiá*ban azért minden rés, nyílás nemi aktusra hív, felizgat, nőneműként, az asszony természetbe oltott kifejezési formájaként. A mocsár a föld és víz elvegyülése, a minden életet kiköltő őskáosz maradványa (Bachofen. uo. 212. p.). A női nemi szervet azonban, a magát az elfojtott visszatérésének médiumaként a modernségnek felkínáló dekadencia mocsárnak tekinti. A *Taxidermia* falusi latrinája is mocsár, a film hőse pedig megbabonázva hallgatja az őspocsolya csobogását, a lányok vizeletének csorgását. A női genitálé a tellurikus mélységek, az önmagát dagasztó élet nedves belsejének kitárulása, Paglia szerint a kiömlött bensőségekhez asszociálódik (uo. 354. p.), s e gondolat ismét felidézi emlékezetünkben a *Taxidermiá*t, e kapu a láthatatlan világ barlangjaiba vezet, ezért babonázza meg a tekintetet, ő a Medúza-fő, mely sóbálvánnyá változtatja a férfit. A mocsár veszélyes föld, elnyelő erővel felruházott alaptalan talaj, mely a film noir mitológiájában a nagy erotikus hatalmú nők személyiségének általános kifejezése. A hatalmas anya folyókban, tavakban, mocsarakban élt, a közvetlen, empirikus, emberi anya, csak bevégzi a földanya művét, akinek gyermekei nedves földalatti utakon jönnek fel a mélyből, hogy besurranjanak az emberi anya testébe (Mythen, Träume und Mysterien. 231-233. p.). A pornográfiában, ha különösen obszcén hatást akarnak kelteni, egy beállításban foglalják össze a nő arcát és nemi szervét, az anyag képpé, jelenséggé, formává és üzenetté válásának szimbólumát illetve az ember kontrollálatlan vitalitássá való „lesüllyedése", és a vitalitás általi lenyűgözöttségének vonzó és félelmes szenzációja kifejezését. A női altestet illetve genitáliát szokták második arcnak nevezni, nem a férfiét, mert a fallosz inkább praktikus szerszám, semmiképp sem szfinxarcú lény. „Az altest az oka, hogy az ember nem tudja olyan könnyen istennek tartani magát." – mondja Nietzsche (Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Sprüche und Zwischenspiele: 140. In. Karl Schlechta (hg.): Friedrich Nietzsche Werke. Bd. 3. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1976. 81. p.). Mégis a férfi, aki isteníteni hajlamos a nőt, ábrándozik a nő altestéről. A nő mezítelen látványa, arc és genitáliák kettőssége, illetve szemérmes, öntakaró, elzárkózó és tárulkozó meztelenségének alternatívája már anatómiailag is olyan belső ellentéteket és metamorfózisokat érzékeltet, amelyek mély ambivalenciákat feldolgozó kifejezési szintjén a férfi csak perverz cselekedetek által dramatizálhatja önkifejezését. Menny és pokol szakrális pólusai ugyanolyan erővel radikalizálódnak a férfi nőképében, mint apollói arc és dionüzoszi altest esztétikai-dramatikus ideáljainak pólusai.

4.1.8. Nő és haza

A haza jelentésének anyagi és szellemi komponensei vannak. Szellemileg azt a nyelvet jelenti, amelyet a gyermek „az anyja hasában" hallott, dallama már innen ismerős. Anyagilag azt a tájat jelenti, amelyet születésekor megpillantott és amelyben öntudatra ébredt. Egy soproni számára pl. egész Burgenland éppúgy hazai táj, mint a Kisalföld, a haza ugyanis nem állam, hanem szülőföld. *A császár parancsára* című film hiteles, hangulatos bécsi jeleneteit Sopronban forgatták, s a soproni másrészről a bécsi utcákban ugyanúgy ráismer a hazai hangulatra, mint egyes budai utcákban Sopronra vagy Bécsre. A haza, az ősbevéződések

anyagi és szellemi közegeként, őstáj, úgy is, mint anyagi és úgy is mint szellemi táj. Olyan eredeti miliő, földrajzi táj is, de mentalitás-klíma és kulturális nívó is, az ébredés miliője, melyből az egyén levezeti önmagát. A fizikai és a szellemi táj, a föld és a nyelv annyiban haza, amennyiben számunkra, a mieink, az együtt élők számára megjelenő táj és általunk beszélt nyelv által megnevezett miliő, mely a nyelv által megjelölve válik a miénkké: a haza tehát az etnikum hazája s a család az etnikum része. Semmi akadálya pl., hogy két nép adjon neki nevet, s így ez a „haza" két vagy több nyelven beszéljen és ennyi kultúrát hordozzon. A szülők közvetítésével a táj és az etnikum szülöttei is vagyunk. A haza temperamentum- és élményközösségen alapuló érzelmi és szellemi rokonsági rendszer. A család gyermekei, az etnikum gyermekei, a közös nyelv gyermekei vagy a közös táj gyermekei mind rokonok, a közös tényező szülöttei. Az eredeti, etnikai rokonság hordozója lehet az együttélés, a kommunikáció és interakció során kialakult kulturális rokonságnak (pl. az ízlésszociológiai vizsgálatok tanúskodnak erről, kimutatva a magyar és osztrák ízléspreferenciák rokonságát). Mindezek a rokonság szűkebb és tágabb körei. Ugyanaz a haza több etnikum hazája lehet, nem feltételezi a hazával bíró számára a kisajátítás viszonyát: ebben is érvényes az anya-gyermek viszony analógiája, egy anyának több gyermeke lehet.

A hazát a meghittség, ismertség, megértés és átérzés, otthonosság és védettség spiráljában kell elképzelnünk (Ivan Bystrina: Semiotik der Kultur. Tübingen. 1989. 180. p.), melyben sokkszerű megrázkódtatások visznek át egyik síkról a másikra, mely átmenetek során minden síkváltás a védettség és biztonság csökkenésével, az aktivitást kihívó megpróbáltatások növekedésével jár. Minden új sík idegen az előzőhöz képest, minden előző elveszett haza. A bölcsőhöz képest a szoba is idegen tér, az anyához képest az apa is idegen. A körök tágulásával az ismerős elválik a meghittől, az aktivitás ébredésével a biztonságérzés elválik a védettség érzésétől. Mind több a véletlen viszony és kevesebb a szükségszerű. Filogenetikus párhuzamokat is kereshetünk, a filogenezis során is hazákon át vándorol az élet, őshaza a tenger, haza a lombkorona, később a kozmoszból kiszakított táborhely, utóbb a ház mint a körülhatárolt, uralt és biztosított privát tér kerete, majd a település, amíg ismerik egymást és köszönnek egymásnak. A modern ember hazaérzése és még inkább hazakoncepciója elhalványul illetve ingadozik, egyrészt szereti mindenütt otthon érezni magát, gyakran költözik, s azt a mindenkori helyet szeretné hazának érezni, ahol legtöbbet keres, másrészt saját városa sem biztosítja többé egyrészt az ősbevéződések későbbieket meghatározó eredetiségét, hiszen a modern civilizáció mindenütt azonos képeket és fogyasztási javakat kínál, másrészt a nagyvárosban, majd az általa nemzett mentalitásokat magáévá tevő kisvárosban sőt faluban is, a saját társadalmi tér válik veszélyes idegenséggé a kölcsönös segítség és felelősség vállalás híján. Nincs is kint közös élet, mert a televízió előtt ülnek, s hovatovább ki sem mernek menni, mert a kisajátítottak és kitaszítottak, a kárhozottak bosszújának közege a városi és falusi éjszaka. Városban és faluban egyaránt betyárvilágnak kiszolgáltatott magányos tanyasiak vagyunk. A régi társadalmakban a társadalmi tér határa a gyűlölet tere, a mai társadalmakban közepe: az ősibb gyűlöletforrás az érthetetlen idegenség, az újabb a nagyon is jól értett egyenlőtlenség. A forradalom- és kizsákmányolás-elméleteknek a szovjetrendszer általi kompromittálása következtében jött el az etnikai összeütközések és vallásháborúk új fellángolása. Egy új, modernizált, aktualizált és radikalizált kizsákmányolás-elmélet azonban meg fogja mutatni, hogy a „mieink" által elnyomott „homo sacer" az „idegenek" között találhat szövetségeseket: ha az új, radikalizált, korlátlan egyenlőtlenség világában egy könyörtelen kisebbség

az, aki „mindent visz”, ez évről évre és napról napra könnyíteni fogja a becsapott túlnyomó többség egyesülését. Az emberek egymásra ismernek a becsapottságban és az idegenségfogalom megváltozik: csak az idegen, aki „mindent vitt”.

A hazaélmény hanyatlása és az újnomád kultúrája, a fenti gondolatmenet alapján szükségképp egybe kell hogy essék a kulturális nőkép alapvető reformjával. A városi ember tájélménye leépül, a család is felbomlik vagy legalább fellazul, az anya is funkciókat ad le (az apának, bölcsődének, óvodának, babysitternek, televíziónak stb.). A szülők funkciója korcsosul, szerepe csökken, a gyermeket a televízió neveli, a videojáték a barátja, partnerigényének kielégítője, s az internet közege úgy nyeli el, fogadja be, ahogy egykor a „haza” kibocsátotta. Ez az absztrakt, virtuális haza azonban nem nélküli, perspektíva nélküli, nem lát el sorsszerű rendeltetés-élménnyel, helyi látásmóddal, melyből privilegizált szempont számára jelenik meg a világ, így a világdivatok gyártják le futószalagon a nemzedéki mentalitásokat és nem a helyi mentalitások drámai vitája a világtörténelem. Mivel a férfi már a modern világban is egy ilyen absztrakt és hideg tolongásba volt számkivetve, ahonnan azonban még volt hova hazatérnie, a posztmodern kor kulturális vesztese azonos társadalmi nyertesével, a karriernővel. Ma a nő vált a lelkileg elbizonytalanodott s ezt agresszivitással lereagáló, ezzel a belső bizonytalanságot is a külső érvényesülés szolgálatába állító csalódott, ingerült nemmé. Az utóbbi évtizedek filmjében az amazonok drasztikus típusai jelentik a kopott elbeszélésformákat felfrissítő egyik elsődleges izgalomforrást (a hüllők mellett).

4.1.9. A nő, az út és a halál

A háború szervezett káosz, termelő káosz, produktív regresszió, a felidézett ősrendetlenség kizsákmányolása, míg az utazás maga is békétlenség, de legalábbis a háború privatizált és szelídített formája, akárcsak a munka. Az utazás a mítoszban ősibbnek látszik, mint a háború, a falut elhagyó s a sövényen túli világ titkaiba behatoló kultúrhérosz régibb alaknak tűnik, mint a népeket megszervező vagy egymás ellen mozgósító szociális hérosz; a háború azonban előbb válik nagyepikává, mint az utazás. Más tekintetben, a kozmoszt megelőző káosz állapotaként a háború az első: a kozmosz előbb üzen hadat, mint az ember, ezért a háborúzni tanuló ember destruktivitása kezdetben – és sokáig – emancipációs aktus. Eleinte az utazás is csupa háború, új és új ellenfelekhez vezet. Az utazás mégis messzebb megy el, mint a háború, melyet epizódokként tartalmaz is, de mindig túl is lép. A harcos csak megoldani tud, az utas megérteni tanul. Az idegenséggel kapcsolatos rémtettek örökösei a csodák: már nem megtámadjuk az idegenséget, hanem ámulattal tanulmányozzuk. Így háború és utazás némi egymásutániságról tanúskodik; az út illetve a háború a hőstulajdonságok felhalmozásának két módja, az egyik az élettörténet bejárt teljessége, a másik a jelenlét intenzitásának a találkozás dramatizálása útján történő felidézése által. A kutatás, a kérdésekkel való szembenézés az út, a válaszadás pedig a tett, a háború azonban primitíven felforgatja a kettő viszonyát, a destrukció válaszol, mielőtt kérdezne, kivédi a kérdéseket, a háború az intenzitás primitív formája.

Az Iliász a territoriális határok kiterjesztése, az idegenség irtása, míg az Odüsszeia minden határ átlépése, az idegenség feltárása, megismerése, az idegenséggel való traumatikus találkozás, létkitágításra és újragondolásra ösztönző kihívás értelmében vett elidegenedés felfedezése. Az utazás princípiuma akkor teljesedik ki, ha nem egyszerűen a határ hódítás

általi kitágításáról szól a mese, hanem minden határt mindig átlépünk. Nem mások alávetése által gyarapítjuk magunkat, hanem azért megyünk el másokhoz, hogy minden határátlépés által új információval gyarapodva értelmezzük újra magunkat, s új eszközökkel, sőt célokkal szerelkezzünk fel a táguló világban. A csalogató messzeség, a boldogító idegenség az önelidegenülés tisztító tüzét ígéri. Ez a boldogító idegenség a földrajzi térből és az erotikus térből egyszerre tűnik el: mindkét utazás az idegenség keresése, s a turisztika éppúgy nem mutatja fel többé az utazás egzisztenciális jelentőségét, mint az uniformizált szexpiac szolgáltatásai az erotika katarzisát.

Robert Day *She* című filmjében Ayesha (Ursula Andress) kezdetben csak szép jelenés, csábító kép, mely megmutatja magát, ígéret, mely feladattal látja el a férfit. A messziről imádandó s a férfitól a megteendő hosszú út által elválasztott nő az eszmény mint képbe zárt világ kifejezése, melynek képtermészetű transzcendenciája megvédi a mozgató értékrendet az empirikus lét relativitásától és konfliktusaitól. A hosszú várakozásra és nagy feladatok megoldására kész férfi, az imádó türelme az incesztustilalom öröksége, mely azt szolgálja, hogy a valóságban is legyen olyan érinthetetlen lét, mely képként működik, a törekvések programozójaként. Az út során találkozunk mindazokkal az erőkkel és szimbólumaikkal – sár, vér, szomjúság, birkózás – ami az útnak indító képből, a szépség víziójából kimaradt. Az út az inkarnáció útja, melynek végén a fenomén a hasonló filmekben hús-vér szépséggé változik. Az út során mindazt megismerjük, ami a kezdeti vágytárgyat reális szeretővé teszi, a kalandok sora ily módon a tér kifordítása és megkettőződése, melyben az intimtér tükrévé válik az idegenség. Az idegen tér olyan tér, melynek része vagyok, az intim tér olyan tér, mely az enyém, amaz a háború tere, emez a békéé; a két tér szintézise a szerető, aki a háború komponensét is szerelmi háborúként őrzi. Az erotika ambivalenciája felfedezi az intimitásban az idegenséget és az idegenségben az intimitást: a világ azért lehet az imádat tárgyának tükre, mert a szépség mélyén ott lüktet az állati élet munkája vagy a fizikai létforma mint par excellence katasztrófa atomáris kegyetlensége és szubatomáris mélységei.

Az út testtel ruházza fel a partnert, s a kinyíló tér a test létalkotmányának bioanalíziseként szolgál. A kalandérték döntő komponense egzotikus utazás és szexuális aktus homológiája. Megnyílnak a hatalmas tájak, kegyetlen, kínzó sivatagok, buja őserdők megpróbáltatásain át haladunk enyhet adó lankás ligetek felé, melyek elérése érdekében vad törzsekkel kell megharcolni, melyek az erotika konkurens falloszainak analogonjai a kaland és Destrudó képzeteiben. Az út első szakaszában a karaván fő nehézsége a nő, aki úgy lép fel a cselekményben, mint saját meghódítását akadályozó frigid teher, miként a sivatag is ellenáll, megnehezítve a mögötte nyíló termékeny földek elérését.

Az út mint szerelmi utazás, miközben az erotikus aktus szenzációját kozmomorfizálja, egyúttal a szerelemhez szükséges érzelmi érés kifejezésével kombinálja a másik nem alternatív variánsainak felvonulását. A *The Lost World* némafilmi változatában az út vezeti át a férfit a hamis partnertől a jó választáshoz. Az út mint partnercsere a filmtörténetben mindeddig csak jelzésszerűen kidolgozott problematikájának lényege a hős joga a fázisadekvát partnerre. Az ezzel összefüggő erotikus jog a hűtlenség joga, melyet a klasszikus irodalom jobban kidolgozott, mint a tömegkultúra, mert a posztmodern szexualitás egyszerűen elsöpörte az aggályokat, de így törvényesíteni sem tudta az új tapasztalatot. A régi elbeszéléskultúra ugyanolyan komolysággal mérlegeli, hogy milyen esetben szabad vagy tilos a hűtlenség, mint azt, hogy mi jogosít fel az ölésre. Korff elemzi ezt a problémát. Goethénél a korlátozott

szerelmek vonzása visszafogja a hős fejlődését: Faust „emberfeletti embersége nemcsak a jogot bírja, egyenesen kötelessége kinőni a Gretchen karjaiban elért szerelmi idillből." (H. A. Korff: Geist der Goethezeit. Bd. 1. Leipzig. 1923. 262. p.). Hasonló a konfliktus Weislingen esetében: az irgalmas nővér típusú nőre a válság során van szükség, míg az életerők és ambíció éledésének más partnertípus felel meg, s ezzel elkerülhetetlenné válik az előbbi iránti hűtlenség (uo. 262. p.). A Clavigo tárgya a feltörekvő ember hűtlensége az őt visszahúzó nő iránt (uo. 263. p.). A nők szempontjából a tradicionális és klasszikus epikában mindaddig nem vetődik fel a fázisadekvát partner problémája, amíg az epika az áldozatvállalást tekinti a nőt mint szeretőt a nő mint anya képébe átdolgozó erénynek. Ezzel azonban összeférhetőnek érzik – az arab vagy a reneszánsz novellában kibontakozó, s innen a korapolgári epizodikus regénybe átkerülő – hűtlenségtémát: a hűtlen nő nem lépi túl kegyetlen módon partnerét, számára karnevalisztikus kicsapongás a tilosban elért kéj, melynek nem válik rabjává, nem integrálja életébe, utóbb mintegy törli, nemlétezőnek tekinti, és az így nem siklatja ki ezt az életet.

Az olyan filmekben mint a *She*, a *Salamon király kincse* stb., az út kezdetén Afrika a nő, az otthon és a haza ellentéteinek neve, a cselekmény egy pontjától kezdve azonban Afrika a Nő Neve. Kétféle nő vagy a nő két arca harcol a cselekményben a lélekért. Az út kezdetén a partnerjelöltek rendszere csalóka módon differenciálódik, egyiket keresi a hős, a másik elől menekül, az az imádat és vágy, emez a heveny indulat és az őt követő undor objektuma. De a hivatalos ideálnál mélyebb csábítások megismerése is az út, a hivatalos anyakép mását legyőzi az ősanyáé, ezért gyakori a fordulat, melyet követően a keresés tárgya válik a menekülés tárgyává és a megvetés objektuma az imádat kincsévé (pl. *Mogambo*). Aki a vágy tárgya volt, azt talán csak valami infantilis nosztalgia fétiseként kell búcsúztatni végül. A kérdés, hogy melyik partnerrel meddig lehet elmenni, felszabadítanak vagy gátolnak, bátorítanak és segítenek vagy hátramozdítják az utazást? Hasonló kérdés, hogy kitől tud az ember többet elfogadni, kivel tud vegyesebb élményeket feldolgozni, ki az, akinek előnyei megérik elviselni hátrányait? A cselekmény elején (pl. Kertész *Mandalay* című filmjében) vagy távoli múltjában (a *The China Seas* című Tay Garnett-filmben) elvész az érzés és a beszéd ártatlansága. Ezt a Kertész-film különösen ökonomikusan fejezi ki Kay Francis szerelmi dalának romantikus majd cinikus előadásmódjával. De a feldolgozó, beépítő, elviselő képesség próbájaként, az adekvát partner segítségével – aki pl. a *Mogambó*ban Grace Kellyvel szemben Ava Gardner – végül minden sár és árulás asszimilálható. Minden élmény feldolgozható és minden probléma megoldható, de nem akárkivel. A *Tangó bár* című Carlos Gardel-filmben a szerelmi konfliktust a szerencsejáték terminológiájában vázoló „Egy lóhossznyi vereség" című tangó adja fel a szerelmi kockázatok és hamis választások problémáját. A hős mindig mindent föltesz és kockáztat, de ki az, akit ez a szerelmi készség nem elkényelmesedésre vagy árulásra hatalmaz fel, hanem önmaga fölé emelkedésre készteti? Ki az, akivel a hőst üldöző csalódás, az „egy lóhossznyi vereség" átfordítható győzelembe? Ez a kalandfilmekben a valószínűtlenebb, kulturálisan távolibb nő szokott lenni (*Red Dust, China Seas, To Have and Have Not*). Az út, a messzeség ezért úgy is felfogható, mint a szülőcsatornává váló kozmosz Erószának műve, mely elválaszt a konvencionális partnertől, akivel, az elvárásoknak megfelelően, színpadra kellene állítani, a közösség megnyugtatására, egy kész, megszokott, jólismert életet, de ugyanez a messzeség immanens a másik partnerben, akivel az élet kaland, s élni annyi mint alkotni, nem mint lakomát elkölteni, hanem mint műalkotást költeni

az életet. A partnerek felfoghatók, mint érési stádiumok tükrei, az élet állomásai, ám akkor is van egy úticél. Az út két élet közötti kaland, egy elrontott és egy lehetséges élet közötti átjáró, a hőst pedig az a partner szüli meg a választott új életre, akinél végül kiköt.

A monstrum kalandja álélet, a kalandor kalandja álhalál. A monstrum csapdában van, két halál között. Problémája, hogy a kezdet kezdetén elbukik, szétesik, mi több, össze sem áll, de e lehetetlen, alkalmatlan lény, lehetőség nélküli valóság, potencialitás-fosztott aktualitás, lényegfosztott tény fizikailag mégis létezik. A kalandor hasonlóan vívódik, de nem két halál, hanem két élet között. Problémája, hogy keresi az életet, lehetséges életek között bolyong, s bolygásának minden állomása útelágazás, melyek más-más életek lehetőségére utalnak.

A monstrum két halál között kap ízelítőt az élet útjából, a kalandor két élet között a halál útjából. De a két élet közötti kalandori út alá van rendelve az ősibb útnak, két halál között, mert a kalandor útja is a semmiből jön és a semmibe vezet. Az alternatív életek kalandként való megkísérlését vagy életstádiumok közötti utakat halálok és újjászületések tagolják. A kaland olyan határszituáció, melyben explicitté válik élet és halál egymást áthatása, együttműködése, s a halál is útként jelenik meg, az élet pedig a halál nagyobb utazásának szakaszaként. A halálfilm labirintusként (*Alice ou la dernière fugue*) vagy utazásként (*Between Two Worlds*) ábrázolja a halált; az utóbbi analogonjaként minden kalandfilm tekinthető halálfilmnek. Az életföldrajz csak a halálföldrajz szigete. A halál az igazi nagy tengeri út, az élet csak egy kikötő, a sors pedig abban áll, hogy csak egyszer lehet kikötni (Baudelaire: Az utazás. In. Válogatott művei. Bp. 1964. 178–183. p.).

Az élet útja és a halál útja egymásra utalnak, tartalmazzák egymás minőségeit. A halál az életben a megpróbáló, végső kockázatot jelentő nagy pillanat, a szembenézés a halállal, s a kihívott ellenfél legyőzése, a halál túllépése a kalandban. Az élet a halálban a panteisztikus létigenlés élménye, ráismerés a kozmoszra mint az én mására, s az énre mint a kozmosz ébredésére. A halál az életben nem más, mint a kaland mint beavatási élmény, míg az élet a halálban a létkomponensek, életprincípiumok örök visszatérésével való identifikáció.

Ha az én végtelen menekülés meglett, megvalósult önmaga elől, és végtelen keresése lehető önmagának, akkor a halál az én realitásával való találkozás. A kéj hasonlóképpen a te realitásával való találkozás. Kéj és halál egyaránt önmegtalálás az önelvesztésben, megvalósulás a feloldódásban. A halál mint a kozmoszba való reális, vagy a kéj mint a partnerbe való imaginárius beolvadás mutatja fel az elveszett vagy elajándékozott én végső formáját. A kéj és a halál megerősíti az embernek az anyaggal való kapcsolatát; a megsemmisülés az inkarnáció csúcspontja. Az idő műve a megsemmisülés, de a föld a halál edénye, s mint ilyen, a további élet éltetője azaz fészke. A földben válik az idő térré, a befejeződött embersors természetté. A föld a halál Erószának kifejezése, mely a történeteket anyaggá vált maradványként, s az anyagot a történetek temetőjeként mutatja be. Az anya-anyagban történetek várnak az ébredésre.

A halálmitológia fejlődése a kultúra és halál viszonyának fejlődését tükrözi. A régi társadalmak halálkultuszát az elbeszéléskultúra a modernségben az erotika kultuszában segít elrejteni, s eme tudattalan-illegális formákban engedi tovább hatni. Az emberi világban a nő mind inkább átvette a szelekciós funkciót a haláltól: nem a háború pusztítja el a gyengéket, hanem a nő nem szüli meg őket, a nő erotikus választása ítéli halálra azokat a géneket, melyek tulajdonosaira nemet mond. A szerelem a vágy kínjaiban modellálja az én számára a nemlétet, amit a tetszést nem ébresztő imádó kudarca az utód(ok sora) számára jelent. A beteljesületlen vágy maga az elementáris szerelmi tragédia: nem egy nemzetség kiirtása általi

kihalás, hanem ugyanezen utódsor preventív tagadása, lehetőség állapotában való megsemmisítése a hajlandóságot tagadó kegyetlen tekintet által. Ez az igazi halálsugár, a háborús scifik minden technikájánál hatékonyabb csodafegyver. A háború súlypontja ezért áttolódik a nőért folyó háborúba, s az izgalmak a szerelemmitológiában kulminálnak. Már az Iliász idején úgy látták, hogy minden háború a nőért folyik, ő minden territoriális agresszió és szerzés végcélja. Minden térhódítás hozzá vezet, a szó szerinti őstér birtokosához.

A nem szeretett imádónak utódai semmisülnek meg, a viszontszeretettnek viszont régi énje semmisül meg a kéj „tisztító tüzében". Éppen halálközeli élményként tud nagy erővel befészkelődni a nemi viszony a pacifikáció mitológiájába. A háborúban a férfiak egymás idegenségével küzdenek, de a nő a legmásabb másság. A férfiak a barikád túlsó oldalán állva is jobban értik egymást, mint férfi és nő értheti. Gondoljunk a westernek végső párbajában gyakori mély tragikus megértésre az ellenfelek között, míg a férfi és nő viszonya tele van a komédia felé elvivő bornírt félreértésekkel. Ugyanakkor épp ez a megértés tekintetében reménytelen távolság ad feladatot a nagylelkűségnek. A másság a másolás ellentéte, túllépése, s mint ilyen, épp a reménytelen távolságban paradox reményhordozó. A heteroszexualitás az elérhető legmásabb másság kultusza, csak a heteroszexuálisok kiközösítő magatartása tette a másságot a homoszexualitás nevévé, holott az utóbbi tartalmilag inkább azonosság-kultusz. Népfajok között nincs olyan biológiai különbség, mint férfi és nő között, az előbbiek különbsége inkább mennyiségi, a bőr festéktartalmában, a temperamentum szenvedélyességében stb., így tehát a legnagyobb különbség otthon jelentkezik, nem odakint, a határon, s ezzel a szerelem óriási potenciális másságfeldolgozó és a vele járó önátdolgozó képességet aktivál, melyet a siker és boldogság áraként épít be a szerelmi történet az emberlét mikrostruktúrájába. A nőbe belehal a szelektív világ, s ő megszüli a kombinatívat. A hős és kalandor a szerelemben bizonyítja önlefokozó, humanizáló szolgaképességeit. A zsarnok alattvalói minőségekre tesz szert, melyek a szubjektivitás világában, ellentétben a közélettel, pozitív értékek. Itt a szerelmes férfi jó alattvaló, a szerelmes nő pedig kedves zsarnok lehet. Az objektív harcost szerelmével legyőző és megölő, és őt szubjektív alattvalóként újjászülő nő a szülés, alkotás, érzékeny befogadás és gyengéd foganás szolgálatába állítja a férfit, akinek ősképe valami zordon vándorgyilkost formáz. A harcos csak zsákmányol, elrabol, nem gyarapítja a javakat csak áthelyezi őket, míg a foganás és alkotás sokszorosát adja vissza a befogadott értéknek. A kívánatos világ ősképe a feminitás alapstruktúrája.

4.1.10. A kincs

Láttuk, hogy a beavatás fiktívtranszformációja során izolálódott termék, a rítus által magára hagyott mítosz individualizálja és permanenssé teszi a beavatást. Az általános beavatás a kultúra titkát, a speciális beavatás a magasabb kultúra titkát közli, az utóbbi azonban nem csak titkos társaságok számára hozzáférhető. A kalandkultúrában a beavatás kétszintű történet teljesítményeként demokratizálódik: a permanens beavatás megkettőződik, mint beavatás a társadalomba és a kultúrába, a háborúba és a békébe. Az első szinten az azonos neműek, a második szinten a különneműek az egymást próbára tevő partnerek. Az első szinten is kezd összekeveredni beavatási démon, próbára tevő szörny, kultúraátadó tanító és a nehézségekben osztozó társ; a második szinten a keveredés folytatódik.

A kalandhős sorsában a kétszintű beavatás célváltásként jelentkezik az elbeszélés során. A célváltást az teszi lehetővé, hogy a vágyak kezdettől ambivalensek: dicsőség és boldogság. A célváltás szükségessége a győzelem után válik nyilvánvalóvá: a harc célja nem az élet célja, s a létharc nem maga a lét teljessége. A győzelem után derül ki, hogy a háború célját, a gazdagság és hatalom, hír és dicsőség értékeit más értékekre kell váltani, az aranyat asszonyra kell cserélni. (A háborút fenntartó célt a háborút lezáró célra cserélni, vagy azáltal, hogy eldobjuk vagy elveszítjük az aranyat és az asszonynál keresünk kárpótlást, vagy úgy, hogy az asszony jegyeként értelmezzük a kincset, valamilyen asszonyi tulajdonság elidegenedett jelölőjeként, s így a nem autentikus értékabsztrakciót autentikus értékre váltjuk.)

Az arany, mint a hatalom és dicsőség tárgyi gazdagságként való kifejezése, melynek megszerzését a bajtárs, barát segíti és a konkurens akadályozza, a sors absztrakt célja, a lehetőségek kifejezése, a konkretizálatlan boldogság szimbóluma. Az aranyért harcoló a személyiség gazdagságát külső gazdagságként képzeli el, de a külső gazdagságért harcolva – elutazva a világ végére – szert tesz a tapasztalat belső gazdagságára. Ha megvan az arany (a gazdagság), a nemesfém (a nemesség, a rang), válik világossá, hogy a tárgyi birtokot emberi viszonyra visszaváltva élvezhető csak a győzelem. Az aranyig a barát kísért, akitől most másvalaki veszi át az ént, a szerető, hogy tovább kísérjen a boldogság felé (ami polgárosult kifejezése a harcos dicsőségének és a hívő üdvének).

4.1.11. Az arany mint jel

Az arany olyan név, amely racionalizálja a csodákat. Az arany olyan tárgy, amely realizálja az elérhető omnipotenciát. Az arany az, amivé mindent megpróbálnak átalakítani, a törekvések és termékek célja, a siker kifejezése, a felhalmozott tőke legbiztonságosabb – eszményien végső – megtestesülése. De az arany az is, ami mindenné átalakul, mert mindent meg lehet érte kapni. Az alkimisták arannyá akarták változtatni az elemeket, a rest anyagot; sokkal könnyebben megy az ellentett átváltozás, az arany ereje a világ metamorfózisainak forrása. Az arany a mindent előteremtő varázseszköz. A rest anyag ellentéte, az aktív anyag. Tehát duplán a metamorfózisok szimbóluma. Arany és metamorfózisok eme kapcsolatának kifejezése pedig, hogy puha fém, mely minden formát befogad.

Az arany nemcsak az asszony ára (abban az értelemben, hogy az előző stádium elérése a következő stádiumba való belépés előfeltétele, a siker a boldogság feltétele), az arany az asszony jele is; az előző stádium tárgyi vívmánya egyúttal a következő stádium kevésbé meghatározható, nehezebben kifejezhető vívmányainak képe. A sárkányharc két célja, a kincs vagy a szűz, végső soron ugyanaz, mert a szűz a konkretizált kincs, mint az eszközszintről kiemelt és az énnel egyenjogúsított idegenszubjektivitás. A kincs felületes értelme szerint tovább kell lépni az aranytól az asszonyhoz; a kincs mélyebb értelme szerint az arany maga az asszony. A kincs mint a fehér mágia (és leszármazottja az alkímia) célja, immateriális értékek szimbóluma; a nő mint a hős jutalma és a cselekmény célja, a hőst megillető új létnívó kifejezése (aki már puszta létében bírja azt, amit a hős csak tettével ért el): immateriális értékek materializálódásaként lehet a szépség képviselője. A szépség: az önmagán túlmutató, telített anyag, az életlendületre utaló anyag eksztatikus potencialitásának kifejeződése. Férfi és nő találkozása ezúttal anyag és szellem találkozása, mert a nő, szépségként, már

maga is anyag és szellem találkozása, kommunikatívvá lelkesült anyag, mely nem az okokra, hanem a célokra, nem a szükségszerűségekre, hanem a lehetőségekre utal. A férfit ezzel szemben anyaggá teszi a vágy, mert minden vágy az anyagi lét tehetetlen súlya és szétesésre való hajlama ellen lázadozó megváltási vágy, ezért szegődik egy kép nyomába.

A férfi sötétbe öltözik és állig begombolkozik, a nő színes jelenség s bőre, idomai díszítik az e célból hiányos ruhát. A férfi fényelnyelő, a nő fényvisszaverő lény. A férfi terepszínű, a nő kontraszttárgy. A nő kendőzött és díszített lény, azaz csillogó és ragyogó lény, akire – ha nem a halálra – beváltják a hőstetteket. A férfit a fegyvere egészíti ki, a nőt az ékszere. A nő önmagának elég lény, a férfi a nő nélkül fél-lény. A férfi szerző, rabló, kereső, vágyó lény, a nő és a kincs pedig a vágy tárgyai. A kincs minden vágyteljesülés absztrakt kifejezése, míg a nő olyan vágyteljesítő, aki minden kincset kérhet cserében.

A mesékben a hőstett jutalma a királyság és a királylány, a kalandor esetében a királyság helyén jelenik meg a kincs, ami hol alternatívája, hol kifejezése a nőnek (a nő mindig kincs, de a kincs nem mindig nő, esetleg „gyilkos arany", de a nő sem mindig nőideál, esetleg – pl. a film noir asszonyai – szintén úgy működik, mint a gyilkos arany). Az aranyig jutni el vagy a film noir asszonyáig jutni el annyi, mint elérni az izgalmat, de nem a nyugalmat.

Az ügyesség és bátorság szerzeménye az arany, melyet asszonyra kell váltani, de ha ez sikerül, s elérhető az asszony és a boldogság, mindez annak tanúsága, hogy a hős nem adta át magát teljesen a hőstettnek, maradt valami, ami az övé. Így felvetődik a gyanú, hogy nem a hőstett az, amit átváltunk boldogságra, hanem a visszatartott maradék az, amit nem adtunk át magunkból a hőstettnek. Így a legnagyobb, mindent adó hősök nem jutalmazhatók, csak azok, akik sokat adtak, de nem mindent. A klasszikus hős esetében hiba, ha nem mindent adott, a modern kalandor esetében viszont természetes: neki lényegi vonása a gyanakvó tartózkodás.

4.1.12. Arany és sárkány

A barlang bejáratánál áll őrt a sárkány, aki a kincset, illetve a szép foglyot, a szüzet őrzi. A sárkány a barlang banalitás felőli vége, a kijárat az életbe vagy a bejáró az életből, s az átlépés nehézségének jelzése, míg a barlang titka, melynek két kifejezése a kincs vagy a szűz, önmagát nemző gazdagság, melyet éppúgy tekinthetünk az élet elevenségének, mint a lélek kifejezésének.

A sárkány, mint a barlang őre, a bejutás nehezítője, a barlang ellenállásának megtestesítője. Sárkány képe plusz barlang képe együttesükben testesítik meg, mesei szimbólumként, ugyanazt, aminek mitikus szimbóluma a vagina dentata. Ez maga is bonyolult jelentéskomplexum, melynek komponensei, a férfi nőtől való szent borzadályától a női frigiditás kifejezéséig, még korántsem áttekintett és rendszerezett gazdagságot képviselnek.

A kincs a magát megsokszorozni képes erő, akárcsak a foganó és szülő test „kincse". Az asszonyi szexualitás ugyanolyan önmegsokszorozó és önmagán túllépő, önmásoló és a másolásban variáló és radikalizáló erő, mint az irányulásként, törekvésként létező szellem, az emberi személyiség. A barlang titka, a kincsvadászok hosszú utazásának célja a végtelen gazdagság „csodája", s a sárkány éppúgy lehet kifejezése a szűznek, mint a barlang kincse. A sárkány, mint a barlang őre a magát nem adó, védekező „kincs" ellenállásának kifejezése. Az egyik harcost a sárkány győzi le, a másik a sárkányt, a sárkány tehát legyőzhető, s ha így

van, akkor a kincs válogatós mivoltának jele. A kincs válogat: megválasztja „tulajdonosát". A kincs tulajdonosa a kincs tulajdona.

Hős és kalandor felfedezik a szükségszerű, reprezentatív illetve ismételhetetlen, személyes cselekvést; elsődleges jutalmuk, a kincs azonban csak rejtvény, melynek megfejtése az emberi viszony. A hős korántsem a nők cseréjét bonyolítja a zsarnokkal, a háborúnak az vet véget, hogy a lelkek cseréjét fedezi fel a nővel. Nem egy értékes tárgyat kap csupán, olyan „tárgyat" kap, akibe minden erejét befekteti, akinek mindent odaad. A „kincset" a szimmetria tárja fel, felszámolva az eszközszerűen eltárgyiasító viszonyt. Így jutunk a holt kincstől az élő kincshez. A hős kiszabadítja a nőt a zsarnok, a rém vagy a köznapok fogságából, a nő pedig kiszabadítja a hős harcoslétben eltemetett lelkét az eldurvulásból, sértődöttségből és kommunikálhatatlanságból.

A kincs azt fejezi ki, hogy az ember „mindent" kap, az asszony – mint „mindenem" – pedig a „minden" konkretizációját jelenti. A hős azért lett hőssé, mert egyedi különállásában vált az általános megragadásává. Ez az általános a produktív általános, a teendők összefoglalása, melyek meghatározása a hőst az ember problémájára válaszoló lénnyé teszi. A szerető is egyedi és általános ilyen összefoglalása, de nem pusztán választ kereső lényként, hanem mint egész létében maga a válasz, ezért minden egyben. A „minden" semmit sem ér, ha nem áll össze érzéki konkrétsággá, társsá.

A *Szindbád hetedik utazása* című filmben a barlangot őrző sárkányt meg kell bilincselni, hogy a hercegnői menyasszony szerethető nagyságrendre tegyen szert. A *King Kong*ban a hüllők és egyéb szörnyek sokasága adja át egymásnak a férfit, míg eljut a nőhöz. A sárkányharc célja a hitves. A sárkányharc közvetítésével oldódnak meg a szűz-feleség átmenet problémái. A sárkányharc megfelel a szeretkezésnek, a győzelem pedig a gyönyörnek. A boldogság a sikeres egyesülés, mely kiiktatja a viszonyból a zsarnokot (a riválist) és a rémeket (a destruktív és perverz-parciális, önző és primitív ösztönmaradványokat, melyek megtámadják a viszonynak a személyiség egészét involváló és a személyek harmóniájára törekvő mivoltát). Sárkányharc és győzelem, s az utóbbi momentumaiként dicsőség és boldogság eredménye az egymást kiegészítő teljességek szabad viszonya, melyben csak a folyamatos üzemképességet és fenntartható növekedést biztosító erők szalonképesek. A hitves képe a kacérságtól és promiszkuitástól, féltékenységtől és ambivalenciától megtisztított nő a sárkányharc végén. Csak az a férfi harcos és az a nő sárkány, aki még nem választott.

4.1.13. A kincs szexuálszimbolikája

Az egzotikus útifilm története út a másik ember, a jövendő társ mint személyiség felé. Az útifilm harcok sora, melyben a hősnek a természettel, a társadalommal és a szellemekkel is meg kell harcolnia. Miután tisztázódik, hogy ez a társ felé vezető út, az iménti külső ellenállások a partner lelki erőinek projekcióiként is felfoghatók. Az egzotikus útifilm mint a pikánsan ragyogó rubin, smaragd vagy olvatagon ömlő aranykincsek, gyakran patologikus szenvedélyt ébresztő, mágikus hatású anyagok felé vezető út képe a vágy tárgyának nemiségére utal. A kifejezés síkján többszörözve jelenik meg az indirekt jelentés: nemcsak a sárkányharc a szeretkezés képe, már az út is az. Ha a kincskereső expedíció végül nőt talál, ha az út végigjárásának eredménye a nő megszerzése, akkor az út bejárása a nő megkapásának kifejezése

és a bejárt tájak a női test tájainak kifejezései. A terület az agresszív hőstettek számára nyílik meg, agresszív tettre azonban az intrikus is képes, a terület odaadásának másik feltétele az ember értő mivolta, amit az útifilmek mindig hangsúlyoznak. A hős a táj mély ismerője, titkai tudója. „Mindent tudok róla", „az életem", mondja a nyomkereső az ismeretlen országról, melyben csak ő járt.

A pszichoanalitikus interpretációk a rejtett kincs és az onánia analógiás kapcsolatát hangsúlyozták, illetve arany és exkrementum összefüggését. A kalandmitológia nagyobb összefüggésének szerkezeti vizsgálata arany és nemi szekrétum jelentésösszefüggéseire utal. Az „aranyló" sivatag már az arany ígérete, de csalóka és gyilkos ígéret, mely önmagában véve csábít ugyan, de megöl, mert nedvesség kell az átkeléshez, az oázis, a kút, a tó tartja életben az utazót, melyet elkerülve halál várja, s valóban gyakran délibábnak bizonyul (mint a komédiában a nők ígéretei). A maszkulin erotikus szimbolikában az erigált fallosz a vágy jele s az ejakuláció a kielégülésé, az érzéki beteljesedésé; a feminin jelrendszerben mindkettőt a szekrétum jelzi, s a mennyiségi különbség szolgál differenciálásukra. Az alkímiában úgy tartják, az arany az anyag legérettebb állapota, a teljes érés, a végcél kifejezője (Mircea Eliade: Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg. 1961. 240. p.) Ahogyan Piroska piros sapkája a testi nemi érettséget szimbolizálja (Fromm szerint, vö. Erich Fromm: Märchen, Mythen und Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. Reinbek bei Hamburg. 1981. 159. p.), úgy képviseli az aranyszín – mint vágykifejezés – az erotikus élményre kész lelki érettséget, azt, hogy nemcsak teheti, nemcsak képes rá, hanem szenvedélyesen akarja. Az ösztön a szekrétumot a testtel identikusnak, olvadt testnek tekinti. Az olvadás ugyanakkor odaadást is jelent, a menekülő nem ellenállásának megtörését. A könnyek forrása akkor bőséges, ha a nemi szekrétum kulturális, lelki és testi forrásai „kiszáradnak". A szentimentalizmus kultúrájában a könnyek bősége a nemi szekrétum akadályoztatottságát panaszolja fel és kompenzálja túl. Ennek az erotikus örökségnek a folytatója a tömegkultúra, amennyiben a klasszikus Hollywood-elbeszélésben könny és mosoly állandóan közvetítik egymást: már a burleszkben is, kacagógörcs és a könnyek ömlése együtt, egymásra számítva teszik ki – Chaplin filmjeiben – a műfaj Erószát.

A nőtest – „arany" – szekrétumnyelvét óvatosan, de állandóan faggatta a költészet. Az „ajkaid méze" kifejezés, melyet a költészet kényszeresen ismételget, egy cenzurális eltolást bele nem kalkulálva az értelmezésbe sikerületlen szókép volna, mert az ajkak „szekrétuma" nem asszociálható érzékletesen a méz színéhez és állagához. A szókép akkor nyeri el érzéki értelmét, ha a „szeméremajkak méze" kifejezés reprezentánsának tekintjük, s a kifejezés tiltás motiválta sokszorozását értelmezzük. A *Sierra Madre kincse* című filmben úgy beszélnek a hegyről, mint egy nőről: hálásnak kell lenni, hogy megnyílt és átadta aranyát. A természet öle aranyat izzad, a vajúdó hegyek nemesfémet választanak ki s a női öl is „arany" szekrétumot, mely a női vágy jele, annak szimbóluma a férfi számára, hogy a női test válaszol és felajánlkozik, s a nő az övé. A női vágy nem követelő és árulkodó, nincs olyan biztos jele mint a férfi erekciója, ezért kezdi kidolgozni az elbeszélés a nőtest vágy-jeleinek hermeneutikáját. A nő szerelmi választása gyakran nem a férfi személyének, csupán társadalmi státuszának szól, ezért a férfi a nő testét szeretné vallatni, „őt magát" szereti-e, és vajon „szívből" és „igazán"? A glamúrfilmi boldogságmitológia és a klasszikus filmkomédia korszakában ez a férfiak egyik legnagyobb, visszatérő problémája. A férfi attól fél, hogy a nő csak az elidegenedett ökonómiai „szekrétumért" (a pénzéért) szereti, ezért a női szekrétum önkénytelen

reakciónyelvét kérdi az érzések igazságáról, mely ugyanolyan megbízható választ ad, mint a pupillareakció. A szavak nyelve hazudhat, a szekrétumok szava igaz. A szekrétum kifejezése megerősítve ismétli, amit a test megnyílása is kifejez, hívást és befogadást, a két test egységének lehetőségét. A *Doc Savage* című filmben bánya, barlang, arany és tó van a világ végén, s együttesükben írják körül a női nemiség természetét. E film fináléjában a „világ végén túl", tehát egy negatív térben vagy rejtett világban található folyékony arany fortyogása és lövellése következtében a férfiak szobrokká merevednek (az erekció kifejezési formáivá válnak). A szekrétum igen-jelzéseivel megjelölt út vezet a nemzés színhelyére, az abszolút kezdethez. Egyúttal ez a vágy útjának vége, az oldódást, enyhületet hozó arany-tó idilljeként. Az eredmény a gazdagság, a nemzés: a szekrétum ezért az élet vize, s az általa meghatározott reagens nemi szerv az élet forrása. A benne rejlő arany úgy viszonyul a barlanghoz, mint a méz a virághoz.

Az exkrétum értéktelen végtermék, míg a nemi szekrétum, a kezdet lehetőségfeltétele értelmében, maga az élő ősanyag. Exkrétum és szekrétum metonimikus kapcsolata növeli s mélyíti, és nem csökkenti az erotikát. Az *Elveszettek legendájá*ban guanóból kell kiemelni az aranyat. Sár és arany kapcsolata, az arany kimosása a sárból, vagy elsüllyedése az arany asszonyra váltása után, a mocsárban, a testiség ambivalens szemléletével függ össze.

Arany és guanó említett kapcsolata az erotikus befogadó és az antierotikus kibocsátó funkció ellentétes esztétikai és érzelmi kapcsolatát kiemelő fizikai szomszédosságukra utal. A nemi szekrétum a test terméke, mely azonosítható vele, míg az anyagcsere exkrétuma olyan idegen anyag, melyet a test értéktelenné nyilvánított, megtagadva beépítését. Az élő anyag kreatív potenciáljának kifejezése ugyanakkor metonimikusan érintkezik a holt, súlyos, tehetetlen, értéktelen anyag terhével, s az utóbbi képe leválaszthatatlan mozzanatként üldözi az előbbit, az előbbi „titka" vagy „kárhozata" leleplezéseként. Még világosabbá válik a szekrétum ambivalenciája, ha feltételezzük, hogy részben az anyamell értékes „kincsére" utal, s egyúttal az anális-urethrális régió értéktelen termékeit is felidézi. Azaz magában foglalja "élet vize" és „halál forrása" mesés kettősségét. Ez a komplexum erotika és fekete erotika végső soron szétválaszthatatlan mivoltának, s a belőle táplálkozó pornográf élményeknek forrásvidéke. Melyik a részegítő, és észt elvesztő afrodiziákum, az élet vize vagy a halál forrása? Freud szerint az utóbbi, amit az aljas szerelmi objektum testesít meg. A vonzerő mélyén taszítóerőket találunk. Ezek férfi és nő esetében nem egyformán viszonyulnak egymáshoz. A nőnél a szekrétum készíti elő a befogadást, míg a férfi esetében ez zárja le a nemi aktust, így amott főként az erotizáció, itt végül a dezerotizáció szimbóluma. Az, ami az izgalom jeleként a lélek testi kiáradása, a nyugalom és közöny kifejezésével párosulva a világ és a partner megbélyegzése. A férfi szekrétumát nem mítizálja, a nőéhez hasonlóan, a tudattalan. A *Taxidermiá*ban pl. ez a leginfláltabb inger, melynek kínálata, az első epizódban, nem találkozik kereslettel, míg a női fürdővíz, a nő „aranya" extrémen higított változataként, afrodiziákum, sőt mintegy homeopatikus szer a hős rituáléiban. A férfi – közönséges exkrétummá leminősített – szekrétuma itt elveszti aranyfunkcióját, míg a nők vizelete szert tesz rá. (Ezt az inflációt azonban ellentételezi, hogy végül ez a „szenny", a perverz lealacsonyodás és kompromittáció csúcspontján, a szépség és ártatlanság bemocskolásának víziójában, – ami a férfi önképe tragikus-dionüzoszi és nőképe apollói-idealizált mivolta ütközéséből fakadó szégyen és bűntudat kifejezése – meghaladja önmagát, eléri az eget, ég és föld összekötőjévé válik, mint a mítosz létrája vagy liánja, és ő írja tele az eget csillagokkal, vagy

csillagokig hatolása és velük való érintkezése révén értékelődik át azok rokonává: ez esetben azonban az égbolt feminin „belső" és a csillagok annak szekrétumcseppjei, tehát a férfi vágy-jelét az érintkezés bekövetkezése, a vágytárgy elérése értékeli át üdv-jellé.)

A barlang mélyén van a kincs. A gödör és az inga című Poe-novella börtönében a nyálkás falak kontrakciói erősítik a szexuális analógiát (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1995. 701. p.). Bettelheim, aki a barlang és anyaöl kapcsolatát szintén hangsúlyozza, a szűk utakon, hosszú, keskeny, nedves járatok mélyén megközelíthető barlangfestmények helyzetére hívja fel figyelmünket, melyek szintén nehézségek legyőzése árán hozzáférhetők. A kincs mint magzat és mint szellemi magzat egymás kifejezései. A kincs mint szimbólum a tudat, a világ megkettőzés általi birtokba vétele, s a szellemmel való találkozás általi második születés kifejezésének is tekinthető a hős aranya, a barlang elrabolt szekrétuma. A szexuális ejakulátum vitális, a szellemi termék transzvitális emanáció terméke. A materiális kincset vitálisra váltja a beteljesedés, de a nő sem birtokolható, a nőt a nő képére, a nő megjelenését a nő vallomásaira (szavaira és testbeszédére) kell váltani, ahogy az aranyat asszonyra. A végső egyesülés nem a testek műve, hanem az átszellemülésé (vagy a halálé). Végül is csak a szellemmel lehet összeforrni, összeolvadni, a testek különválnak, a szeretkezés szétválással végződik, s a gyermekek is eltávoznak, a viszonyok ideiglenesek, csak a szellemi viszony tartós és végtelen. A nő a háború oka (Helené) vagy a költészeté (Eurydiké). Az alvilág is barlang, s ha a barlang nem adja Eurydikét, meg kell elégedni a reprezentációval. A reprezentáció a boldogság alternatívája, a szellem az életé. Ezt a tapasztalatot fejezték ki a transzcendencia-koncepciók: a szerzés és beteljesedés közti szükséges szintváltást, a szublimáció szükségességét.

A kincs is „préda", a kalandfilmben rivális bandák harcának kiváltója, s a nő is kincs és préda. A kincs is territoriális tény, egy territórium közepe (a térkép a kincshez vezető utak térképe), a kincs a territórium rejtett mélye, mintha a mélységekben foganna, ahogyan a feminitás „mélye" is a foganás tere. A szekrétum nemcsak a készség jele, hanem a kibocsátó, közlő, alkotó erőé, termékenységé, testi és szellemi munkavégző képességé, a test mint varázsdoboz csodájáé, melyből több „jön ki" mint amit „belé tettek". A tudatnak az intencionalitás általi magán kívül léte, az akarat maga-előtt-léte (a célnak az akaratban már a megvalósulás előtt adott elő-megléte és az akaró lénynek az a természete, mely minden elért állapotát előzménynek, s a maga lényegét eme előzményen túlinak tekinti), az emberi lét önteremtő, ek-sztatikus természete csak az élet általános produktív erejének megnyilatkozása, mely mindig túllendül magán és tovább halad, olyan létmódként, mely a többlét permanenciájában van magánál, mint a sokasodás, gyarapodás, fejlődés képessége, a túlság állapota. Az ember túlgyőzelme abból fakad, hogy individualizálva megsokszorozza a fejlődést és a mutációkat, az élet képességeit.

A fény is „szekrétum", önmagán túláradó erő, a legnagyobb „nemző", a nap szekrétuma, mely mindennek felajánlkozva szórja ingerét. A háború mitológiájának alapvető beavatási szintjén a nő az éj és az elnyelő mocsár, álomszerű féllét és elnyelő korrupció, míg a második, magasabb beavatási nívón, a boldogságmitológiában, a férfi érkezik a háború sötétjéből, a sírok szomszédságából, és a nő birtoka a fény. A glamour-girl fénylény, ki megjelenése által is nevel és vezet. A boldogságmitológia mosolyra kötelezi a nőt. A nő mosolyog, mint a nap, és a nő mosolyából fakad az élet és boldogság. A nő és a táj mosolya egymást tükrözi a *Ben Wade és a farmer* végén, nedves csillámlásként, könnyes boldogságként. Miután a

farmer, akit az egész város cserben hagyott, felteszi a bandität a yumai vonatra, elönti a nedvesség a tájat, s a farmer asszonya nedves, könnyes arccal áll a szivárványos fényben, az ég fejezi ki az asszony megindulását, mely morális és erotikus egyszerre. A férje, aki a film elején gyávának látszott, mégis hős, s teremni fog a táj, míg a férfiatlan időkben szárazság fenyegette állataik életét.

4.1.14. A kincs és a csere logikája

A kincs barlangban rejtőzik, s maga a barlang is rejtőzködik, elsüllyedt világokban, romvárosokban, a dzsungel zöld függönye mögött, vad törzsek védelmében, fel nem térképezett tájakon vagy elásva, eltemetve, mint a holtak. A pénz ezzel szemben banktrezorban, páncélszekrényben, pénztárban található, s végül, miután a bankjegyek mozgása nem tudja követni az üzletek mozgását, a páncélszekrény szerepét a számítógép veszi át, melyben a virtuális pénz dolgozik. A pénz, a kincs demokratikus megtestesítőjeként, úgy viszonyul az eredeti kincshez, mint az intrikus a hőshöz, a prostituált a szűzhöz vagy az exkrementum a nemi szekrétumhoz. A pénzre váltott arany a ritka érték kifejezéséből a triviális általános egyenérték kifejezésévé válik, a végtelen feltörekvés kifejezője a kölcsönös függés kifejezőjévé. A korlátlanul átváltható, folyékony gazdagság felszámol minden kitüntetett minőséget, és az átlagminőség mennyiségére, nem a kimagasló minőségre építi hatalmát. A gazdagság képe a mindenütt jelenvaló és mindig egyforma exkrementum felhalmozása, míg a dicsőségé, mely különleges, ritka, egyszeri teljesítmény, a személyre szóló szekrétum, a vágy „aranya".

Az izgalom „aranya" rendelkezésre bocsátja a „kincset", az életet foganó és szülő test termékenységének őstőkéjét, melynek az arany csak visszfénye, a pénz foganó és önsokszorozó képessége pedig csak karikatúrája. A lovag minden kincsét és életét váltja nőre, a gengszter a nőt pénzre. A nő aranyra váltása és az arany pénzre cserélése pervertálódási transzformációk. Eredményük a személyek instrumentalizálása, s végül az élő test hullára váltása. A dezerotizáció így a destrukció uralmához vezet, s az élettelen szemét a cselekmény győztes deltája. A *Sin City* bemutatja a rendőrt, aki nem több mint a gengszter, nem értékeket őriz, ezért fejét a WC-be mártja a film magányos hőse. Az anális mitológia a konkrétat absztrakttá, a személyest személytelenné, a használati értéket csereértékké alakítja, a genitális fordítva jár el.

A *She* című Robert Day filmben a *Salamon király kincse* filmváltozataiban főszerepet játszó arany helyett végül az örök életet találjuk a barlangban. Ez mindenek előtt az erotikus jelentés folyománya: az anyaméh birtokolja a halálnak az élet általi legyőzése titkát. Ayesha barlangjának titka ezzel összefüggésben olyan értéket tár fel, mely magát az aranyat is értékessé teszi, mint a magasabb értékhez való hozzájutás lehetőségének „útjelzőjét". Az alkimisták számára az aranycsinálás, mint az anyag feletti uralom tudománya, az örök élet titkának keresését szolgálta. A tömegkultúra mitológiájában, a mind cinikusabb, könnyelműbb és lomposabb kincsvadász filmekben, az arany mélyebb jelentései elfelejtődnek, de megőrződik és dominál az életművészet mint élvezéstudomány tematikája.

A *She* poénja azonban nem az, hogy Ayesha megajándékozza a férfit az örök élettel, hanem az, hogy ő maga elveszíti az örök életet, lemond róla, elajándékozza. A nők e kincsmitológiában – a haszon- és előnyszerzés kritériumait tekintve – gyakran rosszul járnak. A komédiákban a nők sorsa az absztrakt arany visszaváltása konkrétra, a gazdagságé nemi

örömre, kéjre, tékozló és bolond vagy áldozatos és idealista szenvedélyre. A szerelem a szegények „egyetlen kincse", a kéj a homo sacer „aranya" (lásd *Taxidermia*). A *Van aki forrón szereti* „aranyásó"-lánya a férfi érzéki „aranyát", nemi vágyát, izgalmát akarja absztrakt aranyra váltani. Ez nem sikerül neki, mert a szegénybe szeret bele. A *Gentlemen Prefer Blondes* egyik hősnője vállalja ezt a sorsot, a másik tiltakozik ellene, a *Van aki forrón szereti* hősnője tiltakozik, de a szegények szerelme csapdájába esik. Amíg a komédia nőalakjai a férfikultúra értékeit követik, prostituálódnak, érzelmeik azonban nem kooperálnak számításaikkal. A filmkomédia számító fiatal női, akik aranyra akarják váltani az „aranyat" (gazdagságra a vágyat), egy személlyel kivételt tesznek, s szenvedélyre lobbanva visszaváltják az aranyat „aranyra": a happy end az anyagi tőkét feláldozva termeli újjá az érzelmi tőkét. A szegények szerelme passióra váltja a passziót. Ugyanennek a végső „befektetésnek" a fantasztikus szimbóluma Ayesha metamorfózisa, aki örök életre váltja a maga életerejét, idegen életre a maga szépségének és vitalitásának hatalmát. A *She*-film kalandfilmi felvezetése olyan egzotikus erotikus út, mely a koitusszal homológ, csúcspontján azonban a testi ekstáziskifejezés átlelkesül, a kaland az inkarnáció, a vágyott nő kézzelfoghatóvá tétele, s a menekülő lény „megnyitása" kalandjából a szerelem átszellemítő felfedezésének kalandjává válik. Ez ugyanaz a metamorfózis, amelyet a férfikaland (háború és utazás) és a női kaland (melodráma) viszonyában is leírhatunk. A férfikaland lényege az akció, míg a melodráma hősnője, akit az akciók eredményeként ért el a férfi, passióra váltja a passziót, áldozatra az örömöket. Az erotika a nőre terheli az anyaságot, a passzió a nőre terheli, a következmények világaként, a passiót. Az akciókaland mint a „halál-az-életben" mitológiája szimbolikus haláltapasztalatokra építi a beavatási élményt; a melodráma – vagy az akciókaland melodramatikus csúcspontja – az „élet-a-halálban", a „boldogság-az-áldozatban" kifejezése. Ez több mint az elveszített szerettek viszontlátása, üzenetük átérzése a világ egészében (ami receptív viszonyban tapasztalja meg az elveszített élő lényegét) ;a receptívvel szemben ezúttal aktív viszonyra gondolunk, a személyes lét, az én strukturálódik eme drámákban olyan érvénystruktúraként, amely „a jóra való kísértésként" él tovább másokban, áldozatával csábítva és kötelezve el azokat.

4.2. Geopoétikai szemináriumok

4.2.1. Robert Day: She (1965)

Az egzotikus kalandorfilm mint férfifilm

A történelmi háborús kaland és az egzotikus útikaland dupla értelemben férfikaland. Mindkét műfaj külső kalandra, a nagyvilágba kilépő agresszív akcióra épül, s a hagyományos filmkultúrában mindkettőt alapvetően férfiközönségnek szánták. Ennek megfelelően az ilyen cselekményekben elhagyott otthon, haza és család helyére a férficsoport, az azonos neműek akciószövetsége lép.

A kalandos akciófilmek egzotikus változata, mely leggyakrabban útifilm, territoriális hódítással kapcsolatos cselekményeket ad elő, akárcsak a háborús film. De míg a háborús film a territórium bekebelezéséről szól, az egzotikus útifilm csak kifosztásáról (olyan különbséget jelezve a két megoldás között, mintha a férfi feleségül vesz egy nőt vagy csupán szeretkezik vele). A *Robin Hood*- vagy *Zorro*-típusú kosztümös kalandfilmtől a krimiig és a

gengszterfilmig a territóriummal egyenértékű cselekménycél lehet az arany illetve bankjegy is, a gazdagság ősi és modern formái. A territórium, az arany és a bankjegy olyan sort alkot, mely az ősibb élményektől a modernebbek felé vezet. Mondtuk, hogy a kalandot e műfajok eredeti formái férfikalandként koncipiálták: a férfi számára az elsődleges kaland azonban a nő. Egyrészt gyakran érte kel útra, ő az úticél, másrészt az utazás, a tér elsajátítása a test elsajátításának szimbóluma, vagy a testi elsajátítás átlelkesüléséé, az út a – valamilyen megfoghatatlan és megfejthetetlen titok által képviselt – lélek felé. Maga a szerelem is utazás: 1./ lelki utazás: egymás múltjának, emlékeinek és vágyainak megismerése, 2./ és testi utazás, a test kontinensének feltárulkozása. A territórium, az arany és a bankjegy ily módon a férfifilmben eredetileg mind a nő szimbólumai: amilyen mértékben erotikus konnotációjuk csökken, olyan mértékben megy át a romantikus, egzotikus kalandfilm tiszta erőszakfilmbe. Az egzotikus kalandorfilm konkrétabban meghatározott cselekménycéljainak kerete a „szűzföld" vagy a „fehér folt". Az előbbi meg nem hódított, ki nem aknázott területet, az utóbbi az ember vagy pontosabban az elbeszélő által képviselt kultúra embere által érintetlen területet jelent.

Az egzotikus kalandorfilm előnye a kosztümös kalandfilmmel szemben hogy a jelenbe vagy a jelen közelébe helyezi el a kalandot, azon az áron, hogy feltételezi a jelenvaló világ nem-egyidejűségét, olyan rejtett miliők jelenlétét, amelyek elmúlt világállapotokat őriznek. Kivetül bennük a lélek mélye, és így a lélekbe és az időbe, múltba való alámerülés külső utazásként jelenik meg. Mindez a jelenben elveszettnek tűnt élmények, kalandok visszaszerzésének lehetőségeként jelenik meg. A banalitás prózája elől való kitérés vagy a belőle való kitörés jelenvaló lehetőségként jelenik meg, azon az áron, hogy olyan hősöket kreálunk, kiknek jellembeli lényege a kitérés vagy a kitörés. Az egzotikus perifériák ily módon a nagy kaland modernizálásának lehetőségét nyújtják.

Az aranybarlang

A Robert Day-film, a *She*, fellobbanó vörös lángoszlop képével indul, melyet harcitánc képe követ. A lángoszlop és a tánc két különböző síkhoz tartozik, a tánc a hegy tövében zajlik, míg a „mágikus hő" a hegy belsejében él, ám mivel a tűz jelenik meg mint kezdet, s a barlang, melyben ég, lesz a cselekmény középpontja, a harci táncot megvilágító máglya lobogása a rejtőzködő mágikus hőt reprezentálja. A harcitánc félelmes, fenyegető, de még nem háború. Az egymás szenvedélyét tükröző és felfokozó testek tánca a szenvedély felkorbácsolása, de nem felhasználása, nem gyakorlati alkalmazása a felkorbácsolt szenvedélynek. A testek közös alakzatot képeznek, mely kollektív testté zárul a tűz körül, a felfokozott aktivitás által a kollektív testet is feltöltve a szenvedély „tüzével". A tánc, a tűz körül, maga is az „égést" játssza el, és ezzel tüzeli azt, a szenvedély önmegjelenítése- és önfelfokozásaként. A tűz – a szenvedély lényegét is jelentő „égés" – körül való kerengés a beteljesületlen, dühödt vágy agresszív lüktetését általánosítja, az izgalmat, amely azért kínzó, mert csak önmagáról mint az izgalom kínjáról alkot képet, nincs képe a beteljesülésről. A beteljesületlen szenvedély, a kielégületlen vágy, az önmagát emésztő izgalom agresszív: a harci tánc, ha nem sikerül az izgalom képével a nyugalomét és beteljesülését szembeállítani, háborús filmre utal. A háború története helyett azonban az utazás és a szerelem történetét fogjuk látni. A film végén a vörös tűz kék tűzzé, az égető tűz hideg tűzzé fog alakulni. A pokol szétmaró tüze a romlandótól megszabadító, tisztító tűzzé. De ezt sem kell kivárnunk, mert a párhuzamos montázs már a nyitóképsort megkettőzi, másik miliőt állítva szembe a harcitánc képével. A tűzzel a nedves-

séget, a kinti világ izgalmával a bensőséget és mélységet, az állati űzöttséggel a növényi nyugalmat, az izgalom végtelenségével a békéét.

Míg az indító miliő ajzott és aktív, a párhuzamba állított miliő passzív. Itt minden mozdulatlan, csak a kamera, a néző, a tekintet aktivizálódik. Az iménti ajzott izgalom önmagába zárt körforgásával szemben, a kamera most ellenállhatatlan, lassú de szükségszerű lendülettel nyomul előre, a birtokbavétel gesztusával. Az iménti fülsiketítő tamtam-zenével szemben kacéran hivogató, simogatón elringató, kényeztető, de szétfoszlón kifulladó, semmit sem ígérő melódia kíséri a behatolást.

A „tüzes", „harcias" tánc ellenpontja a szétnyíló, nedves térbe való lassú behatolás. A behatolás tere, mely barlangként fog feltárulni, előbb bozótként jelenik meg, orchideák szövevényeként, melyek puhán engedő, párás, szirmos testén csillogó nedvesség csordul. A tér mélyére hatolva, mely a virágzás termékeny tereként tárul fel, s a maga rejtett dimenzióiba invitál a kacéran remegő zenével és a nyíló szirom-szövevénnyel, a kamera végül arany asszonyalakot talál. Az arany még egyszer megtestesíti azt a lágy csillogást, amit eddig a növényi virágzás ragyogása és az akvatikus oldódás tere képviselt. Az arany egyúttal, mint az alkimisták ideális anyaga, a királyi asszonyalak képében, az anyag-ideál főrangját egyesíti, egymásra vetíti a nőideál, az asszonyi őskép szimbolikus rangjával. A virágzó befogadás a termésre és foganásra utal, maga a tér egésze ily módon feminis jellegű, s ez az egészében asszonyi tér, melynek közepe asszonyalak, önmaga középpontjába helyezve, a kamera-lendület végpontján, összefoglalja a lényegét. A kinti pattogó, álarcos világ az identitása és arca vesztett vágy kínját képviselte, a lenti és benti világ (melyet a cselekmény később fog az egyetemességben lokalizálni) a teljesülést képviseli: az öntükröző és önsokszorozó, nárcisztikus és termékeny nőiség belső mélységeit, mint a kinti ajzott pattogás és vágylobogás ellentétét, a közönyös nyugalmat, az összes hatalmak fölötti szuperhatalom képét. A barlang, melybe benyomultunk, feminis tér, melynek középpontja valamilyen ősképe ama feminitásnak, amely ily módon, ismétlődve a saját középpontjaként, megközelíthetetlenné, elérhetetlenné válik, s a vágyat soha oda nem érő, célba nem jutó kereséssé, a vágy tárgyát pedig rejtőző vagy menekülő, saját mélységeiben eltűnő tárggyá nyilvánítja.

A feminis tér valóban a reprodukció tere, olyan tér, melynek közepén születésre vár ama önmegsokszorozó lény mása, amely lény teret ad másának, belső világként előlegezve a külső kozmoszt, átölelő, egységet alkotó világként a meghasonlások világát. Így a barlang és a szobor együttese, a nőiség mint önmaga közepe, nemcsak a női nárcizmus képe, hanem annak indoka is, a termékenység, az önsokszorozó erő képeként. A nőiség esztétikumának képe tovább utal, arra, amit a nőiség misztériumának szoktak nevezni. A nőiség nárcisztikus önreflexivitása, a „szépnem" varázsa tovább utal az élet önreprodukciójára. Azonnal indulni fog a cselekmény, melyben a férfiak csak keresik az életet, amit a nő birtokol, s nemcsak birtokol, hanem tékozol is, a szerelemben elajándékoz a férfiaknak. A nő egyrészt gazdagabbként fog megjelenni, „királynőként": az arany mellett a királyi rang a gazdagság másik szimbóluma. Másrészt éppen azért, mert gazdagabb, mert minden az övé, a szerelem az ő részéről fog áldozatként megjelenni, mint a mindent elajándékozás fenségesen szánalmas egzaltációja, erotikus démonból szent és koldus asszonnyá válás.

Miután a behatoló mozgás eléri a tér közepét, az arany asszony képét, a szoboralakot, az önmaga belsejébe tekintő, üres szemű, szépséges közönyt, a kép elsötétül, a filmszem kialszik, mintha az elbeszélés szelleme olyan csúcspontra érne fel, melyen elveszíti eszméletét.

Mintha az arany asszony elzárkózó szépsége kiszívna minden ént, minden fényt koncentrálva belül, s kívül kioltva. A szekvencia a gyönyörben kialvás végállapota felé halad.

A csapat

Az előrevetett csúcspont után indul a cselekmény. Esti távolképet látunk, keleti város tetőit, a cselekmény kiindulópontján azonban a helyet és időt nem azonosítja a szokásos felirat. Az első világháború végén vagyunk Jeruzsálemben, de egy gyarmati háború végén is lehetnénk Kairóban; a film nem a jelenidő konfliktusait ábrázolja, hanem ember és idő konfliktusáról mesél.

Három férfi lép be a hastánc-lokálba: a véget ért háború obsitosai. A csatatérről, az öldöklés színhelyéről jönnek a mulatóba, az erotikus térbe. A lányok tánca annak a táncnak a modernizált folytatása, melyet az imént a „vadak" mutattak be, harci táncként. A félmeztelen lányok lokálvendégekkel elvegyülő tánca ugyanannak a kollektív izgalomnak, közös hullámzásnak a háborgásába merít bele bennünket, mint az imént a harci tánc. A harci tánc és a hastánc egyaránt az intentív izgalom rángása, a férfivilág része, ugyanúgy, mint a háború, azt is mondhatjuk, az ajzott izgalom, a férfihormonokkal elöntött világ „mozgásformái".

Kígyózó hastáncosnő tekergeti hasát, kínálgatja testét. Provokatív ajánlkozása elüt az iménti arany-asszony titokzatos merevségétől. A nemi inger direktsége erőszakos természetű. Inger és kielégülés a kínálkozó testek piacán közel vannak egymáshoz, nem férkőzik be viszonyukba fejlődés, hosszú utazás és titok. Az inger agresszív, kényszerítő természetű, erőszak és erotika eredeti egysége erőszaktermészetű. Ugyanakkor eme erotika jelentéktelensége helyet hagy egy másiknak, melyben az erőszak helyére lépne, az erotika specifikálójaként és felfokozójaként, a jelentés, a titok.

A hastáncosnők, individualizálatlan nemi izgalomforrások, a harcos férfivilág részei. A lokált férfiak és nők, s civilek és katonák töltik meg. A férfiak felkérik a nőket, a civilek és a katonák pedig összeverekednek. Az általános tánc általános verekedéssé alakul. Az erotika és a nőiség első expozíciója nem válik el a háború szimbolikájától: a háborúnak formálisan vége, de életként dúl tovább. Az előtérben a vendégek beszélgetése folyik, míg a háttérben a táncosnő, a háborús és férfivilág nemi prédája bocsátja szemlére, attrakcióként, izgalomforrásként, bájait. A prostitúció, a show és a háború ugyanaz, a lokáljelenet nem a nemi ingerekben fut csúcsra, csúcspontja a verekedés, mely jobban megmozgatja az ember tagjait s nagyobb elevenség-érzést biztosít.

Három férfit emel ki a kamera a lokál vendégei közül. Két ember egy pár, három ember azonban több vagy kevesebb mint egy pár. Ha a három ember között nő van, akkor a három kevesebb mint a kettő, mert harcolni kezdenek a nőért, aki ingadozik közöttük, s ezért nemhogy hárommá, de még kettővé válni sem tudnak. Így kelt nyugtalanságot és meghasonlást a nő megjelenése James Whale: *A zöld pokol* című filmjében. Robert Day művében nincs konkurencia harcot kirobbantó nő a férfiak között, van ezzel szemben munkamegosztás, s a hierarchizáló komplementaritás jó csapattá fogja össze őket. Három hősünk: Holly (Peter Cushing) a professzor (a „mester"), a tanítványa Leo (John Richardson) és a szolgája (Bernard Cribbins). A szolgálat, a tanulatlanság a társadalmi gyermekkor önállótlanságát, függését képviseli, míg a tanítványi státusz az ifjúkor önállóságra törését.

Háború obsitosai, háború és béke, élet és halál, öldöklés és szerelemvágy között, a semmi

(Bernard Cribbins). A szolgálat, a tanulatlanság a társadalmi gyermekkor önállótlanságát, függését képviseli, míg a tanítványi státusz az ifjúkor önállóságra törését.

Háború obsitosai, háború és béke, élet és halál, öldöklés és szerelemvágy között, a semmi peremén, tágabb értelemben a sivatag, szűkebb értelemben viszont az erotikus táncparkett, a beteljesületlen vágy partján. A fegyvert letett harcosok kedvetlenek, blazírtságuk ellenállás a reszocializációval és repacifikációval szemben: arról tanácskoznak, hazatérjenek-e Angliába, ám jobban vonzza őket az Északnál a Dél, konkrétan fekete Afrika ismeretlen belseje, a „Legsötétebb Afrika" mélye, amit a legvilágosabb, ragyogóbb, vakítóbb Afrika, a sivatag aranyhomokja hoz kézzelfogható közelségbe. A sivatag felel meg a bőr ragyogó aranylásának, a sivatagon túl váró barlangvilág, melybe majd alá kell szállni, a szépség homlokzata mögötti világnak, mely chthonikus mélységként konkretizálja a vágyak céljait. A vágyak tudatos célja a szépség, tudattalan céljuk több, mélyebb.

A csapatnak elsője és vezetője elvileg Holly professzor, a film hőse azonban valójában a tanítvány, Leo Vincey. Ugyanúgy, mint az eposzban, a Mahabháratában vagy az Iliászban, nem a sereg vezére a cselekmény középponti hőse. A mester mindent tud a múltról s ismeri a keleti nyelveket, míg Leo nem fejezte be tanulmányait. Holly mindentudása azonban a könyvekből származik, ezért neki sincs kedve hazatérni és tanítani tovább azt, amit nem élt át. A puszta tudás elnyeli az embert, elválasztja az élettől, a puszta tanításnak nincs információja, kiürül, mert hiányoznak belőle a traumatikus jelenvalóság minden választ zavaró, relativizáló és ezzel a felfedezést életben tartó pluszinformációi. A nemtudás, az ismeretlennel, a kimondatlan léttel való találkozás határvidékén, a lét frontján van az igazság, melyre Leo és Holly egyaránt éhes, s melynek keresésében, bár ő maga nem hallja hívását, az inas hűséges követőjük. A hű fegyverhordozó ezúttal tálcát és whiskys üveget hordoz, minden poklokon keresztül, a hősök után.

A szólítás

A legnagyobb távolságok szólítják meg a legnagyobb belső mélységet. Valami hív odakintről és a hívás választja ki a hőst, akinek legmélyebb, maga számára is ismeretlen belső titkait aktiválja a hívás. A puszta meghallás nem elég, mert van hamis és igaz szólítás: a hamis szólítás általában kellemesebbre hív fel (pl. a szirének) mint az igaz (pl. Ábrahám esetében). A felismerési, ráismerési élmény kifejezési formája az ismeretlen ismerőssége, az idegen mély relevanciája. A tudóst otthoni külső karrierje lényegi beteljesületlensége nyugtalanítja, s viszi a sivatag felé, míg Leót egy másik karrier várja kint. Az eltöprengő Leo különös érzésről számol be: „A sivatagi csaták alatt valami különös belső nyugalom szállt le rám." Egy a déjà-vu-érzés adja fel a problémát a cselekmény számára és emeli Leo Vinceyt a cselekmény középpontjába. A professzor, a kész ember, a már-nem hőse, a szolga a még-nem világát képviseli. E tekintetben is Leo a cselekmény közepe, az életkezdet problémáinak megtestesítője. Személyiségként van az egyedbe bevésve a sors, az, amit ez az ember és ez a világ szükségképpen váltanak ki egymásból. A déjà-vu egyrészt a szükségszerűség, ember és feladat egymásnak teremtett mivoltának kifejezése, másrészt azt jelzi, hogy az egyénre szabott alkalmi feladat megmutatkozásában a létvágy általános drámájának első felvonása nyeri el értelmét.

Miután Leo beszámolt az ismeretlen ismerősségének érzéséről, a sivatagban megélt ráismerési élményről, mintegy ez az élmény ölt testet, amikor a szomszéd asztalhoz leül egy szfinxarcú nő, kinek megjelenése a három férfit egyszerre aktiválja. A nő tekintete azonban

Leót szólítja fel és hívja meg, így az ül át a szép idegenhez, míg a másik két férfi a táncosnők karjában reagálja le az Ustane (Rosenda Monteros) keltette izgalmat. A lány tekintete felrobbantja a férficsoport meghittségét, és a többi férfit is a félmeztelen nők karjába űzi, míg a kiemelt Leót áthívja a dekoratív second- és közelképek világába. A többiek reagálásai eltávolodnak, beolvadnak a miliőfestő háttérmotívumok distanciájába, mi azonban alámerülünk, Leóval együtt, Ustane arcának dekoratív meghittségébe. Miközben az aktív figyelmünk köréből már kizárt tánc verekedéssé fokozódik, a kivált szerelmespár eltávozik „valami csendesebb, magányosabb helyre".

Ustane, bár elveszi a férfit társaitól, s a többi nőtől is, valamit még mindig visszatükröz a többi nő erotikájából. Ustane erotikája is olyan, mint a rögtön ható méreg, ez is az erőszak aktusa. Nemcsak megerőszakoló szépség, hanem haladéktalanul teljesülő ígéret is. Az ismeretlen, egzotikus szépség a sikátorban csókot ad, s miközben Ustane csókol, a lány kísérője leüti a férfit. A csókot kísérő, a csók folytatását jelentő erőszakaktus jellemzi ezt a gyorsan ható, megerőszakoló erotikát. Leo Vincey megismeri a kényszerítő bűvöletet, amikor életét megváltoztató, „fejbeverő", „észt elveszejtő" csókot kap egy nőtől. A megelőlegezett csúcsponton, a nyitóképsor eksztatikus csúcspontján, az arany-asszony vis-á-vis-jának fogságába ejtve, kialudt a filmszem, hogy a cselekmény kezdetét úgy keressük meg, mint az eme csúcspontra vezető út kezdetét. Most ez a hatás a szemlélhető, cselekményes eltárgyiasítás nívójára lenyomva ismétlődik: kialszik a film hősének tudata. Az erotika, mely gyorsan ölő méregként jelenik meg, destruktívabb, mint a háború. A háború győztesét vesztesként látjuk viszont, a csók eredményeként.

Hősünk tudata olyan világban aludt ki, melynek Ustane az egyik öröme, gyönyöre. Később egy más világban tér magához, s magához térése mintegy ujjászületés. Bevéződési aktus tanúi leszünk, egy új arc, a nő másik arca néz reá a magához térőre. A ébredőre rátekintő nőarc, mint a létezésnek értelmet adó identitásforrás, csecsemő és anya viszonyára emlékeztető módon mélyíti el férfi és nő viszonyát.

Leo, aki a sikátorban vesztette el tudatát, zárt térben ébred. Ustane kihátrál és előlép Ayesha (Ursula Andress): a nő egyik arca átadja a terepet a másiknak. Az ébredő rabként tér magához: hatalmas fekete óriások állják el némán a terem ajtóiban a férfi útját. A rabság negatív jellemzése azonban elveszti jelentőségét Ayesha megjelenésekor. Pálmafák állnak a szökőkút fölött, melynek vize halkan permetez. A nyitóképsort idéző akvatikus és botanikus ingerhálóból lép elő az új nőkép, a csábító lány után a hatalmas asszony, a pillanatok alatt elévült erotikus nő, a rabnő képe után a kiismerhetetlen, jóságos és kegyetlen, érthetetlen és elérhetetlen nő. Ustane csókot adott, Ayesa távoli dolgokat ígér, s a csókot, mely beteljesedésnek tűnt, szintén átértelmezi, elképzelhetetlen beteljesedések előképévé. Ustane egzotikus nő volt, Ayesa, mint maga Leo is, szőke és kékszemű, tehát akár Leo megelevenedett anyaképe lehetne. A növényi érzékenység és vízpermet ingerfüggönyéből Ursula Andress lép elő. Ahogy a lányarc mögül előlép az asszonyarc, úgy tűnik fel az idegen mögött az ismerős: az utóbbi, erőteljesebb jegyek, az asszonykép minőségei az előbbi, felszínibb, alkalmibb jegyek, lány-jelek saját mélységeként jelennek meg. A táncosnők többes számú nőiségétől, a felizgató lánycsapattól átvette a férfiasság képviselőjét az elcsábító nőiség, tőle pedig a lenyűgöző, elvarázsoló asszonyiság. Az előbbi feminitás verzió még csak „fejbeverő", tudatkioltó ingert képviselt, az utóbbi identitást és életprogramot ad. Ayesha úgy is megjelenik, mint mesei megbízó, elküldő, akitől a cselekményt indító megbízatás származik, s Ayesha

egyúttal a cselekménycél, a kiállt próbák beígért jutalma. De az út, a próbatételek sora is ő maga: a világ Ayesha térképe, leképezése, külsővé válása, ama sűrű és elsődleges lét kivetített képe, illusztrációja, amely hamisítatlan és hígítatlan eredetiséget Ayesha léte képvisel. Az Ayeshához vezető egész út közeledési és birtokbavételi kísérlet, a film egész cselekménye úgy működik, mint egy kétségbeesett szerelmi átkarolás, mely nem jut el a vágyott teljes egyesülésig, összeolvadásig.

Az epika kedvenc motívumai halmozódnak a filmhősök alapviszonyának artikulálása eszközeként. A találkozást a déjà-vu-élmény, az idegenben megpillantott ismerős vagy az alkalmiban megpillantott örök, véletlenben megpillantott szükségszerű élménye készítette elő. Ezt most az emlékezetvesztés motívuma követi: az ember elbizonytalanodik, elveszti önmagát. Olyan nyomot kapott a déjà-vu-élményben, amelyet követve többé nem bizonyos, hogy az-e a lényege, akinek gondolta magát. Eddig azt hitte, benne él lényegében, mint valami világban illetve házban, míg most úgy tűnik, lényege úgy él benne, mint még ki sem csírázott mag a földben.

„Bocsásson meg, de ki maga?"- kérdi a férfi a nőt. A nő ezt azonnal rossz kérdésfeltevéssé nyilvánítja. Az, hogy Leo megkérdi, kicsoda Ayesha, a nő számára annak bizonyítéka, hogy Leo azt sem tudja, hogy ő maga kicsoda. „Nem ismersz meg?" – kérdi a soha sem látott Ayesha. Hangsúlya sajnálkozóan megrovó. „Még nem láttál engem?" – „Nem emlékszem reá." Erre hősnőnk bemutatkozik. „Én vagyok Ayesha. Némelyek úgy neveznek: a Várakozó. És te? Ki vagy te? Tudod-e, ki vagy?" A férfi kissé bizonytalanul mutatkozik be. „Természetesen tudom. Leo Vincey a nevem, de ez minden, amiben pillanatnyilag biztos vagyok." Ayesha méla mosollyal válaszol: „És még ebben is tévedsz!"

Ayesha monológja, a királyi asszony tanítása következik: az igazságot régidőkben kinyilatkoztatták, az igazat magában foglaló jóslat pedig azt mondja, hogy a férfi megtér a nőhöz a múlt sötétjéből, hogy ismét birtokba vegyen mindent, ami egykor az övé volt. Az igazságra hivatkozó Ayesha nem felkínálkozik, hanem visszahív, hazahív. Nem kezdetre, hanem folytatásra szólít fel. „Te, aki Leo Vinceynek nevezed magad, visszatérsz-e hozzám?" Leo igent mond, mire felcsap a nyitóképsorból ismert csábítóan szomorú dallam. A csókban hazatérő Leo a néma csókkal elismeri, hogy nem maga, hanem Ayesha van léte és identitása titkának birtokában, a nőben van a válasz, a nő pedig a múltról beszél, az elmúlt időről, amiben mindaz, aminek lennie kell, már megvolt. Az évezredek vándorútján érkező férfi találkozik a csókban az örök jelenléttel, az időhigítmány az idősűrítménnyel. A férfiben évezredes hajsza a boldogságvágy, mely a nőben otthont adó térré válik. A hazaszólító Ayesa előbb verbálisan vázolja a tér poétikáját, melyet később kibont a cselekmény.

Ayesha csókja adalék a kaland életfilozófiájához. Egy ismeretlen helyzetbe került ember új múltra és identitásra tesz szert, de nem azért, mert az új helyzet kiüríti és átprogramozza őt, hanem azért, mert ismerős identitása volt mély önismeret híján való, szendergő, a felszínhez idomuló és a személyiség leülepedett mélyeit fel nem kavaró, hamis identitás. Annak a lényegnek kell felébredni, ami az ember mindig volt, de soha sem tudta volna meg, hogy az, ha nem hallgat egy hívásra, és nem megy elébe egy ismeretlen helyzetnek. A legidegenebb és a legsajátabb, a legmesszibb és a legközelibb találkoznak a találkozás közvetítette magára találásban. Nem arról van szó tehát, mint a bukástörténetekben, hogy egy démoni film-noir-asszony áldozata személyiséget cserél, lezüllik, elveszti önmagát, akárkivé átalakulhat az asszony játékszereként. A nő, akinek a déjà-vu élmény az aurája: identitás-ébresztő, identitásba hazahívó lény.

Eddigi elemzésünkben az éndiszton élményekkel való nyugtalanító találkozásként, a jellem kockáztatottságának élményeként jelent meg a kaland. A beavatási élmény alapstruktúrája, a halál birodalmának megjárásaként elképzelt kaland nem azonos a pokoljárással: a lelki, erkölcsi „beszennyeződés" élményét is tartalmazó pokoljárás új élményeket ad hozzá az eredeti beavatási élményhez. A pokoljárás tapasztalatát nem meríti ki a beavatás szemantikája, hisz a pokoli tapasztalat nemcsak a halál útját, a „züllés útját" is jelenti. Ez a kalandos epikában döntő szemantikai újdonság a beavatási élményhez képest, s épp ezáltal válnak új – szellemi és erkölcsi – erőpróba típussá az éndiszton élmények. A züllés útja a negatív átváltozás veszélyeit hozza magával, azt, hogy az ember olyan befogadásokra és alkalmazkodásokra kényszerül, amelyek nemcsak gazdagítják, nemcsak információját növelik, hanem kiszámítható és előrelátható életpályájáról is kimozdítják, ahova nem térhet többé vissza: mássá válik, többé nem a régi. Ez az erkölcsi értelmet hordozza a kifejezés – ami a halált is jelenti a filmcímekben – a „visszatérés nélküli utazás". Az, amiért az ember vonakodik kitenni magát egy élménynek, viszonynak, tapasztalati típusnak, a negatív átváltozás, eldurvulás vagy elaljasodás lehetőségétől való félelem. Ez azonban csak a legnagyobb félelem, végső aggály, mely a kalandtól visszatarthat, de ennyi sem kell hozzá. Elég a sorsvesztéstől, mint az életértelem és perspektíva elvesztésétől, vagy a széteséstől, mint lelki önelvesztéstől való félelem is, melynek lényege az, hogy az ember nem ismer többé magára, nem folytatja ott, ahol előző nap abbahagyta, s ezzel a személyiség elmúlt élményei kiesnek a további építkezésből, mely ilyesformán nem lehet többé kumulatív: a személyiség helyére alkalmi reagáló struktúra, a rögtönzött alkalmazkodás, az előzmények és következmények nélküli adaptáció művészete, a hasonulás tökélye lép. Ez is egy lehetséges értelme Leo emlékezetvesztésének, aki erre az útra léphetne, ha Ayesha egy film-noir-démon lenne. Ayesha azonban nem felejtésre, hanem mélyebb emlékezésre hív fel. Leo, magához térve, nem tud emlékezni a közelmúltra, elveszti élményeivel való kapcsolatát. Ayesha célja azonban nem ez, épp a fordítottja, az, hogy olyan távoli és rejtett élményekkel való kapcsolatát találja meg a férfi, melyek a közeli élményeket a lényegi igazságot eltakaró látszatvilágnak tüntetik fel. Nem a kontinuitást akarja elvenni a nő, ellenkezőleg, arra mutat rá, ami a felületi kontinuitásban diszkontinuitás, ami a köznapi emlékezetben feledés. A negatív átváltozás veszélyével, az identitás, a múlt és a kumulativitás elvesztésével fenyegető kaland pozitív fordulata a pozitív átváltozás, addig elképzelhetetlen nagy élményterek visszanyerése, melyekről az ember nem tudott, bár övéi voltak. Régebben a kalandnak ezt a vonatkozását jobban hangsúlyozták, mint a negatívat. Az első nagy kiábrándulási hullám megnyilatkozása az a kritikai attitűd, amely a Jókai-regényekben a hősök váratlan nagy pozitív metamorfózisait kifogásolta. A XIX. századi kaland még egyenesen meg merte célozni e nagy pozitív metamorfózisokat, míg a XX. századi kaland kész volt lemondani a metamorfózisok pozitivitásáról is, csakhogy — a dezillúzió közegében is – megőrizhesse legalább a metamorfózisokat. Így lett a kortipikus kaland éndiszton: megfetrengés a pokolban, vagy az „elidegenedésben", a szekularizált, varázstalanított pokolban. A nagy kaland kétarcú: a jellem negatív erkölcsi fordulatának veszélye, de egyúttal a pozitív metamorfózis lehetősége is. A negatív metamorfózis kockáztatásának árán derül csak ki, hogy a lehetséges önelvesztés helyett önkibővítés és létfelfokozás következett be: csak a próbatétel mutatja meg, hogy az én – a valószínűségek és várakozások ellenére – nem tört össze és esett szét. A pozitív fordulat lényege, hogy az ember jobb mint gondolta, több van benne, mint remélte. Ezt a kalandfilmekben rendszerint társuk, part-

nerük mondja ki az ezt körömszakadtáig tagadó hősökről. Ayesha más nevet ad Leónak, mely nem a férfi által emlékezett múltat és nem az általa előrelátott jövőt jelöli. Az Ayeshával való találkozás múlt-, jövő- és névváltás, de nem a sors megtörése, hanem a téveteg és illuzórikus banalitás igazságra váltása értelmében. Nem tudtam, hogy ez vagyok, de íme, ez rejlik bennem: az önmegtalálás értelme a banális ál-én valódira váltása a tétova sejtelmeknek és nehezen értelmezhető jeleknek értelmet adó megvilágosodás által. A sors csak ebben a pillanatban válik nyitott könyvvé. Itt a szerető felismerését, az embernek rendelt partner felismerését követi az igazi önfelismerés. A másik által jelentett jövővel összekapcsolódva találja meg az ember az utat a saját múltjához, melynek lappangó információja jelölte ki számára partnerül épp ezt az embert. Ezt a lappangó információt jelzi a megmagyarázhatatlannak tűnő bűvölet, amelyet épp ez és csak ez az ember vált ki. A komédiákban az ember nem ismeri fel, hogy ki az, akit igazán szeret, hamis partner után fut (pl. *Lila akác*). Az egzotikus utazófilmekben is gyakori, hogy az út egy részén hamis partnert követ, míg az igazi hiába hajszolja őt (*Red Dust, The China Seas* stb.) Az elmaradt szerelemfelismerés oka az elmaradt önfelismerés: a kettő viszonylatában jelentkező tyúk-tojás probléma feloldása azonban épp a nagy szerető, jelen esetben a „nagy nő" megjelenése. Az én mint banális – eltanult és megszokott – én helyére lép a szerelem és halál „tisztító tüzében" az „igazi" én. Most nyer csak értelmet az a gyakori szerkezet, melyben az énhez hozzá fűzzük az „igazi" jelzőt. Az igazi én ezúttal a szerető vagy a nagy kaland ajándéka: a szerető nemcsak önmagát ajándékozza oda, teljesen és feltétlenül, az igazi ént is tőle kapjuk – e szerelmi mitológia szerint – ráadásul. E közös nagy kaland jelenti a kitörést a banalitásból, melyben az ál-én burkába vannak zárva a trivialitások börtönének rabjai, a konfekcionált emberek. A nagy kaland éndiszton élményei ál-én és igazi én harcában nyerik el funkciójukat. Az ál-én nem tudatosult idegenségét, az általa való fel nem ismert megszállottságot kell egzorcizálni a nagy kalandban az extrémen idegen élmények befogadása, az asszimiláló képesség extrém próbatételei által.

Ayesha első üzenete: nem az vagy, akinek hiszed magad! Második üzenete: keresned kell magadat! Ayesha megbízása kétértelmű: úgy is olvasható, mint a férfi beavatás feladatrendszere, de úgy is mint a női test térképe. Ayesha csókot ad, de nem többet: elhalasztja a beteljesedést. „Messze innen kell megtörténnie, túl az Elveszett Lelkek Sivatagán, és túl a Holdhegységen. Hosszú és veszélyes utazás vár rád, melynek végén minden a tiéd lesz, amire vágysz: hatalom, gazdagság…" Leo folytatja a mondatot: „És te is?" Ayesha bólint: „Minden, amire vágysz." Újabb csók pecsételi meg az ígéretet, amely több mint ígéret: megbízatás.

Az árnyas terem félhomályában minden fény a nő arcán összpontosul. Szőke haja a szobrot, az arany-asszonyt idézi. Ursula Andress ragyogó és révült, lelkes és melankolikus arca messzire néz és mintha távolból szólna. Elmondja a feladatot s átad egy gyűrűt és egy térképet tartalmazó papirusztekercset. A férfi ujjára húzott gyűrű, az egyesülést előlegező eljegyzési ajándék ugyanazt jelenti, amit a papirusztekercs, amelyet a nő, míg a férfihoz beszél, kezében tart, hogy végül az önátadás előleg-ajándékaként, önmaga, nőisége szimbólumaként adja azt is, a gyűrűt követően, át. A térkép felfedezendő, meghódítandó kontinensként jeleníti meg a szeretőt, a térképet hordozó tekercs viszont befogadó térként. Az ígért beteljesedéshez vezető út térképe egyben a női testtel asszociált meghódítandó tér képe. Kiterítve elénk rajzolja az utat, papirusztekercsként viszont a barlang előképe, melybe alá kell szállni az út végén. A gyűrű kapuként képviseli ugyanazt a befogadó teret, amit a tekercs a barlang másaként. „Ha ezt a gyűrűt visszaadod nekem, elmúlnak a veszélyek és teljesülnek mind az ígéretek.

Magadra vállalod-e értem ezt az utazást?" Igen, feleli Leo bizonytalanul, s megkérdi: de hogy találom meg azt a helyet? Ayesha a férfi kezébe adja a tekercset. „Ez a térkép majd vezet." A cselekmény indulását előkészítő főbekólintó eksztázis új értelmet nyer. Leót leütötték, de nem azért, hogy kirabolják, hanem azért, hogy végül megajándékozzák. És nemcsak egy tárgyat kap ajándékul, sokkal többet, megbízatást, vele új életet, később új nevet. A nő harmadik csókkal pecsételi meg a megbízatást, aztán elbocsát. „Most menj. Menned kell!" Ekkor ugyanolyan kényszerítőn kísérik el a fiatalembert a hatalmas óriások, ahogy imént elállták az útját. Ayesha utána néz: „Imádkozom, hogy vége legyen hosszú várakozásom idejének." – mondja a nő, ugyanakkor azonban próbatételekkel nehezített hosszú utazás feltételéhez köti az odaadást: ő teremti azt a várakozási időt, melynek elmúltáért imádkozik. Leo utazása, Ayesha megbízása és az általa adott térkép révén, kétértelművé válik. A sivatagon, homoktengeren, fehérlő csontok és vad törzsek útján való átkelés, a halál birodalmát megjáró beavatási útikaland szokásos értelme mellett, a női test szerelmi elsajátításának értelmét is felveszi. Az út első szakaszában a sivatag arany útját, második szakaszában a felszín alá való behatolás, a feltárult mélységek útját kell bejárni. Ez megfelel a szeretkezés két részaktusának: a felszín tapintásának és a mélybe való behatolásnak.

A megfoghatatlan ígéretek bizonytalan útján kell elindulni a messzeségbe. Azaz: ami nagy, ami nagyon fontos, az nincs közel. A déjà-vu tematika és az emlékezetvesztés is azt jelezték, hogy meg kell haladni a közvetlenséget. Ezért erősebb az Ayesha-arc mint az Ustane-arc. Ayesha megjelenését a néma óriások előlegezik, de beszélő kísérője is van, feketébe öltözött híve, papja, aki „királynőnek" szólítja. Ustane ígérete: a következő pillanat. Ayesha követelése: egy sors, egy egész életút. Ustane a közvetlen, a véges, míg Ayesha a közvetett, feltételes és nehezített, azaz végtelen öröm ígérete.

Ayesha, ha felstilizált királynői módon is, jellegzetes nőstényi alapprogramot, alapvetően egyszerű viselkedési modellt realizál. A pálya szélén várakozva versenyezteti a hímet, akinek le kell győznie az éhséget és szomjúságot (tűrni és bírni a hosszú teljesületlenség, a vágy kínjait), türelmet tanúsítani és erőfeszítést vállalni, legyőzni a távolságokat és a halálveszélyt, a „vad törzseket" és „sivatagi rablókat", a destruktív konkurencia szimbólumait. Sokszorosan kell győztes hímnek mutatkoznia a nőstény odaadásának feltételeként. Nemcsak önmagát (saját türelmetlenségét) és a konkurenseket (mások birtokigényét) kell legyőznie, hanem végül magát a nőstényt is, ezért válik azonos értelművé a nő és a tér, az elsajátítás és a hosszú út. A fő ellenfél a messzi nő felé menetelés idején, a sivatag, a „perzselő vágy" világa, éppúgy a nő hatalmának kifejezési formája, ahogy az általa nyújtott öröm jelei az átkelés végén feltáruló csúcsok és barlangok: ez mind a világ teste, a nőtest ekvivalenseként.

Leo, miután – furcsa élményét ellenőrizendő – társaival tér vissza Ayesha kastélyába, lakatlan, üres teret talál. Az imént életteli térből minden eltünt: urak és szolgák, ember és növény; még a kút is szárazon áll. Mintha minden illúzió lett volna, álom csupán. Ayesha fellépését az előzmények nélküli váratlanság és valószínűtlenség jellemezte. A kaland az előzményekből levezethetetlen hirtelen túlteljesülése minden várakozásnak, olyan létteljesség berobbanása, mely éppoly folytathatatlanul foszlik szét, amilyen véletlenszerűséggel bukkant elébünk. Fellépése előtt bejósolhatatlan, utóbb pedig a kétely tárgya. Társai nem is akarják hinni Leo meséjét, a megbíztatás jelei azonban Leo kezében vannak: a gyűrű és a

Sivatag

Ayesha azzal indít hosszú útra, hogy újradefiniál. A szerelem újrakeresztelés. A „nem az vagy akinek hiszed magad!" vagy a „légy, aki vagy!" hagyományosan morális jelszavai a szenvedély közegében „jón-rosszon túli" értelmet nyernek. Az ember kapja, örökli első, köznapi, felületi identitását: az, aminek hiszi magát, egy ráerőltetett egzisztenciaforma, mások álma az ember létéről, mások vele való terve, s még korántsem az ő magára találása. „Magasztos" szülői álmok vagy alantas szociális érdekszövetségek és alá-fölé-rendeltségi viszonyok akarják asszimilálni életét, melyekkel szemben szerelme az alvó lehetőségek ébredése: mert a szerető képe a szeretett személyről az utóbbi röntgenképe. Az szeret, aki az embert maga által sem ismert lényegi, lehetőségbeli teljességében érzékeli és fogadja el. A szerelem egy ismeretlen és lappangó létteljességre való reagálás. Leo Vincey a nő első, Ustane által képviselt arcától kábává, tehetetlenné és tudattalanná válik, míg a nő másik arca (Ayesha) magasabb tudatosságra hívja fel. Az egyik elvesz a régi, köznapi, banális élettől, a másik újat ígér. Az Ayesha által ígért új élet befogadója az ájult, tudattalan Leo Vincey, fekvő helyzetbe került férfi, férfi egy férfiatlan helyzetben, az odaadás receptív helyzetében, a tehetetlen gyermek helyzetében, fel nem nőve feladatához. A vízszintes, fekvő, passzív pozíció a férfit fokozza le, veti alá, nem a nő helyzetét jellemzi, ezzel ellentmond a triviális erotikának, mely a nőt képzeli el a szerelem horizontális passzivitásra ítélt áldozataként. A gyermeki egzisztenciaformába regrediált Leóval szemben Ayesha „nagy anyaként", egyfajta „anyaistennőként" jelenik meg: tőle származik az élet megbízatása. A gyűrű, Ayesha ajándéka, „Kuma elveszett városára" utal, elsüllyedt világba, elveszett térbe hív meg. Ezzel olyan férfi-nő viszonyt alapít, melynek az anya-gyermek viszony a modellje. A „nagy anya" archetípusát erősítő további motívum, hogy egész férficsapat indul, a sivatagon át, a barlang felé. Az útikaland útja mint az egyre elrettentőbb megpróbáltatások szelektív mechanizmusa, bioanalitikai mélységek hajszálgyökereiből táplálja a narrációt. Az ősút, melyet szelektív mechanizmusok, gyilkos próbatételek strukturálnak, az ondósejtek útja a petesejt felé: a spermiumcsapat tagjai közül csak egy lehet befutó. „Kuma elveszett városa" a létezés első színhelyét, a jövendő individuum eredeti tartózkodási helyét idézi, ahol a kettőből egy lett.

Leónak passzív helyzetben kell lennie, hogy befogadója lehessen a megbízatásnak, de aktivizálódnia kell, hogy teljesíthesse azt. A megbízatás ezért útra hív. Ayesha első szerelmi feltétele: „Keresd magad, légy, aki vagy!" Második szerelmi feltétele: „Kelj fel és járj!" Harmadik szerelmi feltétele: „Ne add fel, menj végig az úton." A létezés esztétikáját és etikáját, a cselekvés művészetét és tudományát a női szerelmi feltételek programozzák, adagolják, rendszerezik és tudatosítják.

Az arany-anyag, mely előbb az arany-asszony testszíneként jelent meg, most a napfény által bearanyozott sivatag távolképeiben tárul elénk. A távolságok feltárulását menetzene felhangzása kíséri. Az útidallam egyszerre hív fel álmodozásra és cselekvésre. Messzire ható fúvósok hívogató szólítása olvad a biztonságosan lépdelő, de nem monoton ritmusba, mely az akció közben is mindig őriz valamit az álmodozás messze tekintő mivoltából. Nemcsak a távlatokat őrzi az álmodozás, melankóliát is visz az optimista menetzenébe: a fúvósok merengő sóhajtása arra is utal, hogy nincs biztosíték a teljesülésre. A melankólia érintése azonban másrészt ismét a cselekvésre hív, a vele való kapcsolatot erősíti, hiszen az akcióba való belevetettség az egyetlen biztosítéka a teljesülésnek. A melankólia a jel-lét kapcsolat csapdája – a lét jeleinek önálló létként az ember és a lét közé nyomulása – által a jelekbe zárt

ember létvágyának kifejezése. A melankólia szociológiája elveszett cselekvéstereket siratót bánatot talál, a melankólia ontológiája soha el nem ért cselekvésterek megszállottságaként ragadja meg a vágyat létvágyként.

Hőseink teveháton vágnak neki a sivatagnak. A lakáj tengeri betegséget emleget (hisz homoktenger választ el a céltól s a teve a „sivatag hajója"). Homokdombok sárga hullámai sodornak a láthatár felé, arany nappalok és mélykék éjszakák váltakozása a sivatagi út. Két színű a sivatag, de kétszínű is, mert a szépség veszélyeket rejt magában, s a bűvölet vezet a kockázat felé. A hatalmas táj halálos, fenyegetően elbűvölő – szépsége, miután a táj és Ayesha sokszorosan egymásra utalnak, szerelem és halál kapcsolatára utal. Az élet forrásainak keresése tesz képessé az élet kockáztatására. Az örökkévalóságot – mint örök valóságot, örök visszatérést, azaz lényeget – keresi a hős, aki belehalni is kész a harcba. A kaland úgy is meghatározható, mint a szubsztanciális élet keresése, ami a véletlen, epifenomenális élethez képest megéri a halált. A háborús mitológiában a hőstett emléke képviseli az örökkévalóságot, amit a szerelemmitológiában a nemzés, az elevenség továbbadása.

A nappal a sivatagé, a homokkal, az anyaggal való harcé, a szomjúságé és erőfeszítésé. A nappal anyagi és harcos, az éjszaka akvatikus és képi természetű. Az este leszálltakor az oázis tavára, a holdfényes víztükörre kopírozva jelenik meg Ayesha képe, ölelésre tárt karral. Az ellenvilágból, tükörvilágból szólít, s a nappal szenvedésével, erőfeszítésével és fájdalmával szemben gyönyört ígér a nő képe. A nappali tér, az anyagóceán végtelensége a perifériára veti az embert, míg a hold, a kéj, az éj nyugvó tere középponttá nyilvánítja. A vágykép, mely egyben az utasok hívó és vezető parancsolója, szőkén, lenge fehér ruhában, ölelőn világítva – karjait széttárva, tehát tárulkozva, befogadva – kopírozódik a víztükörre, melynek szellő érintette remegése fel is oldja. A tó és a nő képét egyesítő szomjoltó víziót másnap fokozott szomjúság követi: felszúrták a víztartályokat, megfosztották a férfiakat a szomjoltó elemtől. „Hallottál valamit éjszaka?" – kérdi társa a hőst. Csak Ayeshát hallotta: a kínok növekedésére sincs más magyarázat csak az úttal azonos értelmű nő neve. Ez az a pont, ahol a kísérők feladnák a vállalkozást s megfordulnának, Leo azonban rábeszéli professzorát, hogy ne adja fel „élete megkoronázó momentuma", az elsüllyedt város felkutatásának szándékát: „Azt hiszed, hogy egész hátralevő életedben lenne egyetlen nyugodt éjszakád, amikor fel nem tennéd a kérdést, hogy mit mulasztottál?" – kérdi Leo. A fiatalember szerelmi szenvedélye adja vissza a meglett férfinak a hivatás szenvedélyét, az érzelemé a szellemét. A professzor tanítványa a nő tanítványává és a professzor tanítójává változik. A választott férfi lendülete viszi tovább a csapatot. Az inasnak nincs önálló célja és akarata, a szolga a professzort követi: ennek azért van jelentősége mert most már ilyen vakon követi Leo is Ayesha akaratát. Éjszaka Ayesha kopírozódik a sivatagi tájra, nappal a térkép: térkép, táj és Ayesha hármas egységében ismételt megerősítést nyer a világtest antropomorf és a nőtest kozmomorf értelmezése, út és cél, elküldő és jutalom azonosítása a nőben. A hármas egység motívumára a déjà vu élmény megerősítése felel. „Ismerős a táj, mintha hang hívna a múltból, öröklött emlék szólítana." – mondja Leo, a táj fölött merengve.

A kulacsok elvesztését a tevék elrablása követi. Fekete férficsapat, sivatagi rablók bukkannak fel, csata következik. Nemcsak a tevék vesznek el, a film hőse meg is sebesül a csatában. A víz és a tevék elvesztését az egészség elvesztése, a testi szétesés, a lázbetegség állapota követi. Ép kezébe szorítja sebesült félkarját, mintha az önmagába kapaszkodó test autoerotikája lenne a szétesés gyógyszere, hogy léte lazuló eresztékeit összefogva elvigye a maradékot

a nő elé. A szerelem sivataga, a szerelem betegsége vezetnek a nő felé, a testi integritás szétesése fejezi ki a lelki integritás sérülését, a vágy kínjait. A rajongás révületét, a lelki lázat a testi láz révülete követi, s az, aki „magán kívül van", „nincs magánál", vezeti, előre sietve, a csapatot. „Egyszerűen tudom, hogy sikerül." – közli Leo, aki már alig él: a bizonyosság, az evidencia, a szükségszerűség érzése, erősebb, mint a józan társak érvei.

Ezzel véget ért a sivatagi út, a hegyvidék határára értünk. A horizontális után a vertikálist, a messzeség után a magasságot kell meghódítani, ahogyan a szerelemben a bőr simaságának epikáját kiegészíti az ívelő idomok dramatikája. Előbb a vízre kopírozódott Ayesha, a mélységek képeként, most a hegyekre, a magasságok szimbólumaként. Ismét tárt karokkal: mint az anya, aki járni tanítja gyermekét, s tárt karokkal biztatja a térnek nekirugaszkodó kísérletre, hogy az első lépéseit próbáló gyámoltja végül karjába essék.

Ugyanez a szőke vízió látható John Huston *Moulin Rouge* című filmjének a halál élményét artikuláló záróképsorában. Ott a haldokló festőnek int a Gábor Zsazsa által alakított énekesnő. A kezdet és a vég képe ő, a forrás és a delta. Huston filmjében a „nagy nő" a beteljesületlen, elérhetetlen csúcspont kifejezése, ahova nem juthat fel a nyomorék, az öröm ama csúcspontjának képe, mely helyett jut fel az „örök dicsőség", a „nagy alkotás" objektíve magasabb, szubjektíve azonban alacsonyabb értékű csúcspontjára. Huston filmjében az élet végét jelenti be minden elérhetetlen örömök összefoglalásaként, utolsó megtestesüléseként a „nagy nő" képe, mely a Robert Day-filmben az életkezdetet motiválja: az irreálisan nagy remények teszik az életet nagy vállalkozássá. A „szőke nő" sztereotípiája az egyik filmben halálangyal, a másikban az élet elevenségének forrása, kit hol a tűzoszlop, hol a csendes tó képvisel: az élet tüzének és vizének királynőjeként. A lángolás és az oldódás egymás feltételei és mértékei a szerelemben, amelyet Ayesha ígért.

Királynő és rabszolgalány

A sivatag, mely szomjúsággal és támadókkal, ellenfelekkel kínzott meg, ajándékkal bocsátja további útjára az átkelőt. Ismét fekete árnyék jelenik meg a fényözönben, s a néző új veszélyre készül, ám Ustane az, aki távolból követte, hívatlan társként, az utasokat, s csak akkor lép elő a rejtőzködő készenlét láthatatlanságából, amikor Leo elveszti eszméletét. „Soha nem voltam messzire." A film elején azért vesztette eszméletét a férfi, mert előjött, felbukkant a nő, most azért jön elő a nő, mert a férfi rászorul, beteg, elvesztette eszméletét. Itt a nő játssza azt a szerepet, a távolból vigyázó áldozatos imádóét, akit Az aranyszemű lány című Balzac-novellában – mely a szerelmi áldozattörténet egyik prototípusa – a férfi imádó játszott. Ustane a nő megszokott arca, a köznapi társ képe, akit az ember már nem is lát, de akinek közelsége, rejtett jelenléte tartja őt életben.

Az Ustane-történet is archetipikus, nemcsak az isteni nagyasszonyé. Ustane idegen utakra hívó mosolya és főbekólintó csókja a kezdet, ő is rabbá tevő, már az ő kacérsága is áldozattá teszi a férfit, ám miután a férfi követni kezdte Ustane-t, a nő is követni kezdi követőjét; amikor a férfi beleszeret a nőbe, a nő beleszeret rabjába, rabjának rabjává válik, ami felszabadítja a rabot, és szolgává teszi a nőt. Ustane így saját egykori, egynapos uralmának rabszolgájaként kel át az „élet sivatagán". A kacérság ünnepét követi a hosszú szolgálat, Ustane, az a nő, akitől addig „ájul el" a férfi, míg meg nem kapta, a köznapi asszonysors megtestesítője, a szerelmi romantikát követő mindennapiságé. Ustane az, amit a prózaibb műfajokban, a komédiában vagy teleregényben megjelenített nő a mindennapi társnak, a férjnek jelent, míg

Ayesha az, amit az anya a fiának jelent. Az asszonyi mindenhatóság – Ayesha istennői és királynői tulajdonsága – a férfiból is szinte kisfiút csinál. A szerelemmitológia mindig ennek a funkcióhalmozásnak a titkait kutatja: hogyan tud a nő „lányom, anyám, húgom, szeretőm, hitvesem" lenni? E funkcióhalmozó nők azonban nagy bestiák, míg a „szent asszony" egyfunkciós, mindent ad és semmit sem kíván: ezt a funkciót tölti be itt Ustane. A lány a férfinak, akinek szerelme elcsábítja őt, áldozatává válik, fia életében azonban mágikus hatalmú királynő, anyaistennő szerepét kapja. Az Ustane-Ayesha differencia ezért lány-asszony oppozícióként is leírható. Ustane magányos lovasként tűnik fel a sivatagban: a lány még társ, bajtárs, barát is lehet, a nő „teljesen más" mivolta csak az asszonyi, pontosabban a beteljesedett asszonyi, azaz anyaszerepében bontakozik ki. Ustane mindent megértő bajtárs és áldozatos segítő: csavargólány és ápolónő, Ayesha ellenben első sorban titok, a férfi számára elérhetetlen életképletek birtokosa. Még *Az angol beteg* hőse is ugyanezen két nőtípus közé beállítva éli meg sorsát.

Ustane óv Ayeshától és visszahív a világba. Ő az a nő, aki mellett a férfi betöltheti összes egyéb funkcióit, végigjátszhatja egyéb szerepeit, míg Ayesha valamilyen monopolisztikus objektumként, az összes többi személyek és az egész élet vetélytársaként csábít el. A lány óv a továbbhaladástól. „Ott nincs más, csak kárhozat és halál. Térj haza saját világodba, és én követlek, veled megyek!" A férfit kísérő nő óvja a nőt kísérő férfit, mintha saját nyomorúságától féltené. A férfi azonban úgy érzi, joga van mindent feláldozni a „nagy nőért", mindazt megtenni a hatalmas asszonyért, amit a „kis nő" érte, a férfiért tesz meg. A mazochista szerelmi nirvána jogáért, csábító nyomorúságáért, megkínzó kiváltságáért folyik férfi és nő harca.

A rabnő Ustane után megjelenik Ustane népe, a rabszolganép. Ők járják a film elején látott táncot, ők élnek az ajzottság dühös mámorában, a vágyak beteljesületlenségének állapotában, a nemszabadság ekstázisában, az örök még-nemben, a világot mozgásban tartó, dologra késztő ürességben. Ayesha „mindent" ígért, s a mindent ígérő királynő népe táncolja el a megváltatlanság ekstázisát. Ustane kevesebbet ígér, de többet ad. A nagy ígéretek fanatizálják, míg a kis ígéretek demokratizálják a viszonyokat, ám a mazochista vágy legyőzi a szadistát, Leo rá sem hederít már Ustane-ra, akin uralkodhatna, s Ayesha nyomába szegődik, aki uralkodik rajta. A „halálos szerelem" világa hierarchikus. A sivatag csak a szerelem plátója volt, s a zsarnoki bűvölet érzése, a kiszolgáltatottság visz át a vertikális világba. A sivatagi átkelés titkos társa Ustane, a csúcsok világában azonban Ustane lemarad s a zsarnoknő a társ. Nem véletlen, hogy jellemzésekor a halálangyalt idéztük fel Huston filmjéből.

A feminitás labirintusában

Emberalakot mintázó hegycsúcsot látunk. Lába között a barlang bejárata, a másik világ, a vándorlást, a térhódítást és az emelkedést, a magasba törést kiegészítő harmadik motívum, a behatolás tere. Az itt várakozó világ, mint a hegycsúcsok világa, a síkvilág fölött, egyúttal földalatti világra, a síkvilág alatti dimenzióra utal, a próza, a rabság, a banalitás világának kétszeres túlteljesítéseként, a kilengések világaként. Ayesha, a sziklavilág királynőjeként, fekete-arany jelmezben lép fel, fején arany fejdísz, testét pedig fekete tollakból kreált királyi palást borítja, a sziklavilág sasmadaraként, a boldogság és boldogtalanság madaraként jelenik meg. A rokonértelmű szovjet filmben, *A boldogság madarában* a népi hős legyőzi a kéjes kínok nődémonát, míg az angol filmben, bár a barátok és a szerető is kérlelik, nem hajlandó e szerepet felvállalni.

Hőseink csapatát követve lépünk be Ayesha fennhatósága alá, a labirintusba, az „alatt", a „belül", a „túl" világába, mely uralkodik az egyéb világon, s őrzi a szerelem, a halál, a halhatatlanság, az öröm, kín és kéj közös titkát. A sziklavilág magasságainak királynője, a sastermészetű madárember egyben a mélység úrnője. A hegy gyomrában megnyílik a föld, forró nyílásban fortyog a tűz, mély kráter felcsapó tűzoszlopa lép az élet vize helyére (mely pl. a *The Golden Voyage of Sindbad*ban várt, hasonló díszletek között, az út végpontján). Az Ayesha-Ustane munkamegosztás, a kétarcú nőiség specializált megtestesítői ellentmondásában ettől a ponttól kezdve, a szomjat oltó Ustane figurájával szemben, Ayesha a tűz oldalára kerül, a tűz pedig felveszi az éjszaka színét, kék és hideg tűzzé válik, ezért lehet az élet vizének utódja, az élet tüzeként. Az egyik nő emberi életet kínál, a másik örökkévalóságot. Az egyik gyógyító szerelmet, a másik pusztító szenvedélyt. Az egyik nő szomjat olt, a másik még nagyobb szomj gyújtója. Ustane léte tettekből épül, Ayesha csábképpé merevül. Az imádat csak a lehetőségek képét csodálja az emberben, nem jut el a képtől a létig, a lehetőségtől a valóságig. Dorian Gray helyett a képe öregszik, a lét vált mozdulatlan képpé és a kép vált mozgó, kifejező, sorssal bíró időbeli létté. Ilyen képpé vált lét Ayesha is, aki kilépett az időből és elmúlásból. Az istenarcú partner legyőzi az emberarcút, a nő képe legyőzi a nőt, s az integrális őskép az összes specializált képeket, a mindent jelentő az önmagát jelentőt, Ayesha legyőzi a másikat, így végül Ustane is eltűnik az égő résben, a tüzes nyílásban, a szép Ayesha hatalma által lefedett kráterben, s csak hamu marad belőle, egy marék korom.

Ayesha, mint a nő képe, egy kép a múltból, a lét tökéletes kifejezővé válása, alárendelése a képnek: az abszolút nőben sem több, sem kevesebb nincs, mint a nő ősképe, az anyakép. Az anyának azonban erénye, ami a szeretőnek bűne, hogy nemcsak ellát, el is tud választani magától. Ayesha, s ez a múlt bűne, szétválasztott, amikor a nagyobb egységért küzdött: ezt korrigálja a jelenben, amikor nem az egységért való küzdelem akaratlan eredménye az elveszítés, hanem a távolodás, menekülés, rejtőzködés eredménye a reménybeli egység.

Ayesha új jelenése, ahogy nem népe, a sokaság, hanem Leo, az egyetlen számára jelenik meg, az előbbi jelenés ellentéte: pihegve, fehér ruhásan, lengén és rajongva. Kétezer éve vár rá, vallja Leónak Ayesha, ami ezúttal szó szerint értendő, míg más szerelmes filmekben képletesen. Mi Ayesha vallomásának általános értelme, a szerelemmitológia időtörvénye? 1./ Az, hogy a szerelemnek saját időmértéke van. A vágy intenzitásától függ az idő tágulása, minél jobban vágyunk, annál lassabban telik az idő. A nagyon vágyott késlekedésének percei napokkal, napjai évekkel érnek fel. 2./ További értelme a vallomásnak, hogy a szerelemmitológia az idők teljességét azonosítja az egymásra találás pillanatával, mintha az összes generációk szétfutó sorsai és egyesüléseken dolgozó életmunkája mind azért lettek volna, hogy ezt a találkozást hordozzák és szolgálják. 3./ Ayesha időtlen idők óta várja azt a férfit, aki legyőzi őt, s azért kell olyan sokáig várni a királynőnek (a nagy szadistanőnek) a mazochista beteljesedésre, mert győzőnek született. A győzelmek az életösztön termékei, a szerelmi beteljesedéshez azonban a halálösztön munkájára is szükség van, mert a szerelem első szakasza ugyan a hódítás, csúcsra vivő második szakasza azonban az önátadás. 4./ Ayesha mellett váltakoznak a férfiak, ő azonban, a cserélhetőket cserélgetve a felcserélhetetlent várja, a felcserélhetetlen pedig az, aki feleleveníti az ősképet, a primér férfiképet, és felszínre hozza az ember alapkonfliktusát. 5./ A nő e történetben a lét és idő törvényét képviseli, míg a férfi a társadalmi lét és történelmi idő törvényét, így az utóbbi, a férfi világában van valami felületes és jelenségszerű, beteljesületlen, mely a másiktól várja a választ végső kérdéseire, ám

egyúttal nála van a konkretizáció hatalma, ezért a másik nélküle csak várakozó. E fantázia a nőhöz osztja be az örökkévalóságot, a férfihoz a történelmet, álló illetve rohanó idő alakjaiként differenciálva őket.

A nő magával vonja, leülteti és átkarolja a férfit „Emlékszel a halálodra kedvesem?" A nőarc hipnózisa vezet vissza a múltba, az évezredek visszaútjára. A szerelmi ekstázis mámoros hanyatlás az idők mélyére, a kezdetek kezdetéhez. Ami előbb az emlékezés kötelezettségeként jelent meg, az most úgy konkretizálódik, mint az ősbűn vagy az alapprobléma megvallásának kötelezettsége, hogy az ezzel való szembenézés által a jelen pillanat az egykor elrontott ősboldogság közvetlen folytatásává válhassék, s a közbeeső – banális idők – évezredek elveszítsék súlyukat, jelentőségüket: a közönséges idő, a nyilvános és kollektív idő, a köznapi sorsok és dolgok ideje, vagyis az egész történelem, amelyben Leo élt, s amelynek küldötte, puszta hátráltató motívumként sorolódik be e szerelemmitológia koncepciója szerint, a ködképek, illúziók, látszatok típusai közé. Nemcsak mellébeszélés van, mellécselekvés is, s eme álvilágból szólít, hív vissza Ayesha.

A múlt bűnére alapított cselekmények túlajzzák a képzeletet; a lelepleződés mindig triviális. Ezúttal egyszerű háromszög konfliktus, vázlatos és véres melodráma színhelye a múlt, a megcsalt nő gyilkos bosszújának története. A múlt a korrekcióért küzdő jelen fordítottja, melyben a kevésbé fontos nő csábította el a férfit a fontosabbtól. Lehet, hogy a kevésbé fontos nő győzelme a realitáselvvel alkuvó Libidó győzelme a nem alkuvó Libidó fölött, s a férfi évezredeket nyert vele: éppen a történelmet, amelyből most kilépni készül Ayesháért.

A múlt bűne anyai bűn: a monopolisztikus objektum zsarnoksága. Ayesha ősbűne, hogy nem tűri a bűnt, a szerelem beszennyeződését, meggyilkolja a férfit, amiért az az abszolút nőt relatív nőre, a szükségszerű nőt véletlen nőre, alkalmi nőre váltja. A megelevenedő emlékek Ayeshája leszúrja a férfit, akit meglep a másik asszonnyal, Ustane múltbeli megfelelőjével. (A film, Rider Haggard regényéhez képest, növeli Ayesha jelentőségét: a regényben Ayesha a férfit követelő, elkívánó harmadik, a filmben a másik nő.) A szerelem teljessége a harmadik felbukkanása előtti világba hív vissza, a világ felbukkanása előtti elővilágba, a szimmetrikus és megfordítható kapcsolatok világából az aszimmetrikus és megfordíthatatlan kapcsolat gubancába. Egyesíthetők-e az egyesülések? A Leo-Ustane kombináció kombinálható-e az Ayesha-Leo kombinációval? Ayesha teljességet, abszolútságot követel: az abszolút kombináció abszolút szelekció is, minden más kombinációs lehetőség tagadása. Ebbe azonban belehal a világ, mert nemlétre ítéli az egyéb kapcsolatokat. Beletemetheti-e valaki a létét egy egyetlenbe, kitüntetett másvalakibe? Az a nő ölte meg tehát a férfit, aki azóta is visszavárja őt és a melankolikus vágy mágiája által feltámasztja lényegét. A kezdet tökéletessége a folytatás lehetőségei szempontjából gyilkosság. Az a nő öli meg őt, az előtörténet Leóját, aki nélkül az élet nem-élet, csak szendergés és feledés.

Ayesha a koporsóhoz vonul, melyben az élő férfi, a modern férfi, a közülünk való ember mását, pontosabban fordítva: az antik férfit, az eredeti példányt, Kallikratészt őrzi, akinek Leo Vincey a másа, leképezése a korban, a nemzedékben, a múló időben. Afrika, a hegy, a barlang és a koporsó mind Ayesha, az anyaföld és anyaöl, a termő és szülő természet. Ayesha nemcsak a várakozó, hanem az őrző is, aki megöli amit szül és újraszüli, amíg az kedvére való, tökéletes, beteljesedett formát nem ölt. Ezért szigorú bíró, ezért veti el a mértékének nem engedelmeskedőt. A koporsó a nő lelke is mint az ősképek őrzője, de a teste is mint a magzat őrzője: az a pont, ahol el vannak temetve és újjászületésre várnak, hogy jövővé váljanak

a múltak. A sivatagi hadjárat, a háború és az utazás, a beavatás csak az út egy szakasza, és nem az út célja. Minden út visszaút: minden cél a múltban van, a cél a halottak birodalma vagy az anyaméh, a hely, mely egyúttal egész világ, és az én, mely nem differenciálódott a te forrásától. Az anyakép: a te mint az élet forrása, válik a szeretőkép faszcinációjának ihletőjévé.

A hegy belsejében való előrehaladás, a belső és a mély dimenziók meghódítása, miközben démonizálja Ayeshát, egyre versenyképtelenebbé teszi Ustane figuráját. A banális szépség verseng a démoni szépséggel, a mágikus kód a prózaival, az esztétikai az etikaival és a biológiai a társadalmival. Két szerelemmodellel találkoztunk: egyik a férfi mint úr és a nő mint szolga, a férfi mint beteg és a nő mint ápolónő modellje (Leo és Ustane). A másik a nő mint istennő és a férfi mint főpap (ezt hangsúlyozza, hogy valóban egy főpap, s nem egy miniszter lát el a királynő mellett szolgálatokat): ezúttal a nő az úr és a férfi a szolga. A Haggard-regény Ayesháját csak csúszó-mászóként lehet megközelíteni: „Angol férfi létemre mért másznék négykézláb valamely vad királyné elé, mintha csakugyan majom volnék." —elmélkedik Holly. „Ha egyszer megteszem, mindig meg kellene tennem, ez pedig alárendeltségem önkéntes beismerése volna." (Rider Haggard: Ő. Bp. 1914. 109. p.). A királynő az imádat élményével fenyeget, mely a szolgai önelvesztés állapotaként jelenik meg. Az öntudatos Holly azonban, elvei ellenére, mégis térdre borul, amikor Ayesha leveti fátylát.

A Rider Haggard-regényben matriarchátus és poliandria jellemzik Ayesha birodalmát. A nők választják s cserélgetik a férfiakat, akiket használat után elbocsáthatnak: az olasz *Herkules*-filmekben minduntalan ilyen amazon-birodalmakban szállunk partra (uo. 61. p.). Az élet eme koncepciójában a nő az alaptag és a férfi csak váltakoztatható toldalék. A film bemutatja az elhasznált férfiak temetőjét, az egykori, Ayesha mellett váltakozó főpapok kriptáját. Örökösük, a jelen főpap így jellemzi Ayeshát: „Ő mindig itt volt. Mint a sivatag. Mint a hegyek." A film regény-eredetijében emberfej alakú hegy Ayesha világának határjelzője. A mozdulatlan arcvonások mögött egész világot rejtő kőarc közönye a feminin közöny és magáértvalóság rémképe. Ayesha végtelen szépsége, szembeállítva Ustane véges szépségével, ugyanazt fejezi ki, mint az emberarcú kőszikla: „arcán pokoli, elrémítő kifejezéssel" (uo. 42. p.). Iszonyat és szépség transzcendens lényegazonossága csak a banális világ, az immanenciasík végének kétféle határjelzője. A fekete és fehér Ayesha áll szemben a szürke Ustane minőségeivel, szinte élettárs és haláltárs alternatívájává élezve végül ápolónő és királynő megkülönböztetését.

Rider Haggard regényében Holly neveli fel Leót. A nevelő távol tartja neveltjét a nőktől: „Nem akartam nőszemélyt fogadni, aki rajtam és a gyermeken zsarnokoskodjék, és szeretetét tőlem elfordítsa." (uo. 14. p.) Haggard koncepciójában a feminitás eleve a zsarnokság gyanújába keveredik, így Ustane is Ayesha rokona, Haggard a lány egy bájos mozdulatáról ír, amely azonban mégsem igazán bájos, mert túl határozott. A férfi mint imádó, mint a szenvedély alanya receptív természetének végiggondolása a hullapozíció: a regényben Ayesha még mozgatni is tudja a hullát, de a zombi nem elégíti ki őt, a megőrzött, legyőzött zombi önmozgó változatának újjászületésére vár. A férfi fölött végső győzelmet aratott nőt nem elégíti ki a szadista pozíció: a legyőzött, a rab már csak báb, az egykori férfi emléke. A nő tökéletesen győzött a férfi fölött, de nőiessége ezáltal sérelmet szenvedett, s nem beteljesedett. Ayesha győzelmes mivolta kiélezi és nem szétfoszlatja a szerelmi háromszöget. Nem azért, mintha Ayesha vonzereje nem erősödne, s Ustane elvehetné tőle a férfit, hanem azért, mert Ustane többet ér a mozgó, élő, sőt, nagyon élő, uralkodó férfival, mint Ayesha a legyőzött

bábbal. Ezért meg kell szabadulni a másik nőmodelltől, a másik úttól, Ustane ugyanis Ayesha elé rajzolja a másik női lehetőséget, a királynő elé a rabszolgalányt. Mivel ez a nő két alaplehetősége, Ustane tagadására Ayesha útjának önmegerősítéséhez is szükség van, a rabnő likvidálása nemcsak a konkurencia parancsa.

A fehér után ismét a fekete Ayeshát látjuk, a csábító, ölelő után a büntetőt. Láttuk, amint leszúrja Kallikratészt; a férfiirtó Ayesha képét most a nőirtó Ayesha képe követi. Előbb a koporsónál láttuk, melynek szerepét most a kráter veszi át. Tüzes lyuk, izzó kráter nyílik a királynő lábainál, melybe pribékjei behajigálják a lázadó rabszolgákat. Az antik zsarnoknő véres orgiájára a modern ember felháborodása válaszol, Ayesha azonban hőseink fejére olvassa a modern hatalom bűneit: nem becsületesebb-e a hatalomként, mint a kormányzásként megjelenő erőszak? „Jobb-e a ti világotok, melyben emberek milliói ölik egymást a szabadság nevében?" Mi a rosszabb, a tiszta gonosz vagy a törvény álarcát viselő? A gonosz egymagában, vagy az aljassággal párosult gonosz? A zsarnoknő a pőre és rettenetes igazságot állítja szembe az álszent hazugságokkal. Hősünk, aki hiába támad a hajlíthatatlan Ayeshára, végül döbbenten tapasztalja a maga asszimiláló képességének, szerelmi önelidegenülésének hihetetlen teljesítményeit. Leo: „Hát semmi sincs, amit ne bocsátanék meg neked?" Ayesha: „Semmi." A főpap jóelőre figyelmezteti Ayeshát, hogy élnie kell a szenvedély agymosó hatalmával: „Lelke és lelkiismerete van. Ezt le kell rombolnod." Ayesha bólint: „Szavaidból bölcsesség beszél." Ustane Leót figyelmezteti, aki ezután nem védhető azzal, hogy ne tudná, mibe megy bele: „Felismerted benne a gonoszt és mégis vágysz rá?" – kérdi Ustane.

Kilépés a háromszögek világából

A férfi mindig mást is kíván, a nőt pedig más is kívánja. Mindkét félnek fel kell számolnia a maga „másikját", alternatív partnerét. Ki kell lépni a viszonyok világából, a megcélzott viszony, a szerelmi összeolvadás ugyanis több és kevesebb, mint viszony. A viszonyokat megelőző létet akarják megélni a szeretők. Ayesha mint nagy anyaistennő vagy monopolisztikus objektum veszi kézbe a széthúzás, a viszonyok felszámolását. Ustane feladta a harcot, és már csak búcsúzik, de Ayesa, a búcsúcsók tanúja, halálra ítéli Ustane-t. A szerelmi háromszög feloldhatatlan: a jelenben Ustane a sorrendben az első, a múltban Ayesha; a térben Ustane hozza s tőle kapja Ayesha Leot, az időben Ayeshától kapja őt Ustane. Ahogy az anya időbeli és a szerető térbeli joga szokott küzdeni egymással, úgy küzd itt a két szerető. A két jog viszonya csak az erőszak joga által eldönthető: ez mindig a harmadik jog, melyet két jog feloldhatatlan szembenállása ébreszt. Ketrecben a lány a lávatorok, a tüzes katlan fölött (a jelenet az *Indiana Jones és a végzet templomá*ban is visszatér). „Ez a barbárnő megpróbálta elvenni, ami az enyém." – indokolja döntését az ítélkező Ayesha. A tiltakozó Leo kezébe tőrt ad a királynő, így a férfi kezében a döntés: megölheti Ayeshát, elcserélheti a királynőt a „barbárnőre", de csak egyik nő maradhat a színen, a másikat halálra kell ítélnie. A múltban Ayesha ítélkezik, a jelenben Leóra hárul a feladat: ha nem öli meg az egyiket, ezzel megöli a másikat. A múltban Leónak, a jelenben Leo másik partnerének kell pusztulnia, s a múltban Ayesha, a jelenben Leo műve a másik nő halála. Spielberg filmje is végigjátssza a helyzetet, ott azonban az összekapcsolt, egymást erősítő két erotikátlan viszony, a pajtási és kvázi-apai funkció dönt: a kisfiú felébreszti a férfit a mámorból.

Stephen King egymásra vetíti a királynőt és az ápolónőt: Tortúra című regénye ezzel a módszerrel teremti meg, Hitchcock *Hátsó ablak*ának kiinduló helyzetét adaptálva, a béna

írót ápoló és terrorizáló mindenható asszonyrémet. (Királynő és ápolónő egyesítése Kingnél azért eredményez perverz thrillert, mert nem a királynő játssza az ápolónőt, hanem az ápolónő a királynőt. King ezzel úr és szolga dialektikájának nem hegeli, hanem nietzschei változatát érzékeli.) Stephen King regényében nemcsak a két nő esik egybe, a nők és az emberformájú szikla is fedik egymást, egymásra rakódnak: „Valahányszor a nő a szobába lépett, azok a faragott bálványképek jutottak eszébe, melyeket babonás afrikai törzsek imádnak H. Rider Haggard regényeiben, aztán kövekre is gondolt, és a végítéletre. Az elképzelés: Annie Wilkes mint afrikai bálvány az Ő-ből vagy a Salamon király kincséből egyszerre volt nevetséges és furcsamód találó. Nagydarab nő volt, aki, eltekintve örökösen hordott, szürke kötött kardigán alatt duzzadó tekintélyes de barátságtalan keblétől, semmiféle nőies hajlattal-domborulattal nem büszkélkedhetett… Láttán inkább rögökre és úttorlaszokra gondolhatott az ember, semmint vendégszerető nyílásokra, vagy akár nyílt terepre, netán folytonossági hiányokra.” (Stephen King: Tortúra. Bp. 1990.19. p.). Az emberformájú szikla sziklaformájú emberré változott. A „nagy nő” iránti elbűvölt és rettegő ambivalenciából csak az iszonyat maradt. Ez az a halálra gyógyító és nevelő nőszörny, aki elől – Leslie A. Fiedler szerint – az amerikai irodalom férfifigurái a sivatagba, őserdőbe menekülnek, miáltal a tér feminin sajátossága elvész és a csábító messzeség homoszexuális térré változik.

A beteljesedés szörnyűsége

Rider Haggard regényében, a csúcsponton, még egyszer elkezdődik az utazás, és most már Ayesha vezetésével indul egy kis csapat, a föld alatt, mintegy az alvilág középpontja felé, felfokozott veszélyek és kockázatok közepette. Ezt a film már csak Ursula Andress plakátszerűen passzív, nehézkesen szoborszerű nőisége miatt sem teheti meg: a kor típusaiból hiányzik a szecessziós nők szelleme és lobogása. A XIX. század vége óta sokat változott a testérzés. A regényben a pokol tornácán jár a behatolás, az iszonnyal kacérkodik a kéj, szorongások kísérik a behatolást, míg a filmben mézes ragyogású nedves falak között haladunk előre, virágzó szirmok között, a befogadó tér legmélyére vágyakozva.

Ustane ottmaradt a ketrecben, a lávatorok fölött, Leót pedig ölelő karjába zárja Ayesha. A szelekció a kombináció feltétele, a kegyetlenség a kéjé. Következhet a végső egyesülés, mely az elválasztó évezredek, a múló idő és a szembeállító történelem legyőzése, a lét egységének győzelme a viszonyok felett, differencia és indifferencia eposzának végső csatája. „Mikor, Ayesha?” – kérdi Leo. „Ha az újhold fénye megérinti a lángot.” Az egyesülésig azonban még két lázadásnak kell kirobbannia. A rabnép felkel a zsarnokság ellen, amikor Ustane apja elé szórják lánya hamuját, s a főpap is lázad Ayesha ellen, amiért az nem neki, a hű szolgának szánja a halhatatlanságot: aki mindent ad, semmit sem kap érte. Ez nemcsak Ustane és Leo viszonyában van így, a pap és a királynő viszonyában is megismétlődik. Így a csúcsponton kinn két nép, benn pedig két férfi küzd. Ustane és Leo viszonya mellett Ayesha és a főpap viszonya is újabb rejtett házasságkép, szembeállítva a szenvedély jogával. A házastárs odaadott élete jogán lázad az őt túllépni akaró ellen.

Leo a csúcsponton elbizonytalanodik. „Döntöttél?” – „Igen, de félek.” – „Mitől?” – „Hogy én nem ő vagyok, és ezért nem hűl ki a láng.” Tehát Leo fél, hogy nem megedződik, hanem elég a szenvedély tüzén. A szent láng megkettőzi az élet tüzét, s e megkettőzött, duplán teremtett élet az örök élet, – a nem megfelelő, nem elég nemes anyagot azonban a láng elégeti. Leo csak kérdező, s Ayesha a válaszoló, csak ő él a bizonyosságban.

Leot, a félelem mellett, a kétely is visszatartja. „Nem kellene-e inkább úgy venni a dolgokat, amint vannak?" Érdemes-e lázadni a közös sors, az átlagélet törvénye ellen? „Gondolod, hogy ilyen végtelen ideig vártam volna rád, tudva, hogy néhány rövid év után ismét elvesz tőlem a sors?" – kérdi Ayesha. A királynő a csúcspont terminológiájában is megfogalmazza a problémát. Az orgazmust a szerelem nyelve így szokta kifejezni: „ott voltál, ahol én", „ott voltam, ahol te", „együtt voltunk", Ayesha pedig azt magyarázza, nem lehet tökéletes a beteljesedés, ha a férfi és nő külön világokban maradnak, nem kerülnek át egy helyre: egyik az időtlenben él, másik az időben, egyik az örökkévalóságban, másik a pusztulásban. Az egyesülés azonban szétválás, és az örökkévalóság csak a pillanat érvényében, jelentőségében, más pillanatokra kisugárzó szemantikai hozamában megtapasztalható. A szerelem nem tartósítószer, a professzor figyelmezteti a párt: a szerelem nem viseli el az ismétlést, nem az örökkévalóság számára találták ki. Az anyai-gyermeki őskód nyelvén ugyanez még pontosabban megfogalmazható: a szerető nem lehet a férfi anyja, s a férfi még kevésbé a szeretőé. Ezért „őrület" a szerelem, mert a véletlennek kell a szükségszerű, és a relatívnak az abszolút látszatát kölcsönöznie.

„Itt az idő!" – fog kézen Ayesha. A habozó bizonytalan férfivel tart, vele megy, bekíséri a tűzbe, egyesülni az égés és az örökkévalóság, az örökkévaló égés jegyében. Magával von a nő, s karjába vesz, csókot ad a kék lángok között. Elérkezett a fordulat pillanata. Ayesha, aki előbb kéjjel forog, fürdik a kék fényben, egyszerre felnyög. Ez még a túl nagy kéj fájdalmas nyögése is lehetne, Ayesha arca azonban megkeményedik, kiszárad. Riadt majd nyűtt arcot látunk. Pillanatok alatt zsugorodik a dekoratív királynő segélykérő néma, öreg koldusasszonnyá, majd kétezer éves múmiává. Undor és iszony taszító és szánalmas objektuma marad a csók után a szerető karjai között, majd az is szétfoszlik, nem őrződik meg a gyönyörből és szépségből semmi megfogható, birtokolható.

A regényben nem sivatag, hanem mocsárvilág, elnyelő lápvilág veszi körül a barlangot (uo.70. p.). Az akvatikus ősmassza az alaktalanság birodalma, mely az odaadás előtt a férfiakat, vendégeket, vándorokat, jövevényeket, kérőket nyeli el, az odaadás után azonban Ayesha hanyatlik vissza az alaktalanságba, míg a kérő megmenekül. Ugyanaz az „ősleves" a vágy világában a férfiakat, a teljesülésben a nőt veszélyezteti. A filmben a férfi Ayesha helyére lép, a meghódított időtlen világ uraként, a regényben pedig átkel a mocsarakon, visszautat talál és hazatér a külvilágba.

A regényben a jó Ustane holtteste felett szeretkezik Leo a gyűlölt Ayeshával, s Holly, kétségbeesett voyeurként, szintén kívánja Ayeshát, s gyűlölni kezdi nevelt fiát: „Szégyen reám!" – Leo is, Holly is hiába harcolnak a szépség démoni antietikáját megtestesítő Ayesha befolyása ellen. Rider Haggard művében a szépség úgy szállja meg a tudatot, úgy szívja ki a lelket, mint az újabb filmek *Alien*-típusu biodémonai a testet. Ayesha kinyilvánítja a szépség hatalmi igényét, elsőbbségét, dominanciáját a jóval szemben: „Ha vétkeztem, szépségem túlragyogja bűnömet." (uo. 190. p.). „Ha megölöd ezt az asszonyt, azt mondom neked, hogy utolér a vétked és nem fogod régi szerelmed fájának gyümölcseit élvezni." – figyelmezteti Holly Ayeshát (uo. 168. p.). Az elítélt Ustane is megpendíti a bűnhődés prófériáját: „hiába vágyol bűneid jutalmára" (uo. 187. p.). A hősnő kegyetlenségét a filmnél jobban kidolgozó regényben bűnhődésként is értelmezhető a végső átváltozás. A könnyű kézzel és kamaszos hevületű fantáziával rögtönzött Hammer-film kihántja a regényes rárakódásokból a mitikus és álomi szubsztanciát: időközben, mint hiánycikk, felértékelődött mindaz, amit Ayesha jelent.

Az aszimmetria úrnője, a nagy anyaistennő meg akarja osztani titkát a múló idő, a történelem emberével, az országok és korok vándorával, a férfival. Az anyaistennő istenné akarja emelni a teremtményt, hiszen csak ezzel szülné meg egészen, ezzel tenné szétfoszló látszatlényből, mintegy a változások vetítővásznára ideiglenesen kivetített „műsorból" önmagát birtokló valósággá. Ám nincs szimmetria, csak az aszimmetria megfordítása lehetséges, a Leónak adott, elajándékozott örökkévalóság elhagyja Ayeshát. Az örökkévalóság az imádat tárgyaként jelenik meg az időben: annyi, mint érvényesnek tartatni, szeretve lenni, feltétlenül igeneltetni valaki által. Csak egy Isten van s ha ez egy szeretettárgyat istenné tesz, ő veszti el mert átadta, leadta, tovább adta isteni mivoltát. A hagyományos szerelmi regényben ezért tagolódott határozottan két szakaszra a szerelmi történet: a szex előtt a nő, utána a férfi volt az úr. A szerelemben a nő, a házasságban a férfi. Ezért beszéltek „bukott nőről": ennek első sorban nem etikai értelme volt, hanem valami sokkal mélyebb: a nő ontológiai státuszának megváltozása a szerelmi odaadás — tisztító vagy piszkító? – tüzében. Amíg öl, addig őrzi szépségét Ayesha, s amíg nem szeret, addig imádják. Az odaadás, az ígéretek beváltásának aktusa: a királynő bukása. Az Ayesha-történet, a csúcsponton, a *King Kong*-mese női testvérének bizonyul. King Kong odaadja halhatatlan egzotikus királyságát a szőke asszonyért, és halandóvá válik. Hasonló szerkezetű Ayesha esete a szőke férfival. A női szépség és a férfi szörnyeteg hagyományos történetét Rider Haggard a szép női szörnyeteg történetévé alakította át. A Hammer produkción belül a Robert Day-film a múmiafilmekkel érintkezik legtöbb szálon, de még szorosabban kapcsolódik Karl Freud *The Mummy*-jához, mint a Hammer korszak megreformált múmiaváltozataihoz. A múmia-filmekben is a konzervált fél várja az újjászületőt, csak a nemi munkamegosztás fordul meg, eredetileg a végtelen vágy lovagja, a végtelennek tűnő beteljesületlenség vándora, a férfi várta a nőt, most a nő várja a férfit. A múmia-problematikát az egzotikus útifilmbe oltva érdekes helyzet áll elő: az úticél a nő örökkévalósága, feminin világvége. A nőt rejti a barlangvilág, s ő maga is barlangvilág, az örök élet titkát, az időnél erősebb teremtő erőt rejtve magában. A regény Ayeshája szerelmi beavatóként vezeti a férfiakat a foganás helyére: „készüljetek a föld méhébe lépni, ahol az élet fogamzik, mely emberben, állatban, fában és virágban lüktet."(uo. 233.p.). Az Ayesha által bevezetett férficsapat vaginális alagutakon halad az uterális barlangba. A barlang az élet barlangja, hússzínű belső táj: „A barlang nem volt sötét, mint a többiek, hanem halvány rózsaszínben ragyogott, melyet gyönyör volt nézni."(uo. 233. p.). Az időt legyőző csodaanyagként jelenik meg a nő-anyag, az anya-agyag, az alkimista aranykoncepció rokonaként. A nő-anyag az a mágikus anyag itt, nemcsak a Robert Day-filmben, hanem az egész műfajban, aminek az alkimisták az aranyat hitték. Ez az összefüggés alapítja azt a különleges útifilmet, amelyben az aranyat nem az út végén váltják át asszonyra, kezdettől fogva az asszony a cél, s az arany csupán az asszony jele, minősítése.

A szép bűnhődése, a hervadás, a szépség transzformációja már a regényben is felemelkedés, átszellemülés: a jóság születése. A jó megkínzott szép, a jóság az elkerülhetetlen pusztítás felgyorsítása önkéntes áldozattá, az esztétikai mennyiség etikai mennyiséggé válása a fösvény szépség átváltása önpazarló jóvá. Bár a regény királynője kegyetlenebb, mint a filmé, végül váratlanul átveszi Ustane ápoló funkcióját: „Nem tett egyebet, mint hogy nyugodtan ápolta és gondoskodott szükségleteiről, még pedig oly alázattal, amely élet ellentétben állt előbbi parancsoló modorával." (uo.175. p.). Kiben egyesülhet a nő két arca, a királynő és a rabszolgalány? A király szolgálhat, a szolga azonban nem lehet király. Ayesha végül túlteljesíti a

másik nőt: a királynő alázata több mint a rabszolgáé. Ayesha, aki addig csak merev élőkép, bálvány volt, végül kézen fogó, vezető, előre menő, veszélyt elhárító, magára vevő anyai lénnyé válik: mindenre megtanít – így végül a semmire is. Nemcsak a létfeledés, a semmifeledés sürgeteg stupiditásából is kivezető tanító. Végül már a semminek is emberi arculata van, a testtelenség, az üresség is Ayesha „megtestesülése", a semmi elveszítette iszonyatosságát. Már nem a rút, hanem a szép szinonimája. Végső otthon, melyben az anya hazavár.

A vámpír és boszorkányfilmekben gyakori a szépséges bájrém rettenetes átváltozása (halálos döfés, leleplezés, ellenvarázslat által) undorító szörnyeteggé. A végső átváltozás mutatja meg az igazságot, hogy a szerelem tárgya nem volt virágzó fiatal nő vagy talán ember sem volt. Mi az igazság? A szerelmi odaadás, az örökkévalóság, azaz a reprodukció terhe a nőre nehezedik. A nemzés a férfi számára csak megkönnyebbülés, míg a nő tápanyagként kínálja fel létét a lenni akaró élet, a folytatódni akaró világ számára. Az arany szimbolikája teljesen beleolvadt az asszonyképbe, az egzotikus útifilm pedig átment az asszonyi áldozat melodrámájába. Az asszonyi áldozatot a végső kép kioldja kidolgozási helyéről, az anyamelodrámából, és az erotikus filmbe, a szerelemkoncepcióba plántálja: egyetlen képben, de sokkal erősebben dolgozza ki, naivabban de mélyebben mondja el, amit a sikerületlen *O története* szexfilmként próbált elbeszélni. Az erotikus aktus úgy jelenik meg, mint a nő károsítása, a szerelem pedig reparációs vágyként, jóvátételi törekvésként. Leo ezért nem térhet haza társaival Európába. Már a regényben is fantáziál Ayesha az örök visszatérésről, s e szálat veszi fel a film a tragikus fordulat epikus kompenzálására: Leo marad a halott városban, a nemlétező nép királyaként, melyet Ayeshával kellett volna nemzenie. Egy jövendő nép ünnepi üvöltését halljuk a kőerkélyről, a lenni akarás üvöltését, a lehetőség dalát, fohászát, a valóság áhítását. Ayesha kétezer évig várt, most Leo vár Ayeshára: „Ha visszatér, itt fog találni, várakozóként."

4.2.2. Arany, asszony, tér és nő (Kincskereső kalandfilmek)

Megvetés

/Compton Bennett – Andrew Marton: King Salomon's Mines (1950)/

Az egzotikus kalandtörténetek hősei ellentmondásos figurák; egyrészt a civilizáció menekültjei, akik hátat fordítanak a szabadság unalmat oldó és gátlásokat gyógyító, bátorságot és kezdeményezést ösztönző friss levegője értelmében levegőtlen civilizációnak, másrészt viszik magukkal a civilizáció gazdasági és technikai racionalitását: úgy viszik magukkal a természetbe és szabadságba a civilizációt, mint valami ragályt. Nem szeretik a civilizációt, de megfertőzik a természetet a civilizáció betegségeivel.

A film nyitómotívuma nincs meg Rider Haggard regényében, viszont ismerjük Hawks *To Have and Have Not* című filmjéből. Elefántvadászaton vagyunk: Quatermain (Stewart Granger), a vadász, és társa, a watusi néger nyomkereső közreműködnek, előkelő kocavadászokat kalauzolva, egy hatalmas példány elpusztításában, de ahogy a vadász és a bennszülött vétkesek az elefánttal szemben, úgy vétkes a vadász a bennszülött pusztulásában is. Az elefánt a vadászok áldozata, míg a nyomkereső is áldozatul esik a sebzett elefántnak. A gazdag fehérek ölni akarnak a pénzükért, magától értetődő közönnyel könyvelik el – bevételként – a pusztulást. A szemrebbenés nélküli könyörtelenség érzelmi imbecillitásával képesek fel nem

fogni a pusztulás képeinek tragikumát. A vendégnek mindig igaza van, mindent megtehetnek, mert ők azok, akik fizetnek. Tehát: fizetni annyi, mint ölni?

Az elefántok és négerek képviselik az őshonos nagyság tragikumát, a fehérek a hódítók ostoba kártékonyságát. A vadász azonban az őshonos világgal érez együtt, azzal, amelynek pusztításában megélhetési okokból – kisfiát taníttatja Londonban – kénytelen részt venni. A két világ között itt nem eposzi háború folyik, mint a westernekben, az új világ „mestersége címere" a gépesített mészárlás, élet és szellem kioltása.

Az első képsor első témája a halál nagysága, a vezérelefánt kilövése. A film perverz nagy pillanata, a nagy élet, az igazi erő leleplezett tehetetlensége a technikai bestialitással, a törpe ravaszsággal szemben. A halál nagysága, a végperc ezúttal nem pusztán eljátszott, hanem dokumentált abszurd kegyetlensége az óriás halálaként, a nagyság halálaként jelenik meg. Quatermain később azt magyarázza hogy nem az oroszlán, hanem az elefánt a dzsungel igazi királya: a kiindulópont tehát a király kilövése, királygyilkosság, a gépesített gyilkosok puccsista hatalomátvétele, a terror győzelme a természet felett. A pökhendi gyilkosokkal áll szemben a tragikus kórus, az elefántok siratódala. Siratnak, gyászolnak, harcolnak az életért, megpróbálják felsegíteni elesett társukat. Prózává vált az ölés, gyilkossá a próza és a hétköznapi gyilkosokkal szemben, a visszavonuló, pusztuló természet distanciájában látjuk a szenvedélyt, az érzelemkifejezést és a szolidaritást. Szép az elefántok tragikus kórusa, a nagyság haláltánca, és hangsúlyozott a halott néger szoborszerű szépsége. A nyitóképsor tisztelet- és szeretetteljes viszonya Afrikához, a *Trader Horn* Afrika-képét visszhangozza.

Megvetés

/W. S. van Dyke: Trader Horn (1931)/

A *Trader Horn* két hőse, egy fiatalember (Duncan Renaldo) és egy érett férfi (Harry Carey), fehér királynőt találnak egy ismeretlen törzs falujában. Miután kikísérik a lányt (Edwina Booth) a vadonból, a kikötőben hosszú vita zajlik, a lány szóáradattal, már szinte mint egy Hawks-hősnő, próbálja magához kötni a férfit, aki azonban felteszi őt a fiatalemberrel a hajóra – mint majd tíz évvel később Rick Ilsát a repülőgépre – és elindul, vissza , a fekete kontinens belsejébe, a „sötétség mélyére". A dzsungelből jött lányt asszimilálja a civilizáció, a civilizációból jött férfit pedig hasonlóan vonzza a dzsungel. A férfi, akit fel is ajzott, s nyugtalanított is a nő, a hajó és a kikötő, végre hátat fordítva nekik, elindul a vadon felé, s valami furcsa, önkénytelen, szinte obszcén félmosoly jelenik meg az arcán. Mint aki ezúttal még egyszer megmenekült, egérutat nyert. Még él, még áll Afrika, Horn pedig visszatér, előtte még néhány év – Horn előtt, Afrika előtt – : egy sóhajtásnyi szabadság. A hegyek és őserdők fölé kopírozódik a néger társ arca, a Cooper-regények indián-fehér barátság motívumának megfelelője, a nyomkereső, aki már a *Trader Horn*ban életét áldozza a fehér emberért: nem a főnökért, hanem a társért. Mintha ő tartaná az eget: a kalandbeli társ, mint Herkules oszlopa, az ég oszlopa a világ végén. A halott képe köti össze az eget a földdel, s ha ez a kép hív vissza a „sötétség mélyére", akkor Afrika a halál birodalma. A halál birodalma azonban pozitív értelmet nyer: imaginárius múzeum, melyben együtt van minden elveszett nagyság. Az újabb film, az 1950-es *King Solomon's Mines* watusi nyomkeresőjének halálba dermedt emlékszoborrá válása már ama *Trader Horn*-beli fantom-szobornak a szobra, emléke.

Megvetés
/Hathaway: White Witch Doctor (1953)/
A Bennett-Marton film hőse megveti a gyilkosság sportját űző fehéreket, de belőlük él. A film szerzőit is sújtja hősük problematikája: kilövetik a vezérelefátot, hogy sajnálhassák és sajnáltathassák. A *White Witch Doctor* cselekménye a kikötőben indul. Robert Mitchum már nem vadászt, hanem vadbefogót játszik, aki, egy hatalmas gorilla szabadulásakor félrelöki a puskacsöveket, nem enged lőni, visszatereli a vadat, a fenséges, szabad lényt – a ketrecbe. A film, mely az előzőek problematikájából már tanult, mégis a fehér gondolkodás keretében marad, leleplezve annak lényegét, amit „humanitárius segítségnek" neveznek, s ami csak akkor lenne az, aminek nevezi magát, ha nem a fehérek üzletei számára fonná be a „pacifikált" régiókat: ennek híján azonban valóban csak ügyes visszaterelés a ketrecbe.

Az elszabadult hatalmas gorilla az éppen partra szálló hősnőt, az Afrikába érkező ápolónőt fenyegeti. A fekete óriás az összekötő kapocs, a fekete kontinens még el nem korcsosult erőinek képe is, s az elvadult vadászé is, aki elszokott a civilizációtól és a nőktől. A gorilla az ő nevében is vicsorog a nőre, s a Robert Mitchum alakította vadász válságot él át a nő megjelenésekor: fel akarja adni munkáját, elmenni Afrikából, mert felismeri mivé lett, a nőhöz való viszonyában észleli eldurvulását. Ugyanezt a válságot éli át a *Red Dust* elején – az angol nő megjelenésekor – Clark Gable, akit szintén elfog a mehetnék, kínoz a vágy, szakítani akar eddigi életével. A *China Seas* című filmben szintén Clark Gable látható, amint dühöngve gyűlöli a helyet és helyzetet, s nagy váltást tervez, megtérést a civilizációba. A világ végén vannak e hősök, hová mennének tovább? Az új kontinens, melynek partvidékén pánikolnak: a nő.

Ellenállás
(King Solomon's Mines)
„Elegem volt." A szégyenletes kaland után Quatermain elhatározza, hogy becsukja a boltot. Barátja, a gyarmati hivatalnok marasztalja, Quatermain nélkülözhetetlenségére hivatkozik. Ebből a párbeszédből tudjuk meg, hogy a film hőse híres vadász, akinek neve Londonban is ismert, ez a nagyság azonban nem a hódító katonai erénye, hanem a szakember hozzáértése. Stewart Granger, akárcsak Rider Haggard regénye, megfáradt, megkeseredett embert mintáz, a férfikor és az öregedés határán, a tűrés, az átvészelés, a helytállás hősét, korántsem azt az élelmes, kemény típust, akit a későbbi változatokban látunk.

Elisabeth Curtis (Deborah Kerr) mentőexpedíciót szervez Afrika belsejébe. Előbb a gyarmati hivatalnok, utóbb a nő testvére, később maga az angol nő beszélné rá Quatermaint az új expedícióra, ő azonban ellenáll, nemet mond, hallani sem akar az őrült vállalkozásról. S ahogyan korábban a nő eltűnt férjének is nemet mondott, akinek keresése lenne az új expedíció célja, Quatermain megvető mosollyal mesévé nyilvánítja a kincset, Salamon király bányáit, a gyémántmezőket: legendává nyilvánít valamit, amit láthatólag mindenki keres. Szkeptikus realista vagy csalódott ember? Az expedíció kezdeti akadálya, hogy az egyetlen ember, aki eljuthatna a kaluának tiltott földjére, s élve ki is hozhatná társait, ezt, amire csak ő képes, lehetetlennek nyilvánítja. A gyémántvadászok messzebb mentek, mint az elefántvadászok, Quatermain pedig mindeddig tiszteletben tartott egy tabut, nem lépte át a határt, melyet a bennszülöttek sem lépnek át, nem vette el Afrika szüzességét, gyémántjait. Megelégedett a mindennapi elefántcsonttal, nem kereste a királyi gyémántot (elefántcsont és gyémánt úgy viszonyul itt egymáshoz, mint a *She* cselekményében Ustane és Ayesha).

Az Afrika szüzességét elvevő expedíció olyan nővel való közös út, akinek bizonyos értelemben, lelkileg, férje nem vette el szüzességét, a feleség domináns fél volt a házasságban. A férj épp azért ment neki Afrikának, hogy a kontinens meghódításával korrigálja az asszony meg nem hódítását, s győztesként térjen vissza a házasságba, melyben a nőé volt a vagyon, azaz „ő viselte a nadrágot" (mert a polgárnak a pénztárcája a fallosza). A nő azért beteljesületlen, amiért Afrika ebben a filmben még a szép, nagy szabad virágzó Afrika: mert nem vesztette el szüzességét. Mást akar a fehér asszony, és mást akar a fekete kontinens.

Miért áll ellen a gyilkosokat kalauzoló Quatermain az életmentő expedíciónak? A nagy vadász megvetően beszél az „ideges asszony" afrikai kalandjáról. Az egzotikus és kalandos útifilmekben gyakran csapódik nő az expedícióhoz, de hátráltató, zavaró tényezőként. Quatermain logikája számára abszurd ötlet, hogy az expedíciót eleve a zavaró tényezőnek rendelje alá, az asszonyra bízza. A paradox expedíció így saját gátjának vállalkozása lenne. Az asszony túlöltözötten jelenik meg az első megbeszélésen, sötét palástban, halványlila, bodros, oda nem illően hivalkodó, célszerűtlen és mozgáskorlátozó, fülledt estélyi ruhában.

A férfias férfi áll ellen a nő expedíciójának, a nőuralomnak, mely a nő férjét is tönkre tette? Vagy a csalódott férfi, a szabadság erényéhez ragaszkodó sztoikus áll ellen a korrumpáló azaz csábító nőnek? A szabadságvágy minden más vágy ellen is lázadó vágy, mely a csapdába ejtő viszonyoktól védi a cselekvő ember személyes autonómiáját? Csalódottságra utal a férfi rosszhiszeműsége: feltételezi, hogy az expedíció célja a férj holttá nyilvánítása, hogy a nőre szálljon a vagyon. Ám a vagyont a nő vitte a házasságba, s a férj kisebbrendűségi érzéstől, s az anyagi önállóság vágyától hajtva indult neki a kincskereső expedíciónak. Az asszony megvetően felcsattan, amikor felfogja Quatermain gyanúját: „Talán maga még nem találkozott nővel, aki valóban szeret!?" Ideges asszony, mondta előbb a férfi. Most a nő minősít: „És hogy hívják a maga betegségét Mr. Quatermain?"

Az elveszett kincset kereső férjet követi az elveszett férjet kereső nő. Quatermaint sem a férj, sem a testvér, sem az asszony, sem a hivatalnok nem győzte meg, de meggyőzi a pénz. Ötszáz fontért sem csinálná meg ezt a munkát, jelenti ki Quatermain. A nő erre 5500 fontot ajánl, s Quatermain meg van győzve. Nincs meggyőződve róla, hogy elevenen visszatérnek, az összeg azonban garantálja fia neveltetését. Az asszony megvásárolta a férfit – mint egykor férjét is. Rosszabb kiindulópont el sem képzelhető: a nő életidegen úr, a férfi lázadozó szolga, s ez a feszültségterhes, lehetetlen pár elhagyja a civilizációt, hogy a vad és szabad országba, a szent tabuk földjére, azaz a világ végére induljon, ahol nincs úr és szolga. Az expedíció jellege mégsem ilyen egyszerűen meghatározható, az úr-szolga viszony szerkezetét bonyolítja a vele keresztezett férfi-nő viszony. A nő nem egyszerűen vásárló, mint a film elején látott cinikus és ostoba vadászok, hanem királynő, a férfi pedig lovag. Ezt az ősibb úr-szolga viszonyt fogja az expedíció kibontani a modernebb, piacgazdasági úr-szolga viszonyból. A *Krisztina királynő*ben is az Észak királynője szembesül majd egyesül a Dél Lovagjával. A modern alantasság, mely a kiindulóponton dominál, szégyenlős csomagolása, rejtőzködő álcázása a klasszikus magasztosságnak? Nem a rossz áru kap csalogató reklámtestet, hanem az áruba nem bocsátható erény kap csalóka árutestet, rosszabbnak kell, hogy mutassa magát, mint amilyen, hogy megéljen, életképesnek bizonyuljon az alantasság uralma alatt. Az alantasság világuralmára utal, hogy az erény először is a perifériára húzódik, a „világ végéig" menekül, és még ott is számításnak álcázva jelenik meg, szégyelli erénynek mutatni magát.

Ellenállás
/White Witch Doctor/
A Hathaway-film hősének feladata elszállítani a nőt a dzsungelkórházba, ahol a legendás doktornő, a Nagy Anya – így nevezik páciensei – várja a vállalkozó szellemű, szenvedélyes és elszánt hölgyet. Ide doktor kell, és méghozzá férfi, támad rá Mitchum a Susan Hayward alakította hősnőre, akit kétszeresen is alkalmatlanná nyilvánít, a nőt alacsonyabb rendű férfinek és az ápolónőt alacsonyabb rendű orvosnak tekintve.

A *White Witch Doctor* vadásza dupla ostromnak van kitéve. Ketten akarnak eljutni tabu-országba, szűz-Afrikába, ahol még nem járt fehér ember: az ápolónő és a kincsvadász (Walter Slezak). Két csábításnak áll ellen a hős, a kalandorénak és a nőének. Az expedíció valójában két expedíció. 1907-ben vagyunk, a szabad Kongó államnak vége, fejtegeti a kalandor, pár hónap van hátra, aztán jön a belga királyság, a „törvény és a rend", vége a korlátlan lehetőségeknek, a bátor és vállalkozó szellemű embereknek, az olyan embereknek, mint mi, magyarázza. Ketten vannak a férfiak: kincsvadász és testvadász. Itt a vadász társa, a kincskereső kalandor kezén van a térkép, hét éve vár, lesben áll, ül a titkán, várja az alkalmat, mely elérkezett. Az arany a visszaút nélküli ország kincse, az arany útja pedig a nővel közös út, mert a házasság is, az erotikus kalandhoz képest, visszaút nélküli ország. Az erotika turistaút egy kontinens perifériájára, a magányos vadász pedig csak ezt ismeri, ezért van lesújtó véleménye a nőkről. A nő a nagy behatolási alkalom, Afrika közepének megközelítési lehetősége, a gyógyítónak ugyanis megnyílik tabu-ország, mely a rablók előtt zárva volt. A nő az út az aranyhoz, a tabu-országba való behatolás médiuma a nő. Aranytól roskadó dzsungel képét festi elénk a sóvár szélhámos, míg a vadász legyint, nem hisz a kincskeresők legendáiban, s a szűzvilág titkos térképeiben. Nem ad hitelt a legendáknak.

Kétértelmű utazás indul. A hős a nőt kíséri, de az aranyat keresi. A nő kiérdemli és megnyeri Afrika bizalmát, szüléshez nyújt segítséget a járvány sújtotta faluban, a megmentett fiatal anya pedig a maga anyjává, az anyák anyjává fogadja a segítő asszonyt: a „Kis Mama" nevet adja neki. Az út állomásai a gyógyítás aktusai, mindezek azonban, a gyógyító nő akarata ellenére, a közös expedíció titkos célja, az idegen ország kifosztása leplezését szolgálják. Mi az út igazi célja: a gyógyítás vagy rablás? Ez a cselekmény kérdése, s mivel az út férfi és nő útja egymás felé, a film a cselekmény alapkérdését az erotika kérdéseként is exponálja. Mi az erotika lényege: gyógyítás vagy rablás, adás vagy szerzés, üdvviszony vagy üzleti viszony? A nő visz be a tabu-országba vagy a fegyverek? Mi visz messzebb, az ölés vagy a szülés, az egyesülés vagy a szétválás, a kooperáció vagy a konfrontáció? A magányos hős (nevezhetnénk önkéntes száműzöttnek, kívülállónak, bujdosónak is), a kételkedő ember, a tulajdonságok nélküli, azaz el nem kötelezett ember a kérdés, s a kétféle megbízást képviselő társak, az üzleti partner és a nő, a vállalkozó és az ápolónő a kétféle válasz.

A nő azt hiszi, érte teszi meg a férfi a veszélyes utazást: „Maga nem olyan önző, mint amilyennek mutatja magát." Csak az aranyat akarni épp olyan melodramatikus bűn, mint csupán a nő testét akarni. A férfi a nővel való kapcsolata által jobbnak látszik, mint amilyen. Mindenki más rabolni és rombolni jött, mondja a tiltott ország törzsfőnöke, ők az elsők, akik segíteni akarnak. Pontosabban: a nő.

Ellenállás
/Hathaway: Legend of the Lost (1957)/
A Haggard-regényben (Salamon király kincse. Bp. 1896.) a bátty keresi eltűnt öccsét, filmváltozatában a feleség az eltűnt férjet. A *White Witch Doctor* hősnője a halott férj álmát keresi, életideálját valósítja meg. A *Legend of the Lost*-ban a fiú keresi eltűnt apját: Paul (Rossano Brazzi) kezében a térkép, Joe pedig (John Wayne), aki „úgy ismeri a Szaharát, mint a tenyerét", részegen ül a börtönben, jól érzi magát a zárkában, élvezi az ingyenes kosztot, kvártélyt, nem érdekli a nagy utazás. Végül mégis kötélnek áll: két férfi hatol be, gyönyörrel, a mélykék ég és az arany homok közt nyíló határtalan és ismeretlen világba. Az egyik mindent tud a Szaharáról, mindent olvasott róla, tíz évig készült az útra, a másik otthon van benne. Paul Bonnard az apját keresi, Joe January önmagát. Az egyik hívő, a másik hitetlen. Az egyik idealista apjafia, álmok álmodója, intettektuel, a másik élelmes csavargó, aki sokat élt. Az egyik könyvekben , a másik nőkben dúskált. (Előbb Timbuktu táncosnői között keresik Joe-t, míg kiderül, hogy börtönben van.)

Dita (Sophia Loren), a timbuktui tolvajnő és prostituált, Joe szeretője, ráakaszkodik Paulra. Az apa és a nő ideális képe által vezérelt Bonnard lovagiassága megrendíti a megvetett leányt. Dita gyón Paulnak bevallja, hogy Joe szeretője. „Igen, a barátom. Az egyik barátom, Timbuktu férfiainak egyike." Mesél csavargó életéről. „Férfiak mindenütt." A testen mászkáló rovarokhoz hasonlítja a férfiak érintésének emlékét. „Szeretném letépni a bőrömet." A gyónás a régi élet elidegenítése, az utazás pedig új élet kezdete. Dita könyörög: „Vigyen magával, ne hagyjon itt egyedül. Nem leszek útjában, főzök, segítek sátrat verni…" A nő az út, amelyen sokan jártak, sivatag, kiégett táj. A sivatag előbb a lelkibeteg Paul és a csavargó Joe száműzetésének színhelye, később ismerjük meg a sivatag erejét, majd legvégül kincseit.

A térkép
/King Salomon's Mines/
A fekete Afrika belsejében eltűnt férjet kereső nő, Elisabeth kezében van az ismeretlen ország titkos térképe (amilyeneket kikötői kocsmákban vagy öreg ószereseknél lehet találni távoli partokon). Mese, legyint a szkeptikus gyakorlati ember, Quatermain. A gyarmati hivatalnok íróasztala fölött láttuk Afrika térképét a felirattal: Fel nem kutatott terület. A titkos, összehajtogatott, vázlatos, keveseknek megmutatott térkép ott kezdődik, ahol a hivatalos, kidolgozott, falra kiakasztott ábra tudománya véget ér. A térkép az ismeretlen ország anatómiájának, a férjet elnyelő országnak s a nő vállalkozásának vázlata. Quatermain előbb a nőben kételkedett, utóbb a térképben. A térképet hamisítvánnyá nyilvánítva tagadja az ígéretet, középponttalanná nyilvánítja a teret és nemlétezővé a célt.

A kalandor félelme a nőtől
/James Whale: Green Hell, 1939/
Kikötőváros a kék tenger és a zöld tenger peremén, a víz és a dzsungel határán, trópusi hangulat, forró éjszaka, kocsmából ömlik a latin zene kacér bánata. Fáklyafénynél indul a Mato Grosso expedíció. A film indulásának szenzációs perce azonban nem az expedíció nekilódulása, hanem egy titokzatos búcsújelenet. Halkan gördülő hintó áll meg hirtelen. Ablakában fehér női kéz emelkedik, melyet a hintóhoz lépő kalandor áhítattal csókol. Többet nem

láthatunk. Az útifilm logikájának megfelelően a dzsungel mélyén ismerjük csak meg a kézhez tartozó további „részeket".

A régebbi kalandfilmek naivan őszinték. Az elveszett aranyvárosra találó régészek főként dinamittal régészkednek, ősi templomokat robbantva keresik a „kincset" rejtő titkos járatot. A „civilizált" bennszülöttekből „kitör a babona", s cserben hagyják a sírgyalázó templomrablókat, akiket a „vad törzsek" ostromzár alá vettek. Az extrémszituációban és a férfivilágban bukkan fel a mondén nő, akit a nyitójelenetből ismerünk. Stephanie Richardson (Joan Bennett) betegen érkezik a táborba. Richardson (Vincent Price), akitől a film elején búcsúzott, ekkor már halott. A mérgezett nyíl azt találja el, akit nő vár valahol, s aki így nem teljesen szabad. Az asszony megjelenése felfordulást okoz a táborban. „Ahogy meggyógyult, elküldjük." – fogadkozik Brandon (Douglas Fairbanks jr.). A nő körül kereng a csapat, megborotválkoznak, kiöltöznek, s Brandon szeret bele végül legjobban, a legkeményebb férfi, aki legtovább ellenállt. A frontember végül távozni készül az asszony társaságában. „Nem hagyhatod cserben a barátaidat." A nő, hogy Brandon ne adja fel érte életmódját, személyiségét, álmait, s ne váljék a csapat és a vállalkozás iránti hűséget megsértő bukott emberré, Forresterrel kacérkodik (George Sanders). A csalódott Brandon belerúg a kincsesládába. „Megvan, amit akartunk, dicsőség és sok pénz. Egyikünk meghalt érte, és a többi sem lett boldogabb." Forrester, aki a látszat szerint elhalászta a nőt Brandon elől, szintén nem boldog. „Azt mesélted, a földrengés borzalmait látva sírni szerettél volna, mint egy bébi. Most én vagyok így." – mondja Forrester, miután összekülönböztek az asszony miatt.

Tájfun ostromolja a tábort, majd az indiánok, Brandont is mérgezett nyíl találja el. A seblázban fekvő férfi bocsánatot kér a féltékenykedésért, a nő pedig bevallja szerelmét. Brandon felgyógyul. Nagyon szellemes a happy end, nem láttunk hazatérést, eljegyzést, házasságot, de halk zene szól, valami szalonban ül, továbbra is a nő körül, a csapat. Csak a párbeszédből értesülünk, hogy Stephanie már Brandon felesége. A férfiak zavartan kerülgetik a forró kását, a zárójelenet problémáját, hogyan adják be Stephanie-nak, hogy Kongóba készülnek. Stephanie csak mosolyog, feleségként sem lett házisárkány, régóta sejtette, hogy valami készül, mindig a térkép fölött pusmogtak.

A kalandor az asszony markában
/Gary Nelson: Az elveszett aranyváros fosztogatói, 1987/

Sharon Stone városi ruhába öltözteti, s Amerikába készül szállítani Richard Chamberlaine-t. A XX. századi Quatermain feszeng: „Nevetséges vagyok így, és nem kapok levegőt, ez a ruha életveszélyes." Egyszerre a civilizatórikus perspektíváktól fenyegetett, fanyalgó hős karjába hull a dzsungel sűrűjéből felbukkanó véres barátja. Az üldözőkkel való harc közben kell kibújni a nő által ráerőltetett kényelmetlen öltönyből. Hihetetlen kincsről rebeg valamit a haldokló, az elveszett csapat küldötte. Kikről beszélt, kérdi a nő. „Régi barátok, akik először a kalandra gondolnak és csak azután az életveszélyre. Mindig készen állnak, hogy felderítsenek egy legendát."

Nagy bőröndökön ül Sharon Stone, szőke loknikkal, rózsaszín ruhában. „Nem akarom elkésni a hajót." Quatermain a fejét rázza. „Én nem megyek." Hiába érvel a nő: szétküldve az esküvői meghívók. Amerika hívása Stone szava, Afrika hívása a haldokló baráté. Máris szól a tágas, lelkes, könnyed menetzene, az út harci dala. Ezúttal Quatermain keresi az eltűnt expedíciót, öccsét és barátait. A kincskeresőket keresi az öccskereső, az eltűnt várost kere-

sőket az eltűnt expedíciót kereső. Quatermaint nem érdekli a város és a kincs. Úgy látszik, a nő sem nagyon, aki látva, hogy Afrika belsejével nem versenghet, meggondolja magát, autón száguld vissza a kikötőből, hogy kövesse a férfit: „Bármikor elmehetünk Amerikába!" Amerika mindig nyitva, feltárulkozva, bárkinek, míg Afrika titkáról a kiválasztottnak is egy életben egyszer, ha fellebben a fátyol.

A feminitás defenzívája és a maszkulin közöny
/Robert Zemeckis: A smaragd románca, 1984/

A nemek egymástól való félelmeinek motivikáját kezdi kiszorítani a közöny motivikája. A nemi lelki különbségek összeomlott rendszerében a férfi volt a vágyó s a nő a kacér; most a nő jelenik meg vágyóként. A nő a vágy lovagja és a férfi az érdek Sancho Panzája. A Zemeckis-film az álmok paródiáját állítja szembe a valóságéval. Hősnője, sikeres bestseller írónő, a valóságban magányos, szerencsétlen, gyámoltalan. A film nem az élet, hanem a regény megelevenítésével indul, a nő hősi és kalandos „giccses" álmaiból lépünk ki a „sivár" valóságba. Míg *A Nílus gyöngye*, mely hasonlóan kezdődött, vadromantikus kalóztörténetként indult, *A smaragd románca* italowestern paródiaként. Italowesterni ikonográfia körvonalazza a férfi képét, a vágyálmok férfialakjának hősi virtuozitását. A képek virtuozitásával szemben a valóság maga a defekt: a könnyek között ébredő nő lakásában semmi sem működik, impotensek a tárgyak, holtak a funkciók.

A cselekmény a *Salamon király kincse* nyomán halad tovább. Joan (Kathleen Turner) távoli nővére történetébe keveredik bele, aki férje holttestét keresi Kolumbiában. Joan lakása felforgatva, betörők kutattak az eltávozott nővér elveszett férjének úticélját megadó térkép után. A bűnügyi motívum az út előzménye, a kincs a konkurencia és agresszió világának absztrakt célja, esztelen világ értelmetlen mozgatója. A cél absztrahálása és dezantropomorfizálása vadítja, konkretizálása és antropomorfizálása szelidíti a viszonyokat.

Útnak induló hősnőnk gyámoltalan szerencsétlenként jelenik meg, nekiindul, s rögvest bajba jut, így léphet be a cselekménybe a férfi, Jack (Michael Douglas), aki hajlandó segíteni, de nem a nő szép szeméért, legfeljebb és legalább ötszáz dollárért. „Ez a minimum, amiért egy bajba jutott nőn segítek." Jack végül intézkedik, a bőröndöket azonban a nőnek kell cipelnie. Magas sarkú cipők, ide nem illő városi ruhák súlyosbítják a nő szerencsétlenségét, Sternberg *Morocco* című filmje illetve a *King Solomon's Mines* emlékei.

A térkép a kincs előképe. Dr. Zoló régiségügyi miniszter, más néven a Mészáros üldözi hőseinket (a helyi kultúra figurái, mint az amerikai filmben rendesen: pojácák vagy rémek). A hatóságok és a gengszterek versengnek a térképért. Jack, ráébredve a veszélyre, faképnél hagyja a nőt: „Maga csak bajt hoz rám!" A szerencsétlen Joan fut utána: „Várjon!" Ha a nő nem is vonz, ha a szépség nem is győz meg, a pénz még hatékony érv. A klasszikus kalandhős rajongó és megbántott kamaszlélek, az új kalandfilm hős a latencia periódus kisfiúlelkét képviseli. Nem figyel a nőre, újságba temetkezik. Egy hajóra vágyik. Egyedül hajózni a tengeren. Erre kell a pénz.

Indul a karaván. A „visszaút nélküli ország" jellemzése
/King Salomon's Mines/

Az utasoknak a kontinens ismeretlen belsejéhez való viszonya olyan, mint a tengerre szálló hajósoké a vizek birodalmához, a part menti kereskedelmi hajózásé az ismeretlen vizeknek

nekivágó felfedező utazáshoz. A nő a rajongó és a férfi a szkeptikus. Az akar nekimenni, a közepébe vágni, egyenesen az ismeretlen végső lényegéhez férni hozzá, aki nem ismeri a nehézségeket.

Quatermain leinti az őserdőt csodáló asszonyt. (Hasonlóan oktatta ki Tourneur: *I Walked With a Zombie* című filmjében a szkeptikus férfi a rajongó nőt.) Ne higgyen a szépnek, itt mindenütt gyilkos háború dúl, mindenki vadászik, s a lények kölcsönösen irtják egymást. Halálos birkózást takar a szépség álarca. A szépség hazugsága a jóság hazugságának kifejezési formája. Az iszonyat hatalma s a rútság az igazi valóság. A rút iszonyat erősebb, mint a szép nagyság. Nem a nagy forma, hanem a nagy tömeg a legerősebb. Nem a nemes kivétel az erős, hanem a szörnyű szabály. Láttuk mindezt a fegyveres senkik és az elefántkirály szembenállásakor. Az egzotikus útifilm születési idejének nagy tanulsága, hogy a kreáció, a genezis képe nem imponál, csak a destruktivitásnak van tekintélye: a *Création* című Harry Hoyt-film ugyanarra a sorsra jutott, mint Eizenstein Mexikó-filmje: leállították a forgatást. Később a teremtés története helyett a pusztulás története készült el, a *King Kong*.

A férfi víziója a vadon törvényéről: a felfalók felfalatása, a győzők legyőzetése, a halál körtánca, s a harc a haladékért, értelem nélkül, cél nélkül, vég nélkül. „Idekinn az ember csak hús, mint minden más lény." – fejtegeti Quatermain. A nő így kommentálja a kis előadást: „Sajnálom magát." A kommunikáció sikertelen, nem jött létre megértés, eszmecsere. Begubózott, távolodó lények közös útját kísérjük, a közös út nem egymás felé vezet, de ez nem is szükséges, hiszen a hős, mint Trisztán, más asszonyát kíséri. Ilyen helyzetben épp a meg nem értés szavatolná a problémamentes előrejutást.

Az utazás mint szkepszis és rajongás vitája
/Legend of the Lost/

Két férfi és egy nő a csontok útján. Bonnard térképe az apa álmának képe. Az apai álom térképe írja elő a fiú útját. A térkép így a múlt képe is, nemcsak a perifériáé. Egyúttal, az apa vágyának képeként, anyai tájra utal. Az apa, a tudós rajongó ezért kereste az elveszett város kincsét, hogy megvalósítsa a szeretet utópiáját, várost építsen a világ árvái és otthontalanjai számára. A prostituált Ditát vonzza az anyai táj térképe által kijelölt út vége, a szent szerep. Paul és Dita egymásra találnak s boldogan vallanak és rajonganak, a részeg, züllött Joe pedig gúnyolja őket, ócsárolja a térképet és a nőt, nem hisz sem aranyban, sem asszonyban, csak adósságait akarja kifizetni, ezért vállalja a bolondok expedícióját. „Egy részeg, egy szörny!" – támad rá végül a lány. „Egy senki, aki mindent lerángat magához a sárba!"

Joe megvetése, iróniája kimeríthetetlen. Talán mert féltékenység is vegyül belé? Talán mert Paul a nő olyan részét, szervét fedezte fel és hódította meg, amelyet Joe nem vett észre? Az utolsó tó, a sivatag peremén, elhozza a csendet. „Milyen jó itt – mondja Bonnard –, mintha megállt volna az idő." A meztelen Dita fürdik a homályban. Ezen az estén Joe is békés. „Mi történt veled? Beteg vagy?" –kérdi a nő. „Miért?" – „Mert ma még nem sértettél meg!"

Dita, aki testét adja az egyik férfinek, és lelket kap a másiktól, Bonnard álmának hívőjévé szegődik. Amikor Joe fellázad a kilátástalan vállalkozás ellen, s megfordulni készül, a nő kiönti vízkészletüket, hogy csak előre mehessenek, a térkép ígérte kút felé. Így a hívatlanul csatlakozó nő dönti el a vállalkozás sorsát, ő válik az aranyváros kulcsává, nélküle nem testesül meg az arany, s maradna a félút, féllét, félélet és szomjúság. Mintha a nő adna testet a férfivágy

képének, az apa térképének. A térkép pedig, Dita jóvoltából, igazolódik, nem volt, mint Joe vélte, puszta fikció.

Szkepszis és rajongás szerepcseréje: a prózai nő
/Steven Spielberg: Indiana Jones és a végzet temploma, 1983/

Az *Indiana Jones* alaphelyzete *Az érzékek birodalma* fordítottja: a világfeledő japán férfi a nő felé tántorog, míg a katonák ellentétes irányban menetelnek, Indiana Jones (Harrison Ford) ezzel szemben a nőcsapatban vág magának utat, közönyösen sétál lefelé a lépcsőn a revüszám végén felszaladó táncosnők között. A film hősnőjét, a bárénekesnőt pajzsul használja a gengszterekkel szemben, a verekedés során pedig válogatás nélkül terít le férfit és nőt. A kínai kisfiú (Huy Ke Quan) az igazi társ és szövetséges, míg a honfitársnő (Kate Capshaw) nehezen elviselhető, fárasztó furcsaság marad: mégis a nő mellei között találja meg a mérgezett Jones az ellenmérget, az élet mohón felhajtott vizét. El sem viseli, s nem is szabadulhat a nőtől, az erotikus heteronómia a büntetés a kalandor autonómia bűneiért. A szerelem az emberisten-komplexus (=traumatikus mindenhatósági illúzió) határa.

Az új férfi-nő viszony *A megbilincseltek* összeláncolt rabjaira, fehér és néger közös menekülésére emlékeztet. Hosszú út áll előttük, nem szabadulhatnak egymástól, míg a végén már nem is akarnak. A nő gyermekesen tombol („Gyűlölöm a dzsungelt!"), csak a kisfiú élelmes és hasznos társ. Mintha a kisfiú, mint elemi férfi, lenne az elküldő vagy az igazi társ, s az út az övé lenne, a film hőse mint a kisfiú felnőtt változata, mása, csak kísérő volna ezúttal, míg a nő a kísérőnél is kevesebb, csak rizikófaktor.

Amikor megérkezünk a zsarnok kísérteties rémvárosa fölé tornyosuló kastély luxusvilágába, a nő fellelkesül. Már Sanghajban is a gonoszok szövetségese volt. Tipikus „aranyásó", mint a régi *Golddiggers*-filmek vagy a *Van aki forrón szereti* hősnője. Az egzotikus kalandfilmben eredetileg a férfiak a kincs mániákusai s a nő szelídíti meg őket, az *Indiana Jones és a végzet temploma* elején ezzel szemben a férfi az életért csúszik-mászik a lábak között, a nő a kincsért. A régi filmek nője magában bírja a kincset, melyet a férfi a nőben talál; az *Indiana Jones…* hősnője emancipálódott, férfipozícióban van, külső kincset keres. A nő kincskereső izgágaságának, kincsdühének megfelelően válik a férfi közönyössé a kincs iránt: a régiségek és a mágia felé fordul. Az antikvitás és alkímia lovagjának romantikája korrigálja a női prózát.

„Engem nem olyan könnyű megkapni!" – támad Jonesra a nő az első csók után. „És engem még nehezebb megkapni!" – csattan fel a férfi, faképnél hagyva s a továbbiakban pillantásra sem méltatva a nőt. A szerelmi ajánlat is prózai: „éjszakai szokásait, szexuális magatartását" szeretné tanulmányozni, közli a férfi a nővel szerelmi vallomás helyett. A csókot mégis alászállás követi, így a csókkal indult szerelmi éjszaka metaforája is lehet a kaland. Titkos járat nyílik a nő hálószobájában, melynek falait foszló hullák tapétázzák, s mélyében rovarok, férgek hada nyüzsög. Szorongató tér ejt rabul, lidérces álmok súlyos magasságai ereszkednek reánk. A veszedelmes közös úton a nő sokat sikoltozik és keveset segít, nem tudja legyőzni undorát, még az út végén, a győzelem után is perel: nem kell több katasztrófa, elég volt a kaland! Jones ostorrral vonja csókba, az öreg elefánt pedig, aki kezdettől fogva nem viselte el, s gyötörte hősnőnket, szimbolikusan „levizeli" a száraz nőt, a hisztérikát, a sárkányt. A tudat, az érzelmek számára elviselhetetlen társ azonban az ösztönöknek még

mindig kell: az egész elefánt akciójaként a nő lefröcskölése a száraz érdekember és agresszív hisztérika elítélése, az ormány mint fallikus ikon gesztusaként azonban a vágy megvallása.

Behatolás
/Legend of the Lost/
Az utolsó tavat követi az utolsó kút, sivatagi pocsolya, ismét a nő jelenése, aki tárt combokkal ül a parton, mintegy közéjük fogadva a világot, maga közepeként tárva fel a szomjas világ közepét, a Szahara kútját, melyre Joe, a nő lábainál, elgyötörten ráborul. Az egyébként fáradt filmnek, melynek csak sivatagképe némileg emlékezetes, ez a szép pillanata. S aztán belépünk az elveszett városba, mely mintha szintén az előző szomjoltó jelenetből varázsolódna elő.

Behatolás
/King Salomon's Mines/
Férfi és nő expedíciójának tanúi vagyunk. A férfi és a nő alanyi jelek, az expedíció eseményei állítmányi jelek, amazok akik teszik, emezek a tettek, amit amazok csinálnak (egymással). Az idegen, ismeretlen térbe való behatolás kísértetiesen baljós, mert ha az idegen valóban ismeretlen, akkor nincs garancia rá, hogy az ismerőssel azonos természetű, így minden megtörténhet benne. Ha a kontinens ismeretlenjébe úgy hatol be a karaván, mint a női térbe a hím szexualitás, akkor, az idegenség problémája mellett, további félelem is színezi az élményt: a férfi nemcsak a nő legyőzőjének, magáévá tevőjének tekintheti magát, a nő befogadó is, a férfi elmerül egy rejtett világ sötétségében (az „elsüllyedt", „letűnt" világok ilyen értelemben egyszerűen a felszín alattit jelentik): azaz eltemeti magát a nőben. A befogadó ismeretlenség, az idegen tér ennyiben áldozati oltár és temetkezési hely.

Kezdetben a nőnek, a mitikus gondolkodás szerint, fogak voltak a vaginájában. Minden behatolás „fogas kérdés": az ismeretlen, rejtőzködő és védekező kontinens terével való megküzdés. Férfi és nő együttélése csak a vagina fogainak eltávolítása után kezdődhetett: a kontinens belakása is akadályokkal küzd, nagyvadakkal, vad törzsekkel, éhséggel és szomjúsággal, természeti katasztrófákkal. Le kell győzni a szűz Afrika által állított akadályokat, s férfi és nő meg nem értése, a lehetséges pár közötti feszültségek, a közös út kezdetének lelki nehézségei is hasonló akadályok. A tér mint befogadó tér, amelybe be kell hatolni, a jövőt képviseli, míg a fő akadályokat a hasonló filmekben többnyire az idő rejti a múlt mélyein, ahonnan felébredve visszatérnek. A tér szüzességét vagy a szüzesség terét a rossz tapasztalatok temetője, az idő őrzi, az idő a legfőbb sárkány a barlang kapujában.

A film cselekménye a behatolás mint elsajátítás története, mely az ellenállások történeteként indul, úgy is értelmezhető, mint az ellenállások által teremtett szorongáskeltő látszat legyőzése, és a valóság aktív magvának, a benne rejlő lehetőségeknek a kibányászása (a bányászterminológia több mint alkalmi hasonlat, ezúttal a cselekmény lényegére utal). A kincs az, ami kibányászandó, s minél nagyobb kincs, annál rejtettebb. A felszín csillogása a bukásra ítélt felületes kalandort téveszti csak meg (pl. *A Sierra Madre kincsé*ben, ahol valami olcsó csillogó kőzetre locsolják vizüket a szomjazók, amikor azt hiszik, aranyat találtak). A szorongás hatalma a múlt hatalma, a ressentiment a múlt csalódásaiból fakad. A szorongások és ellenállások mértékében jelenik meg a kincs holt kincsként (mint Afrika, gyémántmezők), s oldódások mértékében élő kincsként (mint nő). A traumatikus múlt tesz vakká, – de mi tesz látóvá?

Az előtérben és a háttérben az állatok nyüzsögnek, az emberek csak behatolók, az emberi cselekvések az őshonos történések keretében jelennek meg: ennyiben az ember léte egészében a zavaró, hátráltató, a dolgok rendjével megütköző momentum. A természet, amit az emberi behatolás megzavar, minden dolgok kölcsönös egymásra hangolódása, mely átad valamit az embernek, akit megpróbál a maga bölcsességére nevelni: férfi és nő viszonya szempontjából a vadállatok közvetítők, a megjelenésük által felidézett veszélyhelyzetekben az ellenséges nő ösztönösen a férfihez zárkózik.

Nézzük a feladatokat. Be kell járni a szavannákat, végighajózni a folyón, átkelni az őserdőn, felmenni a hegyekbe: „minden országot bejárni, minden messze tartományt". Csak a teljes világtest elsajátítójának adja ki kincsét a kontinens. A baráti törzsek régiójából tovább kell lépni az ellenséges törzsek közé, s végül még tovább, egy halott világba. A teljes test meghódításának első feltétele a lemondás a komfortról. Kettéválik a karaván, nagyobb része visszaindul, s kisebb része tovább. A szavannákat követi a hegyek régiója, ahova nem cipelhetünk már nagy terheket. Némi luxusról le kell mondanunk lehetetlenül nagy céljaink érdekében, oktatja ki a férfi a kényes városi nőt.

Nem elég a kényelemről lemondani, le kell mondani a stílusról, a formákról is. Betty rosszul van, légszomjjal küzd, szorítja a fűző, a kultúra rétegei, melyek a meztelen, forró kontinensen nemcsak fölöslegessé, elviselhetetlenné is válnak. A férfi türelmetlenül nekiesik a tántorgó asszonynak, feltépi blúzát. A nő dühöng: „…a nyavalyás fickó nem tud bánni egy hölggyel." A túlöltözött nő, az önstilizáció olyan eszköztárát cipeli magával, melyhez nemcsak a hivalkodó öltözék tartozik, hanem a morális leckék is, melyeket, mint később kiderül, az asszony múltja nem igazol. A nő túlmaszkírozott, a férfi túlságosan demaszkírozott, amennyiben nem jelleme igazságát, hanem csalódott világképe negatív emberképét jeleníti meg. A férfi eltúlozza a demaszkírozást, durvaságokat és bűnöket szimulál. A nő olyan eszményeket hirdet, melyeket nem tudott érvényre juttatni életében, a férfi pedig olyan eszméket tagad szóban, melyeket tettben nem képes végül megtagadni: bár nem hisz bennük, csalódása ellenére sem képes őket feladni.

A Bettyből hiányzó morális alázat (azaz a fellengzős morális nevelői és ízlésdiktátori pózt levető önismeret) elsajátításának útja a testi alázat, a testi lét korlátainak megismerése. A mocsárban kell gázolni, s Betty a pihenő idején férgeket operál ki magából. Büszkesége, nagy vörös hajkoronája, rovarok fészkévé válik. De a férges, piszkos testi világgal való találkozásnál is nagyobb morális leckét ad a férfi és nő expedíciójában állandóan jelen levő harmadik utas, a halál, Betty minduntalan bajba kerül, az útitárs-nőt minden pillanatban meg kell védeni, ellökni vagy visszatartani. Spielberg az útifilmek efféle jeleneteit *Az indiana Jones és a végzet temploma* esti táborjelenetében parodizálja, melyben a sikoltozó nő, bármerre fordul, valami vadállat vicsorog rá, míg a férfi és a kisfiú, rá sem hederítve, nyugodtan kártyáznak. Spielberg *Jurassic park*jában látjuk viszont a *King Solomon's Mines* egyik nagyjelenetét, melyben a tűz elől menekülő megvadult állatok sokasága átzúdul a lapító utasok fölött. A Marton – Bennett-filmben a férfi, aki két teherhordót veszít, fellázad a katasztrófa után: „Az idő, az emberélet és a felszerelés pazarlása ez a nevetséges expedíció!" A film nyitómotívuma, az áruvá lett szakember megvetése a dilettáns vevő iránt, ezúttal, a cselekmény egyik látványos csúcspontján, a természetfilm dokumentarista értékei s a naiv kalandos akciófilm dramatizáló törekvése kettős beteljesülésekor, a férfinek a nő iránti ressentiment-érzéseit erősíti, s látszik igazolni.

A behatolás eklektikus dekadenciája
/Gary Nelson: Az elveszett aranyváros fosztogatói/
A hetvenes évektől a kalandfilm a játszma tempóját hangsúlyozza, nem lelki vagy szellemi értelmét keresi. Nem fedeznek fel új motívumokat, de halmozva keverik, és több szálon bonyolítják az ismerteket. Nemcsak *Az angol beteg* óta divatos a minden esetre benne feltűnővé váló, teret és időt illúziónak nyilvánító pointillista szinkronicitás. Már a Gary Nelson-film is három szálon indul: az esküvői ruhákért siető nő, az életéért harcoló barát és a célba lövő Quatermain képeivel. Az utazás is gyermetegen vásári motívumhalmozás, mely a thrill-kavalkád iramával pótolja az epikai hitelt. Szétnyílik a föld, foszló hullák bukkannak elő, szakadék fölött lóg a férfi s a férfin a nő, törzsekkel kell harcolni és a természeti erőkkel, megjárni a dzsungelt, majd földalatti folyó által elsodorva, bejárni egy kísérteti és vulkáni alvilágot. Vagdalkozó sárkányharcot vívni nem fogyó szörnyfejekkel, de azért a *Herkules*- és *Sámson*-filmek oroszlánjáról sem feledkezni meg. Végül kilépni a fénybe, mikor is Sharon Stone felkiált: „Nézd, az elveszett város!"

A motívuminfláció kompenzációja
/Indiana Jones és a végzet temploma/
A régész seftel a lelettel, a vevők pedig méreggel fizetnek és vihognak haláltusáján. A felfordulásban a küzdők és menekülők mindig odébb rúgják az ellenmérget, amelyet Jones négykézláb keres. Később a pilóták kiugranak, magára hagyják a repülőgépet, melyből utasai mentőcsónakkal menekülnek ejtőernyő helyett. A csónak, mely ejtőernyőként kezdte, síként folytatja a havas lejtőkön. A cselekmény tempóját a lélekszakadt elsodortság diktálja, minden bajból új veszély a kiút. A veszélyhelyzetek szünet nélküli sora ajzottságérzést eredményez, a korlátlanság szédületét, a hatalom mámorát. Az ember a próbára tevő helyzetek sorából merít erőt, akkor él, ha támadják és támadhat, az villanyozza fel, hogy joga van odacsapni, mert harcolni és győzni szeret. A suta, korcs erotika helyét átveszi a thrill, s a szorongás kéjének prioritása háttérbe szorítja a regény és dráma motívumforrásait, a vurstli felé vezet. A csúcsponton a hullámvasútat kombinálják a szellemvasúttal: a szereplők elszabadult csillében rohannak, a szokásos autóhajsza alvilági változatát látjuk.

Az utazás mint vetkőztetés
/White Witch Doctor/
A Marton-Bennett filmben Deborah Kerr, a Hathaway filmben Susan Hayward vetkőzik. Hathaway a vetkőztetés pikánsan humorisztikus indirekt formáját találja ki. Mitchum nem hajlandó felvenni a túlterhelt csónakba a hősnő ruhatárát, mire Hayward odaadobja az egészet a bennszülött nőknek, akik fesztelenül próbálgatják az angol hölgy alsóruháit. Mitchum magában mulat, Hayward pedig lapítva szégyenkezik intimitása rejtőzködő rétegeinek nyilvános kiteregetése közepette. A *Mogambó*ban ázottan látjuk Grace Kellyt Gable karjaiban, a *King Kong*ban tépetten, szakadtan, ázottan, lemeztelenedve és kiszolgáltatottan a feminin szépséget (= Fay Wray), a mellette váltakozó maszkulin erőkkel érintkezve: a sima szavú rendezővel, a durva kormányossal, a vad hüllőkkel és az óriás gorillával.

A vetkőzés erkölcsi jelenség is, nemcsak testi tény. A vadász kezdettől firtatja az okot, amiért egy szép angol hölgy, élete virágjában, elmegy a világ végére és eltemeti magát a dzsungelben. Az utazás mindig valamilyen gyónás felé halad.

Átváltozás
/King Salomon's Mines/
Afrika tanítása hozza a fordulatot. A bennszülöttek mondják ki, amit a görcsös, harcos idegenek nem akarnak látni és nem tudnának közölni egymással. Az esti tábortűznél négerek énekelnek. A tűzfényből felmerülő rőthajú nőről énekel a hátul az éjszakába beleolvadó fekete csapat. Nyelvük nem parancsokat és számításokat közvetít, a kommunikáció, az afrikai estében, még nem vált el a költészettől, mint ahogy élet és költészet sem vált el egymástól. Miről énekelnek, kérdi a kíváncsi nő. A rosszkedvű férfi kissé kelletlenül fordítja: azt mondják, hogy boldog lehet a hölgy, mert a „nagy vadász" megvédi őt minden veszélytől. Nagyot hallgatnak. A nő tovább firtatja: „És most miről szól az ének?" A férfi feszélyezett szűkszavúsággal felel: „Arról, hogy én ugyancsak nagyon boldog lehetek." Ingerült, pipájába kapaszkodik, gyorsan ellép. Nem fordítja le a miértet.

Az európai asszony, aki fölösleges terheket hordozott, s magát is teherként viselte, az úrinő jogait s a gentleman kötelességeit hangsúlyozva parancsolgatott és követelőzött, végül elég messze ment el, hogy meghallgassa és megpróbálja megérteni „Afrika dalát". Az eredmény az „afrikai igazság" ihlette átváltozás. Betty képes a hirtelen tettre, váratlan megújulásra: gyors elszánással levágja díszét, nagy haját. A bennszülöttek által megénekelt vörös haj levágása olyan fordulat, mint egy királynő lemondása a hatalmi jelvényről, arany koronáról (pl. a *Krisztina királynő*ben). Betty meztelen, teste tóba merül, így mossa haját, követelő, fárasztó hisztérikából derűsen igénytelen, lányos nővé fiatalodik. Sziklán napozik, onnan mosolyog le a férfira: bájos női arc, a kék ég hátterével. A szépség kiváltja, amit a követelőzés nem váltott ki, a férfiból a lovagot; a nevelőnő csábítónővé változott; a férfi lesegíti a napsütötte nőt a forró szikláról. Betty megcsúszik és Quatermain karjába hull. Termékenység szimbólum válaszol a nő megújult, megszépült arcára: tojást találnak, melyből a férfi kis krokodlit hámoz ki, az asszony mulattatására.

A westernekben megszokott átváltozás fordítottját láttuk: itt nem a vad férfi megszelídítése a fő, hanem a túlkultúrált nő közeledése az élet forrásaihoz. Nem a férfi veti le a fizikai erőszak, hanem a nő az előítélet, a képmutatás, a pózolás és a morális erőszak kegyetlenségét. Ezzel a férfinek a destruktivitást túlhangsúlyozó lázadó magatartása is fölöslegessé válik. A nő átváltozó képessége szüli meg mindkettejük új arcát, ahogyan a *White Witch Doctor*ban is a nő gyógyító képessége teszi lehetővé a célba jutást, s mindkettejük erkölcsi gyógyulását. A *King Salomon's Mines* és a *White Witch Doctor* viktoriánus nőtípusai testibbé válnak az út során, a *Legend of the Lost* prostituáltja szintén átváltozik, de fordított módon. A *Shanghai Express*, a *Morocco*, a *Red Dust*, a *China Seas* vagy a *Mogambo* könnyű női ősasszonyi erényeket mutatnak fel, melyekkel túlkultúrált alternatívájuk már nem bír.

Átváltozás
/A smaragd románca/
Joan, az élhetetlen és világidegen irónő van a térkép birtokában, melyért mindenki töri magát, a magányos csavargó, a gengszterek és az állami gyilkosok. A nőt nem érdekli a térkép, a férfiakat csak térkép, a kincs előképe izgatja. A közös út során azonban a nő átváltozik, kibomlik nagy haja, mellei, a veszélyek megmozgatják, felajzzák, kivirágzik. Csupa színes fény a tér, zene szól, a valósággal is az történik, ami a nővel, érdekessé válik. A nő az éledő birodalom, melyet a térkép feltár, most értékesül a nő kettős állampolgársága, az, hogy egy

virtuális világban is otthon van, nemcsak a valóságban, így válik a szépségek importőrévé, körülötte válik rejtelmesen széppé az értelmetlenül agresszív és fölöslegesen túlajzott világ. A kalandor is észreveszi a szépséget: eddig a nő pénzét préselte, most fordulat áll be, s a nőre akar költeni. Ha lesz pénze és hajója, tervezi, világkörüli útra viszi a nőt.

Néger és indián
/King Solomon's Mines/

A Cooper-regényekben is erős alternatíva, a benti, fehér és különnemű társsal, a nővel szemben a kinti, színesbőrű és azonos nemű társ, a barát. E filmben, ahol a nő útra kel, sőt a szokásosnál távolabbra vezető útnak értelmi szerzőjeként lép fel, s az út végigjárása érdekében át is változik, csökken a két partnertípus alternativitása, a férfitárs bizonyos értelemben fölöslegessé válik, s új funkciót kell keresni számára. A tabu-ország közeledtére cserben hagynak, menekülnek a teherhordók. Ekkor, amikor a többi épp megmakacsolja magát, lép színre az új típusú társ. A messzi út végigjárásához új típusú bajtárs kell: a szolgák nem teszik meg azt az ugrást, amire Betty képesnek bizonyult. A dezertáló csapat helyére a sokkal fölérő egy, az úton talált társ lép, a fehérek világába beletagolódott négereket leváltja a tiltott, tilos, szűz ország magányos vándora.

Félrehúzódó, hallgató ember, különös idegen, két méteres néger óriás jelenik meg, ismeretlen faj képviselője (Siriaque). „Ilyet még nem láttam." – mondja a vadász, a régi egyiptomi királyok ábrázolásaira emlékeztet, jegyzi meg a nő. A kincskereső kalandfilm újabb változatai ellenszenves propagandafilm-típussá alakulnak, melyet „fehérítő kommandónak" nevezhetnénk: e filmek hősei egy tradicionális társadalom és helyi kultúra megbuktatására, s a fehérek értékeit valló kollaboráns uralom hatalomra segítésére vállalkoznak. A helyi társadalmat a zsarnoksággal, a saját arculatukat még őrző egzotikus világokat a véres kultuszokra ösztönző babonával azonosítják. Az amerikanizációként ábrázolt globalizációt szemrebbenés nélküli, fanatikus egyoldalúsággal jellemzik humanizációként. A gonosz szinesbőrűekkel állnak szemben a megmentő fehérek és bennszülött zsoldosaik, akik üzleteik után futnak, ami számukra az egyetlen igazán komolyan veendő szentség, s csak mellékesen mentik meg a népeket (önmaguktól) és a világot a sokszínűségtől (*A Nílus gyöngye, Indiana Jones és a végzet temploma, A smaragd románca, Az elveszett frigyláda fosztogatói*). E filmeket csak azért bocsátjuk be fejezetünkbe, mert a problematikus politikai feltét alatt valami azért még az igazi kalandfilm problematikájából is működik bennük (pl. az *Indiana Jones*-ban, mely temperamentumos paródiaként is olvasható). Ha az említett filmtípusban színesbőrűeket idealizálnak, ezek a „nagy fehér hősök" által exportált értékeket képviselik, s bocsánatot kérnek a film hőseitől vagy futnak utasításaikat teljesíteni (pl. a különösen ízléstelen Emmerich-filmben, *A Függetlenség napjá*ban, melyben jámbor sivatagi arabok várják a világközpontból leosztott parancsokat, s a film csúcspontján a fehér ember az agy, és a néger az ügyes szállító, a hordozó, a sofőr, az izom, majdhogy nem a ló).

A *King Solomon's Mines* klasszikus, Bennett-Marton-féle változatában még nem érvényesül a propagandafilmi modell. Nem egy buzgó fehérekszolgája-típus veszi át az uralmat az érthetetlen, türelmetlen, zsarnoki „barbároktól", hogy a józan piaci magatartás győzzön a kegyetlenség és a varázslatok fölött (mint az *Indiana Jones és a végzet templomá*ban is, ahol a fiatal uralkodónak fel kell ébrednie a Káli-kultusz gonosz-vérgőzös álmából) – ellenkezőleg, itt a legtitokzatosabb, legkevésbé kollaboráló, legönállóbb néger veszi át, szerzi vissza a

maga elrabolt, bitorlók, puccsisták kezére került királyságát, s ahogy a londoni sznobnő vállalkozása Quatermain expedíciójába torkollott, úgy torkollik Quatermain útja is a négerébe, a felfedező expedíció a kizökkent időt helyretoló néger királytörténetbe és új honfoglalásába. Megdöbbentő és deprimáló, hogy Rider Haggard regénye is nemesebb megértő igyekezetet árul el a bennszülöttekkel szemben, mint a morális jelszavakkal és politikai korrektséggel felületesen hivalkodó – s a globálkolonializmus „posztkolonialista" álcázási szükségletét a kötelező fekete Sancho Panza szerepeltetésével letudó – új Hollywood-filmek. A Bennett-Marton filmben a néger ajánlkozik Quatermain kísérőjéül, ám végül valójában Quatermain a néger király kísérője és csatlósa, nem is a fehérek szerzik vissza a trónt, hanem a harcos maga, s miután minden elintéződött, elhordják magukat gyémántjaikkal, melyek itt nem olyan fontosak, mint egy asszony boldogsága vagy egy nép szabadsága. E filmnek így még nincs elviselhetetlenül rossz mellékíze, s a regényhez képest is inkább mérsékli mint fokozza a gyarmatosító attitűdöt.

„Vad" törzsek
/King Solomons's Mines/

Az elsüllyedt városokat és elfelejtett birodalmakat vad törzsek védőgyűrűje szokta körülvenni. Az út korábbi állomásán, a barátságos törzs országában falusi ünnep tanúi voltunk; most a vad törzs birodalmába érkezünk. A rosszindulatú törzs fölött azonban, váratlan megjelenő marcona fehér alkoholista uralkodik, akiről kiderül, hogy szökött gyilkos. Az elaljasodott fehér félig királya, félig rabja a bennszülötteknek, ahogy azok is máris rabjai, mint a western indiánjai, az alkoholt és fegyvert jelentő bűnös, aljas modernizációnak. Miután megismertük a titokzatos, nemes, száműzött fekete királyt, látunk egy hisztérikus, vad, felfordult világot, mely fölött fehér ember uralkodik: a gyarmati világ karikatúráját. A „harmadik világ" képlete: a világ, ahol soha sincs béke, mert nem hagyják békén, paraziták élnek belőle, azaz visszaélnek vele.

Visszatérnek a nagy film, a *Trader Horn* emlékei. A fehér társnő mindkét filmben megsokszorozza a gondot, míg a fekete társ meghal a hősért. Quatermain a gyilkos által megsebesített négert támogat, aki meghal a karjában. A *Trader Horn* hőse e percben megállt, habozott, még sokáig fogta a ráfonódó halott kezét, nehezen vált el tőle, habozott letenni (a gyász) terhét. Miután a Quatermain-filmben leterítik a néger gyilkosát, a vad törzs, melynek a bűnöző királya volt, hosszan üldözi őket. Ez is a *Trader Horn* motívuma, melyben szintén a fehér királynőjüktől megfosztott „vadak" üldözik a film hőseit, akik éjszakára egy fán rejtőznek el az üldözők elől. Reggel a magasban ébrednek, a világ felett. Néma csók következik: itt, a világok határán s a világ fölé emelkedve talál egymásra a pár. A jelenet a *Jurassic Park*ban családi jelenetként tér vissza, kváziapa és fogadott gyermekei viszonyában idézve fel azt a bensőséges intimitással párosult kozmikus perspektívát, amit a régi film még a férfi-nő viszonyban is megtalált.

Megérkezés az elveszett világba. Gyónás
/King Solomon's Mines/

Sárga sivatagon túl várnak a kék hegyek. A homoktengernek nekiindulni nem hajlandó hős a film elején már túl volt az igazi tengeren. Miért kelt volna útra, ha egyszer már az út végén volt, nagy vadászként, az idegenség hőseként, odakint, a határtalanban? Ha a hős már a nagyvilág Trójáját ostromolja, akkor az újabb útra kelés már csak valamilyen asszony- és

hazaszimbólum felé viheti; ezért az asszony az expedíció tervezője és a hős szólítója. Quatermain, aki a tervek s a toborzás idején nem akart kötélnek állni, kezd érdeklődni az ismeretlen ország iránt: a nő reálisabb, a férfi álmodozóbb lett az út során. Az utolsó erőfeszítéseket látjuk. Az asszony elájul, a homokba hull. A sivatagon való átkelés után felfelé visz az út, a csillogó gleccserekig. Minden akadályokon átkelve, végül célba érve, szelíd kultúrtáj tárul elénk, a kétezer méter magas plátón – ami a *The Lost World* öröksége – , a vad törzsek, a sivatag és a sziklafalak hármas védőgyűrűje által rejtve. „Mint egy angol táj." A transzcendens- és otthonérzések különös vegyülékét, melyet már a Haggard-regény megpendít, *A kék hold völgye* – Hilton regénye és Capra filmje – igyekszik radikálisan értelmezni és szimbolikusan kihasználni. A fantázia első – Haggard és követői által képviselt – látogatása e birodalomban még csalódást keltő.

Az otthonos tájon tett első lépések után a férj üzenetére találunk. Ez ad alkalmat a kibeszélésre s gyónásra. Testvére a hősnő fejére olvassa elveszett férjével kapcsolatos bűneit: „Nem szeretted. Elhanyagoltad." A nő ágálása és gőgje bűntudatot takart, a morális fontoskodás sebzett lelkiismeretet, s az elismerést követelő önimádat valójában öngyűlöletet. A bűntudat vezette, ismeri el az asszony, a hosszú és rettenetes útra, mely nem oldotta meg, ellenkezőleg, megkettőzte, új szerelemmel bonyolította problémáját. Szép gondolat, hogy a nő bűntudatból s vezeklésvágyból követi a férjét a tabu-országba, egészen a halott városig, s a férj által keresett kincs barlangjáig. A nő, aki elmulasztotta a szerelem békés kalandját, alászáll az útikaland harcos és idegen – traumatikus: destruktív és perverz – világába. Az elrontott idillt gyógyítja az undor és iszonyat. Van olyasmi, itt még csak épp érinti a tudatosság küszöbét, amit az iszonyat bűntudatos szomjának nevezhetnénk. A nagy kaland, mint mindent kockáztató, szörnyekkel szembenéző nehéz átkelés, látogatás a visszatérés nélküli országban, érintkezik a halottak birodalmával. A halál a visszatérés nélküli országba vezet, a kaland pedig innen tér vissza. A nő expedíciója mintha a férj visszahozására tenne kísérletet a holtak birodalmából, ám mivel csak a kaland miliőjét, s nem a holtak birodalmát, tehát csak a holtak birodalmának metaforikus reprezentációját éri el, a halott férj helyett új férjet talál, akivel megvalósítják, amit az első férjjel nem sikerült, az egymásra találást. Épp ez utóbbi feltétele az iszonyat bűntudatos szomja, az egymásra találás képlete ugyanis a kétségbeesés orákuluma: „mindenen túl" van „minden".

Gyónás
/White Witch Doctor/

A nő, a Hathaway-film boszorkány-doktora, este elhagyja a tábort, lemegy a partra. A Kongó-folyam, az idő-folyam, az élet-folyam partján mereng, s a Kongó-folyam fölött szemlélődni, az utazás végén, annyi, mint magába mélyedni. A vadász követi a nőt, s az asszony mesélni kezd. Férje orvos volt, Afrikába vágyott, de ő, a hiú és életvágyó fiatalasszony, nem volt hajlandó követni őt. A férfi feladta álmát a nőért, s üres életét később baleset törte derékba, a civilizáció megölte őt, ma is élne, ha az asszony elengedi a vadonba. Ezért jött el az asszony a Kongóhoz, hogy a másik ember tönkretétele és a jóvátételi vágy közvetítésével találja meg önmagát. A másik helyett, érte és a nevében akarja megélni azt az életet, amivel tartozik áldozatának. Így lett a férfi vágya azt asszony kötelessége, miután a másik halála közvetítette a másik vágyára való vágyat.

A *White Witch Doctor* továbbviszi a *King Solomon's Mines* gyónási tematikáját. Az asszony, ellentétben az előzővel, teljesebben kipakol, s két részletben teszi. Előbb a Kongónál, később a tiltott királyságban, miután mindenki felnéz rá, s a „jó fehér ember" ideáljának megtestesítőjeként ünneplik. Hősnőnk ekkor sírva fakad, csalónak nevezi magát, s meggyónja, hogy jósága nem az övé, hanem áldozatáé. A jóság tehát kísértetiesség, megszállottság és tartozás. Az, ami nemes áldozatnak látszik, valójában törlesztés. Ez azonban nem von le semmit az elért nemesség értékéből, megkettőzi a kötődést – a filmhősét és a nézőét is – a hősnő iránt, akinek nemcsak a csodálat jár ki, hanem a szánalom is. A nő katarzisa a férfiban is hasonlót vált ki. A félgyónás még nem, de a második nekirugaszkodás s a teljes gyónás igen. Ekkor vallja be a férfi, hogy kettős játékot játszott.

A kincs asszonyra váltása
/King Solomon's Mines/

A férj elveszett, elnyelte Afrika, a kincsre váltott asszonyt elvette a férjtől a kincs. Az asszonyrabló, a házastárssal végigélhető teljes élettől megfosztó kincs egyben életrabló kincs: aki az asszonyt nem tudta megszerezni, az életet is elvesztette. A semleges nemű kincs, a feminin szimbolikáról leválasztott kincs, halálszimbólum. Az út végpontján, a kincses barlang mélyén a férj csontvázát találjuk, gyémántot szorongató csontkezet látunk. A gazdag nő nem szeretett férje: a fölösleges férfi, a fölösleges gyémánttal. A frigid nő gyilkos szerelméről vall a kincs, a földanya kővé fagyott szekrétuma. A kincses barlang és a gyémántok mint csapda és csalétek jelennek meg az élők számára. Felnyílik a kincses láda, bele lehet markolni a gazdagságba és csillogásba, a barlang azonban elsötétül, a bennszülött, aki ide vezette őket, eltorlaszolja a bejáratot.

A kielégületlen vágy absztrakt vággyá válik. A szerelmi vágy (az élő kincs vágya) e történetben humanizáló érték, míg az absztrakt vágy (a holt kincs szenvedélye) dehumanizáló hatású. Az absztrakt-holt kincs a hasonló történetekben testi, lelki vagy legalább gazdasági értelemben, valamiképp mindig impotens férj vágya volt. A szeretőket, akik egymásra vágynak, nem a kincsre, elbocsátja a halál birodalma. Az „arany" (gyémánt, smaragd…) a férjnek volt fontos, a nő a férjet kereste, Quatermain semmit sem keresett, de mindent talált, és a kincs helyett a nőt viszi haza. Aki nem keres, az talál! (Mert az elevenség nem a mohó csörtetők tulajdona.)

A kincs és a csont rabjai friss levegőt szimatolnak, előbb a levegő, utóbb a víz vezeti őket a sötét világban. Földalatti folyó sodorja őket, e keskeny akvatikus járaton át jutnak ki, a születés útját követve a külvilágba, tágas, ragyogó tájra, a szorongató mélységek után. Közben kinn, a barlangon kívül, forradalom zajlik. Az elveszett és megkerült gyermek regényszimbolikájának rokona az elveszett és megkerült király. A forradalom első aktusa az igazság vagy a jel bemutatása, az identitás igazolása. A titokzatos kísérő középponttá válik, amikor felfedi testén a jelet: ő a trónörökös, aki maga harcol meg a bitorlóval, a fehérek csak tanúk, nem is segíthetnének, mert már csak egy töltényük van. Végül szerelmespár búcsúzik a baráttól, hazatérő emberpár képétől búcsúzik a néző. Vége a fehér ember szégyenletes történetének, az „aljasság világtörténetének", elfogytak a töltények. A világtörténetet követi a magánélet története, győz a szerelmi regény.

A kincs nőre váltása
/White Witch Doctor/
A kétszínű expedíció eredménye kettős: az asszony meggyógyítja a törzsfőnök fiát, az üzlettárs azonban fegyveres inváziót indít, behatolva tabu-országba a gyógyító expedíció nyomán. Itt jön elő a *Trader Horn*-motívuma: a hőst megmentő néger bajtárs, akit szolgából őrangyallá léptetnek elő. A vadász egymaga harcol meg a gengszterekkel, kiveri a fekete országból a fehér megszállókat, s ezzel a túszul tartott asszony életét s a kettejük kapcsolatát is megmenti. Miután a természet kirablása, a vadász műve, a társadalom kirablásába, az üzlettárs művébe ment át, a vadász, aki csak azért követte a haszonelvet, mert nem hitt az emberi nemességben és nem bízott a boldogságban, a gyógyító mellé áll a pusztítóval szemben, az áldozathozó mellé a vállalkozóval szemben, a belső, lelki kalandot választja a külső, akciós kalanddal, a szerelmit a háborús kalanddal szemben: mindezzel egyértelmű a kincs nőre váltása. A királyi utód meggyógyítása után az asszony új nevet kap. A férfi fordítja: „Előléptettek. Most már te vagy a Nagy Anya." A vezeklő asszony mélyebbre hatolt Afrikába mint a legendák után szimatoló kalandor vagy a zseniális nyomkereső. Hawks *Hatari*jában az expedícióhoz csatlakozó nő az árva kiselefántok megmentője, akit a bennszülöttek az „Elefánt Mama" névvel tisztelnek meg.

A kincs áterotizálása a nőre váltás céljából
/A smaragd románca/
Iszaplavina sodorja smaragdkereső hőseinket, puha sárutakon szánkázik a buja mélybe Jack és Joan. A férfi végül a nő combjai közé esik, a megtépett és lemeztelenített nőtest közepébe fejel a hegy alján. Az addig cinikusan elutasító Jack, felemelve arcát a nő combjai közül, felajzva kurjant, kezdődhet az utazás, mintha a hősnő combja volna a kincses ország bejárata. Joan egyszerre térkép és táj, az út is, és annak értelme és jutalma. A film végén vízesés mögött rejtőzik a kincses barlang, melyben Anyatej nevű fehér forrás fakad. Itt található a smaragd, melyet a sárból kell kiásni, s végül a férfi tenyerén világít.

A megtalált kincs a végsőkig ajzza a férfiak konkurenciaharcát, melynek csúcspontján, a Mészáros leharapott kezével együtt, elnyeli a smaragdot egy krokodil. Jack a tóba ugrik, keresi a krokodilt, birkózik az iszappal. A csúcspont történéseit nem kíséri tovább a kamera, ismét a városban vagyunk. A kivirágzott Joan az igazat írta meg új könyvében, de senki sem hisz neki. „Reménytelenül romantikus vagy." – mosolyog a kiadó. „Nem. Reménykedő romantikus." – nevet vissza rá Joan. Hajó várja a nőt, a ház előtt, a város közepén. Jack, aki az őserdőben cserben hagyta őt a krokodilért, végül eljött érte, hogy felkínálja neki a krokodil kincsén vásárolt hajót. Jack krokodilcsizmában áll. „Nem tudtalak kiverni a fejemből. Még egy könyvedet is elolvastam." Indul a hajó, futóművön lebeg át a városon. A kincs gyakran a ráadás kifejezője, az egymásra találás által felszabadított sikeré, szerencséé, a páros viszony hatékonyságáé. A hajóra váltott kincs az otthon és a nagyvilág szintézise, nászútra induló, futóműre rakott szerelmi fészek, mely – az aszfaltvároson átlebegve – a meghaladás, a felülemelkedés kifejezése, a szürkén csörömpölő kielégületlen világ meghaladása és a köznapi valószínűségérzés kigúnyolása.

A kincs szabadságra és a szabadság nőre váltása
/Jacques Tourneur: Appointment in Honduras (1953)/

Az *Appointment in Honduras* hőse (Glenn Ford) kiszabadítja a hajón szállított rab banditákat, eltéríti a hajót és túszul ejtett házaspárral fedezi a partraszállást. A nő (Ann Sheridan), aki önként követi férjét, ezúttal is hívatlan vendég, a háborús útikaland férfiúi vállalkozásának zavaró tényezője, hátráltató momentuma. Ezúttal nemcsak óriás mérges pókok mászkálnak a nő testén mint a többi filmben, banditák éhes tekintete kúszik fel dekoltázsára. Formás az alakja, bókol a nőt a szemével faló bandita. „A mi csónakunk számára az a formás alakja minden esetre csak egy fölös teher." – felel rá a hős.

A hős birtokában levő térkép a szabadság útja, a partizántáborba vezető út képe. A férfi kincse nem csillogó fétis, s nem keresi, hanem ajándékozza: a partizánok fegyverpénzével van kibélelve a pufajkás – délről nézve szabadságharcos, északról nézve terrorista – ruhája. A csapatnak (a banditáknak) a hős semmi mást nem ígér, csak szabadságot, a maga szabadulása érdekében intrikáló, bomlasztó férj ezzel szemben meg akarja vásárolni őket, s aranyat ajánl. A népek szabadsága áll szemben a privát szabadsággal, az elidegenedett, gyilkos arany, a dollárrá aszott holt kincs rabságával. Az intrikus azt sugallja a banditáknak, hogy a térkép a szokásos aranykincshez vezet: a szabadsághit áll szemben az aranyhittel, s a nő érzelmi reagálása, az asszonyi szenvedély a döntőbíró. Miután a férj gyávának bizonyul, az asszony a dzsungel buja tisztásán kihívóan karjába kapja, s megcsókolja a lázadót. A férj birtokolja a gazdagságot, s meg akarja vásárolni a világot, a banditák keresik az aranyat (a népem közmondása szerint csak aki gazdag, az szabad, mondja az egyik), az asszony azonban a pénzt fegyverre és a fegyvert szabadságra cserélőhöz, a felszabadítóhoz vonzódik. Az út története a helyes út keresésének története.

A film cselekménye az asszony premier plánjával zárul. Az út a kezdeti fölös személy, az asszony útja a férjtől a másik férfi felé. A szokásos időben, a végső harc előtt, viharos őserdőben kerül sor az asszony gyónására. „Miért ment hozzá?" – „Magam sem tudom. Ő azt hiszi: a pénzéért." – „És ezért marad vele?" – „Szerettem őt." – „Miért nem válik el?" – „Akartam, de nem engedett. Olyan mint egy gyerek, mindent tönkretesz, aztán sajnálkozik és szeretné jóvá tenni. Azt hittük, rendbe hozza házasságunkat ez az utazás." A nő részéről az *Appointment in Honduras*, akár a *King Solomon's Mines* vagy a *White Witch Doctor*, a második választás története. A másik két filmben a feleség az érzelmileg éretlen, Tourneur filmjében a férj. A nő első választása az arany (a gazdag férj), második választása a vásárló, birtokló, kizsákmányoló hatalmakkal a kívánatos értékek nevében szembeszálló, reménytelennek tűnő helyzetben is bátran cselekvő férfi. A szabad ember magával viszi a hőskorszakot, a mozgalmas, meg nem állapodott világot s a kalandot. Őt keresi a szerelem, amelynek szintén eme erényekre van szüksége.

A nő, aki először rosszul választott, a túlélő expedíció keretében versenyezteti a férfiakat, s már akkor csókolja a hőst, amikor az még nem bizonyította, hogy idealista szabadsághős, de már bizonyította, hogy bátor ember. Ahhoz azonban, hogy az asszony lecserélje férjét, ez nem elég. A nőnek bűnét, a férfinak erényét kell meggyónnia. A férj a világ parazita felvásárlója, a hős pedig csak az ő szemével látva terrorista, akit a cselekmény kibontakozása átértelmez partizánná. A férj gazdagsága nem ér fel a bátorsággal és nemességgel. A második – és itt ez a helyes – választás az emberi gazdagság választása a tárgyi gazdagság helyett. Az erős ember és a gazdag ember alternatíváját a szabadság képlete oldja. A cselekmény a

női kettős kötés vagy ösztöncsapda felszámolásán dolgozik. A nőt természeti ösztönei a fizikai erő, míg a társadalmi racionalitás az anyagi gazdagság választására ösztönzik. Természeti és társadalmi biztonságérzet kétfelé húzásának dilemmáját oldja a titkon idealista erős ember, mint a jövő emberének képe. A megfoghatatlan értékeket az értékhierarchia csúcsára helyező szellemi bátorság szabadít ki a banális világsémából, undorból és unalomból. Cortez és Pizarro idejében azt hitte a fehér ember, hogy üdvösséget cserél aranyra, megváltást hoz a „vadaknak", „pogányoknak" az elvitt aranyért. Azt hitte, a kárhozattól menti meg a kirabolt népeket, s cserében „csak" aranyukat kéri. Ebben a tudatban hajóztak „aranyország" felé. Győzelme csúcsán a világ minden kincse a nyugati emberé, s ezt szeretné átváltani dicsőségre és boldogságra. A *King Solomon's Mines* hőse asszonyra cseréli az aranyat, néger királya pedig szabadságra az anyagias úticélt. Az *Appointment in Honduras* megoldásában a halott kincs két ellenértékeként egyenértékű az asszony és a szabadság, a jó társ és a jó együttélési forma, melyek hiányát, az ember éretlenségét és züllöttségét, magányát fejezi ki az anyagias kultúra aranyláza. „Aranyat és asszonyt akarok." – mondja a film elején a bandita a tábortűznél. Az arany az inkonkrét vágy tárgya, s még az asszony is az. Egy asszonyt akarni azt is jelentheti: nőt akarni, bármilyet. A filmek elején ez így is lehet, a végén azonban már nem. Egy asszonyt akarni, egyetlent, csak ezt az asszonyt akarni – csak ez áll szemben az arany akaratával. Az általános asszony, a „bármelyik asszony" csak vonzó anyag, mint az arany. A happy end az aranyat konkrét, személyes értékre váltja.

A „kommandó-vircsafttól" a kommandó-boldogságig
/Indiana Jones és a végzet temploma/

A *James Bond*-filmekben a helyi kultúra képviseli a meghitt otthonosságot, s nemzetközi szélhámosok a gonoszság hatalmát. Az új hódító kultúrát, falánk neoimperializmust képviselő birodalmi kalandfilmben ez megfordul: a helyi istenek a gonoszok, s egy amerikai vagy – miután a világ proletárjai helyett a világ tulajdonosai „egyesültek" – nemzetközi csapat a „felszabadító". Az *Indiana Jones*… helyi hatalmasságai eleven kígyókat, rovarokat esznek, majomagyat kanalaznak a koponyából s a levesükben szemek úsznak. Így néz ki az indiai ősnemesség: az amerikai „civilizátor" szemével! A cinizmus szinte zseniális, hisz a film, mint az amerikai világkép torzító tükre, a hódító világképének karikaturisztikus eltúlzása, viccet csinál az imperialista önigazolásból, melyet azonban nem támad meg, vagy tesz kérdésessé, így ez a mérséklettel adagolt önirónia is végül elegáns mentséggé válik.

A jog, a szabadság és a boldogság, sőt – s ez a legperverzebb – az üdv is, virágzó export-import ügyletek tárgya az újabb kalandfilmben. A népek a szabadság koldusaként folyamodnak az épp arra járó fehér hőshöz, s hálálkodva öltöznek a mások szabadságának használt (egyen)ruháiba. Indiában Síva isten küldötteinek hiszik az „égből" pottyant Jonesékat. A sötétség látogatta meg az országot, mesélik, mióta a maharadzsa elrabolta a falusi szentély ékkövét és a falu gyermekeit. Az arany szent kővé változik, mely az eltűnt gyermekekkel és így a világ jövőtlenségével van valamilyen kibogozandó viszonyban. A kő- és gyermekrablók a jövő elrablói: ezt jelenti a gazdagság mértéktelen halmozása. A fantázia abszurd szemtelensége a perifériákra vetíteni a centrum legfőbb bűnét, a gazdagság mértéktelen halmozását. Átok ül az országon: pusztul, sorvad, halódik ember, állat és növény. A film szerzői, a sötét, haldokló kloakává, terméketlen szemétdombbá lett világ s a megfélemlített szolganép bemutatásakor, öntudatlanul az ipari civilizáció mellékhatásait írják le egy mesebeli archaikus

zsarnokság szimptómáiként. Ez még az elrabolt gyerekekre is áll: a népességcsökkenés is a csúcscivilizáció s a turbókapitalizmus, semmiképp sem a babonás és hierarchikus, tradicionális miliő jellemzője.

Máris harsan, hív a víg induló, útra kell kelni, elmenni, egészen a gonosz fellegváráig, s annak is legtitkosabb kamrájáig hatolni. Hősi szolgálati útra indulni, mint egy lovagfilmben. A *Green Hell* – James Whale becsületesen barbár filmje –, még természetesnek érezve, valami naiv becsületességgel ábrázolta az egzotikus országok kirablását. Az *Indiana Jones*ban ugyanez jelenik meg szívességként, felszabadításként tálalva. Bár kozmetikázott módon, hisz a maharadzsa a falusiaktól rabolta a kincset, itt is templomrablás Indiana Jones „nagy" hőstette: a Káli-szobor harmadik szemét emeli el a templomból a „hős". Karikás ostorán lengve lódul Jones a nép feje felett, s zsebre vágja az idegen – tehát „gonosz" – istennő szemét.

Öt szent kő egyesítése eredményezne valami szent magreakciót, melynek eredménye a zsarnok által áhított mindenhatóság. A három hiányzó kő kitermelése a gyermeki rabszolgamunka feladata a templom alatti bányákban, melyeket a jó fülű Jones, meghallva a rabszolgák jaját, felszabadít. Az angolok, akiknek slendrián fennhatósága alatt megtörténhetett a sok borzalom, késve futnak be, mire Jones mindent elintézett. A borzalmakért nem a gyarmatosítókat teszi felelőssé a film, ellenkezőleg, az ősi kultúrákat, melyeket az angol fennhatóság, úgy látszik, nem tartott elég szoros pórázon. Az *Indiana Jones*… végén kivirágzott vidéket látunk az elátkozott táj helyén, s ünneplő falut, boldog kollektívát, „felszabadult" népet, mint a sztálinista komédiákban.

Az arany és a folyékony arany
/Az elveszett aranyváros fosztogatói/

Sivatagon és őserdőn, barlangmélyen és csúcsokon túl, az ominózus örök plátón, egy szekta mintatelepét találjuk, fehér ruhás, szelíd embernyájat, jámbor kollektivizmus egyenmosolyát. Ez lenne a cél? Az új Quatermain arany helyett közösséget talált? A mamlasz jólét kényelmes paradicsoma azonban poklokat takar, fanatikus szektavezér uralkodik a jámbor nyáj felett. A nyájas (vagy nyálas) idillt cáfolja a kéreg alatti világ. Titkos aranybánya a mélyben, rabszolgamunka, korbácsok csattogása. Az új filmben veszendőbe mennek a Bennett-Marton film erényei: rögtönző, beugró kibicek, „baráti segítségnyújtók" osztják jók és gonoszok szerepeit, s szervezik a város védelmét saját uralkodója ellen, akivel eddig Quatermain kenetes testvére is udvarias mosollyal kollaborált. Kosztümös kalandfilmekből importált városrom-képek következnek: Sharon Stone mint Cecey Éva. Valahogyan ide keveredett az *Intolerance* babiloni főpapja, aki megnyitja a hódító csőcselék, vad hegyi törzsek előtt a város kapuját, miközben a dinamittal bűvészkedő kommandósokká átalakult vendégek veszik át a vezető erő szerepét. Quatermain, a trükkös emberré, ravasz mindenessé avanzsált egykori szerény vadász, megolvasztja a város aranyát, s a csöpögő arany bevonja a zsarnokot: a *Doc Savage* című filmből kölcsönzött megoldás, melyet a *Goldfinger* is felhasznált. Az *Intolerance*-tól a *Goldfinger*ig semmi sem túl jó, vagy túl rossz, semhogy bele ne keverhetnék e koktélba.

Arany és asszony problematikája elhalványul. A kultúrnő és a vad kaland szokásos alternativitása hasonlóképpen. A nő a kisfiú a csapatban, kis haver, ezért a célnál is testvért találunk, mert a nő is inkább arra hasonlít, nem képviseli a nemiség misztériumát, sem ennek frigid tagadását, mint az útifilmek alternatív női (pl. a *China Seas* című filmben). Nem érzékelhető a nő kapcsolata a megnyíló mélységekkel, lávával és rothadással, nedves tenyészettel és

kavargó örvénnyel, hullákkal és orchidea kelyhekkel: bár minden itt van, de csak egy értelem nélküli száguldás mozgó célpontjaiként. Így az olvadó arany is elveszti kapcsolatát a beavató utazás során megérlelődött női erotikával. Inkább a folyékony „arany", az olaj jut a néző eszébe, amikor végül cseppfolyóssá válik az útifilmek megszokott célja, kincse. Az egzotikus és erotikus útifilm, mely a csúcsponton, *A Nílus gyöngye* által bevezetett új modell szerint, rendszerváltó kommandós történetté alakult, végül úgy záródik, mintha normális kalandfilm volna. A pár csókját látjuk. „Te vagy az én nagy kalandom." – mondja Stone. E poén sovány hátán igyekeznek a film készítői visszalavírozni az egzotikus műfajba.

Erotika helyett szelfproblémák
/Indiana Jones és a végzet temploma/

A klasszikus kalandfilmben az aranyat asszonyra cserélő férfi találja meg magát. A tér és a lét perifériáján bolyongó rosszkedvű ember, mint aki valamiféle veszettségből ébred, úgy eszmél rá a szerelemre. Indiana Jones soha nem adná fel rosszkedvét, soha nem enged közel, igazában nincs szüksége a nőre, ezért éri el a családiasságot adoptívszülőként, a hasonló kis csavargógyerekkel társulva, a „férfiak" akcióközösségében. Nem sokat tehet érte a nő, de nem is veszélyezteti tevékeny magányát. Jones nem a nőtől részeg, hanem valami mástól. A film elején a halál vizéből iszik, a film végén az önfeledés italából.

A fanatizmus, a mássá – az előbbi ellentettjévé – válás: az önelvesztés italába kóstolt Jones vonalhű fanatikusként ébred. Emberevő istenek oltáránál tevékenykedik, szeretője feláldozására készül. „Segíts, térj magadhoz, nem tartozol a szörnyű fickók közé!" – kiabál a lány, hiába, Jones révületben teszi a dolgát. A nő felháborodottan leköpi a kalandhőst, aki a régi filmekben sárkányoktól és vadaktól mentette meg, patakokon emelte át és nyilak mérgét szívta ki combjából. Az igazi társ mindvégig a kisfiú és nem a nő, ezúttal is ő segít, az identitás őreként. Adoptívfia hozza vissza a szűzapát az önelvesztés állapotából. A kis csavargó kezében a tisztító tűz, fáklyával pörköli Jonest, így téríti magához. „Újra oké vagyok." – súgja oda Jones. Ha ilyen könnyen átváltozik az ember, partnere nem tudhatja, hogy éppen ellenség-e vagy barát, s mikor önmaga. Jones magára talál, megmenti a nőt, kit feláldozni készült, az aléltságból magához tért nő azonban lemaradt egy lépéssel, ellenséget lát benne, s leüti megmentőjét.

Az *Indiana Jones…* kölcsön veszi az *Invasion of the Body Snatchers* baljós poénját, a szeretők hirtelen idegenné válását, de inflálja azt. Mint a többivel, ezzel a motívummal is könnyelműen, cinikusan visszaél, de a tehetséges alkotók érzékelik, hogy a visszaélés csak akkor működőképes, ha megőriznek benne egy csipetnyi igazságot. A hirtelen elidegenedés a szinglivilág tünete, itt azonban van egy adoptívgyermek. Látszólag dupla teher, hogy kétféle társat kell elviselni, valójában végül egymást teszik elviselhetővé, sőt, együtt mentenek meg a negatív metamorfózistól.

Az új kalandfilmben férfi és nő „összeolvadásánál" erősebb szenzáció egyén és csoport összeolvadása, s az öröm eksztázisánál a destrukció mámora. Az erotikus partner nem eksztatizál eléggé, sem visszahozni nem tud a destruktív eksztázisokból, szenvedélyes önzésével és mérsékelt szeretetével nincs elég sorsváltoztató hatalma. Ekkor lép a szerelem „szentsége" helyére a gyermekkoré (a művészfilmben a *Nyolc és fél*, a tömegfilmben a *Kramer kontra Kramer* óta). Egy ideig, ha a szexuális partner már nem is, a gyermek még beválik az egyént önmagához visszahívó társként. A horrorfilmben azonban a gyermek térítő funkciója is megrendül (*Omen, Exorcist, Porontyok*).

A személyiség önelvesztési félelmeire a klasszikus kalandfilmben mindenképpen a társ a válasz. Az ember bárkivé átváltozhat, s ha maga van, s nem alkot intim közösséget egy szeretett társsal, lehet, nem talál vissza önmagához. A kontextus hívja vissza az értelmet, a magányos jel nem hű hozzá. Egymás létének őrei biztosítják egymás számára a személyiség folytonosságát. Az alkalmi erotika, melynek démonikus idegenségre, „aljas szerelmi objektumra" van szüksége, lemond az identitás meghittségéről a kaland intenzitása kedvéért. Miután az erotikus viszonyok alkalmivá váltak, nem életre szólóak, a gyermek az értelem őre. Ő az, akinek, az egymást huzamosan el nem viselő, csapongó felnőttekkel szemben, érdeke lenne a viszonyok folytonossága.

A nő kincsre váltása
/Rider Haggard: Salamon király kincse. A regény/

A Haggard-regény elbeszélője férfikalandként jellemzi az utazást: „a legkülönösebb történetet vagyok elmondandó, aminőt valaha hallottam. Furcsa állításnak tetszik ez, főképp mivel nőszemély nincs benne…"(Rider Haggard: Salamon király kincse. Bp. 1896. 1. köt. 2. p.) De eszébe jut két szereplő, az amazon és a boszorkány, ám ezeknek nem ad teljes női jogot, így megismétli: „szoknya nem fordul elő az egész történetben."(5. p.). A törzsfőnök így beszél: „A lányok kellemetesek…de a férfi szebb. A csók meg az asszony gyengédsége is kellemetes, de a férfi dárdáinak csattogása és a férfivér szaga még kellemetesebb." (2. köt. 11. p.). A szerelem kalandja nem versenyképes a háború mámorával. Ezért az élő kincsnél is vonzóbb a holt kincs. Az „Ő" Ustane-jának megfelelője – a rabszolgalány-típusú szerető – e regényben Fuláta, nem Quatermain szerelme, csak egy komikus mellékalaké. Ayesha megfelelője ezúttal sok nemzedéket túlélt, időtlen vénasszony, gonosz boszorkány. A Salamon király kincse is a nőtesttel azonosítja a kincset tartalmazó hegyet: „Ez a két hegy, mely úgy állott, mint valami gigászi kapunak két oldalfala, tökéletesen olyan alakú, mint a női kebel." (1. köt. 77. p.). A boszorkány vezet a hegy mélyébe, s ő zár be oda, aki, mivel minden nemzedéket túlélt, s mivel a hegy neve Sába királynője, lehetne akár maga Sába királynője, személyesen, máig őrizve Salamon király kincsét (ami szintén ő maga): a regény nem aknázza ki e lehetőségeket, idáig nem megy el. Haggard férfiai kifosztják a hegyet s a kincs fejében otthagyják a női hullákat, lemondanak az élő kincsről a holt kincsért, megsemmisítik az örökkévalóság rémképét a gazdagság közelibb ígéreteiért. Az egyesíteni nem tudott két nőaspektus, a rút hatalom és a szép gyengeség, a boszorkányság és a szolgálat, ott maradnak a hegy gyomrában, az örök sötétségben, az elvitt kincs helyén. Londonban az utóbbinak lesz haszna, nem az előbbieknek.

Érdekes, hogy a kincskereső tematika szinte kötelező happy endje, a kincs nőre váltása, az egész mitológia alapdokumentumában, Haggard regényében, hiányzik, a fordítottja történik s itt ez a happy end: a viktoriánus gazdagság és stabilitás magyarázataképp. „Nappal az éjszakával nem párosodhat" –, magyarázza a haldokló fekete leány. A regény elég érzékeny és fantáziadús, hogy a háborút dicsőítő, korábban idézett helyen érzékelje az igazi világhóditó „erényt" és szenvedélyt, a destruktivitást, melynek a viktoriánus puritanizmus morális arculatot kölcsönöz. Míg a Salamon király kincsében iszonyatosnak látja Haggard az „örök nőiséget", az „Ő"-ben sikerül szépnek látnia: ezzel lehetővé válik az érdeklődés áthelyezése a holt kincsről az élőre és a történelmi idő kincseiről az örökkévalóságra, azaz a kor értékeiről a kortalan értékekre. A Salamon király kincsében nem egyesülő nősapektusok összedol-

gozása az Ő végén sikerül, s ezért válhat végül Ayesha a világ minden kincséért sem elcserélhető értékké, s Leo „várakozóvá".

Beváltható-e az arany?
/Robert Pirosh: Valley of the Kings, 1954/
Az az igazság, hogy akinél az erő, annál az igazság, ő írja a történelmet, az ő variánsa kap hangot és veszi birtokba (gyarmatosítja) az emlékezetet (is). Az egyik kultúrában ez az erő az izom ereje, a másikban a pénz hatalma: közvetlen vagy közvetett erőszak. Egyik kultúra sem engedi vitatni, kétségbe vonni a maga alapprincípiumát. A Nyugat meri vitatni másokét, de nem hagyja vitatni a magáét. Ezért mondja a fehérek világát megjárt tuareg főnök a királysírok nyomát kereső archeológusnak (akit Robert Taylor játszik): „A ti világotokban nekem is a ti szabályaitok szerint kellett játszanom, a mi világunkban te is játssz a mieink szerint!" A film hősének meg kell harcolnia a tuareggel, aki hazugnak nevezte őt, azt állítva, hogy mindegy, a fehér embernek sírrabló vagy régész a neve, aranyrabló az mind. A tuareg kétségbe vonja, hogy a fehérek komolyan át akarnák cserélni az aranyat asszonyra, húsra, hitre, múltra vagy bármire, az archeológus ezzel szemben azt állítja, műkincset keres, nem kincset, – információt keres, nem anyagot. A film mégsem kívánja egészen megcáfolni, bár a viadalban Robert Taylor győz, a tuareg ellenfél állítását.

A szokásos, messziről jött, elegáns házaspár vonja be a film hősét, az archeológust, a bibliai József sírjának keresésébe. A nő (Eleanor Parker), híres régész leánya, apja félbemaradt művének folytatója, a múltat keresi, a kalandor férj (Carlos Thompson) azonban visszaél a tudósok információival, s gyilkos sírrablókkal szövetkezve keresi a fáraók kincsét. Így nem annyira a „vad" tuaregekkel kell harcolni, mint inkább a kincs szagától megvadult playboy-jal. A film bensőségesen szép, még vidékies Egyiptomban játszódik, szunnyadó világban, melyben minden emberi portré háttere a múlt, mely minden ablakon betekint és minden út reá nyílik. Itt azok vesztik el magukat, akik nem érzékelik ezt a múltat. Az tud megtérni a személyes sors teljességének építéséhez, azt nem tépik szét a csábítások és kalandok, aki érzékeli, hogy minden érvényes tettben az egész múlt reagál az egész jövőre, minden értékes ember az egész emberiség őre, s őt is őrzik, akik előtte voltak. Itt joga van megölni a kérőnek a férjet, s örökölni tőle a szépséget: Eleanor Parkert.

A lélek aranyra cserélése
/Legend of the Lost/
A Hathaway-film hősei, az apa térképe nyomán, megtalálják az elveszett várost, kincseivel. Az arany azonban, ahogyan a *Green Hell* című filmben mondják, ezúttal is együtt jár a halállal. A csontok útja, a kaland útja, a halál birodalmán át a megújulás felé vezető út ezúttal az élő szerelmi háromszöget tükröző csontháromszöghöz vezet: három csontváz várja hőseinket a kincs városában: két férfi és egy nő. Az apa kairói táncosnő bájaira váltotta utópiáját, testire a szellemi kincset, az aljas nő pedig, akit vad szeretője követett, becsapta a magas kultúrájú férfit. „Nincs Isten, nincs kincs, minden hazugság!" – tombol Bonnard. „Az apám egy hazug, egy házasságtörő, egy gyilkos!" Leköpi apja sírját. Joe vígasztalja: „Ez minden férfival megtörténhet."

Az apa története nem az a történet, amelynek nyomdokába szegődtünk. Az eszményi előtörténet, mely a nehéz úton vezetett, szétfoszlani látszik. A szép hazugság mögött ott a rút

igazság? Vagy két igazság van, melyek összeegyeztethetetlenek? Vagy az igazság két oldaláról van szó, melyeket nem gondoltunk végig, csak azért állnak szemben? Az apa szeretője és a szerető szeretője ki akarták rabolni az apát, s végül egymást mészárolták le a csalódott csalók, akik legszerencsétlenebbje az öncsaló. A kincskereső zarándok arany testű asszonyt talál a sivatagban s a halott aranyat a hús aranyára cseréli, az asszony azonban másé, a bolond nem asszonyt, csak testet kap, nem közös életet, csak szenvedélydrámát és szerelmi halált. Nem sikerül az aranyat asszonyra cserélni, csak húsra, az arany és hús azonosítása azonban hús és vér azonosítása közvetítésével, a kiontott vér képzetéhez, a gyilkos arany képzetéhez vezet. Így függ össze arany és asszony képlete vér és arany képletével.

Az apa bukását tükrözi a fiú bukása. Megvan az arany, kút mélyébe zárva, melyből denevérraj röppen fel, kétezer év guanója rejti a kincset, alá kell szállni a sötét lyuk mélyére, s belenyúlni a guanóba, hogy felcsillanjon a kincs, melyet Bonnard a márvány medence vizében mos tisztára, hogy Dita lábai elé helyezze. Most ismét úgy ül Dita, nyíló combjai között a kincses medencével, ahogyan már a szomjoltó tó partján is láttuk. Paul a nőnek ajánlja minden kincsét, melyek segítségével az emberi szenvedésen akart könnyíteni. „Mindig magányos voltam, nem tudtam, mi a szerelem…Mind a tiéd…mit is kezdenék vele?" Szinte vacogva áll a nő előtt. „Nem részvétet akarok." A nő azonban elutasító, hideg. „Mindenkinek odaadtad magad! Miért pont nekem nem?" Dita az európai intellektuellel éli lelki, az amerikai kalandorral testi életét; a testi szerető pokoli, a lelki szerető mennyei kalauzoló; Paul azonban, aki lelket adott a testnek, végül a nő testét akarja. „Megint el akarja venni, amit kaptam magától?"– kérdi a nő. Ha a lelki vezető akar Ditával poklot járni, ez olyan, mintha végleg a poklokra vetné, a léleknek ugyanis igazolnia kell, hogy önmagában is megáll, lemondva a testi igényekről, míg a testnek épp az ellentétét kell igazolnia, hogy önmagában nem érték, a lelki értékekről lemondva.

A kloakával, a halott város altestével összefüggésbe hozott arany a legértékesebb és legértéktelenebb minőségek közvetlen szomszédságát fejezi ki. A halott exkrementumot produkáló analitás és a foganóképes genitalitás kapcsolata utal az arany veszélyességére. Az aranykút nem csupán az asszony megindult izgalmának jele, a nemi szekrétum, a női vágy aranyaként, hanem – arany és kloaka kontextusában – a bukott idealista kompromittálódott vágyainak öngyűlöletét fejezi ki. Az apai utópia utasa, a rajongó atyjafia, a tervek és elvek embere, az arany kloaka tisztán anyagi igézete segítségével, az anyag alvilágába, az altest világába merülve akar szabadulni az apai ideálok parancsnoksága alól. Az anyagot mint értéket a hozzá megtérő fedezi fel, s nem az, akinek az anyagi élet a problémamentes lényege. A bukott angyal fedezi fel és nem a szörny. Ez az anyag, melyhez megtérnek, a felértékelt anyag: a csillogó anyag, az arany! Ezért az arany gyilkos, piszkos út végén vár és fekete mélységekben ragyog a regényes kalandban, az erotikával kapcsolatos félelmeket és reményeket is felajzott formában kifejező kamaszfantázia termékeiben. A csalódott ember számára a prostituált mint a testi pokol kapuja lenne a megoldás, de épp ő adott a nőnek lelket, mely most a pokoli szerepnek ellenáll. Bonnard ösztönét az a nő vonzotta, akit átalakított, s nem az, amivé alakította: a nevelés a vágy sznob alibije volt.

Megismétlődik a múlt. Szerelmespár áll szemben a magányos, bukott alakkal. „Meg akartok ölni!" Bonnard lövöldözni kezd, reggelre pedig eltűnik. A társai ellen forduló őrült kincstaláló halálra ítéli a szeretőket, eltávozik a készletekkel, de nem juthat messzire, mert a sivatag nem otthona, ahogyan a nő sem fogadta be. A film kezdetén gyűlölködve vívódó, s

az elsüllyedt világba civakodva érkező pár – Dita és Joe – végül összekapaszkodva indul vissza a világba. A csakhamar megtalált Bonnard megsebesíti Joe-t, Dita pedig megöli a támadót. „A világot nem sikerült boldogítania, de összehozott két szegény ördögöt, és ez is valami. Köszönöm Bonnard." – fordul a sebesült a halott felé.

Két férfi verseng a nőért, s a jellemek cserebomlása dönt. A megfoghatatlan értékek hívőjét legyőzik az anyagi értékek, az anyagias típusban pedig felébred a megfoghatatlan értékek érzése. Mindkettő asszonyra cserélné az aranyat, de az egyik a teljes asszonyra mint élettársra, míg a másik az asszony testére, aranyára vágyik; hiába cseréli a kincset asszonyra, ha az asszony is csak fétis, elidegenedett kincs.

A bukott nevelő és a nő közös műve Joe megújulása. A két férfi nem területiumot kerít be és sajátit ki, nem zárt területiumért harcol, hogy imponáljon az asszonynak, hanem a végtelennek megy neki. Ki jut messzebbre? Kihez csatlakozzon a nő? Az asszony ezúttal is versenyezteti a két férfit, hogy végül azt válassza, aki a másik erényeit is fel tudja mutatni, akit így az asszony teste és lelke is választ. Az asszony igenje így két igennel egyenlő.

A szamaritánus utópia az aranyvágy, ez pedig a húsvágy alibije volt. A fellengzős értékeket legyőzték a primitív érdekek és ösztönök. A térítő megbukik, a bukottak – a csavargó és a prostituált – pedig megtérnek. Mi az oka, hogy ezúttal bűn, a múlt bűne, Bonnard apjának bukása az arany asszonyra cserélése, ami más filmekben a cél? Formálisan azért bukik el Bonnard, mert az aranyat, apja nyomán, a szamaritánus utópia helyett cseréli asszonyra. Bukásának mélyebb oka, hogy az arany-asszony csere valódi értelmét sem realizálja. A hasonló filmekben általában az asszony a megoldás, ő az élő arany, de holt aranyként is kezelhető, ha ugyanolyan prózai tárgya a nemi ösztönnek, mint a hatalmi ösztönnek az arany. A testi asszonyban felébred a lélek, míg a lelki emberben a test vágya ébred. Bonnard a testet borítja ékszerekkel, a bőrt és aranyat, húst és rubint egyesíti, miközben a nő lélekrablással vádolja őt. Mintha a lelki szerelem fikciója csak az előjáték előjátéka volna, s mindez csak a testi végcél becserkészését szolgálná. A szerelmi retorika csak az erotikus zsákmányszerzés eszköze lenne? Sem az állati nemi düh, sem az imádat, a gyermeteg és szolgai vágy nem az arany asszonyra váltása, ellenkezőleg, az asszonyt teszi puszta arannyá. Asszony és arany a hús, az anyag szintjén egyformán démoni értékek s csak valamilyen szublimált toldalék szintjén válnának alternatívává. Ez a toldalék – a „lélek" – lenne a bolyongás vége, a hazai part, Pénelopé. Az arany asszonyra cserélése, ha sikerült a csere, a személyiség végtelenségének felfedezése, a fogyasztói és birtokjavakkal szemben a teremtő értékeké. A „lélek" győzelme mint ideál a nyugati kultúra agyonbeszélt, hitelét vesztett eszménye, melyet a filmek az aranyhittel való iszapbirkózásában megragadva galvanizálnak új életre. Ennek során a modern mítosz valódi társadalomontológiai törvényt dolgoz ki. E filmekben ugyanis a kultúra úgy jelenik meg, mint a civilizáció dekonstrukciója: ha az aranyat legyőzi az asszony és ennek következtében lélek és hús hierarchikus oppozíciója is megfordul, a nyugati civilizáció megszűnne pokolgépként működni.

Az atya bukását követte a fiú bukása, ezt pedig a női lélek felfedezése, a prostituálódott „szentlélek" megmentéseként. A film szerzői e mentőakciót az atyakomplexumos európai fiú (későbbi, Európa-ellenes pragmatizmusát és világbirodalom-építő hegemonizmusát cinikusabban vállaló, őszintébb amerikai generáció terminológiája szerint: „EUnuch") apátlan-anyátlan akcióhősre, minden tradicionális értékképzettől szűz amerikai fiúra cseréléseképpen képzelik el.

Arany és gyűlölet: a bukás alkímiája
/Huston: A Sierra Madre kincse, 1947/

A film bevezető jeleneteiben Mexikóban kolduló lecsúszott csavargókat látunk, két amerikait. A Humphrey Bogart által alakított férfi pár dollárt kunyerál, valójában koldul; míg a korgó gyomor a gondja, a nő latin zenére ellibegő, táncos idomú, megfoghatatlan ábrándként jelenik meg a háttérben, arca sincs, hátulnézetben tekintünk utána, sötét ruhába öltözött, kontrasztosan kiemeli a fény. Később az aranyásók a Sierra Madre csúcsai között tervezgetnek a tábortűznél. Egyszerre csend lesz: mindannyian a nőkre gondolnak.

Három férfi kell a vállalkozáshoz, eljutni a célhoz, megküzdeni a heggyel, kinyerni aranyát, de az arany egyetlené akar lenni. A férfiak osztoznának, de az arany nem osztozik, úrrá lesz rajtuk, elveszi az eszüket. Épeszű marad, aki túl öreg, úgy látszik, úgy jut túl az ember az aranyon is mint a nőkön. A túl fiatal is szerény, képes kijózanodni, magához tér a lázból, a férfikor zenitjén álló főhős azonban teljesen elveszti az eszét. Őt játssza Bogart.

A hegy magasságait kell meghágni az aranyért, de a sziklák megmászása nem elég, patakvíz is kell hozzá, mely kimossa a hozzáférhetetlen mélyből. A sziklák keménysége és a víz simulékonysága a hozzáférési feltételek. Erektált sziklavilág és sáros ejakulátum egységeit követi a csillanó elem megjelenése (s a csillogás, a felszikrázó fény a glamúrfilmben is mindig a keménység és oldódás harmadikjának, a kéjnek a szimbóluma). A Sierra Madre megszemélyesítése az áterotizálás feltétele: megvan a kincs, de rendet kell csinálni, nem szabad itt hagyni, nyílt sebbel a hegyet, magyaráz az Öreg. „Úgy beszélsz róla, mintha ember volna." – felelik társai. „Jobb volt hozzánk, mint az emberek." – ad neki igazat végül Bogart. Miután a férfiak magukévá tették a megnyílt természetet és a hegy megszülte kincsét, következik az osztozkodás konfliktusa.

A nincstelenek útja a szolidaritás, a birtokosoké a meghasonlás. A szegények szolidaritása vezet az arany felé: Bogart kifizeti barátja beszálló tőkerészesedését, társai pedig kimentik őt a beomlott bányából. Miután megvan az arany, vége a bizalomnak, a volt barátok ellenségesen figyelik egymást, konkurencia lett a kooperációból, s új konkurens is fellép, megjelenik a tábortűznél a szimatoló, tolakodó idegen, a fölösleges ember. Szavaznak, megöljék-e vagy befogadják. Az idegen kissé távolabb várja döntésüket, mi lesz a sorsa, partner lesz belőle vagy halott. Megölik, döntenek, de a kivégzés előtt banditák támadnak a táborra, egész sereg új konkurens. A kincs szétválaszt, az újabb konkurens erő azonban összeköt, egyesít a korábbi konkurenssel. A banditákkal szemben a csapatba integrálódik a jövevény, együtt harcol hőseinkkel s meghal a csatában. Halála által válik igazi társsá, holtában lett teljes jogú csoporttag. „Szegény fickó!"

A *Sierra Madre kincse* aranymeséje a film noir asszonymeséinek, kiforgató szenvedélydrámáinak rokona. Igaz-e, hogy az ember megváltozik az aranytól, töpreng Bogart. Igaz-e hogy a kincs birtokosa többé nem önmaga? Tele a zsebem, nincs többé nyugodt álmom, mert akinek van valamije, kettős szenvedély gyötri: egyrészt sokkal többet akar, másrészt retteg, hogy a meglevőt is elveszíti. E kettős szorongás tükrében jelenik meg az indiók faluja elveszett idillként.

Az ellenséggé lett barátok nem alhatnak. Ha társam lehetséges gyilkosom, egyetlen módja van a biztonságnak, a „megelőző csapás". Bogart lelövi társát, védtelenül marad a sivatagban, s így az ismét felbukkanó banditák megtehetik vele, amit hármukkal nem tehettek, kirabolják. A kizsákmányoló karakter nem tud élni, nem tudja élvezni győzelmét, ezért örökmozgó

hódító, igazi prés, a természet és embertársai nyugtot nem lelő kiszipolyozója. Az aranyport szétszórja, elviszi, visszaadja a természetnek a homokvihar (máskor mocsár nyeli el). Egy ember tékozolja el mindenkinek mindenét: az, aki legjobban vigyázott érdekeire, az Öreget pedig a faluban szép lányok kényeztetik, akikről pedig már rég lemondott. Az arany felbomlasztotta a csapatot, s kiszolgáltatottá tett, de az Öreg másik közösséget talált az indiók varázsdoktoraként, ahol ingyen kapja meg mindazt, amit ő és társai az aranyért akartak megvásárolni a civilizációban, az élet örömeit, Bogart pedig, aki mindent akart, elpusztul a sivatagban. „Ő sem rosszabb mint mások." – mondja az öreg. Ezt teszi velünk már a reménybeli százezer dollár is. „Sose hittem, hogy a pénz boldogít, és a hosszú válás kínjával felér." – írta halott társuk felesége, a csata áldozatának mellényzsebében talált levélben.

Az *Appointment in Honduras* egyik banditája mondja: „Az én népemnek van egy közmondása: csak aki gazdag, az szabad." A gazdagok sem szabadok, jelzi *A Sierra Madre kincse*. A naiv kalandfilmekben a próbatételek jutalma az arany, mely Huston midcult-filmjében maga a legnagyobb próbatétel. Ez a film arról szól, hogy minden happy end csak ál-happy end, mely a poklok mélyebb körébe vezet.

Sóvárság és sivárság. A kincstől a pénzig
/Erich von Stroheim: Greed, 1923/

Sáros mocsokban csillan az arany, kezek turkálnak az aranyat szülő sár masszájában. A cselekmény bányásztelepen indul, mint később a *Hová lettél drága völgyünk*. McTeague (Gibson Gowland) az őserdők, a tárnák, a gerendaház, az anyai otthon mélyén él, elnyeli az anyai világ. A tisztes öreg hölgy azonban, gondoskodni akarván fia felemelkedéséről, fogorvos tanoncnak adja a vándor felcser mellé az óriási erejű, de jámbor lelkületű lényt. Amit hősünk eddig a heggyel, az élettelen természet kincses barlangjaival tett, azt teszi – fogorvosként – a kényes szende páciensnő, Trina (Zasu Pitts) szájával. Hiába szabadított meg az anya a kőbarlangok rabságától, rabul ejti fiát a hús barlangja. A hegyből aranyat nyert ki, a szájtól csókot lop a bányász, Trina azonban, akárcsak az arany, vita tárgya: Mac barátja, Marcus udvarolt a lánynak. A gyámoltalan óriás, kinek még nem volt dolga nővel, kétségbeesett vallomást tesz barátjának: „…éreztem a haja illatát, a leheletét… ezt te nem értheted…" Az élelmes nagyvárosi embernek – a cselekmény az ősvadont elhagyva San Franciscoban folytatódik – nem jelent olyan sokat a nő, mint a szűzembernek, gondol egyet, s felajánlja a lányt, barátsága zálogaként. A nő mint ajándék a barátság kifejezése, a nők cseréje a barátság megerősítése. Az, hogy a férfiak szabadon csereberélhetik, s ő ezt hagyja, első jele, hogy a nő csak magára figyel. Hagyja, hogy cserélgessék, mert tovább akar jutni, amellett akar kikötni, aki többre értékeli. A kispolgári szendét nem a medve bűvöli el, hanem a medve elbűvöltsége. A maga szépségének tükreként élvezi a férfi imádatát.

A szegények szerény szerelme képviseli a boldogságot, pontosabban az udvarlás időszaka, melyben Trina még csak kép, így nem zavarhatja meg az iránta érzett szerelmet. Ez az a szakasz, amelyben a remények állnak középpontban: így definiálódik a szerelmi idill a *Greed* rendszerében. A szerelmi történet a vidéki kirándulások sora, a vidék a humor színhelye s a kispolgári otthonosságé. A boldogság szerény és groteszk, vérbő és kisszerű.

A vidéki szekvencia a sínek köré rendeződik s az átrohanó vonatok adják a szerelmi idill hátterét. A sínek egyik oldalán a város, másikán a csatorna. A szerelmi vallomás színhelye a vízpart csendje, az időnként elfutó vonatokkal. Üldögélnek, a férfi harmonikázik, égsza-

kadásban futnak hazafelé, vonat porzik el az esőben a csók közben, Trina esernyő alá búvva menekül az újabb csók elől. E nagy megindulás, a csatorna partja majd az ég megnyílt csatornái, a nagy fémtest fröcskölve porzó nyomulása, beiktatva a csókjelenetbe, s az éjszakai eső mint valami világméretű nagymosás, mindez a film olyan csúcspontja, melynek ellenpontja lesz a szárazság, a szomj, a sivatagi képsor a film végén. A kezdetben a lelki oldottságot és az érzelmek bőségét megérzékítő víz vérré válása, a nő vérének ontása lesz a közvetítő a szerelem olvadó kozmosza s a szomjúság élettelen sivataga között. Trina kiontott vére visz majd át abba a világba, ahol nincs más, csak gyűlölet, mely a sóbálvánnyá, kővé, széltfútta porrá vált életet kíséri, s az eldologiasult kincset őrzi.

Csak a vágy volt szép, a beteljesedés már nem az. Trina páni félelemmel rohan anyja után a lépcsőházba, az esküvő után. Az öregasszony elbilleg, nem észleli lánya problémáját. A vágy tárgyaként boldog volt a szende, mert imádatban élni annyi, mint örök bevételben élni, egyirányú áramlásban virágzani. Az imádat vágya: fösvénység. Az imádatot igénylő fél vágyát a szerelem testi beteljesedése nem teljesíti, ellenkezőleg, kifosztja. Trina nem tud adni, fél a kifosztástól, visszatérő motívuma a filmnek a pénztárca, melyben megcsillan a pénz, de Trina bekattintja, lezárja, elrejti. Önnön testéhez is úgy viszonyul, mint a pénztárcához, mintha a visszatartás, megtagadás gyarapítaná „kincseit". A birtoklás mint érzéketlenség (frigiditás és impotencia) a holt kincs, az eszköz, a szimbólum uralma az élő érték, az érintkezés fölött, melyre mindez ránehezedik, már nem közvetíti, hanem pótolja. Trina frigiditása a holt kincsre irányuló sivár sóvárság.

Trina problémája, mely előbb puszta éretlenségként vagy defektként értelmezhető frigiditásnak tűnik, az ötezer dolláros lottónyeremény után mutatja meg másik arcát, társadalmi, mentalitásbeli lényegét, a fösvénységet. „Ahhoz a pénzhez nem lehet hozzányúlni soha!" Mintha Trina pénze egy szűz legintimebb része volna, tulajdonképpeni nemi szerve, sőt, a szelf végső magva, melynek megőrzésétől függ Trina autonómiája. Mintha az ember énje mérlegprobléma volna, a bevétel az én növekedése s a kiadás énvesztés. Mac és Trina házassága egy tabu, egy érintési tilalom története. Az erotikus érintkezési tilalom azért tagad meg valamit, hogy felverje értékét, megújítsa a test érdekességét, s új frontot nyisson az átadásért, előrenyomulásért, hódításért folytatott harcnak (az „utazásnak"). Itt azonban nem erről van szó: a nemiség áthelyezése a testből a póttestbe, a nemi szervből a pénztárcába, a dezerotizáló visszavonulás útját nyitja meg. Ha az arany élő kinccsé, a nőiség valamely aspektusának szimbólumává válik, akkor átváltható asszonyra. Ha ezzel szemben holt kinccsé merevül, akkor nem a nő valamely más – az aranyhoz hasonló – esztétikai minősége lesz az ekvivalense, hanem a pénz.

A férfi az élet apró örömeit értékeli, a nő a pénzt. Tenyerében csillognak az érmék, a lepedőre szórja őket, a férfi helyét foglalják el az ágyában. Itt a nő nyer a lottón, nem a férfi, mint *A Sierra Madre kincsé*ben, így a férfiak számára a nő jelenti a pénzt, kincset, míg a nő számára önmaga. A férfit nem tudta szenvedéllyel szeretni, mint az őt, így Trina számára a pénz a maga gazdagságát jelenti, az élet csillogását, izgalmát, a szenvedélyt Trina mind magában keresi, nem társában. Így válik a pénz, mely a férfi szenvedélyével szemben előbb a frigiditást jelentette, végül a nárcisztikus és autoerotikus szenvedélyek szimbólumává. Trina csak akkor boldog, ha egyedül marad, s a férj nem zavarja örömteli egyesülését saját kincsével, gazdagságával, testénél sajátabb testével, aranyával. A városi életben nincs közös út, hosszú utazás, nincs megismerés és térkép, nincs esélye az élő kincsnek a holt arannyal

szemben. A kincs győzelme a nő fölött, mely nemcsak a férfiban, magának a nőnek a lelkében is játszódhat, jelentheti a gazdasági érdek győzelmét, az életértékek fölött, de az alacsonyabb életértékek, nyersebb részösztönök uralmát is, a szerelmi halálnál sivárabb drámát, a szerelem halálát. Trina aranypénzeket tapogat az ágyban: maszturbáló nő, akinek az arany, a dollár a klitorisza.

Az egzotikus és erotikus útifilmekben azt láttuk, hogy az arany és a nő cserélődnek mint úticél. Az arany nőre cserélése a nőt értékessé, az aranyat pedig élővé nyilvánítja, míg a fordított csere a nőt értéktelenné és az aranyat az emberi viszonyokon uralkodó dologi fétissé, az embert a tárgy szolgájává teszi. Marcus, aki korántsem volt féltékeny, s könnyedén átadta a nőt barátjának, ha a nőtől nem is, de végül megvadul a pénztől. Míg az őserdőkből jött Mac a szerény, kedélyes élet híve, a városi Marcus olyan, mint Trina. A volt udvarló a Trina által nyert pénzt a nő részének, szervének tekinti, úgy érzi, kincset (gazdagságot) rejtett az értéktelen lom (a nő), melyet könnyelműen elajándékozott. A női erotika szimbolikája tragikomikusan antierotikus fordulatot vesz. Olyan tok Marcus számára a nő, mint Mikszáth regényében az esernyő, Ilf és Petrov szatírájában a szék. A részeg Marcus megtámadja barátját, kést dob rá, azaz kinyilvánítja a maga hódító és taroló agresszivitását, s eltöri barátja pipáját, azaz tagadja a hős férfias minőségeit. Marcus könnyen lemondott a szegény nőről, de ragaszkodik a gazdaghoz: a konkurencia magatartás a nőről a pénzre ment át, csak az utóbbi váltja ki a férfias rivalitást. A nő csak egyetlen tárgy, míg a pénzen bármely tárgy megszerezhető. A megőrzött régi, rest, passzív tárgy (azaz a nő) a fergeteges mobilitásban a szegénység szimbóluma, s csak a cserélgetett tárgyak fejezik ki a gazdagságot. A pénz által aktivált konkurencia magatartás vezet a katasztrófához, a ravasz és élelmes Marcus tönkreteszi a házaspárt, következik a nélkülözés: Mac munkanélküli, Trina takarítónő. A nélkülözés kínjait fokozza a nő patologikussá vált fösvénysége.

A film elején Mac madárfiókát talál a bányában. Miután egy társa kigúnyolja és kiveri kezéből a madarat, a megdühödött fiatalember a mélybe hajítja társát. Később kanári párt – a Hitchcock *Madarak*jában felbukkanó „szerelemmadarak" előzményét – vásárol fiatal feleségének, aki közönyös, nem reagál a szerelmi ajándékra. A nő egy személyben testesíti meg a szeretett, becézett madarat, s az érzéketlen tuskót, az egykori gúnyoló bányászt, aki megfosztja érzelmi kegytárgyától a nagy testbe rejtett gyengéd lelket. Trina finom testéből pontosan ez a gyengéd lélek hiányzik. A szépnem nem veszi a jeleket, amelyeket sugároz. Trinának csak a teste szép, csúf férjének pedig csak a lelke? Ezért gonosz az arany? Ezért gyilkos az arany? Mert a csillogása hazudik? Ha Stroheim nem állítaná szembe a feleséggel az anyát, a film a „szépnem" rútságáról szólna.

A film elején a kismadár az aranybánya csilléje útját keresztezi. Arany és madár oppozícióját tükrözi később Trina és az anya viszonya. Az anyának a fia java és üdve jelentette azt, amit Trinának a pénz. Trina a pénzérméket fényesíti, róluk, velük álmodozik, míg Mac anyja a fia jövőjét tervezgette. Trina kiküldi férjét a hideg esőbe, s nem ad autóbuszpénzt. Romlott húst tálal neki, melyet a mészáros a kutyának sem adna. A Stroheim által megálmodott banális nőrém a terméketlen antianya, a gyűjtő, a prés, az antinő. A hagyományos kalandfilmi nőfunkció ellentéteként ő az, aki a jámbor fickóból szörnyet csinál. Trina gyűjtő szenvedélye fordított irányba viszi Mac fejlődését, lumppá lesz, szétszóróvá, tékozlóvá válik.

A férfi számára a nő jelenti az értéket, a nő számára a pénz, amit a férfi hazahoz. Az absztrakt váltóérték győz a konkrét értékek, a pénz az örömök, a személytelen hatalomszimbólum

a személyes minőségek és viszonyok fölött. A mennyiség elve győz a tulajdonság princípiuma fölött. A konkrét tulajdonság összeköt, az absztrakt érték szétválaszt. Trina nem engedi be a házba éhező, fázó férjét. Nem hajlandó osztozni a pénzen, ahogyan önmagán sem tudott osztozni, mert a társas szerelmi élvezetet az önélvezet kifosztásának érezte a frigiditás. Férj és feleség áll szemben végül egymással Stroheim filmjében, mint Huston művében az aranyászók. A pénz nem ismer nemet. Az arany még a nő analogonja, a pénz már nem. A városban fordítva van, a nő szeretne fellépni a pénz analogonjaként. A kincs mindenre átváltható, de semmire sem akaródzik átváltani, mert az utóbbi, a pénzen vásárolt használati érték nem rendelkezne a pénz mindenhatóságával. A modern nő a pénzt utánozza, a női szépség esztétikája a pénz ontológiájának kifejezési formája. Minthogy minden egyes áru a pénz alakváltozásaként jelenik meg, melynek a reá költött pénzérték a valódi lényege, a nő azért változtatja megjelenését, festi vagy plasztikázza magát, s igyekszik a divat által összemérhetetlenné válni iménti önmagával, hogy egymagában testesítse meg az áruvilág álarcosbálját, az absztrakt értékkifejezést szolgáló formagazdagság varázslatát.

Az arany még erotikus, a pénzből elillan az arany alkímiája, nincs neme és varázsa, minden tekintetben nemtelen. Az arany az erotikus kódban összekötő vágyjel, a szociális kódban szétválasztó hatalom. A pénz az utóbbi, szelektáló, differenciáló és hierarchizáló funkciót megszabadítja az előbbitől, a testiség erotikájától, esztétikájától. A pénz a tisztán destruktív nyers hatalom emancipációja a mágikus bűvölettől. Miután a nő magát minősítette kincsből a kincset rejtő, megtagadó sziklává, Mac „kitermeli" a kincset, azaz megöli Trinát.

A cselekmény egésze egy kiszáradási folyamat képe. McTeague kezdetben az őserdőkben élt az anya szárnyai alatt. Stroheim a filmet anyjának ajánlja, s a film elején idealizált anyaképet kreál, a másért élő jóság szentképét. A szerelem kezdete, mondhatni, Trina távolképe: a kisváros, a kertváros, a kert. A szerelem színhelye a kert, a házasságé a nagyváros, az aszfalt. Trina közelképe az aszfaltsivatag ragadozónőjét mutatja, innen vezet tovább az út a sivatagba, s a visszaút nélküli Death Valley tájaira. Stroheim aranyásó westernt illeszt az elromlott házasság történetéhez, mintha a nő volna a Sierra Madre, melyből kibányászták az aranyat, a gonosz fémet, amelyért ölni kell, a gonosz varázslat forrását, amely ölni késztet.

Mac a rablók, gengszterek útján menekül pénzével Dél felé. Ismét a csontok útján járunk: a nőből csak tőkéje, pénze maradt, mint csont a hullából. A kapitalista világérzés tudattalan és ezért alternatívátlan mitológiájában a pénz a világ csontja, minden életnek nemcsak váza, magva is, belőle nő ki és reá redukálódik minden élet, belőle jön és belé húzódik vissza a pulzáló társadalmi kozmosz minden szenzációja. Marcus a menekülő Mac után ered, úgy érzi, Mac pénze őt illetné. A végső konkurencia harc tárgya a pénzes zsák. Már senkit sem a nő érdekel, mert a nőt is csak a pénz érdekelte. A szomjúság világában járunk, s a pénz szomja, – mert nincs minősége, így a vágy a mennyiségre irányul és ezért a pénz soha sem elég –, olthatatlan kín. Az absztrakt mennyiség csak nőni akar, nem akar semmi mást csinálni. Trina megtalálta a feministák által keresett női falloszt, mely – a férfi fallosszal ellentétben – végtelen növekedésre képes. Ezzel Trina egy újfajta kéj felfedezőjévé is vált, s ez a specifikusan burzsoá kéj, mely a drive-maximalizáció és nem a drive-redukció kéje, kéj és kín egyesülése és együttes fokozása, s nem a kín meghaladása és oldása a kéjben. Hova vezet egy ilyen lelkiség és egy ilyen társadalom?

Mac megöli Marcust, aki a dulakodás hevében hozzábilincselte magát hősünkhöz. Bekattant a bilincs, az élő a halott rabja, száz mérföldre nincs kút, Mac ül a sivatagban a holttal

és a kinccsel. A kinccsel, mely elvette hivatását, barátját, szerelmét. A kincs a vele összeforrott nőt is kompromittálja: minden baj a nőnemű ajándékkal kezdődik. Mindez vajon nem történik meg, ha Marcus nem nőt, hanem pl. lovat ajándékoz barátjának? A nő szorosabban összeforrt a kapitalizmussal, mint a férfi? Talán mindez igaz, de csak egyfajta nőre, akit Stroheim „modern" nőként állít szembe az anyaképpel. A kisvárosi Trina még a szomjat oltó nedv, a víz túlbősége keretében jelenik meg. A víz és az arany a két nőtípus jele: az életadó és a pusztító nőé.

4.3. A kalózfilm

4.3.1. A kalózkaland sajátossága (A kaland elmélete és a kalózfilm műfaja)

Az utas képe ősibb kép a kalózénál. Az utas lehet kivert, kiátkozott, elűzött személy, mint az indián mítosz Geriguiguatugója, aki még korántsem lázadó: a hibázás, elvétés még nem lázadás. A lázadás differenciált társadalmat és paradigmaváltásokban mozgó történelmet feltételez, az oppozitórikus egzisztenciálék szellemi táptalajaként. Mégsem mondhatjuk, hogy a hibázás nem tartalmazza a lázadás magvát: Freud éppen ezeket a – tudattalan – szellemi magvakat fejti ki A mindennapi élet pszichopatológiájában. A kalóz botrányos és vonzó: olyan romboló, akinek destruktivitása perspektívákat tár fel. Odüsszeusz utazása a háború folytatása, a haza és a háború közötti köztes egzisztenciamód; a kalóz háborúja ezzel szemben kivonulás és ellenkezés, hadüzenet a társadalomnak. Odüsszeusz elhagyja a háborút és keresi a hazát, de a háború üldözi őt: szörnyek, istenek és nők személyében. A kalóz elhagyja a hazát és keresi a háborút, de a haza üldözi őt nők személyében. A kalózfilm az egzotikus útifilm cselekményének első szakaszát dramatizálja: a kalóz rosszban van a parttal, a várossal, a hazával, az otthonnal és a nővel. A nő azért kap e műfajban pikáns szerepet, mert ő az átfogó közvetítő, az egészet tartalmazó rész: a hajó is, a part is felmutat feminin jegyeket.

Barbarossa (John Payne) a *Raiders of the Seven Seas* elején egy hajót támad meg, a film végén Havannát készül bevenni maroknyi emberével. Egy magányos ember toboroz csapatot egy világbirodalom ellen (*Blood kapitány*). Ez a kalózvirtus: nem sápadni a túlerőkkel szemben, felvonulni, megbízhatatlan társakkal szövetkezni, az egész világ ellen. A kalóz saját táborától is hátba támadottan lép fel, nem riadva az összemérhetetlen idegenség túlhatalmától.

Mire eljutottunk a monstrumtól a kalózig, hátrányból előnyé vált a keveréklény alkatrészeinek összeférhetetlen idegensége, miközben az ellentétes tulajdonságok egysége természetontológiai kategóriából pszichológiai jelenséggé szublimálódott. A *The Black Pirate*, a *Raiders of the Seven Seas* vagy a *Blood kapitány* hőse lecsúszott úriember. Barbarossa anyja grófnőként született és rabszolgaként végezte. A monstrum örökösége a két világhoz tartozás és a vele járó dupla számkivetettség, melynek következménye a kalóz termékeny meghasonlottsága, kettős otthontalansága, mint a hátrányok előnye. A *The Black Swan* naplementéi vérző sebekként hasítják fel a világéjszakát. Vagy napkelték? Nem tudni: a lényeg, hogy tűz és vér a világ. A nézőnek az az érzése, olvassuk Fritze, Seesslen és Weil kalandfilm-könyvében, hogy a *The Black Swan* világában naponta többször jön fel és megy le a nap (Der Abenteurer. Hamburg, 1983.). A hatalmas vörös egek, melyek végigkísérik őt, a kalóz világok

közöttiségét hangsúlyozzák. Világhajnal és világalkonyat egybeesik, menny és pokol egybeesik, a szerelem csupa gyűlölet és a gyűlölet melegíti a szívet.

A kaland az első élettöbblet-forrás leváltása. Az első élettöbblet-készlet – amiben több vagyok magamnál – még a szülő. A szülőt énre, a csodát bátor tettre váltani, az élettöbblet külső forrását belsővel pótolni: a kaland feladata. A kaland genetikus fenomenológiája azt a stádiumot pillantja meg a kalózban, melyben a szülővel való meghasonlás vagy a szülő elvesztése katapultált a nagyvilágba, aminek nem a megbékélés, hanem a szeretővel való meghasonlás a következménye. A nőkhöz való kezdeti viszony a kalózfilmben durvább, mint az egzotikus útifilmben. Az én végtelen felértékelése a becsület, a másvalaki végtelen felértékelése a szerelem: a virtus kalandja az elsőt a második rovására valósítja meg. Ha a kaland történetének van egy szakasza, melyben az én végtelen felértékelésének a másvalaki végtelen leértékelése az útja-módja, akkor ez a kaland barbár stádiuma. Kaland és szerelem konfliktusa én és közösség konfliktusának kifejezési formája (hiszen a szerelem a legelemibb és egyben intenzívebb közösség).

A háborús hős a kalózhoz képest túl „objektív": szubjektivitásának reprezentativitása a korlátja. A kalóz a szubjektivitás forradalmának kifejezése: míg a háborús hős a közösség összefoglalója, a kalóz szembefordul a közösséggel. A kalóz privatizálja a hős (népvezér, honfoglaló, államalapító, lovag) háborúját, magánháborút folytat, viharos, kaotikus cseppfolyós univerzumban, egzotikus vizeken. Hajója támadó és menekülő lovagvár, aktív sziget.

A kezdet a kaland, a folytatás már nem az. A kaland az, aminek csak kezdete van, folytatása nincs. Az egész élet ellen lázadni kell, hogy elkezdhessük, s eme disszonáns kezdetnek az elkezdett életben nem lesz helye. Morgan kapitány saját múltja és múltja társai ellen harcol, kalózból lett kormányzóként, felnőttként (*The Black Swan, Blackbeard the Pirate*). A kalózvilág a nyugati kultúra kamaszkora. A nemes sorkatona, a kalóz partizán; a nyárspolgár a béke sorkatonája, a kamasz a béke partizánja. A szülő a neveléssel választja le a gyermeket, a kamasz a lázadással a szülőt. Miközben a helytállásra és teljesítményre nevelő szülőt leváltja a fogyasztásra nevelő média, a lázadást is leváltja a parazitizmus kényelme. Ezzel a korcsoport is átalakul lázadó közösségből fogyasztó közösséggé. A kalózfilm a lázadó korcsoport korának terméke, amikor az ifjú burzsoá nem volt lelkileg vénebb a felnőtt burzsoánál. A kalózfilm ambivalens korcsoport-képe az átmeneti kultúra válságát tükrözi. A *The Black Pirate* Douglas Fairbanks által játszott kalóza apja haláláért akar bosszút állni, ezért áll be a gyilkos csapatba. Az apa halála átlépés a gyermek-szülő viszony hierarchiájából a korcsoport demokráciájába, amit a *The Black Pirate* újbarbár csőcselékvilágként ábrázol. Más filmekben ezzel szemben, a nemesség lezüllésével, az alvilágban születik újjá egy vulgáris lovagság.

A kalózfilmben a barbarizáció közvetíti a modernizációt. Szabad préda minden hajó és minden nő. Az élet csak kergetőzés az élettel, meg nem állapodottság, izgága provokáció és dacos bepiszkolódás. Nem a bűnügyi film jón-rosszon túli kalandja, csak jón-rosszon inneni kaland, önmagában teljes, következmények nélküli aktussor, mely kívülről világít rá az egész életre. A kaland önmaga számára is messzi tény, hol önelidegenülés (*The Black Pirate, Blood kapitány*), hol az önazonosságot megelőző önidegenség (*The Black Swan, Blackbeard the Pirate*): mintha egy másik élet lenne, melynek alanya egy másik én, az én korlátai nélkül.

A hős ajándékozza az életet, az utas keresi, a kalóz elrabolja. Ő fedezi fel mind a felhalmozást, mind a szétszórást, tékozlást: a burzsoá életvilág egymástól elválaszthatatlan produktív és destruktív aspektusait. Egyúttal e burzsoá léttörténet sűrítménye a kalózkaland, melyben

a szerzés őstette eltolódik a javak szerzésétől az élmény szerzése felé. A legjobb kalózfilmek cselekménye három stádiumon vezeti át a kalózt: 1./ a javak szerzése, 2./ az élmények szerzése, 3./ az értelem megszerzése, megtalálása (*The Black Swan, Blood kapitány*). A kalóz nem mindig, a néző mindig megteszi a teljes utat: az instrumentális problémamegoldás is az élményt szolgálja; minden külsődleges tett az élet titkát vallatja. Az életművészet keresése az értelem áttetszése az életanyagon, s nem a passzív örömök zsákmányolása.

A beavatásban a közösség az emberi sors közvetítője, a kalandban a közös sorstól elhajló külön sors, a különutas ember sorsa garantálja a főszerepet. A beavatás mint sorsreprodukció közös választ közvetít, mely a közösség titka. A kaland ismételhetetlen érvényt tár fel, melynek az egyéni válasz a fogamzási helye. A csoporttudáson túli, személyesen hozzáférhető egyéni élettitok első megjelenése a csoportüdvöt veszélyeztető kárhozat fenyegetése. A sorkatona, a világbirodalmi bürokrata vagy a nyárspolgár gépi és állati tökéllyel tud fennmaradni és előírt módon teljesíteni, de nem tud emberi módon lenni, az emberség példájává válni. Az egyszer, a társadalom által beavatott személy az okosság módján buta, a felvilágosodás módján naiv, míg a kétszer beavatott, nemcsak a nevelés, hanem a kaland beavatásán is átesett kalandhős az eredetek emlékéhez hozzájárul az eredetiséggel, a mindig-volt értékeihez a sosem-volt értékkel. A hőstett külső válságra adott választ, a kaland belső válságra adandó választ keres: a honkeresés helyett az önkeresés kerül napirendre, s a külső háború az ember belső háborújának kifejezése: komplexusát tükrözi. A kaland a centrális mintaembert perifériális kísérleti emberre váltja. A kalózfilm társadalma a legtipikusabbak, kultúrája a legatipikusabbak kezébe kerül: a kalóz felfedezi a szolidaritást és a szerelmet.

4.3.2. Tenger és sivatag; hajó és ló

A kalózfilmben a háború már utazás és az utazás még háború. A kalóz megtámadja, kirabolja és megöli azt, aki keresztezi útját. Háború és utazás éppúgy egyek a műfajban, mint rablás és kereskedelem, illetve termelés és rombolás. A gazdagság megtermelésének, a kincsek felhalmozásának roncsok és hullák a „melléktermékei". A kalózfilm cselekménye nemcsak az utazás regressziója a háborúhoz, egyúttal a háborúé is omnipotens ágálás és nyugvó lebegés egységéhez, az ellentétek egységéhez. A tenger másidejűsége a repülés erőfeszítését kispóroló oldott lebegés, az omnipotencia nirvánája.

A társadalmi elnyomás ellen lázadó kalózok egyúttal a természeti és kozmikus nagyságrendek rabjai: a tenger elveszi őket a nőtől. A szabadok a tenger foglyai. Rabok mintha szenvedélybetegek lennének, de nem azok: ez az egészség szenvedélybetegsége. A tenger korlátlanul nyújtja, amit a szerető szimbolikusan: a thalasszális regressziót.

A *Raiders of the Seven Seas* első szekvenciájában Barbarossa lóról száll át hajóra, útja a sivatagból visz a tengerre. A kalóz az, akit a tenger visszahív, a kapitánynak menekülnie kell a szultán udvarából. A tevére mondják, hogy a „sivatag hajója", a lóra nem; a tenger-sivatag oppozíció az amerikai honfoglaló mitológiában játszik szerepet, míg a Nyugat meghódítása, a föld munkatárgyként kezelése prérivé szelídíti az egzotikus útifilmek sivatagát. A homok ugyanúgy elnyeli a sivatag utasát, mint a tenger cápája, csak csontjait „köpi ki". A préri barátibb mint a sivatag, és a ló is barátibb a tevénél. A teve a kereskedő közlekedési eszköze, míg

a ló több mint közlekedési eszköz: útitárs. A kalóz totemtárgya, a hajó, sokkal dominánsabb, mint a cowboy totemállata, a lova, s a tenger többet ad a kaland szimbólumaként a kalóznak, mint a préri a cowboynak, mert a kalóz is többet ad a tengernek, mint a cowboy a prérinek: a kalóz hisz a tengerben, átadja neki magát. A tengeren való átkelés ősibb, mint a sivatagi átkelés, a nedvesség előbbre való, elementárisabb tapasztalat, mint a szárazság. A kalózfilmet a western előtt kell tárgyalni, mert a westerni ember honfoglaló, a kalóz csak bolygó. Míg a western pionírja a vízen és a sivatagon is átkelt, a kalóz nem kelt át a vízen sem, csak elhagyta érte a szárazföldet. A kalóztenger az első (=nedves) átkelés miliője, mely a westernben, a második (= száraz) átkelés műfajában, magunk mögött hagyott útszakasz. A western a család alapítása és a munka felfedezése felé vezet, a kalózfilm „csak" a szabadság és szerelem felfedezése felé, de a kalózfilm a western múltjaként jellemzi magát. A *Raiders of the Seven Seas* a western felé mutató kalózfilm, melyben a cselekmény lezárulása után a következő párbeszéd hangzik el: Alida (Donna Reed): „Milyen irányba induljunk?" Barbarossa: „Tortuga felé." Alida: „Nem, ott soha nem lehetünk szabadok!" Kisfiú: „Hallottam, hogy van egy ország észak-északnyugatra, ahol minden ember szabad, oda tart, aki a szabadságot keresi." Barbarossa: „Akkor irány: észak-északnyugat." A kisfiú adja meg az úticélt és a szerelmespár égő hajó háttere előtt csókolózik. A szerelem a kalózfilmben cortezi tett: Cortez felégette a hajókat, s vele a visszautat vagy a menekülési utat. Az égő hajó a jövendő letelepedést is jelzi, hisz a szerelem intenzív és intim kalandra váltja az extenzív kalandot, sőt végül munkára a kalandot.

A westerni Kelet és Nyugat viszonyának a kalózfilmben megfelel szárazföld és tenger viszonya. A westernben a keleti part az, ami a kalózfilmben a part egyáltalán. A westerni Kelet ugyanúgy jelenti a civilizáció hátrányait és a kultúra előnyeit, mint a kalózfilmi part. A két műfaj különbsége a másik oldalon kulminál: a western Nyugatja egyrészt a kegyetlen természet, a Sade-i természet, a nyers létharc világa, másrészt a kegyes természet, a Rousseau-i természet önszabályozó harmóniáit is képviseli. A kalózfilm tengere is kétarcú: a fenséges létnek éppúgy ősképe, mint a borzalmas lété. A társadalmi létet azonos módon értelmezi a két műfaj, a létet másképpen. A kalóz nem az elveszett paradicsomot keresi, hanem a lázadó ember országát. A kalóz éppúgy hős, mint antihős, mert a fantasztikus titánfunkciók emberi örököse a kalandvilágban.

4.3.3. A kalóz és a társadalom

A hajó a tengeren: az ember a kozmoszban. A kalózfilm az ember helyéről szól a kozmoszban. A szárazföldi társadalom a kozmikus keretből kiszakadt, létalapjairól levált ember világa. Ha nincs rendben a világ, az ember elmegy a tengerhez, azaz újrakezd.

A kalózfilm társadalomszerkezetét a *The Black Pirate*, a *The Black Swan* és néhány más klasszikus darab alapján próbáljuk rekonstruálni:

1./ A szárazföld népe, a hatalom világa.

1.a./ A statiszták világa. Polgárok és parasztok. (A kikötői kocsmákban és sikátorokban megjelenő proletárok a tenger népéhez tartoznak.)

1.b./ A nemesek

1.b.1./ Pökhendi zsarnokok (és erőszakszervezetük). Visszaélés a törvénnyel. A fenyítő törvény vagy erőszakhatalom ül a társadalmi hierarchia csúcsain. Máskor a csúcshierarcha nevetséges, dekadens figura, akit levált egy hatalomra törő szadista, a hatalom új rendje képviselőjeként (*Blood kapitány*).

1.b.2./ Bürokraták (politikusok, diplomaták). A törvény banalizálódása, üzemmé válása. Racionális kormányzás. (A *The Black Swan* törvénykező üzeme az intrikus manipulációinak eszközévé válik az új hatalmat képviselő Morgan kapitánnyal szemben.)

1.b.3./ A nő, az úrnő, a hölgy (és kísérete)

1.b.3./ Az intrikus (a törvény álarcában fellépő törvényszegő). A törvény védte törvényszegés.

A szárazföldi tábor eltérő cselekményfunkcióit a jelentéktelen személyek, a zsarnok, a gazember és a szépség képviselik. A tábor negatív pólusának „rangjáért" verseng az aljasság (az áruló) és a zsarnoki kegyetlenség. A szépség a „szörnyetegek" táborából ered. A *The Black Swan* esetében a nő az aljas áruló menyasszonya, a *The Black Pirate* cselekményében a zsarnoké. A *Raiders of the Seven Seas* grófnője egy ponton iszonyattal néz vőlegényére, az intrikusra, aki saját csapatait éppúgy kész lemészároltatni a kalózokkal, ahogy korábban lecsapott a kalózok városára és kiirtotta asszonyaikat és gyermekeiket. A *The Spanish Man* hősnője is a zsarnoknak szánt menyasszony. A Borzage-film végén ünnepélyes vörös horizont fogadja be a hajót, fedélzetén egy boldog párral és a legyőzött, halott zsarnokkal, aki duplán felesleges ember, fölös harmadik a szerelemben és a fölösleges osztály képviselője a társadalomban.

2./ A tenger népe, a virtus világa.

2.a./ A szárazfölddel kacérkodó kalóz (aki „normalizációs", „konszolidációs" törekvéseket képvisel a cselekmény kibontakozása során) . Ennek a kategóriának a képviselője a filmek középponti hőse.

2.a.1./ A lecsúszott nemes, aki lázad a zsarnokság ellen (a *The Black Pirate* hőse)

2.a.2./ A felemelkedő plebejus, akit elcsábít a kultúra (a hölgy személyében). Pl. a *The Black Swan* főszereplője.

2.b./ A szárazföldet gyűlölő kalózok: a hős megbízhatatlan társai, a vadak. Nem feltétlenül és teljesen negatív figurák. Míg az áruló nemes a maga tábora, a kultúra és civilizáció alapelveit árulja el és adja fel, a hőst eláruló „vad kalóz" a tiszta, teljes, alkut nem ismerő lázadást képviseli a kultúra és társadalom által elcsábított hőssel szemben.

A szárazföldi tábor negatív pólusa az aljasság, a tengeri táboré a vadság, a cselekmény az aljasság alamuszi és álszent kegyetlensége és a vadság nyílt kegyetlensége pólusai között bontakozik ki. Az árulás jele a demagógia: a *The Black Swan* árulója egyben Morgan kapitány, az új polgári hatalom képviselőjének demagóg vádlója. A gyűlöletbeszéd tudattalan gyónás, azzal vádol, ami a beszélő bűne: a maga bűnét olvassa rá másra, varrja más nyakába. A számítás intrikusi pólusával áll szemben a primitív ösztön vademberi pólusa. Az intrikus és a vademberek olykor együttműködnek, a meghasonlás erőiként funkcionáló negatív pólusok együtt fordulnak szembe a hős közvetítő tevékenységével: a *The Black Swan* pénzéhes áruló nemese a zsákmányrész kedvéért kollaborál a kalózokkal. A vadak és aljasok között lépnek fel a jelentéktelen személyek illetve a két tábor vonzó figurái, a hős és a nő. A „népi" kalózok alakja szabadság és önkény, az „úri" kalózé szabadság és virtus kapcsolatára épül: az előbbi eredménye az „örök kalóz", míg az utóbbié a polgárosuló kalóz. Az intrikus képlete:

a káosz csábítása a rendben; a hős képlete: a rend nosztalgiája a káoszban. A polgárosodó kalózt a nő (mint a szépség és kultúra képviselője) csábítja el, vonzza a káoszpárttól a rendpárthoz. A *The Black Swan* Tyrone Power által játszott hőse hajókra vadászó kalózból kalózokra vadászó kalózzá válik. Közben a nő is elmozdul, aki eredetileg a zsarnokok és bürokraták lánya (*The Black Swan*) vagy menyasszonya (*The Black Pirate*), illetve az áruló menyasszonya (*The Black Swan*) volt. A *Raiders ott he Seven Seas* Donna Reed által alakított úrhölgye a film elején kormányzói székben ítélkezik a kalózok felett, míg az utolsó képsorokban a szovjet filmek partizánlányainak stílusában lép fel a kalózok táborában.

Mindez a feudalizmus és kapitalizmus közötti ellentmondásos átmenetek mitikus reflexe. A *The Black Swan* harcainak eredménye a spanyol világbirodalom hanyatlása és az angol világbirodalom születése. A film koncepciója szerint az utóbbinak azért kell győznie, mert polgárosultabb, befogadja, a hatalomba emeli az intenzíven fejlődő osztályt, akinek képviselőjét, Morgan kapitányt a film elején a nemesek megvetik és megalázzák. Hasonlóan igyekszik megalázni a *Raiders of the Seven Seas* előkelő intrikusa a királyi hadsereg polgári származású tisztjét. A cinikus, gőgös és korrupt nemes megveti a teljesítménye által generálissá emelkedett polgárt, kettejük konkurenciája pedig gyengíti a birodalmi tábort. A *The Black Swan*-beli Morgan kalózból lett kormányzó, míg intrikus ellenfele nemesi katonatisztből lett a kalózok kémjévé. Az áruló elszegényedett előkelőség, aki csak kalózkapcsolatai révén tudja előteremteni az életformája által igényelt anyagi eszközöket. A polgári gazdagodás ily módon a kalózkodás értelmét veszi fel, a kalózkodás az eredeti felhalmozás metaforájaként is értelmezhető.

A nyers terror feudális vonás, míg az árulás a kapitalista mentalitás „eredeti felhalmozódása". A *The Buccaneer* című filmben (r: Anthony Quinn), melyben az angol hajóhadak készülnek New Orleans bevételére, az egész polgárosztály árulóként lép fel. Az önző polgárok adott szavuk ellenére lerombolják a honvédő háborúban szövetséges kalóz Lafitte (Yul Brynner) városát, később pedig javaikat féltve kapitulációra készülnek a britekkel szemben. „Maga gyáva vagy áruló!" – mondja a Carlton Heston által játszott hazafias parasztтábornok a polgárok szószólójának. A film elején a kalózok között van egy tárgyalóképtelen párt, míg második felében a polgárok között, mert a kalóz nem tiszteli a tulajdont, míg a polgár is csak a saját tulajdonát tiszteli, nem a másét. Ezért döntő princípium a föld, melyet a parasztgenerális képvisel, és az otthon, amire a szerelmes kalóz vágyik. Mondhatni: ezek a tengermozgások és a pénzmozgások katasztrofális fenyegetéseit fékező princípiumok.

A pénzéhes (*The Black Swan*) vagy a konkurenciamagatartás által demoralizált (*Raiders of the Seven Seas*) nemesek, illetve az anyagi érdekeik által demoralizált, egyetlen hűséget, a tőke iránti elkötelezettséget ismerő polgárok (*The Buccaneer*) mellett a „szakember" is fellép árulóként. A *Raiders of the Seven Seas* kalózhajóján a szaktudását felajánló első tiszt előbb a spanyoloktól áll át, majd a kalózokat hagyja cserben.

4.3.4. A kalóz mint véletlen egyén

A kalózfilm felfogható, mint a véletlen egyén vagy a modern polgár lelki vonásainak felhalmozódásáról szóló történet. Véletlen egyénnek nevezzük azt, aki nem abban a társadalmi helyzetben éli le életét, amelybe beleszületett, születése nem határozza meg sorsát, így sem üdvöt, sem végzetet nem jelent. A vendégkalózt azért nevezzük így, mert vendég a társadalmi

helyzetben, amelyben megjelenik és megvívja harcait. Azt is mondhatjuk, hogy saját társadalmi helyzete ellen harcol, vagy azt, hogy aktivitása által elveszíti vagy meghaladja társadalmi helyzetét.

A vendégkalóz duplán átmeneti lény, előbb oda- aztán visszavált, deklasszálódik és újra felemelkedik. Az úri vendégkalóz pokolra szálló típus. Van olyan film is a klasszikus elbeszélés korában, mely a művészt ábrázolja ilyen pokolvendégként (*Sullivan utazásai*). „A békét választottam a háború helyett. Gyógyítok és nem gyilkolok." – mondja Errol Flynn a *Blood kapitány* elején. Nem vesz részt a polgárháborúban, ezért le is nézik őt, de vállalja a sebesült lázadók orvosi ellátását. „Nem kell aggódni, ez egy keresztény ország, itt nem viselnek hadat a sebesültek ellen, sem azok ellen, akik befogadják őket." Ám – Kertész nyilvánvalóan tudatosan aktualizál – a Gestapo módján tör rá az orvosra a trónbitorló testőrsége, s náci módra felelősségre vonják az üldözött befogadásáért. A vésztörvényszék rabszolgát csinál a tudós polgárból: Blood kapitány olyan ember, aki a kardot sebészkésre, majd a sebészkést kardra cserélte. Az emberi testet sebészkés, a társadalomtestet a kard gyógyítja. A *Blood kapitány* hőse, a társadalom orvosaként, a náci-típusú zsarnokság felszámolója és a törvényesség helyreállítója, míg a *The Black Pirate* szintén vendégkalóza a bolsevik-típusú csőcselékzsarnoksággal veszi fel a harcot. A *The Black Pirate* a szellemi és erkölcsi degeneráció világaként, a kultúra nélküli csőcselék lázadásaként mutatja be a kalózvilágot, mely e filmben ugyanolyan legyőzendő világállapot, mint a *Blood kapitány*, a *Raiders of the Seven Seas*, a *Spanish Man* vagy a *The Crimson Pirate* esetében a totalitárius terrorgépezetként megjelenített spanyol világbirodalom.

A kalózfilm hőse nem mindig lecsúszott úr, sokszor a népi tehetség alakja, útja kezdetén. A kalózság életkori sajátosság, mely elmúlik, ha a férfi eléri céljait. A cél kettős: a siker a szerelemben és a társadalmi felemelkedés. Mivel a felemelkedés a szerelmi beteljesedés előfeltétele, végülis a kalózkor mint életstádium akkor tekinthető meghaladottnak, ha nőt kapott a kalóz. A prostituált azonban ebben a dramaturgiai összefüggésben nem számít nőnek, a női lényeg a kalózfilmben társadalmi szerep, kulturális kompetencia és mindenek előtt esztétikai képlet.

A *Black Swan* társai ellen forduló, a spanyollal szemben az angol birodalomépítés ügyének szolgálatába álló kalózának jutalma a szerelmi boldogság, melyet a magas rangú kisasszonyt szerető proletár típus szadomazochista megpróbáltatásai közvetítenek. A megtérő kalóz jutalma az úrinő, de az úrinő is elhagyhatja társadalmi osztályát a kalózért. Mivel a kalózfilm fő ingerét jelentő „furcsa pár" egyike hiperkulturált, másika vadember, az egzotikus megoldás is vonzó, melyben a korlátlan szabadság mámora fogja el a kultúrlényt. A *The Black Swan* önvilágát a szerelmi jutalom fejében felszámoló kalózának ellenképe a *Raiders of the Seven Seas* vagy a *The Spanish Man*, melyekben a büszke nemes kisasszony távozik el, hagyja el világát a kalózért. A *The Black Swan* végén, melyben a kalózok szintén felszámolják világukat, egy váratlan fordulattal elhagyják a szemünk előtt született angol birodalmat, s a szabad tenger felé fordulnak. A világát a nőért elhagyó kalózért így a nő is elhagyja világát. A *Raiders of the Seven Seas* vagy a *The Spanish Man* végén az Egyesült Államok jelenik meg a társadalmi helyzetüket elhagyó hősök jutalmául szolgáló szabad világként, elvilágiasított immanens transzcendenciaként.

A pokolra szálló úri vendégkalóz és az életkori kalóz mellett a kalózfilm fontos és gyakori alakja a mérséklet útjára lépő bölcs vezér. A kalóz, aki megérti, hogy új korba léptünk, alkudni

kell a törvénnyel, el kell sajátítani az önkorlátozás erényeit, a fenntartható társadalmi forma és a fenntartható társadalmi helyzet feltételeképp. Mind az életkori kalóz, mind a bölcs vezér jellemzője, hogy a westernek hőséhez hasonlóan ő is önvilágát felszámoló típus.

A kalózfilmben a vezér – Morgan kapitány – közvetít a táborok között, míg a westernben a névtelen közkatona vagy a nyomkereső. A *The Black Swan* hőse bölcsességéért, vezetői erényeiért csodálja Morgan kapitányt: „Morgan kapitányra iszom, aki holtan vagy elevenen többet ér, mint mi többiek együtt!" Morgan is menekül a *The Black Swan* végén, Lafitte is a *The Buccaneer* záróképsorában: a közvetítő sikere a dicsőség, míg anyagilag a tengeri rabló jár jobban. „Nem kalóz vagyok, kereskedő vagyok." – mondja Lafitte, aki szabadkereskedelmi övezetet tart fenn a mocsarak között. A kalóz a magánvállalkozás pionírja az állami kontroll világában, az eredeti felhalmozás, mint jón-rosszon inneni vagy túli egzisztenciamód ösztönös változata. Miután a kalózt elcsábítja a Függetlenségi Nyilatkozat, amely azt bizonyítja, hogy nemcsak a tengeren, a szárazföldön is, s nemcsak a törvény ellenére, a törvény által is lehetünk szabadok, Lafitte kalóztársait az amerikai hajók kímélésére készteti. A kalózmentalitás és a hazafiság kompromisszumát megvalósító kereskedő-kalóz az új állam szövetségese a szabadságharcban, a törvény azonban nem bocsát meg, s Lafitte nem is kér kegyelmet, csak „egy órányi előnyt".

4.3.5. A vad kalóz

A *The Black Swan* angol diplomatái békét kötöttek, kalózai azonban folytatják a spanyolok elleni háborút. A film címe is a fegyvert letenni nem hajlandó lázadó kapitány hajójára utal. „Mögötted ott a király, de mögöttünk a tengeri szél." – mondja Leech kapitány (George Sanders), az „örök kalóz" Morgan kapitánynak, aki kalózból kormányzóvá avanzsált vagy süllyedt. Nemcsak a nemesek nézik le Morgant, lenézi őt a szelídíthetetlen, civilizálhatatlan, vad kalóz is, a tenger nemese. A „társadalmasult" kalózok még a törvényen kívüliek törvényén is kívüliek, mert a régi törvényt ők nem ismerik el, az új törvény pedig, melyhez a western „jó rosszemberéhez" hasonlóan ők sem tudnak teljesen szocializálódni, őket tagadja ki. Ez határozza meg a *The Buccaneer* vagy a *The Black Swan* záróképsorának pesszimizmusát, mely a kallódás dicsőségét hirdeti.

Blood és Levasseur kapitány konkurensek. A konkurenciából árulás fakad, melyet Blood hajóján a kalóztestvériség szigorú és puritán hadikommunizmusa küszöböl ki. Blood kapitány két törvény fennhatósága alatt él, ellenfele, Levasseur kapitány csak a kalóztörvénynek engedelmeskedik, ezért nevetve szegi meg ígéreteit. Levasseur nevet az adott szón, nem hallgat a lelkiismeret szavára, csak az anyagi érdek parancsát ismeri. A *The Buccaneer* Lafitte-jét az új, szabad államok szövetségesévé teszik a Függetlenségi Nyilatkozat ígéretei, míg ellenfele, a tűztől és vértől részeg vad kalóz ragaszkodik a korlátlan és minden oldalú háború titáni létmódjához. A kereskedővárossá alakuló kalózváros múltja kísért a./ a saját hazájuk hajója elleni támadásban és b./ az ölésben (mert Lafitte csak a rablást engedélyezi, az ölést tiltja). Lafitte felakasztatja kompromisszumot nem ismerő társát, szerelme apját, de közben az utóbbi által kirabolt hajó égve süllyed el, s nem az akasztott kalóz halálát, hanem a haldokló hajó agóniáját kíséri halotti ima.

A *The Black Pirate* kalóznak állt nemese kihívja és megöli a kegyetlen kalózkapitányt, hogy a helyére lépjen, de az előbbi első tisztje mindvégig gyanakvással szemléli az új vezért. Az igazi kalóz, az úri vendégkalózhoz vagy az életkori kalózhoz képest a legtöbb filmben mellékszereplő. A *Blackbeard the Pirate*, melyben a címadó szereplő az igazi kalóz, tökéletesen aljas gazemberként mutatja be őt, nem lázadó emberként, s nem is az elementáris jog képviselőjeként. Ez a Blackbeard mindvégig kuncog, röhécsel, s nemcsak a világot, az alvilágot is becsapja és kifosztja, végül teljesen egyedül marad, betemetve a parti fövenybe, míg ostobán ravasz arca felé közelítenek, s végül átcsapnak feje fölött a dagály hullámai.

A vad kalóz egyik változata a zsákmányoló ösztönösség empátiátlanságát képviseli, a teljes destruktivitás antihőseként, a kegyetlenség mint ősnaivitás ellenprincípium által nem korlátozott alakjaként. A *The Black Pirate* egyik foglya lenyeli aranygyűrűjét, mire a kalóz kimetszi az értéktárgyat az áldozat hasából.

A vad kalóz másik változata a tragikus antihős, aki tudatosan képviseli a végigvitt, nem alkuvó lázadás imperatívuszát (a *The Black Swan* Leech kapitánya). Az *Anne of the Indies* esetében a nő válik tragikus alakká, aki szerelmes asszonyként megsérti a lázadás imperatívuszát.

Azokban a tragikus filmekben, melyekben a végső harcot kalóz harcolja a kalózzal (*The Black Swan, Anne of the Indies*) a harc célja a harcosi cölibátus és az örök háború megvédése, a barátság előjogának biztosítása a szerelemmel szemben és a kaland védelme a munkával szemben. A nemeskalóz az igaz ember, de a nemtelen kalóz az igazi kalóz. A kalózfilm főhősének ellenfelét vad, romlott, áruló kalóznak is nevezhetjük, másrészről azonban ő az autentikus kalóz, de autenticitása nehezen minősíthető. Autentikus bűnöző? Lázadó? Kalandor? Örök kamasz? Ő az elfojtott visszatérése, mindazon szenvedélyek alanya, melyek fölött nem az én az úr. A vad kalóz a lovagfilmek fekete lovagjának utóda.

Miközben kétféle kalóz áll szemben egymással a filmekben, a kalóz lelkében is megütközik két kalóz. Vallo (Burt Lancaster) a *The Crimson Pirate* kalózkapitánya dupla áruló, aki minden igazságot olyan hazugságnak tart, aminek ellentéte sem igaz. Vallo terve: a spanyoloktól zsákmányolt fegyvereket eladni a lázadóknak, majd a forradalmárokat is elárulni és eladni a spanyoloknak.

4.3.6. A kalóztörvény

„Szerény véleményem szerint nem nevezhető kalóznak, aki nem kész eladni barátját, anyját vagy asszonyát." – mondja a *The Crimson Pirate* örök kalóza. Ez a figura azonban éppúgy tragikussá válik, mint a *The Black Swan* Leech kapitánya vagy az *Anne of the Indies* hősnője. A kalózbecsület parancsának negatív kifejezése: semmihez sem lenni hű. Ez azonban pozitív parancsot rejt magában: semmi sem korlátozhatja a csapatszellem iránti hűséget. A kalózszabadság besorolhatatlan bármely ügy vagy vállalkozás alá, célja a kincs és a tombolás, a közösségiség mint örök karnevalisztikus bolondünnep mámora: az a hűség, mely nem tűr semmi más hűséget. De vajon nem ez az őseredeti hűség-e? Nem az ősközösség kötelme-e az őskötelem? A kalózfilmi kalóz a természetjog mintájára elképzelendő természetetika vagy elementáris etika képviselője. Az elementáris etika kis társadalmi egységek szoros összetartására alkalmas. Az élet-halál harcban életkérdés a minőség, a pontosság, a tökély, így a csapat érdeke a korrekt eljárás. Már Stevenson Kincses szigetében is, melynek

kalózai kegyetlen gyilkosok és sötét gazemberek, mindannyiuk által tisztelt, szigorú szabályok által választják meg, vagy váltják le a kapitányt.

A kalóz a hiányzó hit lovagja, a szabadság mint szabad rablás lovagja, a polgárosult fekete lovag. A hit pótléka a szolidaritás, a gyülekezeté az akciócsoport, a beavató tanítóközösségé az önmagával, a létezéssel kísérletező ember tanulóközössége. A létmód a csíny, a cinkosság.

A *The Spanish Man* zsarnokának gőgös cinizmusa a fölháborító és undorító, nem a kalózok vér- és aranyszomja. Akinek túl sok van, torzabb, mint akinek túl kevés. A kegyetlen kalóz halála is megfelel a néző igazságérzetének, de csak a zsarnok, a népnyúzó kisajátító halála ünnep. A kalózok szótartóak, a zsarnok nem az, a kalóz az életen nevet, a zsarnok a szellemen.

A *The Crimson Pirate* is szembeállítja az örök kalózt az életkori kalózzal. Az örök kalóz szempontjából árulás, hogy az életkori kalóz beleszeret Consuelába (Éva Bartók), a forradalmár lányába. Consuela hív: „harcolj velünk!", a kalóz nemet mond, de vágya nem engedelmeskedik akaratának. A kalóz (az individualista), El Libre, a társadalmi forradalmár (az idealista) és a tudós, a forradalmár barátja és harcostársa mint komikus Frankenstein, együtt indítanak felszabadító háborút és forradalmi modernizációt. „Megsebezted a kalóztörvényt, a kövér halat visszadobtad a tengerbe." – vádolja az örök kalóz a forradalmárok „útitársát". Az igazi kalóz a birodalommal szemben forradalmár, a forradalomban azonban ellenforradalmár. Az új szabályokat éppúgy nem ismeri el, mint a régieket. A *The Crimson Pirate* örök kalóza is, bár árulójelöltként vezeti be a film, hőssé válik, az utolsó harcban, akár az *Anne of the Indies* hősnője, feláldozza magát. „Ha már kalózként nem élhetek, kalózként akarok meghalni!"

Blackbeard kapitány mindenkit elárul, becsap. A *Blakbeard the Pirate* Morgan kapitánya kormányzóként is tovább üzletel a kalózokkal. Szeretett védence, a Linda Darnell által játszott nagyszabású szélhámosnő meglopja őt. Mindenki mindent akar, képtelenül a megegyezésre és osztozkodásra. A pesszimista kalózfilm westerni alkalmazásaként jött létre az italowestern cinikus változata (*A jó, a rossz és a csúf* stb.), míg a forradalmi italowestern ugyancsak a kalózfilm hatásáról tanúskodik. A *The Crimson Pirate* tökéletesedett formában előlegezi Leone, Corbucci és Sollima forradalmi westernjeinek törvényszerűségeit. A cselekmény színhelye a gyarmati önkényuralom ellen lázadó latin-amerikai miliő, hőse pedig az idegen, a jövevény, a profi, aki pusztán üzletelni akar a forradalommal, de végül magával ragadja őt szabadság és szerelem.

4.3.7. Szabadság és törvény (A kalózfilm társadalomkritikája)

A klasszikus kalózfilmekben a spanyol világbirodalom gyakran a hitleri „Harmadik Birodalom" metaforája, míg az előbbivel szemben szerveződő angol tengeri hatalom és gyarmatbirodalom az Egyesült Államok antifasiszta misszióját előlegezi. A *The Spanish Man* újgranadai kormányzójának börtönében a világ nemzeteinek összegyűjtött képviselői várnak akasztásra. A kalózfilmnek az italowestern által örökölt antifasiszta pátoszát Kertész *Blood kapitány*ának nagyszabású koncepciója alapozza meg. Az antifasiszta kalandfilmi diszkurzusformával kísérletező Kertész (harmincas évekbeli és családi komédiáiban később is visszatérő romantikája helyett) most a némafilmi korszakban – pl. a megmaradt képek szerint már *Bánk Bán*jában is kialakult – expresszionista és konstruktivista elemekből épült

avantgarde ambíciójú stílusát veszi elő, ezzel is az aktualizációt szolgálva. Port Royal kormányzója szenilis, félbolond pojáca, a gyakorlati hatalom a kegyetlen vállalkozó Bishop kezében van. A szenilis kormányzó és Bishop viszonya a weimari Németország káoszára és züllésére emlékeztet, mely előkészítette a fasiszta hatalomátvételt. Bishop a lázadók első győzelmei után jut uralomra: a gazdasági fasizmus végül színt vall, politikai fasizmusként. A *Blood kapitány* trónbitorlójának (a feudális puccsistának) rabszolgamunkára van szüksége az új gyarmatokon, s Kertész víziójában orosz és német mintára termeli az elnyomó apparátus az ingyen munkaerőt. A királyi törvényszék elnöke azt hiszi, igazságot szolgáltat, miközben ítéleteivel kettéválasztja a társadalmat bitorlókra és kárhozottakra, gőgös gazemberekre, akik mindent visznek, és áldozatokra, akiket akasztófa vagy kényszermunka vár. A *Blood kapitány* Angliájában likvidáló és rabszolgatermelő ipar lett az igazságszolgáltatásból. Az, hogy Blood orvos, túlélési lehetőséget jelent a rabszolgafarmon, akárcsak egy modern koncentrációs táborban. Később szökést szerveznek a rabszolgafarm bátor emberei. „Ott áll-e még a bárkánk a kikötőben?" – kérdi a megkorbácsolt Jeremy. Blood élőhalottak földjének nevezi az angol Gulágot, s a hajó, mint a *Casablanca* repülőgépe, visz át az „árnyékvilágból" az emberséges és létteljes életbe. Fellélegzünk, amikor a spanyol kalózok ostromolják Port Royalt: a rabszolgák számára minden összeomlás és világfelfordulás reményhordozó esély. Míg az ostromlók terrorizálják a várost, a foglyok egérutat nyernek a részeg vérfürdőben. Blood karibi birodalma úgy jön létre a spanyol-angol viszályból, mint az első világháborúból az orosz forradalom. Az osztozkodó hódító birodalmak kölcsönös terrorja a *Blood kapitány* koncepciójában a felszabadulás esélye.

Elkötött spanyol hajó indul az angol rabságból menekülőkkel. A két birodalom bestiális alternatívája ellen lázadók két világon kívüli egzisztenciaformának lódulnak neki. A nyílt tenger felé forduló Blood elé kopírozódik Arabella (Olivia de Havilland) képe: a szabadság ára a válás, egyrészt mert Arabella a „fasiszta" Bishop lánya, másrészt mert ez a tény még többre utal, arra, hogy maga a nő, a legjobb esetben is szép rabság. Az extrémszituációban, akárcsak a *Casablancá*ban, szembe kerül egymással szabadság és szerelem.

Blood megalapítja a zsákmányolt hajón a kalózközösség hadikommunizmusát. Kezdeményezi a hazátlanok alkotmányozását, kimondja a közös törvényt: lázadás az egész világ ellen, testvériség életre-halálra, közös vagyon stb.

Kertésznél a törvényes uralkodó és a trónbitorló viszonya fejezi ki demokrácia és diktatúra szembeállítását, amit Salkow filmjében az Egyesült Államok és a spanyol birodalom pólusai képviselnek. A pólusok között azonban mindkét filmben egy forradalmi lázadás közvetít. A *Raiders of the Seven Seas* Barbarossája felszabadítja a zsákmányolt hajó rabszolgáit. „A világ egy kagyló, nyissátok fel, tiétek a kincsei." – tanácsolja. „Válasszatok: rabszolgaság vagy szabadság!" Miután a tengerbe dobálták a rabtartókat és ítéletvégrehajtókat, nagytotál következik: megkönnyebbült, szép nagy fehér hajó a kék vízen, dagadó vitorlákkal. A *Raiders…* az orosz forradalom korai szakaszának házassági szokásait eleveníti fel. „Mint egykori kapitány és általatok megválasztott vezéretek, házastársaknak nyilvánítlak benneteket." A *The Black Swan* nemesei lenézik a felkapaszkodottakat. Egyszerre főnökeik azok, akiket eddig üldöztek és akasztottak. Új, rusztikus, harcos osztály képviseli a modernizációs forradalmat, akárcsak Eizenstein *Rettegett Iván*jában. A kínvallató Don Miguel mérhetetlenül felháborodik, amikor felcserélődnek a szerepek, s egyszerre ő kerül a kínpadra. A forradalom

szerepcsere: az üldözött üldözővé válása. „Eddig a spanyolok üldöztek engem, mostantól én őket." – mondja a *Raiders*… Barbarossája.

A *The Crimson Pirate* ellenforradalmának élére álló spanyol követ a kormányzóhoz akarja adni a forradalmár El Libre lányát. Consuela mint a diktatúra által kooptált szabadságszimbólum feladata, hogy segítse népe kizsákmányolását. A nemzeti és szabadságszimbólumoknak az elnyomás szolgálatába állítása a fasiszta rendszer álplebejus jellegének kifejezése. A kalózfilm nem feladja hanem megtisztítja a kompromittált szimbólumokat. Klasszikusaiban a diktatórikus birodalomépítés által bepiszkolt szimbolika megtisztítói a társadalmi és nemzeti szabadságfogalmak. A *Blood kapitány* lázadói két birodalomtól, egyszer a spanyoloktól, egyszer a franciáktól mentik meg Port Royalt, mert ők a mozgósított nép, a harcosok.

A „tudományos" szocializmus „történelmi szükségszerűségétől" megszabadított forradalom az emberi egzisztencia autenticitásának lehetősége, a lehetőség azonban nem garantálja a megvalósulást. A hódító világbirodalom Kertész *Blood kapitány*a óta a fasizmus metaforája, a kalózkommunizmus pedig nem ritkán a bolsevizmusé, mint a plebejus népforradalom bürokratikus és destruktív degenerálódásáé. Az *Anne of the Indies* kalózainak improduktív forradalma rablott kincseken osztozkodik. Anne a gyűlölet forradalmának lángoló, lobogó, vörös kendős komiszárnője. A Sheba Queen orvosa szkeptikus „útitárs": az értelmiségi a forradalomban, aki hiába próbálja a kultúra felé terelni az elvadult lelkeket.

A kalózfilm tárgya a harmadik világ forradalma mint harmadik forradalom, amely korrigálja a kisiklott és elaljasodott bolsevik forradalom, s az eleve, alapkoncepciójában is aljas náci „forradalom" által eltorzított emberi szubsztanciát. Pippi Langstrumpf, akinek apja kalóz és király, nem indul el a déli tengerekre, leugrik az induló hajóról, fölösleges elmennie, mert elhozta a tengerek kalandját és a nagyvilág szabad szellemét az északi kisvárosba. Pippi megharcol a rendőrökkel és a bűnözőkkel is, akikkel szemben a Harmadik Törvényt képviseli (Olle Hellbom: *Pippi Langstrumpf*).

A *Raiders of the Seven Seas* kalózainak kegyetlensége racionális harci magatartás, míg a spanyol tiszteké, akik mögött egy világhatalom katonai és politikai apparátusa áll, perverz. A kalózfilm műfajában egyszerre perverzitásként jelenik meg, ami a fantasy-filmben természetes volt, hogy valaki istenként ül a világ sakktáblája felett. A kalózfilmben, akárcsak az italowesternben, nem sok szimpátiát élveznek az egyenruhások. A hegemónia strukturális terror, az emberi szubsztanciát általánosan eltorzító struktúrák igazságtalansága. Az igazságtalanság állandó, spontán módon jön létre, s az igazságosság az eredendő, természetes igazságtalanság korlátok közé szorítása, hogy a felháborodás ne váljék gyűlöletté, s az építés érdeke nem csapjon át a rombolásába.

A *The Spanish Man* zsarnoki rezsimjével való találkozás forradalmárrá változtatja a zarándokot. Ha a holt, írott törvény beteg, akkor el kell jönnie az eleven törvénynek, a személyes törvénykezőnek, akit az elszenvedett, törvényesített jogtalanság szentel fel és a mögé felsorakozó nép aktivitása igazol, azok átváltozása, akiket a reményhordozó ragad ki a passzív szolgaság szenvedéseiből.

Az ősi, népi és költői jog egybeesik, amennyiben a népi jog az ősi jog folytatása, s a költői jog a népi jog kifejezése a modernségben. A szubsztanciális kategória a három közül a népi jog, mint amelynek ősi és költői kifejezése is van, a kifejezésmódokat hordozó természetes létmódja azonban a mindennapi ember jogi emóciója, jogérzete. Nem a hivatalos tanok és a propaganda által befolyásolt jogtudata, hanem a hatékony paraxis ökonómiáját

introjektáló értékérzések. A görögöknél még nem kerül szembe egymással tudatos és tudattalan, hivatalos és népi jog, melyek egysége a későbbiekben csak forradalmi szituációkban állt helyre. Az utca az állandó, spontán és tudattalan alkotmányozás színhelye. A *Blood kapitány*ban végül eljön az igazságtalanságot korrigáló „jó király", a hivatalos jog tesz igazságot. A cselekmény centruma és fordulópontja azonban Blood forradalmi törvénykezése, a karibi térségben modellált világforradalma, melyre az új király csak rámondja az ámen, ám az új rendet Blood vezeti be. Az a törvénylátó, aki legalul van, csak a legkegyetlenebbül elnyomottak ismerik a teljes igazságot, az angol Gulág rabjainak önfelszabadítása hozza az új, jobb törvényt. Ez a törvény nem „kész", mint a westernben, ahol postakocsi hozza, vaskos könyvekbe foglalva, Keletről. Ha „írva vagyon", úgy csakis a lázadó tett kiszámíthatatlan valószínűtlenségébe van beleírva. Ha van a kalózfilmben akceptálható könyv, az nem a törvénykönyv, hanem a biblia (*Anne of the Indies*).

A kalózfilm lényege nem a mesére bízott költői igazságszolgáltatás, hanem a forradalmi lázadásra bízott társadalmi igazságszolgáltatás. A kalózfilm tengere az igazságtörténés kozmomorf kifejezési formája, melynek Petőfi Feltámadott a tenger című versében antropomorf kifejezési formája a „népek tengere". A plebejus jogi fantázia alapelve a kettős hatalom ideálja: csak ha az „utca", a „tenger", az „erdő", a „mozgalom" a parlamenttel egyenlő erejű hatalom, csak úgy képes és hajlandó a parlament (vagy az igazságszolgáltatás) az igazságot és nem a hegemóniát szolgálni. Az összes intézmény „külön hatalommá" merevedik, hogy a társadalomra üljön, ha a lázadás állandó és erős mozgalmai nem kényszerítik ki a máskülönben szolgává és áldozattá tevő elkülönült „jog"-szolgáltatók újraegyesülését a társadalommal. A kalózfilmek tengeri joga vagy a Kertész-féle *Robin Hood* erdei joga egyaránt a személyes bosszúból és gyűlöletből indul ki, melyet a károsultak élére állás, vagyis a tömegmozgalmi képviselet szublimál és humanizál. A népképviselet lényege az élő jog aktivitása, mely mozgalom formájában létezik, míg a parlamentarizmus olyan másodlagos intézményrendszer, mely mindaddig a hegemóniát szolgálja, amíg a mozgalom nem mozdítja ki és készteti bepótolni a reális jogérzésektől való lemaradását. Ez a *Blood kapitány* késedelmeskedő, s a harcosok által kikényszerített happy endjének lényege: a lázadás és mozgósítás nyomán, a mozgalom győzelme után, a hivatalos jog, amely addig szemérmetlen ellentéte volt, elkezdi tükrözni a népi jogot. Az italowestern karnevelisztikus szadizmusa forradalommá fokozódó népünnepély, melynek első nagy tombolását látjuk a *The Crimson Pirate* csúcspontján. A westernben a vad ösztön világába jön el a törvény, a kalózfilmben a vad, felforgató törvény jön el a strukturális iszonyat, a hegemónia, a zsarnokság világába. Ez az alkotó lökés, mely újra beindítja a történelem megakadt óraművét, a teremtés gépezetét.

Az „erdő", a „tenger", az „utca" joga a kalózfilmben nem azonos a lincseléssel. A *The Buccaneer*ben lincselni indul a felgerjedt csőcselék, de ez nem a kalózokból, hanem a polgárokból áll, akik akárkinek eladják magukat és az országot a pillanatnyilag besöpörhető haszonért, s épp azt akarják meglincselni, aki birtokosok és nincstelenek nemzetté egyesítésével akadályozza az önzés korlátlanságát. A lincselés a pénztárca mohóságát, a kisajátítás sóvárságát, a hegemónia előnyeinek vágyát rejti a felháborodás álarcába, nem a népharag megnyilatkozása. A lincselés nem a vér cseréje mint az ősi háború kifejezése, hanem a „mások" vérét a „mieink" pénzére váltó üzleti vállalkozás.

Douglas Fairbanks nevetése a lét spontán örömének kifejezése (*The Black Pirate*). A *The Spanish Man*-beli Paul Henreid átveszi Fairbanks attitűdjét, ő is nevetéssel válaszol a

provokációkra és próbatételekre, de hiányzik belőle Fairbanks akrobatikus örökmozgása, a felülemelkedés kifejezése. A hős nevetését a társadalmi lét váltja ki (*The Spanish Man*), a gazemberét maga a lét (*Blackbeard the Pirate*). A kalózfilm nevet a világon, de nem iszik előre a medve bőrére. A *The Buccaneer* felszabadító háborúját követően a társadalom egyesülése meghiúsul, a győzelmi és egyben eljegyzési bál botrányba fullad, mert a társadalom vonakodik elismerni a maga piszkos múltját, minden egyenlőtlenség botrányos és kegyetlen eredetét, a polgári kultúra erkölcstelen alapjait, a formális egyenlőség hazug mivoltát, mely szükségszerű és általános képmutatásra ítél. Itt az új társadalom veszíti el szemünk láttára becsületét, mely felé indulva vitorlát bontottak a lázadók a korábbi filmekben (pl. *The Spanish Man*). A társadalom egyesülése ünnepi aktusra korlátozódik, melynek csúcspontja máris új meghasonlás. Ez a társadalom képtelen egy társadalom lenni, nem lehet egy és egész, otthon és haza. Ez a kudarc rehabilitálja a tenger örök háborgását. Induló hajót invitál a tengeri alkonyat melankóliája:

DOMINIQUE: Milyen zászlót vonjak fel?
LAFITTE: Nincs zászlónk!
DOMINQUE: Merre indulunk?
LAFITTE: A nyílt tenger felé!
BONNIE BROWN: Hová megyünk Dominique?
DOMINIQUE: Ahová tartozunk! Ha minden elveszett, egyetlen menedékünk a tenger, és a fedélzet az egyetlen hazánk.
BONNIE BROWN: És nincs is más haza, amit kívánok!

Bonnie Brown (Claire Bloom), a kalózleány, vállán vörös kendővel, Lafitte mellé lép, apja gyilkosa mellé, akit gyűlöl és szeret, Dominioque tábornok (Charles Boyer) pedig letépi nyakáról a bőrtokban mindeddig az összes tengereken a szíve fölött hordozott hazai földet, és a tengerbe hajítja.

4.3.8. A nő a hajón

A *The Black Pirate* hősének a kalózhajóra kerülése következtében differenciálódási folyamatok indulnak meg, kiemelkedik a csapatból egy híve (társa, barátja) és egy ellenfele. A *The Black Swan* Tyrone Power által játszott kalózának hű társa Tommy Blue (Thomas Mitchell). Tommy Blue gondban van, nagyokat sóhajt, amikor barátja beleszeret a kormányzó lányába. A barát óvja a hőst a nőktől, de ha győz a szerelem, önzetlenül egyengeti beteljesülése útját: „Szárazon és vízen mindig számolhatsz velem, ha butaságról van szó!"

A barát az igazi cinkos, jóban-rosszban társ, csak a barátság feltétlen, a szerelem feltételes. A nő, szerelmes nőként is, szigorú bírája a kalóznak. A kalózfilmi szerelmekben ennek következtében több a szadomazochista villongás, mint a meghittség. A barát kiszabadít a kínvallatók fogságából (*The Black Swan*), kész meghalni a hősért (*Raiders*…), a nő ezzel szemben hóhérkézre ad (ugyanott), merényletet hajt végre a hős ellen (*The Buccaneer*) vagy az orránál fogva vezeti, akkor is, ha szeret (*Blackbeard the Pirate*). A Salkow-filmben egy kisfiú a feltétlen társ, a tökéletes cinkos, aki majdnem áldozatul esik Alida áruló akciójának.

A nemesi rang a nemtelen áruló álcája: a *The Black Swan* vőlegénye árulással javítja fel a házassághoz szükséges szintre vagyoni helyzetét. Ez magyarázza a kalózok vonakodását

az érzelmi kötődéstől, és ambivalenciájukat a nőkkel szemben. Ebben az értelemben beszélhetünk a kalóz cölibatáris komplexusáról. „Ahol a szoknya, ott a bosszúság!" – mondja Blackbeard, miután foglyul ejtette Morgan kapitány menyasszonyát. A láda résein át ömlő kincs csak a birtoklás eszméjét ébreszti fel Blackbeard kapitányban, nem a boldogságét. A perverzitás dezerotizálja a kincs fogalmát. Blackbeard kincsre akarja váltani a nőt, a nő ezért bántatlan a kalózok közt, mert a kalóz nem tud mit kezdeni vele, éretlen a viszonyra, alkalmatlan a szerelemre, gyermeki, azaz impotens lélek. A *The Black Swan* vörös kendős kalóza behatol Margaret lakosztályába, elfoglalja a nő helyét a mennyezetes ágyban, a csipkés kispárnához simulva a sötétség rejtekében a kidobott nő helyett. Később elrabolja a ladyt, de nem érinti őt. Támadás a szavakban, de tartózkodás a tettekben: a kezdeti tolakodást követő visszafogottság jelzi a szerelem kibontakozását. Lady Margaret a hős rabja, s mindketten a lázadó kapitány, az örök kalóz rabjai, egy kabinban, közös ágyban, kard választja el őket egymástól. A „makrancos hölgy" toposzát kombinálja az „úrnő a hajón" tematikája a „szép és a szörnyeteg" perverz viszonyával.

A *Blood kapitány* elején a nő vásárolja meg a férfit, a végén a férfi a nőt: mindkettőnek megalázóan el kell tárgyiasulnia, de ez vezet a szerelem beteljesülése felé, mert nem a szimmetria, hanem a dupla komplementaritás a szenvedélyes szerelem viszonya. A *The Black Swan* kalóza előbb meg akarja csókolni a ladyt, majd miután ez ellenáll, leüti és a hátára dobja, hadizsákmányként. Barátját meglátva megfeledkezik a kincses zsákként a hátára dobott szépségről és elhajítja azt. A nő előbb megharapja, később felpofozza, utóbb azért kedveskedik, hogy leüsse egy kővel. A *Raiders of the Seven Seas* Barbarossája cselédnek nézi és szexuálisan zaklatja a kormányzó lányát. A hadiszerencse kalózfilmi forgandóságának következtében előbb ő az úrhölgy foglya, később fordul a kocka. Előbb a nő ejti rabul katonai értelemben a férfit, utóbb a férfi őt, de a nő rabsága a férfi fogságában szintén a férfi rabsága a nő szépségének fogságában. A parancsolgató úrnő egyszerre olvadtméz-szeretővé válik, de erotikus odaadása csak a szökési terv álcája. Alida előbb elárulja a kalóztábort és rájuk uszítja a spanyolokat, utóbb kacérságával egyenetlenséget szít a kalózok között.

A *The Spanish Man* kalóza által zsákmányolt hajó „édes rakománya" a zsarnok menyasszonya (Maureen O'Hara). Korábban az alkirályi menyasszony megkorbácsoltatta a kalózt, aki tiszteletlenül válaszolt érdeklődő közeledésére. Utóbb a rabbá lett lady kést tart kezében, hogy hátba szúrja az ölelő kalózt, de keze elernyed a csók közben, s elejti a gyilkos szerszámot. Paul Henreid is vállára dobja Maureen O'Harát, ahogy Tyrone Power tette vele két évvel korábban, a *The Black Swan* idején. A *The Spanish Man* kalóza nemes kisasszonyt vesz feleségül, aki nem adja oda magát, a rosszul járt kalóz pedig még egyszer rosszul jár: elveszti társai bizalmát, akik a kikötői kocsmában fontolgatják, vajon a kalózjog megengedi-e a házasságot? Végül elhangzik az „elméleti" állásfoglalás: a házasság nem tiltott, de nem is ajánlott viszony.

A kalóz cölibatáris komplexusának megfelelője a nő kalózkomplexusa. A *The Black Pirate* hercegnőjének (Billie Dove) egyetlen feladata, hogy sikoltozzék és kezeit tördelje. A kalózfilmek úrhölgyét a *The Black Pirate* idején teljes passzivitás, később erotikus passzivitással párosuló ellenséges aktivitás jellemzi. Lady Margaret fenyegető vádbeszédekkel ostorozza a hős „állati ösztöneit (*The Black Swan*). A kalózfilmi nőt az teszi intrikussá és bírává, hogy agresszorként éli meg a férfit. A férfi erotikus destruktivitásának fordított tükörképe a nő frigid destruktivitása. A felháborodás és megvetés a nők kezdeti viszonya

jövendőbelijükhöz. A kalózfilmek makrancos hölgyének ellenállása viharos és erotikával telített. A tradicionális hölgy mindenek előtt lelki és szellemi életet akar élni a férfivel, akinek testi igényeit kegyetlennek, piszkosnak és obszcénnak érzi. Egyúttal vonzzák a férfias férfi tulajdonságai, erős, határozott, hatékony védelmezőt szeret látni a másik nem mintapéldányában, egyúttal ugyanez a típus sokkolja, erotikus zaklatásnak érezve annak szenvedélyes igényeit. A férfi vágya határozottabban célozza meg a nő nemi szervét, mint a nő ábrándja a férfiét, a természet a férfi feladatává tette a nő keresését és megtermékenyítését, míg az udvarlók közötti választás feladatai elé állított nő a személyiség egészét ítéli meg, a testnek is általános állapotát és teljesítőképességét, az utódok felnevelését biztosító minőségeit értékeli. A férfinak a nő megítélését meghatározó szépesztétikájával szemben a nő döntéseit egy fenségesztétika határozza meg, melynek sérelmeként éli át a nő 1./ már magát az akciót is, mint ami a szoborszerű idealitást kibillenti egyensúlyi állapotából, de 2./ különösen a szabadságeszmét irritáló történésszerű mozzanatot és 3./ végső soron a rútesztétika kategóriáinak felbukkanását, mirigyek munkáját. A nő kalózkomplexusa a nő ösztönének és esztétikájának ellentmondása. Az esztétika háborog a típus ellen, akire az ösztön pozitívan reagál. Az úrhölggyel szembenálló kalózleányt direktebb testiség és a férfiéval közös agresszivitás jellemzi, ez azonban nem teszi harmonikusabbá a nemi viszonyt, mely ezáltal dominancia konfliktusokkal terhelt (*Anne of the Indies*). A Tourneur-filmben a férfi mondja el a nőről mindazt, amit a korábbi filmekben a fedélzetre került úrhölgyek mondtak a kalózról.

4.3.9. A hajó neme

A hajónak nyelvtani, esztétikai és metafizikai neme van. Nyelvtani neme nem vizsgálatunk tárgya. A hajó esztétikailag nőnemű, metafizikailag kétnemű, mert mindazt nyújtja, amit a hölgy, de azt is, amit a kalózleány, s mert a kalózlánynak éppúgy ideális férje, ahogy a kalóznak is ideális társa.

Douglas Fairbanks egymaga foglal el egy hajót, a kalózok bizalmának megnyerése érdekében, és ezen a hajón van a nő (*The Black Pirate*). Így illendő: egymaga tegye magáévá a vágyobjektumot, más férfiak közreműködése nélkül. Barbarossa első zsákmánya a hajó, második a nő (*Raiders of the Seven Seas*). A nő és a hajó a szépség és lélek szimbólumai, de a hajó több mint a nő: az ideális nő, egyesítve a nő csáberejét a barát hűségével. Stevenson A kincses sziget című regényében mondja a kapitány: „Ez a hajó uram, egy fokkal engedelmesebb, mint az ember akár a hites feleségétől elvárhatná." (Bp. 1954. 91. p.). A *Raiders*… Alidájának nagyúri vőlegénye feláldoz egy flottát hatalmi ambícióinak. A hajók pusztulása a negatív csúcspont. A hősnő már a spanyolok által elkövetett népirtás után megdöbben és elbizonytalanodik, de csak a hajóhad lerombolása következtében szakít társadalmával, mert a hajók fejezik ki azt, ami az emberben értékes, a káosz legyőzését, a lebegést a sötét mélységek felett, a távolságok meghódítását stb. A spanyolok lerombolják Barbarossa hajóit, ő pedig ellopja a spanyolokét. Ekkor már csapata része a nő, mert a hajók azé lesznek, akié a nő lett. A nő a hajón „köt ki": ez a beteljesedések csúcspontja (*The Black Swan, Raiders*…). A férfi mellé áll egy nő, elindul egy hajó: az igazi kezdet szimbólumai (*The Buccaneer*). Ez már nem az élet keresése, ez az élet.

4.3.10. A kalózok kincse

A kalózhajó „piros volt a sok vértől és majd elsüllyedt a sok aranytól" (Stevenson: A kincses sziget. Bp. 1954. 94. p.). A kalózfilmben a vér úgy előzi meg és közvetíti az aranyat, ahogyan a nemi életben a menstruáció megelőzi a nemi aktivitást és jelzi lehetőségét. A kincs és a nő a kalózregény és kalózfilm két titka, a rejtőzködő, menekülők. A *The Black Pirate* című filmben földalatti barlangban van a kalózok kincse, melyet csak a víz alá merülve lehet megközelíteni.

A férfi kétféleképpen viszonyul a kincshez, ahogyan a lovag is a nőhöz (pl. a Trisztán és Izolda változataiban, melyben Trisztán más számára közvetíti Izoldát). Nem minden kalózmotívumot felhasználó film kalózfilm: a *China Seas* Clark Gable által játszott főszereplője kereskedelmi hajó kapitánya, aki megvédi a kalózoktól hajója aranyszállítmányát. A normális hajóskapitány kikötőbe vezeti a hajót és másoknak szállítja le aranyát, a kalóz meglékeli a hajót és elrabolja aranyát.

A nő mint szextárgy az aranyhoz hasonló zsákmány. A hajó a nő mint társ, az arany a nő mint szextárgy metaforája. A kalóz nevelődési regénye a szexanyagnak tekintett nő alávetésétől az emberléleknek tekintett nőnek való lovagias önalávetés felé halad. Az aranyhoz való viszony a férfi nőhöz való átlelkesült vagy elidegenült viszonyának alternatíváit veti fel. A kérdés: az instrumentálisan specializált ember vagy az egész ember viszonya-e a nemi viszony? Barbarossa gúnyosan kincsnek nevezi a nőt, akit túszként tart fogságban, hogy váltságdíjra váltsa Havannában. „A grófnő csak egy nagy értékű fogoly." A kalóz százezer aranyat kér a nőért, melyet leenged a felére, a vőlegény azonban ezt sem fizeti ki. Az arany-asszony csere (mint rész-egész csere) kudarca kompromittálja a vőlegényt. A szerelmi történet fordulatát az hozza, hogy a kalóz végül visszaküldi a nőért kapott váltságdíjat: az aranyat asszonyra váltja.

Az arany asszonyra való váltását akkor csinálnánk végig, ha ennek következtében a tengert szárazföldre váltanánk. Ilyen messze azonban a kalózfilm nem szeret elmenni. A *The Buccaneer* című filmben az angolok szövetséget ajánlanak a kalóznak, feltételezve, hogy Lafitte számára közönyös, melyik oldalon harcol, a gyarmati hatalom vagy a szabad államok oldalán. Az angolokkal tárgyaló Lafitte fölött azonban ott van a szeretett nő képe. Lázadás és honvágy, szex és szerelem kettős csábítása határozza meg Lafitte konfliktusát: a tenger deterritorializál, a nő reterritorializál. A haza védelme teszi lehetővé az otthont, az állam védelmezi a hazát, s ezek védelme, gondoskodása biztosítja a szépség genezisét. Kérdés, hogy a nemi viszony természettörténetében nem tekinthető-e a territoriális harc az erotikus előjáték destruktív előjátékának, s így egyúttal a Destrudó az Erósz előjátékának? Az úrhölgy szépsége fejezi ki a reterritorializáció ígéreteit, mely azonban a kalózfilmben nem olyan sikeres, mint a westernben. A western koncepciója egyszerű: a földi pokol deterrirorializál, a földi paradicsom reterritorializál, a háború és kizsákmányolás deterritorializál, a felszabadulás reterritorializál, amennyiben újra összekapcsolja testet és lelket, embert és természetet, az összes egymással meghasonlott princípiumokat kiszabadítja az átok rabságából. A westernben a férfit köti meg, telepíti le a nő, a kalózfilmben gyakran a nőt deterritorializálja a szerelem „Ki ez az ember, ki ez a fekete kalóz?" – kérdi a *The Black Pirate* hercegnője a kalóz társát. Az így felel: „Egy ember, milady, aki hisz a szerelemben." A kalózfilm szeretni tanítja a férfit és szenvedélyre tanítja a nőt. Két ébredés találkozik benne a kalandok eredményeképp.

4.4. Szeminárium: A kalóz nője és a kalóznő (Jacques Tourneur: Anne of the Indies, 1951)

Kétféle viszony a nőhöz + kétféle nő

Szerenád szól a karibi éjszakában, nő áll az ablak fényében (*The Black Swan*). Kék éjszaka keretében sárga fény, lenn a férfi, fenn a nő. Az ábrándos erotika beteljesedést kolduló éjszakájának kalóztámadás vet véget: jönnek, akik elveszik, ami kell. Égő város alatt vonulnak a kalózok, vállukra dobott zsákmánnyal, nőkkel és egyéb „kincsekkel". Az élethez való két alapviszony bemutatását szolgálja a nőköz való kétféle viszony: a rajongó-költői, hálás-ábrándos (szentimentális) viszony ellentéte a naiv, melyet a képsor destruktívként jellemez. Nemcsak a nőkhöz való viszony kettős, a nő is kétféle: szexterrorista vagy szerelmi ellenálló. Az egyik nő osztozik a tengerrel, a másik nem; az előbbi a tengerre hív, az utóbbi a partra csábít.

A kormányzó halványkék csipkékben megjelenő halványszőke lányát, a viktoriánus „sápadt szűz" filmi örökösét szerető Lafitte a kalózlányhoz fordul: „Miért nem dobod el a kést és szerzel inkább egy fésűt?" (*The Buccaneer*). A kalózlányt nem nőként hanem suhancként kezelik a férfiak, vagy ha nőként, úgy kéjrémként, szextárgyként. A kalózlány a sértettség és agresszivitás spiráljában él. A szimbolika megsértése kulturális agresszió; a szokás megsértése szociális agresszió. A kalózlány megsérti a kultúra nőképét, s a szimbolikus agresszió alanyának számolnia kell a gesztusába foglalt hadüzenet hatásával, hogy ne váratlanul lepje meg az ellencsapás, az adott kultúra és társadalom védekező reakciója. A kalózlány ezért a csalódott férfi második választása lehet, vagy pedig tragikus figura. A *The Spanish Man* kalózlánya a hölgy szerelmi konkurenseként válik árulóvá, de végül hősi halált hal, és a szeretett nőre bízza a férfit: „Menj vele Kaliforniába! Jó utat!" A kalózlány mutat utat a feudális kisasszonynak az új demokrácia felé. A kalózfilmekben szerepet játszó fiús nő a lehetetlen szerelmet követő rezignáció kifejezéseként válik az elveszett illúziók és a rajtuk túllépő polgári életkezdet szimbólumává, míg máskor úgy pusztul el, mint a régi westernek indiánlánya, helyet adva a kulturális heroinának és javító-nevelő szerelmének (*The Spanish Man, Anne of the Indies*).

Anyátlanság + apatúltengés

Az *Anne of the Indies* címzenéje két alapmotívum radikális ellentétére épül. A harcias induló pár taktus után átváltozik a szenvedő és ujjongó, fájdalmasan melodramatikus rajongás, a fájdalom öröme és az önátadás dicsősége kifejezésévé. A későbbi cselekmény a két motívum egymásutánját életkorok és létállapotok kifejezéseként értelmezi: az előbbi lányzene, az utóbbi asszonyzene. A lány férfi és nő, s csak az asszony, az anya teljes nő, abszolút nő. A „harmadik nem" mint keveréknem, azaz a férfinő a kalózfilmben a fel nem nőttség képviselője.

Anne a film nyitóképsorában életre-halálra küzd egy angol hajóval, később játékosan küzd nevelőapjával, Blackbeard kapitánnyal, s a film végén az utóbbival is az élethalál-harc viszonyára lép. A kalózegzisztencia hadüzenet a világnak, melynek kifejezése az apagyilkosság. A nyitójelenetben a film hősnője megöl egy apatípust, az angol hajó kapitányát, később sakkban tart három másik atyai figurát. Az apák munkamegosztása őrzi a törvény s az apák kihívóját: a hajóorvos képviseli a könyvet (a lelkiismeretet), Blackbeard a kardot, a nagy darab félszemű ír kalóz pedig az anyáskodó gondoskodást. Anne az a nő, akinek a kvázianyja is kváziapa.

Bosszúangyal + karriernő

A lélek drámai genezisének lényege, hogy az emberben feltámadnak áldozatai. Az *Anne of the Indies* másról szól: Anne nem a szülei, hanem a bátyja örököse, s bátyja nem az ő, hanem a társadalom áldozata. Ezért nem neki kell vezekelnie, hanem a társadalomnak kell bűnhődnie. Anne a saját bátyja örököse és mása, a kalózlány az angolok által kalózként kivégzett bátty helyére lépett. Az őt „hölgyemnek" szólító férfinak fergeteges pofonnal válaszol, megköveteli a Providence kapitány megszólítást. Büszke sebhelyeire, nem érez fájdalmat és részvétet. A kalózlány-lélek szerkezete kikristályosodott gyűlölettörténet. A kalózlány-történet lényege a gyűlölet genetikus fenomenológiája. Anne gyűlölete jogos gyűlölet, de a jogos gyűlölet hatásai azonosak a jogtalan gyűlöletével, ezért a jogos gyűlölet tragikus gyűlölet.

A gyűlölet megöli a lelket, de felszabadítja a testet. Providence kapitány megkötözi és a tengernek ajándékozza férfifoglyait, vízbe fojtja őket, mint háziasszony a macskákat. Anne kegyetlensége nemcsak bosszútörténet, több annál, a férfifelhasználó, partnerelhasználó karriernő nárcizmusának önélvezete is beleláthető. A szerelemben tapasztalatlan nő egyúttal a pazarló, emésztő neurotikus igény hisztérikája, a férfipusztítás mestere. Ledöf, leterít egy férfit, ez az első megnyilvánulása, így ismerjük meg, ez az első képünk róla.

Férfinő + nőférfi

(Nemi szerepcserék)

A férfias nő (Anne = Jean Peters) nőies férfit (Pierre = Louis Jourdan) zsákmányol. Mivel a francia férfi megbilincselt fogoly volt a zsákmányolt angol hajón, Anne, Anglia ellensége, társnak tekinti a közös ellenség elleni harcban. Pierre az új első tiszt a Sheba Queen fedélzetén. A zsákmányosztás során Anne kardot, Pierre cifra, arany női ruhát választ. Ugyanez a jelenet a hajóorvossal is szembeállítja őt, akinek megszólja választását. ORVOS: „A könyv jó barát!" ANNE: „Jobb barát az ágyú!"

Pierre nőies: sima, tartózkodó, játékos, megfoghatatlan. Az *Anne of the Indies* obszcén szerelmi drámájában a férfi az, aki el-eltűnik, titkos utakon, mint a polgári komédiában a nő. Anne sorsa a megszégyenítő, bizonytalan várakozás egy férfira, aki soha nem olyan biztos, hogy visszajön, mint ahogy biztos, hogy végül visszamegy a másik asszonyhoz. Anne férfias: kívül keresi a szépet. Anne a kincskereső, nem a kincs: szubjektum és nem szexobjektum. Az ő dolga a filmben a vágy, de a vágytárggyá válásra vagyis a metamorfózisra vágyik. Anne végül dekoltált ruhát ölt, próbál vágytárgyként megjelenni, miután forgolódva virrasztott, majd légszomjasan állt az éjszakai tenger felett egy verejtékes, fullasztó éjszakán. Sóváran próbálja kicsalni a közönyös férfiből a vallomást: „Azt mondod, a férfi, aki egy ilyen lányt lát, szeretni kívánja őt? De hogyan? Hogy nyilvánítaná szerelmét egy francia?" Az asszonyi ruhát öltő Anne a szelíd nőaspektus fogságába került Vad Nő. Előbb válik Anne a szelíd aspektus foglyává, utóbb a szelíd nő Anne foglyává.

Szeretni = őrülten szeretni

A szerelem lehasítja, elkülöníti és paralizálja a szerelmes életösztönét. Az aggódó Blackbeard tehetetlen: ha a gyermek őrült, a szülő hiába józan, a szerelmi őrület nem érti a józan érveket. Csak Blackbeard és a félszemű ír látják az angolna-típusú szerető árulását, melyet Anne nem hajlandó észlelni. A Blackbeard ellen forduló nő a hazug szeretőnek áldozza fel az atya igaz szeretetét. A szeretet őrzi az életet, de nem tesz boldoggá. A boldogság valami

kockázatosabb dolog, és nagy ára van. Anne az atyát mint szerető partnert szeretőre mint áruló partnerre cseréli. BLACKBEARD: „A tenger nagy, Anne, tartsd meg mindig közöttünk a kellő távolságot!" A féltő és védelmező Blackbeard ellen forduló Anne ezzel leválasztja magáról a blackbeardi reagálásmódokat: kiküszöböl valamit magából, amit beléneveltek és életfeltételeként tartozott lényéhez. A szerelmes csókot követően Anne elveszíti uralmát a férfivilág felett, és elveszíti védelmezőjét, a Nagy Atyát. A szerelmes csók így egyfajta szimbolikus atyagyilkosság. Anne-t úgy taszítja ki a kalózvilág a francia frigy miatt, ahogyan Barbarossát is veszélybe sodorja a hasonlóan „osztályidegen" párválasztás (*Raiders of the Seven Seas*). A szerelmi karrier a kalóztársadalom értékrendje szerint bukás, mert a szerelmi karrier a hivatalos társadalom jutalma, mely a törekvésnek dukál, nem a lázadásnak. A szerelmi karrier marciális deklasszálódás, a hipergámia a kalózerkölcs és kalózesztétika kettős sérelme. De a szerelmi karriernél is nagyobb bűn maga a szerelem. A *The Black Swan* Leech kapitánya az érzelmi hübrisz botrányaként gúnyolja ki és ítéli el a szerelmet. A kalózízlést csak a kikötői kocsmák lányainak ölelése nem sérti.

Feleség + szerető

Pierre-t feleség (Debra Paget) várja a kikötőben. Az árulás történetét látjuk: Pierre feladata, hogy kalóznak álcázva csapdába csalja a Karib tenger rémét. A férfi, a feleség és a másik nő történetét látjuk. A feleség döbbenten hallja a hírt, amit a veszélyes küldetésre induló férj sem tudott: „Prudence kapitány nem férfi, hanem nő." A francia tengerésztiszt csak azért szerette a kalózlányt, hogy visszakapja az angolok foglyait: feleségét és hajóját. A félrelépés és árulás a hűség műve, Anne szerelmének elárulása a feleség iránti szerelem kifejezése. Ezúttal az obszcén küldetésről beszámoló férfi beszél úgy a nőről, ahogy más filmekben a hercegnő a bárdolatlan kalózról: „Csúsztam-másztam előtte és minden módon szolgálnom kellett az akaratát. Ez a nő a legnagyobb bestia, aki valaha élt, és minden óceánok vize sem moshat engem utána tisztára." Később a szárazföld lánya mond olyan megvető ítéletet a tengeréről, mint a hölgy szokott a kalózról: „Csatornában vagy istállóban született?" – kérdi a feleség a szeretőt. Az *Anne of the Indies* piszkos szerelmi objektuma a harcos, a kapitány, a „szakember", a „dolgozó" nő, a karriernő, míg tiszta szerelmi objektuma a hagyományos, „főhivatású" nő. A férfi ideálja az ártatlan nő, aki sír a mellén, vár reá, nem adja másnak magát, nemcsak más férfinak, nemcsak konkurens szeretőnek, hanem egyáltalán semmiféle konkurens funkciónak sem. Az új Odüsszeusz történetében nem a szigetek nimfáival, hanem a hajó szörnyével áll szemben az úticélt jelentő Pénelopé. Ez a tény azonban további lényeges transzformációt hoz magával: a szigetek nimfái kívül szépek, belül szörnyek, a hajó szörnye fordítva! Azok kárhozatba döntenek, ez megvált, azok feláldoznak, ez áldozatot hoz, azok mindent elvesznek, ez mindent ad. Anne nem tudja és nem akarja, de ösztönei tudják, „milyennek kell egy nőnek lennie": Anne szeretője megkapja a nőtől, amit a cronenbergi *Pillangó úrfi* groteszk szerelmének tragikus bohóca sem a férfinőktől (a francia nőktől), sem a nőférfitől (a kínai szeretőtől) nem kap meg.

A kalóz és kincse

Az egzotikus útifilm sivatagán túl aranyváros van, a kalózfilm tengerén „kincses sziget". Máskor a kincs és a nő a férfi felcserélhető zsákmányai, egyúttal terhek a kalóz hátán: ezúttal a kincs a férfi titka, s a hamis kincs csalétek a nő számára. A kincses sziget térképe csalétek,

Morgan kapitány kincse hazugság, mely a nem szeretett szerető félrevezetését szolgálja. Anne és Larochelle szerelmi vállalkozása úgy indul, mint egy töredékes térkép elveszett felének keresése. A feleség felbukkanása után a szerelem keresése a gyűlölet Odüsszeiájává alakul át. A *The Black Swan* kalóza a szeretett nőt rabolja el, az *Anne of the Indies* kalózlánya a gyűlölt vetélytársnőt. A szerelmes Anne nem tudta megvalósítani magában az igazi nőt, a gyűlölködő Anne meg akarja semmisíteni magán kívül. Az egyik nőaspektust a másik rabjaként látjuk: a csalódott szerető elhurcolja a feleséget, hogy áruba bocsássa a maracaiboi rabszolgapiacon. Az asszony azonban tehetetlen áldozat mivoltában is örök győztes: „Mindent megtehetsz velem, mert nem tudom megvédeni maganat, egyet azonban soha nem fogsz tudni megváltoztatni, azt, hogy én vagyok az ő asszonya."

Ketten, Blackbeard, a lányát eltaszító atya, és Larochelle, a feleségét visszakövetelő férj üldözik megszállottan a Sheba Queent. A férj újra kalózhajó, a Molly O'Brien kapitányaként, kincsvadászat ürügyével követi a Sheba Queent, mely ezen az úton a két nő lehetetlen egységét képviseli. Miután Larochelle sorra futni hagyja a gazdag kereskedőhajókat, lázadozó csapatát a kincs, a Sheba Queen állítólagos nagy kincse reményével ösztönzi. A Sheba Queen kétértelmű kincse, melyért semmi kockázat és áldozat nem túl nagy ár: a feleség. Most Anne vedeli a pálinkát, mint más filmekben az impotens kalózcsőcselék. HAJÓORVOS: „Próbáljon aludni kicsit!" ANNE: Most aludjak? Hogy aludnék, amikor ma adjuk el Larochelle kapitány kincsét? Kincsről beszélt!" Providence kapitány kacagása zokogásba fullad. Az *Anne of the Indies* szerepcseréi következtében a férfié a konkrét kincs és a nő keresi az absztrakt kincset. Ann kénytelen absztrakt kincset, férfi-számára-való kincset, Morgan kapitány kincsét keresni, az eleven kincset nem keresheti, mert mint nőben benne van, de nem tudja feltárni. A férfi kincse nincs meg, de megszerezhető, a nő kincse megvan, de nem hozzáférhető. A férfi kincse a tengerben süllyed el (pl. a *Blackbeard the Pirate* végén), a nő kincse benne magában süllyedt el.

A kegyetlen gonoszság forró vágya

Miután az ellenfelekké lett szeretők hajói végre szemben állnak egymással, Larochelle, a Sheba Queen árbocára kikötött asszonya védelmében, hagyja rommá lőni a Molly O'Brient. Anne legyőzi és foglyul ejti Pierre-t. Győzelme azonban vereség, mert Pierre szerelmi áldozatának tanújává teszi Anne-t. Mindent megtenne feleségéért, ismeri el Pierre. ANNE: „Mindent érte és semmit értem?" PIERRE: „Hazudjak tovább? Már nem tudok!" ANNE: „Tehát hazugság volt minden szó!" Anne kiteszi a szeretőket egy homokzátonyra. „Azt akarom, hogy szerelmetek kiszáradjon a napon, hogy fekete legyen a szerelmed nyelve a szomjúságtól, és hogy ne a szerelem, hanem a gyűlölet beszéljen a szeméből!" A férfi a tiszta halál jogát követeli. Egy férfi, érvel Pierre, nem vitatná el ezt a jogot. ANNE: „Én azonban egy asszony vagyok! És ki tett azzá?" A gondtalan gonoszság jóíze azonban elveszett, Anne már nem az a diadalmas erinnys, aki a film elején volt. Gonoszsága már nem autentikus, csak a gonoszság vágya, görcsös mimézise.

A kísértés a jóra

Pierre a maga és felesége számára követeli a szerelmi halál jogát, a melodramatikus beteljesülést azonban Anne éli meg, aki számára elérhetetlen a boldog szerelem, de elérhető a keserű szerelem beteljesülése. A szeretők helye a világ vége, mert a szerelem túllépi a banalitást, a

világ pedig banális. Anne a házaspárt hozza ide, a világvégi homokpadra, de azoknak nem ez a helye. A házasság társadalmi intézmény, míg a szerelem egyikhez sem tartozó sziget két világ között. Anne hiába tette ki a házaspárt a tenyérnyi szigeten, hiába hajózott el, lelke nem a hajón időzik, hanem a férfinél, a bosszúálló szerető a szeretett és gyűlölt férfi kínjait éli át, részeg álomban üvöltve. Végül megfordul, visszatér, mentőcsónakot bocsát a házasok rendelkezésére, dacos és már szinte gyógyult, mert ez a dac most nem a világgal, hanem önmagával, önképével dacol. Lemondott, átadta a férfit a másik nőnek, de nem elég megkímélni őket, fel kell áldoznia magát értük. Anne a lánysors megkerülésével válik anyává, a szerelem örömei megkerülésével ismeri meg a szeretet kínját, a kín örömét, ezért nem gyermeke, hanem szeretője (és szeretőjének szerelme) anyjává válik. Már Port Royalban anyáskodva féltette első tisztjét, helyette akarva partra szállni.

Megjelenik Blackbeard, hajója, s Anne rátámad, hogy fedezze a pár menekülését. Larochelle kapitány hajóját Anne, Anne hajóját Blackbeard kapitány lövi pozdorjává. Anne lángoló hajón áll, saját lázadó csapatát vágja le a szeretett ellenségért, Pierre pedig, aki visszakapta és karjában tartja a szelíd nőt, most nem itt van vele, hanem mellére ölelt felesége fölött a másikat nézi, majd közelképet látunk, mely levágja a feleség képét a férjéről, aki most már egész lelkével a másik nőnél van, az égő hajó „égő" asszonyánál. Pierre nem a feleséghez beszél, Anne őrült hőstettét kommentálja. Egyszerre érti akit elveszített, noha meg sem talált, pontosan elveszítésében talált rá. „A Mindenható legyen hozzá kegyelmes, és áldja meg árva lelkét!"

Az *Anne of the Indies* haszonélvezője a feleség, áldozata a szerető. Ha az embernek két partnere van, az egyik fenntartja, a másik használja. Az egyik megteremti, a másik elhasználja. Anne, aki kezdetben az elhasználó félnek látszott, végül teremtőnek bizonyul. A háromszög viszonynak van nyertese és vesztese. Ha mindkettő szeret, a vesztes az, aki jobban szeret. Anne a szeretet hőse, aki a maga szeretetéből pótolja ki partnere hiányzó szeretetét. Anne története lényegileg azonos a cronenbergi *Pillangó úrfi* történetével, de ami Cronenbergnél már csak a nagyság, teljesség és igazság perverz vágya, az *Anne of the Indies* melodramatikus csúcspontján még beteljesül.

4.5. Geopoétika és geopolitika (Bevezetés a western tanulmányozásába)

4.5.1. Új viszony a térhez

Az egzotikus kalandfilm primitívebb gondolkodásmódot őriz, mint a western, amennyiben a kincs nem tud benne belakható térré, hellyé, otthonná, birodalommá és világgá válni. Csak zsákmány és nem élettér. Az egzotikus kalandfilmben ezért a nőt is csak hajszolják, vagy menekülnek előle, az együttélés képei nem válnak konkrét utópiává, s a nemek egymással kapcsolatos reményei nem dolgozhatók ki olyan világosan, mint kölcsönös szorongásaik.

Egy olyan gondolkodásmód is elképzelhető, mely szerint a kincs a mitikus tér absztrakt operacionalizációja, a kincs tulajdonba vett, általánosított, sűrített, tőkésített absztrakt tér, mely minden teret implikál vagyis megvásárolhatóvá tesz. Az ökonómia esztétikai és etikai kvalitásait elvesztett kincse, az absztrakt gazdagság tehát a mitikus tér deterritorializációja

lenne, a vonulás, a nomadizáció pedig a felszabadulás a hely rabságából s az uralom és felhasználás hierarchikus viszonyába lépés a helyek sokaságával. Ez a koncepció azonban nem az emancipáció, hanem a hatalom perspektívájából értékeli, s ezért értékeli le a teret, s az elanyagiatlanított, érzékietlenített embert a nyugtalanság démonaként állítja vele szembe, végül pedig ugyanoda vezet, mint a honfoglaló koncepció, melynek térnyerő teljesítménye helyett még nagyobb térnyerést ígér, tágasabb de otthontalanabb hazát. A westernben ezzel szemben ember és tér egymás megelevenítői, akik ugyanolyan viszonyban vannak, mint férfi és nő, a kölcsönös tükrözés viszonyában. A western honfoglalás koncepciója olyan kapcsolatban van a monogámiával, mint a western összeomlása utáni kalandfilm a promiszkuitással.

4.5.2. Geopoétika és biopoétika viszonya

A Gilgames eposzból ismerhetjük meg a létért küzdő, a semmivel harcoló féllényeket, s a káosz vonzását, melyet a görög istentörténet a szemünk előtt győz le, trónfosztva a féllények titanizmusát. A görög ember harcos és utas, de a harc a győzelemért folyik, ami ugyanaz, mint hogy az utazás célja a hazatérés: a lét köre bezárul, az „amott", a „másutt" és „mindenütt" az „itt" gazdagságát fokozza. Odüsszeusz az útra kelő határátlépések hőse, az út epizódjai szenzációk, melyek nyeresége a differencia felhalmozás, az artikulációplusz. Mintha az egész nagyvilág az „itt" összetevőinek analitikus képe volna. Az „itt" a szintézis, az „ott" az analízis, s a „mindenütt" egyenrangú az „itt"-el.

A Roland ének, Ariosto és Tasso a szerelem és a háború háborúját ragadják meg. A Trisztán regében a szerelem nagyobb háborúvá válik a háborúnál. Közös vonás a hódítás, mely a föld helyett mind gyakrabban a nőre irányul. A geopoétika, mint a biopoétika ellentéte, lázadás a szex ellen, a háború visszanyerési vágya. Ez az antiszexuális vonás azonban nem a szerelemre, csak a tőle megfosztott szexualitásra vonatkozik. A western női első látásra többnyire szerények, nem attraktívak, nem kihívóak, messze esnek a kor erotikus ideáljától, mert a western férfi-nő viszonyában többről van szó, mint a nemi vágy kielégítéséről. Az otthon és a haza, a letelepedés és a honfoglalás sokkal inkább szerelmi, mint politikai koncepció kifejezései eme leginkább XX. század eleji hímnemű kamaszok igényeit tükröző műfajban.

4.5.3. Alapvető oppozíciók konkurenciája

A westernek nagyívűen epikaiak (*Arizona, Cimarron*) vagy sűrítetten és kiélezetten drámaiak (*A csupasz sarkantyú, Bádogcsillag*), de a legdrámaibb is a Vadnyugat meghódítása eposzának fejezeteként adja elő a cselekményben foglaltakat. Individuális territorializációról beszélünk, ha az egyén egy területet magáévá nyilvánít (pl. telket vásárol), vagy átvitt értelemben: elsajátít egy szakmát, ez lesz az ő „területe". Kollektív territorializációról, ha egy nép szerez területet vagy tágítja ki azt (vagy fedezi fel történelmi hivatását és tölti be harccal, alkotással e hivatás kibontakozásának időterét). A territorializáció korlátot is jelent, az érték és teljesítőképesség függését a szellem külső létfeltételeinek rendszerétől, a szellemi világ anyagi világra támaszkodását és benne megalapozott identitását, melynek híján szétfoszlás fenyegeti. A náci Németország azt hitte, hogy ugyanolyan Keletre menetelést inszcenálhat,

mint az előző században az amerikaiak Nyugatra menetelése (vagy Mao Ce Tung „nagy menetelése"), azt hitte, a XX. századi oroszokat XIX. századi indiánná nyilváníthatja. A deterritorializáció eredetileg szublimáció, mely az önbecsülés feltételeit belülre tolja el: „Amerika" (az USA), amennyiben a XIX. és XX. században még egyszer fel tudja virágoztatni a tér poétikáját, s reá alapozni az egyéni és nemzeti önbizalmat, már maga is veszélyeztetett, archaikus tendenciákkal terhelt, melyeknek a jelennel való konfliktusai, a kiszolgáltatott, kifejletlen prédakultúrák környezete mint az USA nagyobb „élettere" (= hódítástere) révén, lassabban éleződtek ki, mint Németország esetén. A tér poétikája azért működött jobban „Amerika", mint Németország képzeletében, mert Németország a vele egyszintű civilizáción belül akart határvidékeket kinevezni, míg Amerikában valóban ott volt a határvidék. A határvidékekből való kifogyás után ő is kinevezett ellenségekre szorul (mint legújabban Bush háborúja esetében láthattuk, de már Mexikó területi kifosztását sem sikerült annyira sem civilizatórikus missziónak álcázni, mint ezt az angolok még Afrika esetében tehették). A franciáknál ezzel szemben, a territoriális gondolkodás feladásakor, a gyarmatbirodalom bomlása idején, nagy szellemi virágkor bontakozott ki a sikeres szublimáció alapján, az egzisztencializmus, neotomizmus, strukturalizmus, posztstrukturalizus, roman noir, film noir, noveau roman stb. szellemi forradalmai, melyek által, "belső-végtelen" tereket nyitva a külső-véges terek helyett, az emberiség szellemi vezetőiként léptek fel az egzisztencialista, strukturalista és differenciafilozófus generációk (mint a Goethe-korban a németek).

A western poétikája térkategóriákon, a Kelet-Nyugat oppozíción alapul, melyek egyúttal rejtőző és felfedezésre váró időkategóriák csíraállapotát is jelentik a műfajban. A térben foglalt, rejtett idő, mely a térharcokban robban ki, két ellentétes és egyaránt hatékony értelmezési rendszer összmunkája eredményeként egyesíti drámát és epikát.

A Kelet és Nyugat westerni értelmét meghatározó nyilvánvaló, s a western műfaj freudi álommunkának megfelelő jelentésrétegét megalapozó civilizációtörténeti és evolucionista perspektívában a Nyugat a legyőzendő természetet és múltat jelenti, míg a Kelet a haladást, a technikát, a törvényt, a műveltséget és jólétet. A szakszerűség és a bürokrácia logosza és ethosza küzd meg a Nyugat szabályozatlan, kaotikus szabadságával. Anarchia és törvény, szabadság és rend áll egymással szemben az evolucionista perspektíva keretében értelmezett Kelet-Nyugat oppozícióban. A haladás javai Keletről jönnek (postakocsi, vasút, távíró). A tudás Keletről jön (biblia, törvénykönyv). És Keletről jönnek a luxusjavak, csecsebecsék (a sivatag időtlen végtelenjében elővett cifra zsebóra vagy a sivatagban magas sarkú cipőben bukdácsoló vagy a szűkös, túléléshez szükséges vízkészletet mosakodásra használó városi nő). Keletről jön az, ami túlmegy a nyers létharcon, s lehet, hogy mindezeknek a dolgoknak lesz egyszer értelme, ha túl leszünk a mindenki általános háborúja világán, a westernek elején azonban gyakran gyűlöletet vagy megvetést keltenek a marcona alakokban.

Az az ember, akinek fantáziájában a western műfaja születik, még sokat vár a haladástól, hisz a természet technikai elsajátításában és az emberi viszonyok felszabadító megszervezésének előrehaladásában, s mindezt az emberiséggé egyesült népeknek a természettel való egyesüléseképpen képzeli el, melynek érdekében meg kell szabadulni a barbarizmusoktól, a testi barbarizmustól, a restségtől, a lelki barbarizmustól, az érzéketlen önzéstől, s a szellemi barbarizmustól, műveletlenségtől és előítélettől. A civilizatórikus perspektívát elfogadva a filmek végén győznie kell a törvénynek és a komfortnak. Győz a civilizáció (pl. vasút) és a kultúra (pl. törvénykönyv, biblia), de már az is, hogy a győztes elvre két szavunk van, jelzi

az ambivalenciát, melyet explicitté tesz, hogy a hős a happy end pillanatában elpusztul vagy ellovagol (ami nem feltétlenül szükségszerű, de ez a meglepő kihátrálás a happy endből a műfaj nagyon erős hajlamát fejezi ki, mely csak azért nem szilárdulhat parancsolattá, mert ezzel megint csak megszüntetné az ambivalenciát).

Keleten van a komfort és törvényesség, Nyugaton pedig a káosz és életveszély, Keleten a szerelmes nő, Nyugaton a magányos, gyilkos férfi, de ha eléri a Nyugatot a Kelet, vége a westernnek, a néző is elhagyja a mozit, melyben győzött a Kelet. Kelet a haladás és a Nyugat a barbárság az evolucionista önbizalom perspektívájában, az optimista-kapitalista haladáshit értékelésében, a nézőt azonban a Nyugat érdekli, és a cselekmény is Nyugaton játszódik. Hogy ez miért így van, nem magyarázható meg a haladáshit keretében. Előre kell nyomulnunk, megragadni az álommunka mögött az álomgondolatot, a szekundér feldolgozás mögött a primér víziót, amely nem az evolucionista pragmatizmus, hanem az eredetibb eszkatológikus gondolkodás terméke. Ez a western második rendszere.

Az evolucionista perspektívában Keleten van a kényelem és rend, Nyugaton az önkény és barbárság. Keleten van a komfort, Nyugaton vár a nélkülözés, az erőpróbák, a hiány és veszély. Az üdvtörténeti perspektívában ezzel szemben a Kelet az átok (vagy a banalitás), s a Nyugat az üdv (vagy a kaland) birodalma. A komfortfok nincs egyenes összefüggésben az ember üdvével. A Kelet a jó kiszolgálást biztosítja, azonban a Nyugat, mint a konfliktus és újrakezdés világa, hozza a megvilágosodást. A Kelet veszélytelen, de unalmas, a Nyugat veszélyes, de szabad föld. A mozinéző receptív aktusa képzeletbeli kilépés a Kelet kész, azaz receptív világából, képzeletben Nyugatra menetel, ami a kalandot jelenti, szemben a Kelet prózájával. „Menjünk moziba!" annyit jelent, mint „Fel Nyugatra, fiatalember!" A történelem az emberiség menetelése, átkelése az akadályokon, a nedves káoszon (az óceánon) s a száraz káoszon (sivatagon), hogy – a meghasonlás és megmérettetés próbatételein túl – elérje az üdv birodalmát. A természet vágya és a múlt vágya, az idilli és paradicsomi, hazatalálási vágy, az átkozottság, kiűzöttség, meghasonlás és elidegenedés (stb.) meghaladásának vágya, sokértelmű megtérési vágy szimbóluma a Nyugat. A platoni barlang olyan a létteljesség fényéből kiűzetett lényegek árnyékszerű másainak birodalma, melyben a múlt teljessége vagy a teljesség mint múltidejűség csak a tudás mint visszaemlékezés számára hozzáférhető. Csak a múlt sérthetetlen és változtathatatlan, azonos a rejtőzködő lényeggel és az ideálokat kikristályosító örökkévalósággal. A Nyugat azonban a múlt-a-jövőben, a jövőként kínálkozó múlt, mint a kezdet tökéletessége, nagysága és teljessége. A Nyugat olyan nyitott és hívogató, végtelen és ígérkező megfelelője a platóni barlang kijáratának, mely jó vég és nem elmúlt kezdet: a hányattatások, a fél-lét és otthontalanság vége. A westerni honfoglalás a barlangból meglelt kiút. Az evolucionista perspektíva e tekintetben az üdvtörténeti leszármazottja, ezért egyesíthetők, ha összedolgozásuk nem is konfliktus- és problémamentes. Mind az evolucionizmus, mind az üdvtörténet hosszú menetelés eredményének tekinti az erőfeszítéseket motiváló végállapot boldogságát, de míg az evolucionizmus ezt a jelenből egyenesen a jövőbe vezető erőfeszítések termékének látja, mintegy a jelen műveként jelenítve meg a jövőt vagy a jövő előlegezéseként a jelent, az üdvtörténeti perspektívában a jövő mintegy a múltban van. Az üdv jövője nem ott van, ahol a technika, a szervezeti és intézményrendszer jövője és a hedonista beteljesedés. A néző világának, a jelennek ugyanis a Kelet felel meg, míg az üdvperspektíva jövője a nem egyidejű élmények, a jelen civilizációból való kitörést képviselő élmények rendszerében, a Nyugat szimbolikájában fogalmazódik meg. Ezzel a jelent a western

zsákutcának nyilvánítja, ha nem is technikai, de minden esetre lelki értelemben. A mitikus aranykor a múltban van, az evolucionizmus aranykora a jövőben. De az üdvtörténet is ígéretesnek tartja a jövőt: az „aranykor" a múltban van, a „Kánaán", „Eldorádo" stb. a jövőben. Az út (a történelem) előttje és utánja is pozitív. Csak most van vége a világnak, most nincs értelme az életnek, de előttünk és mögöttünk is az értelemteljesség világol, mintegy a múlt vetítőgépeként és a jövő moziképeként. Az üdvtörténet a jövőben keresi a hozzáférhetőséget a történeti folyamat mint eltévedés vagy elaljasodás során elveszett üdvhöz. A western a múlthoz közelibb határvidék vagy periféria megjárása által közelíti meg az embersors ígéretes perspektíváit. Egy múltközeli világban keres egy jobb jövőt, mely nem a jelenvaló kisiklott világ jövője. A Nyugaton keresett üdv koncepciója az újrakezdés vállalkozására szólítja fel az embert. A haladás, az üdv haladása nélkül, mit sem ér. Ezért felvetődik az üdvfeltételek problémája, melyek víziója a westernben a háttérből ellenőrzi a haladáskoncepciót.

Maga az üdv, a depraváció világában, bizonyos értelemben mínusz: megtérés egy eredeti bűntelenséghez, az ember megtérése rendeltetéséhez, lehetőségeihez (=fogalmához). A nyugati utazás megtisztulás, a felesleges terhek levetése, melyek a./ a bálványimádás (=a fogyasztás) , b./ az önbálványozás (elnyomás, terror, társadalmi igazságtalanság) és 3./ a restség, tehetetlenség, dekadencia, melyek gyakran komikussá teszik a westernben a Keletről jött embert. Bár a hamisítatlan létezést mint aranykort kereső nosztalgia számára a bűn jelenik meg pluszként, ez nem valamiféle műfaji pesszimizmus megnyilatkozása, hanem a tanulás traumatikus útjának képe. Az önmaga teremtőjévé lett ember tandíja önmaga és a világ tönkretétele: az ember helyreállítása a legnagyobb erőfeszítéseket követeli. A *Run for a Cover* című film egyik hőse pl. elbukik, mert nem képes a szenvedést a fejlődés forrásának és nyersanyagának tekinteni, s túl nagy benne az önsajnálat, melyet nem tud, kifelé fordulva, meghaladni.

Az elveszett üdv a múltból a jövőbe kerül át, ám üdvtapasztalat híján, emlék híján nem keresnénk. A kárhozat a westernben nem a dolgok természetes romlása, hajlama a szétesésre, hanem a teremtéstől magára hagyott, passzív dolog romlása. A kárhozat plusz mint megtévesztő szerzemény, de mínusz mint az eltévelyedett önelvesztése, létromlás. A kárhozat nem eredendő és természetes, csupán megmerevedés és kiürülés, értelemvesztés és automatizálódás, kifáradás és „lemerülés", a létnek a teremtő kezéről a parazita kezére kerülése. A westernben a hősök a – posztulált, ideális – civilizáció felé menetelnek, míg a western nézője kivonul – a western tájaira – az empirikus civilizációból. A westernben legyőzik a revolverhősöket és letelepítik a csavargókat, mindez azonban a film végén történik meg, és egy olyan világ az eredmény, amelyről már nincs mit mesélni (mint az *Aki megölte Liberty Valance-t* kerettörténete hangsúlyozza). A műfaj problémája az, hogy azért szeretjük a westernt, amit a cselekmény tanítása szerint le kell győznünk magunkban, hogy élhessünk, és nem azt tanuljuk benne szeretni, amiért szeretjük. A western ily módon a bennünk rejlő elementáris vágyak és szenvedélyek megfékezésére tanít. A városban, ahonnan a néző bemegy a moziba, minden fordítva van, nem úgy, mint a filmben, a civilizáció a negatív és a természet a pozitív, a nevelés és a törvény kényszerít és nyom el, és a kalandvágy kielégülését ígéri a határvidék képe. A kalandvágy pedig az életvágy megnyilatkozása, mert a kaland olyan élet képe, mely nem puszta normakonform parancsteljesítés, hanem döntő – az ember kilétét és a világ milétét eldöntő – kreatív tettek sora, A western nézője a civilizáció előli menekülés által keresi az üdvöt, sivatagban, őserdőben. Megtér a békéből a háborúba, felfedezni vélve a rossz békét és a jó háborút. A western nézés nemcsak civilizatórikus önmegtagadás, hanem a kultúrával

járó rossz közérzet levetésének kísérlete is. A katonai iskolából frissen szalajtott doktrinér tisztek vagy a központ pöffeszkedő, gőgös parancsnokai, szemben a kevésbé előkelő és kultúrált, „terepszínűbb" tisztekkel, katasztrófába viszik a csapatot (*Apacserőd*).

A múltnak üdvtörténeti értelemben az állítja ki nemesi levelét, hogy a teremtés aktusa a múltban történt. A teremtőképes régiók és pillanatok (hősvilágok, hőskorszakok) valamilyen szempontból és mértékben mindig múltszerűek. Mindenképp paradoxia, hogy az üdv Nyugaton van, míg a törvényesség és komfort Keleten, de ez kommunikációra készteti a pólusokat. Az ellentmondásokat, melyek a műfajt termékennyé teszik, végül az újrakezdés fogalma oldja fel. A westernfilm terápiás funkciója, mely egészen nyilvánvaló, regresszió és újrakezdés összefüggésén alapul. A Kelet a jövő, de a jelenben készen adott jövő, egy mechanikus, automatikus jövő, amely nem tartalmaz nagy meglepetéseket és nem hoz megújulásokat, csak kényelmi haladást. Ezért végül is a Nyugat a jövő jövője: a Kelet az előnyök halmozása, a Nyugat ezzel szemben egy igazságosabb és emberibb világ felé vezető újrakezdést képvisel a westernben. A felszabadulás geográfiája a westerni tér lényege. A kivezető út válik e műfajban üdvtérré. A Kelet formális törvénye a Nyugat gondjával és erejével találkozva válik emberies törvénnyé. Az absztrakt világ visszanyeri a konkrétságot, mely híján futószalag emberek önző módon korrekt statisztavilágává halványulna. A Nyugat függ össze az üdvvel és teremtéssel, s az ember, aki kivonul a romlott vagy egyszerűen megunt, érdektelenné lett világból, Nyugatra indul újrakezdés céljából. A hazafias honfoglaló eposzként koncipiált westernekben egy nő a kényelemből és gazdagságból indul el, otthagyva otthonát, családját, társadalmi helyzetét, egy nincstelen csavargó kedvéért (*Drums Along the Mohawk, Cimarron*). A Nyugat kaotikus és barbár világa a kulcs az üdvhöz, a múlt a kulcs a jövőhöz, a káosz a rendhez. A westernt egyáltalán azért hívják westernnek, a műfajt azért nevezték el a felszámolásra ítélt Vadnyugatról, mert a haladásproblematika másodlagos az üdvproblémához képest. Abban a világban, amely a kamaszokban felébreszti a western iránti szenvedélyt, a civilizáció a személyiség érdekességét, eredetiségét és a lélek érzékenységét kioltó anonim mechanizmusok uralma az ember fölött, míg ezzel szemben, izgalmasabb ajánlatként, a természet képviseli Libidó és Destrudó felfokozott egységét. A western káoszperspektívából értékeli újjá az üdvöt, pokolperspektívából a paradicsomot. Együtt állítja szembe a poklot és paradicsomot a prózával. A regresszió a progresszió ára és erőtartaléka. Nyugat és Kelet ígéreteinek egységét a populáris kultúrában mindenütt meglevő regresszív-eksztatikus gondolkodásmód teremti meg. A kivonulás lényege a regresszió, a megtérés a kezdethez, s az újrakezdés teszi lehetővé az üdvperspektíva kiszabadítását a zsákutcából.

4.5.4. Az oppozíciók westerni hierarchizációja

Az evolucionista optimizmus, a pragmatikus haladáshit látja a technika, az írott törvény, a város, az állam, a „Kelet" diadalának szükségszerűségét, és igenli is ezt, de azt is érzékeli, hogy a győzelmes civilizáció a komfort és nem az erkölcs pozitivitása. A lét tökéletesülése nem feltétlenül éri el a lelket, a racionális problémamegoldó intelligenciáé a létmegértő, önmegértő szellemet. Az, hogy a Kelet csak a komfort, de nem az erkölcs pozitivitását garantálja, az önteremtés igéjévé emeli a moziba járó XX. század eleji kamasz kategorikus imperatívuszát, a „Fel, Nyugatra, fiatalember!" felszólítást. A technikai fejlődés, a vasút és a

távíró stb. jogi „technikákat" is hoz, erkölcsi technikák azonban nincsenek, az erkölcs ihlet dolga, mert nem sikerült soha előre gyártott s mindenkire ráhúzható szabályok konfekcionalizmusává egyszerűsíteni az erre pedig törekvő teoretikus etikákban. A technika, a komfort, a biztonság, a törvényesség, a haladás tehát nem a jóság, a szeretet, a szabadság, az önállóság és öntörvényűség haladása. A civilizatórikus, tanítható, megkövetelhető, általános szervező elvként tekinthető „jóság" csak helyesség, szabálykövetés, megfelelés. Az erkölcs ezzel szemben csak ott igaz, ahol felbukkan, s egyéni sorsként jelenik meg az egyszeri jó. Az elsődleges erkölcs a jó felfedezésének és az adott helyzetből való ujjáteremtésének készsége, és nem a mások „jóságából" levont szabályok követése: az utóbbi, másodlagos erkölcsiség – a formalizálható közmorál – azoknak a világa, akiknek a jó nem szenvedélye, hanem kötelessége, nem sorsa, hanem megalkuvása. Ezeknek a kötelesség iránti elkötelezettsége azonban valószínűleg csak a kötelesség miméziséig juthat el. Ezeknek sorsában a jó nem a gonoszból ered, hanem eltanulják a kész jót, s eme mechanikusan alkalmazott, megszavazott, tanított, előírt jó eredménye a gonosz, hiszen ez, a közerkölcs, a közmegegyezés szerinti korrupt helyesség megfoghatatlan posványaként, többnyire csak az önzés rejteke. Jó és gonosz tehát fordított viszonyban vannak egymással a tragikus, egyéni és alkotó, illetve a formálisan kötelességszerű közmorálban. Az erkölcsi igazság csak a jó eredeti felbukkanása szintjén teljes, a felfedezett és nem a tanított, a megélt és nem a prédikált jó a teljesség garanciája. A többi csak reflex, kondicionálás, tanulás műve: gépezet. A felfedezés színhelye a káosz, a semmi határa: a western terminológiájában a Nyugat. A western ezért a két ütköző perspektíva viszonyát az értékrendek hierarchizálása által oldja meg: a civilizatórikus perspektívát aláveti az üdvtörténetinek, a technikát a morálnak.

Természet és kultúra, barbárság és civilizáció, ösztön és ész, szabadság és rend vitájában döntőbíró kerestetik. A két értékrend rivalitása harmadikat tesz szükségessé, mely felvállalja az értékrendek értékelő hierarchizálását, s a morálist előnyben részesíti a technikaival, az eszkatológikust a civilizatórikussal szemben. A döntőbírót a vitázó „pártokból" vonhatjuk ki, meggondolva, hogy a kultúra és a civilizáció nem egyformán állnak szemben a természettel: a kultúra szembenállása szelídebb. Másként jelenik meg a Nyugat világában egy technikai eszköz vagy egy szimbólum: egy nyaklánc vagy egy fegyver. A természet sem homogén, mert gyilkos káoszt is jelent, de éppúgy termékeny vitalitást, olyat is, amitől fél a kultúra, és olyat is, amire szüksége van saját alapjaként. A western a lelki épülést, az emberi komplettséget fölérendeli a haszonnak és komfortnak. Az előbbiek híján a káosz rabságát a rendé, a szegények őrjöngő randalírozását a gazdagok fösvénysége, az érdekérvényesítés ridegen racionális kegyetlensége váltja fel, s csak irracionális vagy racionális kegyetlenség különbsége lesz az alternatíva.

Mivel a természet mint paradicsomi természet a spontán harmóniákat jelenti, míg pokoli természetként a vak és mechanikus ösztön kegyetlen és kiszorító létakaratát, a civilizáció és a kultúra pedig úgy állnak egymással szemben a „modern" oldalon mint pokoli természet és paradicsomi természet az „örök dolgok" oldalán, a civilizáció, az érdekérvényesítő és a természetet átszabó racionalitás kegyetlensége modern poklot teremt, melyet csak a kultúra tehet jóvá, mely a lelket és szellemet, ezek strukturális többletét, fejlődési nyereségeit foglalja magában, s békítőleg és fékezőleg lép fel a „természettel való harcban". A civilizáció csak „második természetet" állít szembe a természettel, és nem, a kultúra módján, a szabadságot. A „pazarló természet" ősterrorját ezért nem a civilizáció győzi le, csak a kultúra. Nem a

természetet kell tehát legyőzni, csak a létharc terrorját, amelyet azonban a kapitalizmus nem legyőz, hanem felfokoz. Hogy ezt teszi, a western is érzékeli, ez vezet a hatvanas években a western „balra" tolódásához, a Kelet mind illúziótlanabb szemléléséhez az italowesternben, ahol a kegyetlenségnek mind kevésbé van alternatívája (*A jó, a rossz és a csúf, Il grande Silenzio*). Miközben a kényelemcentrikus civilizáció a hatalmi ösztönnel szövetkezik (mert a parazitizmus „kényelmesebb"), a kultúra képviseli az átszellemítést és a pacifikációt, így a kultúra a garanciája a természettel való összebékülésnek, mely nem valósulhat meg másként, csak ha a közösségek egymással is összebékültek, s már nincsenek öldöklő versenyben. Az egymással szolidarizált közösségek lennének képesek a természettel való szolidaritásra.

Amíg nem differenciáljuk a természet-civilizáció oppozíciót a természet-kultúra oppozíciótól, a természet jelenik meg elmaradott, s a társadalom haladott dimenzióként. A jobban társadalmasult Kelet a pozitív, a Nyugat pedig barbár azaz negatív (+K vs –Ny). Az oppozíció különböző egymást követő, sorra feltáruló vizsgálati nívókon értékelhető. Az első nívón civilizatórikus értékekkel találkozunk (kényelem, komfort, hasznosság, nyereség, versenyképesség, technikai és szervezeti haladás), a második nívón kulturális értékekkel (emberi nemesség, harmónia és együttműködés, békeszerető jóindulat, érzékenység és tudás). Az első dimenzióban technikai, a másodikban morális problémák kerülnek előtérbe. A technika nívóján egyértelmű a haladás, morális nívón azonban már nem ilyen világos a helyzet. A harmadik dimenzió ontológiai mértékkel méri a civilizatórikus illetve a kulturális értékeket: az ember megvalósultságának, vagy csonkaságának, kibontakozásának vagy elkorcsosulásának, nagyságának vagy kicsinységének kérdését vetve fel. Mennyire emberiesült az ember? A külső haladás e tekintetben nagyon is könnyen hozhat katasztrofális elvadulást, a modern technikával felszerelt diktatúrák ugyanis sokkal több kárt tehetnek az emberben, mint az évezredeken át „békésen" háborúskodó törzsek, akik mindezzel együtt egy marcona módon harmonikus világban éltek, melyben az ölést is a szentség kategóriái kontrollálták, melyek áthatották az életet és nem váltak üres retorikává.

A western immanens „kultúraelméletét" próbáltuk explikálni, mely révén a műfaj utópiájában kultúra kontrollálja a civilizációt s a morál a technikát. Ez menti meg és vezeti nagyszerű találkozáshoz mind a természetet, mind az embert.

4.5.5. A meghasonlások dramatikus hozadéka

Az amerikai civilizáció keletkezésekor a fent vázoltak egyike, az eszkatológikus eszmerendszer uralkodott, míg a western műfaj keletkezésekor az evolucionizmus. Így a western az utóbbi dominanciájából kell, hogy kiinduljon s az előbbit úgy kell keresnie magában, mint az utóbbi tudattalanját. A western álommunkája előbb hipotetikusan azonosítja egymással a természet-kultúra, barbárság-civilizáció és rossz-jó oppozíciókat, hogy aztán a jegyek permutációival kísérletezve elvesse a gonosz természet és jó civilizáció optimista képletét. Az optimizmus a nosztalgia keretéül szolgál, s az optimista tudat és nosztalgikus tudattalan keresi az együttműködés lehetőségeit. Ha a technikai haladás és morális haladás változóit függetlenítjük egymástól, s a westernben civilizatórikus és üdvtörténeti, külső és belső, történelmi és egzisztenciális, társadalmi és lelki haladás vitája szükségessé is teszi e leválasztást, úgy mindkettőnek, Keletnek és Nyugatnak is lesznek előnyei és hátrányai, mindkettő

kétarcúvá, meghasonlott táborrá válik. Így mindkét tábor előnyeinek kibontakozását most már csak a másik tábor előnyeinek kibontakozása garantálhatja.

A civilizáció, siker és haladás pragmatikus eszményét képviselve azt mondhatjuk, nem biztos, hogy van erkölcs és erkölcstelenség, még kevésbé biztos, hogy van üdv és kárhozat, de biztos, hogy létezik múlt és jövő, meghiúsulás és siker. Ezért a morális és üdvkategóriák csak jelzők lehetnek, míg a cselekmény kimenetelét diktáló szubsztanciális kategóriákat a civilizatórikus eszménynek kell szolgáltatnia. Így az ábrázolásban a civilizatórikus érték kell, hogy alanyi pozíciót kapjon, s elé kell írnunk a civilizatórikus alternatívák további változatait kiképező kulturális alternatívákat, másodlagos alakulatokat, új elemzési síkot ábrázoló jelzőkként. De fordított gondolatmenet is elképzelhető, melynek eredménye minden esetre formálisan azonosan néz majd ki. A cselekmény keretéül szolgáló, győzelemre ítélt civilizációs értékek zárójelbe kerülnek, ami másodlagos, fontosabb értékeket hordozó mivoltukat jelzi, mely utóbbi értékeket az előbbiek elé írjuk fel, a zárójelen kívül. Ezek a morális értékek. A Nyugatot jogi mínusz, de etikai plusz jellemzi. Hogy természet és kultúra illetve kultúra és civilizáció filozófiailag és etnológiailag is többféleképpen „terhelt" oppozíciója ne zavarja a leírást, morál (M) és technika (T) terminusait alkalmazzuk az alábbiakban, melyek intimebb dimenzióba emelik a műfaj leírását. A Kelet problémája a jólét, a Nyugat problémája a Jó léte. Így a western főhőse, a Nyugat morálisan pozitív fia képlete: +M (–T) lesz. A döntő érték nem a zárójelbe tett helyzeti, hanem a zárójelen kívüli alanyi érték. Ebben az esetben nem zárójelbeli alanyt és zárójelen kívüli állítmányt állítunk szembe, hanem zárójelen kívüli tevőleges, eldöntő – „állító" – alanyt a zárójelen belüli történő tényemberrel vagy szociális adottsággal. A zárójelben egy komfortszintről vagy termelési módról van szó, míg a zárójelen kívül az emberség létezési módjáról. A zárójelben a körülmények hatalmáról, a zárójelen kívül az ember döntéseiről. Így az egyes szereplők cselekménybeli pozícióját a morális-üdvtörténeti és a technikai-civilizatórikus érték rangsorolt együttesével fejezzük ki. Mindezzel az alakok felállása és kiinduló minősítése a cselekmény kimenetelét is meghatározza. Előbb csak jó (civilizatórikusan többet nyújtó) Kelet és rossz (törvénytelen és kaotikus, kegyetlen) Nyugat látszik szemben állni (–Ny és +K). Utóbb mindkettő morálisan megkettőződik s a következő variánsok adják ki a szereplők készletét:

–Ny= –M, (–T)
+Ny= +M, (–T)
+K= +M, (+T)
–K= –M, (+T)

Az, hogy valamely akár keleti, akár nyugati figurát végső soron jónak vagy rossznak ítélünk, a zárójelen kívüli, morális értéktől függ, így a morális negativitás zárójelen kívüli értéke képes megsemmisíteni a Keletnek eredetileg kijáró, civilizatórikusan őt megillető pozitivitásélményt, ezért kell az utóbbi mozzanatnak zárójelben szerepelnie. A természet, az erő, az ősállapot, a kezdet oldalán a „–M, (–T)" kombináció a terror kifejezése, a „+M, (–T)" a virtusé. A szervezett társadalom, a művi világ és a formákba szorított fegyelem oldalán a „–M, (+T)" kombináció a haladás, gazdasági növekedés gátlástalan önérvényesítésre és kisajátításra való felhasználását fejezi ki, míg a „+M (+T)" kombináció a gazdasági haladásra ráépülő kulturális kifinomodást. A „–M (+T)" képviselői ugyanazt a kisajátítást és elnyomást érik el közvetett – politikai, gazdasági – kényszerítéssel, amit az archaikus figurák, akik a „–M (–T)" képletet képviselik, nyers erőszakkal, háborúval, rablással. A –Ny hőse öl, a +Ny hőse

termel (szánt, marhát terel), a –K hőse üzletel, a +K hőse tanít. Így kétféle „gonosz" jelenik meg a műfajban: a „–K= –M, (+T)" és a „–Ny= –M, (–T)". Kétféle jó: az ellentmondásos „+Ny= +M, (–T)", a hőskategória, és a „+K= +M, (+T)", a jámborok vagy szelídek kategóriája, akik számára a hősnek a gonoszokat visszaszorító küzdelme életteret teremt. A hősvilágban az etikai autonómia teremti meg a létezés otthonosságát, nem a szervezeti szabályozás vagy a technikai komfort. Nem a feltételek bürokratikus és technikai uralása, hanem az, hogy feltétlen számíthatunk egymásra és magunkra.

Jogosult-e a javasolt leírásmód, technika és etika szembeállítása, civilizáció és morál független változókként való bevezetése? Jogosultságát az dönti el, hogy a bevezetett fogalomrendszer megnyitja-e a westerneket, s ez azon múlik, hogy valóban belőlük vezette-e le az értelmezés. A zárójelen beüli illetve kívüli érték bevezetése által zárójelbe tettük (azaz feltételeztük, hogy a western tette zárójelbe) azt, ami a cselekmény kezdetén ígéretként jelenik meg, a vasutat, a kőházakat, a film végén felvont zászlót: ne feledjük, hogy a zárójelbe tétel megőrzést is jelent, nem csak hierarchizációt. A film végén sokszor az kerül zárójelbe, amit a kezdetén legjobban várnak (gondoljunk rózsakert és kaktuszrózsa viszonyának megfordulására az *Aki megölte Libery Valance-t* című filmben). Tehát: a western szerint zárójelbe kell tennünk, hogy az egyén milyen korhoz, nemzedékhez, etnikumhoz tartozik, milyen társadalmi formában él, milyen technikai eszközökkel van ellátva, és milyen komfortnívót élvez, mert az emberi bukás vagy beteljesedés gazdagságban vagy szegénységben, tradicionális vagy modern miliőben, jó vagy rossz időkben egyaránt lehetséges. Ezért a technika, a társadalmi forma stb. semmit sem dönt el, áldás vagy átok is lehet. Az emberi lényeg nem egy kor, kultúra, etnikum, párt vagy társadalmi formáció birtoka. A zárójelben gondoljuk el a determinációkat, a zárójelen kívül a szabadságot. A zárójelben találjuk a mindenkori döntéseink anyagát, a zárójelen kívül csak a döntés marad. A zárójelben a feladvány, kívüle a megoldás. A problémán való gondolkodás kezdetén csak absztrakt-névtelen variánsokkal találkoztunk, amelyeknek még nem volt nevük:

– (–), + (–), – (+), + (+)

Nevezhetjük a zárójelen belüli változókat a világ, a zárójelen kívülieket az ember változatainak. Így lesz az első a negatív világ negatív embere, azaz a régi világ nyomorának kifejezése, aki a kezdeti nyomor vagy a végső nyomor alakja is lehet, korán vagy későn érkezett. A világ negativitása ez esetben csak annyit jelent, hogy elmúlt, széthullt, elveszett, legyőzte őt egy másik világ, melyet helyette választottak. A világ választása azonban más motivációk kifejezése, mint az ember önmegválasztása. A világ esetén az a kérdés, milyen biztonságot nyújt, mennyire kényelmes és kellemes. A zárójelben az a kérdés, mennyit kapok, a zárójelen kívül az a kérdés, mennyit adok: a zárójelen kívül vetődik fel az ember értékének kérdése, mintha a zárójelen belül a világ tehermentesítené őt. Nézzük a negatív világ pozitív emberét. Mit jelent a negatív világ? A kegyetlen életfeltételeket. Mit jelent a pozitív ember? A kegyetlen életfeltételek kihívására válaszoló erőfeszítést, a nehéz sorson könnyítő szociális összefogást. A + (–) kombináció embere a kegyetlenségre a szolidaritás felfedezésével válaszol. A fenti írásmód, melyben az értékeknek még csak előjele volt, neve nem, máris módosul. Maradjunk egy pillanatra ember és világ viszonyánál:

–E (–V), +E (–V), –E (+V), +E (+V)

A pozitivitás a negativitásban (=pozitív ember a negatív világban) „az acélt megedzik" típusú dramatikát jelenti, míg a negativitás a pozitivitásban (= negatív ember a pozitív világban)

jelentheti az embert jobban ellátó mesterséges környezet javainak kezdeti egyenlőtlen elosztását, az eredeti tőkefelhalmozás kegyetlenségét, míg a dupla pozitivitás kombinációja az új világ kívánatos konszolidációját, a western társadalomfilozófiájának a nagyformát konstituáló perspektivikus értékét. Eme perspektíva nagyformát konstituáló latenciájának híján a nagyformát extrémforma váltja fel (pl. *A jó a rossz és a csúf* esetében). A kettős pozitivitás perspektíváját addig fenyegeti a –E(–V) forma, a tömegek lázadásának eszkalációja, míg a jólét nem párosul a társadalmi szolidaritás felújításával, mely a +E(–V) kombináció tulajdona volt. A szolidaritás híján kettészakad a társadalom, két egyaránt torz és kibékíthetetlen ellenfélre, az egyik a dühöngő tömeg, a másik az erkölcstelen kényelem, a hegemón élvezet, mely a –E(+V) kombinációval leírható. Ez a western társadalom- és történetfilozófiájának a szembenálló alakok viszonyaiba bekódolt alapja. A zárójelen kívül dönti el az ember a zárójelbe tett világ sorsát: a jó a zárójelben csak a szerencsejavakat jelenti, s csak a zárójelen kívül az üdvjavakat. A western sohasem téveszti össze a puszta jót a jósággal. Miért választottuk az embert és világot, mint a lét tudatát és a létezők halmazát szembeállító ontológiai leírási nívóval szemben az ontikusat, morál és technika nívóját? A technika és etika ellentmondását kiemelő leírás azért lehet értelmes döntés, mert megvilágítja, hogy a „külső", technikai haladás nem jár együtt „belső", morális haladással, ellenkezőleg, elleplezheti az erkölcsi szubsztancia hanyatlását is. Ha ezt meggondoljuk, válik érthetővé a western hősválasztása.

4.5.6. A western nagy szintagmatikája

Helyeket, tereket, miliőket (K,Ny) írtunk le technikák (T) és etikák (M) kombinációjaként, berendezkedési formáik segítségével jellemezve minőségüket. Ez a minőség gyakorta ambivalensnek bizonyult, ami segíti a westerni dramatizációt, korántsincs kárára. Ezek a berendezkedések a cselekmény időterében harcolnak azért, hogy az egyikük, uralomra jutva, a film végére meghatározza a társadalmi élettér egészének típusát. A berendezkedések fellépése a cselekmények során törvényszerű egymásutánisági viszonyokat mutat fel. Milyen kombinációkra épül a westerni geopoétika „nagy" (azaz itt: mítikus és nem nyelvtani leírási szintet képviselő) szintagmatikája?

A Kelet vagy a Nyugat magában véve erkölcsileg semleges világállapot, mégis mindkettőnek van erényhozadéka, mert az ember minden világállapotban, annak sajátos kihívásaira és konfliktusaira válaszolva, újra fel kell, hogy fedezze magát. A „–Ny" az a hely, ahová megérkezik a „+K" képviselője (pl. az *Aki megölte Liberty Valance-t* ügyvédje), aki a harcban esélytelen (mint a *Délidő* kvéker tanítónője), ezért a „+Ny" képviselője harcolja meg helyette vagy érte a harcot és segíti őt győzelemre (mindkét esetben a Nyugat erejével rendelkező, de a Kelet erényeivel rokonszenvező revolverhős). Ez az alapszituáció, melyben a „–K" képviselői rendszerint periférikus szerepet játszanak, mint a *Délidő* vagy a *Ben Vade és a farmer* gyáva polgárai. Máskor a „–K" képviselője a banditákat felbérelő főellenség mint Mr. Morton a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban. Leone még romantikus filmjében is kritikusabb a civilizációval szemben, mint az amerikaiak, Mr. Mortont olyan minden emberiességet megcsúfoló technokrata iparosítóként és üzletemberként ábrázolva, aki egyesíti magában a „vas és acél országa" szovjet és a dolláruralom öncélúsága amerikai rémképét.

A Nyugat gyilkosai és a Kelet panamistái gyakran együttműködnek. Nem léteznének a véres indiánháborúk, ha a keletiek nem árasztanák el fegyverekkel a Nyugatot. Nem vadulnának el az aranyásók, ha a mulató tulajdonosa nem fosztaná meg őket minden keresetüktől. A western, éppen civilizatórikus optimizmusa következtében, addig a gondolatig nem jut el, hogy a Kelet termeli meg magának a Nyugat elmaradottságát, optimistább képletet részesít előnyben: a gyilkosok és panamisták szövetsége ihleti a hősök és jámborok együttműködését, melynek során a hős a jámbor szolgálatába áll. A panamisták a jámborok táborának elhajlói, a hősök a barbárok táborának elhajlói; Nyugaton az alapvető káoszt korlátozza a rend nosztalgiája, keleten az alapvető rendet zavarja a rátelepedő parazitizmus: a klasszikus western – minden társadalomkritikája ellenére – tovább képviseli az optimista haladásutópiát.

A cselekmény alapvető színhelye a Nyugat, ezért a nyugati elvnek a keleti princípiummal való találkozása hozza ki „–Ny" és „+Ny" differenciálódását, s a Kelet negatív oldala együtt bukik el a Nyugat bűnöseivel, a hedonista Keletet képviselő saloon-tulajdonos vagy nagybirtokos az általa felbérelt gyilkos bandával. Ha a Nyugat a bárdolatlan világ, mellyel a Kelet haladásként áll szemben, a „–K" vagyis a „–M (+T)" képlet a haladás bárdolatlan formája.

A haladás, a tovább lépő történelem a Nyugatot hagyja maga mögött, a filmekben útra kelő hősök (pl. a *Drums Along the Mohawk* városi palotáját elhagyó és az indiánországban gerendaházat építő szerelmesek) ezzel szemben a Keletet hagyják el. Az útiwesternekben a Kelet explicit múlttá válik és a cselekmény a Nyugat felé halad. A „+M, +T" kombinációt, melyben leélhetnénk életünket, elhagyjuk, hogy a „–M, –T" kombinációt alakítsuk át, tőle harcoljuk ki a „+M, –T" kombinációt, mely mindig a cselekmény fő hatóereje és témája. A komponensek sorrendje az útiwesternben: +K, –Ny, +Ny. Nem az elhagyott Kelet teremtődik újjá Nyugaton, hanem egy vadonatúj, hősi és szerény civilizáció, egy nyugatos Kelet vagy keleties Nyugat. Így győzi le az egyéni sorsvállalkozás eszkatológiája az utilitartista, pragmatista evolucionizmust, az egész közideológia sokáig, a film századának első hetven évében hatékony terápiájaképpen.

A western nézője és gyakran hőse is Nyugat felé halad, míg a western világa Kelettől vesz fel vonásokat, Keletre tolódik el. Az előbbi a cselekménybeli fizikai elmozdulásoknak is megfelel, az utóbbi belső mozgás, katartikus metamorfózis. Középen találkoznak, a hőstettben, ebben az értelemben a westerni tett színhelye maga lényegileg határ, átmeneti szféra, senkiföldje, világok közötti világ. Ez a köztes szféra mind a Nyugat mind a Kelet törvényének fennhatósága alól felmentett, s épp ezért, mert a két törvény megkérdőjelezi egymást és hadat indít egymás ellen, ebben a háborúban bukkan felszínre a törvények törvényének problémája: a western ebben az értelemben nem közönséges játék, hanem kulturális metajáték. A horror monstruma ontológiai értelemben Törvényen Kívüli, a western hőse morális és kulturális értelemben az. A műfajelméleti lényeg az, hogy mindkét műfaj lázad az adott törvények ellen (fizikai vagy morális szinten).

A westernben a hősvilág már nem fizikai ellenvilág a csodavilág értelmében, hanem morális-politikai rendkívüli állapot. A western mint maszkulin harcifilm és extenzív-expilcit kalandfilm (mely lassan halad a belső kaland felfedezése felé, melyet a sur-westernben fedez fel) a fizikát sem hagyja cserben, a kalandot fizikai és morális hőstettnek tekinti. A hőstett fizikai oldala az ügyesség bravúrteljesítménye és az élet kockáztatása, morális oldala a Nyugat kiemelkedő emberének önmegtagadása. A néző részéről is katartikus önmegtagadás elismerni végül a gyűlölt, megvetett vagy unt Kelet (a modern civilizáció) értékes aspektusainak

létjogosultságát. A néző felismeri a civilizáció fejlődési „szükségszerűségét", melynek nem állhat ellen az életlendületet, az emberi erkölcsi szubsztancia ősrobbanását képviselő Nyugat sem. A néző szempontjából a western-élmény komplex: először is, amikor beül a moziba, fellázad a Kelet ellen és Nyugatra tart, mint Henry Fonda és Claudette Colbert a *Drums Along the Mohawk* című filmben, de egy Kelet felé elmozduló Nyugat felé mozdul el. Így a film egyszerre elégíti ki a hősiesség és a béke, az izgalom és a nyugalom vágyát, és számtalan további ellentétes vágyakat.

4.5.7. Sur-western

A metawestern önmagát elemzi, az elbeszélés a metawesternben a műfajról szóló tanulmányként funkcionál. A sur-western, mely előbb bontakozott ki a metawesternnél, s a műfaj ötvenes évekbeli nagy csúcsteljesítményeit hozta, poétikailag már igen, de ideológiailag még nem önreflexív. Fuller: *Forty Guns* című filmjében már olyan nagyközelieket, arc-tájakat, arc-sivatagokat és szem-gödröket látunk, mint később Leone filmjeiben. Ugyanebben a filmben a férfi puskacsövön át szemléli, így szeret bele a fegyverkovács lányába, a lövő szerkezet célpontjaként megjelenő nő arca ragyog fel a gyilkos keretben. A fallikus és destruktív szimbolika kettős keretében tündököl a vágytárgy szépsége. Mindez egy Sam Raimi-fim destruktív attraktivitására is emlékeztet, a jövő emlékeként (*Gyorsabb a halálnál*).

A korábban naiv és zárt forma ebben az időben intellektualizálódik és más műfajokkal szemben is befogadó képessé válik. Egy-egy műfaj, fejlődésének csúcsán elég erős, hogy befogadja a többi műfajokat, s ennek során ne bomoljék fel, a befogadott gazdagságot saját szervező elvei fennhatósága alá vonja és továbbfejlesztésükre használja. A sur-western hirtelen berobbanó nagy befogadó készségének révén asszimilált új gazdagság keretében különböző műfaji struktúrák lépnek érintkezésre és világítják meg egymást. A fejlődése csúcsára lépő műfaj deltaként jelenik meg, ebben a pillanatban ő a populáris kultúra középponti műfaji kategóriája s az elementáris kultúra összefoglalása.

4.5.8. Az antiwestern

A sur-westernek nagy korát követi a melankolikus sur-western (*Cheyenne ősz, The Shootist* stb.) közvetítésével, az antiwestern. A *Kék katona*, a *Kis nagy ember* már nem westernek, hanem antiwesternek. Ebben a korban úgy tűnik, a haladásfogalom nem teszi lehetővé a kumulatív társulást, parazita jellegű, egyesek haladásának ára mások elnyomása. A haladás nem az emberiség haladása volt, hanem a népeknek és osztályoknak az emberiség jogait bitorló kisebbségéé. Az evolucionista összetevő ezért válságba jut és felbomlik, s csak az eszkatológia őrzi meg hitelét, de az előbbi tényezővel ellentétbe kerülve, mely most a gonosz ellenfél szerepét tölti be, maga is reménytelen helyzetbe kerül. Most a fehérek mennek el indiánnak, s nem a nyugatiak fogadják be a Keletről jött szőke-kékszemű kvéker lány pacifikációs mentalitását. A western pszeudo-teológiai öröksége az apokaliptikus mozzanatot kezdi hangsúlyozni, ami a sci-finek jobban megy, ezzel a western a maga leváltását készíti elő. Az indiánszempontba való belehelyezkedéssel összeomlik a klasszikus western mert a

telepesek indián szempontból az időtlen idillt megzavaró felforgatók, vad hódítók, mint a *Herkules*-filmek barbár hadai vagy a *Conan*-filmek fanatikus militaristái. A fehér ember üdvkereső eposzának az indiánok honvédő háborúja a másik oldala. Még mindmáig nem volt senkinek elég bátorsága, hogy e perspektíva mélyére nézzen, bemutatva egy férfias és békés világot, melyben a háború szépsége is az örök béke dramatikus oldala csak, mert bár mindenki háborúzik mindenki ellen, a háború az egyenlő feleké, a hős harca. Ebbe a világba jönne el a *Texasi láncfűrészes gyilkos* stílusában ábrázolandó nagy mészáros, aki előtt semmi sem szent, csak a dollár, s aki emberek, bölények millióit mészárolja le, mindenre lő, ami él. Az amerikai antiwesternben mindvégig maradt valami kenetes óvatosság, ezért nemcsak a metawesternnek, az antiwesternnek is az olaszok, első sorban Leone és Corbucci a beteljesítői.

Az antiwestern egyszerű transzformációval vezethető le abból a struktúrából, melyet a naiv western alakított ki, s amelyet a sur-western is megőrzött. A klasszikus westerni világfolyamat egymást követő kultúra-alakzatai vagy mentalitás-képletei vadak, hősök, szélhámosok és jámborok éráit sorolják elénk. A cél a jámborok győzelme. A vadak világát legyőzi a hősöké, a szélhámosokét pedig a jámboroké. A sorrendiség, az egyes alakzatok fellépése variálható, csak a jámborság végső győzelme kötött. A westerni világfolyamat tipikus klasszikus képe: 1. „–M–T”; 2. „+M –T”; 3. „–M +T”; 4. „+M +T”.

Az antiwesternben a Kelet két változatának viszonya fordul meg, nem a jámborok, hanem a szélhámosok győznek. A világfolyamat képe kietlen perspektíva felé mutat: 1. „+M –T”; 2. „–M –T”; 3. „+M +T”; 4. „–M +T”. A harmonikus őseredeti Nyugatot eleve a fegyver- és alkoholcsempészek megjelenése züllleszti el. Nem a káosz a kiindulópont, hanem a harmónia, a káoszt Keletről hozzák be, a háborút pedig nem a hősök és jámborok szövetsége nyeri meg, hanem az elvadultak és szélhámosok érdekközössége bizonyul mindenhatónak, a világ örökösének. Az egymásra találó hősök és jámborok legfeljebb rezervátumokba vonulhatnak (ilyen lelki rezervátum lehet a szerelem is). Banalitás és bestialitás érdekegysége és kölcsönös tükrözése jelenik meg társadalomként, civilizációként, melyen kívül kell keresni mind a közösségiséget, mind az intimitást. Evolucionizmus és eszkatológia termékeny kölcsönhatásának felbomlása után leegyszerűsödik a szerkezet, s a western elkezd lecsúszni a politikai thriller felé. A mítosz titokzatos bonyolultságait felváltják az ideológia egyértelműségei, s mindez a pártpolitikai ressentiment sivársága felé vezet. Az eredeti szerkezet szelektíven alkalmazható kategóriái közül végül csak a jó Nyugatot és a rossz Keletet tartják meg. Az antiwestern képlete a –Ny, +K képlet megfordítása: +Ny, – K. (A –NY a Nyugaton belül egyesíti a két társadalom hátrányait, a +Ny pedig hasonlóan a kettő előnyeit. A –K a nyugat bűneit is örökli, míg a +K átmenti azt, ami a Nyugat pozitív öröksége. Ezért lehetett cél a –Ny felől a +K felé haladni.) A poláris kategóriák közvetítő differenciálását pótló, a kategóriák ambivalenciáját megtámadó egyszerű megfordítás politikai tanmesévé válással fenyegeti a műfajt.

Jobbak az olasz filmek, melyekben egy westerni felszabadításelmélet programja nagy súlyt helyez a rabszolga Nyugat ébredésére. Nem a jámbor Nyugatot állítja szembe a bestiális Kelettel, primitív szerepcsere formájában. Az olasz westernben mindenki bestiális, kivéve a nőket, a nők szerelme azonban jelzi, hogy ki fejlődőképes és ezek nyugatiak, mexikói forradalmárok vagy nincstelen csavargók, törvényen kívüliek. Csak a törvényen kívüliek az Élő Törvény meghallói. A cél az emberi erkölcsi szubsztancia újrafelfedezése, kimentése a gazdasági-politikai szubsztancia pervertálódásaiból, ezért menetelünk Nyugatra, Mexikóba. A *Djangó*ban a csavargó és a mexikói parasztok szövetkeznek a tőkés és nagybirtokos, fanatikus

és sznob városi és polgári diktatúrával szemben. Az *Il grande Silenzio* című filmben a gyilkosság a „kultúra" és „törvény" állítólagos terjesztésének módja, s a modernizációs diktatúra a történelem legszemérmetlenebb halálgyára.

4.5.9. A rossz jóember a westernben

A +K hőse sokféle lehet, mint a tanítőnő vagy az ügyvéd, akik „könyvvel jönnek, nem fegyverrel", de a Keletet mint a Nyugat jövőjét nem a Keletről jövők, hanem a Keletet várók igazolják, s ezek mindenek előtt a nagybirtokosokkal szemben álló parasztok. A western úgy is felfogható, mint sajátos termelési film, melyben a termelés eszménye nem a szovjet film módján fejeződik ki, az élmunkásban, hanem – mintegy negatív termelési filmként – az eszményt az értékeli fel, hogy akadályozzák kibontakozását. A Kelet a termelést képviseli, a Nyugat a háborút, a cselekmény témája pedig a paraszti munka megszakítása és a munkavilág visszanyerésének vágya, a mindennapi élet visszanyerésének vágya, a rendkívüli szituáció meghaladásának vágya. Ám a rendkívüli szituáció hozza el a rendkívüli embert. Shane alászáll a hegyekből, hogy megoldja a völgylakók problémáit. A világ sorsa eldőlt, de nemcsak az elévült ököljogot kell felszámolni. A civilizáció győzelme elkerülhetetlen, de nem mindegy, hogy milyen civilizáció győz.

Rossz jóemberen a civilizatórikusan jobbik, a komfortosság értelmében lakhatóbb világ elrontóját értjük, azt, aki ismeri a civilizáció játékszabályait, elsajátította a kultúrát is, de nem rendeltetésszerűen alkalmazza azt, visszaél a tanultakkal. A negatív Nyugat a törvény előtti világ, a törvényt nem ismerő önkény, a nyers erőszak, míg a negatív Kelet az önkényt szolgáló törvény miliője. A Kelet elaljasodása a törvény betűjének és szellemének ellentmondásán alapul. A *Destry Rides Again* című filmben a bíró a nagybirtokosok embere, s egyúttal polgármester, az esküdteket pedig leitatják. Mivel a kisajátításban, a kisemberek „jogszerű" kifosztásában az írott törvény szolgálja az erőszakot, végül Destry, miután minden törvényes eljárás hasztalannak bizonyult, felcsatolja apja fegyverét. Egyúttal a város női is fellázadnak, s felszámolják, mint Aristophanés női, az örök, krónikus háborút, de egy békének álcázott háborút, titkos erőszak és álságos törvény szövetségét.

A Keleten bevezetett törvény hatalmi technika, míg a Nyugaton, mint a világ újrakezdésének színhelyén, újra felfedezik az elfelejtett, nemcsak íratlan, hanem leírhatatlan törvényt, amelyet épp ezért mindig újra kell felfedezni. Az írott törvény hatalomtechnikai forma és nem (emberi) szubsztancia, ezért bármilyen rendszert hatékonyan kiszolgál, de nem garantálja az üdvöt, nem képviseli azt, amivel az ember önmagának tartozik. Ezért a világ döntő pillanataiban az írott törvény mögé kell hatolni, s rálelni a mélyebb törvényre, ami a *Destry Rides Again* cselekményében anyai-női törvény. Ezért kell a jó rosszlánynak, akit itt Marlene Dietrich játszik, testével felfognia a golyót, s halálát cserélni James Stewart életére. Az egykori prostituált kvázi-anyává változik, akinek most már nem pusztán teste az ajándék, hanem az élete. A nőnek nincs választása a nők cseréje és a vér cseréje között, mint a férfiaknak, ezért a női áldozatban élet és halál ugyanúgy egyazonos végső csereobjektum, ahogyan Hegelnél egybeesik lét és semmi. A westernek metatörvénye, mely felülvizsgálja a társadalom törvényét, női törvény. A westernek annak a világnak a törvényét keresik, amelybe beleszületni nem jelenti az ember meghamisításra ítéltségét. Kertész *A hóhér* című filmjének

üldözöttje a törvény előtt bűnös, mert segédkezett egy bankrablás során, de a törvénynek nincs annyi információja, mint a vele együttélőknek, ezért mindenki akadályozza a seriff munkáját, legfőképpen a film hősnője. A hivatalos törvénynek itt nem lehet szava a lélek evidenciaélményével szemben. A film végén már a seriff sem a menekülőre lő, hanem a semmibe, szándékosan elhibázza a lövést, s ezért megkapja a nőt. *A hóhér*ban egy ember élete a tét, a *The Naked Spur* című filmben csak egy hulla eltemetése, ez a látszólag kisebb tét azonban valójában még az előbbinél is nagyobb, a western csúcspontján még egy hullát sem lehet államkézre adni. Kertésznél is, akárcsak Anthony Mann filmjében, a személytelen racionalitás, az intézményes igazságosztás gyámoltalansága, a személyes sors bonyolultságát fel nem érő tehetetlensége a probléma. E probléma megoldatlanságából vezeti le az italowestern a társadalmi rendcsinálás mindig fenyegető fasizálódását (*Il grande Silenzio*). Az italowesternben az az ember, aki „mindent visz", lényegileg fasisztává válik, bármilyen politikai mázzal takarózna. Az italowesternben kirobbanó, evidens igazság már a század közepén, amit a többi műfaj még az új évezredben is épp csak kezd sejteni (pl. Verhoeven: *A fekete könyv*). A Mann-film tovább gondolja a minden westernben hatékony erkölcsi-jogi konfliktust, középpontba állítva a nő szenvedélyes, ösztönös könyörületét, az emberi jóság közvetlenségét, amit a hivatalos helyesség, korrektség kritériumai nem érhetnek utol, ezért uralmuk mindenek előtt azt bizonyítja, hogy a Mann-hősnő képviselte erények a civilizáció cserelogikájában, melyet e filmben James Stewart sokáig megátalkodottan képvisel, de végül a nő által megváltva elvet, vagyis a városban, honnan Stewart jött, kihaltak.

A *Destry Rides Again* című filmben a nő életáldozata különbözteti meg a jó törvényt és a rossz törvényt (mely distinkció egybeesik jó és rossz erőszak különbségével), *A hóhér*ban és a *The Naked Spur* című filmben pedig a nő szerelme vezeti be azt a magasabb vagy mélyebb, íratlan törvényt, melyet a *Destry*…-hősnő élete árán is megvéd. A western összetevői a természet (a barbárság), a virtus (a szabadság), a jog (a kultúra) és az üzlet (a kapitalizmus). A megoldás eszménye pedig a kapitalizmus bevezetése a komfort, de mérséklése a szabadság és erkölcs érdekében. A western a megfékezett kapitalizmus utópiáját képviseli. Így a westerni forma léte vagy nemléte, beteljesedése vagy kudarca nem a vadembereken múlik, az üdvperspektívát a civilizáció aljas, alantas képviselői veszélyeztetik, akiknek elhatalmasodása esetén a westernnek vége, gengszterfilmmé alakul. A rossz jóember nem öl, nem embert öl, hanem az emberinek nevezhető világot számolja fel, azaz az emberség lehetőségének feltételeit, mint a nagy iparosító, a vasútépítő Mr. Morton a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban.

4.5.10. A jó rosszember a westernben

Civilizatórikusan a Kelet a jó, a Nyugat a rossz, morálisan azonban újra elbírálásra kerülnek a szerepek és pozíciók. Így a nyugati rosszember szerepe megkettőződik. Ebből vezethető le az amerikai film nagy kora, a klasszikus Hollywood legfőbb hőstípusa, a jó rosszember. A fent bevezetett variánsokkal leírva: a rossz rosszember képlete: „–M, –T", a jó rosszemberé „+M, –T", a rossz jóemberé „–M, +T", a jó jóemberé „+M, +T". Az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben pl. a sivatagszéli ház lakója a jó rosszember, akivel szemben a bandavezér a rossz rosszember. A jó jóemberek az ügyvéd és a pincérlány, városi lények, de

rossz jóember, azaz aljas kultúrember is megjelenik, egy demagóg szónok a választási hadjárat során, aki a szavakat a nagybirtokosok érdekeinek szolgálatába állítja. Itt a legfőbb jó a tett, mégpedig az a tett, amelynek nincs önhaszna, a legfőbb rossz pedig a hatalmi retorika, a manipulatív szóvirág, mert a gonosztettnél is gonoszabb, mert undorítóan gonosz, a gonosztett legitimálója. Mert a vadember nem tudja, mit csinál, de a kultúra árulója és kiárusítója, a cinikus szélhámos, a politikus tisztában van tette jelentésével.

A jó rosszember a jó vadember örököse, egy eredetileg etnológiai kategória általánosítása morális és kultúraelméleti kategóriává. Pszichoanalitikai értelemben a gyászmunka terméke a nagyság, a fenség képvilága. A jó rosszember ugyanis a tegnap embere, akitől örökül kapjuk a mát, annak az ambivalenciának az embere, mellyel a gyászmunka küzd. A jó rosszember legendái a gyermeki szemmel, félelemmel és csodálattal nézett felnőttvilág képei, a friss szemmel látott világ legendáriuma, azoknak a története, akik magukat legyőzve a mi érdekeinket szolgálták, értünk voltak itt. Ezért a gyászmunka önreflexiója az *Aki megölte Liberty Valence-t* kerettörténete, ez a film azonban csak explicitté teszi minden klasszikus western igazságát. A klasszikus western addig él és addig nagy, amíg olyan nemzedékek csinálják a filmeket, akik valóban az apákról és nagyapákról mesélnek az ehhez tartozó minden elfogultsággal és meghatottsággal.

Az ideológiai határ a Kelet és a Nyugat között van, a drámai határ a jó és a rossz között. A jelen társadalom önigazoló ideológiáival szemben áll a múlt mitológiai pátosza, a kezdetek, alapítások, felfedezések nagysága. A kultúra előbb beteljesedik, mint a civilizáció, minden kultúra szellemileg és erkölcsileg egyenrangú teljesség, míg a civilizációk a technika teljesítőképessége, a mechanikus haladás mértéke szerint rangsorolhatók. Az erkölcs előbb beteljesedik, mint a technika; az erkölcsi fejlődés az esztétikai fejlődéshez hasonlít, nem olyan lineáris és kumulatív, mint a technikai. Mivel az erkölcs ily módon már a múltban elérte reprezentatív beteljesüléseit, a western rendszerében is a nyugati oldalon jelenik meg az ember rendeltetésének önfelfedezéseként. Az erkölcsi beteljesülés a múlt hőse oldalán jelenik meg, míg a leghomogénabb erkölcsi tisztaság, a veszedelmeket, kísértéseket és bukásokat elkerülő harmonikus szervezettség a Kelet hősnője oldalán teljesül. Így végül a klasszikus western etikailag is összekapcsolja az ugrásszerű hősi beteljesedés dramatikus etikáját a kiművelődés kumulatív etikájával, A halmozás lassú értékeit és a metamorfózis megvilágosodásszerűen megnyilatkozó értékeit is jogukhoz juttatja.

Az emberi nagyság nem egyetlen civilizáció privilégiuma, sőt kérdés, hogy a külső fejlődés iránya nem az-e, hogy a munkamegosztás, a szervezeti és technikai apparátusok mind több funkciót vállalnak fel, s így egyre kevesebb teret adnak a személyes nagyságnak? A western rendszerében egyértelmű, hogy a nagyság, az emberi teljesség egyetlen figurát illet meg, a jó rosszembert, a jó Nyugat héroszát, a „+M, –T” kombináció képviselőjét. Ő testesíti meg az anyag és erő teljességének kombinálását a forma újdonságával.

Azért beszélhettünk jó rosszemberről, mert két rendszer vitázott egymással. A jó az első értelemben a törvényességet és a komfortot jelentette, a polgári társadalom előnyeit; a rossz ebben a rendszerben ezeknek hiánya: törvénytelenség és komforttalanság. A másik rendszerben a jó a spontán, személyes és kreatív emberi nemesség, jóindulat, együttérzés és segítség, a rossz pedig a számítás által felszabadított aljasság és kegyetlenség. A jó rosszember nem a törvény világában él, nem az írott törvényt követi, de öntörvényűségének minőségét az emberi nemesség garantálja, míg a rossz rosszember a törvénytelenség külső „rosszaságát”

a kultúrálatlan és gátlástalan önzés belső „rosszaságának” szolgálatába állítja. A jó rosszember felfedezi az erkölcs törvényét, a rossz jóember csak a tőke törvényének engedelmeskedik, kiadja az emberi kézből a világot. A jó rosszember világa ily módon nem törvényellenes, ellenkezőleg, a törvény felfedezésének faszcinációja a cselekmények tárgya. A törvény ebben a világban nem kényszerű és absztrakt, kirótt kötelesség, hanem a megvilágosodás varázsa és a szenvedély pátosza lelkesíti át, amint személyes beteljesedési, felemelkedési, értelem-megvilágosodási pluszként, lelkesítő élettöbbletként lép be a hős által a világba. A jó jóember konfliktusmentes szabálykövető, a rossz jóember a szabállyal visszaélő, a rossz rosszember a zavarosban halászó, kegyetlen ösztönlény, a jó rosszember pedig a tévelygő felfedező, aki előtt megjelenik a szép, jó és igaz ősvíziója, mint a féktelen és nagysága, teljessége következtében a vízió híján pusztító erő önmegfékezése lehetőségének boldogító felfedezése, melybe belehalni is érdemes.

A western politikai teológiájának és morális kultúrkritikájának terméke olyan kombinatorika, mely biztosítja, hogy a hős ne sima konformista legyen. A western a gengszterfilmnél nem kevésbé sikeresen emeli be a tragikus ember képének örökségét a tömegkultúrába. A western hőse a kárhozott, aki keresi a megváltást, a bűnös, aki keresi az erényt. A jó rosszember ellentmondásos, sorssal terhelt mivoltát a western szeretettel ábrázolja, de szigorúan, a múlt bűnei segítségével érzékelteti. A hallgatag ember lelki terhet hordoz, az önkeresés és a hőstett úgy is megjelenik, mint vezeklés a tékozló ifjúkor, a múlt bűneiért.

A jó rosszember sajátos státuszának felel meg reagálásmódja. A hőstett a szexuális aktus jellegével kacérkodik, melyben a cselekvés a maga csúcspontján történésbe megy át, de nem a kontrollvesztés értelmében (mint pl. a kéjgyilkosságban és egyéb perverziókban), hanem a történés nagyobb hatalmainak a cselekvés általi asszimilálása értelmében. A hős tette ilyesformán a „nem lehet meg nem tenni” formáját ölti. Mivel a hős tette gyakran sérti saját személyes érdekeit, a jótett, amelybe belesodródik, végül a józan ész ellenében szólít fel: tedd, ha egyszer el nem kerülheted! Simmel szerelem-elméletében hangsúlyozza, hogy a szerelemnek motívumai gyakran nem nemesek, de azzá válik végeredménye. Hasonló a helyzet a jó rosszember hőstettével. A farmer csak azért vállalja, hogy felteszi Ben Vade-et a yumai vonatra, hogy megitathassa pusztuló marháit. Nem a törvény érdekli, hanem a marhák. A metawesterni *Volt egyszer egy Vadnyugat* antihőse, Frank, halála előtt foglalja össze a hasonló helyzetek tanulságait. Az önző ember nekifog a cselekvésnek, hogy érdekeit érvényesítse, de egy ponton túl a cselekvés logikája legyőzi az érdekek logikáját, s már csak a tett önmagát formáló hatalma vezet, a helyzet parancsának immanens formakövetelményei, amelyekben a minden másról megfeledkező ember megtalálja saját nagyformáját, s ezzel a jövendő emberiség formáját. Frank értőn néz ellenfelére, s megállapítja, eljött a perc, amikor semmi sem számít, ami kívül van a helyzeten: „sem föld, sem pénz, sem asszony…”, az ember egyedül marad a cselekvéssel, s maga a megtevés nyitja meg a végigcsinálás perspektíváját, melyben az ember megtalálja a receptív szenvedélyeket legyőző legnagyobb szenvedélyt, az egyetlen igaz aktivitást, azt, mely perspektívát nyit, egy új világot hoz magával, s az ember felfedezi, hogy az, aminek „lenni kell”, nélküle nem léphet életbe, csak rajta, az ő tettén keresztül találhat magára a világ. Ide jut el a farmer a végső délutánon, amikor a banda által megszállott város főterén át ki kell vinnie és feltenni a vonatra a bandavezért. A *Ben Vade és a farmer* mint nagy sur-western odáig megy el, hogy ezt a szükségszerűséget még Ben Vade is megérti, őt is elfogja a szenvedély, s ő is segít „feltenni magát” a vonatra.

A hőstetthez itt egy ember nem elég, méltó ellenfél is kell hozzá, aki egyúttal társ a csúcson, a valódi cselekvés ritka pillanatában, amikor a „lennie kell" betör a létezésbe és megújul, jobb lesz a világ. A társak, a gyakran ellentett oldalon a cselekvésbe belevetett társak még harcukban is egymást mélyen értők, az ellenfelek nem ellenségek, a hősvilág nem a gyűlölködés kisszerű, romlott világa. A western rendkívül nagyigényű cselekvéselmélete bontakozik ki az ilyen nagy pillanatokban. A cselekvés az önző és vad ember vezeklése, olyan önmagán túllendülés, amely minden valódi cselekvés immanens és végső értelmeként vezeti be a világba és képviseli benne a megváltás lehetőségét, amely csak a jelenvaló aktivitás uralkodó értelemmozzanataként, a realizáció formaprincípiumaként, a „lenni kell" látomása megvalósításának szenvedélyeként nem puszta illúzió, hanem a valóság reális, középponti komponense, maga a komponáló erő, míg a kárhozat a restség, önmagunk elhagyása. Az önmegtaláló pedig sokkal többet talál, mint önmagát, a világ tér meg benne önmagához, egy elveszett világ megmentője minden önmagához illő emberi tett.

A jó rosszember elajándékozza hőstettét, s vele gyakran az asszonyt és a világot is a jó jóembernek. A hőstettel magát fosztja meg a létfeltételektől, mert csak abban a világban tud élni, amit legyőz, s ellenfelében inkább magára ismer, mint hőstette kedvezményezettjeiben. Ezt a kései filmek tudatosságával hangsúlyozza az *Aki megölte Liberty Valence-t* megismételt párbaj jelenete, melyet előbb közelből láttunk, amikor az ügyvéd és a gyilkos egymásra lő, s váratlan módon a gyilkos hull le, a mesterlövész. Később tágasabb perspektívából látjuk viszont a jelenetet, s most derül ki, hogy az ügyvéddel egyidejűleg tüzelt a gyilkosra a revolverhős, Tom Doniphon, aki ezzel, segítséget nyújtva szerelmi konkurensének, elveszítette a szeretett leányt. A dicsőség, az ország és a lány a hős jutalma, s nem tudja senki, hogy nem a keleti ügyvéd győzte le a Nyugatot, hanem a Nyugat önmagát.

Még bonyolultabb a helyzet a Ben Vade és a farmer című filmben. Itt Ben Vade, a rabló (–,–) a farmerrel (+,+) áll szemben. A dupla, morálisan és civilizatórikusan is pozitiv, s a duplán negatív töltésű emberek az ellenfelek. Megsokszorozza a film a gyáva városiakat, akik sorra cserben hagyják a farmert (–,+), s hiányzik a tulajdonképpeni hős, a Nyugatot felszámoló nyugati hérosz (+,–). A farmer kezdetben – csalódott kisfia szempontjából – gyáván viselkedik, nem siet a rajtaütéskor a postakocsi segítségére: racionálisan számít, a banditák sokan vannak, nem segíthetne az utasokon. Mennyi hősiességet visel el a kultúra? Lehet-e hős a letelepedett ember, a paraszt? Egyáltalán, ki a hős? A western a hősről is eredendően igényes képet ad: hős az, aki az élet feláldozását is képes vállalni, és az élet értékét az fedezi fel, aki nem elégszik meg akármilyen élettel, nem értékeli túl az élet puszta tényét. A hősi halál az eredeti elbeszélések kitüntetett témája, az eredeti tett, az istenek által irányított történéseket elmesélő mítoszokat túllépő hőstörténet, a cselekvéstörténet alapító aktusa. A hősi halál, mint elbeszélésre érdemes őstett, az őshír szörnyű öröksége, kísért a jó rosszember sorsában. A parasztnak azonban nem kell felvállalnia ezt a szörnyű örökséget, mert itt a jó jóember vállalkozik a hőstettre, akinek nincs vezekelni valója. Pontosabban, amennyiben van, ez nem rémtett, hanem az értelmes önzés, a gazdálkodó számítása, mely a hős vállalkozás segítségével a jó Keletet és rossz Keletet differenciálja. A hőstettre vállalkozó és abba belebonyolódó farmer ezáltal erősíti meg a „++" töltések kapcsolatát, szemben a cserben hagyó polgárokkal, akiknek „–+" kombinációjában az erkölcsi negativitás elveszi a civilizáció értékét. A *Ben Vade és a farmer* parasztja vállalja azt a tettet, amelyet a westernben általában a jó rosszember hajt végre, a káosz és terror felszámolását. Vállalja a „+–" figura hősi cselekvésmódját,

ennek kegyetlenségével: a jó jóember jó rosszemberként kezd ágálni a csúcsponton. A „+–” kombinációban a morális pozitivitást azért nem semmisíti meg a civilizatórikus negativitás, mert az M-érték végtelenül fölötte áll, összemérhetetlen a T-értékkel (az erkölcsi beteljesedés a technikai vagy civilizatórikus haladással). A *Ben Vade és a farmer* növényt ültető, állatot ápoló, asszonyt szerető és gyermeket nevelő hősének végül nem kell átesnie a szörnyű örökség, a titáni hagyomány teljes felvállalásának drámáján. Ebben a filmben ugyan hiányzik a jó rosszember és így a rossz rosszember a jó jóember közvetlen ellenfele, de a csúcsponton maga a rossz rosszember is átváltozik jó rosszemberré, akkor, miután a paraszt is felvett hősi vonásokat. A csúcson elkezdenek tulajdonságokat cserélni. A *Ben Vade és a farmer* a jó rosszember születését ábrázolja a rossz rosszemberből, a hősiességét a rettenetességből, az erkölcsét az erkölcstelenségéből, az okos szabadságét az oktalan szabadosságból. Témája az ember első átlépése a „– – ” közegből a „+–” közegbe. Az utolsó harc, Ben Vade átállása a maga pártjáról a farmer pártjára, s a hőstett elajándékozása – hisz végülis maga „teszi fel magát” a vonatra, mintha a farmer tenné fel őt – a hős születése a szörnyből. Delmer Daves filmje nem a főtéren szembesíti egymással a jó rosszembert és a rossz rosszembert, a hőst és a vadat, hanem Ben Vade vivódó lelkében, amint felfedezi a „kísértést a jóra”. Ezért jellegzetes sur-western a *Ben Vade és a farmer*, mely a pszichológiai westernt még metafizikai minőségekkel is beoltja. A *Ben Wade és a farmer* tanulságait általánosítva elmondhatjuk, hogy a rossz rosszember válik jó rosszemberré, ez az őstranszformáció. Előbb a gyenge nő csábítja el, a csaposnő a szépség erejével, utóbb a gyenge (a kultúra, az erkölcs által gyengített) férfi. A pionír az önmagára hagyott ember a természet és a civilizáció között. Morálisan a társadalmi helyzettől és a véletlen, empirikus tulajdonságok determinánsaitól mentesült ember, múlt és jövő nélküli pillanatban, szabadon. A szociológiából és pszichológiából kihámozott, ontológiára redukált ember, szabad ember, azaz a szabadságra mint az ember ontológiai lényegére redukált ember. A szabadság azonban démoni képesség, lényege szerint félelmes szabadság. Az ember gátlástalanul ördögi vagy gáttalan metamorfózisokra kész. A rossz rosszember azért változhat át a westernben olyan könnyen jó rosszemberré, mert a Nyugat, a nagyság, a múlt bűne talán csak az, hogy elmúlt, ideje lejárt. A filmekben gyakran elmondják, hogy a birodalmakat és dinasztiákat, virágzó gazdaságokat, nagybirtokokat teremtő erények később veszélyeztetik a teremtett gazdagság fenntartását. Itt még az ördög is egy tegnapi isten, aki nem tartott lépést az általa beindított idővel, akit maga mögött hagyott a maga teremtette világ.

4.5.11. A western erotikája

A nők elől való menekülés űz ki a harcos férfivilágba vagy épp ellenkezőleg, ez a kintiség csak a nőhiány lelki lényegének képe? A férfiak tagadják meg az elnyomó kultúra, a képmutató kényszerkultúra szövetségeseként fellépő hölgyeket (mint Leslie A. Fiedler gondolja), vagy a nők által megtagadott, nem szeretett férfi képe a gyilkos, s a szeretet visszanyeréséért való törekvések eredménye a hős? A West a nőtlen férfi világa, melyben a nőtlenség a nő-nélküli világ képeként kozmomorfizálódik és szubsztancializálódik. A nő nélküli világ zord közeg, melyben az élet a másik élet irtása által, s nem új élet közös teremtésére összefogva konstituálja magát. Az élet princípiuma így a pusztítás princípiumának kifejezési formájába

vonul vissza. Férfi plusz férfi viszonya itt a párbaj, a rivalitás, de ellentétben a komédiákkal és melodrámákkal, nem a nőért rivalizálnak, hanem magáért a férfiasságért, mert két férfi közül csak az egyik lehet férfi. A férfias harcifilmben a rivalitás mélyebb életprincípiumként jelenik meg, függetlenítve a nemiségtől. A nő nélküli világ a Libidó-energiákat Destrudó-energiákká, a szeretetkészséget harckészséggé deszublimálja, hogy aztán ezt a legerősebb energiatípust, az ősdühöt állítsa a nőkép visszatérésekor a szublimáció szolgálatába.

A nőhiány álomnyelvén beszélő western erotikus poétikája nagyon is köznapi érzelmi forrásokból táplálkozik. A nő nélkülözése elementáris férfiélmény, mert a nő magakéretű, menekülő nemként konstituálja magát. Ebben a tekintetben a western férfiköltészetében a nő az, aki lényegileg is hiányzik, menekülő természete a birtoklásban is megmarad, mindig marad benne valami elérhetetlen. Ez abból is fakad, hogy a férfi mást vár a nemiségtől, mint a nő, az elveszett anya pótlékát, olyan emlékek megelevenítését, amivel a nő mint szerető általában nem versenyképes, míg a nő gyermeket vár a férfitól, amit meg is kaphat. A férfi azt akarja, hogy a nő legyen az otthona, háza és országa, kozmosza, mint az anya volt, a nő ezzel szemben azt, hogy a férfi földet kerítsen be és házat építsen gyermekének.

A nő rangsorolja a férfiakat, de ennek következtében sok nő kevés férfihoz vonzódik. A legkitűnőbb férfi kitűnő gyermeke mélyebb női vágy tárgya, mint az, hogy a nő e szerelemben érzékileg vagy érzelmileg is jól járjon, hiszen eme gyönyör-javak és érzelmi nyereségek a gyermekhez képest úgy jelennek meg a női fantáziában, mint a maréknyi homokká váló hamis arany megfoghatatlan, megőrizhetetlen jussa a kifogyhatatlanul gazdag, feneketlen pénztárca vagy az aranytojást tojó tyúk végtelen gazdagságot kifejező mesei szimbólumaihoz viszonyítva. A férfi ezzel szemben minden nőt akar, mert minden nő az ősnő, az anya szimbóluma. Minden nőt akar azért is, mert túl kell lépnie más nő felé az őt a gyermek felé túllépő minden nőt. Sok nő harcol kevés – magát az ideális gyermek nemzőjeként megjelenítő – férfi kegyeiért, sok férfi pedig esélytelen, ki csak a rezignált, a kevés férfi által beavatott és megbántott nő odaadásában részesülhet: a westernben ezeknek a férfiaknak a nemi alázata és kompromisszumkészsége fogalmazódik meg, amikor a Vadnyugaton királynőként üdvözlik a megfáradt prostituáltat.

A jó rosszember, a westerni nők vágyainak tárgya, szert tesz valamire a nők menekülő, távolodó, távozó karakteréből. A nőhiány szimbolikája valóban megfordul benne. Míg az egyik hőstípus keresi a menekülő nőt, a másik hőstípus autonóm, mint maga a nő, s ezért a nő számára ő az igazi nagy feladat. Ez az a ritka pillanat, amikor a férfi visszaadja a kölcsönt, megfordítja a nemi játszmát, és ő válik a nő számára elérhetetlenné. Ezzel a western olyan játszmát teremt, amivel láthatólag nagyon megszólítja az erotikusan frusztrált férfifantáziát. A modern terrorfilmben elszaporodnak a nőmegvető férfiak, akik már csak ölnek, nem ölelnek, majd azok a nők is, akik szintén már csak ölnek. Ezzel a férfi-nő viszony új rendszere lép életbe, mely különbözik a klasszikus kalandfilmétől.

A jó Kelet hőse, a jó apa és férj, a pacifikált férfi nem közvetíti a destruktivitás és promiszkuitás imágóját, ami a biológiai ösztönt megszólítja. Azért szólítja meg, mert a biológiai ösztön a győztes nemzésének pártján van, nem az individuális öröm vagy kényelem pártján. A westerni nő ambivalenciáját az határozza meg, hogy férjül a pacifikáltat kívánja, szeretőül a pacifikálatlant. A *My Darling Clementine* mexikói énekesnője belehal abba, hogy a pacifikálatlan Doc Holliday-hez szeretne hozzámenni, míg az északról jött nő, maga Clemenitne, aki szintén a pacifikálhatatlant szereti, végül a pacifikáltnak nyújtja a kezét, ezzel megala-

pozva a jövőt. A *Shane* című filmben a parasztasszony, aki szereti férjét, mégis a csavargóra néz nosztalgiával és vággyal.

Különösen szép a férfi-nő viszony a sur-westernben, ahol a nő elől inkább menekülő, mint a nőt kereső férfi egyúttal a nőhiány világának reprezentánsa, aki áhítattal csodálja a nőt. Ezek a férfiak a szexuális nyomor iskoláját is kijárták, egyúttal érett, teljes, aktív, harcos férfiak, a női ösztönt megszólító típusok. A Vadnyugaton a nőnek módja van kiválasztani a férfiak közül a ritka példányt, a nő pedig eleve ritka példány, ami megszilárdítja a kölcsönös megbecsülést. Még az egzotikus kalandfilmben is megrendíti a hőst a nő vélt (*Gilda*) vagy valódi (*Shanghai Espress, Miss Sadie Thompson*) kalandos múltjával való szembesülése. A westerni férfiak ezzel szemben a prostituálthoz is képesek áhítattal, sőt alázattal közelíteni: a nő múltja itt nem érinti a nőiség misztériumát és az anyaság westerni szentségét.

4.6. Western-szemináriumok

4.6.1. A klasszikus western
John Ford: My Darling Clementine, 1946

Hús és kő

A négy Earp fivér, akik marhákat terelnek Mexikóból Kaliforniába, pihenőt tart Tombstone alatt. A várost még nem látjuk, barokkosan tornyosuló kővilágban vagyunk, melybe betódul a marhacsorda, a térfoglaló élet. Alsó felvételek egyesítik az eget és a lovasokat, mintha vállukon tartanák az ég magasát, csillogó felhőivel. Az emberek felnéznek az égre, kémlelik a horizontot, utat keresnek, mi pedig felnézünk rájuk. A hősvilág a fenséggel, nagysággal, túlerőkkel való küzdelemben növekszik, a nagy menetelés képének nincs szüksége a gonosz fogalmára. A legnagyobb kaland, az élettelenbe betörő élet kalandja nem ismeri a gonosz fogalmát, mely az életnek az élet ellen fordulása. Kemény de nyugodt szavak hangzanak el, a férfias meghittség hangulatát keltve, melyben mindenki teszi a dolgát. A sivatagi átkelés üdvtörténeti motívuma egyúttal üzleti vállalkozás: a texasi marha Kaliforniában „aranyat" ér. A színhely – a sivatag – maga a lélektelen lét, az élet iránt közönyös világ, mint a létezés őstörténeti (sőt: teremtéstörténeti) emléke, az álló időé, melyben a lét még csak tér, nem út. Az eposzi és egyben prózai vállalkozással tör be a fizikába a metafizika. Az első téma, melyet maga a marhacsorda hoz magával, mint áradó hústenger, az életnek az élettelen anyaggal való konfliktusa. Az élettelen anyag, a közönyös kő, s a por, mely mindent meg akar enni, magáévá tenni, előbb volt itt, mint mi, túlsúlyban van, ezért lázad ellene a mozgás, hogy legyőzze. Élet és élettelen viszonyát hősiesség és fenség konfliktusa fejezi ki, mely előre hajt és felemel, s nem feltételezi a rosszindulatot és gonosz szándékot. Élő hősiesség lázad a halott fenség, a restség túlerői ellen.

A kozmikus, sőt léttörténeti minőség azonos a családiassal: a négy Earp fivér, a marhák ezreivel, egy befogadó kozmosz vendége. A marhák soványsága a kopár táj és a nagy erőfeszítések tükre, Wyatt Earp (Henry Fonda) mégis nyugodt, jó és rossz napok váltakozása az idő, jó és rossz tájak váltakozása a tér, s ha kijutunk a halál árnyékának völgyéből, dús legelők hizlalják fel az életet.

Megáll a két Clanton kocsija a dombon, a nyáj felett. Apa és fia, öreg és fiatal, egyformán kortalanok, sötétek. Clanton (Walter Brennan) üzleti árajánlatot tesz, Earp visszautasítja, a nyáj nem eladó. Az ajánlat rossz ajánlat. Earp: „Nekem is többe van!" A két sötét vendég a városból, akik megkívánják a másét, megzavarja kozmosz és család egységét, az emberi állapot testvéries problémamentességét. Míg az üzleti ajánlat meg nem jelent, az emberek testvérek voltak az ég alatt. Egyszerre megjelenik két sötét alak, pénzről beszélve, ami azt jelenti, meg akarnak fosztani munkánk eredményeitől. Tekintetük falánk és kegyetlen. A mohó, irigy tekintet, mely megkívánja a másét, mindent akar. Ez a tekintet előlegezi a rémtettet, ami az újraelosztás szolgálatába állítja az erőszakot, s dolgozókra és tulajdonosokra (dolgoztatókra, parancsolókra) osztja fel az emberiséget. Nem ember és kő, hanem ember és ember viszonyában jelenik meg a kegyetlenség, a kő közönyös, a kőszív viszont gonosz. „Barátságtalan vidék." – jegyzi meg Wyatt Earp. Alattomos gátlástalanok kerülnek szembe a nyugodt erővel. A kegyetlen gazemberek – nagybirtokosok, marhakirályok, a vidék urai – első érve a pénz, második a fegyver. A kettő viszonya megfelel rablás és gyilkosság vagy erkölcsi és fizikai rablógyilkosság viszonyának. Üzleti ajánlat a sötét alakokkal való interakció első formája, mintegy a harc, a háború bevezető szakasza. Az üzlet csak akkor nem megy át háborúba, ha az áldozatok már ebben a szakaszban behódolnak: akkor csak marháikat veszik el, életüket meghagyják.

Víz és vér

A sötét alakok árut akarnak cserélni, Earp információt. Merre van víz? – kérdi az idegeneket. A dombok felé mutatnak, arra az itató, van víz a marháknak. Ezt követően teszik az üzleti ajánlatot. Az egyik életet az elemi szomjúság mozgatja, a létfeladat megoldását képviselő alapszükségletek kielégületlensége, a másikat egy más szomjúság, a mohóság, a vágy a máséra, a gazdagság és hatalom vágya. Az első a csillapítható, a második az örök szomjúság. Az első boldogságba és békébe, a második destruktivitásba torkollik. Itt, a világ végén (vagy kezdetén), amikor a kozmoszból (és a családból) kilépünk, és – a világnak mintegy első városában – Tombstone-ban találkozunk a társadalommal, átlépünk egy határt: már nem a szükség nemzette szolidaritás fog össze, mely a kozmikus keretben vándorló, nagy feladatokkal küzdő testvéries egységet integrálta, az Earp fivérek családi csapatát. Mi az új kötőelem? Egy mohó játszma megnyerésének vágya alapítja a társadalmat, a parazita vágy a máséra, a kizsákmányolás. A társadalmisággal lép fel a gonosz princípiuma, de ez a megfigyelés a Ford szerinti világban nem jelent feltétlenül okot a pesszimizmusra, hiszen – mint mitológiánk elemzése során minduntalan megbizonyosodhatunk róla – minden új létminőség tévelygőként, bűnösként lép fel a világban, nem ismerve saját lényegét és használati szabályát. A „nagy marhatartók" érája a westernben mindig a barbárságot, a társadalmiság meghaladandó, rabló jellegű, terrorisztikus szerveződési formáját jelenti. Ahhoz hogy bárki, vagy bármilyen emberi együttélési forma megvalósítsa lényegét, mindenek előtt le kell győznie magát, megismerni magát és a világot, és megtalálni termékeny helyét és fenntartható növekedési formáját, mely segíti és nem gátolja a többi dolgok növekedését. Ezt nem tudja a barbár, ezért pusztítja saját létfeltételeit és jövőjét. A barbárság szimbóluma a westernben gyakran a „tüzes vízre" való olthatatlan szomj, melynek kéje nem enyhülés, hanem elégés. Tombstone-ban rögtön látunk rá példát: a részeg indiánt.

Az Earp testvérek a víz után érdeklődnek: a víz enyhíti a szomjat, táplálja az életet, a harcos élettel szemben a szelídült, megnyugodott élet, a kemény kozmosszal szemben a puha kozmosz kifejezése. A gyilkos világgal szemben a termékeny világot képviseli az itató, a forrás. Az Earp testvérek azonban nemcsak a marhát akarják itatni, mosdani és borotválkozni is készülnek. A víz nemcsak a kielégülés és megbékélés szimbóluma a film kezdetén, hanem a kultúráé is. Így a kultúra azonos a békével, a megkeményedéssel szemben az oldódás, a megnyílás állapotaként. Mindennek nincs semmi akadálya, biztosítanak az idegenek. „Odaát van Tombstone. Nem nagy, de eleven város." Mivel az idegenek elrabolni készülnek a megvásárolni nem tudott marhákat, a fodrász és a fürdő kétértelmű értékekké válnak, a rablók csalétkeként. Az, amit Tombstone előlegez a kultúrából, pusztán csapda.

„Nem fogtok csalódni Tombstone-ban, semmilyen vonatkozásban." – teszi hozzá az öreg Clanton. Az obszcén arc képével kísért kétértelmű mondat arra utal, hogy nemcsak vizet, nőt is találni Tombstone-ban, mindkét szomj kielégülhet, a vízé és a nőé. A mosdás és a szexuális aktus képe egymásra vetül, mint kétféle megtisztulás. Az intrikus ajkán születik a nő, mint szexobjektum előképe. A nőt a kinti kővilágban csak az intrikus ellenfelek és azok is csak célzásképpen juttatják a férfi eszébe, mert sokkal elemibb éhek-szomjak kielégületlenek, olyan szükségletek, melyektől a napi életben maradás függ, és olyanok, melyektől az élet értelme, kumulatív struktúrája, előrehaladása. A város vizet ígér és vért vesz, nőt ígér és férfiéletet vesz el, férfihalált ad. A város azt ígéri, hogy ad valamit, de elvesz.

A pléhkereszt

A kiinduló, még nem világosan válságos, de baljósan szorongatott helyzetben, melyben az Earp fivérek szolidaritáson alapuló családi gazdasága áll szemben a versenyen alapuló közgazdasággal, a kozmosz elleni háború ember és ember egymás ellen folytatott lovagiatlan háborújával, az üdv a kárhozattal, az eposzi munka lassú haszna a bűnügyi intrika gyors hasznával, ebben a helyzetben a női princípiumot egy férfi képviseli. James (Don Garner), a legfiatalabb Earp fiú főz a többekre, s várja őket „haza" a táborban, míg azok ellovagolnak a „kicsi de eleven" városba, melyben lányok sikongatása és duhaj férfiak lövöldözése fogadja az idegent. A két idősebb fivér atyaian viszonyul James-hez, a hozzá legközelebb álló testvér kötekedő pajtáskodással, míg a fiú anyaian gondoskodik a többiekről.

James „kincse" az ezüstkereszt, mely főszereplővé válik a búcsújelenetben, a mészárlás előtti estén, a völgyben zajongó és vibráló parányi, de erőszakos város felett. James tulajdona a kultúrtárgy, mely egyúttal a többi testvér tréfás, kötődő vitájának tárgya.

– Mutasd csak? Remek kis pléhvacak! – tréfál vele bátyja. James szégyenkezve, de szenvedélyesen tiltakozik:

– Pléh? Tiszta ezüst! Huszonöt amerikai dollár az ára! Annyit fizettem érte!

James tenyerében látjuk a kétes szubsztanciájú keresztet, melyet szégyenkezve melenget. időnként előveszi és nézegeti, nem a mellén viseli, mint egy nő. Az, hogy bátyja pléhvacaknak nevezi, arra utal, hogy talán becsapták, s James ékszervásárlása ez esetben olyan balléps, mint az aranyásóé, aki egy éjszakán elissza a városban egy munkás év aranyát. Még nem történt semmi baj, de az ártatlan, jámbor James máris veszteségként jelenik meg, csak azért, mert vásárolt, elcsábította egy csecsebecse, ami a kincs nosztalgiáját e pillanatban éppúgy jelenti, mint a szimbólum vágyát; a szép tárgy vagy a szent tárgy vágya, amely vágyon nemszép és nem-szent tárgyak élősködnek, elcsábította őt a fölösleges szükségletre, ami inti a

városba készülő testvéreket: vajon nem fölösleges-e az egész városi út? Nem fölösleges-e, ami nélkülözhető, elhagyható? Nem olyan-e az élet is, mint a jó szöveg, melynek minősége – Csehov vagy Kosztolányi szerint – attól függ, hogy nincs már benne semmi kihúzható, elhagyható?

„Mutasd csak? Valóban szép darab. Én is megadtam volna az árát." – lép oda az idősebb fivér, amit az ifjú hálás mosollyal nyugtáz. A csecsebecse anyaga lehet hogy hamis, formája azonban nem az, a kereszt – értelme szerint – nem bóvli, nem a cseles ravaszság, a kizsákmányolás szimbóluma. A kereszt ebben a pillanatban a szimbolika szimbóluma, vagyis a kultúráé. A nyakláncon nem „pléhdarab" lóg, hanem szimbólumot hordoz, ezért „minden pénzt megér". A szimbólum – mint „haszontalan" tárgy – csíraformája egy olyan világnak mely felé ez egész cselekményfolyamat, az Earp fivérek vándorlásának története halad. A történet marhaterelő útiwesternként indul, s a film elején váratlanul megfeneklik, a marhák elvesztésével, mint pl. a *The Far Country* című filmben is, ahol azonban James Stewart visszaszerzi az elveszített állatokat. A *My Darling Clementine* marhái nem érnek célba, a cselekmény színhelye Tombstone, ahol elveszítik a marhákat, miáltal a marhaterelő útiwestern ezen a ponton megszakad. A megfeneklés azonban látszólagos, mert az út a térből az időbe helyeződik át, azaz belsővé válik a testvérek letelepedésével. Nemcsak a marhaterelő útiwestern marad félbe: a következő jelenetben a borotválkozás is félbeszakad, majd James halála következik. James halála, akárcsak a félbemaradt borotválkozás, mindazon ígéretek cáfolatának látszik, melyeket a nyitóképsorban a kereszt képvisel. A tenyérben rejtezkedő szimbólum által megpendített téma Clementine fellépése által teljesedik majd be, aki ápolónő, de a film végén iskolát alapít, ő a jel és szimbólum örököse, s a harcra alapított élettel szemben az értelemre alapított élet lehetőségének hírül adója. Mindazt, ami Clementine felé tolja majd el a cselekmény súlypontját, s ezt a passzív, gyenge nőt teszi kulturális heroinává, a gyengeség ereje, a termékeny gyengeség vagy a kifinomultság heroinájává, a film elején látott s a halálra szánt – lányos – fiatalember tenyerében megjelenő, irracionálisan környezetidegen, diszfunkcionális tárgyból, az eszköztermészet racionalitását megcsúfoló tárgyból vezeti le a film. Az értelem értelmetlenségként, a jóság bolondságként, a jobb világ haszontalanságként lép be a létbe. A végső győzelemre rendeltetett erő gyengeségként tűnik fel legelőször. De már most megzavarja a megkérgesedett szívű harcosokat, s megfékezi az ugratást, szűkszavú gyengédséget vált ki.

Az esti pihenő férfiidillje a végcél előképe is: minden sikeres nap végén egy kicsit a végcélnál vagyunk. Megjelenik valami plusz, a puritán józanság és a praktikus racionalitás által emészthetetlen, s ezért kihívó tárgy, a bűvölet tárgya, a csoda jele, szimbólum. A tárgyfeletti tárgy, mint az életfeletti lét jele. A tábortűz a fény körül elrendezett, bensőséges közösség, az önmagát megvilágító lét műveként meghívó, melegítő világosságot teszi meg a tér közepévé. Megállunk a dombon és letekintünk a dajdajozó, buja, duhaj városka felé. Lent világol a város, mely nem olyan, mint a tábortűz, mely tűz körül az emberarcok figyelmesen egymás felé forduló, résztvevő közegében mozogtunk, az arcokra bontott világ intim mikrokozmoszában. A város csalogató fényei hatalmas, sötét távolkép mélyén villognak, úgy jelennek meg a hatalmas éjszaka ölén, mint a pokol tüze, az alvilág bejárata. Ezt a benyomást erősíti alászállásunk a lövöldöző gyilkosok és sikongó prostituáltak közé, az éjszakai hektikába.

Borotválkozás

Első kultúrtárgyként a keresztet, másodikként a borbélyszéket mutatja be a film. A borbély a Chicagóból hoztatott székkel henceg, egyúttal a bocsánatokat kérve, mert nem tudja kezelni, s így, modernizált formában, nehezebb, körülményesebb és veszélyesebb a borotválkozás. A szék miatt nehezen induló borotválkozást lövöldözés zavarja meg, végül a borbély menekülése szakítja félbe. A borotválkozás ugyanolyan időszerűtlen, mint James „haszontalan" vásárlása, mely a gúny és mulatság okát szolgáltatta az imént. Tombstone civilizációja nem felel meg a kultúra igényeinek és ígéreteinek, melyeket az ápolt külső, s végső soron a szimbólum (a kereszt) képvisel. A civilizáció plusza, mely az öklöt fegyverre cseréli, az ököljogot a fegyverek jogaként modernizálja, nem ad helyet a kultúrának, ezért gátolja az eszköz a célt, a borbélyszék a borotválkozást. Mégis van varázsa a telivér, veszélyes barakkvárosnak, a kavargó tömegnek, a sáros utcára kihalló tánczenének, a puskaporos éjszakák elevenségének, egy ország kamaszkorának. Az indián sem gonoszságból lövöldöz a lokálban, hanem jókedvében. Erőszak és erotika is összefügg: az indián lövöldözése váltja ki a prostituáltak sikoltozó kirajzását. Ez a temperamentumos káosz, vitális rútság a szépség egy formája, előszakasza. Ezért lehet a gyilkos város, Ford látásmódjában, humorisztikusan kalandos miliő. A férfias agresszivitás és nyers szexualitás, a harcosok és kéjnők világa a távolképekben kavarog. Egy üzlet visszautasítását követte a városba vezető út, mely egy meghiúsult borotválkozás és az elmaradt fürdés története.

Az indián, fegyverrel a kezében, alkohollal a gyomrában, boldogan lövöldöz, nemcsak alkohol-, hanem több: hatalommámorban szenved, melyet a civilizációs eszközök váltanak ki a „még nyugatabbról" jöttben, akinek számára Tombstone is a jövő képe. A nyugatiak és a nyugatabbiak találkozása így a civilizáció veszélyeinek képévé válik: az ember eltorzulásának prófeciájává, hisz nem az indián cselekszik már, hanem az alkohol játszik a fegyverrel. Mélyebb, nagyobb összefüggésekbe ágyazva láthatjuk itt ugyanazt az összefüggést, mint Cronenberg *Videodrome*-jában vagy *Karamboláb*an ember és eszköz (autó, video) viszonyában. Nem egyszerűen a Nyugat a vad, hanem a Nyugat a Kelettel való találkozástól vadul meg. A Nyugatot a civilizatórikus eszközök vadítják meg, ha nem járnak együtt a fékező és szelídítő kultúradalékkal. A lövöldöző részeg a felszabadulás, az önkiélés képe, a nyers erő túlaktivitása.

Nyugati és vidéki a túlcsorduló erő. Az, amiben Tombstone már a civilizációt képviseli, nem más, mint a polgárok fösvénysége és gyávasága. Senki nincs, aki meg merné fékezni az indiánt, a seriff visszaadja jelvényét, nincs megfizetve, hogy kockáztassa életét, így a vendégnek kell rendet csinálnia, Earp indul meg a saloon felé, melyben az indián duhajkodik. Ford megengedheti magának, amit a mai rendezők nem tehetnének meg: kispórolja a harc látványát. Earp belép egy ablakon, majd kis idő után, kivontatja az ajtón a legyőzött részeget. Az, hogy nem látjuk a harcot, jelzi, hogy a profi Earp számára semmiség. A néző kinn vár a polgárok között, s az indián, aki az előbb maga az ördög volt – a gyávaság perspektívájából –, végül ártalmatlan csomagként kerül elő.

Fonda marhahajcsárként, parasztként jelent meg, az indiánkaland azonban arra jó, hogy megmutassa a parasztban a harcost. A volt seriff átlépett a háború világából a munkáéba, de a világ a háborúé, nem a munkáé, amaz továbbra is uralkodik ezen. Az élet mindennapi szürke háború, melyben a tulajdonossá felemelkedett vagy bűnözővé lecsúszott harcosok kifosztják a szakemberré felemelkedett vagy kizsákmányolt munkássá lecsúszott volt harcosokat. A háborúnak nincs vége, a marhahajcsárnak vissza kell változnia seriffé. „Nincs kedve letelepedni

nálunk? Szükségünk volna egy ilyen seriffre!" Előbb az üzletet, a pénzt utasította vissza Fonda, most a hatalmat. „Nem!" – veti oda szűkszavúan. „Csak borotválkozni jöttem." A félbemaradt borotválkozás után azonban félbe fog maradni a marhahajcsári karrier is. Az első szekvenciában kereszttel megjelölt James halála hozza a fordulatot. Az új lelki és kultúrambíciókat kifejező szimbólummal önmagát megjelölő fiatalember mintegy halálra ítélte magát, amikor nem fegyvert szorongatott. Az öccs halála véget vet a sorra sikertelen pacifikációs metamorfózisoknak (tisztálkodás, szimbolizáció stb.). Fordított metamorfózisokra van szükség: a marhahajcsárnak emberhajcsárrá, a dolgozónak bosszulóvá, a termelő embernek ölővé kell visszaváltoznia. A kombináció idejéből vissza kell lépnünk a szelekció idejébe.

A sír

Hőseink vizet kerestek, és többet találnak, mint amit kerestek: hatalmas eső fogadja a visszatérő fivéreket, mely sárrá változtatja a világot. Az élet „tüzét" tápláló víz, az itató vize helyett a tábortüzet kioltó eső elmossa a terveket, befullad vállalkozásuk, eltűntek a marhák. A kialudt tűzhely mellett a holt James, aki nem tudott győzni, de veszteni sem volt hajlandó, hősként esett el. Nem az a hős, aki nyer, hanem aki nem hajlandó veszteni, nem akceptálja a bukott életet.

Úgy jön a rossz, mint az eső, úgy működik a társadalom, mint a természet. A jó időkben feltekintett a kamera az emberekre, a rossz időben letekint rájuk: eddig az éggel egybefényképezve láttuk őket, győztesekként, most vesztesekként, egybefényképezve a sárral. A vízkeresőket és mosakodókat sárrá és sírrá változott föld fogadja vissza, tengernyi víz által megtámadott, alaktalan, mocsaras világ. Eltűnt a győztesek szilárd körvonalú, élesen kirajzolt, kemény világa. A férfiak nem sírhatnak, siratja helyettük James-t az ég. A száraz sivatag fiai felkeresték a várost, hogy enyhet találjanak, most pedig ismét a városba kell visszatérni, felszárítani e gazdátlan, kozmikus könnyeket, melyekkel az embert gyászolja a világ. A város mindenképpen a kulcs. A város az a hely, ahol a külső út belső úttá, a csavargás sorssá, a fizikai erőfeszítés erkölcsi erőfeszítéssé válik.

A hatalmas sziklaoszlopok mint az ég oszlopai állnak az emberi világ és az isteni világ határán. Itt ágaskodik, a nagy kövek, a Monument Valley sziklái alatt, a kis kőlap, a felirattal: "James Earp. 1864-1882" Wyatt Earp beszélget, a sírkő felett, a halottal. A nihilista művészfilmben minden semmi, az emberiség eposzát elbeszélő tömegfilmben semmi sem semmi. Nem létezik a semmi, csak a halál, következésképp a halál sem megsemmisítő, csak szétválasztó hatalom. Fivér beszél az öccsével, élő a halottal: apa nehezen fogja elviselni, nem fogja tudni túltenni magát. A botrány: az apa túléli gyermekét. A gyilkosok bandája is egy család, mely az öreg Clanton körül rendeződik el, ki egy másik apa, kegyetlen figura, fiait ostorral idomító és ölni tanító. Ő a gyilkosságok értelmi szerzője, így a barbárság a kulturáltabb fiak által nem korrigált, a fiúi kultúrfok által le nem váltott, önmagát túlélt és konzervált kultúrfok, egy „öreg" világ tulajdonsága, hova el kell, még pedig kívülről kell jönnie a termékenységnek. A gyilkos Clanton banda otthonában nincs nő, így ez a sötét világ úgy vár a nőre, mint az életre. Wyatt Earp ígéretet tesz James-nek: ha egyszer innen tovább indulunk, ez csak akkor történhet meg, ha a hozzád hasonló fiatal fickók biztonságban élhetnek itt. Sem az élet, sem a halál nem hiábavaló: határuk sem egyértelmű. Wyatt Earp nem könyörög, nem imát mond, hanem ígéretet tesz, de ez is egyfajta ima, a kőoszlopok és az ég hatalmas ölelésében, a világ legnagyobb templomává fényképezett sivatagban. Az alsó

kameraállás ismét egybe komponálja az arcot az éggel, míg a lehajtott fej, a tekintet iránya s a holtat szólító szó a mélységekkel kapcsol össze. Tombstone forgataga és nyugtalansága után a sivatag temploma hozza el a békét, mely gyásszal teljes.

A tragédia által fonódik össze az ember sorsa a tájjal, a deterritorializált vándort a sír reterritorializálja. Earp feltűzi a korábban visszautasított seriffcsillagot. James Earp keresztjének utóda, váratlan de szükségszerű módon, Wyatt Earp seriffcsillaga. A kereszttel megjelölt James halálának eredménye Wyatt Earp csillaggal való megjelölése. A csillag ezáltal a kereszt hadiállapotának, marciális metamorfózisának minősül. A film hősét a közügyek nem érdekelték, így a közbiztonság sem, de mivel ő is a közösség része, a közügyet végül legszemélyesebb magánügyeként kell felvállalnia. Ez a biztosítéka, hogy szolgálja a közösséget és ne parazita módon terrorizálja és kizsákmányolja, mint a város felett uralkodó, parasztokat és polgárokat terrorizáló Clanton-hatalom. Gyilkosság, ölés, vér, véres sár köt össze a földdel, melynek Wyatt Earp öccse az áldozata lett. Miután ez a föld magába fogadott, elvett egy testvért, maga a föld is testvérré lett, családtaggá. Most már az egész földért úgy felel Earp, mint a bátyjáért felelt, s nemcsak az apjuknak kell beszámolnia, hanem James iránt is beszámolási kötelezettséggel tartozik. Megígéri fivérének, hogy minden héten eljön a sírhoz, beszámolni a fejleményekről. Miután sírrá vált a táj, a hely, a föld, mert ölt, nővé kell változnia a földnek, hogy szülhessen. Mivel a halálváros völgye megölte a fiút, egyben azt is mondhatni, megszüli a férfit, aki azt teszi, ami az adott pillanatban a legfontosabb, azaz teljesíti sorsát. Így lesz Wyatt Earp (újra) seriff.

Clanton és fiai nagyot néznek, hallva, a nevet, melyet a néző az indiánkaland végén hallott először: Earp!… s aztán pontosítva: Wyatt Earp! E pillanatban, a jóvátehetetlen tett után tisztázódik, hogy a szürke marhahajcsár azonos Dodge City legendás seriffjével, aki immár Tombstone új seriffjeként mutatkozik be. A gyilkosok képéről lefagy a gúnymosoly. A seriffből lett munkásból lett munkásból lett seriff.

Archaikus téma, két család harca sejlik fel a modern téma, a rendőr kedve ellenére történt feladatvállalása hátterében. Az Earp fiúk is négyen voltak, s Clanton körül is négy fiút látunk. A gyilkosoknak nincs bűntudatuk, mindvégig nem fogják fel, hogy a másik ember élete is élet. A gyilkosság számukra „becsületes" munka, jutalmat érdemlő fáradság: ha levágod a marhát, tiéd a húsa, ha levágod a marhatulajdonost, a tiéd a marhája – ez a logikájuk. Rémtettük története felfogható a tulajdon keletkezéséről szóló mítoszként, hisz a "nagy marhatartók" típusú westernben a marhabáró a tulajdonos, övé a világ. A westernben nem egy város keresi a gyilkost, hanem egy gyilkos keresi, hódítja meg és birtokolja a várost. („Birtokol" és „bitorol" mégsem azonos értelmű szavak, mert a tulajdonnak is, mint mindennek, szelídülnie kell. A civilizáció szörnyűségeihez hozzá kell járulnia a békítő kultúra átdolgozó munkájának, a hősmunkához a – westernben alapvetően pozitív – nőmunkának.) Ahogyan a destruktivitás esztelensége önmaga ellen fordul, de az életfenntartás feltétele bizonyos szükséges agresszivitás, hasonló módon van korlátokat nem ismerő, destruktív és korlátozott, produktív tulajdon. Amikor tettük következménye a két család kibontakozó háborújában visszahull rájuk, s ellenük fordulnak tettük következményei, a gazemberek mérhetetlenül felháborodnak és megrendülnek, de nem értenek és nem bánnak semmit. De annál inkább megrendült értője a helyzetnek a néző.

Wyatt Earp ígérete és Dürrenmatt Ígérete

Egy bűnügyi történet, vadnyugati krimi indul. A kizökkent idő, a megszakadt út története háttérbe szorítja a családi vállalkozást, az üzlet és munka érdekeit, s az eposzi és férfias erőpróbát. Earp csak ül az út szélén, szemlélődik és várakozik, mint Dürrenmatt nyomozója. Az út széle egyúttal a világ végső határa, hisz Tombstone egyetlen barakksor, az utcának nincs túloldala, a főutca az egyetlen utca s egyúttal a város és a sivatag határa.

A néző is sejti, ki a gyilkos, és Earp is sejtheti, de hiába, amíg nincs bizonyíték. Az extenzív út, a nomádé, intenzív úttá válik a városban, a polgár szellemi útjává, ülni kell és figyelni, számolni, kombinálni, várni a tudást, a felismerést, a megértést, várni kell a jeleket, amelyek többé nem csodák, hanem bűnjelek. A krimi szemantikai intenzitása hatja át a westernt, minden jel lehet, minden jel fontos lehet, olvasni kell tanulni a világot, a város szövegét, az emberi viszonyok szövevényét, mely a gonosz története, amíg meg nem értjük, és amíg ezért ki vagyunk szolgáltatva neki. Gyilkosok kezén van a város, mint Sartre Legyek című drámájában, mely az italowesternre majd kifejezetten is hat, a hasonló esetek alapvető képeként, melynek viszont a maga részéről nyilvánvaló előzményei a klasszikus western gyáva, terrorizált, elátkozott városai.

A látszólag egy stagnáció, egy félbeszakadt út történeteként kreált film a városi történetet versenyképessé teszi a nagy marhaterelés izgalmaival: szubtilisebb izgalmakat fedez fel. A két család történetére alapított cselekmény új viszonyok szövődésének történetévé válik a városban. Előbb megjelenik egy barát, Doc Holliday (Victor Mature), aztán a szerelem, Clementine (Cathy Downs). Előbb egy ellenséges nő bukkan fel, vad és céda, aztán egy angyal. Így két férfi és két nő története rakódik rá a családokéra, a nyomozás és bosszú történetére. Sok sebből vérző világ vár a szelídítő, gyógyító kultúrára. Mindennek kultúrálódnia kell, a tulajdonnak is a rablás termékéből az alkotás termékévé kell szelídülnie: az a jogos tulajdon, ami a saját munka eredménye. Hasonlóképpen szelídül a bosszú törvénnyé. Bár a seriff a törvény hőse, a törvényesség érvényesítője, a film a nyomozás funkcióját mégis összekapcsolja az ítéletvégrehajtással. Már a törvény érája ez, de még a bosszúé is. A gyilkos ellenáll, nem hagyja törvény elé vinni magát, harcol, azonnali és személyes elintézést erőszakol ki. Nyomozás, bűnüldözés, bíráskodás és ítéletvégrehajtás egysége így a bűnöző műve, a funkciók nem válnak külön, mert a bűnöző számára a minden vagy a semmi a tét, hisz mindeddig az övé volt a világ. Törvény és bosszú így és ennyiben fedik egymást, de már nem a személyes bosszú eszköze a törvény, hanem a törvény győzelmének eszköze a személyes bosszú.

A beteg orvos: Doc Holliday

A férfiak tábora előbb testvérekre és ellenségekre tagolódott: a két ellenséges családot csupa férfi képviseli, mintha a destrukció által uralt világba, az örökös háború és vándorlás világába még nem érkeztek volna meg a nők. Utóbb jelenik meg a barát, aki a két előbbi kategória között áll, a testvérnél távolibb és az ellenségnél közelibb, mintegy címzetes testvérré fogadott ellenség. Ellenség, akivel társulni tanulunk. Ezt a szerepet játssza az Earp fivérek történetében Doc Holliday. Wyatt Earp és Doc Holliday ismerkedési jelenetében két konfliktus tanúi vagyunk a bárpultnál, de mindkettőt verbálisan élik ki, egyik sem megy el a fizikai akcióig, harci cselekvésig. A revolverhős meghívja a seriffet egy italra. A seriff whiskyt rendel, a revolverhős pezsgőt, a zavart pincér kapkod, nem tudja, melyik parancsot teljesítse. A revolverhős fenyegetően erősködik. Jó, legyen pezsgő, megy bele a seriff végül a maga

rendíthetetlen nyugalmával: az erő az, amely enged, nem a gyengeség, mely hajlamos a bepánikolt erőfitogtatásra. Doc Holliday is revolverhős és vadnyugati legenda, de pezsgője és erősködése gyenge pontra, sebezhetőségre utal. Az igazi erőt csak akkor használják, amikor ennek értelme és haszna van, Earp ezért békülékeny. A második konfliktus a jövőre vonatkozó kérdés formájában körvonalazódik, s az az értelme, vajon Earp fog helyet kapni Doc történetében vagy Doc fogja megkeresni helyét Earp világában? A barátok esetén is felvetődik itt a kérdés, ami a szeretők esetében szokott: melyik lép be a másik világába? Reméli, hogy csak a gyilkosoktól akarja megtisztítani a várost, nem akar minden egyéb problémát megoldani, teszi fel a fenyegető kérdést Doc a seriffnek. Earp erre elgondolkodik: valóban igaz, hogy csak öccse gyilkosait akarja elkapni, de miért ne tenné meg, amiért fizetik, miért ne tisztítaná meg a várost az egyéb problémáktól is? Az egyebekbe a revolverhős mindenek előtt a maga önkényuralmát érti bele, s ki is hívja párbajra a seriffet. Earp két gesztust tesz: kabátját felemelve mutatja, hogy fegyvertelen, s egyúttal jelzi, hogy felfegyverzett testvérei áttekintik a teret és uralják a terepet. Doc Holliday elveszti a párbajt, mielőtt elkezdené. Az első összeütközésben a seriff engedett, a másodikban ezért presztízse sérelme nélkül engedhet a revolverhős, az egyensúly helyreáll. Mindebben nincs semmi gyűlölet vagy rosszindulat: a Nyugat férfiai próbálgatják egymás erejét.

Az Earp fivérek marhaterelő cowboyból vedlettek át rendőrré, de a cselekmény megbízható, pozitív táborát alkotó figurák minden metamorfózisban őrzik paraszti tulajdonságaikat. Doc a városból jött képzett ember, de nem gyakorolja orvosi hivatását, s paraszttá sem válhat: besorolhatatlansága a hanyatlás, a halálra ítéltség jele. Az Earp fivérek képviselik a vidék örök nyugalmát, ők azok, akik egyformák, bármi jön, emberi stabilitásukon mérve a Kelet-Nyugat oppozíció csak valami felszíni jelenség, a politikai divatok kérdése. Kényelmes, ráérős nyugalmuk, komótos köznapi rituáléik, tisztességtudó barátságosságuk és kemény kiállásuk őket jelöli ki a hősök táborává. Ők azok az ősi típusok, akik az új világ, a jövő, a törvény, rend és haladás szolgálatában állnak, terveik vannak az új világban, melyeket a maguk képére formálnak. Doc Holliday ellenben a „vadak" közé tartozik, aki a szemünk előtt áll át a hősökhöz. Doc Keletről jött, Earp a Nyugathoz tartozik, s a keleti figura, a Kelet menekültje vadabb, mint a kultúra felé menetelő, gyilkos hivatás helyett termelő hivatást választó Earp család. A Kelet szakadárja nyugatibb a nyugatiaknál. A westernben általában kötekedve és harcolva ismerkednek a jövendő barátok. Itt ez a kötekedés egyoldalú, melyben Earp tűrőképessége, nyugalma győz. A jelenetet a revolverhős köhögési rohama zárja, majd a feszültség oldódása után, ismét emberekkel telik meg az imént kiürült tér. A jelenet jelzi, hogy Earp a megfontoltabb, Doc a vakmerőbb és beszámíthatatlanabb. Earp és testvérei vannak túlerőben, de nem nyilvánítják ellenféllé a revolverhőst. A rendőrök és a revolverhős barátsága valamiféle sorkatona-partizán szövetség, s az Earp fivérek azért nyilváníthatják baráttá a revolverhőst, mert csak pozíciójukat tekintve azok, de lélekben ők sem sorkatonák. Nem hivatalnokok, hanem magányos harcosok.

Doc Holliday orvos és revolverhős, aki segíti a rendőrök munkáját. A beteg orvos olyan paradox képlet az elbeszélésben, mint a bűnös bűnüldöző. Az általa külsőleg legyőzendő rossz által belsőleg legyőzött figura, a reménytelen hősiesség tragikus alakja. A halálra ítélt figura, a civilizáció szakadárja, a másodlagos csavargó menekül a (rút) halál elől és keresi a (szép) halált. A feketébe öltözött Doc űzött és kötekedő figura, keresi a rizikót, a kihívás, a harc az életeleme, a halálveszély tartja benne az életet, az intenzív azaz veszélyes élet élteti.

Sírok jelzik a revolverhős útját. „Ha az ember ilyen alakot követne mint maga – mondja Earp – csak temetőről-temetőre kellene mennie." Valami azonban a gyilkosban is marad az orvosból, mert a lovagias revolverhős a gyilkosok gyilkosa, az életet aratók aratója.

Doc a haláltól érintett, az életen túl van, ezért olyan, amilyen Wyatt Earp legfeljebb fiatalon lehetett, még az életen innen, meg nem érintve az életbölcsességtől. Az Earp fivérek is csavargók, akik menekülnek a múlt elől és keresik a békét, s a törvényen kívüli városban szembesülnek Doc sorstípusával, aki túl messzire ment, ahonnan nem lehet visszafordulni. Ezért olyan nagy erény az Earp testvérek nyugalma, rendíthetetlensége, türelme, szerénysége, igénytelensége. Doc világot feldúló és önpusztító szenvedélye emeli ki a szoborszerű figurák látszólagos passzivitásának, az események logikáját kibontakozni hagyó, a világot lenni hagyó erényének bölcsességét.

Doc felfokozott tükre az Earp fivérek harcosabb múltjának. Ugyanakkor kettős tükör, mely a Clanton-csoport világát is tükrözi: Doc ugyanolyan zsarnok a saloonban, mint azon kívül a Clanton család. Clantonéké a marhakereskedelem, Docé a játékkaszinó haszna. Holliday is hatalmaskodik, megalázza és elűzi a városból a hamiskártyást. A Clanton banda hatalmaskodása immorális, Docé morális, de ez is hatalmaskodás. Doc is azt akarja, amit Earp, megtisztítani a várost, de a rögtönzött önbíráskodás, s nem a törvény útján. Doc az esztétikai etika és az intuitív jog hőse: elkésett király, jó kényúr.

Az Earp testvérek még csavargók, Doc már csavargó, azoknál fejlődési stádium a csavargás, ennél sorsválasztás, egzisztenciamód. Az út, a vándorlás részegsége, öncéllá válása ugyanolyan betegség Doc esetében, mint Clantonék esetében a fösvénység, a tulajdonvágy, a halmozás öncélúsága, a kizsákmányolás. Az egyik esetben a szabadság mámora, a másikban a fösvénység, a szerzés, a birtoklás mámora alakul függésbetegséggé.

A kultúra csupa defektes, szárnyaszegett vagy tehetetlen formában jelentkezik. James Earp esetében, aki síma arcú fiú, akinek még nem serked a szakálla, a tenyerében óvott „kincs" volt a kultúra: már megint azt nézegeti, súgtak össze bátyjai. Doc Holliday a kultúra árulója és a civilizáció menekültje, ki a kultúra ígéretei cáfolatának tekinti a halált. Nem hazugság-e minden kultúra egy olyan világban, amelyben meghalunk? A kultúra harmadik képlete, mely még mindig életképtelen, a James tenyerében rejtőző szimbólum ígéretei és Holliday csalódása és felháborodása után, Hamlet, de egy részeges öreg ripacsban megtestesülő vadnyugati Hamlet. A részeges, öreg, kallódó Hamlet bevonulása az életképtelen kultúra következő arca. Pózoló ripacs, harsogó retorika, s mégis benne van a lényeg a torzképben, mindenki itt tolong a füstben, várva az előadást. A részeg színész azonban eltévedt, az előadóterem helyett a mexikói kocsma asztalán szaval. A hamisítvány tulajdonsága az igazság, a csődből emelkedik ki, azon tűnik át a jövő, az értelmetlenségen az értelem. Az asztalon szavaló ripacs emlékezete csődöt mond, Doc folytatja a monológot, amit ő sem tud befejezni, ezúttal köhögésbe fulladnak a Shakespeare-i szavak, de jelen vannak, őrzik a világ sorsát. Mindenki csak egy részt tud elmondani a szövegtől, de a szöveg létezik, vár, ily módon a szellemben adott teljességképlet felé halad a világ, minden tévelygésen keresztül. A haldokló porhüvelyében élnek és szólalnak meg a Shakespeare-i szavak, a kultúra szakadárja és legfőbb ellensége egyúttal a kultúra csúcspontját őrzi és szólaltatja meg. Doc sokkal vadabb típus, mit Earp, mégis ő folytatja a félbeszakadt Hamlet-monológot, benne játszódik le a fordulat, a revolverhős öngyilkos átállása a törvény oldalára. Ő képviseli az emberlélek alapvető drámaiságát, állat-lélek és Hamlet-lélek egységét. Az ő létformája a lázadás.

A legfundamentálisabb lázadás, melyben egy létező a saját fundamentumai ellen lázad, eredendően elégtelenné nyilvánítva magát, s ezzel végtelen fejlődésteret nyitva a szellem tekintete számára. A teremtmény protestál, a teremtett világ legáltalánosabb összefüggéseit helyezve vád alá, s maga az Isten kompetenciája kérdését vetve fel. Shakespeare nem a színházteremben szólal meg, hanem a kocsmaasztalon, de megszólalása mélyebb valami, nem szórakozás és nem is a művelődés aktusa, nem a kultúraápolás polgári rituáléja. Más: a végső titkok megfogalmazásának kísérlete, gyónás, szembenézés legjobb, legértelmesebb részünk bukásával. A köhögésé az utolsó szó: a szenvedélyes szerelem, a harc mámora, a csavargás szenvedélye mind betegség.

A kudarcot vallott ripacsot nagy tisztelettel búcsúztatják. Mégis történt valami, Shakespeare meglátogatta a várost, dadogva, de megszólalt, jelen volt. A Ford által teremtett figura komikuma nem korlátozza méltóságát, a kettő egyszerre teljesedik. Kevésbé burleszk elemekkel, de hasonló módon visz komikumot a film Earp figurájába is.

A férfiak rendszere

Wyatt Earp és Doc Holliday közös vonása, hogy nemcsak a magányos férfivilág részei, az egyik (Doc) a nőktől jön, a polgárnőtől a prostituált felé lépve „tovább" vagy „vissza", a másik (Earp) keresi a nőt. Earp és az öreg Clanton közös vonása a gazdasági vállalkozás, a marhaüzlet érdekeltsége. Doc és Clanton közössége a hatalmaskodás. Doc egymaga nem is áll neki a Clanton-terror felszámolásának, a maga egyéni drámájával van elfoglalva, egyéni problematika és közügy találkozása Earp, s nem Holliday lelkében megy végbe. A városban Holliday az úr, a környéken az öreg, a nappalok ura az öreg, az éjszakáké Holliday. A város azonban a táj része, s az éjszaka csak a nappal szünete: Doc Holliday ily módon kallódó fiú marad a Nagy Öreg által terrorizált világban, az archaikus, fel nem szabadult világ gyermeke. „Ez Doc városa!" – támad a seriffre a ledér nő. Doc városa azonban az Öreg országának városa, Doc moralizálása, sőt hőstettei is szép gesztusok csak, melyek nem változtatnak a világon.

A Nyugat lánya

Tombstone-ban mindenki a Nyugat gyermeke. Egy részük cinikusan tagadja a kultúrát, más részük tragikusan (Clantonék illetve Doc, a gyilkosok illetve a revolverhős). Az Earp fivérek készek a letelepedésre és a munkára, míg a polgárok már letelepedtek és érdekük lenne a törvényesség, de ez, hogy érdekeltek benne, kevés, megteremteni nem hajlandóak, áldozatot nem vállalnak érte, legfeljebb a szenvedély rendje áhítja itt a törvényt, de nem ismerik a rend gyönyörét és szenvedélyét, ami nem rendőri szabályozást, hanem kulturális rendet jelent. A „Ne ölj!" vagy a „Ne vedd el a másét!" negatív, tiltó parancsai nem elegendőek a kultúrához, csak a terrort szabályozzák, nem visznek át a lét terrornívójáról a kultúrnívóra.

Tombstone egyetlen utcája nem is egy, hanem fél utca: minden ház a sivatagra néz, a végtelenre, mely – miután az Earp család feláldozta legifjabb tagját, előbb úgy tűnt, hogy a vállalkozás, utóbb kiderült, hogy a törvény szellemének – templom és temető. Az első városi reggelen, amikor a testvérek nyomozni kezdenek, társzekerek vonulnak, születő, dolgos, harcos világ nyüzsgését látjuk, melynek középpontja a három testvér, akik útját félbeszakította a rablógyilkosság. A város a megszakított út és a megoldandó rejtély első képlete, melyet második képletként követ Chihuahua (Linda Darnell), a nő, mint „Nyugat-lánya", a férfivilág nővariánsa. A városhoz hasonló rejtély Chihuahua, akinek szerepe sorsa beteljesülésekor

tisztázódik, mint a revolverhősöké, a halál pillanatában. Chihuahua olyan, mint maga Tombstone: meg kell szelidíteni ezt a földet, mint egy vad amazont, hogy sivatagból termőfölddé váljék, ahogy a lány asszonnyá válik. Az egyik esetben a kultúra az a szelídítő, ami a másikban a szerelem. Ezért az erotika is megfelel a barbárságnak. A klasszikus western szexológiája messze esik a posztmodern ember igényeitől, a műfaj alkotó korszaka ezért sem élhette túl a hatvanas éveket, az italowestern volt a búcsúzása.

Az első nap estéjén a saloonban vagyunk, Doc fellépése előtt ismerjük meg a férfivilág első számú nőalakját, a cédát, a kalandornőt, szex-szimbólumot, akinek a vad városban nincs ellenképe, még nem áll szemben vele a szűz. A szerető-típussal nincs hitves- és anyatípus szembeállítva. Chihuahua felteszi lábát a kártyaasztalra, melynél Earp pókerezik. Henry Fonda nyársat nyelt merevséggel ül, igyekezve a kártyalapokra összpontosítani figyelmét. A lány, miután lába nem érte el a kívánt hatást, édes, kényes, kéjes, dévaj dallal bűvöli a férfit. Álmodozón kacér és könnyeden vidám dalt ad elő a szenvedélyes, erotikus nő. A dal újabb alkalom Fonda mesterséges bambaságát szembesíteni a nő pajkos csibészességével. A zavart, dermedt férfi egész testének merevsége egy másik merevség képévé válik, hogy a helyzet tökéletesen áterotizálódjék. A bátor seriff mozdulni sem mer.

A lány előbb lábát mutogatja a rezzenéstelen bálványarccal feszengő seriffnek, utóbb melankolikusan csábító, kihívóan ingerkedő dallal zavarja meg játékát. A seriff azonban eleget ölt, hogy ne vonzza a puszta erotika, amely ebben a rendszerben az ölés rokona vagy női pótléka, pótcselekvés. Ölés és ölelés alternatívájában jelenik meg az erotika, mely olyan ölelés, amely még nem az ölés poláris ellentéte. A szeretkezés mint erotikus kaland nem az ölés ellentéte, ő is valami hasonló leterítő, kiütő beavatkozás, ha nem is hasonlóan jóvátehetetlen. A gyilkos is, a szerető is testivé tesz, s az erotikus kalandornő majdnem olyan teljesen tesz testté, tehetetlen súllyá és prédává, mint a gyilkos. Az erotika olyan összecsapás, amelynek célja a szerzés, meghódítás és alávetés, kifosztás.

Az erotika megnyílás és összekeveredés, az autonómia sérelme, a testi integritás összeomlása, a prekozmologikus káosz regresszív diadalának testnyelvi képe, míg a szerelem az autonóm emberek érzelmi és szellemi, együttérzés és megértés közvetítette együttélése, nem katasztrofális esemény, hanem védő és ihlető, termékeny és megbízható közeg, mely lehetővé teszi az utódok növekedését és nevelkedését. A kéjszerző szeretkezés olyan, mint a postakocsi megtámadása, a vonatrablás vagy egy széf feltörése. A tombstoni prostituáltak, mint a halál rokonai, nem elég vonzóak a hős, a halál birodalmát megjárt ember számára, aki meg szeretett volna térni a halál birodalmából a munkáéba, de megtérését megzavarták, a halál birodalmának csapatai üldözik az életet keresőt a gyilkosok személyében. A munka mint kalandos vállalkozás azért sem tette lehetővé a kilépést a halál birodalmából, mert csak félúton van a halál birodalma és az otthon között – itt az otthon is létmód, reménybeli létforma, melynek Clementine hozza majd hírét –, ahogy a ledér nő is félúton van a gyilkos világ illetve a szüzek és anyák között. Női társaságban az ember csak veszít – állapítja meg a pókerező Earp, mert csak ilyesfajta nőket ismer, mint Chihuahua. A nemi háború is csak háború, s a nem(iség) harcosa, a vamp, hiába álmodozik a békéről, melankóliája ezért nem egyszer fűszeres önirónával telített. Az erotikus szépség profi bűvereje és kirobbanó szenvedélye mind az éretlenség szimptómái. Chihuahua plakátszerű erotikája, nemi önreklámozása és taroló aktivitása is letelepedni nem tudás, egy sorsfázis sorssá válása, egy érési szakasz végállomássá válása.

A nő mint szexterrorista olyan, mint az orvos, aki öl. Az erotika, mely nem visz el a szeretetig, olyan, mint a revolverhősök párbaja.

A lány háromszor köt bele a seriffbe, aki, dermedten a semmibe meredve, egész testével hárítja a csábítást. Chihuahua a lábát mutatja, utóbb frivol gúnydalt énekel, végül kártyacsalóként segíti Earp pókerpartnerét. A Wyatt Earp mögé álló, lapjaiba tekintő cifra lány jeleket ad az ellenfélnek. A ledér nő megpróbálja felizgatni a férfit, ami látszólag nem sikerül. Látszólag: mert a túlmerevség, majd a játszma feladása, a lapok ledobása a nő diadalát jelzik. A nő a merevségben csak az ellenállást látja, nem az érintettséget, ezért Chihuahua a hamiskártyához csapódva áll bosszút. A nő, aki rossz társaságba keveredik: ez az összefüggés is visszatérő jellemzője lesz a Nyugat lányának. A csavargónő egyben kallódó ember és önpusztító. Kéjsóvár szenvedélye önzésével, erőszakos rámenősségével ez a típus elriasztja a férfiakat, pillanatban élő könnyelműsége és szextárgyként való öntálalása lehetetlenné teszi a tartós kapcsolatokat. Promiszkuitása ellentmond szerelmi vágyának, mellyel Docot üldözi. Így végül ő is Dochoz hasonló ellentmondásos figura: ha nem is a szerelemben, végül az önpusztításban, a halálban egyesülhetnek. A hasonló figurák (pl. a *Párbaj a napon* hősei) esetében úgyis a halálban való egyesülés minden szerelmi egyesülés végcéljainak utolérhetetlen, idealizált képe.

A csalás leleplezése végül lehetővé teszi, hogy a törvénytudó férfi legyőzze az erotikus nő varázsát. A férfi kivonszolja a nőt a saloonból és a lokál előtt álló itatóba meríti a forrófejű verekedőt. Ezáltal a víz, a pofozkodó harcosnő lehűtőjeként, ellenprincípiumaként jelenik meg. A nő – mint a víz tüzes ellenképe – a vad férfiak, gyilkosok és barbárok oldalára kerül. Az izgatott nemi szervek világa és a gyilkos fegyvereké, akárcsak a tüzes vízé, a pálinkáé, a tüzelő, égő dolgok egységes rendszerévé áll össze. Az ölés és a szeretkezés az otthonalapítással ellentétes princípiumok a klasszikus westernben, ezért az eljegyzési csók a film végén gyermekien szűzies. A szerelem óvatosan bánik a szex-szel, mint aknamezővel a tűzszerész.

Chihuahua, miután a seriffet bolondította, elesett vágyakozással érdeklődik a pultosnál, Doc merre jár? Az egyik viszonyban erotikus szélhámosnő, a másik viszonylatban szerelmes naiva. Előbb kihívóan csábítja az egyik férfit, akinek extrém merevsége mutatja, hogy nem teljesen védett a csáberővel szemben, utóbb esengve kutatja, hol jár Doc, és mikor jön vissza. A ledér nő ily módon nemcsak izgató, megható is, a harcos női megfelelője, aki úgy hív ki, cukkol, izgat szerelemre, mint a riválisok harcra. A nő erotikája éppen olyan támadás a seriff ellen, mint amikor a revolverhősök belekötnek egymásba a főtéren. Ha a kacérság a párbajt megelőző kötekedésnek, úgy a szeretkezés magának a halálos párbajnak felel meg. Így is van: a ledér nő Doc iránti szerelmébe valóban bele fog halni. Chihuahua vereségre van ítélve, mert az erotika háború, a háborúban pedig az egyik fél a porondon, csatatéren marad, leterítve, míg a másik tovább vonul. Vagy: ha a szerzőkben és a nézőkben a szerelmi melodráma beteljesítéséhez szükséges elegendő lelki erőt feltételezünk, mindketten a porondon maradnak. A ledér nő nem telepíti le a férfit a saját tereiben (otthon, kert), hanem ő él a férfiterekben (bandák búvóhelyein, azaz férfiházakban vagy mulatókban), ezért nem kaphatja meg, azaz nem háziasíthatja, nem formálhatja át a férfit, és nem kap a férfitól gyermeket. Chihuahua halála a western érzelmi elszámolási rendszeréhez tartozik. A ledér nő az életét adja a szeretett férfinak, amiért más férfiakat is szeretett. Ezt nem a szeretett férfi kéri tőle, és nem az hajtja be rajta, hanem a sors, amelynek nem ő a végrehajtója, hanem a másik férfi, a nem szeretett. Az ítéletet az alkalmi szerető hajtja majd végre, ő fogja lelőni a ledér nőt.

A promiszkuitás talán növeli a kéjt, de csökkenti a szerelmet. Nem az óvó szerelem, hanem az elhasználó és eldobó erotika táptalaja. A film legerotikusabb részletei a ledér nő kacér dalai. A sűrű és homogén férfiközegben Chihuahua dalai szemérmetlenül kihívó erotikus aktusok, az előadóművész erotikus dala csoportszexként hat.

A céda nő a férfit üldözi, ráadásul két férfit, az egyiket játékosan, a másikat valódi szenvedélytől hajtva; az egyikben szenvedélyt akar ébreszteni, a másik iránt szenvedélyt érez. Chihuahua nemcsak szubjektuma, objektuma is az erotikának, vissza is él vele és magát is áldozatul veti szenvedélyének. Halála, mint egy érzelmi elszámoltatási rendszer része, ugyanolyan természetű, mint a férfihalálok. A Clanton család és Tombstone két viszonylag önálló elszámolási partner. Az ellenfélnek is négy fia van, az Earp fiúk is négyen vannak. A Clanton banda tagjai gátlástalanul lemészárolják a legifjabb Earp fiút, és a többiek szemébe nevetnek. Az Earp fiak törvényes és lovagias harcot indítanak a banda ellen, mire azok orvul és sanszot nem adva lemészárolnak egy újabb Earp fiat. Ezért aztán az öt Clanton mind elpusztul, a támadók öt aljas hullával tartoznak a nemes kettőért cserében. Másként a város. Az Earp család két fivért áldoz fel a városban, mely a férfihalálokat nőre cseréli. A folytathatatlan, önemésztő férfivilágot kell, a nő által, folytatható világra váltani. A folytathatatlan egynemű világot folytatható kétnemű világgá kell változtatni. Az Earp család két férfiéletet ad Tombstone-nak, melytől szüzet kap a maga vitális és morális, testi és kulturális újratermelésére. Két férfiélet nem sok érte, hisz a szűz szülhet három és több fiút. Az Earp család feleződik, hogy aztán végtelenül szaporodhasson. A western a régi európai nemesi mitológiából hozza át a férfi véráldozat követelményét, mely áldozat megszenteli, jogos tulajdonná teszi és megtermékenyíti a földet. A nő kétszeresét éri e rendszerben a férfinak, az utóbbinak pedig csavargó harcosból át kell változnia megbízható házassá, paraszttá, hogy megkapja a nőt, míg az asszony egyetlen feladata, hogy azonos maradjon, mert ha átváltozna, ő lenne harcossá és csavargóvá. Az átváltozott, férfias harcivilághoz alkalmazkodott prostituáltak itt nem számítanak nőnek.

Clementine

A honfoglaló férfiak „Haza”-találása csak a nő által lesz hazatalálássá az otthontalálás értelmében. A „hon” közepe az „otthon”, s ezen a középtaláláson múlik a westernben pokol és paradicsom különbsége, egyébként a kettő ugyanaz a nagy, nyitott ország, a határvidék.

A tornácon álló asszonyok perspektívájából látjuk a postakocsi érkezését, mintha a postakocsi érkezése csalná elő, hozná felszínre a városban egyébként rejtezkedő, nem érvényesülő női létet vagy mintha a nők az esőcsináló rituáléhoz hasonlóan bűvölnék elő a postakocsit, ami Tombstone-ban a jövőt jelenti, mely azonos szimbólumot kap a közlekedéssel és a kommunikációval, az emberi kultúrába való beleszövődéssel. A postakocsiból kiszálló lány, Tombstone számára ismeretlen szellemi species képviselője, dísztelen, zárt ruhában s virágos kalapban, puritán fegyelmet képvisel, de szolid fegyelmet, melyet átlelkesít a gyengéd érzékenység. Az erkölcs és az esztétikum találkozik, és egymást emelik, támogatják a westernek nőiben, csak a vad szenvedélyek és a szigorú és kegyetlen jog kerülnek egymással szembe a gyilkosok és fejvadászok férfivilágában. Ezek a nők olyan szépek erkölcsileg, hogy esztétikailag nagyon keveset kell cifrálkodniuk, esztétikumuk éppen szerény visszafogottsága által meggyőző. Az erkölcsszimbólum egyben örömszimbólum is a westernben, míg az erkölcsös örömön kívül csak öngyilkos kéjek vannak, melyek szétválaszthatatlanul keverednek a kínnal,

ezért lehet a revolverpárbaj nagyobb csúcspont, mint a szeretkezés. A hívatlan vendég tétován megállapodik a sivatagra néző erkélyen. Az idegen nő hozza magával a polgári otthon hangulatát, ezért a duhaj Tombstone válik tőle idegenszerűvé.

Miután lezajlottak az első harcok és tisztázódtak a frontok, Earp a sivatagra néző tornácon ül, kényelmesen terpeszkedik, ott, ahol a férjeiket hazaváró asszonyok kémlelik a katonai westernekben a végtelent. Így fogadja a seriff, lábaival a korláton, széke hátsó lábain hintázva, a postakocsit, melyből Clementine kilép. Az, ami a Nyugat az országban, az a Nyugaton a sivatagra néző tornác: a front, a határ, mely a térben reprodukálja az idők kezdetét, a teremtett és a teremtés előtti világ határát. A seriff az „út szélén" várja a gyilkost (mint Dürrenmattnál is), de ez az útszél mintha a „Tejút" széle volna, a „messzeség" lehető legmagasabb fogalmának expozíciójaként. A gyilkost váró Wyatt Earp előtt előbb a nő jelenik meg, a gonoszt megelőzi a jó perszonifikációja. Az örökké a sivatagra néző erkélyen terpeszkedő férfi nem tudta, hogy ezt a nőt várja, aki nem akarja csapdába ejteni, nem üldözi, nem megy elébe, nem vadászik rá, nem köt bele, akire vadászni sem lehet, mert ez hiábavaló lenne, akiért meg kell változni, csak ezáltal hozzáférhető. Clementine egyszerűen azáltal hat, hogy van, mert olyan minőséggel bír, melytől megváltozik a világ. Clementine nem követel és nem akaszkodik a férfira, mint Chihuahua, s nem a szeretkezést kínálja mint a hálószobák, ágyak hősnője, hanem egyszerűen odaáll a férfi mellé: mellette állást kínál, pontosabban azt sem kínálja csak a lehetőségét jelzi. A szűznek nem ára van, hanem szerelmi feltételei. A reá szemet vető férfit pedig egy halvány remény készteti önmaga legyőzésére és a világ átalakítására, mielőtt bármilyen konkrét remény vagy egyezség megfogalmazódna. Az átalakításra késztető nő 1./ a győztesé (az ellenséget legyőző háborús győztesé) és 2./ az önlegyőzőé, aki nemcsak a háborút győzi le, hanem a saját harcos mivoltát, agresszivitását, békétlenségét is. E dupla értelemben a „díj", a „jutalom" a viktoriánus szűztípus. Clementine a jövő a jelenben, aki köré új világot kell teremteni, hogy el ne menjen, hogy maradjon, el ne veszítsük, s akinek tulajdonságaiba bele van írva, hogy milyen legyen a világ. A nő a „Legyen" léte, az eszmény valósága: ez az őt a férfi ellenképeként formáló viktoriánus nevelés értelme.

Clementine az a pont, ahol Wyatt Earp elveszíti rendíthetetlen nyugalmát. Az erkélyen üldögélő seriff – a postakocsi elé kijött asszonyok társaságában – az otthon oldalán áll, melynek, letelepedésre kész vándorként, védelmezőjéül szegődik. Ennyiben Doc ellentéte, aki mindig új útra indul, ismeretlen városok és új temetők jelzik útját. Wyatt Earp feladja ernyedt közönyét és feláll. Ez a felpattanás az egész személyiség ernyedt állapotának megszűnése, passzívból aktívvá válása olyan kezdetet jelez, amely még csak a férfi részéről kezdet, melyben a nő egyelőre nem vesz részt. A jövő kezdetének inszcenálása az előzmények hiányának tagadásában áll: a „vártalak", a „várt ránk a világ" meggyőződése, a két ember kombinációja eleve elrendeltségének és a világ létébe való eredendő belekalkuláltságának érzése e váratlan intenzív tevékenykedés jelentése.

Clementine megjelenésével együtt szólal meg a címdal, mely egyrészt boldogság után sóhajt, merengve fedezi fel azt az érzelmi létperspektívát, amelyben lehetséges a boldogság, s egyúttal melankolikusan emlékezik e perspektívára, mely egyszerre megnyílik a kozmoszra szegeződő tekintet előtt, amikor kilép a tájból a nő, s amit egyúttal gyászolunk is, mert a film a nagyapák reményeként ábrázolja e remény születését, azaz a mai világban elveszettként, a hőskorszak, a nagyobb kockázatok, erőfeszítések jutalmaként. A dal, mely a főcim nyitányul szolgáló motívu-

maként jelezte, hogy ez Clementine filmje, első útján kíséri be később Tombstone-ba a lányt, majd mintegy a cselekmény lelkeként indázik, belső hanggá vékonyodva.

A megindultság a westernben fizikailag is mozdulás, az imént a székén hintázó terpeszkedő férfi most lovagias tisztelettel veszi körül a nőt, gondjaiba veszi csomagjait, személye egyelőre hozzáférhető részeként. Az egyik nőt hideg vízbe nyomta, a másiknak forró vizet vitet fel. A hideg víz, a lovak és marhák itatására szolgáló vályúban, az útszélen, natúrvíz, míg a felmelegített víz, a kádban, kultúrvíz, amelybe munka van befektetve. Az egyik nőt (le)hűteni kell, a másiknak fűteni. Az egyiknek természete ellen hat a víz, megfékezve őt – tűzoltó elemként –, a másik természetazonos vele, ezért a sivatagból kilépve meg kell merítkeznie benne, s ez hazatérés.

A barát, sőt, az ellenség is megelőzi a szerelmet. A „másvalaki" változatai egyre jóindulatúbbak. Előbb az ellenség tűnik fel, aztán a barát, végül a szerelem. Az ellenség és a barát az énben rejlő kárhozat és megváltatlanság kifejezői, kivetülései, az agresszivitásé illetve a vágyé. Az Öreg (=Clanton) és Doc ilyen projektálandó, megismerendő erők, a megoldandó problémák kifejezései: a banális gonosz és az elbűvölő gonosz, az aljas és a szerencsétlen, a jó ellenképe illetve a bukott jó, a megátalkodottság és az eltévelyedés. Ha ők a projektálandó rossz kifejezői, az öntükrözés szolgálatában álló másvalakik, akkor a nő a „másik másik", az abszolút másik, a gonosz projekcióival szembenálló ellenprincípium, az introjektálandó jó összefoglalása. A Keletről jött nő ezért olyan halk és passzív, nem követelő csak ihlető, nem utasító, hanem elbűvölő hatalom, mintha földre szállt angyal volna. Az angyal nem hivalkodó nő, sem az agresszivitásnak, sem az erotikának nem dominája. Az angyal az, aki bármelyik mozinézőnek az anyja, a lánya vagy a felesége lehetne.

A veszedelmes szerető ugyanolyan, mint a kizsákmányoló munkaadó. A szenvedély toporzékolása és önzése arra irányul, hogy a lehető legrövidebb idő alatt a lehető legtöbb ingert vagy hasznot facsarja ki az ellenfélként tételezett áldozatból, aztán tovább vonuljon, mint a nomád hódító horda a felégetett tájról, ahol a fű sem nő többé. Clementine valami újat hoz erre a tájra, ahol csak a szenvedély tatárjárását ismertük.

A *My Darling Clementine* Nyugatjának két hőse van, Wyatt Earp és Doc Holliday, s a két hős mellé a két nő is felsorakozott: Chihuahua és Clementine. Kétféle szépség: a szépség, mint megejtő, vad csáberő, illetve mint puritán szelídség. A sivatagi forrófejű és az otthont ígérő városi lány. A csavargónő és prostituált illetve a Keletről jött, művelt lány, az ápolónő. Az, aki férfiakon át vándorol s akinek életén hasonlóképpen férfiak vándorolnak át, illetve a másik, aki kitüntetett személynek szánja magát, kitüntetett viszonyok hősnője, kitüntetés és privilégium. A két nő a klasszikus westernben nem egyenrangú: a túlléphető és a túllépheteten nem egyenlősíthető. A szórakoztató és a gyógyító vagy megváltó nem egyenértékűek, egyik csak a show királynője, a másik az életé. Az erotikus nő nem a halál ellenprincípiuma. A szerelem a másik létéért vállalt felelősség, míg az erotika az izgalmak cseréje. Nem a Libidó, hanem a Charitas vagy az Agapé hősnője a halál ellenprincípiuma. Az ölő férfinek nem az ölő nő az ellentéte, még akkor sem, ha csak a bájaival öl, mint Delmer Daves *Jubal* című filmjében. Mindkét férfit, a seriffet és Docot is sok minden választja el a városi nőtől, de Earp a Nyugat lányával, Chihuahuával is szemben áll. Earp és Clementine viszonyában hátráltató tényező a barátság: Clementine a barát szerelme, Doc menyasszonya. Elválasztja őket, a seriffet mint nyugati férfit és az ápolónőt mint keleti nőt a feladat, a testvér halála, az Öreg, a családok háborúja. Ha a seriffet nyugati férfinak neveztük, akkor Docot legalábbis

vadnyugatinak kell neveznünk. Ha Doc a fő akadály Earp és a nő között, Doc és a nő között még több az akadály, Docot elválasztja a nőtől betegsége, múltja, bűnei, melyek végső soron mind a halálszimbólumban foglalódnak össze. És elválasztja őket továbbá – a halállal egyenértékű további elválasztóként, a másik nő, Chihuahua. Doc és a lány relációjának elválasztó motívumai az Earp-Clementine viszony elválasztó motívumait leválasztó tényezők.

Clementine elválasztó, hátráltató motívuma Wyatt Earp viszonylatában a lány szerelme a másik férfi iránt. Kezdetben Doc Chihuahua erotikus szenvedélyének és Clementine gyengéd szerelmének tárgya. Wyatt Earp, nem szeretett hódolóként, Docot beszéli rá a lányra, önzetlenül munkálkodva a csodált nő boldogságán. „Finomabb lányt nem találsz, széles e világon! Ha úgy tetszik, csinosabbat sem!" Az a férfi, akinek nagyobb az esélye a nőnél, nem az a férfi, akinél a nőnek nagy az esélye, mert más nők szívében is ő az esélyes. Itt azonban nem ez a probléma, hanem az, hogy az a férfi, akire a nő vágyik, sőt akire minden nő vágyik, ezúttal nem a nők, hanem a halál jegyese, egy elátkozott, egy démoni figura, egy katasztrófa, egy tornádó, szembeállítva a megbízható lovaggal. A férfialternatíva úgy működik a cselekményben, mint az első illetve második választás típusmegfelelője. Az, hogy a nő első alkalommal a beteget választja, azt fejezi ki, hogy az első választás beteg választás, mely életalapításra alkalmatlan vonzerőkön orientálódik. Vagyis: a kultúra, a természethez képest, megkettőzi a választás kínját, bizonytalanságát és a választók sorsának kockáztatottságát. A szerelmi rabul ejtőt, a férjet fogni vágyó szépséget a szabadság megtestesítője vonzza, a szabadság azonban a szerelem kellemes bilincseit sem tűri. A szeretetet az erotika vonzza előbb, nem a szeretet. A kultúra hősnőjét a destrukció daca és nem a vágy alázata szólítja meg legelőször. Ez a beavató érzés.

A western józan, szerény szerelemkoncepciója a nagyanyák szerelmének képe akar lenni. Gyakran van a westerni párválasztásban valami sérült és rezignatív, de nem az eszmények feladása, hanem az eszmények és illúziók megkülönböztetésének képessége a konfliktusok és tapasztalatok eredménye, akár a *Shane*, akár a *Ben Vade és a farmer* című filmben, melyekben a nő vágyakozó tekintetet vet a revolverhősre, de a farmert választja. A filmek koncepciója szerint mégis ez volt a szerelem, mely országot szült és kultúrát, mely nagy nemzetségeket alapított, ez volt a győztes érzés, nem a másik, az elcsábult fellobbanás. A fellobbanás lassan pokollá züllő paradicsomot választ, míg a valóságos, teherbíró, okos földi szerelem pokolbeli választás, mely paradicsommá teszi a poklot.

A Hamlet monológját szavaló Doc első alternatívája, tragikus háromszöge: Chihuahua és a halál relatív ellenpólusai között helyezi el a férfit. Második alternatívája Chihuahua és a halál közös pólusát állítja szembe Clementine pólusával. Eurydike jön ezúttal Orpheusért s a Nyugat a halál birodalma, a Nyugat és a halál közös definícióját adja a Shakespeare-i Hamlet-szó: az „ismeretlen ország". A halál stigmája teszi vonzóvá Doc alakját, ő a nagy feladat az élet számára partnert halászó nő ambíciójának. Wyatt Earp is a Nyugat szürkületi világához tartozik, a hős is féllény, de fordított értelemben, az életkeresés értelmében, mint pl. Gorkij Foma Gorgyejevje. A Nyugat különös átmeneti típusai mind erkölcsi keveréklények. Doc Holliday gyógyító, aki öl, de van olyan ölő is aki dajkál (John Ford: *Three Godfathers* című filmjében).

Doc démonikus figuráját egy Kaméliás-melodráma emlékei humanizálják. Nincs élete, jövője, egészsége, nem tud mit adni, azért dobja ki a lányt, aki többet érdemel. Ennek a nőnek egész ember, egész élet jár, az idők teljessége. Ez a nő, a maga szerény finomságában

és látszólagos gyengeségében, külsődleges passzivitásában és odaadásában egy alapító: a legnagyobb erőt képviseli, a vad erőket szelídítő erőt. Ez az erő hozza el az idők teljességét, minden idő, melyben ez az erő fellép és tevékenykedik, ebből a teljességből részesedik. Akinek Clementine végül igent mondhat, az az erő kapja meg a garanciát, hogy törekvései teljesülnek, ezután minden sikerül. Ez a Kezdet.

Clementine visszahív a kéj és halál völgyéből s a tombolás városából. „Én már az árnya sem vagyok annak, akit ismertél." – mondja Doc. Doc nem tud életet nyújtani, ezért dobja ki a szüzet s választja a cédát. Az erotikus nő olyan érzéstelenítő, életfájdalom-csillapító, mint az alkohol, mely az élet elmaradt örömeit pótolja, s kiirtja az agyat, hogy ne zavarjon többé az élet üressége.

Hamlet is kidobja Opheliát, Docnak igazában egyik nő sem kell, nemcsak férfiak hullái, szerelmek hullái is jelzik útját. Örök kamasz, akit a nő ugyan nem tesz már gyámoltalan kisfiúvá, de aki a nőt még nem tudja anyává tenni. Ezt az utóbbi lépést teszi meg majd Earp paraszti nyugalma, mely mögött mély tisztelet rejlik, a létezés tisztelete, a nő tisztelete, a jövő tisztelete, melynek következménye a gyökeret eresztés képessége, amit a western oly nagyra értékel, hozzá kapcsolva a happy end lehetőségét.

Vasárnap

„Holnap hajnalban postakocsi megy Keletre. A te postakocsid. Ha nem utazol – én megyek el!" Doc riadt s feldúlt Clementine érkezésekor, s végül kidobja a lányt. Köhögve menekül előle, a tornácra, az éjszakába, a részegségbe, végül Chihuahua ágyába. A harcosból paraszttá átvedlett Earp a káoszból érkezik, számára a rend a kaland. A keleti nagyvárosokból érkező tanult ember, az orvos számára, aki átvedlik revolverhőssé, a káosz, a semmivel való találkozás a kaland. Vajon a kész világ lakosának, a polgárnak lehet-e még más nagy kalandja és határvidéke, mint a halál? Earp nagy utazása az élet, Doc nagy utazása a halál. Középen találkoznak: ez barátságuk története. A film közepén kibontakozik egy szerelmi háromszög, Doc és a két nő szerelmi háromszöge, melynek feloldása sajátos: a két vad szerető felemészti egymást – mint a *Párbaj a napon* vad szeretői – hogy a szelíd szerelmest hozzá illő partner örökölhesse. Úgy is mondhatnánk: az erotika a westernben fel kell, hogy emésszе önmagát, hogy helyet csináljon a szerelemnek. A film mindenek előtt jó és rossz harcát exponálja, a hős és a gonosztevők konfliktusát, melybe beékeli két rivalizáló hős harcát, kik előbb a város vezetéséért, utóbb a nők szerelméért harcolnak. Ebbe ékelődik be azután a nők harca, a két nőtípus differenciálása. A szűz az életre társ, az erotikus nő a halálra. Az egyik a kéjjel ismertet meg, a másik az örömmel, az egyik a boszorkányos bűbáj, a másik az asszonyi fenség, mint potenciális anyaiság, és a morális szépség, mint élettársi potencialitás képlete. A kétféle nemi varázs a fekete illetve fehér mágia leszármazottja, melyek öröksége végigvonul a fantázia alakulatok legújabb differenciálódásain is. Az egyik önállósítja a nemi varázst, a másik egy általánosabb emberi vonzerő részeként jeleníti meg. Ezért különbözik a néhány éjszakára és egész életre való társ, az ágytárs és az élettárs. Chihuahua italt hoz Docnak, mert ő maga is részegítő. A ledér nő kiszolgál, whiskyt tölt, ami, mint hallottuk, Doc számára halálos méreg. Itat és csókol. Míg Chihuahua Doc ágya alatt csúszik-mászik, a másik nő csomagol haza készül, a postakocsira vár.

A vasárnap megelőzi a győzelmet. A vasárnap a győzelem előzménye és nem a győzelem a vasárnap feltétele. A borbélyszékből felkelő Earp aggodalmasan tanulmányozza az ered-

ményt. Miután kiöltözik, kicsípi magát, mintha ki tudja mire és hová készülne, az a poén, hogy kiül a szokásos székre, hétköznapi helyére, a tornácon. Vasárnap azonban más a világ, végtelen kocsisor vonul, „feljön" a városba a vidék népe. Más emberek, nem a banditák. A föld népe érkezik, szekereken zötyögve, kik a dolgozók jámborságát, a kultúra termőtalaját képviselik. Az úticél a templom, mely még nem igazi templom, csak egy templom váza, gerendákból ácsolt harangtorony. Itt nem a semmit jelenti a minden, hanem a mindent a szinte semmi. Míg a banditák közegében minden lealacsonyodik és elpusztul, itt a sivatag üressége is az Ígéret Földjére utaló „üres hely", az üdvvárás kitöltetlen helye.

Earp elutasítja a szívélyes hívást, nem csatlakozik a kocsisor népéhez, Clementine azonban a férfi mellé áll, majd hozzá fordulva megszólal: „Mr.Earp! Csatlakozhatom magához?" A férfi értetlenül néz rá, erre pontosítja: „Az istentiszteletre készült, nemde?" Kacértalan szelídséggel csatlakozik a nő a férfihez, de máris ő határozza meg a célt. Úgy tesz, mintha a férfi vinné magával őt, de ő viszi el a férfit a még nem létező templomba, melyben már szól a harang, hogy különleges istentiszteletre hívjon, mely mintha a világ első istentisztelete lenne. Karon fogják egymást, s ekkor felcsendül a síkon a templomi kóros, Tombstoneban szól a harang, hálaének zendül. Hétköznap még a fegyverek, vasárnap már a rajongó hódolás és ünnepi megbékélés kórusa. Különös a prédikáció is, mert nincs még „igazi" pap, azaz lelkes de laikus hívő prédikál. A prédikáció mindenek előtt annak megállapítására szorítkozik, hogy nem lesz szabályos prédikáció, majd azt hangsúlyozza, hogy a Szentírásban nem fordul elő a „Ne táncolj!" parancsolat. Mert a vidám vasárnapi parasztnép tánccal tiszteli Istenét! A város, a tolongás, a verseny, a szélhámosok és gyilkosok, a Fegyverek Istenét, amikor eljönnek a parasztok, leváltja egy Boldog Isten. Ahogy a film elején a Monument Valley sziklái képviselték az ég oszlopait, most itt a harangtorony és a zászlórúd. Az Egyesült Államok zászlaja lobog a vidáman szökdelő táncolók fölött, mintha egyház és állam, az erkölcs és a jog, a hit és a tudás volnának az ég új oszlopai, s alattuk nyílna tér a vad, gyilkos és magányos, öngyilkos kéjeket leváltó közös boldogságnak, szelídült örömnek.

Wyatt Earp és Clementine a vígan szökellő tánc partján állnak. A férfi megint megmerevedik, s a semmibe mered, míg a nő kedvesen, kérdőn néz fel rá. Várakozón mosolyog, míg a férfi vívódik, szemmel láthatólag nagy harcot folytatva magával, hogy milyen nagyot, azt utólag sejthetjük meg testvérei megjegyzéséből. Végül a férfi erőt vesz magán, s megszólal: „Megkockáztatna velem egy táncot?" Iskolásan táncol, nem vetve le előbbi merevségét. Iskolás igyekezete azonban a nagy buzgalom jele, Clementine pedig bátorítón méltányolja igyekezetét. A közösség számára valóságos csoda, hogy az ölés specialistáját táncolni látják. Leáll a tánc, körülveszi a nép az eljegyzési gyűrűt pótló, s a boldogság örvényét is képviselő körtánc által elsodort két embert, akiket ez az aktus ebben a pillanatban nyilvánít szerelmesekké. A jegyessé nyilvánítás érzelmi hangsúlya megelőzi így a szeretői minősítést, s egybeesik a világ első istentiszteletével lelkileg egyidejűvé nyilvánított gyülekezet ájtatosságának aktusával. E különös kombinációban valami van a tilalmas szentség botrányából, a tabusértés varázsából is. A két Earp testvér, akik épp a temetőből érkezve kocsiztak arra, döbbenten megáll. „Nahát! Ilyet tenni, fényes nappal!"

A ledér nő és a gyilkos

A nyomozáshoz fogó Earp elsőként azt tisztázta, kik csinálják a nagy üzleteket: a kártyán Doc, a marhákon Clanton keres a legtöbbet. A város nappalait illetve éjszakáit kizsákmányoló

két hatalomra kell figyelnie a seriffnek. Két konfliktustípus differenciálódik, a hősök rivalitása, illetve a harc az ellenséggel. Ellenség és ellenfél eme differenciálása, a bajnokok csatájának elválasztása jó és rossz háborújától, a klasszikus westernben még a nemes lovagi torna és a komoly háborúskodás különbségét fejezi ki, nem fajul el az ellenfél lovagiatlan szemléletévé, gyűlölködő, paranoid rendszerré. A két kategória között átmenetek vannak, ez is a veszélyes megkülönböztetés pozitív kihasználásának ambíciójára utal. Doc barát, de minden pillanatban potenciális ellenfél, sőt lehetséges ellenség is, a baráti rivalitás bármely pillanatban gyilkos harccá válhat. Ez, hogy a barát ellenféllé és az ellenfél ellenséggé válhat, sokkal produktívabb sansz, mint az, ami az ezredvégi amerikai tömegfilm gonoszbirodalma-paranoiáját jellemzi, hogy a „gonosz" ellenség többé nem értelmezhető át nemes ellenféllé, s ezáltal végülis akár baráttá. A *My Darling Clementine* rendszerében nincs biztosíték, Tombston viszonyai átváltozhatnak ellentétükké, s egy barát nem egy életbiztosítás. Nincs biztosíték a szerető esetében sem, a ledér Chihuahuát, miután Doc kidobta, valóban a gyilkosok szeretőjeként látjuk viszont.

Chihuahua a gyilkosok szeretője, a szépség nyakán látjuk viszont a film elejéről ismert szimbolikus tárgyat, James tulajdonát. A nyomra vezető tárgy, a bűnjel a szeretet szimbóluma, a kereszt, amely egyrészt a gyilkos rémtett, másrészt az erotikus félrelépés emlékeként és bizonyítékaként tér vissza. Így a jó jele jelzi a rosszat, tanúskodik róla, s ráadásul kettős bűnjelként. A legfőbb jó a dupla rossz jele a szép nyak köré tekeredett állapotában.

A ledér nő nyakában látjuk viszont a halott nyakláncát, az egyik hős – Doc – szeretője nyakában a másik hős, Earp bátyjának láncát. Mivel egyelőre csak azt tudni, hogy a gyilkos vette el az áldozattól a láncot, azt nem, hogy Chihuahua megcsalta Docot, a lánc Docot vádolja. Gyakorlatilag a nő nyakában, a ledér szépség keblén találjuk meg a döntő nyomot és általa a gyilkost, de mivel a nő promiszkuusnő, a gyilkos személye nem egyértelmű. A ledér nő által a gyilkostól kapott lánc a revolverhőst hozza gyanúba, mert valóban a revolverhős is lehetséges gyilkos. Chihuahua bűne kettős, nemcsak megcsalta Docot, ezzel egyúttal gyanúba is keverte. Üldözés indul, nagy hajsza. Ford, akárcsak Kertész, nem hagyja ki a klasszikus western nagy lovaglásait, nem mondana le róla, mert érzi és érvényre tudja juttatni „filmszerűségét". Miért olyan szép egy rohanó postakocsi? A rohanás ebben a korban még személyes teljesítmény. A hat ló és a belőlük maximumot kihozó férfi teljesítményét, az élmény erejét, a rohanásérzés mámorát tekintve, nem éri utol a gép akárhány lóereje. E nagy rohanásra csak a hősök párbaja tehet méltó pontot. Earp megsebesíti Docot, előbb lőnek, aztán beszélnek, a párbajt követi a tisztázás. Előbb a fegyverek beszélnek.

A Chihuahua által ellenséggé lett két barát ismét barátként tér vissza, számon kérni a nőt, aki ekkor, előbb továbbra is állítva, hogy Doctól származik az ajándék, végül megérti, hogy ez Doc halálát jelenti, erre megmondja az igazat, mire az ágyából imént kiugrott hallgatózó gyilkos leteríti őt. Az énekesnő sodorja ugyan halálveszélybe Docot, de aztán átvállalja a férfi halálát. Csak úgy mentheti meg a szeretett Docot, ha megvallja, hogy megcsalta, azután pedig be kell fogadnia annak a férfinak a revolvergolyóját, akinek az imént, mielőtt kiugrott az ágyból, a nemi szervét fogadta be. A nők cseréje erotikus problematikája a további fokozás során a halál cseréje problematikájává éleződik tovább. A „te" halálodat az „én" halálomra cserélve a nyers szex átváltozik tragikus szerelemmé. A szex teszi tragikussá a szeretetet, s ez a tragikus kombináció a szerelem.

Chihuahua nem hal meg azonnal. Perverz szerelmi áldozat volt részéről a félrelépés megvallása, s a korábbi szexuális aktus gyilkos aktussá felfokozott ismétlése, az illegális Libidó tragikus mimézise a Destrudóban. Most következhet Doc hőstette, aki megpróbál gyilkosból orvossá visszaváltozni a lányért. E nyugati figurák hőstetteiben azonban van valami hasztalan, terméketlen és reménytelen, ami annál szebbé teszi, hogy mégis megpróbálkoznak.

A Clanton fiú két aktusa, a nemi aktus és az ölés következményi viszonyba kerül, s a nyers szex lényegének kifejezőjéül szolgál az annak kegyetlenségét mintegy átvilágító destruktivitás. Ennek következménye a nő részéről az aktív nemi szerv és a halálos seb analóg viszonya. „Ne haragudj, Doc!" – néz fel a férfira a kiterített jó rosszlány. A nőt ragyogóvá és gyengéddé minősítő közelképet kapunk a sebzett lányról. Ebből nem azt a divatos, vérmes és ideológikus következtetést kellene levonnunk, hogy a férfiak a nőket csak halálra sebzettként, a halálközeli állapotban, a lehető legkevésbé élő, kilúgozott, „kasztrált" változatukban szeretik és fogadják el, hanem azt, hogy a nemesség egy vad világban áldozathozó képesség, s hogy minden érték felismerése utólagos, ami abból is fakad, hogy az életben nemértékekkel keveredve kompromittálódik, így csak utólag válik el, hogy az emberben a sok rossz vagy a kevés jó volt túlsúlyos: az utóbbi lehetőséget épp ezek hősi felfokozódása ígéri.

Doc megoperálja a nőt. A közeli mexikói kocsma ujjongó zenéje kíséri a sötét lokálban folyó, fájdalmas műtétet. Két nő között látjuk Docot, az egyik a keze alatt fekszik, a másik a kezére dolgozik, Clementine ugyanis ápolónőként segédkezik a műtétnél. Clementine most úgy asszisztál Docnak, ahogy Chihuahua asszisztált a film elején a hamiskártyásnak. Ez az utolsó fellépése Docnak a két nő koszorújában, az alaphelyzet összefoglalása: minden nő a halál jegyesének jegyese akart lenni, s a menthetetlent menteni. Docnak gyógyítania kell, de a férfi oda- és nem visszakísérő hőse és mestere a halál határvidékének. A gyilkos és beteg orvosnak, a halál dupla rokonának nem sikerül visszaváltoznia gyógyítóvá. Doc és Clementine kombinációja sem bizonyul termékenynek. Doc eltávolítja a golyót, de Chihuahua belehal a sérülésbe. A ledér nő, aki előbb a bűnök nyomaként, nyomok gyűjteményeként lépett fel, sikerrel vállalja át Doc halálát, ami az interperszonális viszonyokat illetően áldozati rituálé, s Chihuahua önviszonylatainak rendszerében megtisztulás, tehát nem mondható, hogy nem magáért tette. Bogart is azt mondogatja e korban hasonló helyzetekben: magamnak tartoztam vele.

A végső harc

Doc érkezik Chihuahua halálhírével. Fegyvert ragad:

– Mikor indulunk?

– Napkeltekor.

Doc csatlakozik az Earp fivérek csapatához. Ez az egyetlen ajánlat, amelyet Wyatt Earp elfogad. „Családi ügy!" – mondta elhárítón a segítséget ajánló városiaknak, Docot azonban szó nélkül befogadja csapatába, mintegy pót-családtagként: „napkeltekor indulunk!"

Doc Holliday a jó zsarnok, az öreg Clanton a rossz zsarnok, s végül a jó zsarnok segít felszámolni a zsarnokságot. A film hősei mind ölnek, a gonoszok anyagi érdekből, védteleneket, a revolverhős párbajban, egyenlő esélyű ellenfeleket, a seriff pedig a gyilkosok gyilkosa. Doc végső harca irracionális: Holliday érdeke a régi Tombstone, s vele a Clanton hatalom konzerválása lenne, mert azok nappali hatalma jár együtt az ő éjszakai hatalmával. A tragikus

dandy a szenvedélyek „vámpírja”, ahogy a nagybirtokosok az érdek „vámpírjai”. Doc mint hős azonban nem más, mint lényegileg önérdek ellen cselekvő.

Wyatt Earp olyan hős, aki a nem-hősöknek, a polgároknak segít, Doc pedig az a hős, aki a gyengék, a jövő küldöttei, a munka és a boldogság képviselői segítőjének, a seriffnek segít a végső harcban. Doc titán és hős, Earp hős és polgár átmenete. Doc, lét és nemlét határainak hőse, a seriff kísérője a halál birodalmában, az életen túli dimenziókban, ahonnan ő maga nem tér vissza a mindennapi életbe, átvállalva és teljesen megvalósítva Wyatt Earp hőslétének ama aspektusát, melyet a férfinak maga mögött kell hagynia, hogy polgárrá, szeretővé, férjjé és apává válhassék. A férfi két arcának konfliktusa is a végső harc: le kell adni a végső határon a Doc-arcot, kétségbeesés és kéj kapcsolatát remény és nyugalom kapcsolatára kell cserélni, léttechnikára az eksztázistechnikát. Az önmérséklet hőse, a gáláns viselkedés tanulója kell, hogy megtérjen az etikai és ontológiai “végekről”. Újra kell tanulni az életet, különválasztani a harcost és a munkást, a tragikus és az epikus embert, a nagy pillanat emberét és az ismétlés emberét. Ezt a leválasztást, lehasítást, mégis csak egy nemcsak élet- hanem világmentő nagy műtétet vállalja át a társ, a kísérő, az éjszakai város hőse, ezért kell a végső harcban magára vennie az Earp testvéreket fenyegető halálveszélyt. Mintha önkéntes testvér lenne, aki azért csatlakozik, hogy több testvérnek ne kelljen elpusztulnia az Earp családból, melynek már sokba került Tombstone.

A két hős viszonya intenzívebb, mint a hősöké és a nőké. A western olyan műfaji régió, a fikcióspektrum olyan középdimenziója, melyben egyenlő joggal beszélhetünk hősről és kalandorról. Kalandor, amennyiben maga mögött hagyja az európai illetve keleti civilizációt, és nekimegy a vad országnak, a senkiföldjének, a – minden tekintetben – határvidéknek. Hős, amennyiben a rendezett államiság felé segíti a vad territóriumot. A *My Darling Clementine* a barátság etikai eksztázisával kárpótol az erotikus eksztázis nélküli szerelemképért. Egy viharos barátság végét és egy szelíd szerelem kezdetét beszéli el. A barátság történeteként elbeszélés egy folyamatról, melynek kezdetén majdnem megölik egymást, míg a végén közös harcba indulnak. Amennyiben két hősről szól a film, vagyis egy barátságról, amely az ellenségességből jön létre, és annak határán mozog mindig: az emberi viszony elviselhetetlenből elviselhetővé lételének, konkurensből szolidárissá tételének története. Az ellenség társsá válásának képe, amennyiben dinamikusként, azaz történetként értelmezi az emberi viszonyt, a humanizáció történetét adja elő. Az egymással való harc előbb együttes harccá, majd az egyiknek a másik harcába bekapcsolódó önfeláldozási témájú hősmelodrámájává alakul át. Amit Doc Chihuahuától kap, Earpnek adja tovább. Amivel magának tartozik, azzal Chihuahuának tartozik: aki belehal az emberbe, meghal az emberért, az a továbbiakban benne támad fel és benne él. Doc önmagától is meg kell, hogy tisztítsa Earp városát, amelyet Earp sem a maga számára szerez meg, hanem azoknak a jövendőbeli suhancoknak, akik majd biztonságban élhetnek benne.

Borzas vén varjakként gubbasztanak az elbarikádozott gyilkosok, várva a percet, a hajnalt, mely számukra a halált jelenti. Ezek nem hős harcosok, mint Doc, hanem mészárosok: számukra a harc szabályai sem jelentenek semmit, nemcsak a béke szabályait sértik meg. Az „egy család az egész világ ellen” képlete áll szemben az „egész világ egy család” képletével. Hatalmas reggel mélyén jönnek a csonka város fél – túloldal nélküli – főútján az ellenfelek. Az ünnepélyesen hatalmassá tágított táj jelzi hogy a lét története, a világ sorsa a tét.

A két nő által szeretett Doc Holliday mindkettőt kidobta; az egyikhez nem érezte elég jónak magát, a másikat nem érezte elég jónak magához. Igazi társa, akivel összhangban van, értik egymást, képesek egymás kölcsönös tükrözésére és a közös akcióra: Wyatt Earp. Doc a két nőt cseréli barátra, Earp a barátot cseréli nőre. A barát két értelemben és kétszeresen teszi lehetővé Earp frigyét, előbb a nő kidobásával, a szakítással, később hatékonyabb, véglegesebb szakítással, a halállal. A maga életét azért váltja át Wyatt Earp életére, hogy ama figurává átváltva kínálja fel létét, a maga életképesebb és fejlődőképesebb tükörképében a nőnek. Nem empirikus énjét ajánlva neki, hanem a másikba kivetített jobbik énjét. Nem a múltak tragédiáit, hanem a jövő nyugodt epikáját. A tragédia szüli így az eposzt, ezért kap az eposz komor fényű ragyogást a film végén. Jönnek a jó idők, mégis jelen maradnak a halálszimbólumok.

A halál a lovagias előzékenység és a másikra tekintettel levő előkelőség legmagasabb formája. Doc meghal, az általa képviselt mozzanat csak Earp személyiségében él tovább. Aki nem kész a nővel való egyesülésre, az halálra van szánva. Sőt, aki abszolút módon, azaz folytatás nélkül alszik ki, az mintha nem is lett volna. A nő és a halál a végső ellentétek, de csak a férfival végsőkig polarizált viszonyba került nő kerül a halállal hasonló viszonyba. A nő mint kulturális heroina: nevelő, sőt katartikus szerepe a nemi dimorfizmus esztétikai stilizációjának radikalitásától függ.

Postakocsi felkavart pora – a Kelet látogatása – fedezi a seriffet a végső harcban, miközben a betegség köhögési rohama szolgáltatja ki Hollidayt. Megint a haladás konfliktusa az elmúlással. Parasztok játsszák újra a világtörténelmet, istenek és titánok ősi harcait. Egy egész család pusztulása írmagostul – a cselekmény csúcspontja. Egy családé, amely cinikus cinkosságként értelmezte a köteléket, míg olyan család áll vele szemben, amely éppen a párbajban fogadja taggá, adoptálja a potenciális ellenfelet, Hollidayt.

Az Earp család felszabadult, elvándorolt fiai állnak szemben a Clanton család rab embereivel, atyafigura terrorja alatt álló fiakkal. A várost terrorizáló bandát apafigura terrorizálja. Individualizált alakok állnak szemben az individuáció előttiekkel. A Clanton fiak nemcsak csordákat hajtanak, maguk is hajszolt csordát alkotnak. A nagyjelenetben egy apafigurát ölnek meg a társult fiak, a vérségi kötelékkel állítják szembe az ezt meghaladni képes szélesebb és szabadabb, szellemi, erkölcsi társulást. Az Earp fiak, ha nem is a saját apjukat, hasonló másik négy fiú apját ölik meg, aki az idejétmúlt világ képviselőjeként viszi magával a két barát – Wyatt Earp és Doc Holliday – egyikét, azt, aki nem kész a házasságra, nem alkalmas, hogy maga váljék apává. A káosz, a jövőt megszületni nem hagyó múlt, a saját jövőjét felemésztő kor, a meghalni nem tudó apák és felnőni nem tudó fiak világa: ezért eszik meg már a görög titánok is gyermekeiket. Earp letartóztatja az Öreget, ő azonban revolverért nyúl, a saját jövőjét túlélt múlt végül kierőszakolja önnön halálát, miután a jövőben már csak a mások jövőjét, idegenek életét látja.

A seriffből lett marhaterelőből előbb marhaterelőből lett seriff lesz, aki viszont végül seriffből lett farmerré alakul. A hős előbb harcos volt, utóbb munkás lett, majd újra harcos, és végül paraszti sorsra készül. A családot barátra váltja és a barátot menyasszonyra; a családot védi, a baráttal harcol is és védi is, vele is harcol és együtt is harcolnak, csak a szerelem kiút a harcból. Minden váltást egy újra felelevenedő harcosi funkció közvetít. Végül annak kiűzetése ér véget, aki növényt ültet a földbe és gyermeket a nőbe, ő fogadtatik vissza a halál völgyéből, a sötétség mélyén tüzelő kis pokolból, Tombstone-ból, a földi paradicsomba, amelynek a megbékélt város is része lesz.

A happy end egy metamorfózis-járvány, és aki nem tud megváltozni, annak bele kell halnia, azaz a legnagyobb metamorfózis várja. A nő is átváltozik, az ápolónő – a gyógyult világban – iskolát alapít, tanítónő lesz az új Tombstone-ban. A film vége igen szemérmes. Clementine ott áll a sivatag szélén. Ahogy a tornác női a végső határon álltak, most maga a kiálló Clementine a végső határ, a világ pereme, a sivatag partja, ahova a sivatag által újra szólított Earp hazatérhet, a múlthazából, az apavilágból a jövőhazába, a feleség világába. Earp ismét nekiindul a végtelennek, a múltnak, halott testvér koporsóját szállítva az apai házba. Clementine pedig vár, végül, a nagyobb oszlopok után ő az ég emberivé lett oszlopa, vár, hogy segítsen megkapaszkodni, kiemelkedni, alakot ölteni, arcot nyerni, helyet kapni a világban, meghódítani a jelent. A férfi és nő óvakodnak bármit kimondani. Néma megállapodásuk nem a szenvedély képe: megperzselt nő csatlakozik a tiszteletteljes férfihez. „Talán újra megfordulok erre." – mondja a férfi, s testvéri csókot ad. A nő elfogadja a csókot, erre a férfi kissé pontosítja: „Hamarosan." Egy szemérmes arccsók, egy kimondatlan eljegyzés, egy ígéret („Visszajövök."), egy terv („Farmot szeretnék venni.") körvonalazódik, de a férfi ismét távolodik, máris távozik, a nő pedig áll és vár, őrzi a világot, reménykedik, hogy a férfi, akit ismét elnyel a végtelen, egyszer ismét alakot nyer. Earp és maradék testvére egy halott kísérőjeként indulnak el, mintha megint a másvilágba szólítana a sors, illetve az apához indulnak, mintha a múltba látogatnának. A férfiak távolodnak a koporsóval, a nő pedig egyedül marad a világ végén, mégis hatalmas happy end, diadalzenével s rengeteg napfénnyel.

4.6.2. A Dél dala
(Az italowestern előzményei a klasszikus westernben)
/Edgar G. Ulmer: The Naked Dawn, 1954/

A Dél jelentése

A Dél mint az Egyesült Államok déli része, az Északkal szemben – pl. az *Elfújta a szél*ben – az arisztokráciát jelenti, előkelőséget és pompát, feudalizmust és lovagiasságot, rabszolgaságot, de családiasságot is. Az Egyesült Államok délvidéke azonban nem azonos a Déllel, sőt, két Dél is különbözik tőle, Észak-Amerika déli része (Mexikó) és Dél-Amerika. A filmekben három Dél játszik szerepet: az USA déli része a régi nagybirtokos világ hagyományait őrzi, Mexikó a bűnügyi filmekben a bűnözők menedéke, a westernben forradalmak színhelye, míg Dél-Amerika, mely messzebb van Mexikónál, a szerelmeseket fogadja be úgy, mint Mexikó a gengsztereket: a menekülő szerelmesek célpontja Mexikó, a megmenekülteké délebbre van (*Dark Passage*). Az Esther Williams-filmek szimbolikájában vagy Kertész *Romance on the High Seas* című filmjében Dél-Amerika a szerelem beteljesüléséhez szükséges boldog oldódás üzenetét küldi.

A Dél mint Mexikó a radikális plebejus magatartást képviseli a westernekben, forradalmat, partizánokat, anarchista lázadást. A közel-déli illetve távol-déli vagy mély-déli mentalitás tehát fordított módon ellenzéki, az egyik a múlt, a másik a jövő felől kérdőjelezi meg a Kelet által reprezentált győztes világot, a kapitalizmust. A Mexikótól elhódított területeken, mexikói típusok miliőjében játszódó délvidéki westernek, amennyiben a lázadó szegényeket állítják középpontba, ugyanúgy működnek, mint a mexikói forradalomról szóló westernek.

A társ elvesztése

A *Naked Dawn* első nagy témája a bűnös ártatlanság, a bűntett, mely nem gonosztett. A kriminális cselekedet megértéssel és rokonszenvvel való ábrázolásának eredménye bűnösség és gonoszság vagy vadság és aljasság differenciálása. Éppen ennek a distinkciónak lesz hatalmas jövője az italowestern esztétikai-politikai forradalmában.

Két törvényen kívüli, Santiago (Arthur Kennedy) és Vincente, félreállított vasúti szerelvény teherkocsiját fosztogatják. Nem a törvényszegés a véres, hanem a törvény érvényesítése. A pályaőr tüzel a tolvajokra, Santiago pedig leüti a pályaőrt. A jelenet morális-politikai fűszere egyrészt az, hogy a pályaőr hozzájuk hasonló napszítta, szikkadt, alultáplált szegényember, másrészt az, hogy nem ők ölnek, hanem amaz. Erkölcsi konfliktusuk is nekik van, nem annak, az csak teszi a dolgát. Minél kevésbé deviáns az ember, minél inkább csak a dolgát teszi, annál kevésbé kénytelen elgondolkodni. Miután Santiago társát megölte a vasutas, később mégis a bűnözőnek van bűntudata, s egy hétre kifizeti a kantinban az öregember vacsorául szolgáló tortilláját. A bűnöző indul el utolsó útjára a szenvedélyesen táncoló kísérőzene gyászos lelkesedése által ünnepelve és siratva.

A banditák egérutat nyernek, fellovagolnak a hegyekbe, de a sebzett Vincente leesik a lóról. A következő képsor: a haldokló Vincente a bajtárs, Santiago karjában. A haldokló rettegve szólítja társát, aki színes szőttessel takarja le barátját, megadja módját, gondoskodik a halál méltóságáról. A férfiak a halál aktusában vannak egymáshoz olyan közel, mint férfi és nő a nemi aktusban, a szerelem ekstázisában. A halálközeli élmény igazságközeli élmény, s az egymáshoz közel került férfiak az igazsághoz is közel kell, hogy kerüljenek, mert az igazságon kívül nincs közelség. A halál mint közelség, az igazság kimondása, s az ítélet, az igazságszolgáltatás ideje, de a végső vagy a legnagyobb igazságé, a szent vagy metafizikai igazságé, amely nem azonos a földi igazságszolgáltatás logikájával, melynek, mint az imént láttuk, fegyverre és gyilkosra van szüksége, mert nem evidens az érvénye.

A haldokló a pokol tüzétől retteg, papi bűnbocsánatra vágyik, de a sziklás hegyek közt csak társának gyónhat, a kárhozott Santiagótól nyerhet feloldozást. Igen, itt a halál pillanata, ismeri el Santiago, s ez a bizonyság, hogy nem hazudik, amikor biztosítja társát, a szegények nem jutnak pokolra, elég pokol volt számukra a földi világ, melyben a büntetés megelőzte a bűnöket, a szegények előre bűnhődtek bűneikért.

Mivel a rettegő Vincente nehezen érti meg, Santiago magyarázkodni kényszerül. Nem vágytak ők semmi másra, csak egy darab földre, mely az övék. Elmagyarázza társának, hogy becsapta őket forradalom és ellenforradalom, elvtársak és generálisok, mindenki meglopta őket, senkitől sem kapták meg az ígért földet, csak annyi volt az övék az életből, amit sikerült visszalopni a tőlük elrabolt világ javaiból. „És ha jön érted az angyal, Vincente, te majd elmondod neki, hogy ki vagy, és mit tettek veled. És akkor feltárulnak előtted az ég kapui, és Szent Péter kézen fog és bevezet. És tudod mit fog mondani neked, mivel fogad? Azt mondja: fiam, Vincente, itt a föld, amire vágytál, ez a földed, a tied." Vincente a fájdalom, a boldogság vagy a gúny, vagy mindhárom kacajával szenved ki. Az igazságtétel megtörtént, s ha csak szavakban testesült is meg, a Paradicsom új definíciót kapott a föld-nélküliek földjeként. A gúnykacaj a létező világnak szól, melynek aljassága, gonoszsága és nyomorúsága azokat nyilvánítja emberivé, akik nem találják meg benne számításukat, épp ezért az elbeszélésbeli hősfunkció várományosai. Mivel a formális demokrációban a képviselet önállósul, elszakad a néptől, kirabolja és elnyomja azt, az elbeszélés az igazi népképviselet.

Bűnöző lép a gyóntató atya helyébe, sőt, később maga Szent Péter testesül meg benne, őt játssza el, szólaltatja meg, őt elevenítik meg a mesélő szavai. Santiago a későbbiekben is mesélő szerepben lép fel, mely elbeszélő funkció ezért épp olyan törvényszegés itt, mint a vonatrabló jogtiprása. Célja minden hazug és hamis törvények és evidenciák, mozdíthatatlannak hitt létkeretek bomlasztása.

Férfi vezet be a Paradicsomba, de a transzcendenciát a haldolkást kísérő női dallam, álomszerű feminin ária kíséri. Férfi veszi mellére a másikat, Szent Péter testesül meg a rablóban, ő érvel a földi jogénál magasabb igazság mellett, ő azonban csak érvel, aztán a messziről hangzó női dallam jön a haldokló elé, mintha úgy venné át Santiagótól mint Dante eposzában a vándort Vergiliustól Beatrice.

A barát elvesztése után Santiago két ló társaságában távozik, elveszett a társ, beteljesült a magány. Köves, égett, nehéz életű tájakon visz az út, melyet fájdalmasan szenvedélyes, felcsattanó dallamok kísérnek. A törvénykezés fölött ítéletet mondó törvényszegés, mint a mexikói témájú western sajátsága arra utal, hogy a társadalom nem találta meg a közös, általános törvényt. A törvény, amely a westernben az ököljogot, az erősebb jogát győzte le, a még erősebb jogának új kifejezési formájává vált. A törvény igazsága egyszerre elbizonytalanodik, már nem evidens. Ez a téma jelenik meg a művészfilm-kultúrában Jancsó *Szegénylegények*jében és teljesül be a westernkultúrában Corbucci: *Il grande Silenzio* című filmjében.

Maria – a nő, a hang és a víz

A lovagló Santiago újra meghallja az iménti égi kórus elmosódott, majd összeálló földi változatát, s az iménti hang megtestesül a vízhordó Mariában (Betta St. John), aki töprengve dúdol a folyóparton. Míg egyrészt a barátból csak a ló maradt, a barátot befogadó, neki ígért mennyet képviselő túlvilági harmóniák feminin siratóéneke parasztasszonyban konkretizálódik a folyónál. Santiago engedélyt kér a parton ülő álmodozó gyermekasszonytól, hogy megitathassa lovát. Mintha a nő volna a folyó szelleme, kér tőle vízéből. Később, átvéve a nő vödrét, bókolva kíséri őt. A nő és a víz összefüggésének felel meg a férfi és a szavak kapcsolata, a vízbőségnek, melyet a folyóparton megjelent nő tett megszólíthatóvá, felel meg a vándor, az élmények, emlékek, utak emberének szóbősége. A kaland, melyet az imént láttunk, előttünk változik át elbeszéléssé, de nem közvetlen tükre az elbeszélés a kalandnak, hanem fordított tükre, szépített képe, melyet a vándor előad.

Maria merev és tartózkodó, büszke és méltóságos, de kíváncsian oldalra pillant, felméri a marcona lovagot. Ahogy a folyó vize áradt, elfoglalva a sivatag helyét, melyből a vándor érkezett, úgy áradnak most a felfrissítő pihenő után a szép szavak. Miután a nehéz életű fiatalasszony Isten akaratként fogadja mostoha sorsát, a vándor az öröm jogát hirdeti: szabad élni, élvezni, a világ minden öröme Istentől való, magyarázza Santiago. A tarka ruhák! A fiesta. Még a magas sarkú cipő is Isten ajándéka, tőle való. „Vagy pedig az ördögtől, aki talán magát is küldte, senor!" – állapítja meg szigorúan a fiatalasszony és ellép. A nő Istent dicsőíti, Santiago a világot.

Manuel – a kútásó

Köves földecske jelenik meg, vályogházzal. Santiago kiköti lovát egy forróságtól kínzott fa törzséhez. Az éjszakai vonatrablás, a menekülés képei után szép ez a szerény béke, a napsütötte zord táj nem a halálra utal, az életre készül. Merengő dallamok hálóznak most a kíméletlen

fényben. A folyó fegyelmezetlen és tapasztalt, vándor víz, míg a kút vize bekerített, az otthon vize. Az előbbi a térre, az utóbbi az időre irányuló vágy közege. A kútásó Manuel (Eugene Iglesias) nekivetkőzve tűnik fel a gödörből. Lesz itt víz, értek hozzá valamicskét – tapintja Santiago a nedves homokot. Ki a gazda? – kérdi a barátságos és kíváncsi vándor. Manuel büszkén vágja ki: „Ez a föld az enyém!" Az Egyesült Államokat járó arató munkásként szedte össze a pénzt nehéz éveken által. „Nem terem sokat, de fiatal vagyok!" A föld is száraz, köves homok, és a nő is vágytalan. Gyermek sincs még. Nincs sok áldás rajtuk, de vajon miért és meddig nincs? Manuel a föld rabja, Maria meg az övé. Manuel dacos lázadása a világnak szól, Mariáé pedig Manuel ellen készül. Csak a rablóidillből érkező számára nem egyértelműen negatív ez a nyomor. Parasztidill. Edgar D. Ulmer mindkettőben – rablóidillben és parasztidillben – a szépséget látja, abban a halál, ebben az élet szépségét. A homok sem egészen száraz már, és később megtudjuk, hogy a nő is terhes. A föld nyomorúságos látvány, Manuel mégis büszke szerelemmel szemléli földjét, melynek mélységei termékeny megnyílását ígéri a homok nedvessége. „Nehéz volt mindezt elérni egy ilyen szegény indiónak!"

Invitálás

Az idegen az autót nézegeti, Manuel tragacsát, mellyel az orgazdához szeretné juttatni a zsákmányt. A gengszter (mivel vasúti és autós miliőben indul a film, outlaw, szegénylegény vagy revolverhős helyett gengsztert is mondhatunk), kibéreli a paraszt autóját egy városi út erejéig. Fordított alku tanúi vagyunk: a paraszt húsz pesót kér, a gengszter százat ajánl, amit a paraszt lealkuszik ötvenre: ha már többet akar fizetni, legyen csak ötven. A paraszt a szolgáltatás túlfizetését is rablásnak, bűnténynek érzi, ezért alkussza le az összeget, a rablót pedig nyomasztja a pénz, s a pénz szórását jóvátételként éli át. A nagylelkűség abból a törekvésből keletkezik, hogy az „ebül szerzett pénz" ne „ebül" vesszen el. A paraszt megrémül az úttól, elbizonytalanodik, s visszalépne, de győz a pénz csábítása. Végül dönt: én csak egy fuvart vállalok, a célja nem az én dolgom.

A megállapodást követően a paraszt ebédre invitál, amit a bűnös előbb elutasít, majd elfogad. A városba vivő út az otthonon át vezet. A rablott javak pénzre váltása a városi út célja. Ha Santiago megelégednék a Robin Hood-szereppel, s szétszórná vagy elosztaná a rablott javakat, elkerülhetnénk a várost, megállhatnánk az otthonnál, nem kellene a jó Kelet szimbolikája hátterében kidolgozni és felfejteni a rossz Kelet összefüggésrendszerét. A jó Kelet a kemény munka és a szerény örömök eljövetelének ígérete, ami nem rossz ígéret, mert ha az ember a maga ura, úgy a munka is öröm. A jó Kelet közelebb van a sivataghoz, mint a rossz Kelet. Az előbbi egyesíti természetet és társadalmat, az utóbbi szétválasztja őket.

Santiago kedvteléssel szemléli a tortillát készítő Mariát. Az utazó megint mesélőként lép fel. Mesél a város tortilláiról, a piacon látott tortilla készítő gépről. A városi tortillát nem asszonyi kezek formálják. Mindig piacról eszi a tortillát? – kérdi Maria sajnálkozva.

– Szó sincs róla, ettem én már jó tortillákat, sok szeretettel formálva!

– És könnyekkel sózva, ugye?

Maria kritikusan szemléli a csavargót, természetes életösztönnel védekezik, tartja a távolságot, az óvatosság azonban tréfás kötődéssel párosul, mely által az elutasítás kacér jelleget ölt. A férfi vágyát érzékelő árnyalatnyi dévajság jelzi, hogy a vágy nem találkozik érzéketlen közönnyel. Az elutasítás fejezi ki a vágyat. Ezért a puszta elutasítás nem elég, Maria a

vallás szentjeit is megidézi, kettőjük közé iktatva, a kacérság distanciája mellett, a szentség distanciáját.

Váratlanul kitör a fiatalasszony panasza: szolgáló volt, állatként dolgoztatták, de az állatot is többre becsülték és jobban kímélték. Manuel a földjével együtt vásárolta a gazdáktól, harcolnia kellett a templomi esküvőért, melyre Manuel sajnálta a pénzt, de ezt a harcot Maria nyerte meg. Fontos motívum ez, mely csak a film végén értékesül: nemcsak az érdek vagy a terror, a nyomor vagy a megalkuvás köt össze a férjjel, hanem egy nem a többivel egy nívójú momentum is. Fájdalmas, drámaian melodikus zene kíséri az asszony vallomását.

A férfi meséi az álmok birodalmába vezetnek, az asszonyé a valóságba. A nő megkönnyebbülten mosolyog. „Mintha baráthoz vagy paphoz beszélnék." Abban a pillanatban, amikor a nő nem védekezik többé, a férfi kezdi őt védelmezni önmagától. Ő az, akinek mindig be kell ismernie, miután szavai túlságosan is megindították Mariát, hogy hazudott. Az idegen nyugtalanná válik, maga is korrigálja meséit, megvallja, nem szent zarándok, börtönből érkezik. Az asszonyt ez korántsem rendíti meg: „Ott is jelen van Isten." Nem változtatja meg az idegenről alkotott véleményét. Az asszony és az idegen beszélgetését a férj megjelenése szakítja meg. Manuel a földjéhez viszonyul olyan módon, ahogy az idegen a nőhöz. „Az én kis földemen úgy állnak az agávék, mint a katonák, zöld egyenruhában, s az itt készülő italban benne van a föld egész ereje, nem csak a feledés kedvéért issza az ember." Az idegent a nő, a férjet a föld teszi költővé. A férj szavai a feledés városi italával szembeállítják a másik italt, melyet az emlékezés italának is nevezhetünk: az otthon és a föld itala emlékeztet a létezésre, melynek felismerése a mámor egy változata, nem a rossz, városi mámor. Így két mámor van, az emlékezeté és a feledésé. Mindazt, amit a frusztrált kis lányasszony nem tud felébreszteni a férjben, megszólítja benne a föld, melynek ereje így Maria jövendő asszonyi erejének jövőlátó megidézéseként is értelmezhető.

Férfikaland

A város már az állomás-jelenetben is a bűnbeesés színhelye, melyet büntető és tisztító erőként követ a sivatag, majd feloldó és megváltó motívumként a nő, a víz, a ház és az udvar: az otthon, a végtelen partnereként, annak peremén. Ezután ismét városi út következik, újabb bűnbeesés, amit az magyaráz, hogy a világ középpontja a pénz, és a pénz a városban van. A világ vére a pénz, de a metaforikus vér uralma a valódi vér kiontásához vezet.

Éjszakai rohanás: autózás, görbe utakon! Miután a „hely" hőse vendégül látta az „út" hősét, most az „út" a megvendégelő, s a parasztot épp olyan mámorossá teszi a rohanás, mint az imént az ital. Ismét visszatér a férfiak közti intimitás. Santiago a haldoklót a mellére vette, az épp hogy élni kezdőt most a vállára: Manuel, az éjszakai rohanás közben, első lelkesedése után hirtelen elálmosodva, édesdeden alszik Santiago vállán, odafészkelődve, mint egy gyermek. Santiago és Manuel viszonyában előbb jelenik meg az adoptívszülői viszony, majd később a rivalitás. Ezért nem könnyű kiélni az idegennek az asszony iránti vágyát, mert ezzel mindvégig verseng a férj iránti megértése, s ahogy a vágy a szerelemmel, úgy a megértés a szeretettel határos.

A kaland politikai gazdaságtana

Szegénylegényt és parasztot ismertünk meg az eddigiekben. A várost a cselekmény legellenszenvesebb figurája képviseli, a gőgös kövér ember a nagy szivarral, orgazda. Az ő sleppje

az egész polgári társadalom, ő képviseli azt, amivé a polgári eszmények lecsúsztak, azon a ponton, amikor fel kell lázadni ellenük. A kialkudott összeg felét hajlandó odalökni, s rendőr barátaival, kapcsolataival fenyegetőzik. A rablott javak orgazdája egyben a rablók zsarolója. A bűnnek is megvannak a tőkései és munkásai. A ki nem fizetett munka szélsőséges esete világítja meg mitikus-vizionárius erővel a kizsákmányolást. A ki nem fizetett munka ez esetben Vincente halála. A rabló azért rabol, mert ezért fizetik, ilyen munkát kapott, de őt is éppúgy kizsákmányolják, mint a többi munkást. A cserére rablás, a rablásra újabb csere épül, s csere és rablás váltakozó rétegrendszere arra utal, hogy a csere sem igazi csere, az is rablás.

A populáris kultúra „politikai ökonómiája" megelőzi és túléli a marxizmusét. Már a film elején figyelmeztetett bennünket a rabló, hogy nem tesz mást, csak visszavesz valamit abból, amit elvettek tőle. Ezt követően a kizsákmányolás két dimenzióját ismerjük meg, a szegényeket kizsákmányoló orgazda és a nőt kizsákmányoló férj képviseli e két nívót. Az előbbi felszámolásának nincs receptje a filmben, melynek, a „kiút" víziója hiányában is, a lázadó ember ünneplése az alaptémája. A lázadás mégsem hasztalan, mert a lázadás iskolája egyben az emancipációé: a kizsákmányolás második dimenziója, az emberi kizsákmányolás, a szegények kölcsönös kizsákmányolása felszámolható, s fel is számolják a szemünk előtt. Az orgazda által képviselt miliő ezzel szemben nem humanizálható: lakói antropomorf álarcban megjelenő pénztárcák.

Nézzük a populáris kultúra politikai ökonómiájának vázlatát. Mindenek előtt gazdaság és háború, csere és rablás áll szemben és küzd egymással. A probléma azonban az, hogy a csere csak elméletileg ellenpólus, gyakorlatilag rablás, a háború aktusa. A háború-gazdaság vagy csere-rablás oppozíció lényege az lenne, hogy a háborút leváltó csere a szimmetriát és a kiegyenlítést, ezzel a békés együttélést vigye diadalra. A csere azonban csak a rablás álarca: a populáris kultúra társadalomontológiája szerint a csere soha nem jött létre, ígéret maradt s a csere ígéretét a rablás használta fel a maga tökéletesítésére. A gazdaságnak soha sem sikerült kibontakoznia a háborúból. A közgazdaságtan ezért a maga egészében éppen olyan hazugság, mint a jog is. A populáris mitológiákon végigfutó bizonyosság a csere ígéretének beváltatlansága, mely mögött néha mélyebb gyanú is feldereng. Lehetséges-e egyáltalán a csere? S itt, a legmélyebb és legarchaikusabb anyagokat mozgósító víziók azt a választ adják, hogy a csere ideálja maga is kompromisszum az igazság és hamisság, emberség és embertelenség között. Van logikája a rablásnak és az ajándéknak vagy áldozatnak, de nincs a cserének, mely az előbbiek egyikére vagy másikára redukálódik. Csak rablás van vagy fordított rablás (= ajándékozás, pazarlás): a mélyebb vizsgálat mindig ezek egyikére vagy másikára mezteleníthető a cserét. Csak áldozat és ajándék van (=az „én" feláldozása, szent áldozat) vagy fordított áldozat, démoni áldozat (= a „te" feláldozása). Az ember magát ajándékozza a másiknak (azaz áldozza fel neki) vagy a másikat ajándékozza (áldozza fel) magának. Az első áldozatot nevezzük ajándéknak, a második ajándékot nevezzük áldozatnak. Valójában ezek a poláris princípiumok, melyek az ökonómiai racionalitás illúzióit az emberlét logikája bírálata alá vetik.

A marxizmus azért csinált a társadalomból állatfarmot, mert felült a csere logikájának. Santiago egyforma megvetéssel beszél forradalmak és ellenforradalmak szélhámos hazugságairól. A populáris kultúra lázadása túlélte a „tudományos szocializmus" professzori nagyképűségét és hivatalos sterilitását. Az ár az érték pénzbeli kifejezése, az érték pedig a befektetett munkától függ, de nem az ügyetlenség, hanem az ügyesség, nem a primitív, hanem a

fejlett technika a mértéke, tehát a „társadalmilag szükséges munka". Ez a tanítás, mellyel szemben a valóság az, hogy mindez csak egy gazdasági és politikai túlhatalmaktól mentes demokratikus kapitalizmusban érvényesülhetne, amilyen soha sem volt. A valóságban a kapitalizmus nietzschei és nem marxi társadalom: az ár a termelő és fogyasztó közötti hatalmi viszony kifejezése, vagy, ha nem túl nagy a hatalmi különbség, hatalmi egyensúly tendenciája esetén, a kompromisszumé. A monopólium diktálja és a verseny leszorítja az árakat. A hatalom azonban versenykorlátozás, ha nem volna versenykorlátozás, nem volna hatalom. A tulajdon egyéb kategóriái nem bírják a versenyt a monopóliumokkal, a globális tőkének pedig már nemcsak ők, az állam is a játékszere. A kapitalista gazdaságnak így két áldozata van: a kistermelő és a vásárló. A vállalkozások mind újabb nagyságrendjei válnak a mind nagyobb nagyságrendek áldozataivá. A cápák maradnak a felszínen. A zsarolás egyetlen korlátja a kizsákmányoltak teljesítőképessége: a gyümölcscentrifuga sem facsarhat ki a citromból több levet, mint ami benne van, a kizsákmányolásnak azonban, úgy tűnik a hatalmasok mindig bővíteni képesek határait: előbb a meglevő szükségletet zsarolják, utóbb a zsarolható szükségleteket is ők diktálják.

Santiago felakasztja a zsarolót: élete fenyegetésével zsarolja a Vincente életét kifizetni vonakodó kereskedőt. Amikor az végre fizet, „leakasztja" őt a kötélről. Az akasztás csak „forradalmi alku" volt, Santiago nem gyilkos, ezt Ulmer filmjében csak a „törvényes" erők engedik meg maguknak, mindvégig csak a törvény gyilkol. Corbucci *Il grande Silenzio* című filmjében is a szegénylegények ellen fellépő, rendcsináló törvény a destruktív, az italowestern politikai gazdaságfilozófiáját előlegező Ulmer azonban még következetesebben végiggondolja az elvet. Santiago meghagyja az üzleti partner életét, s ezért kell fizetnie később a magáéval. A kegyelem a forradalmár végzete? Mintha az Ulmer-film végkifejletére válaszolna a Leone *Egy marék dinamit* című filmjét indító Mao-mottó.

Az üzlet lehetősége rabláson alapul, a vonatrabló akarja pénzzé tenni a rabolt árut. A rabló azonban kiszolgáltatott a nagyobb rablónak, a monopolhelyzetben levő kereskedőnek. Újabb fordulat: miután a kereskedő ki akarja rabolni a „termelőt", végül az rabolja ki a kereskedőt, csak így juthat a számítása szerint őt megillető, s az előzetes megállapodásban is kikötött járandóságához. Így előbb a munka helyett is végül a rablás állt, s utóbb a kereskedelmet is az képviseli, minden ökonómiai aktus végül harci cselekvésre vezetődött vissza. A háborút követi az ünnep, s a háborúvá felfokozott munkának a tékozlássá felfokozott ünnep felel meg: minden rombolásba fut ki, munka és pihenés is gyilkos és öngyilkos természetű.

Santiago előbb megvendégeli korábbi áldozatát, az öreg pályaőrt, aztán mulatni viszi Manuelt. Női vállak, lábak emelkednek ki a színes homályból, részeg részletekre bomlott világ, mely nem tud egész lenni, értelmes életté összeállni. A részegség a részletekben rejlik, az egész elől, a tudat elől menekülnek hőseink a kocsmai mámorba. „Hej, Manuelito, a gazdag aratást követi a fiesta!" A táncosnő, aki rögtön ráragad Santiagóra, ugyanúgy ki akarja fosztani őt, mint a pénzes duhajkodót sóvár szemmel méregető kocsmavendégek. A szex és a kocsmai verekedés célja azonos, a pénzes áldozat kifosztása. A szórakozás ugyanúgy visszavezetődik a háborúra, mint a munka és a kereskedelem. Termelés, csere és fogyasztás egyformán pokoli harci cselekedetek. Santiago mindezt jól tudja és nem bánja, ölel, verekszik és szórja a pénzt, minden módon megvendégeli Manuelt, a ráragadt nőt tovább adja a fiatalembernek, akit nemcsak a harcba, az erotikába is bevezet. Verekedés és szeretkezés egyenrangú kocsmai örömökként szolgálnak a tombolás estéjén. Santiago leinti a táncosnőt:

„Ne nevezz nagyúrnak, én még a bolháimnak is csak companiero vagyok!" Utána mégis „atyaian" adja át a nőt egy estére fogadott fiának. Pénzzel tömi a fiatalember zsebeit, panaszkodik a zsákmányra, mely égeti a zsebét, nyomasztó teherként nehezedik rá. A gazdagok pénztárcáját nem égeti a pénz, a rendőrök puskacsövét sem a fegyvertelenekre kilőtt puskagolyó: a rendezett társadalmiság immár csak üres forma, melynek célja, hogy mentesítse a terrort a lelkiismerettől. A társadalmi törvény az eredendő lelkiismeret kiirtása eszközévé pervertálódott, egyfajta kábítószerré. Az eredendő törvény azonban, a „szív ösztöneként" kiirthatatlan, de nem „fent", hanem „lent" keresendő: a szegények rászorulnak a virtusra és szolidaritásra. A mulatság csak mintegy gyógyító sámántáncként szolgál: megszabadulni a pénz betegségétől. A kocsma nem a fertő, a páncélszekrény volt az, melynek fertőzetét a kocsma kiégeti. Miután a pénz minden életet kiszívott és elidegenített az élőktől, a mulatság tomboló és mániákus törekvés az életnek a pénzből az emberbe való visszabűvölésére.

Amennyire nyomasztja Santiagót a birtokolt pénz, annyira sajnálja Manuel a kiadott, elköltött pénzt. – Bánj óvatosabban a pénzzel! – kérlel. – Ha óvatos volnék, nem lenne az enyém! – legyint a másik. Santiagónak tőkéje van, s az indió nem képes jószívvel nézni a „kincs" elherdálását. A tőkét be kell fektetni, a férfi azonban azért herdálja a tőkét, az azért „égeti a zsebét", mert ismeri a tőke árát: a bűnösséget. Rablás és csere olyan kárhozatos és kibogozhatatlan összefonódását építette fel a film, aminek következtében mostmár minden tőke a rablás termékének tűnik, nincs áldás rajta. Nem is lehet kitörni a gonosz köréből, vissza kell próbálni szerezni, amitől megrabolnak bennünket, de magunk is csak fosztogatóként szerezhetjük vissza.

A másnaposság, a kába és báva mámor, melyben a férfiak hazatántorognak az ágy szélén őrködő Maria otthonába, maga is sokértelmű. Manuel, a hazavárt férj részegsége az alkohol mámora, a kocsmai nő ölelésének mámora, de a lelkében fogamzó ölésvágy előérzete is. Manuel kétszeresen érintett a bűnösségtől: egyrészt áldozatként, belekeveredve a másik, a companiero bűnébe, másrészt azonban maga is bűnre készül, elkívánva a másik pénzét. Mögötte van a lázadás bűne és előtte a burzsoá bűn: mintha az előbbit mindig fenyegetné az utóbbiba való átcsapás. A rendőr barátait mozgósító orgazda bosszúhadjárata számára csak a letelepedett Manuel elérhető. Ennyiben Manuel ártatlanul fenyegetett, másrészt mégsem ártatlan, mert maga is szeretné elrabolni a rabló pénzét. Úgy gondolja, maga jobban felhasználná. Lakolnia is kell a másik bűnéért, s ráadásul vele szemben is bűnössé kell válnia. Áldozat és bűnös funkciói minden ponton elválaszthatatlanul összekeverednek. Manuel konfliktushelyzete a hazatéréskor kibontakozó következő téma, kétfelől szorongatva, a társadalom bosszúja és a bűn vágya felől is megtámadottan. A társadalom bosszúja akkor is lecsapna rá, ha nem élne benne a bűn vágya, ezért a bűnössé válás az egyetlen lehetőség, hogy az ember ne járjon egyértelműen rosszul. Ne csak rosszul járjon!

Manuel megkísértése

„Te csak elszórod azt a pénzt!" – támad az indió a rablóra. A feleség, akit eddig a hajcsár férj által terrorizált rabszolgának láttunk, a vendég megsértése miatt fordul szembe először férjével. „Megsértetted, ez gonosz dolog volt." – támad Maria a férjre. Miután erre az megveri az asszonyt, ezzel is a további, radikálisabb szókimondást szabadítja el. Az idegen puszta megjelenése által fellázított asszonyt a retorzió további, radikálisabb lázadásra ösztönzi. Most már a büntetés is felszabadít! „Te egy állat vagy, ő pedig egy férfi." A nő, aki úgy érzi, már

a pénz elkívánása is gonosztett, s habozó férje nemcsak gonosz, még gyáva is, megkettőzi a támadást: „Akkor vedd a fegyveredet és lődd le!” – mondja Maria, amivel azt jelzi, hogy férje gondolatban már gyilkos, de gyáva gyilkos, mint az orgazda, aki helyett a „piaci mechanizmusok” és a bűn munkásai gyilkolnak. A feleség megvetésének és lázadásának tapasztalatával találkozó indió nemcsak a pénzt szeretné megszerezni, férfiasságát is bizonyítania kell. Két kísérletet tesz, előbb éjszaka, majd másnap. Ölni indulva Krisztushoz fohászkodik, segítsen, s ígéretekkel igyekszik a maga oldalán elkötelezni őt. „Bocsáss meg és állj mellettem!” Mivel az alvó Santiago felriad, „dolga végezetlen” tér vissza felesége ágyába a gyilkos, reggel azonban újra felfegyverkezik, méghozzá duplán: pisztollyal és ásóval indul neki a napnak. Gyilkos lesz-e a kútásóból? Végül a földnek megy neki minden dühével, ahogy este a feleségnek, mert gyáva ölni, vagy mert túlságosan tiszteli az életet. Nem mer ölni, vagy nem tud ölni? A halál gyenge katonája vagy az életadás az ereje? Ő sem, s Maria sem tudja ezt ebben a pillanatban. Az indió dühös Mariára, mert az csodálja Santiagót, s magára is, mert nem olyan, mint az idegen.

Maria megkísértése

Előbb a vándor kívánta meg a parasztasszonyt, később a paraszt a vándor pénzét. A paraszt pénzvágya szenvedélyesebb, a csavargó nővágya melankolikusabb, rezignáltabb. Az a dühödt, akaratos, ez a rezignált, ábrándos vágy képe. Az gyermekes, ez öreges vágy. Ezt követően bontakozik ki a harmadik téma, a női vágy témája, Maria megkísértése. Santiago indulni készül, s Maria utolsó reggelire várja a búcsúzó idegent. A férj elvonult kutat ásni, de a kút verme a gyilkos les helye is lehet. Az idegen még nem ébredt fel. Maria kivonul az udvarba, egy felfüggesztett csöbörből vizet locsol testére. Kilép a gyermekasszony lába az udvarba. Mezítláb az ól sarában. Lehull a szoknya, átforrósodik a fájdalmas, ábrándos dallam, Maria motívuma. Vizet locsol meztelen vállaira. Figyelmes, pontos, óvatos mozdulatok. Vékony érben csorog a víz a lábakon. Tyúk bámul fel a műveletre. Törülközőbe csavarva lépdel Maria a disznók között. Előveszi ünnepi ruháját a búcsúhoz, utólag nyilvánítva ünneppé a találkozást. A vérző és vért ontó harcossal, az ősemberrel, a marcona hímmel? Vagy a városok hírét hozó vándorral, a szavak emberével? Paradox módon itt a Nyugat hősének meséiben él csak a jó Kelet. Az, ami a Keletben jó, csak ígéretként, egy hazug csábító fantáziálásaként létezik. A Keletben csak hazugságai igazak. Kész a reggeli, végbement az ünnepi átváltozás, Maria kifordul az ajtón, várakozón, s már jön is a tartózkodó imádó, a gyengéd hazug, a férfi, akinek nem olyan fontos a nő, hogy terrorizálja őt. Az ünnep lényege a lázadás, mely a tisztaságvágy műve, nem az élvvágyé.

Santiago megkísértése

A nő tortillával kínálja a férfit, a férfi mesékkel a nőt. Santiago Vera Cruz kikötőjéről mesél, érkező hajókról, megrakodva a nagyvilág minden gazdagságával és kincsével. Meséljen Vera Cruz asszonyairól, kéri Maria izgatottan. Erre a férfi szeme is felcsillan. Nagy fésűkről mesél, magas sarkú cipőkről, táncban repülő szoknyákról, és az esti promenádról. Hűvös tengeri szél fúj a pálmákon át, s a sétányon felvonulnak a nők. Vonulnak a nők, és tisztes távolságból szemlélik őket a férfiak. Csak a szemek beszélnek, de mindent elmondanak. Maria nem bírja tovább, kitör, megragadja a férfit: „Vigyen magával!” Fájdalmas szenvedéllyel, panaszos sikollyal könyörög, vigye el. „Vigyen magával, könyörgöm, hisz két lova van, de

gyalog is mennék, futnék, ha kell, maga után!" A tartózkodó asszony hirtelen váltása, lázas rimánkodása szinte parancsoló. Erre Santiago megrendül és elmondja az előbbiek ellentétét. Éhségről, piszokról, nyomorról, otthontalanságról, üldözöttségről és életveszélyről szól az elrettentő beszámoló. Az egyik a múltból visszaintő, a másik a jövőben fenyegető város, egyazon valóság két arca. Ez a másik Vera Cruz, melyről most beszél, csak holtrészegen elviselhető, de a nőt nem riasztja el. "Van rosszabb, mint az éhség és a halálfélelem!" Az ismétlődés, az azonosság rabja könyörög a különböző hírhozója elé borulva. A csúcsponton Maria földhöz vág egy cserépedényt. „Néha el kell törnöm valamit, hogy érezzem, még élek!" Térdre veti magát a férfi előtt, piros szalag van belefonva hajába lázadása reggelén. A vigasztalásból csók lett. „Vigyél magaddal!" – zokog leborulva, félelem nélkül, mindent elfogadva. Mert nem is a jólét fontos, még csak nem is az élvezet. A mindegy hogy éppen örömökben vagy gondokban, akár szenvedésekben, de az egymásért és egymáson keresztül létezés, a bensőséges szövetség, az együttérzés, az érzelmi összeolvadás, az egymásnak felajánlott életeket egymás által felemelő és felszentelő figyelem, melyet a csavargóban érez, a legfontosabb. A csavargó, aki csak játszott és fantáziált, maga sem tudta, hogy milyen lehetőségek élnek benne. A nő hozza a döntést, ő állítja fel az értékrendet, a csavargó pedig megriad a rárótt tehertől. Mert elbűvölik őt az általa hírül hozott értékek, de csak a szép szavak erejéig. Ellöki a nőt, nincsenek érvei, nem tudja megmagyarázni. "Nem akarom!" És menekül, elrohan. A nő elméleti döntése később gyakorlati döntésre készteti Santiagót, aki megérzi, hogy Manuel megvalósíthatja az értékeket, melyeknek ő a víziójáig jut el pusztán, Santiago épp ezért olyan vonzó, mert a vízió színesebb, mint a megvalósulás.

Ki lovagoljon el?

Manuel újra lesben áll, hogy leterítse Santiagót. Akciója újfent sikertelen: miután Santiago megmenti a leshelyén vipera által fenyegetett Manuelt, ez megvallja gonosz szándékát. „Bocsásson meg, a pénz az oka! A sok pénz elvette az eszemet!" Az eddig atyaian jóhiszemű Santiago fegyveréhez kap, mire most Maria könyörög Manuel életéért. „Nem tudok veled menni, ha megölöd!" Santiago erre elteszi fegyverét. „Akkor gyere!" Manuel visszakapja életét, cserében Mariáért. A férj mostmár a lovon ülő feleség lábainál könyörög. Manuel könyörög Mariának, mint az imént a nő Santiagónak. „És a gyermek, akit várasz? Az én gyermekem!" Santiago válaszol: „Jobb apát érdemel!"

Manuel nem olyan gyenge, amilyennek a szükségképpen szerény termelő erőnek az attraktívabb pusztító erővel való előnytelen szembeállítása során látszott. Lefegyverzi Santiagót, aki azonban csöppet sem ijed meg a halál gondolatától. „Lőj, és minden a tiéd, lesz, a pénzem is!" Mariára mutat: „Ő velem jön, ha nem lősz agyon!" Manuel mégsem képes meghúzni a ravaszt, ami visszamenőleg is felmenti őt: nem a lovon múlott, amelynek nyugtalansága felébresztette este Santiagót, nem is a viperán, mely reggel megzavarta a gonosztettre készülő Manuelt. Nem képes a gonosztettre, ezért léphettek közbe az állatok. (A természet mindvégig őrzi Santiagót, a természet „vadjai" mindvégig olyan jók hozzá, amilyen rosszak a társadalom „vadjai",a „törvény és rend" nagyragadozói.)

Maria és Santiago már a dombon lovagolnak, amikor megérkezik Manuel portájára az üldözők kocsija. A jövevények kéjelgő kegyetlenséggel kínvallatják a férjet, mint bűnbakot. Lincselés és kínvallatás jelzi a „civilizáció" terjesztését, a jogrend térhódítása a kegyetlenség eszkalációjaként realizálódik. Santiago nem hagyja annyiban. Manuel nyakán kötél. „Mi

lesz vele?" – kérdi az elhagyott völgybe, az elhagyott ember szenvedéseire visszanéző Maria. „Semmi." Santiago lakonikusan felel és lelovagol rendet csinálni a hivatalos rendcsinálók között. Hősünk megakadályozza az akasztást, de maga is halálos sebet kap, lóra teszi a fiatalokat, s útba igazit: a hegyeken át délre. „A határon túl nincs félni valótok!"

Santiago végül felajánlja a pénzt, melyet nem vihet magával a túlvilágra. „Örülnék, ha elfogadnátok!" Manuel azonban, visszakapva Mariát, elutasítja a pénzt: „No, gracias!" Új Manuel indul új élet felé új Mariával. A rabok a dolgok rabjai, a szabadok egymásé! Az emberből a javakba átköltözött, a szorgalomból a forgalomba kiürült élet visszanyerése a tét. A tárgyi javaknak fel nem áldozott ember születése még nem a boldogság, csak a harc kezdete, mely egyúttal mégis a boldogság lehetőségének visszanyerése. Manuel döntése, ha nem is a pénz felszámolása, mint a kommunisták ígérték, de a legsúlyosabb és leggonoszabb, legtotálisabb terror, az eddigi diktátorok legrosszabbika, a pénz hatalmának felszámolása. A Kelet mint a pénz világa, gonoszabb a Nyugat hozzá képest naivan idilli „kézműves" terrorjához képest. De a pénz a civilizáció démoni urából cselédjévé, civilizációs eszközzé szelídíthető. Csak meg kell vetni egy kicsit, nem tisztelni mindenek felett.

A fiatalok nem érzékelik a hős állapotát. „Jössz te is velünk?" – „Én más irányba megyek!" Erre elköszönnek. „Adiós padre!" – köszönt Manuel. „Adiós Santiago." – köszönt Maria. „Adiós, gyerekek." – búcsúzik Santiago, majd halott fa törzséhez kúszik, az fogadja mintegy ég felé tárt, vádló vagy hálát adó, eksztatikus karjaiba. A nem termő fa a törvény kapujának képe. A halott élőlény, mely önmaga szobrává dermedt, az örökkévalóság határjelzője. Santiagót saját meséjének emléke kíséri a halálba, a mese az egek nyíló kapujáról.

A pár lova a hegyhátra léptet. Táncos dallam kíséretében hágnak a csúcsra, hátfényben, mely nem tudni, Santiago hanyatló vagy az ő kelő napjuk fénye, reggeli vagy esti fény. A kettő végül is egy, mert itt a reggel az este ajándéka. A csúcsra hág, szenvedélyesen jajongó zenére a csúcson táncol a ló, mint egy füzetregény címlapján.

A műfaj átalakulása

A *Naked Dawn*, mely beleviszi a westernbe a gengszterfilm minden tragikus kegyetlenségét, melyet a western eddig epikusan feloldott, olyan átalakulások lehetőségét jelzi, melyeket az italowestern radikalizál. A bandita a legrokonszenvesebb, a polgárok a legellenszenvesebbek, a paraszt pedig ingadozik közöttük. Végül a bandita mint lázadó ember öröksége szavatolja, hogy a törvénytisztelet ne vezessen rabszolgasághoz.

Hogyan lesz az ideológia (az álommunka) koncepciójából, mely szerint a Kelet a jó, a mítosz (az álomgondolat) koncepciója, mely szerint a Nyugat az üdvhordozó? Mindenek előtt azáltal, hogy a Kelet támadó, hódító formáját humanizálható nyerskapitalizmusnak tekintik, a Nyugatot pedig az emberi szubsztancia örökségének, melynek nem szabad elvesznie, feláldoztatni a kapitalista formának.

A *Naked Dawn* minden hőse elvadult figura, nem jellemzi őket magas kultúra: a szegény Délen mindenki „nyugati". Mintha a szegénység déli sivataga nyugatabbra volna a Nyugatnál. E vad világon belül a civilizáció parazitái a legkegyetlenebbek, a feljövő, elkövetkező világ pusztítóbb, mint a régi, mert az állami erőszakszervezetek kegyetlensége hatékonyabb, s akcióradiuszuk szélesebb a rablóbandákénál, s a számító érdekek matematikája is kegyetlenebb, mint a törvényen kívüli népvezérek büszke virtusa. Így azt, ami a Keletből vagyis a civilizációból jó esetben lehet, a Nyugat asszonya képviseli, nem a kelet orgazdái és rendőrei.

A Kelet tiszta formája a nőies nő, a Nyugaté a férfias férfi. Keleten a férfi kissé nőies, Nyugaton az eme princípiumhoz adaptálódott nő férfias, duhaj csavargónő (Calamity Jane). De a nyugati nő is nő, mindig a haladás szekértolója. A nyugati princípiumot képviselő nőt is elcsábítja a Kelet, a *Naked Dawn* hősnője azonban a Kelet eszményét képviseli a Nyugaton belül, mely itt, a vad világ érzelmi szigeteként, néha tisztábban testesül meg, mint később, miután győzött, a maga világában. A *Shane* parasztasszonya ugyanilyen utópikus lény.

A *Naked Dawn* parányi parcelláján Manuel számításai képviselték a tervgazdaságot, Maria érzelmei az üdvtervet, s nem az előbbi tervek szétzúzása a cél, csak alárendelésük a másik, utóbbi tervnek. Azért jött el a vadnyugati rabló és a város rendőrei és orgazdái (a vad Nyugat és az aljas Kelet küldöttei), hogy tisztázódjék a két ember és a poláris erők küldöttei által képviselt princípiumok viszonya.

A Nyugat pénze a vér, a Kelet vére a pénz, de a gazdasági verseny és a háború csak az élet megcsapolói. A teremtés, az élet azonban, lényege szerint, mint a nő szerelme, ajándék. A háború és a verseny a létfeledés (sőt létfeladás) ósdi vagy modern formái.

4.7. A western metateóriája, az etikai erőszak elmélete és az italowestern (A kutatás feladatai és perspektívái)

4.7.1. Metateória

Az elmélet nem zár, hanem nyit, nem a munka vége, hanem a munka kezdete. Ha a mai egyetemi üzem a csupán a szamárlétra megmászásához szükséges steril dolgozatok vigasztalan tömegével nem kompromittálta volna a „kutatás" szót, azt is mondhatnánk, hogy az elmélet az a jelkomplexum, amely a keresés végét és a kutatás kezdetét jelenti. Ha sikerült bizonyítani, hogy a western két gondolkodásmód harca, a benne szemben álló és egymáson a formamegtalálások során dolgozó szellemi erők sokféleképpen megnevezhetők,

a./ mert a képzelet konkrét sokértelműségét minden gondolatrendszer részlegesen és absztraktan fordítja le a fogalmak nyelvére, mely fordítás soha nem tekinthető befejezettnek,

b./ és mert minden generáció a maga új problémái és terminológiája bevitelével redinamizálja és bonyolítja a kódokat. Ezért az elmélet is az általa adott műfajkép fellazítása, dinamizálása és szakadatlan bonyolítása által követheti az eseményeket és célozhatja meg a mélységeket. A struktúrát (a relációs mintát) mindig új – a relációkban megjelenő elemeket is beszámító – rendszerre kell váltani, szakadatlan új nevet keresve a terminusok számára. A terminusok kommutációja a rekonstruált struktúra használhatóságának próbája. A képzetrelációkat értelmező fogalmak megválasztása során különböző értelmezési rendszerek mellett lehet dönteni, de ez nemcsak a műfaj vizsgálatának problémája, e döntések az alkotói munkában is folynak, így elsődlegesen a mítosz és műfaj életének problémái. Amennyiben egy fogalom, eszme, princípium mellett döntünk, azt emelve az alkotó vagy megfejtő munka középpontjába, ezzel a többit nem oltjuk ki, azok tudattalan együtthatókként élnek tovább. Különböző rendszerek versenyeznek a tudatpozíció elfoglalásáért, a művészet pedig annak módja, hogy a győztes rendszereket a vesztes rendszerek, az affirmatív rendszereket az

emancipatórikus, az ideológiai rendszereket az utópikus rendszerek, a tanításokat a titkok közvetítőiként és szolgálóiként funkcionalizáljuk. Úr és szolga dialektikájának ez a legmagasabb formája. Úr és szolga dialektikáját – erről is hallgat a fáma – Petőfi különösen és radikálisan fogalmazta meg A nép nevében című versében, s József Attila ugyanúgy dolgozott rajta, folytatva, az időfolyamok törvényeként konkretizálva a „népek tengere" hasonlatát, „fecsegő felszín" és „hallgató mély" dialektikáját faggatva. De ugyanezen a gondolatsoron dolgozik Sartre is, vesztes és győztes dialektikáját elemezve: „Aki veszít, nyer!" Az emberiségnek egy nagy közös álomgondolata van, amelyet számtalan émelyítő elhárító mechanizmus, hatalmi racionalizáció igyekszik sakkban tartani. A tendencia meghatározója azonban a latencia! A fecsegő felszín hiába fecseg, soha nem lesz végül igaza. A propaganda mindig kompromittálja, amit propagál. Azt is érdemes megfigyelni és megszívlelni, hogy minél rosszabb egy kormány, minél aljasabb egy hatalom, annál fontosabbnak tartja a propagandát, annál többet költ rá (mást nem is tud nyújtani). Aki nem az észt képviseli, azt a propaganda képviseli, s akit a propaganda képvisel, az nem bennünket képvisel. Az, hogy úr és szolga dialektikája ezzel a gondolatmenettel megérkezik a szemantikába, azt a felismerést fejezi ki, hogy a hegemóniát cserben hagyja a szellem.

Első feladatunk egy pillantást vetni a western összstruktúrájának értelmezése számára releváns fogalmi oppozíciókra. Mind a Keletet, mind a Nyugatot duplán értékeli a műfaj. Az ambivalens értékrend funkcionálásának leírása során az egyik értékelést zárójelbe tettük, így a zárójelen kívüli értékelés az előbbi értékelés átértékeléseként jelent meg. A jó rosszember mint a western főalakja pl. így került ábrázolásra: +(–). Zárójelbe tettük a koreszmét, az aktuális kategóriát, melyet egy specifikus törekvés helyez középpontba, s zárójelen kívül hagytuk az univerzáliát, mely minden specifikus koreszményt meg is alapoz, de relativizál is.

Az első távolkép során, melyet a westernről adhatunk, azt tapasztaljuk, hogy kultúra és civilizáció, társadalomtörténet és történetfilozófia együtt állnak szemben a műfaj erkölcsfilozófiájával, mely utóbbi az üdvtörténetből táplálkozik. Az előbbiek a fejlett illetve fejletlen kultúrát és civilizációt állítják szembe, az utóbbiak üdvöt és kárhozatot, megváltást és depravációt. A két pólus között azonban nyugtalan homályzóna alakul ki, melyben egyes kategóriák elbizonytalanodnak, átpártolva az ellenpólushoz. Az első és legfontosabb ilyen kategória a kultúra. A haladásgondolat a kultúrára nem alkalmazható olyan bizonyossággal, mint a civilizációra. Az érzelmi és erkölcsi kultúrára sem alkalmazható olyan egyértelműen, mint a tudományra és technikára. Amikor a bölcs Pascal doktor kis unokahúgával a végső kérdésekről vitázik, így torkolja le a leányt: „De hiszen kislány vagy még, mit tudhatsz te?" Clotilde elszánt hősiességgel küzd tovább: „Tévedsz, nekem is van lelkem, s te sem tudhatsz többet!" (Zola: Pascal doktor. Bp. 1964. 24. p.) A haladás civilizatórikus: az intézmények, technikák fejlődnek, a kultúrák azonban az emberi létfeladat megoldásának egyenrangú alternatív módjai (ahogy a régiek mondták: egyaránt közel Istenhez). Még inkább elmondható ez a kultúrákat megalapozó képi és a mögöttük tevékeny érzelmi univerzáliákról. A westernek indiánlánya fél az ágytól, nem tud benne aludni, elbújik alá, de képes a szerelmi halál áldozati aktusára, melyre a fehér lány nem képes. Vajon mi nagyobb dolog, a fürdőszoba vagy a szerelmi halál? Az *Una pistola per Ringo* című film grandja beleszeret az agresszív rablónőbe, a gengszterek asszonyába. Amikor a nagyúr fürdőt kínál a haciendát megszálló csapat egyik vezéreként ágáló gengszternőnek, akit vendégként kezel, a nő zavarban

mentegetőzik: „Elfeledtem, hogy karácsony van." Természetesen végül erre a nőre vár a filmben a szerelmi halál dicsősége.

A westerni gondolkodást leírhatjuk teológia és teleológia konfliktusaként. A teológia értékelése: „+Ny vs –K". A teleológia fordítottan értékel: „+K vs –Ny". A teológia a megváltás univerzális eszméjét állítja szembe a teleológikus gondolkodás fejlődéseszméjével. A teleológiai „ösztön" nem látja korlátját a felismert okozati összefüggések instrumentalizálásának az egyének és közösségek önkényes céljai érdekében, míg a teológiai gondolkodásban mindennek korlátja, határa az „egész" akarata. A teoretikus teológia apokalipszis és „Új Haza", a pragmatikus teleológia vadság és civilizáció, ököljog és törvény, sivatag és rózsakert viszonyában gondolkodik. Ám végül az előbbi figyelmezteti az utóbbit, hogy a rózsakerttel veszítettünk is, nemcsak nyertünk.

Teológia és teleológia (vallás és tudomány, etika és technika) oppozíciója mögött mítosz és logosz oppozíciója tevékenykedik. Mítosz és modern szcientista-techopolitikai ideológia szembenállását ősmítosz és modern mítosz oppozíciójaként is jellemezhetjük, melynek lényege, hogy az ősmítosz a kezdet tökéletessége eszméjére épül, míg a haladás elmélete a vég tökéletessége eszméjét implikálja, melyet a végtelen haladás útjából elhárított akadályokon túl pillant meg, az eddig ismert történelem végét értékelve az igazi kezdetként, ám arról, hogy mi az, ami itt elkezdődik, csak sterilen konfliktusmentes képet tud adni, mint az egykori szovjet „történelmi materialista" tankönyvek a szocializmusról.

A Nyugat felfogható a materiális erkölcs, míg a Kelet a formális jog képviselőjeként. A western ebben a felfogásban az erkölcsi és a jogi gondolkodás dinamikus oppozícióján alapulna. A Nyugat nemcsak az erkölcs, mint elcsábulás a jó által, felfedezésének színhelye, a kegyetlenség és erkölcstelenség, az öncélú destrukció élvezete és az önző önkény is itt kulminál, mellyel szemben a Kelet képviseli erkölcs és erkölcstelenség, nagylelkűség és érdek, áldozat és haszon kompromisszumát: az is törvényesen élhet, akinek nincs saját erkölcse, így a törvény nélkülözhetővé teszi az erkölcsöt és az erkölcstelenség álcázására is alkalmas.

A western etikája és történetfilozófiája a westerni politika elmélyítése. A műfaj felfogható az amerikai kétpárt-rendszer eredeti (elveszett) szellemi szubsztanciája esztétikummá párolt tudattalan átmentéseként, s a politikából kiveszett értékek új nívón való érvényesítéseként. Mindez talán még a remény teorémáját is igazolhatja, mely szerint a nemzetek alapértékei nem vesznek el, csak a deus otiosus távolságába húzódnak vissza a dekadens és az általuk előkészített barbarizációs periódusokban. A dekadenciát úgy tekintjük, mint a kollektív szellem „alacsonyabb erőinek" dominanciáját, a magasabb erők elnyomását, mely elsöprő neoprimitivitás hatalma (a hedonizmus) készíti elő a lelket a barbarizáció számára.

A csúcspont és centrum vajon a múltban van, mint a mítosz vagy a teológia sugallja, vagy a jövőben, a szcientista, evolucionista és modernista gondolkodás ígéretei szerint? A konzervatív gondolkodásban a középkor az átszellemült csúcspont, a lélek hőskorszaka, mely külső hőskorszakkal is párosul, a lovagi ideál érvényesülésével. A liberális gondolkodás ezzel szemben a jövőtől várja az emancipáció harcifeladatának diadalra vitelét. Ez utóbbi garanciájának tekinti a gazdaság és a technika felszabadítását: nem látva ellentmondást az ember felszabadítása és eszközei felszabadítása között, míg a konzervatív gondolkodásmód félti az apparátusoktól a szubsztanciát.

Az előbb azt láttuk, hogy a Nyugat nemcsak az erkölcs, egyben az erkölcstelenség felfokozott állapotát is jelenti. Hasonlóképpen kétértelmű a westerni képzeletvilág eme romantikus

pólusa politikai értelemben is: nemcsak a kozervativizmus kifejezője (a hagyományos hollywoodi konzervatív-romantikus, hazafias agráreposzokban, melyek a negyvenes években virágoztak), hanem a forradalomé is (az italowesternben). Az észak-amerikai western ugyanazokat a nagy történelmi átmeneteket írja le, melyeket a latin-amerikai forradalmi regény. Amado pl. így mutatja be az „Arany gyümölcsök földje" című regényét: „Ez a könyvem a Bahiától délre fekvő kakaóföldek életéről mesél. Tárgyilagosan és szenvedéllyel kíséreltem meg leírni a brazíliai kakaógazdaság drámáját, a századeleji feudális földesurak, a hadsereg tiszti tartalékát képező ezredesek földhódító harcát és azt, hogyan kerültek ezek a földek az élelmes kereskedők, a kakaóexportőrök kezébe a közelmúlt napjaiban. És ha a feudális hódítási szakasz hősiesnek tetszik majd, az imperialista kisajátítási játék pedig hitványnak, ez semmi esetre sem a regényíró hibája." (Jorge Amado: Arany gyümölcsök földje. Bp. 1949. 5. p.).

Új formában bontakozik ki, a politikai közeget is figyelembe vevő elemzési nívón, a westerni kategóriák polarizációja. Egyik oldalon van a konzervativizmus és a forradalom, másik oldalon a liberalizmus és a reform. A permanens forradalom (vagy permanens ellenforradalom) eszményével áll szemben a permanens reformé (a társadalomtest technopolitikai igazgatásáé és biopolitikai kezeléséé), sőt, – a racionalizáció ígéretei szerint – a még a reform beavatkozását is fölöslegessé tevő piaci önszabályozáson alapuló korlátlan haladás. Az újrakezdés és a hozzá szükséges regresszió eszményével áll szemben az evolúció és a kiigazítás, majd piaci szereplők felszabadításán alapuló önszabályozás eszménye. Isteni jog és emberi virtus hite vitázik a formális jog és az írott törvény álláspontjával. Vagy: ha az egész rendszert jogi keretben akarnánk értelmezni: a természetjog szubsztancializmusa a történeti jog konvencionalizmusával. Az egyéni döntés és az érte való harc az egyik pólus végső eszménye, a szavazás és egyezkedés a másiké. Az utóbbi a kommunikáció, a szavazás, a tárgyalás, az írás, a törvény értelmezése és a tanítás eszményét állítja szembe az előbbivel: így jutunk eszkaton és katekhon oppozíciójához. Vagy másként: cselekvéshit és kommunikációhit vitájához. A cselekvés mindig a történésekkel birkózik, és ha helyesen teszi ezt, úgy a hátukon lovagol, míg a kommunikáció képes ezzel a birkózással szembeállítani steril ideologémáit, s így az ember azt a látszatot keltheti, hogy mindig neki van igaza. A művészet azonban mindig másként reagál, mint a tudomány, s így az, ami a tudományban antagonisztikus ellentmondás, a művészetben csak vitalizáló ellentét. A westerni világban a köznapokban a kommunikációhit, az extrémszituációban a cselekvéshit tulajdona a lépés joga.

Az amerikai társadalom önstruktúráló törekvéseiben funkcionalizált esztétikai oppozíció általános emberi törekvések kifejezésévé növi ki magát. Két értékrend küzd a műfajban, melyek egyikének eszményét a Kelet, a másikét a Nyugat fejezi ki. Etika és technika, eszkaton és katekhon, énszervezés és társadalomszervezés oppozíciója hátterében revolúció és evolúció oppozíciója hatékony. A Nyugat a háború világa, a Kelet a vállalkozásé. A Kelet a törvénytudat és szabályalkalmazás közege, míg a Nyugat a drámai metamorfózisoké. A Nyugat játszmája trauma és katarzis összefüggésére épül, míg a Keleté a tanulás és igazodás kényelmesebb, kevésbé megviselő, kevésbé kockázatos próbatételekre épülő világát ígéri.

Keleten van a jólét és komfort, jog- és vagyonbiztonság, Nyugaton van a pokol és paradicsom. Keleten a siker és gazdagság, Nyugaton az üdv és dicsőség. A Kelet prózai paradicsomával a Nyugat édeni pokla áll szemben. A Nyugatot jogi mínusz és etikai plusz, teológiai plusz és politikai mínusz jellemzi a Kelettel szemben. Mondtuk, hogy a Kelet az írott törvény világa. A Nyugat az egzisztencia felszabadítása, míg a Kelet az esszencia affirmációja.

A Nyugat a választás dicsősége, a Kelet a választott prózája. Nyugaton létmódot választunk, Keleten pártot. Nyugaton valamit, Keleten valamik között kell választanunk. Nyugaton a választás teremti a választottat. A Nyugat az általános emberi lényeg megmutatkozása, szemben a Kelettel, mint a partikuláris társadalmi lényeg kifejezésével. Nyugat társadalom és természet mint egyenlő felek tragikus küzdelme, míg Keleten a „társadalom társadalmasulása" és a természet „zárójelbe tétele" az eszmény.

A műfaj a maga összkonstrukciója szintjén biztosítja, hogy a néző ne azonosulhasson zavartalan egyértelműséggel a benne vitázó értékrendek egyikével. A műfaj alapstruktúrája tiltja az egydimenziós befogadást. Csak néhány olyan sajátosságát sorolhatjuk fel, mely az egyszerű, szemellenzős axiológiai hübrisz ellenében hat.

1./A K illetve Ny pólusokat különböző szereplők (tájak, tárgyak stb.) képviselhetik:

Ny	K
nyomkereső	indián
indián	cowboy
cowboy	földműves

De a nyomkereső, az indián, a földműves és a cowboy együtt állhatnak szemben a vasútépítő panamistákkal, ahogyan korábban a nyomkereső, indián és földműves együtt álltak szemben a nagy marhatartók földfoglaló és kisajátító politikájával. A történet őslakos és telepes oppozíciójával indul, s seriff és bankrabló oppozíciójával végződik, mely már a gengszterfilm felé mutat. Közben pedig a terminusok felváltva képviselhetik a Keletet és a Nyugatot. A marhatartók a földművesekkel szembeállítva a Nyugat képviselői (*Aki megölte Liberty Valance-t*), a marhatartó-marharabló oppozícióban azonban a marhatartók harcolnak a törvényességért (*San Antonio*). Más filmekben az újonnan jött juhtenyésztők a Kelet szövetségesei a marhatartókkal szemben (*Montana*).

2./ A westernhős célja, az ököljogtól eljusson a törvényhez, a háború és a hősiesség célja a westernben a termelés, munka, béke és család. A western hőse dolgozni és szeretni akar, s addig harcol, amíg mindezt nem hagyják, s amíg a maga (vagy mások) számára elérheti eme eszmény teljesülését. A néző célja ezzel szemben a Vadnyugat cowboyromantikája. A filmhős a Nyugat princípiumát váltja a Keletére, a természetet civilizációra és a civilizációt kultúrára, a hőskorszakot rendezett társadalmiságra, a film nézője viszont épp fordítva, a rendezett társadalmiságot hőskorszakra. A néző egy imaginárius hőskorszakba vonul ki a műfaj segítségével a köznapi banalitásból, az eposzba a prózából. A western hősei a jelen felé menetelnek, világunk alapítóiként, a western nézői viszont kivonulnak a jelenből, hogy a nagyapák hőskorának, a jelen eredeteinek szemléletébe merüljenek. A néző számára az is a dicső kor ingere, ami a hősök számára legyőzendő vagy jóváteendő tragédia.

3./ A Kelet-Nyugat kettősség mellett az Észak-Dél oppozíció is nagy szerepet játszik a műfajban, s a Nyugat princípiuma meg is kettőződik, s módosul is a Dél princípiumában. Maga a Dél princípiuma is kétértelmű: a feudális múlt és a forradalmi jövő motívumainak is kulminációja a westerni Nagy Dél. A polgárháborús westernben a földbirtokosi Dél áll szemben a kapitalista Északkal, a mexikói miliőben játszódó westernekben azonban az amerikai Dél is azt az értelmet veszi fel, melyet a Dél fogalma az olasz neorealizmusban képviselt, a legszegényebbek, a legemancipálatlanabbak, legelnyomottabbak földjeként. Bizonyos értelemben a Dél is múlt, mint a Nyugat, de a Dél úri, birtokosi és feudális világ, míg a Nyugat a természeti emberé. A két múlt ellentéte egymásnak: az egyik a legmagasabb,

legkifinomultabb kultúra, a spanyol etikett világa, a másik a természetközeli spontaneitásé. Másrészt a Dél nemcsak a múltba menekülés nosztalgikus birodalma, hanem a lázadásé is. A Dél polgárháborúban elszegényedett úriembereivel szemben az Észak képviseli a kapitalista demokráciát, a Még Délebb vagy a Nagy Dél (Mexikó) a forradalmi demokráciát. A Dél mítosza visszavilágít a Nyugatéra: a westernben dupla antikapitalizmus szegül szembe a kapitalizmus szellemével: a múlt és a jövő is a jelen ellentéte. Mindezzel azonban csak az egymásnak feszülő erők strukturális játékának szerkezetét írjuk le, s nem ideológiai döntést: a műfaj ugyanis a kapitalista fejlődés dinamikáját is dicsőíti, melynek győzelmei ünnepi pillanatokhoz vezetnek a filmek végén.

Ahogyan a Nyugat lényege megkettőződik a Délben, a Kelet lényege is megkettőződhetne, hiszen a Nyugat ellentéte nemcsak a keleti partvidéket jelenthetné, hanem, mint a bevándorlók ideológiájában, mindenek előtt Európát. A gyarmatháborús tematika fel is kínálja ezt a fajta Keletet is, mellyel szemben maga Amerika=Nyugat, ez a megoldás azonban – kosztümös történelmi filmként – leszakad a western műfajáról, melynek alaptémája nem a politikai, hanem az etikai emberkép, pontosabban nem a politika etikája (humanizálása), hanem az etika politikája (a klasszikus westernben poétikus kultúrfilozófiává, az italowesternben felszabadítás-elméletté általánosítása) a műfaj célja, mely utóbbi felszabadítás-elméletben is a személyiség érettségeként határozódik meg a szabadság, s ennek politikai leképeződése másodlagos.

E pillanatban nem a western – korábban megtörtént – leírása a cél, hanem a szellem megfejtése, mely a westernt megalkotta, kitalálta. A morfológiát genealógiává kellene mélyíteni. A műfaj születése nem más, mint a kibékíthetetlen ellentmondás produktív ellentétté válása. A western nagyformája a kulturálisan relatív értelmezési kategóriákat erősebb, univerzalisztikus értelmezők hordozóiként radikalizálja. (Radikalizáción olyan általánosítást értve, amely nem kiürít, hanem telít, s eredménye nem az absztrakt, hanem a konkrét általános: a közös ügy és érdek felfedezése.) A műfaj a kulturálisan relatív értékrendeket egy univerzalisztikus létrend keresése eszközeiként refunkcionalizálja, miáltal új viszonyba kerülnek egymással, melyben az oppozíció a párbeszédet szolgálja, mert a felek nem egymás ellen vagy egymás mellett, hanem egymással beszélnek.

Hogyan gondolkodott az átlagember a western születésekor? A műfaj lehetőséget ad, hogy ne azt vegyük tekintetbe, amit a hivatalos kultúra mondani kényszerített, hanem az uralkodó frázist elválasszuk az uralkodó gondolattól, a „fecsegő felszínt" a hallgató, de némán dolgozó mélytől. Ez a világ már teljesen profán, s a benne élő azt gondolja, nem biztos, hogy van üdv és kárhozat, sőt erkölcs és erkölcstelenség különbsége sem világos többé, de egy bizonyos, van siker és sikertelenség, ezért a morális és üdvkoncepciók csak jelzők lehetnek, a minőség utólagos, feltételes és bizonytalan, csak a mennyiség bizonyos. A szubjektum ily módon a materiális civilizáció szereplője: a „rossz" azonos az elavulttal, barbárral, magányossal, alkalmazkodásra képtelennel. A westerni funkciók leírásakor használt zárójel ezért felfogható úgy, mint ami nem bezár, hanem kizár, kizárja az egymásra ismerő jelenreprezentánsok köréből a közöttük felbukkanó „ősembert", „eredeti embert", „ősi küldöttet" stb. Amikor az *I giorni dell'ira* című filmben a bordélygyermek és klozetpucoló, vagy apátlan „fattyú" városába belovagol a nagy öreg, az elmúlt hőskorszak emléke mint pótapa, hogy hőst neveljen a páriából, az apa visszatérésének ünnepe végül rémálommá változik, s a cselekmény következetesen halad a szimbolikus apagyilkosság felé. A létben a civilizált típusnak

kell győznie, de a bukott típus erényeinek utólagos rehabilitálása maga a lélek, így ha a régi ember nem születik újjá az újban, lelketlen civilizáció, önző banalitás az eredmény. Miután egy civilizatórikus immanenciasíkon megkülönböztettük egymástól a civilizált törvénytisztelőt, mint jót, és a befolyásolhatatlan önelvű személyt, mint rosszat, az előbbi tökéletes fogaskerékként fog illeszkedni a társadalom gépezetébe, míg az utóbbi a társadalom egészét viszi ítélőszék elé, a végest a végtelen, a zártat a nyílt ítélőszéke elé, melyet nevezhetünk kozmosznak, transzcendenciának vagy kultúrának. Itt születik, szemünk előtt, a populáris kultúra metafizikája: a civilizatórikus aspektus, az immanenciasík, a közösen eldöntött és megszavazott formális minősítések közege végül alávetésre kerül egy reszubsztanializációnak, mely újraértékelve átvilágítja az előbbi értékelés eredményeit. Az uralkodó értékrendet, melyet a zárójelben ábrázoltunk, alávetik egy „örök" értékrendnek, az "itt"-et a „minden"-nek, az egyetemességnek, a fizikát a metafizikának. Korunk nyelvén szólva: a valóság társadalmi képét a műfaj metafizikája aláveti egy olyan eszmének, amely lehetővé teszi, hogy ezt a kulturálisan relatív valóságképet belülről nézve is kívülről lássuk. A törvénytisztelőt a jelenben keresi a műfaj, a törvényhozót a múltban. A fegyelmezett szabálykövető a kor hőse, az autonóm, produktív szabályalkotó, az „önmaga teremtője" pedig az a kulturális és szociális hérosz, akit a műfaj a múltban keres (ami a műfaj születésekor a nagyapák koraként meghatározott). Egyik értékrend a konformitás értékeit affirmálja: „– (+)", a másik értékrend a heroikus értékeket: „+(–)". Egyik a zárójelben, másik rajta kívül keresi a pozitivitást. Mindkettőnek igaza van, mert az alkotás követés nélkül, az autonómia a heteronóm mozzanat autonóm vállalása híján destrukció. Másrészt a heteronómia fegyelme az autonómia lázadása nélkül: nyájember, gépember, modern ember, aki azért van sivár fogyasztói egzisztenciára predesztinálva, mert már eleve, a törvénynek is csak „fogyasztója". Így jut a műfaj eszmerendszere két negativitáshoz, a gazság nyugati és a gazdagság keleti stílusú depravációs formájához, mely ugyanannak civilizált és civilizálatlan formája: az őstőke a felhalmozott destruktivitás, melyet a modernség nem közvetlenül a gyilkos düh formájában gyűjt, halmoz és dagaszt, radikalizál, hanem földbirtok, pénz vagy politikai tőke formájában. Két pozitivitás is megjelenik a műfajban, a pozitivitás is Janus-arcú: a pozitivitás a civilizációt is jelentheti, a befutó mozdonyt, a felépült kővárost vagy az első demokratikus választási procedúrát, mindegyik említett formája megjelenik az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben, mint összefoglaló kései westernben, de jelentheti másrészt a pozitivitás az Erószt (vagy Agapét – e szinten a kettő még egy, mert közös az ellenségük), a közvetlenül megjelenő vagy tőkésítve elidegenített és az elidegenítés által törvényesített destrukcióval szemben.

A vázolt összefüggések lényege a műfaj permanens öndekonstrukciója: a dupla, egymáshoz képest fordított kódhierarchia dialogikus viszonya, mint műfaji alapszerkezet. A Kelet formális prioritása a Nyugat tartalmi prioritásával párosul. Az előbbi aspektusban a western termelési film lenne. El kell terelni a *Red River* marháit, felépíteni McBain városát, megitatni Ben Wade állatait, megművelni a *Westbound* eke fölé görnyedő, nagymellű és nagylelkű, testileg és lelkileg csodálatos parasztasszonyának földjét. Ehhez azonban fel kell fedezni valamit (a Lelket, a Törvényt stb.). Az utóbbi, második aspektus a termelési filmet mítosszá alakítja, melyben Erósz és Agapé egyek, s a kulturális és szociális hérosznak is egymásra kell találnia. Tanítás, törvény, kötelesség harcol a műfajban a szenvedéllyes vággyal. Propaganda a lázadással. A műfaj tudatát a civilizatórikus, tudattalanját az eszkatológikus komponálási sík határozza meg. Az az ideológia, ez az utópia melegágya, az a katekhon, ez az eszkaton forrása,

a műalkotás hatóanyagait tekintve pedig az a tanulság, ez a titok szolgáltatója. Ezért kell a Keletnek győznie, ezért a Kelet a „jó élet" garanciája, de egyúttal ezért adja a hőst a Nyugat, a nagy élet színhelye. Kiélezetten fogalmazva: a jó világnak kell győznie, de a hőst a rossz világ adja, a tudattalan síkon ugyanis a rossz világ a jó és a jó világ a rossz. (Ez az oka annak is, hogy az orosz háborús filmben a hazatérő hősök gyakran olyan szerencsétlenek, mint Baudelaire albatrosza a fedélzeten, s panaszkodnak is: a háborúban minden egyszerűbb és világosabb volt.) A tudattalan szubjektuma a Bahtyin által leírt örök „Nemo", akinek lényege mindannak állítása, aminek a többi ember által képviselt normalizáció a tagadása, akinek a „kell" a tilos és a tilos a „kell".

A *Destry Ridest Again* című filmben az apa a legendás harcos rendcsináló revolverhős, míg fia nem akar fegyverhez nyúlni. Az apa a múlt, a lélek mélye, a Nyugat vagy a tudattalan alapelvének kifejezése, az élő legenda. A fiú mindennek ellentéte, de mindez az extrémszituációban visszatér, a trauma egyesíti végül a személyiséget, a trauma kihívása által provokált hőstett az atyai és fiúi elvek antagonizmusára bomlott személyiség újraegyesítése. A banális félember másik fele, az eltemetett, a törvény betűje által elkábított rész: a tudattalan. Ez az oka, hogy a westernben a tudathőst teszi zárójelbe a műfaj, hogy az életben érvényesülő spontán teljesség becsületét rehabilitálja, kivéve a zárójelből az akcióhőst és dicsőítve a cselekvés pillanatát. A westerni világkép lényegéhez értünk: a műfajban a Nyugat az alapkategória s a Kelet a középponti kategória; a Nyugat a lét, a Kelet az ittlét. A Kelet képviseli a szimbolikus realitáskép normatíváját, a világ társadalmi képét, míg a Nyugat a képben el nem férő reális létet. A Kelet a tudatos kép világa, a Nyugat a tudattalan lét valósága. Kelet és Nyugat úgy viszonyulnak egymáshoz, mint lovas a lóhoz. A kultúra kódhierarchiájában mindig vannak életkereső és életszervező kódok: az előbbiek révén a kultúra mindig túlteljesíti a civilizációt, nemcsak a tudattalan elfojtásáról, hanem az elfojtott visszatéréséről is gondoskodva. A kultúra nincs olyan ellenséges viszonyban a természettel, mint a civilizáció.

4.7.2. A Törvény keresése

A negatív világ pozitív embere a hős, a negativitás szüli a pozitivitást, a negatív közeg a pozitív szereplőt, míg a pozitív világ, melyben az igények az emberen kívül, szabályokban és javakban testesülnek meg, hajlamos az emberség ernyedt vagy parazita formáinak kitermelésére. Eme termékeny westerni negativitás értelme – fogalmából következőleg – kettős: hiányt is jelent, de eredetiséget is, eldöntetlenséget is, s egyúttal szabadságot. A „Vadnyugat" az ország és az állam különbségét fejezi ki, azt, amiben az ország több mint az állam. A feltárult lét és az eldöntött, választott, intézményesített lényeg közötti különbség a western témája: a feltárult lét a döntés feltétele, mely létfeltárást nem spórolhatja meg valamely akceptált, intézményesült döntés, vagy ha igen, akkor a természet és a sors elvesztése a szerepbiztonság és civilizációs kényelem ára, a szervezetember vagyis a szervezett félember, akinek másik fele a szervezet (s aki megindult az önelvesztés felé, melynek a pokolfilmek begyúrt, behálózott, felfűzött embere vagy a sci-fi kifejezéstelen, arctalan futószalag-embere a kifejezése a western hanyatlása idején). A pionír a társadalmi helyzettől, a véletlen tulajdonságoktól, a specializáció és a konformitás mindenkor győztes diktátumaitól elvonatkoztatott ember, a redukált embert nemző, esetleges de parancsoló feltételeket kívülről szemlélő

lény. A Nyugat, mint az állam princípiumát relativizáló és kritika alá helyezni is képes mélyebb princípium, az Ország princípiuma, akárcsak a Nyugat hőse: a belső végtelen képlete. Mi ez a belső végtelen? A külső a belső birtokaként, a végtelen a véges birtokaként, vagy: a birtokolhatatlan mint mégis rendelkezésre álló. A western műfajának nagysága a feudalizmus-kapitalizmus illetve tradíció-modernség átmenet konfliktusaira adott kollektív kreatív válasz eredménye: a Kelet a kodifikált esszencia, míg a Nyugat az örök forrongó egzisztencia.

A komfortfok nem függ össze az ember üdvével. A haladásprobléma szimpla az üdvproblémához képest. A Kelet a jó kiszolgálás biztosítéka, míg a Nyugat a megvilágosodás helye. A western, mint a Hely vagy az Ország mitológiája, arra a helyre helyezi a cselekményt, amely, mint határ: helytelen hely, még nem csatolva a kirajzolt kontúrú, kész világhoz. Épp ez a hely vonzza a nézőt, westernt nézni annyi, mint az – elveszett – Nyugatra menetelni. A Nyugat szabad de veszélyes, a Kelet veszélytelen de unalmas. Láttuk, a mozinéző számára a Nyugat a kalandot jelenti, a Kelet a prózát: míg a film szereplői a hőskorszakból mozdulnak a modernség felé, a film nézője a modernségből mozdul el a hőskorszak irányába, s a western eme két mozgás találkozása. Az elbeszélt világ dinamikus struktúrája az utópia, az elbeszélés dinamikus struktúrája a nosztalgia. Így a néző mindent megkap: nosztalgiába csomagolt utópiát, gyászba csomagolt reményt. A felvállalt és kidolgozott ambivalencia a műfajok fűszere. A magas kultúrát egy ostoba komplexus támadta meg, amit így nevezhetnénk: „menekülés a valósághoz", (pontosabban a valóság társadalmi képéhez), s amilyen mértékben a magas kultúra bezárkózik eme „pozitív" bizonyosságba, olyan mértékben válik a populáris kultúra alternatívája, a valósnak a traumatikus élmény kidolgozása általi keresése, a nézők szenvedélyévé. A művelt kultúrgőgben a keresés vált meneküléssé, a triviális szenvedélyben a menekülés kereséssé.

Nyugat és Kelet találkozásának lényege az eljövetel. Ez egyrészt a Kelet eljövetele a filmben ábrázolt, elmúló, nyugati világba, másrészt az elveszett Nyugat eljövetele a mozinézők világába. Az absztrakt princípiumok eljövetelét azonban művészileg és mitikusan is csak egy érzéki konkréció közvetítheti, valaki, akiben minden absztrakt princípiumok együttese válik érzéki konkrécióvá. Vico történetfilozófiájában óriások éltek itt előttünk. A western a történetfilozófiából pszichológiát csinál: a Nyugat a nagyság, a múlt bűne talán csak az, hogy elmúlt. Mindannyiunk első világképe tanúsítja az óriások jelenvalóságát, hisz a kisgyermek számára a felnőttek óriások, az óriás pedig akaratlanul is kárt tesz a törpében, sokszor úgy is, amikor segíteni akar. Maga ez az óriás-törpe viszony tragikus, melynek tragikus potenciáljával az óriásnak kell megküzdenie. A kalandfilm műfajok élvezhetőségének feltétele, hogy a hős ne sima konformista legyen, amire a tragikus ember örökségének ébren tartása kínál megoldást. A Nyugat-kép ás le az emberi egzisztencia traumatikus gyökereihez, a robbanó, tomboló erőhöz, melynek önmaga ellen kell fordulnia. Kedvelt western-hősünk a kárhozott, aki keresi a jót, a bűnös, akit elcsábít az erény. Az ember mélységei a westernben az átok, a bűn mélységei, melyeknek a műfaj mind újabb rétegeit tárja fel. A jó rosszember (a hőskorszak) és a jó jóember (a normális polgár) után a western felfedezi a „jó rossz rosszembert" is, a vadembert, akit megérint a hősjog pátosza (pl. a *Ben Wade és a farmer* végső fordulatában). A rossz rosszember válik jó rosszemberré! Ez a filmek legnagyobb részéből hiányzó, de a műfajban jelen levő láncszem az őstranszformáció.

Az élet megy, tűnik, fogy, a szellem azonban jön és gyarapszik, s a westernben az apakép közvetíti a szellem eljövetelét, melyet azért elevenít meg sikeresen, mert önkeresésként és

nem birtokolt egyértelműségként ragadja meg a szellem felhalmozását. A western az apa visszatérésének ünnepe: e műfajban nem a fiú, hanem az atya a feltámadó, s maga a műfaj a feltámadás. „Talán túl kegyetlen voltam vele?" – kérdi a mexikóitól Delmer Daves *A cowboy* című filmjében a fiatalembert férfivá nevelő Glenn Ford. „Apám is mindig ezt kérdezte anyámtól. Kegyetlen volt, de szeretetből." – feleli a mexikói.

A *South West Passage* című filmben egy férfi és egy nő, fiatal gengszterpár csapódik a nyugatra menetelő pionírokhoz, új életet keresni, új hazában. A múlt a bűn, a bűn pedig az éretlenség: a világ javainak ingyen követelése. Bűn: a világtól azt követelni, hogy jó szülőnk legyen, aki csak ad, cserében semmit sem követelve. A világnak nem ez a dolga. Az erény pedig: új világ jó szülőjévé válni. Ezt tanulják a fiatalok a pionír karaván vezetőjétől, akiről elég annyit tudni, hogy „igazi férfi", s ez abban áll, hogy valamiképpen túl van önmagán, már nem a maga életét éli, saját életének nem ő maga a főszereplője, kívül van az infantilis én börtönén. A lány nyugtalan ámuldozással számol be a férfiről a fiúnak: „Egyáltalán nem önmagára gondol, másokért teszi mindezt, sőt olyanokért, akik még meg sem születtek." Amikor a banditanő belenéz a távcsőbe, sivatagot lát, amikor a férfi, a pionír a távcsőbe néz, a jövőről beszél, mindenben azt látja, ami lehet belőle. A karaván, melynek ő a vezetője, a jövő felé halad, s a vezető az, akinek a jövő van a szeme előtt. Milyen világ lesz itt! A western általánosítja a szülő fogalmát, nem a biológiai szülő, hanem a Világszülő a főszereplője, s a biológiai szülőnek is nehéz harcban kell Világszülővé válnia (*Shane, Ben Vade és a farmer*). A Világszülő egyben a vita activa szeretője, mert a vita activa szerelmi aktus a világgal: ez a régi romantikus westernek létkoncepciója, mely hatása alá vonja a lázadó és támadó kriminális típusokat, sőt a lázadó és menekülő neurotikus hőstípust is.

A *South West Passage* gengszterlánya, a pionír megismerése után, egy jelenetben megtagadja csókját szeretőjétől, cinkosától, s követelni kezdi a rablott pénz visszaszolgáltatását, pontosan úgy, ahogyan a *The Naked Spur* hősnője, aki kezdetben szintén egy gengszter társa, a halott eltemetését követeli későbbi társától, a fejvadásztól. Az eltévedt, eltérített, felhalmozott pénz, a mások pénze, a *South West Passage* esetében ugyanaz, mint a *The Naked Spur* rendszerében az el nem temetett ember, az áruba bocsátott hulla. Pénzforgalom és hullaforgalom, mindkettő az önzés farkastörvényének képe, az egészre tekintő szellemerő tanácsának, a Törvény Szavának meg nem hallása. A hullaforgalom a pénzforgalom igazsága, s a westerni szocioanalízis által felmutatott lelet arról tanúskodik, hogy – a társadalom betegségei esetén – a betegség diagnosztizálása elrettent az ember eme torzképétől. A nő elmaradt csókja által a bűn infantilis álmából felébresztett bandita (vagy a *The Naked Spur* esetében a nő feltétlen odaadása által megrendített fejvadász) azonos katarzison esnek át. A *South West Passage* banditája önvérét ontja, hogy a közösség vízhez jusson: itt a vér vízzé válása vagy vízre cserélése olyan „csoda", mint régen a víz borrá változtatása. Itt az a „csoda", hogy kiderül, nem igaz, hogy „a vér nem válik vízzé". De a vér elajándékozása csak az egyik aktus, ami a nő felé vezet, a másik a lemondás a csereeszközről, a pénzről, melyet a férfivá lett vad ifjú ember visszaszolgáltat a közösségnek. A western kétféle „eredeti felhalmozást" konfrontál, a tőkéét és az erkölcsét. Az őskép felidézése, a nagyapák szellemidézése a gyakorlati világképet meghatározó hierarchiák megfordítását szolgálja. A bandita a burzsoá kislelkűség és számító önzés felfokozott képe, szembeállítva a jelenvalóság ek-sztatikus létteljességével, melyet a műfajban az apai törvény felfedezése, a törvény-meghallás újrafelfedezése képvisel.

A western úgy dolgozik kultúránk apaképén, ahogy az anyaképen a melodráma: mindkét műfaj a genealógia felől közelíti meg a lényeget, a megvalósítás útját és nehézségeit állítva középpontba. A western, míg keresi, meg is kettőzi a törvényt: a western mint az apa keresése nem fogja fel szimplán, metatörvényként leli meg az apai törvényt. A western szövegfelülete az írott törvényt akceptálja, a paradigmatikába kódolt mélystruktúrális relációkban azonban a metatörvény a Törvény, s az írott törvény csak rendelet. A mozinézőt és a diegétikus világot egybefoglaló átfogó relációrendszerben csak a nagyapák a Nagy Apák, s az apák már csak keresik az elveszett apaságot.

A westernben az apai törvény, (a +Ny princípiuma), a gyakorlati megvilágosodás terméke, a törvénykeresés jutalma, míg a fiak törvénye, (a +K) princípium, a megegyezés, alku terméke. Az erkölcsi törvény metatörvényként viszonyul a jogéhoz, s a virtus fedezi fel és vezeti be az erkölcsöt. A bűnös Nyugat adoptálja a jámbor Keletet, a nagy múlt az átlagemberre méretezett jövőt. Hogy az óriások ne tegyenek kárt a jövőben, az alapítás egyben áldozati rituálé kell hogy legyen: a nagy idők feláldozása a reprodukciónak, az Istené vagy Királyé a term(el)ékenységnek. Ezért párosul a hős őstranszformációja, a negatív hős pozitívvá válása, önpusztítással.

A cselekvő apa-aspektus képviselője Ben Vade, a gyilkos csavargó, míg a szenvedő apa-aspektusé a „gyáva" vagy „józan" farmer, s a cselekmény célja pedig az apa-aspektusok összedolgozása. Amit a tömegfilm (a mítosz) az apaság teljes fogalmának kidolgozásával vállal, azt a művészfilm a kudarc, a reménytelenség, a „létező apaság" felől közelíti meg. Fellini (akárcsak a Mándy-novellák) bohémapái olykor megrendítőbbek, mint a populáris mitológiákban megjelenő atyai áldozatok és mártíratyák, mert annyira szeretnék eljátszani az apaszerepet, ami már nem megy nekik (mert önzők, örök fiúk vagy talán mert túlkultúráltak, nemcsak önzők, de egyben túl jók is, hiszen azt sem szabad felednünk, s a westernek nem is feledik, hogy a mindenható jóatya egyben ős-zsarnok).

4.7.3. Az etikai erőszak mitológiája

Kertész Mihály: *A hóhér* című filmjében a főszereplő, a Robert Taylor által játszott kváziatyai típus – mint kiábrándult fejvadász – által üldözött fiatalember a törvény előtt bűnös, mert segédkezett egy bankrablás során. A törvénynek azonban nincs annyi információja az emberről, mint az együttélőknek, ezért a bűnüldöző nem értheti, mi az oka, hogy mindenki a fiatalembernek drukkol, s mind akadályozza a bűnös letartóztatását és törvény elé állítását. A hivatalos, szakosodott igazságszolgáltatás nem találkozik a spontán igazságérzet megélt evidenciáival. Végül a fejvadász eljut odáig, hogy maga is csak formálisan teljesíti a formális törvény parancsát, s nem a menekülőre, hanem mellé lő, azaz formálisan tovább üldözi, valójában futni hagyja. *A hóhér* hőse megkapja a nőt, amiért futni hagyja az ártatlan bűnöst, amiért az élő törvényre vagy az igazságra hallgat és nem a holt törvényre, az írásra. Megkapja a nőt, amiért nem öl, azaz nem hullát „teremt" az akasztófa, vádlottat a törvényszék vagy rabot a börtön számára. *A hóhér*ban egy fiatalember élete a tét, a *The Naked Spur* végén egy hulla eltemetése a tét: mindkét filmben a formálissal szembenálló materiális viszonyt, a személytelen szabályozással szembeni személyes és átélt viszonyt képviselő nő akarata győzi le a fejvadászét. A *The Naked Spur* poénja, hogy még egy hullát sem szabad

„államkézre” adni. Kertésznél a személytelen racionalitás és intézményes igazságosztás tehetetlensége a személyes sors bonyolultságát fel nem fogó és el nem érő érzéketlenségből fakad. Anthony Mann filmjében a nő szenvedélyes és ösztönös könyörületessége, az emberi jóság közvetlensége éri el az igazságot, amit a hivatalos helyesség, az eljárás korrektsége nem szavatol.

A törvény, *A hóhér* tanúsága szerint, tehetetlen, s azért van mindig defenzívában, mert az eleven lét egyszeriségét átlagos esetté ledaráló gépezetként működik, ám az erény az ismételhetetlen egyszeri aspektusban rejlik, ezért a törvénykezés csak a bűnt látja bennünk. A törvénykezés törvénye nem az emberiesség. Ez nem azt jelenti, hogy a westerni gondolkodásban, e műfaj létfilozófiájában nincs szükség törvényre, a westernek éppen a törvény diadalát ábrázolják, egyúttal arról is gondoskodva, hogy mire diadalra jut, a cselekmény azt is kipótolja, ami hiányzik belőle. Az írott törvénynek csak akkor szabad győznie a westernben, ha megtanultuk megkülönböztetni az írott törvényt és a törvényt (vagy a jogot és az igazságot). Az írott törvény, az igazságszolgáltatás törvénye logikus törvény, a Törvény vagy az Igazság azonban tragikus törvény. Az írott törvény annyit ér, amilyen mértékben kiszámítható a helyesség, a tragikus törvény annyiban lép életbe, amennyiben az igazságot megelőzi az igaz ember, mert az igazság nem a recepció tárgya, meg kell teremteni. Ha a nagybetűs Törvény győzött, átadhatja a világot a kisbetűs törvénynek, mely azonban csak a banalitás rendje fölött képes őrködni (legjobb esetben).

David Miller: *Billy the Kid* című filmjének egyik olvasata szerint a seriff tragikus kötelessége, hogy lelője legjobb barátját, az utolsó banditát, véget vetve ezzel az önbíráskodás uralmának. A másik olvasatban az utolsó bandita ki kell, hogy irtsa a gyilkosokat, hogy átvehesse a világot az erőszaktól a törvény, mert a törvény csak fenntartani és őrizni tud, nem teremteni. A jog fenntartja a rendet, de nem tudja rendbe tenni a világot, csak a rendbetett világban jön el az ideje: a rendbetevő ezért az erőszak világában mozog, a világ rendbetétele ily módon jóvátehetetlen bűnök árán valósul meg, amiért a szociális hérosznak fizetnie kell, a jóvátehetetlen bűn pedig csak az élettel megfizethető. Billy épp a törvény tehetetlensége következtében lett bandita: a törvény nem tudta vagy nem akarta megvalósítani az igazságot, az esküdtek felmentették Billy apjának gyilkosát, a fiú ezért csak törvényen kívüliként tehetett igazságot. Billy túltette magát a törvényen, mert a törvény túltette magát az igazságon. Amikor a törvény az igazságtól az érdekhez szegődik, akkor az igazság a törvénytől az erőszakhoz pártol!

Talán helyesebb államosított és nem írott törvényről beszélni, mert a költői jog műalkotásokban kifejeződő törvénye is lehet írott törvény, ám merőben különbözik a törvénykönyvek törvényétől. Törvényről beszélve azonban a köznapi életben vagy banális világban a törvénykönyvre s az erőszakszervezetek által behajtott törvényre gondolunk, ezért beszélhetünk igazság és törvény konfliktusairól. A törvény azért szükségképpen tehetetlen az individualitás bonyolultságával szemben, azért is kényszerűen sérti az individualitás törvényét, mert fenntartási és nem alapítási eszköz, rendelkezésre álló technika és nem létforma alapító döntés által választott esszencia, ami azzal a veszéllyel jár, hogy az igazság szörnyű karikatúrájává válhat, s azzá is válik az érdekek szolgálatában. Az élet sorsdöntő pillanataiban ezért a törvény mögé vagy elé kell menni: ez a Pillanat a mítosz, a monda, az eposz, a krónika, a hír tárgya, melyek mind a Törvény megsértői, a törvénysértőket szolgáló törvény és a törvény törvényen kívüli alapítóinak küzdelméről szólnak.

A törvény a westernben előbb bukott törvényként, s az igazságszolgáltatás korrigálandó üzemként jelenik meg. A negatív Nyugat a törvény előtti erőszak, s a negatív Kelet az önkényt szolgáló törvény. Az *Aki megölte Liberty Valance-t* nagy marhatartók által terrorizált tartományában a nagybirtokosok diktálják a törvényt. A klasszikus western, a cselekmény korrigálandó kiindulópontján, a történet egésze által korrigálandó világállapot bemutatásakor az erőszak szolgájának vagy az erőszakos kisajátítás eredményei legitimálójának látja a törvényhozó és végrehajtó apparátus egészét. A törvény ily módon valójában a lopás, rablás és gyilkolás eredményeit törvényesíti, elrejtve az ábrázolt világ alapító aktusait, a lopást, rablást és gyilkolást. Az alapító aktusok szörnyűbbek, az őket elleplező álszent aktus azonban náluk is aljasabb.

Az igazságnak nemcsak az erőszak az ellenfele, hanem a hamis törvény is. A *Wichita* című film polgárai szeretnék, ha több rend lenne, de nem szeretnék, ha rend lenne, mert a városban randalírozó cowboyok hozzák a pénzt. Szeretnék, ha nappal emberi arculatú lenne a város, de nem bánják, ha éjszaka nem az, mert a pénztárcájuk bánná. A bűnre hagyni az éjszakát, s nem menni ki éjjel, s nem nézni ki az ablakon, így néz ki az „élni és élni hagyni" eszménye, a burzsoá „türelem". Mindezt a kispolgár jól tudja és sikerrel műveli, de nem tudja a kis polgár, a gyermek, akit eltalál egy lövedék, mert kibámult este az ablakon. A polgárok szeretnék ha a seriff „mértékkel" alkalmazná a törvényt, tapintatos, „bársonyos" törvénykezésre vágynak, mert a mérték nélküli, nem alkuvó és taktikázó, következetes igazságszolgáltatás maga is kegyetlen és tragikus, a seriff következetessége, nemcsak a gazdaság érdekeit sérti, ijesztő is, saját táborán belül is halálesetekhez vezet. A mértékkel alkalmazott, „bársonyos" törvény azonban mégsem lehet megoldás, mert ő maga a korrupció, minden bajok forrása. Csak rossz és rossz között lehet választani, de az egyik „rossz rossz", míg a másik „jó rossz". A „rossz rossz" pedig ez esetben korántsem tautológia, hanem a korrupt törvény művének, régi és új világ hátrányai egyesítésének kifejezése.

A westernben két érintkezési mód konkurál egymással: a javak illetve az információk halmozása. Az előbbi képviseli a gonosz, az utóbbi a jó princípiumát: a filmek hősei – rendkívül szerény, puritán típusok – a világ formálásában nagyok, nem kizsákmányolásában. Még az italowestern extrémen önző, érdektudatos antihősei is végül azért hősök, mert a film végén mernek rosszul járni, mielőtt legyintve odébb állnak. A gazdaságban az információk cseréje szolgálja a tárgyak cseréjét, a kultúrában a tárgyak cseréje az információk cseréjét, s a filmek elején a tárgyak cseréje az erősebb, ami katasztrófákhoz vezet, melyek a katarzis közvetítésével viszik győzelemre az információt vagy a törvényt. A westernben valóban meg kell fékezni valamit, de ez nem a törvény, mint ezt a *Wichita* polgárai gondolták, hanem a gazdaság: nem az eszmék cseréje, hanem a tárgyak cseréje. A western eszményképe egy fékezett kapitalizmus, mert a féktelen forma nem ellenképe, hanem szövetségese, felfokozása és beteljesedése az ez esetben csak látszólag leváltott barbárságnak. A pénz hatalma végül is ugyanahhoz a káoszhoz vezet vissza, amit az ököljog képviselt: a civilizáció végpontja ugyanaz a káosz, ami a természet kiindulópontja volt. Az „iparlovag" és a „halállovag", Mr. Morton és Frank ezért szövetségesek a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban. A féktelen kapitalizmus önpusztítóvá válik, létmódja a katasztrófa, a regresszió, a refeudalizáció. Ezért Frank végül Mortont is lepuffantja. A western a kapitalizmus győzelmét ünnepli, de ez a műfajban a polgári kultúra győzelme a tőke elidegenedett diktatúrája felett. A klasszikus western ezért ma is szerethető, s a klasszikus western igenlésen alapuló kritikája mélyebb, mint az antiwestern tagdáson alapuló kritikája, mely valamilyen politikai patentmegoldás birtoklásának

látszatában tetszeleg, s ezért legfeljebb a politikai önkény megoldásait, a szellemi pártdiktatúra társadalomkritikába burkolt ideologikus parancsuralmát ajánlhatja a manipulált piac, mint a kiváltságosok diktatúrájának eszközével szemben. A *Gunslinger* című Corman-film első jelenetében leterítik a seriffet a telekspekuláns bérgyilkosai. Az ellenfél – ambíciózus vállalkozó, a bordély tulajdonosnője – a nagy tervek és a kíméletlen megvalósítás embere: ha kifizet valakit, az első utcasarkon már várják az ügyfelet a bérgyilkosok, hogy megöljék, és visszahozzák a pénzt a madámnak. A hősmítosz leleplezi a csere mítoszát, a költői mítosz a realitás mítoszát, amennyiben a hősmítosz arra utal, hogy a csere is csak mítosz, mégpedig politikai mítosz, tehát hazugság, mert a pénz csak alibi: a pénz az értéktelen, haszontalan tárgy, melyet az értékes és hasznos tárgy fejében a kezedbe nyomnak. A pénz a hűtlen tárgy, mely kifolyik a kezedből, vagy ha nem ő folyik ki a kézből, értéke folyik ki, tűnik el belőle. A pénzforgalom úgy van megszervezve, hogy a pénz mindig megtér(ül) ahhoz, akitől kaptuk, a pénz az igazi „nesze semmi, fogd meg jól". A fétis hamis tárgy, melynek segítségével megfosztanak az igazitól, álvalóság, mely a valóság eltulajdonításának eszköze. A fétis, melyet életünkre kell cserélni, megmutatja természetét, ha összehasonlítjuk a másik, ellentétes irreális tárggyal, a jeltárggyal. A fétis nem (elő)jelként áll valami más, mint a törekvés tárgya helyett. Míg a jel a dolog felé vezet, azt előlegezi, a hozzá való elsajátító viszony szervezését szolgálva, addig a fétis az elveszett tárgy helyett áll, amit elveszítettünk, vagy nem tudtunk megszerezni. A fétis nem elő-, hanem utójel.

A *Gunslinger* első jelenetében, egy csendes esti beszélgetés közben, egyszerre a feleség lába elé hull a kilőtt férj. Az asszony, aki vacsorát hozott férjének a hivatalba, hirtelen perdülve lő és talál, a temetésen pedig, a város népének megdöbbenésére, ajánlkozik a veszedelmes hivatalba, melyet a férfiak nem mernek vállalni, s amint a csillagot mellére tűzik, máris tüzel, kilőve az iménti bandita cinkosát. A film hősnője kezdetben a tradicionális női szerepet játssza, mint első választást. A Corman-filmben mindazt, ami látszólag végzetszerűen idegen a választás lehetőségétől, s az alternativitás tagadásának látszik, a tradíciót és sorsot is választja az ember, s az ellene való lázadás a második választás, amikor az előbbi, a sors, mint az első választás tárgya, nem biztosítja többé az életet. A második választás azonban nem az első választás ellen fordul, hanem a világ ellen, mely nem engedte megélni az első választást. A hősnő a film végén undorral hagyja el a második választás városát, akárcsak Sharon Stone, Sam Raimi filmjében (*Gyorsabb a halálnál*). A férjét szorongva és reménykedve hazaváró, derűs, kedves asszony pillanat alatt változik bosszúangyallá, tigrisasszonnyá: készen van benne a *Lady Snowblood* hősnője, de a cormani nő megőrzi asszonyi melegségét és kedvességét, a tragédia megkettőzi személyiségét, mely megkettőződés a növekedés és nem a szétesés és degeneráció formája, mint Dr. Jekyll esetében. Míg a *Lady Snowblood* női harcosa bosszút áll a világon, melyből eltűntek az emberség lehetőségfeltételei, a Corman-hősnő magában foglalja e lehetőségfeltételeket. A *Lady Snowblood* arról tanúskodik, hogy a XX. század végén már csak a rossz affirmatív, a jó a puszta tagadásra redukálódik, nem képvisel többé pozitív létkoncepciót a rosszal szemben.

A barbár világban a nő azé lett, aki megölte férjét. A gyilkos örökölte a meggyilkolt asszonyait. A Corman-filmben ugyanez történik, bár finomítva: a női seriff mint metakiller beleszeret a gyilkos tábor mestergyilkosába, a megakillerbe. A szerető ugyan nem a férj gyilkosa, de a férj gyilkos ellenfeleinek egyike. Az asszonyi, szerelmi életben egymást követi két ellentétes férfi, a szeretet objektuma és a szenvedély objektuma. Kibontakozik egy kalandos

és viharos szerelem, miközben pillanatra sem kétséges, hogy előbb-utóbb meg kell vívniuk egymással, s egyiknek – a kötelesség illetve az érdek, a számítás illetve a létfenntartó ösztön parancsára – el kell pusztítania a másikat. Végül a férfi nem a rendőrnőre lő, ellenkezőleg, saját megbízóját, a vállalkozó asszonyt lövi ki, amikor az épp ki akarja lőni a rendőrnőt. A szeretőket szembesítő végső párbaj során a férfi a levegőbe, a nő azonban a férfire lő, a nő lelövi szerelmét, aki túl sokat ölt, semhogy a szerelem visszafogadhatná őt a társadalomba. Nem az a westerni szabály, hogy nem szabad szeretni a jóvátehetetlenül bűnöst, hanem az, hogy meg kell ölni őt. A Corman-filmben a férfi képviseli a kegyetlenség igazságát, a létező világot, s a nő az igazság kegyetlenségét. Annak idején nem értették a Corman-filmet, azt hitték, megsérti a műfaj törvényeit, holott a film csak tudatosítja és explikálja ezek egy addig rejtőzködő részét: a szépség és jóság is erőszak, egységük pedig a jelenvaló végítélet. A régi westernben az erő egyfajta múzsára szorul, tőle kapja a princípiumot, melyet szolgál: a klasszikus westernben az esztétikai erőszak női princípiuma az etikai erőszak férfi princípiumának szülőanyja. A Corman-film cselekvő erőként hozza felszínre az atyai törvény mögött általában csak ihlető erőként tevékeny anyai metatörvényt. Csuhraj *Negyvenegyedik* című filmje is elemezhető klasszikus westernként, melyben a nő lehetséges szülőanyából valóságos Világszülővé válik, amikor lelövi fehérgárdista szerelmét.

A *Comanche Station* című Boetticher-film útiwestern: hosszú utazás története, a vágyak Odüsszeiája. A fiatalember vágya az érett nőre, a nő vágya az érett férfira, a férfi vágya pedig az Elveszett Személyre irányul. A film hőse az érett férfi, Cody (Randolph Scott). „Az ember legalább egyszer életében tegyen valamit, amire büszke lehet, már az is elég!" – elmélkedik a Codyt csodáló fiatal bandita. „Velem lovagolhatsz tovább." – mondja később a hős az ifjúnak, aki eddig a bűnözővel lovagolt. A fiatalember kváziapát cserél, az előbbi kváziapa meg akarja ölni, pénzre váltani az asszonyt, a másik apai figura sem a nőre, sem a pénzre nem tart igényt. A fiatalember kutatva, álmodozva, reménytelen, mohó vággyal bámulja az asszonyt az út során: milyen lehet egy ilyen nő, az igazi asszony? A nő, Mrs. Lowe (Nancy Gates), akit az érett férfi vonz, egyúttal megveti őt, mert azt hiszi, Cody a férjek pénzéért hozza vissza az indiánok által elrabolt asszonyokat, csak később tudja meg a Codyt csodáló fiatalembertől, hogy a magányos lovas azért indul el minden elrabolt asszony nyomán, mert a maga elveszett asszonyát keresi, akiről soha sem mondott le, holott valószínűleg rég halott. A nő korrigálja ítéletét, de ő az ítélet. Mrs. Lowe megsiratja az elesett bűnözőt, holott az meg akarta ölni őt, s harcol a hulla eltemetéséért. A családjának visszaszolgáltatott asszonyt a Kisfiú és a Vak Férj várják: ketten együtt teszik ki a férfit, akinek teljes változatáról, a hősről, le kell mondani. A végtelen táj peremén vár a Vak Férj, kilépve a ház sötétjéből, bizonytalan léptekkel, az udvaron. Az asszony átöleli őt, de közben visszanéz Codyra, aki ellovagol, tovább keresi az Elveszett Asszonyt, az üdv a kezdet, de Mrs. Lowe is kezdet a fiának.

Ahogy a tengerészt a csillagok vezetik, úgy vezeti a *Comanche Station* hősét a nő képe. A jó rosszembert, a magányos lovast, a törvény törvényen kívüli alapítóját, a szerelem világa száműzöttjét, az asszonyi paradicsomból kiűzetettet ez a hiány készteti a kemény törvény felfedezésére, míg a paradicsomban élő férfi csak Vak Férj (már nem igazi férfi) vagy kisfiú (még nem igazi férfi). A törvény (mint Törvény) ily módon felfogható a nő pótlékaként, hiánya kompenzációjaként. A kegyetlenség a faszcináció öröksége, mely ott vezet, ahol a faszcináció magunkra hagy. A *Destry Ridest Again* című Georges Marshall-filmben a prostituált szimbolikusan adoptálja a hőst, ahogyan a *Comanche Station* esetében a hős az ifjú bandität. Az anyai

törvény, a preökonómia női, szerelmi illetve asszonyi közegének vonzása, összefügg a köztörvény defektjével. Destry apját, a legendás hőst, aki revolverrel csinált rendet, végül hátulról lőtték le. Az ököljog világában az aljasabb győzött, de a törvény csak korszerűbb szolgálója a hatalomnak, mely korábban az ököljoggal élt. A hatalmasok összefognak, a bíró, egyúttal polgármester, a nagybirtokosok embere, az esküdteket pedig leitatják. A kisajátításban a törvény szolgálja az erőszakot, ám amikor az asszonyok fellázadnak az életellenes világ ellen, s Destry, aki eddig vonakodott fegyverhez nyúlni, végül felcsatolja fegyverét, az etikus erőszak áll a feminin forradalom törvénye szolgálatába. Frenchy (Marlene Dietrich), a prostituált megszűnik áru lenni, csereobjektumból ajándékká válik, s nem pusztán teste az ajándék, hanem az élete, megmenti Destryt, testével fogja fel a halálos golyót, a maga halálát cseréli a férfi életére. A nő a törvény bevezetőjéért adja életét a halál aktusa által vagy másutt, a szerelem aktusában neki adja egész életét (*The Naked Spur*). A férfi a világ apja, a nő a férfi anyja. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén a férfiak kivonulnak, leköszönnek, eltűnnek, a nőre, Jillre (Claudia Cardinale), a jövendő anyára hagyják a világot, ez az ellovaglás legmélyebb értelme. Az, amit az apa visszatérése ünnepének neveztünk, az anya javára való leköszönéssel végződik.

Freudnál az apa diktatúráját váltja le a fiak demokráciája, az egyént a csoport, a zsarnokot az egyenlők, a westernben fordítva, az összetéveszthetetlen egyén, az újraalapító jön el a halmazember tehetetlen vagy felelőtlen csoportvilágába, az áldozat az önzés világába. S ahogy a fiaktól az apa felé visz a lendület, úgy lendül tovább az atya által szolgált feminin princípium felé. Az etikai erőszak az erőszak ellenfele, az önfelszámoló erőszak az önmegvalósító erőszak kioltója. Az apa visszatérésének ünnepe az apa kétszeres halála felé mutat, egyszer a princípium hal meg a feminin elv szolgálatában, egyszer pedig a személy a végső párbajban.

4.7.4. Az etikai erőszak fogalma

Az etikai erőszak nem szadista normaérvényesítés, nem az elnyomó parancsmorál műve, ellenkezőleg, ott lép fel, ahol a parancsok, törvények, szokások nem segítenek, ahol maga a közösség, melynek élete mindezeket a szabályozásokat hordozza, segélytelen. Az etikai erőszak az explicit, rögzített, kodifikált formákon innen lép fel, a kreatív szimpátiaérzések és életvédő szenvedélyek műveként. Az ősszeretet nem differenciálódik az őserőszaktól, a nemi aktus vagy a szülési aktus egyaránt traumatikus aktusok. Az ősszeretet a szeretet kegyetlenségébe torkollik, amikor az anya kilöki a térbe gyermekét, hogy megtanuljon lábra állni. A szépség is erőszak, mert követelést vált ki belőlünk, s a fenség is az, mert követel tőlünk. A westernben a szépség és fenség is puritán jellegű. A westerni nők szépsége azért szerény, mert a jó ösztönének kifejezése; a direkt erotika csak a posztwesternben bonatkozik ki. Mindkét kategória művét szelídíti bizonyos megfoghatatlanság: a teljes szépség, mely a szépség világában virágozhatna ki, még nem jött el, a teljes fenség pedig búcsúzik. A gyermek az anyából jön, nem az apából, azért a westernben a kváziapa a messziről jött ember, a hegyekből alászállt lovas, aki végül eltűnik a sivatagban, a kettő között azonban tesz valamit, ami riasztó, de elkerülhetetlen, rettenetes, de minden lehetséges jó forrása. A westernhős – a kompetencia idealizációjaként – kezdettől tud cselekedni, de ha ezt arra használja fel, hogy önlegyőzés árán megtegye a jót, akkor nemcsak az apa visszatérése zajlott le, midőn a

csavargó kamaszlélek magában fedezte fel a Világszülővé tevő princípiumot, mely ellen a csavargás és kallódás során lázadott, ez a felfedezés egyúttal a női princípium vagy békeszolgálat felfedezése a férfilélekben. Az apa visszatérése egyben az apának az anyához való megtérése. A *Comanche Station* hőse csoporttulajdonba vett, megerőszakolt asszonyokat ment meg az anyai lét számára. Az etikai erőszakot az Animusnak az Anima alá való rendelése szabadítja fel, és őrzi meg egyúttal a destruktivitástól.

Az etikai erőszak a szándék és következmény között közvetít, s az önmegtagadás korlátozó mozzanata segítségével segíti hozzá a jóakaratot a világi hatékonysághoz. A jó szükségszerű, nem mert elkerülhetetlen, hanem mert ő teszi elkerülhetővé a katasztrófát. Épp mert a katasztrófa léte vagy nem léte, s a katasztrófa fenyegetésének árnyékában a magunk léte vagy nem léte a tét, a jó ősbevéséséről a társadalmak barbár hajnalán a hatalom és az erőszak gondoskodik. Az erőszak vési be a jót, véli Deleuze és Guattari, de ennél is többről van szó, nem a megszületett, kifejlett etika vagy jog használja csak fel az erőszakot, az etika, eme instrumentális erőszak foganatosítása által, a jó vizionálása hajnalán, maga is erőszakként születik, az erő „maghasadásának" vagy „meghasonlásának" aktusában kettőzve meg az erőt, s vezetve be az erőt kontrolláló erőt, a létezőket kontrolláló erő fölé rendelt erőt, a lét önkontrollját. A western végső párbajában a nyers erőszak áll szemben az etikai erőszakkal, mely a nyers erő önmaga ellen fordulása, miután találkozott a széppel, a jóval (a nővel, a törvénnyel). A jó több mint a rossz, épp ezért labilisabb és drámaibb. A rossz kiélheti önmagát, magához való viszonya problémamentes, Liberty Valance-nak, a rossz rosszembernek nincs problémája, Tom Doniphon, a jó rosszember azonban maga a probléma. Míg a rossz spontánul kiéli magát, a jó feladata a szörnyű önmegtagadás, hogy rossz legyen a rosszal, nagyobbat üssön, mint a gonosz (a hongkongi filmekben a tanulási folyamat kerül a cselekmény középpontjába, melynek során megtanulják megoldani a westerntől örökölt problémát). A rossz a harmonikus és a jó a diszharmonikus: a westernhős előbb magán tesz erőszakot, rosszból jóvá válva, utóbb a világon, azt is rákényszerítve az etikai őstranszformációra.

A westernben az erőszak szolgálatában álló joggal áll szemben az erkölcsöt szolgáló erőszak. A westernek cselekményében van egy pont, amelytől fogva – ha a hős elmulasztja az erőszak alkalmazását – a jogra marad a társadalom, azaz erkölcs nélkül marad, a jog pedig, erkölcsi alap, az erkölcs mint életforma és személyiségstruktúra híján, taktikus játszma csak a materiális érdekek szolgálatában. A jog nélküli erkölcs számára a forrás, az erkölcs nélküli jog számára delta az erőszak, s jog és erkölcs, eme két fenyegetés által egymásra utalva, a westernben egymást humanizálják.

Az etikai erőszak a gazdasági erőszak felszámolója (pl. a *San Antonio* vagy a *Wichita* végén) és/vagy az etnikai erőszak felszámolója (pl. a *Cimarron* elején) vagy vádlója (pl. a *Cheyenne Autumn* végén). A gazdasági erőszak a politikai életben a maga idealizálása és igazolása érdekében lép fel néha az etnikai erőszak ellen, s az etnikai erőszak máskor csak a maga igazolásául bírálja a gazdasági erőszakot. A westernben, a konzervatív-romantikus klasszikus westerntől a baloldali italowesternig, a fantázia mindvégig látja és jelzi, amit a társadalmak való életében a partikuláris érdekszolgálat elhomályosít, hogy a gazdasági és etnikai erőszak csak egyszerre felszámolható, a bajok felének felszámolása megkettőzi másik felüket, s amíg ez a teljes felszámolás nem történik meg, minden változás új rablókat ültet a társadalmak nyakára, mint a *Giu la testa* mexikói parasztja mondja: hiába minden áldozat, „az egész disznóság kezdődik elölről".

4.7.5. A forradalmi erőszak kritikája

Ha a fenti címet az italowestern fejezet fölé írjuk, nem a forradalmi erőszak fölött gyakorolt – konzervatív vagy liberális – kritikát jelenti, hanem azt, hogy a forradalmi erőszak az italowesternben maga a társadalomkritika. Ez nem jelenti, hogy az italowestern lényege lenne az esztétikummá kiformált erőszak, – e műfajjal szemben annak idején a legfőbb kifogás az volt, hogy az erőszak nemcsak témája, hanem a reá jellemző komponálási módnak is sajátsága – nem igaz, hogy az erőszak nem a kritikai tudat tárgya ezekben a filmekben, melyek – épp ellenkezőleg – differenciált erőszak-tipológiát dolgoznak ki, de ez nem ellenforradalmi forradalom-kritika, hanem a forradalom önvizsgálata vagy a forradalom kisiklásainak a céljaival való azonosuláson alapuló kritikája: a forradalmi erőszak metakritikája.

Már a klasszikus western megkülönböztet legalább két alapvető terror-formát. A terror 1. esetében a barbárság áll szemben a kultúrával. A múltat vagy a barbárságot a régi westernben olykor az indiánok képviselik (*Searchers, Comanche Station*), gyakrabban a nagy marhatartók (*Párbaj a napon, Aki megölte Liberty Valance-t*). A terror 2. esetében az eredeti felhalmozás kegyetlensége (melyet gyakran a boltos, a mulató tulajdonosa vagy a bankár képvisel) vagy a birtokosok hegemóniáját védő zsarnokság – melynek a birtokosok által szerződtetett bérgyilkos vagy banda a végrehajtója – áll szemben a természettel és a kultúrával. A terror 2. a terror 1-et is magában foglalja (a telekspekuláns foglalkoztatja a vad bandát, a fegyverkereskedő lázítja az indiánokat). A Keletről jövő terror (–K) az abszolút terror, mely mindkét terror-formát képes egyesíteni, s a terrort a kultúra, az önkényt a törvény, az igazságtalanságot az igazság formájában megjeleníteni. Ebből a már a klasszikus westernben kifejeződő felismerésből fakad az italowesternben a forradalmi terror eszménye. Most már korántsem a biblia vagy a törvénykönyv győz a fegyverek és az alkohol fölött, mert a biblia vagy a törvénykönyv a terror hatékonyabb fegyvere, mint a puskák. Kertész *Santa Fé Trail* című filmjében John Brown bibliaidézetekkel igazolja kegyetlen tetteit, a terror elméleteként alkalmazva a Szentírást. Az illegállis fegyverszállítmány könyvszállítmánynak van álcázva, a fegyverek bibliaréteg alatt lapulnak a ládákban.

Ölni is csak úgy kell, ahogy az asszonyt szeretni, szívvel, érzéssel, magyarázza a *Faccia a faccia* paraszti forradalmárrá érő csavargója. Az italowestern a forradalmi erőszakot első sorban nem a politikai, hanem az etikai erőszak fogalma alá sorolja. A politikai erőszak ugyanis csak kifejezés, nem tartalom. A politikai erőszak a gazdasági (ellenforradalmi) vagy etikai (forradalmi) erőszak kifejezése. A forradalmat és az ellenforradalmat mindenek előtt az emberlét etikai szubsztanciájához való viszonyuk különbözteti meg ezekben a filmekben egymástól: a felszabadítás mindenek előtt ennek a szubsztanciának a felszabadítása, az elnyomó pedig ennek híján olyan undorító szörny, fedezet nélküli fölényérzettel megvert zabálógép, mint a *Giu la testa* gazdagjai (a földbirtokos, a hivatalnok, az úrinő, a jenki és a főpap a szalonkocsiban, a film elején).

Az italowesternben a fasizmus élménye és emlékezete, a terror megélt traumája világít vissza a kulturális emlékekre, újraértelmezve a Vadnyugat vagy a mexikói forradalom mitológiáját. Az *I giorni dell'ira* olyan városban játszódik, ahol már régóta nem lövöldöznek, ám az idegen belovaglásakor kiderül, hogy a törvénytisztelő polgárok vagyona rablott pénzeken alapul, s a titkukat ismerő idegen akasztófára juttathatja őket. A polgárok ettől kezdve fizetnek neki és aláírnak bármit, amit az orruk elé dug, az idegen pedig korlátlan hatalomra tesz

szert a bűnös, piszkos világ felett. Az igazság napja, amikor eljön az emberekhez saját erkölcsük radikalizált tükörképe, hogy a rendkívüli állapot kegyetlen intenzitásába sűrítve tegye meg velük egy pillanat alatt, amit ők egy életen át tesznek másokkal. A „kifinomult kín"(József Attila) világába eljön ugyanennek a gonoszságnak eredeti formája. A filmek dramaturgiai csúcspontjai közé tartozik a hős kegyetlen megkínzatása, mely a neorealista korszak antifasiszta filmjeinek öröksége. Leone mondja: „A mexikói forradalom határozottan a Mussolinival szembeni olasz ellenállásra emlékeztetett. Szocialista vagyok: a háborúban ideáljaink, álmaink, reményeink voltak, melyek azután nem teljesültek. A szocializmus jó eszme, de az emberek rosszak." (Id. Hembus: Western-Lexikon. München. 1976. 614. p.) Az *Egy marék dollárért* hősének, akárcsak Djangonak, megkínzottan, romosan kell megküzdenie a fő ellenséggel. Az italowesternekben szinte kötelező nagy kínzásjelenetek, melyek e filmekben a városban vagy a prérin győzedelmeskedő terror-rezsim kormányzási stílusát képviselik, a slasher műfaja felé mutatnak, melyben az egyén introjektálja a terrorisztikus világ létsílusát, a társadalmi struktúrákat a személyiség struktúrájává „privatizálva". Az *Una pistole per Ringo* című filmben, mely egy hacienda megszállásának és terrorizálásának története, a megszállók biztonságérzetének feltétele az öncélú népirtás. A fasiszta terror jellemzője a megelőző csapás: gyökerében kell kiirtani öntudatot, önbecsülést, bátorságot és szolidaritást. A rezsim biztonságérzetének feltétele az, hogy a társadalomból eltűnjék mindenfajta biztonságérzet (létbiztonság, vagyonbiztonság). A kapitalizmus kezdete és vége, forrása és deltája: fasizmus – az italowesternek polgárai szabad prédává nyilvánítanak, feláldoznak egyéneket vagy csoportokat, kezdve az indiánokkal, folytatva a kisajátítandó kisbirtokosokkal. A totális kontroll biztonságára való törekvés áthatja a személyes viszonyokat, a fasizmus a lélek mikropolitikája a hegemónia szituációjában. Az *Il grande Silenzio* bankára vérdíjat tűz ki a megkívánt nő férjének fejére.

Loco (Klaus Kinski), az *Il grande Silenzio* tömeggyilkosa szakadatlan hangsúlyozza, önelégült biztonságérzettel képviseli a törvényességet: a bankár és az általa foglalkoztatott gyilkos üzlettársak: a törvény előírásait betartva semmisítik meg mindazokat, akik léte nem találkozik érdekszámításaikkal. Az engedelmeseket kiéheztetik, a lázadókat lemészárolják, s az áldozatok lázadása csak gyorsítja a „tisztogató" munka (a „normalizáció", a „törvényesség helyreállítása" a jenki demokráciának a hegyi emberek, a szegénylegények világába való exportálása) hatékonyságát. Az italowestern hősei igen gyakran olyan típusok (Mexikóban tevékenykedő, robbantgató, gépfegyverező baszk, ír vagy lengyel, a *Dollár-trilógiá*ban épp egy jenki, ám mexikói népviseletben jár), akit a mai hivatalos ideológia nemzetközi terroristának nevezne, e filmekben azonban a terror nem újságírói frázis, hanem a művészet eszközeivel kutatott fogalom. A cél a hasított nyelvű politikai retorika, a gyarmati nyelv maskarájába öltöztetett fogalom társadalmi lényegének rekonstruálása. „Azt akartam bizonyítani – mondja az *Il grande Silenzio* kapcsán Corbucci –, hogy az erőszakos cselekedetek számára megvan a lehetőség, iszonyatosságukat, irgalmatlanságukat és kegyetlenségüket a törvény védőszárnyai alatt gyakorolni. 1969 emberének szituációja a totális terror állapota." (Idézi Friedemann Hahn: Der Italo-Western. Berlin. 1973. 39. p.) Az italowestern terrorfilozófiája szerint az az elsődleges vagy abszolút terror, amit a gazdasági és politikai érdek az általa diktált törvénnyel legitimál. A terrorista, mint a hivatalos törvény szubjektuma, világrendként vezeti be és tartja fenn a terrort és életformaként képviseli, nem bosszúból vagy felháborodás által mozgatva folyamodik hozzá. Ha a westernt a terrort a kultúrával szembeállító

műfajnak tekintjük, azt tapasztalhatjuk, hogy korántsem a politikai újságírás primitív terrorképére épül. Hatalom, hegemónia, terror és kizsákmányolás egységében tekinti a társadalmi és lélektani negativitást. A terror a túlerők zsarnoksága, a többi pedig lázadás. Nem az a terror szubjektuma, aki túlerőkkel harcol, hanem aki maga a sansztalanokat és ártatlanokat üzemszerűen mészárló, s gazságait számonkérhetetlen módon művelő túlerő. A terror szubjektuma esetén minden terror, az is, ahogyan eszik: harapós képű, ragadozó, élveteg kéjenc (*Giu la testa*). Amerikai plánban kultúrált polgár, nagyközeliben világnyelő összáj, emésztőnedveket csorgató kloaka. Django koporsóval vándorol, mint csiga a házával, melyet maga is, ellenfelei is az ő koporsójaként aposztrofálnak, ám gépfegyver van benne, a társadalom által leírt, eltemetett egzisztenciaformák kegyetlen feltámadásának jelképe. Ha a koporsó Django koporsója, burka, háza, helye és formája, akkor Django emberi gépfegyver. Giulio Questi így jellemzi az italowestern kegyetlen hőseit: „Ezek a gonosz és kegyetlen figurák, polgári környezetük kegyetlenségéhez mérve, gyermekinek hatnak." (Id. uo. 39. p.).

A jog maga az etnikai erőszak, amennyiben a hegemónia előnyeit élvezők olyan helyzetet teremtenek, melyben a többieknek nincs módjuk a törvény parancsa és a létfenntartás parancsa összehangolására. Az *Il grande Silenzio* seriffje azért nevetséges és bábszerű, mert nem hajlandó tudomásul venni erkölcs és jog, igazság és törvény konfliktusát. Hans C. Blumenberg teszi szóvá, milyen nevetséges e pedáns figura törekvése, „hogy adminisztratív úton férjen hozzá a káoszhoz" (Hans C. Blumenberg: Der totale Terror. Sergio Corbucci: Leichen plastern seinen Weg. In. Dieter Prokop: Materialien zur Theorie des Films. München. 1971. 510. p.).

A *La resa dei conti* című filmben, mely Victor Hugo Nyomorultakja nyomán haladó üldözésdráma, a kéjgyilkos urak által hamisan vádolt mexikói parasztot üldözi a fejvadász.

– Mit akar tőlem?

– Én semmit. A törvény akar valamit tőled!

– Ó, a törvény? De milyen törvény?

– Nem ismered a törvényt?

– Egy törvényt ismerek, azt, hogy az emberek egyik fele menekül, a másik fele üldözi őket.

A tanút üldözik a kéjgyilkos helyett, mert az utóbbi a vasútépítő nagytőkés veje. Nincs többé társadalom, csak két társadalom van. „Itt mindenki nagyon gazdag vagy pedig meghalt." – magyarázza a harangozó a messziről jött embernek az *Egy marék dollárért* elején. A permanens extrémszituáció tartja fenn az extrém különbségeket. A társadalomnak az extrém különbségekre és gyorsan keletkezett nagy vagyonokra épülő formációjában a mindennapi élet formája, az érintkezési mód társadalmi lényege a polgárháború.

Az *Egy marék dollárért* csempészvárosában két család, két párt uralkodik. Kurosawa *Yojimbo* című filmjében, melynek alapötletét Leone filmje követi, két egyformán rossz pártot uszít egymásra az egyén, megfordítva ezzel a modern ember sorsát, mely az, hogy a pártok uszítják egymásra, vadítják meg és hülyítik el az egyéneket. A szervezetember (–K) és a csoportember vagy hordalény (–Ny), a „nagy társadalom" mint halálgyár és a „nagy történelem" mint az ősemberhez, ösztönemberhez való regresszió táptalaja, a parancsteljesítés orgazmusa és az önkény orgazmusa: szörnyemberek és rémvilágok alternatívája az italowestern társadalma. Iszonyatos jobboldallal borzalmas baloldal áll szemben: a kétpárt-rendszer

logikájának képe, melyben a két politikai szereplő alternatívaként fejezi ki az alternatívátlanságot, egyazon rendíthetetlen társadalmi lényeg rabságát.

Ha a törvénykezés egészében az önkény kifejezése, ha az igazság nyelvének az érdek az egyetlen referense, akkor másrészről csak a személyes igazságtétel kockázatának vállalása érvényesítheti a káoszban a rendet, s törvény és eredete, az egyszeri személyiség kapcsolatának – minden vele járó kockázattal együtt való – helyreállítása a meghamisított törvény újra „telepítésének" módja. Az *Il grande Silenzio*ban a „bűnüldöző" Loco lép fel metakillerként, így a film „pozitív" hőse, Silence a metakiller szerepváltozására reagál, arra, hogy a „gyilkosok gyilkosa" nem ott lép fel, ahol a tehetetlen törvény nem szolgáltat igazságot, hanem ott, ahol a törvény tehetetlenségét a terror szolgálatába állítja a kizsákmányolás. Silence az etikai erőszak által korrigálja a jogi üzemet, míg Loco a politikai-etnikai erőszak által a törvényt. A formális jog mindig valamely materiális jog kiegészítésére és korrekciójára szorul: vagy az ősi, népi erkölcsöt vagy a politikai hegemóniát szolgálja.

Loco túsza, a film végén, maga a nép, célja pedig az ellenálló Silence megsemmisítése. „Ne menj. Te csak egy ember vagy. Meneküljünk, valahol megbújhatunk." – rimánkodik Silence szerelme. Corbucci utal rá (id. Hahn. uo. 38. p.), hogy Silence, aki gyakorlatilag értelmetlenül áldozza fel magát (ahogyan a *Vamos a matar, compañeros* Fernando Rey által játszott forradalmára is), modern Krisztusként értelmezhető. Az italowestern a feltámadást is modernizálja: az *Il mercenario* pribékje előbb győztesen áll a téren, ám miután a mellére tűzött fehér szegfű egyszerre vörössé válik, elterül, míg a forradalmár, aki lehullott, talpra áll. Ricciolo, a gringo gengszter, aki győzelemnek hitte vereségét, elterül, míg Paco, akinek győzelme vereségnek látszott, feláll. A végső párbaj így két párbaj: aki nem hitte, hogy győzhet, annak győznie kell, aki pedig nem hitte, hogy veszthet, annak nem szabad győznie. A reális valóság a realitáskép valószínűségeinek megszégyenítője.

Az *Il grande Silenzio* Locója előbb a seriffet, majd a szegénylegényeket, végül a magányos igazságtevőt likvidálja, s egyedül marad a színen. Miután Silence korábban kilőtte a bankárt, így végül nem a gyilkosokat mozgósító polgári gazdasági érdek, hanem maga a gyilkos érdek a végső győztes. A régi westerneknek is gyakori motívuma, hogy a polgár nem tudja kontrollálni az általa önző és lelkiismeretlen módon felszabadított kegyetlen erőket. Az *Il grande Silenzio* végére szemünk előtt bontakozik ki a totális terror, hówesterni fagyos világ, melyben nemcsak a javakhoz, az élethez való hozzájutás is hatalmi döntés tárgya. Kinski zseniális eszköztelenséggel játssza el az azóta, a posztmodern menedzservilágban általánossá lett, felszabadított és rehabilitált, trónra emelt, feljogosított hivatalossággá és természetes köznapisággá lett szemérmetlen brutalitást, mely nemcsak röhög minden empátián és szolidaritáson, még meg is veti azt. Míg Kinski fasiszta és kapitalista mentalitások posztmodern „konvergenciáját" játssza el, Trintignant hasonlóan prófétikus üzenetet hordozó figurát teremt, eljátszva a baloldaliság tehetetlen szétesését, szerencsétlen és gyámoltalan visszavonulását, kreativitása kimerülését is, mely szintén korunk sajátja.

Django – mexikói – feleségét ölte meg a múltban a fajgyűlölő földbirtokos, Silence apját ölte meg a múltban a bankár, a kapitalizmus szétveri a személyes viszonyokat, a biopolitika törvény védte totalitarizmusa megfosztja az embert testétől és történetétől, hogy besoroljon az ipari tartalékseregbe, mely egyben az extrémszituációban szükségessé váló gyilkosoknak is tartalékserege. A magányos csavargók a besorozás elől menekülnek a hazából, mely már nem anyaföld, csak kaszárnya. A *Vamos a matar, compañeros* vagy az *Il mercenario* botcsinálta

világforradalmárrá leendő világcsavargói a „mundér" elől menekülnek, s ha megjelennek a kormánycsapatok hadoszlopai, eme elkószáló anarchista „útitársak" mindig megtérnek a forradalomhoz, mert a Franco Nero által játszott hős, a „mundérosok" láttán, nem tud ellenállni golyószórójának, melynek ropogása egyszerre szólal meg a forradalom temperamentumos diadalénekével. Az olasz filmekben a forradalom állítja helyre a személyes viszonyokat. Itt a forradalom reterritorializál, visszaadja a parasztnak földjét, sőt, Istent is ő adja vissza, a forradalom az elveszett mitikus szerszám – létra, hegy, lián –, amely összeköti az eget a földdel, a törvényt a Törvénnyel, az apát az Apával. Az italowestern hőse, pl. a *Dollár-trilógiá*ban belovagolva a tüzelő ég alatt tespedő, rémült városok halálos csendjébe, az Ember visszatérése az emberanyag világába, a *Django* elején bemutatott elhanyagolt, lepusztult, alaktalan, sáros világba.

4.7.6. Forradalmi tanmese az elidegenedett törvény visszanyeréséről

Az italowesternben az idegen, a polgár, lázadó és menekülő ember, kiábrándult kalandor hozza az eszmét, a törvény hírét, olyan túlreflektált cinikus, aki ismeri a gondolatot, de csak játszik vele. A polgár által hozott fogalom az általa megérintett parasztok cselekedeteiben válik valósággá, s a filmekben olyan ez, mintha Isten számára, az „égben" csak játszma volna a Tízparancsolat, s csak Mózes által, idelenn meghallva válna valósággá. A parabolában – pl. Jancsó *Szegénylegények*jében, melynek italowesterni változata az *Il grande Sileznio* – a mese bomlasztásába férkőzik be az ideológia, s a mese inkonzekvenciái utalnak az ideológiai konzekvenciákra. A tanmesében a mese reflektált szervezése tölti be ugyanezt a szerepet. Itt nem a narratív inkomplettség dekonstruktív mínusz-jelzései, hanem az esztétista plusz-jelzések töltik be az ideológiai utalások keresésére ösztönző eszköz szerepét. A parabola olyan narratíva, mely képzeleti szinten inkomplett, csak fogalmi szinten válik kompletté, míg a tanmese egy komplett narratívára építi rá az ennek következtében szenvedélyes, mozgósító emocionalitást is hordozó, de az esztétista jelzések által ösztönözve fogalmi megfejtésre is rávezető komplettségek rétegeit. Nem a várakozásainkat megcsaló V-effektus hordozza a tanítást, hanem várakozásaink túlteljesítése, a játék reflektált önélvezete: a manierisztikus tanmese egyúttal a műfaj klasszikusai általi elbűvöltségről is mesél.

A *Faccia a faccia*, az *Il grande Silenzio*hoz hasonlóan, szintén a *Szegénylegények* vonalát követi. A „szegénylegények" mint törvényen kívüliek, és a birtokosok, a törvények felett állók akciói teszik ki a cselekményt, így a törvény a statiszták törvénye. A törvény az, amit a film szereplői mind megsértenek, még hivatalos képviselője, a Pinkerton iroda nyomozója is, aki a film végén futni hagyja a bandität, akit az egész cselekmény során üldözött. A film nézője mindvégig a banditának drukkol, mert a törvényen kívüliek azt a törvényt sértik meg, melyet a törvény felett állóknak engedelmeskedik.

A film egy barátság története, melyben két ember, Beauregard Bennett (Tomas Milian) és Fletcher professzor (Gian Maria Volonte), tulajdonságokat cserélnek: a bandita morális lénnyé válik, a professzor pedig elvadul. A professzor elveszít egy kultúrát, melyet tanult és készen kapott, míg a bandita a professzor kultúráját a traumatikus élmény és a belőle a katarzis közvetítésével fakadt felismerés által teszi magáévá. A cselekmény a szegénylegények névtelen, rejtőzködő hegyi városában játszódik, melyben a pionírok ideje konzerválódott.

Ismeretlenek itt a modern civilizáció javai és intézményei, ez nem egy „kék hold" völgye, hanem egy „vörös hold" plátója, melynek lakói ellenállnak minden befolyásnak: „Egyszerűen a valóság ellen vannak." – mondja a Pinkerton ügynöke. A professzort azonban elbűvöli ez a világ: „Úgy találom, ők elevenebbek, realisztikusabbak, szabadabbak és boldogabbak, mint mi!" – feleli az ügynöknek a professzor. Míg a banditák megélhetési bűnözők, a cselekvő élet által elcsábított professzor a bűn szerelmese. Beauregard Bennet, a banda régi vezére az erkölcsön inneni hős, míg Fletcher professzor, az új főnök, túl van az erkölcs világán. Amaz a virtus hőse volt, emez a morális felettes ént felülbíráló amorális felettes éné, a kiábrándult késő polgári dekadenciában fogant, barbarizációval kacérkodó felettes én új érájáé. A bandita által képviselt spontán lázadás vagy proletár én helyét egyszerre egy radikálisabb, de valójában elnyomó, mohó, aranyat és hatalmat halmozó én foglalja el. A szegénylegények tiltakoznak a lázadás parancsuralommá szervezése ellen, mire Fletcher bűnözőket hozat a városokból, akik jobban szervezhetők a szegénylegényeknél. De a bűnözőknél is rosszabbak a rendcsináló polgárok, a törvény lincselő hordája, a felhatalmazott, „alkotmányos" gyilkosok, akik hadba vonulnak, lemészárolni a hegyi népet: száz dollár egy férfi, ötven egy nő és huszonöt egy gyermek élete. Végül az a kérdés, ki vezeti ki a sivatagból a bolyongó nép maradékát? A professzor és a bandita, a két vezér közt zajlik a párbaj, nem a Pinkerton ügynök a nagyjelenet főszereplője. Míg a nihilista professzor személyes hatalomra cserélte a törvényt, akaratra az értelmet, a bandität megérinti az értelem akarata és a törvény vágya, egyszerre találkozik egy eszmével, a katartikus felismerés ünnepén ismernek egymásra a törvénnyel, de nem a professzoréval, hanem azzal, amit az már nem érzékel, – mely épp olyan megvilágosodásként jön el az egész embert megrázó evidenciaélményben, mint a szentség vagy a szerelem élménye. A törvény nem a szelekció princípiuma, hanem a béke mint létmód lehetőségének híre: a paraszt úgy pillantja meg a törvényt, mint minden ember együttélésének lehetőségfeltételét. A hivatalos törvény és a lázadás törvénye is lehet az igazság keresése vagy annak elárulása a hatalom birtoklása és az erőszak élvezete kedvéért. Fletcher, a kultúra hitehagyottja a formális, tanult törvény világából jött, míg a banditából lett felszabadító felismeri a materiális vagy esszenciális törvényt. A formalizmus megbukik, s a formalizmus poraiból éled az univerzalizmus törvénye. A rabló parasztból forradalmár lett, a kifinomult professzorból pedig diktátor, a film végén pedig a paraszt likvidálja egykori tanítóját és barátját, hogy helyreállítsa, a hatalom igazságával szemben, az igazság hatalmát. A filmek végén mindig van még egy csavar, de ez nem a gonosz fokozását szolgálja, mint az amerikai horrorokban és thrillerekben, ellenkezőleg, a lázadás számára igényli vissza az omnipotenciát. A Pinkerton detektív, a párbaj tanúja, szétlövi, felismerhetetlenné torzítja a professzor arcát, hogy őt szállítsa le a körözött bandita helyett, ezt pedig útjára engedi, hogy kivezesse a sivatagból maradék népét.

4.7.7. Baloldali individualizmus és forradalmi nevelődés

A *Giu la testa* című Leone-filmben a postakocsit megtámadó családi rablóbanda a kultúra befogadására alkalmas vad princípium képviselője. A kultúrát annak lezüllött hírnöke hozza el ide, a sivatagba, a pirotechnikus vállalkozóvá lett egykori ír forradalmár. A rablók valójában nincstelen, földtől megfosztott parasztok, a kalandorrá lett forradalmár pedig az

individualizmus és professzionizmus képviselője. A kollektíva is lehet magányos, a homo sacer kollektívájaként. Az egymással örökké harcoló jövendő barátok, a paraszt és a munkás, az univerzalista és a specialista, a lázadó és a forradalmár, a magányos kollektíva és a magányos hős, egymás magányát is csak fokozzák, míg az ellenfél megsokszorozódik, a postakocsiban terpeszkedő, csámcsogó gyűlöletbeszéddel szórakozó előkelő polgárok, a kormánycsapatok, a komprádorburzsoázia gyilkos reguláris csapatai és a „gringó" bérgyilkosok által: megháromszorozódik a kizsákmányoló civilizáció, a népirtó diktatúra, a mohó polgárok és a mögöttük álló mohó nagyhatalom negatív tábora. Megsokszorozódnak a „–K" szimbólumai, a „–Ny" nyomoráért és barbárságáért is ő a felelős, a civilizációt a komprádorburzsoázia katonai diktatúrája képviseli, s a felszabadítás nemcsak a népek (a mexikói és az ír), hanem természet és kultúra, tett és szó, érdek és érték egymásra találása is. A civilizáció a „mundérosok" terrorja, a kultúra pedig a forradalom, melynek formája az ír és a mexikói dialógusában jön létre a cselekmény során. A messziről jött, mégis egymásra találó szövetségesek kezdeti célja a Mesa Verde-i bank kirablása, a bankot azonban időközben börtönné alakították, így a bank aranya, a pénz helyében, a forradalom aranyát, a lázadó népet, az ellenállókat szabadítja ki a hőssé lett paraszt. Az ír elhagyta népét és hazáját, a mexikói pedig rátalál a magáéra, így az ír intellektuális deterritorializációja és a mexikói gyakorlati reterritorializációja is egymásra kell, hogy találjon a politikai forradalmat rablásból és vérengzésből világalapítássá változtató kulturális forradalomban.

A *Vamos a matar, compañeros* temperamentumosan fordulatos expozíciója első szekvenciájában az elnök portréja alatt ülő katonatiszt sorra főbelöveti az ellenzékre szavazó választókat. A partizánok rohama után az előbbi helyére ül a komiszár, s maga lövi agyon azt, aki a nem az elnök ellen szavaz. A baszk előbb a katonatiszt, utóbb a komiszár előtt térdel, cipőpucolóként. Az italowesternben az ellentáborok kölcsönös tükröztetése kezdettől államkommunizmus és globális kapitalizmus fasisztoid konvergenciája felé mutat. Mongo tábornok, a „forradalmár" földreformot és államosítást ígér, végcélja azonban az államkassza kirablása. Így vezet vissza a forradalom az ellenforradalomhoz, a köztulajdon csak epizód, mely által a magántulajdon tulajdonost cserél, s így torkollik a kommunizmus fasizmusba: a Mongo-rémuralom pontosan a József Attila által vizionált „fasiszta kommunizmus" képe.

Forradalom és ellenforradalom számtalan italowesternben megjelenő kölcsönös tükröztetése a politikai kiábrándulás megnyilatkozása, mely észleli, hogy az új kapitalizmusban hamis alternatívák pótolják a fegyverek uralmát, a kéjuralom a rémuralmat, melyet tartalékállományba vett a polgári társadalom, melyben már csak a kalandfilm idézi fel az igazság pillanatát, a lényeg leplezetlen megmutatkozását. Nincs más kaland, csak a lázadás kaland, az italowestern a lázadás fogalma segítségével választja el egymástól a kalandot és a perverziót, melyek a mindennapi életben megkülönböztethetetlenné váltak. Az *Egy marék dollárért* hőse, miután belovagol a kétpártrendszer vagy a bűn városába, egyik bandát ráuszítja a másikra, s miután a radikálisabbak kiirtották a gyengébbeket, ő maga a radikálisabbakat irtja ki, majd ellovagol. A lázadó intrika is tükröztetés, amennyiben azt teszi a város uraival, amit azok tesznek az emberekkel: egymásra uszítani az embereket, félelmet és gyűlöletet szítani, mert a félelem és gyűlölet ész nélkül fizet, és elvtelenül engedelmeskedik; ez politika és üzlet közös struktúrája a vizsgált műfaj társadalomképében. A társadalom alternatívátlan, maga a rendszer küszöböli ki az értelmes reagálást, ám az egyén elvileg nem redukálható a

rendszerre, amelyben megjelenik: magányos lázadóként szert tesz a választás képességére, de nincstelennek kell lennie, ez esetben nem dönt helyette a társadalmi helyzete.

Az optimistább *Vamos a matar, compañeros* politikai palettája teljesebb mint a pesszimista *Giu la testa* esetében. Az ellenforradalom: jobboldali diktatúra, komprádorburzsoá terror, amerikai bérgyilkos segédlettel, mellyel két forradalom áll szemben. Előbb ismerjük meg Mongót, a saját népét kirabló plebejus diktátort, utóbb az erőszakmentességet hirdető idealista Xantos professzort. A kézenfekvő politikai poén, hogy az USA nagytőkések, akik Mexikó olajára fenik a fogukat, Xantost tekintik a fő ellenfélnek, nem a rablógyilkost, s a professzor likvidálására szerződtetnek profi bérgyilkosokat.

A baszk és a svéd célja ezúttal is a bankszéf kiürítése, az egymástól oly távol álló emberek egyetlen közös nyelve kezdetben a pénz, ám csak a professzor ismeri a kódot, ezért őt kell kiszabadítani a yumai börtönből. A professzor tudását kezdetben a rablás eszközeként kalkulálják be törekvéseikbe hőseink, hogy hozzájuthassanak a széf kincséhez. Xantos ismeri a varázsszót, az ezeregyéji „Szezám tárulj" modern megfelelőjét. A két örök civakodó, míg pénzt rabolni készül, valójában apát rabol magának és a forradalomnak. A professzor a szavak hérosza, ő az, aki ismeri a dolgok nevét, sorra megnevezi az állat- és növényfajokat, de a cselekvésfajokat és az értékeket is, az élet értelemadó céljait. A Törvény a szó törvénye, s a szó, a nyelv mint a törvény kifejezése nem korlátozás vagy tiltás, amivel a banális, pragmatikus, burzsoá civilizáció összetéveszti őt. A nem értett világban csak rabló lehet az ember, aki a megértett világban alkotóvá, teremtővé, kulturális és szociális hérosszá válik, s itt ez a forradalmár értelme, mely megkülönbözteti őt a rablótól.

Az elnök katonái főként a parasztokat irtják, míg Mongo „forradalmárai" a diákokat, az értelmiséget. A hatalom gazdasági és fizikai kényszerítő eszközeivel, a mexikói föld kiárusításával és a parasztok kiirtásával szemben Mongo forradalma csak alternatív terror, míg Xantos forradalma ezért a terror alternatívája kell hogy legyen. A fővezér az Iliászban, a Mahabháratában, a reneszánsz és barokk eposzokban is mérsékeltebb álláspontot képvisel legnagyobb harcosaihoz képest. A *Vamos a matar, compañeros* továbbfejleszti e tradíciót: míg a fiak apát rabolnak maguknak, az apa visszaveszi a fiaktól a krisztusi áldozat funkcióját, Xantos az, akit a rabló csürhe forradalma és a nemzetközi nagytőke ellenforradalma is likvidálni akar, így a forradalom úgy is megjelenik, mint az Ödipusz-komplexus prevenciója, ez a lélek forradalmának képlete, az apának nem valamiféle viharistennel, hanem a deus otiosus képletével való azonosítása, mely – hogy a lelki bensőség forradalmasítására, a pozitív társas érzések mozgósítására alkalmas képletként szolgálhasson – a halál birodalmát megjáró termékenységisten képletét is introjektálja. Mongo tábornok gyilkos csürhéje a kulturális forradalom nélküli társadalmi forradalom képe, ezért válnak a professzor és diákjai a forradalom kulcsproblémájává. A baszk nevelődése felől tekintve a forradalom a terror átszellemülése, míg másrészről Xantos diákjai is rákényszerülnek az átszellemülés terrorjára, az erőszak bűnének felvállalására az átszellemülés részéről; az előbbi út a tettektől a szavakhoz, az utóbbi a szavaktól a tettekhez vezet.

Egyik oldalon vannak a kizsákmányolás szervezetei és hierarchiái, a formális, reguláris fasizmus, a komprádor-diktátor arctalan „mundérosai", illetve az informális, irreguláris fasizmus, az USA ügynökök, rablók és tanácsadók világa, másik oldalon a kétféle forradalom, Mungoé, a rabló és bandája, illetve Xantosé, aki diákjaival, Nagy Atya és nagy családja viszonyképlete pacifikáló modernizálását szolgálja. A két belsőleg is meghasonlott tábor

között lépnek fel a film hősei, akiknek barátsága is harc, a drámai ambivalencia által dramatizált történet. A két csavargó, a baszk és a svéd egymásra találása erőszak és becsület, önzés és áldozat, érdek és eszme pólusai által meghatározott drámai erőtérben zajlik: ők az etikai erőszak felfedezői. Xantos hirdeti az etikát, mindenki más az erőszakot, de hőseink Xantos szolgálatába állnak. Ezzel a forradalmi táborban az erőszak válik az erőszakmentesség szolgálójává. Xantos, a yumai erőd foglya, ellenáll a szabadítóknak, mert legális úton, törvényes formában szeretne eltávozni a rabságból. „Mondjon egy, akár csak egyetlen esetet a történelemből, amikor az erőszak elkerülhetetlen volt!" – vitázik a professzor a svéddel. „Ez az az eset." – feleli a svéd lakonikusan, leütve Xantost. A svéd a lovát ugratva, diadallal rajongva táncol, és mindegyre boldogan kavarog a forradalmi induló, míg hőseink gyönyörrel tüzelnek. A bibliát idéző Xantosnak szüksége van a svéd ravaszságára és a baszk szenvedélyére, a megduplázott Sancho Panza kétféle agresszivitására, s amikor az erőszak mellett érvelő forrófejű diákjaival vitázik, végül pofon üti az egyiket: az erőszakmentesség forradalmi hitvallásának is az erőszak a végső érve.

A bolsevik forradalom többek között azért bukott el, mert nem sikerült vonzóbbá tennie a szellemi javakat az anyagiaknál, a kultúrát a civilizációnál: nem volt Xantosa. A *Vamos a matar, compañeros* elején látott lumpenforradalom és komprádorkapitalizmus közös ideálja: a széf szentsége, a „létező szocializmusnak" is egyetlen ideálja volt. A forradalmak elbuktak, mert a szó puszta szó maradt. Ezt korrigálja a *Vamos a matar, compañeros* hőse az atyai áldozat mítoszával: Xantos bemegy a városba, a gyilkosok elé áll, hogy megmentse túszul ejtett híveit. A *Navajo Joe* indiánja hasonló módon vállalja a mártíriumot a desperadók által túszul ejtett indián lányért. A városban várják az Áldozatot – s az Áldozat az igazi vezér, mert az emberiség forradalmasulása és átszellemülése ugyanaz a folyamat, melynek dialektikája szerint a kiadás az igazi bevétel, vagyis az alkotás az élet beteljesülése, míg a szerzés csak az önmagára nem talált receptív ember perverz pótkielégülése – a gringo bérgyilkos és a rablóvezér várják a főtéren a likvidálandó forradalmárt. Diákjai nem kísérik el őt, mert szavukat adták, a baszk és a svéd azonban utána mennek, mert az ő szavuknak nincs becsülete. Az Áldozat igazolja a forradalmat, de nem elég igazolni, meg is kell menteni, s az előbbi a szellemi, az utóbbi az anyagi erő műve. A diákok vezére a film hősnője, a fehérből feketébe átöltözött, hosszú hajú szűzből rövid hajú partizánnővé átvedlett diáklány, kinek csapata végül, bűntudatos tekintetű, de elszánt képű hősnőnk mögé felsorakozva, szitává lövi a bandität, míg Xantost az amerikai likvidálja, akit viszont a svéd röpít a levegőbe, hogy ezúttal az ellenforradalom váljon füstté és porrá, mint a *Giu la testa* végén a forradalmár. A film hősei koporsóba bújtatva csempészték haza a forradalom vezérét, ami Leninnek az emigrációból való hazacsempészésére is utalhat, de eme emlék Django koporsójának képével, az italowestern legismertebb emblémájával kombinálva azt fejezi ki, hogy az Áldozat egyben a mindig feltámadó vegetációs istenségek szimbolikus örököse. Csak az megy teljesen „füstbe", ami rossz volt. A végső párbajban talán halálos sebeket kapott *Navajo Joe* is eltűnik a hasonló című film végén, csak fehér lova hozza le a sziklavilágból a desperadótól visszaszerzett közvagyont. De az indián lány visszaküldi a lovat a hegyekbe, nem engedi bekötni a polgári istállóba, mert *Navajo Joe* talán mégis él és lejön a hegyekből, ha szükség lesz reá. Az *Egy marék dollárért* végén a bandita által eltalált, lelőtt, elterült gringo mindig újra felkel. Bár a néző látta, hogy páncélt kovácsolt magának, így is megérint a kísértetiesség érzése, a kvázi-feltámadás élménye.

A baszk a partizánlányt kapja meg a film végén, a svéd magányos lovasként távozik, de a beteljesülés szimmetrikus, mert a beteljesülés a harc csúcspontja és nem jutalma, a szerelem az italowesternben mellékmotívum, erotikusan is a harc a csúcspont, a szenvedély és intenzitás, az emberi egzisztencia megmozgatottságának a kockázatteljesség által elért gyönyörteljessége, míg a szerelem a harcos sebeit gyógyítja, mint az *Il grande Silenzio* épp szerénysége és puritanizmusa által kimagaslóan szép szerelmi jelenetében, melyben a sebesült gyengéd és figyelmes kötözése megy át szeretkezésbe.

4.7.8. Az „útitárs" szellemi anatómiája

Az italowesternben a filmek elején az ellentétes táborok egymás tükrei, a *Django* nyitó képsoraiban a fajgyűlölő földbirtokos és a forradalmi csürhe egyaránt kegyetlen, s Django egymás után nézi végig kegyetlenkedésüket, magaslati állásából, oldalról, kívülről: lovas a dombháton. A film végén a forradalmárok zúzzák szét Django kezét, s így kell megvívni végső párbaját a fajgyűlölőkkel. A fasizmus tere ezúttal az USA délvidéke, míg a fasiszta kommunizmusé Mexikó, Django pedig a kétféle „vész" által sújtott területek között ingázik, a Rio Grande körül. Csak rossz alternatívák vannak, mégis választani kell, s Django a forradalmároknak ajánl fegyverüzletet, mert ők azok a rablók, akik a világ kirablóit készülnek kirabolni, paraziták parazitái. Kezdetben az *Il mercenario* forradalmára számára is a rablás örömét jelenti a forradalom, melynek ezért kétszer kell kezdődnie: a régi megdöntése csak káoszt és anarchiát hoz, mely még nem az új megvalósítása.

A *Giu la testa*, a *Vamos a matar, compañeros* és az *Il mercenario* proletárjai hisznek a forradalomban, de nem tudják mi az, a polgárnak teszik fel kérdéseiket, aki tud, de nem hisz. Ezek a humorral teli remek filmek megfordítják a Don Quijote alaprelációját: a hívő, rajongó Sancho Panza áll szemben bennük a szkeptikus Don Quijotéval. Itt Sancho céljai nagyszerűek és a Don céljai nevetségesen banálisak. A proletár rablóként és gyilkosként kezdi, de morális katarzison esik át, míg a polgár rezisztens a katarzissal szemben, mindhárom vizsgált filmben üzletemberként lép fel, s vajon az üzletember nem csupán az útszéli rablógyilkosnál ravaszabb fosztogató-e, aki a pénz golyószóróknál nagyobb hatósugarú fegyvere segítségével fosztogat? „A szegénység egyetlen ellenszere a gazdagság, máskülönben véged." – magyarázza Django a forradalmárnak. „Mikor dinamittal kezdtem dolgozni, sok mindenben hittem, de ma már csak a dinamitban hiszek." – fejtegeti a *Giu la testa* írje, az exforradalmár. Django csak az aranyban hisz, melyet az *Egy halálraítélt megszökött* technikai mikrorealizmusának emlékét idéző képsorokban szerez meg, bonyolult munkával, hogy aztán fáradozása és harcai eredményét a film végén pillanat alatt elnyelje a mocsár. Az *Il mercenario* zsoldosa minden szolgáltatását előre fizetteti a forradalmárokkal. Különleges elbánást követel, baldachin alatt vonul a vigasztalan esőben, mint a kínai kosztümös filmek mandarinjai. Teheti, mert nem forradalmár, hanem „szakértő", „tanácsadó", s a forradalom csak a forradalmártól követelhet áldozatot (amivel, úgy tűnik, „jobb híján" tartozik a forradalomnak, mert máshoz nem is ért). Új kizsákmányolásformák tenyésznek a forradalomban, nemcsak az ellenforradalmi tőke, a forradalmi szellemi tőke is kizsákmányolja a parasztokat, a néző is csak akkor békül meg a filmek hőseivel, amikor kiderül, hogy nem az volt fontos

nekik, amit követeltek, hanem amit nyújtottak, s végül a forradalom valamennyiük számára a csődöt és tönkremenetelt jelenti ugyan, mégsem szabadulnak faszcinációjából.

A zavarosban halászó, kiábrándult polgár mindhárom filmben (*Giu la testa, Il mercenario, Vamos a matar, compañeros*) anyagi érdekei érvényesítésére akarja felhasználni a forradalmat, ám végül a forradalom használja fel őt. Az eszköz céllá válik és a cél eszközzé, az érdekérvényesítő józanság „nappali töredéke" a forradalom „álomgondolatát" szolgálja, midőn az embert elsodorja a cselekvés mámora. A *Giu la testa* ír forradalmárból (vagy „IRA-terroristából") lett üzletembere nem tud szabadulni a parasztból leendő forradalmártól, ahogyan egyikük sem tud szabadulni a forradalomtól. A paraszt üldözi a pirotechnikust, s mindkettőt üldözi, csábítja és foglyul ejti a forradalom. E filmekben az válik hőssé, aki, bár mindig jól akart járni, végül tud és mer rosszul járni. A veszteség nem azonos a vereséggel. A veszteség dicsősége az *Egy marék dollárért*, a *Django* vagy az *Il mercenario* témája és a nyereség szégyene és szörnyűsége az *Il giorni dell'ira* című filmé. A rosszul járók járnak jól, ők érik el a vita activát, ők ússzák meg az elidegenedést, s a jól járók válnak a legyőzött gazemberek örököseivé, ők az Új Gazok.

Vajon a *Giu la testa* hőse, mint az üzletbe dezertált forradalmár visszaváltozásának történetét látjuk? Korántsem, s az *Il mercenario* vagy a *Vamos a matar, compañeros* specialistái is apolitikus kalandorok maradnak. Az *Il mercenario* végén, miután Kowalski és Paco leszámoltak a gyilkosokkal, Kowalski váratlan Paco ellen fordul, hogy fejvadászként szállítsa le őt az ellenforradalmároknak, Paco vérdíját akarván bevasalni a barátja által a forradalom számára lefoglalt arany, a korábbi közös zsákmány helyett. Le is szállítja őt, de a katonai támaszponton kiderül, hogy nemcsak Paco, Kowalski fejére is vérdíj van kitűzve, így újra együtt harcolnak. Az olasz western tipikus hőse nem azonosul, megőrzi distanciáját, résztvevőként is a forradalom távolságtartó, hitetlen szemlélője marad. A múlt elmúlt, a jövő nem jött el, s a köztes világ hőse a kalandor, aki a *Néhány dollárral többért*ben a múlttal, a régimódi úriemberrel, az *Il mercenario*ban a jövővel, a forradalmárral kooperál. Ezek a filmek nem az átnevelt polgár forradalmi megtérésének szovjetmarxista politikai-pedagógiai mítoszai. Az „útitársat" éppen megőrzött távolsága teszi hasznossá a forradalom számára, a tudatot a léttől való távolsága ruházza fel a reflexió képességével. A tudat a lét magán-kívül-léte, s számkivetettsége ruházza fel a szellemet az áttekintő összefoglalás és az ítélet képességével. Maguk a filmek is úgy reagálnak, mint hőseik, az elviség és a hőstett paródiája is benne foglaltatik forradalomképükben. A *Giu la testa* flashback-jeleneteiben az árulás nem bűn, hanem gyengeség, a test győzelme a szellem fölött, s a forradalmárt épp a forradalmi tett, az áruló kivégzése ítéli életfogytiglani halálkeresésre, menekülésre múltja, forradalma, önmaga elől. Az *Akiért a harang szól* paródiája is benne van a filmben: ezúttal a híd hős védői maradnak életben, s a többiekre, népükre csap le a diktatúra, a védtelenekre, a családra. Az *Il mercenario* végén, a közös győzelmet, majd Kowalski árulását követően, hiába talál ismét egymásra Paco és Kowalski, a csata után a lengyel ismét fölényeskedve búcsúzik. „Nélkülem nehéz dolgotok lesz." – „Meglehet – feleli Paco –, de nekem van valamim, ami neked sose volt: van egy nagy álmom." Az álmok látója azonban csakhamar az ellenforradalom csapdájába esik, mire újra felbukkan Kowalski, golyószórójával: „Álmodj Paco, de nyitott szemmel!"

A forradalmi témájú italowestern szívesen állít szembe két barátot, a gyűlöletszerelem film-noirbeli „vívmányait" adaptálva a baráti viszony új képe számára. A *Vamos a matar, compañeros* kiindulópontja a két barát gyűlölködő párbeszéddel felvezetett halálos párbaja.

Ám e különös barátságok célja pozitív, az italowestern ennek segítségével dolgozza ki a „Pinokkio vs tücsök”-viszony megduplázását, melyben immár nem egyik képviseli a másikkal szemben a lelkiismeret hangját, hanem kölcsönösen, mindegyik a másik lelkiismereteként, mert Paco Kowalski nélkül közönséges rablógyilkos lenne, míg Kowalski Paco nélkül még rosszabb, bármit igazoló és kiszolgáló specialista.

4.8. A bűn spektruma

4.8.1. A bűnügyi műfajok alapjai

4.8.1.1. A bűn ábrázolása mint bűn

A kultúrkritikusok két kedvelt témája az erotika a filmben, illetve a bűn a filmben. A két téma kiemelése a nyárspolgár hierarchikus világnézetére megy vissza. A film kezdetei idején a kalandot, fantasztikumot, komikumot, érzelmességet és szerelmi tematikát mind alacsonyrendű szórakozásnak tekintették, az erőszakot és erotikát azonban még ehhez képest is leminősítették. Így jött létre filmgiccs és szennyfilm kategóriapárja, a rossz esztétikájának két dimenziójaként, az esztéták pokolköreiként. A szexualitás ábrázolását a nemi élet formájának érzik: aki megmutatja vagy megnézi, az ezáltal már műveli is. A bűn ábrázolását hasonlóképpen mintha valamilyen kifinomult, szellemi kriminalitásnak éreznék. Aki látta, vélik, már bármiféle ítélet képzése előtt izgalomba jött eme látványoktól, s ha le is győzi az izgalmat az ítéletképzés által, már bűnbe esett, lélekben szeretkezett vagy ölt.

A nyárspolgár reagálásának ellenhatása a bohémé, aki kultuszt űz a bűn és a szexualitás legextrémebb formáinak ábrázolásából. A posztmodernben ez az ellenkultusz éppen olyan rigid parancsolatok rendszerévé növi ki magát, mint a korábbi nyárspolgári ízlés. Korábban az extremitások bemutatása számított szennynek, ma a velük kellőképpen nem dúsított művet érzik avíttnak. Az eredmény a fejtetőre állt nyárspolgáriság ellenautomatizmusainak új sivársága és unalma: sem szabadabb, sem jobb nem lett a világ, mert a divatos perifériikus jelenségeket nem megérteni akarják, csak mutogatják. A megértést pedig ugyanúgy akadályozza, hogy ma nem illik kritikával ábrázolni őket, mint a régi attitűd, mely eleve elítélt minden periferialitást. Azonos „tapintattal” kezelik a bűnt és az erotikát, ezzel megint csak egy lapátra teszik őket, s mindegy, hogy most be- és nem kilapátolják őket, az eredmény a régi, a bűn áterotizálása és az erotikának a bűn testvéreként való kezelése.

4.8.1.2. Bűnköltészet

A nyelvjátékokról való beszéd, mely felfüggeszti a létkeresést, s csak konvenció rendszerek mutációit feltételezi, a populáris kultúra vizsgálata során minduntalan tapasztalhatja az anyag ellenállását. Minduntalan tapasztalhatjuk, hogy a nyelvjátékok hátterében valami más van, melyet a nyelvjáték közvetít vagy élősködik rajta, s maguk a művek, a nyelvjátékok is tematizálják a játszmák kettősségét. A nyelvjátékok „mögött” létjátékokat találunk. A korai kultúrában a nyelvjáték a létjáték része, a kései kultúrában a létjáték a nyelvjátéké. Az akciófilm

olyan nyelvjáték, amelynek témája a létjáték dominanciája a nyelvjáték fölött. Létjátékok a hőstett és a kisiklás, melynek megfelelői a nyelvjátékok területén a hencegés illetve a gyónás. A bűnt maga vallja meg az ember, míg a hőstett megvallása hencegés, a tett hősiességét csak az igazolja, ha mások költik hírét. A hőstett ezért messzi tett, létigazsága mindig bizonytalan, nehéz eldönteni, hogy „helye" a realitás vagy a fantázia, míg a bűntett közeli és bizonyos. A hőstett szellemi feldolgozásának eredménye a tanítás: mit kell tenni, mi a jó. A bűntett meggyónása hasonlóan feldolgozást követel, melynek eredménye a megfejtés. Mivel a klasszikus – amerikai – kalandfilm hőse a hőstettet is, ha mindenképp szólni kell róla, szégyenkezve gyónja meg, míg a sztálinista illetve náci film esetében előfordul, hogy a gaztettekkel is hencegnek, a gyónás és a megfejtés aktivitásai fölértékelődnek, s tulajdonképpeni helyüket, az elitkultúrát elhagyva, a tömegkultúrában is teret nyernek. Ennyiben az erkölcsök javulásának is betudható, s korántsem feltétlenül az erkölcsi romlás tünete a bűnügyi műfajok térhódítása.

4.8.1.3. A bűnfilm fogalma

Újabban bűnügyi film helyett bűnfilmről beszélnek, az utóbbi fogalom tartalma azonban egészen más terjedelmet ír elő, mint az előbbié. Ugyanis nemcsak a bűnügyi film témája a bűn, mely az összes műfajokban jelen van. A kultúrhéroszok is valamilyen bűn miatt hagyják el a falut, s így a kultúrtárgy, amelyet hazahoznak, vagy az intézmény, melyet alapítanak, eme bűn pozitív transzformációjának tekinthető. Ahogyan a tagolt társadalmat valamilyen katasztrófából, úgy a tagolt, önmagáról számot adó jellemet valamilyen bűnből vezetik le a mítoszok. Ahogy a nép átkel egy folyón, amely megtizedeli őt, s a maradék alapítja meg a túlparton a tagolt társadalmat, úgy kel át az egyén a saját léte archaikus rétegein és „ezt sem ússza meg szárazon".

A XIX. század előtti epika nem a bűn emberéről, hanem az ember bűnéről szól. Mi a bűn? 1./ Bűn az élni akarás, mégpedig a nem-ingyenélő élni akarása, akinek létfeltételei nem ajándékként adottak, akit nem a mások munkája tart el. 2./ Az eltartott léte, puszta fennállása is bűn, míg az el nem tartott, a harcba belevetett bűne a cselekvés.

A bűn az ellenállással találkozó életösztön életereje. Ez a bűn – fel nem mentő – ősártatlansága. Eme ősbűn legyőzése is bűn: alázat és önmegtagadás, a farkasoknak az uralmat átadó nyáj jámborsága, vérlázító viszonyokra áldását adó lelki kényelem. Hős és bűnöző átmenete a rabló, mint népi hős. A rabló felülről nézve bűnöző, alulról nézve hős. A népélet úgy fogja fel figuráját, mint a tulajdon megfoghatatlan, elidegenedett bűne elleni lázadót, a csere kegyetlen elvének megkérdőjelezőjét és az ajándék ősibb, eredetibb, fundamentálisabb igazabb elvének helyreállítóját. (A napfény, a víz, a levegő, az idő: minden, ami fontos, ajándék.) Ha az epika nem bűnözőnek tekinti a rablót, ez nem jelenti, hogy nem tekinti bűnösnek: de mindannyiunkat bűnösnek tekint, a rabló a titkos, lázadó vágy perszonifikációja, az eredendő bűnösségnek pedig nem egy oka van. Az ember tudatlanul megy neki az életnek és hibáiból tanul, s a közösségek bűnben, mert egymás ellen egyesülnek, a bűn a primér közösségiség.

A bűn történetében igen későn jelenik meg a mai bűnügyi műfajok értelmében vett kriminalitás. A szakirodalom szereti a világirodalom egyes alapműveit korai bűnügyi daraboknak tekinteni, de az Ödipusz király vagy a Karamazov testvérek lényege nem bűnügy, hanem

szívügy, azaz az ösztönsors alapdrámája, nem a pénzgazdaság érdekkalkulációié vagy a sikertelenség pótkielégüléseié, melyek ugyanolyan iszonyattőke-képző funkciók, ahogy a normális tőkeképző funkció is egy határon átcsap iszonyattőke-képzésbe, ha a fennálló aszimmetriák csak diktatórikus, rendőri, hóhéri eszközökkel reprodukálhatók. A kizsákmányoló társadalmak meghiúsult kizsákmányolója, ügyetlen tőkeképzője az iszonyattőke-képzés vállalása által kerülhet vissza az „üzletbe".

4.8.1.4. Ősbűn, alapbűn és kriminalitás

A bűn tehát az egész fikcióspektrumban jelen van. Az ősbűn az alapvető tehetetlenség, a primitív restség, az anyagnak az anyag ellen feszülése, a káosz egyetemes ellenségessége. Az alapbűn az első tettek kisiklása, az emberi aktivitás természet által kielégítően nem kódolt mivoltának következménye, a kudarcokból és konfliktusokból való tanulás hajtóereje. Az ősbűn azonos az embertelenül megalapozott emberi szituáció alapvető problematikusságával, az alapbűn már személyes bűn, de nem a büntetés, hanem a megértés a helyes válasz reá, és bűnhődés helyett a nevelődés a kiút. Az ősbűn az ember eredeti parazitizmusa, amit – akaratlanul és tehetetlenül – ő vét, az ősbotránynt nem éli meg, csak azt éli meg bűnként, ami leválasztja eredeti áldozatáról, a magával szembeni vétkeket. Az egyén eredeti parazitizmusa a szülőre szorul rá, a társadalmi osztály eredeti parazitizmusa a kizsákmányolt társadalmi osztályra szorul rá. A primér és szekundér bűnösség mellett van egy terciális bűnösség is, s csak ez a kriminalitás, mely nem azonos a kultúrálatlansággal, sem a kultúra elsajátításának kisiklásaival és konfliktusaival, hanem hadüzenet a kultúrának. A kriminális lény nem vonatkoztatja magára, nem tekinti magára kötelezőnek a többiek által betartott törvényeket, amivel előnyre tesz szert. A terciális bűnösség vagy kriminalitás a kultúra állapotából való kilépés, az én öntehermentesítése a kultúra uralma alól. De mivel a társadalom felett élők, akik csinálják, sem tarják be a törvényeket, a bűnügyi mitológia által feldolgozott „népi" kriminalitás úgy is felfogható, mint a törvénykező törvénytelenség hatalma alól kibújó, a társadalom feletti törvénytelenséggel szembeforduló, alattas társadalmat alkotó törvénytelenség. A törvénysértés lehet puszta haszonszerzés, a törvény kijátszása, de az új törvény kikísérletezése is feltételezi a törvénysértések sorát. Az előbbi törvénysértés az igazság sérelme, az utóbbi az igazság keresése.

Az iszonyat történés, a gondviselés a más cselekvése, a hőstett az én cselekvése, a bűntett a lebomló, feladott, sodródó én történéssé elfajuló cselekvése. A kaland immanens bűnössége épp olyan nyilvánvaló, amilyen szükségszerű a hős bűnvállalása. A kaland bűnének lényege a hűséggel, otthonnal és hazával való szakítás, lázadás a kötöttségek ellen, valamely ismeretlen perspektíva nevében, mely lehet, hogy csalóka. A hős bűne vagy a kaland bűne fellazítják az adott világot, míg a bűn hőse vagy a bűn kalandja megmerevítik. A fantázia új kultúrát keres, a bűnöző a régit is lebontja. A hősbűn keres, a bűnhős felszámol valamely elvet, szabályt, distinkciót. Lévi-Strauss szerint a mítosz ama lehetséges alternatív döntéseken inneni eredendő lehetőségteret ábrázolja, melyből való választás terméke maga az adott kultúra. Ez az adott kultúra alapító döntéseit idézőjelbe tevő funkciókat is ígér. Mivel ezek a döntések tudattalanok, ezért naivak, s csak a felvilágosodás idézőjele teszi, kritikaképes nívóra emelve őket, alternatíváikat hozzáférhetővé. A happy end mindig kivezet az adott kultúrából, az

alapdöntések sértette „üdvterv" helyreállításaként, a „kárhozat" felszámolásaként. A bűnöző ezzel szemben az adott kultúrában rejlő titkos árulás, az emberi szituáció meghamisításának erősebb kifejezése, mint a kultúra átlagembere, aki kisebb mértékben űzi ugyanazon árulást.

Még a terciális bűnnel sem jutunk el azonban a bűnügyi filmhez. Dante Pokla bűnösökről szól, de nem bűnügyi epikát teremt a költő, mert a bűnöket Isten bünteti, Shakespeare királyai is bűnösök, de bűneik önmagukat büntetik. (A két eset lényegileg azonos: a bűn magában hordja a bűnhődést: minden erény vagy bűn kiutalja az alany helyét egy világrendben.) Amíg a világot az erény közegének látják, a bűn kilöki a bűnöst a világ rendjéből, s maga az elkövetés taszít kárhozatba. Amennyiben a bűnt nem Isten bünteti vagy amennyiben a bűn nem foglalja magában a bűnhődést, amennyiben a bűnt a társadalom bünteti, úgy megállapodás kérdése, mi a bűn. A bűn társadalmivá válásával egyben történelmivé is válik a gonosz. Ezzel azonban egyúttal ellentmondásba kerülhet az egyetemes és a relatív bűnfogalom, s a társadalom, az előbbi szemszögéből a jogi hübrisz (könnyelmű elmarasztalás vagy megbocsátás önkénye) bűnében elmarasztalható. Ha a gőgös, könnyelmű és önkényes világot a bűn közegének tekintik, akkor a kisebb bűnösök önvédelme fog össze a nagyobb bűnösök ellen, s a törvény a mindennapi bűnösség egyesített hatalmával közösíti ki a rendkívüli, ritka bűnt, a bűn ünnepét.

A bűnügyi film olyan bűnről szól, amelyből a társadalom ügyet csinál. Mindenek előtt azért csinál belőle bűnt, mert megsérti a bűnösség társadalmilag elfogadott mértékét, és ezzel veszélyezteti a „normális bűnösség" önújratermelését. A jogi szankció jelöli ki a bűnügyi narráció határait. Sok bűn van, amelyeket pl. a valláserkölcs élesen észlel, a jogrendszer azonban közönyös irántuk. Ezek a bűnök lehetnek a hitbuzgalmi eposz vagy a melodráma, de nem a bűnügyi film tárgyai.

A fantázia soha sem azonosul teljesen a bűn társadalmi minősítésével. Minduntalan ügyeskedik, olyan feltételeket dolgoz ki, melyek egyrészt megkülönböztetik a bűn kalandját a kaland bűnétől, másrészt további feltételeket, melyek a bűn kalandjának rokonszenvvel való ábrázolását is biztosítják. Pl. a bűnügyi fantázia zseniális bűnözőket kreál, akik nem ölnek, s a túlgazdagokat károsítják (*To Catch a Thief*), vagy kis bűnözőket, akik inkább áldozatai saját bűnüknek is, semmint cinikus elkövetők (*Marnie*). Mivel bűnös társadalom minősíti a bűnt, a fantázia etikája felülbírálja a jogállapotot. A fantázia által keresett új kultúra éppúgy szemben áll az adott világgal, mint a régi kultúrát lebontó bűnállapot. A fantázia ezért a nemes bűnt, a lázadás bűnét, csodálja. Vajon nem más-e az empirikus törvény, mint a bűnösség általános, közkeletű formáinak igazolása, vajon a jog nem a joghézag hordozója-e, nem puszta vivőanyag-e? Ha a jog jogtalanság rejteke lehet, akkor a jogsértés is lehet az új törvény sejtelmének nyelve. A fantázia „normális bűnt" és a „köznapi aljasságot" meghaladó bűnnel szemben is gyakran megértő, mert abban sem csak azt látja, amit a bírák (*Bonnie és Clyde*). A bűnügyi tematika specializálódása és kibontakozása a régi „szent" háború hidegháborús mindennapiséggá, a népek csatája mindenki háborújává, az individuumok kölcsönös alávetési és kiszorítási harcává válásával, a pénzgazdaság érdekemberének genezisével függ össze. E bűnügyi tematikával szemben a nagybetűs Bűn az ösztönsors kategóriája (*Fehér izzás*). Ám a cselekmény csak akkor mély, ha az előbbiben is megpillantjuk az utóbbi kifejezését, ha a bűnügy álomgondolata, a krimi vagy gengszterfilm álommunkájának titkos háttere maga a Bűn.

4.8.1.5. Esztétikai jog, poétikus morál (A kaland nagyformája mint erkölcsi állapot)

Az akciófilm külső kalandjához képest a melodráma lelki kalandja nagy kaland. Akár a nagy fizikai teljesítmények, a bátorság és ügyesség külső hőstettei, akár a „szív" hőstettei, a jellem nagy metamorfózisai alkotják a cselekmény szenzációit, feltételük a – testi vagy lelki – erők összeszedése és csúcsra járatása. Az erők koncentrálása és mozgósítása pedig nem puszta testi vagy lelki tornamutatvány, kiváltó közegre van szüksége, ami nem más, mint valamilyen szolgálat vagy képviselet. Az áldozat készsége váltja ki az erőket, s következményük a szerencse, nem pedig valami külső adalék. A maga szerencséjének kovácsára, a lét folyamatába beavatkozó kritikus és vállalkozó, felelősség vállaló szellemre más létezés néz vissza, mint a passzív, receptív lényre. A tett csodája, az ember feltétlen ön-belevetése a tettbe, és a viszony csodája, a tett másért-valósága, más szolgálatába állítása, az áldozatviszonyban való feltétlen ön-odaadás vagy elajándékozás, a tett csúcsra járatása és elajándékozása feltételezik egymást.

Ez az egész vázolt másért-valóság valami magáért-valót, megtestesült léteszményt szolgál. A populáris kultúra ezt a léteszményt egy pillanatban foglalja össze, mint amilyen pl. Rekha vetkőzése mint ajándékozási rituálé a *Tavaszünnep* című filmben vagy az elfogadhatatlan világrend ellen akcióba lépő hős beöltözése, a revolver felcsatolása a *Mad Max* első részében. A magas kultúra, fejlődésének csúcspontjain, e mozgatók vagy gyakorlati erőket nemző eszmények analitikus kifejtésére is kísérleteket tesz. Tolsztoj pl. az Anna Kareninában így írja le Kitty hatását, melyet Levinre gyakorol: „Amikor rágondolt, egész elevenen állt előtte, különösen szőke, gyermekien derült és jóságos fejecskéjének bája, amelyet oly szépen hordott formás leányvállain. Arcának ez a gyermeki kifejezése adta alakja finom szépségével azt a sajátos varázst, amelyre olyan jól emlékezett. Ami azonban mindig meglepetésként érte, szemének szelíd, nyugodt és nyílt kifejezése volt; különösképp pedig a mosolya, mely Levint mindig egy varázslatos világba vitte, ahol ő maga is olyan elérzékenyült és lágy lett, amilyen emlékezete szerint csak első gyermekkora ritka óráiban tudott lenni." (Lev Tolsztoj: Anna Karenina. Bp. 1958. 1. köt. 36. p.). Tolsztoj arra utal, hogy a szépség, ellentétben a puszta dekorativitás kimért kegyetlenségével, jóságos, s ez a jóságos kapcsolat az élethez való rajongó kötődés eredeti forrásait nyitja meg, s ebből táplálja az odaadás és az átváltozások képességét. A természeti valószínűtlen (erő, ügyesség, perfekció), a társadalmi valószínűtlen (az akcióba való önbelevetés és az együttműködés képessége), s végül a lelki valószínűtlen (nagylelkűség, áldozat, elfogadás, felvállalás) sorrendiségi viszonyban vannak, a lélek változtatja át a társadalmat, s a megváltozott társadalmi cselekvésközeg hoz ki többet a természetből. Az erkölcs műveli a „csodát" a világban, de az erkölcsi „csodát", mint a Tolsztoj-idézetben láttuk, esztétikai kiváltók „nemzik".

Az esztétikai jog, az intézményes jog formális és történeti jellegével szemben, szubsztanciális természetű. Úgy tűnik, a természetjogi koncepció kiszorult a populáris mitológiába, de ott szilárdan tartja magát. Egy formális és egy szubsztanciális jog él együtt kultúránkban; az előbbi élesen elválik az erkölcstől, az utóbbi eredendően egy vele. Hasonló a viszony a politikával: a politikának az erkölcstől való függetlenedése mintegy radikálisan kivetíti a jog erkölcstől való önállósulása következményeit. A neokapitalizmust igazoló írástudók a piacban pillantják meg azt a végső szabályozót, amit a korábbi generációk az erkölcsben láttak. Politika és erkölcs kapcsolatát politika és piac kapcsolata váltja fel, s ennek következménye

a politika korrupciója és gengszterizálódása, mely korábban ismeretlen méreteket ölt. Előbb a politika erkölcstől való „felszabadítását" fogadták el, utóbb a jogét is. A formális jog alapvetően önkényes tételezéseit szélsőségesen racionalizálja, míg a szubsztanciális jog a vízió evidenciáin alapul, s kultúrája nem a tudományhoz, hanem az esztétikumhoz való eredendő kapcsolatokat ápol. Ráció és vízió eltérő vonatkoztatási rendszerei meghatározóak: a formális jog eredendően megegyezésszerű közösségi szabályozás, míg a szubsztanciális jog individuális megvilágosodás terméke. Az előbbi ezért mesterségesen rögzített, míg az utóbbi folytonosan változik. Az előbbi fölött feltétlen hatalma van a szankcionálásnak, az utóbbiban a meggyőződés, a büszkeség, az egyéni megoldás pátosza ellenáll a szankciónak. Az előbbiben a másolás hitelesíti a megoldást, az utóbbiban egyszerisége. Az előbbi nemzi a kibúvók kultúráját. Régen az alkalmazott volt az úriember, ma a vállalat készít „etikai kódexeket". Ezzel ma az etikai állapotot is a jogállapot külsődleges, formális játszmáira redukálják. A valódi etika kényszerítő hatása nagyobb, mint a jogszabályé, az ember önmagával szembeni követelése hatékonyabb, mint a mások által támasztott. Az etikában az önképbe van beleszőve a követelmény.

A lét a banalitás világában kompromisszum, ami azt jelenti, hogy lényeghamisítás. Mivel a lét nem fejezi ki, nem valósítja meg a lényeget, azaz képtelen radikalizálni és végig követni lehetőségeit, feladja önmagát, a lényeg a képekbe száműzve jelenik meg. A képek lehetőség és valóság különbségét fejezik ki, ez azonban azt jelenti, hogy a valóság meg nem valósultságát leplezik le. A hős pedig az, aki helyreállítja lét és kép egységét. Felszámolja a perverz helyzetet, melynek lényege, hogy az igazi lét a képekbe van száműzve, az empirikus lét létstratégiája pedig a léthamisítás. Szakít a korral, melynek léte tévedés.

Az erkölcs nem a „gazdasági érdeket" „visszatükröző" osztályerkölcs, ahogyan csak a kommunisták merték kimondani, de a kapitalisták is, mindig is, gondolták. Az erkölcsi törvény nem az alkalmazkodás törvénye, hanem a felháborodás, a dac aktusának tartalma. Felteszi a kérdést: érdemes-e élni ilyen világban? Ezen az áron? Ennyi önbutítás, elhülyülés, lealacsonyodás és főként rombolás és pusztítás árán? Érdemes-e mérgező és fertőző, veszedelmes és félelmes lénynek lenni? Az erkölcsi törvény nem következik a természeti valóság vagy a gazdaság törvényeiből, de visszahat rájuk. Az önzés a természetes és valószínű, nem az önzetlenség, az elvtelenség az, és nem a hűség, a gátlástalan durvaság és nem az ízlés finnyássága stb. Az erkölcsi törvény szakítás és újrakezdés, mely nem engedelmeskedik a világ természetes fáradásának és a mindenekre leselkedő romlásnak. Az önlegyőző legyőzi a világot, ez a kezdet és megújulás pillanata, a kivételes pillanat, a hőspillanat, az élet kalandja, melynek titka az, hogy az ember az önmegértés által aktiválja önmagán túllendülő képességét, s a világmegértés alapján mozgósítja a világon túllendülő képességét, azaz az ember a világnak önmagán túllendülő képessége. A világ lappangó lehetőségeinek szépségben foganató közege végső soron az emberi rajongás víziója.

A hős az, aki bevezeti, és nem az, aki követi a szabályt. A hőstett hősjogot implikál. A hős intuíciója egyesíti a lét egymástól elszakadt, elidegenedett hatalmait, erkölcsöt, jogot és politikát. Ebből fakad a hőstettet kísérő extrém kockázat, ami nem csak azt jelenti, hogy könnyen alakulhat át bűntetté, hanem azt is, hogy bűntetté át nem alakult mivoltában is bűnös. A legerényesebb tett tartalmazza a bűnt. Az erény át tudja fogni a bűnt, amire a bűn nem képes az erénnyel való viszonyában. Erény és bűn bonyolult viszonyából következhet olyan koncepció, mely szerint a bűnözők a hősietlen kor hősei, a banális kor nem banális emberei. A klasszikus gengszterfilm valóban ezen a koncepción alapul. A bűnöző hőskoncepciója addig fenntartható,

amíg a magánbűn a közbűn elleni magányos lázadás, amíg a bűn anarchiája a bűn oligarchiája (a politika) erőszak-monopóliumát bomlasztja (pl. Mario Bava: *Diabolik*). Az igazságként fellépő hazugság, a kormányzásként ágáló lopás és rablás ellenzéke, a hőskorszak virtusa az utóbbi két évszázadban hajlamos visszavonulni a nyílt lázadásból a privát lázadásba. A páros viszony a közviszonyok kritikája, amíg az utóbbiak marciális és parazita karaktere nem kezdi az előbbit is asszimilálni azaz „piacosítani". A polgári kultúrában a hősjogból a szerelemjog marad meg: „az igazi szerelmi összetartozandóság természetjoga… minden erkölcsi szokás fölött áll" (H. A. Korff: Geist der Goethezeit.Leipzig. 1923. 1. köt. 244. p.).

4.8.1.6. A költői jog szocioanalízise

Agamben bemutatja a „jogilag kistafírozott élet" és a „nyers, meztelen élet" konfliktusát, melyet a populáris kultúra a magas kultúránál kíméletlenebben és következetesebben élez ki (pl. G. A. Romero filmjeiben). A jogilag kistafírozott élet biztosít az egyénnek beszámítható viszonyokban zajló kiszámítható történetek formájában megvalósuló emberi sorsot. De ez a jogállapot két irányban is ellentétébe ütközik, mert egyesek, a hatalmasok, fölötte állnak a törvénynek, míg másokat (a kitaszítottakat, kárhozottakat) nem védelmezi a törvény. A társadalmiság normális élettere tehát a törvény felett álló törvénykezők felhőrégiója és a törvény által nem védett kitagadottak alvilága között bontakozik ki. Szabadok és rabszolgák, kizsákmányolók és kizsákmányoltak, elnyomók és elnyomottak, hatalmasok és kifosztottak kettőssége azonban megtámadja az előbbi hármasságot, mintha maga a társadalom kiszorulna az e földön üdvözültek vagy földi istenek és az önhibájukon kívül kárhozottak viszonyából, pontosabban mintha az előbb a menny és pokol közé beékelt társadalmat a modernizáció előrehaladásával és a tömegtársadalom kibontakozásával a földi pokol nyelné el. Ennek pedig az az oka, hogy a jogilag kistafírozott élet maga hasonlik meg: a társadalom kettéválik (a hegemónia és a korrupció által) azokra, akiket csak véd, de nem kötelez a törvény, és azokra, akiket csak kötelez, de nem véd. Meghirdetik az osztály nélküli társadalmat, de végül két olyan osztály antinómiája valósul meg, amelyek távolabb állnak egymástól, mint a korábbi társadalmi osztályok. Egyik oldalon van a mások elől elélt, kisajátított idegen munkán alapuló, a munka és a törvény alól felmentett élet, a másik oldalon az önkény tárgyát képező, élni nem érdemes, megvetett élet, amelyet a globális pénzarisztokrácia szócsövei még meg is dorgálnak (=a lusták, a meghiúsult kisegzisztenciák versenyképtelen csődtömegeként). A politizáló lény, a politika alanya a létfeltételeket birtoklók kisebbsége, míg az emberanyag mint a politika tárgya, a létfeltételek birtokától megfosztott többség, a kiszolgáltatott eszközemberek masszája.

Az ösztönember kiömlik a kulturálisan kódolt formákból, a nyers élet számára a világ zsákmány, ezért a nyers élet világa hierarchikus, s az élet az életen a halál által uralkodik (Giorgio Agamben: Homo Sacer. Frankfurt am Main. 2002. 169. p.). A nyers élet valójában kétszer lép fel, egyszer ott, ahol a jogszolgáltatás kitagad (mint a *Menekülés Los Angelesből* című Carpenter-filmben a fallal körülvett civilizáción kívüli kaotikus világ lakóit), másodszor pedig az Egész igazságaként: a kitaszítottak a nyers élet meztelen kegyetlenségébe vannak kitaszítva, de a két világ szembenállása, a világ kettészakadása és a hegemónok dominanciája is a nyers élet kegyetlenségének műve, tehát a civilizáció egészében a nyers élet szereplője, s ennek kegyetlensége az Egész valódi kondíciója, a két világ oppozíciójának átfogó igazsága.

A botrányosan, abszurdan egyenlőtlen társadalom élete kiömlik a kulturálisan kódolt formákból, a jog már csak a nyers élet harci eszköze, melyet az tesz hatékonnyá, a háború különösen hatékony és aljas eszközévé, hogy látszólag leváltja a nyers élet háborúját. A nyers élet nyilvánvaló kegyetlensége kevésbé aljas, mint a jog és illem által szentesített, nem az erős ellenállókat érő, hanem a többséget az erő és ellenállás lehetőségeitől eleve megfosztó, megelőző, törvényhozó terror. A terror totálissá, mindent áthatóvá válásának éppen az a legfőbb tanúsága, hogy mindennapi banalitássá válik, s az igazságtalan, megfélemlítő, elnyomorító törvények szabályozásaival éri el a lázadást visszaverő nyílt erőszak fellépése szükségének prevencióját.

A kivételes állapot a törvény kívülje és belülje, természet és kultúra, erőszak és jog ellentéteinek egysége, a hely – a térben és időben –, ahol fellép a törvényen kívüli törvénykező, ahol az erőszak alkot és érvényesít jogot, felszámolva az egyetemes erőszakot, mint egyetlen barbár szabályozót, vagy ahol az ellenerőszak igazítja ki az erőszak szolgájaként és nem leváltójaként működő törvényt, az erkölcsi törvénytől elszakadt jogi üzemet, azt a jogot, amely nem tanító, s ezért szükségképp valójában rendőri hatalom, szemiotikai köntöst öltött erőszakszervezet, a hatalmi privilégiumok igazoló szolgája.

Nincs többé társadalom, csak két társadalom, mondhatni, de ez azt is jelenti, hogy nincs többé egy sem, mert ezzel az egész társadalom ama nyers kegyetlenség fennhatósága alá kerül, amelynek meghaladása volt feladata alapítása idején. A kialakulóban levő globális szupertársadalom (a hitleri Harmadik Birodalom csúfos bukása után alattomos módon mégis megvalósult Negyedik Birodalom) a sok évezredes civilizációs fejlődés vívmányait állítja ama erők szolgálatába, melyek ellenében jöttek létre valaha: ennek pszichológiai kifejezése a felettes énre ráülő alantas én diadala, mely a felettes én erkölcsi terminológiáját a legönzőbb partikuláris érdekek és az ő győzelmük által kitenyésztett dekadens szenvedélybetegségek igazolása szolgálatába állítja.

A kivételes állapot nemcsak katasztrófaként szakítja meg, meg is előzi, „hőskorszakként", a „normalizációt". A modernség ezzel szemben a „normalizáció" tudattalanjaként reprodukálja a kivételes állapotot, a „törvénnyel sújtók" és a „törvénnyel sújtottak" viszonyaként. A hőskorszak – mint a modernizáció előttje – a mindenki háborúja mindenki ellen, a vészkorszak – mint a modernizáció utánja – egy győztes kisebbség – világuralmat gyakorló birodalomépítő nemzet vagy nemzetek feletti globális pénzarisztokrácia – háborúja mindenki ellen. A régi háborúk törvénye a vér cseréje, a felek kölcsönös vérontása, míg a vészkorszak törvénye a halál cseréje, ami azonban nem valósítja meg azt az egyensúlyteremtő kölcsönösséget, mint a vér barbár cseréje, most már arról van szó, hogy élet és halál fölötti biopolitikai döntések monopóliuma kerül egy kisebbség birtokába. Már nem különböző hatalmak küzdenek az egyensúlyért vagy a világ felosztásáért, hanem az emberanyag felhasználása és az emberanyag engedelmességét biztosító halálosztás (vagy az ezzel egyértelmű életosztás, az életlehetőségek leosztása) kerül egy kisebbség birtokába. A cserének (halál cseréje, vér cseréje, javak cseréje és nagylelkűségek cseréje kontinuumának) két határa van, az ajándék és a kifosztás, eme érintkezésmódok beteljesülése pedig az áldozatvállalás illetve a halálosztás. Az utóbbi a teljhatalom szervezésmódja, melynek modernizációja, azaz biztonságos újratermelése felhasználja a jogi formalizmus és a politikai manipuláció kifinomult gépezeteit.

A teljhatalom birtokosai jelölik ki a vesztest és győztest, a puszta emberanyagot és a történelem szubjektumát, e szelekcióval, a földi mennyet a földi pokoltól elválasztó permanens

végítélet piszkos munkájával döntve el, ki taszíttassék a kinti, politikai és jogi sötétségbe, mely – a növekvő egyenlőtlenséggel, s a relatív elnyomorodás türelmi idejét, haladékát felváltó abszolút elnyomorodással – mind inkább kulturális sötétséget is jelent.

Auschwitz valóban paradigmatikus eseményként jelenik meg, mint a megváltás fordítottja: nem a Megváltó jön el, hanem a gyilkos apparátus, hogy megsemmisítse az embert, lemészárolható emberanyagra s direkt vagy indirekt gyilkosokra osztva a társadalmat. Elvileg mindenki e sors jelöltje, mert ha egyszer megengedte az emberiség, hogy megtörténjék, a kiválóak helyére lépő kiváltságosok most már tudják, hogy lehetséges, megtörténhet. Megtehették tehát megtehetik. Auschwitz a globális világrend biopolitikai főpróbája. A Negyedik Birodalom azért megvalósítható a Harmadik Birodalom bukása után, mert a „főpróba" sorsának kielemzése alapján tesz kísérletet a világhegemónia tökéletesített módszerekkel való megvalósítására. Kertész Imre regénye végén leírja a haláltábor akkor még ideiglenes, mert az elhurcoltak előéletéből nem következő lelki következményeit – ingerültség, ellenségesség –, melyek a mai ember, a posztmodern pária alaptulajdonságai. Az új rend történelmi főpróbája (=a nácizmus) idején etnikumokra mondják ki az ítéletet, míg posztmodern biopolitikai nagyüzeme idején a „meghiúsult kisegzisztenciákra". Ez a rendszer az előbbinél azért hatékonyabb, mert minden egykori – ma szétvert, széthulló – etnikum vagy társadalmi osztály kooptált tagjait szembeállítják a többivel, a beemeltek így átvállalják a kitaszítottak, ha kell erőszakkal, egyébként frázisokkal és hazugságokkal való féken tartását. A modern teljhatalom minden etnikumot, csoportot, réteget és osztályt lefölöz, kooptált – „kápó"-funkcióval felruházott – tagjait kijátssza a többiek ellen. A hegemónia birtokosai a kitaszítottakat alkalmatlansággal vádolják, a létharc elől kitérő lustaság vádja azonban a sanszok kisajátításának ideológiai kozmetikázása. Azok vádolják a nincsteleneket a polgárerények hiányával, akik elrabolják az erények lehetőségének feltételeit, s – rablókként – maguk is távol állnak eme erényektől, hisz nem nemzedékek megbízható és minőségi munkájával szerezték a vagyont.

Ez az a világállapot, melyre a filmkultúra, pontosabban a populáris filmkultúra a költői jog mitológiájával válaszol. Az írott törvény hitelét veszti, mint az íratlan törvény rombolása vagy rettenetes gúnyképe, melyet a szervezett önzés és érdekorientált felelőtlenség alkot. A modernség végpontján a törvény gyalázata lefedi és kiszolgálja a gyalázat törvényét. Hol nem érvényes a Tízparancsolat? A hőskorszakban, a rendkívüli állapotban és a határvidéken. A *Krisztus megállt Ebolinál* című film fasisták által száműzött hőse felfedezi, hogy ott, ahová nem jut el a hivatalos törvény, képes pótolni azt az egyéni virtusként a törvény űrjében vagy összeomlásában rögtön aktiválódó népi és ősi törvény elementáris hatékonysága. A törvénykezésből száműzött igazság a westernben is, különösen az italowesternben újjáéled a törvényen kívüliek igazságaként. Az emberiség kettészakadása szükségképp vezeti rá a veszteseket, hogy a maguk kárán ismerjék fel az alapelveket, melyek emancipálásuk feltételei, melyekből megérthető a káosz, rothadás és hazugság uralma, s melyekből az új törvénykezés lehetősége fakad. A vesztesek törvény-élménye nem az életellenes és életpazarló rendet erőszakkal bevéső hivatalos előírások világa, hanem a létbe, a „természet könyvébe" annak értelmes rendjeként beírt, közvetlen az életből kiolvasott törvény. Csak a vesztesek fogják fel: minden helyzetben evidens, hogy mi a helyes és mi a közjó feltétele, ám ezt senki sem követi, mert a hegemónia önvédelme az igazság rendszeres és szervezett hárításán alapul, s a hegemónia feltételei által lezüllesztett egyedek hegemóniára törnek, nem szolidaritásra. A kizsákmányoltaknak időre van szükségük, felismerni, hogy kiváltságossá csak néhányan

küzdhetik fel magukat, felszabadulni viszont mindenki felszabadulhat. Az igazság bele van írva a dolgok viszonyaiba, a beteljesült lét és működő forma kinyilatkoztatja a törvényt, mely a legaljasabb társadalomban is megkeresi a rendkívüli állapotokat és viszonyokat, ahol érvényesülhet, megalapozva az ellenállás formáit. Az igazság dolgokba bevésett törvénye kegyetlen, míg a társadalom történeti törvénye, mely a mindenkori kizsákmányolási formát hivatott törvényesíteni, álszent és igazságtalan. A mai szuperkapitalizmusban a joghézag a gazdaság főszereplője, a jog pedig a joghézagok szervezésmódja, előállítása – tervezése és kivitelezése – eszköze. A költői jog ezzel szemben a nyers élet kegyetlenségéből elementárisan újrakonstruált alapkultúra, a történelem újrakezdésének eszköze: e kegyetlenség a kegyelmi állapot helyreállítását szolgálja, míg a hivatalos törvény kifinomult formalizmusa a botrány tartósítását és az igazságtalanság újratermelését hivatott biztosítani.

A költői jog alapaktusa a filmekben, ha a rendőr felettesei által tiltott magánakcióba fog (Fritz Lang: *The Big Heat*), az egykori revolverhős újra felcsatolja fegyverét – vagy a békés kultúrember előveszi apja fegyverét (George Marshall: *Asszonylázadás*). A költői jog a jogot megsértésével állítja helyre, az aljasságot védő szabályt a nemes önkény formájában támadja meg, a monopolizált erőszak ellen az individuális erőszakot játssza ki. Ez a magányos, individuális hadüzenet pedig elvonatkoztathatatlanul összefügg az önfeláldozással. A felelősség az egyéni tudat kategóriája, s az apparátusok kompromittálódásakor a becsapott, megalázott, páriasorba letaszított társadalom egyedei visszakövetelik az egyéni döntés becsületét. Az egyéni virtusból fakadt erkölcs és az erkölcsből fakadt jog újrakonstruálását nem gyakorolhatják azok, akik a formális világ hatalomvédte kényelmében élnek. Az erkölcs a nyers élet létharcának legkíméletlenebb formáiból születik újjá, a monpolisztikus erőkoncentrációk szemellenzős egyedeinek olajozott, de üres frázis-mantrázását meghazudtoló szabad erők világából. Amíg a globális tőke kormányoknak csúfolt kihelyezett hatalmi szervei képesek a szerény vegetálás létszintjét biztosítani a páriasorba leszorított tömegeknek, a lázadás kiszorul a diegétikus világba. Az új hőskorszak hősei a világot ostromló diegétikus világ küldöttei. A fantázia kívülje tükrözi a védtelenek, a prédák szociális kívülségét, mely kivetettségnek előnye is van: felszabadít a hatalomvédő előítéletek szemellenzős fogságából, a mesterségesen öngenerált stupiditás steril álkultúrájából. A hatalomigazoló írástudók még ma is a giccsembert ostorozzák, holott ma az álkultúra fő formája korántsem a tehetetlen érzelmi lázongás, ellenkezőleg, a szellemi fölény képében fellépő hivatalos frázis parancsoló és kioktató gesztusa. A mai álkultúra uralkodó formája nem a giccs, hanem a blöff.

Foglaljuk össze a költői jog lényegét. A költői jog a dupla kiszorítottság vagy száműzetés állapotában leledzik: igazsága vagy törvénye egyrészt ki van szorítva a fantáziába, másrészt a fantáziavilágokon belül is a tér- és időbeli perifériára. A költői jogot, melynek közege a rendkívüli állapot, a kárhozottak gyakorolják. A diegétikus világban már akkor állandósul a rendkívüli állapot, amikor ez a hivatalos világban, a „létező kapitalizmusban" még nem következett be. A költői jogban nem válik el egymástól erkölcs és jog, törvény és cselekvés, egyedi és általános, sőt jó és rossz sem. A hivatalos jog szakértők birtokának tekinti az általuk osztott igazságot, a költői jog köztulajdonnak. A hivatalos jog rendkívül szövevényes elidegenedett terminológiával ködösít, míg a költői jog az igazság egyszerűségét, világosságát hangsúlyozza. Az előbbi az egyszerűt is képes bonyolulttá tenni, az utóbbi a bonyolultnak is világos és szuggesztív kifejezést ad. A hivatalos jogot felülről diktálják, míg a költői jog tételezője az individuális megvilágosodás. A hivatalos jog mesterségesen rögzített, a költői jog

állandóan változik, szabályozásai szituáció-specifikusak és egyénített-konkrétak. A költői jognak csak az egyszeri megoldások mintájaként van érvénye. A diegétikus világba kiszorult igazságvíziók készenlétben állnak, s bizonyára beavatkoznak az életbe minden hozzáférhető ponton és lehetséges helyen. Amit az ember nemesen és tisztán megoldhat, miért csinálná piszkosan és zavarosan? A második milliót már becsületesen is meg lehet keresni, mondják, s ha ez nem is igaz, sok minden van, kivéve a „szupergazdagok" világába való felemelkedést, ami becsületes eszközökkel is elérhető. A hős kegyetlensége nem azonos a hatalmasok kegyetlenségével, az erkölcs és költészet szövetsége a populáris elbeszélések által képviselt költői jogban a lélek újjáalkotásában s nem politikai puccsban, nem államcsínyben és nem rendőrterrorban gondolkodik.

4.8.1.7. A bűnöző

A bűnügyi filmnek mindenek előtt nem bűnre, hanem bűnözőre van szüksége. Az üldözendő bűnössé nyilvánítás és a bűnüldözési apparátus üzeme konstituálja e polgári műfajt. Gyakran előfordul, hogy az üldözött bűnöző nem bűnös: ártatlanul gyanúsított (*Dark Passage, The Wrong Man*). Gyakran bűnös, de a bűnüldöző apparátus még kegyetlenebb (pl. az ámokfutó gengszterpár esetében).

A társadalmi felemelkedés legfőbb jele, a mai napig, a gyilkolás. A feudalizmusban a nagyurak, a kommunizmusban az ávósok, pártfunkcionáriusok, ma a bankárok szórakozása a vadászat. A parancsolás, a sorsok fölötti döntés vagy a pazarló fogyasztás nem elégíti ki a hatalomérzetet: vérnek kell folyni. A hatalom csak az élet és halál fölötti hatalomként érzi magát teljesnek, azaz biztonságban. Ősformája a halál fölötti hatalomra alapozza az élet ellenőrzését, modern formája az élet fölötti hatalomként uralja a halált is: meghatározza, leosztja, egyenlőtlenül osztja el az életvárakozásokat (kórházak bezárása, gyógyszertámogatások felszámolása stb.). Az ölésnek lassú formái is vannak, melyek a hatalomgyakorlás normális üzeméhez tartoznak, ezért nincsenek társadalmilag üldözendő cselekménnyé nyilvánítva, nem kriminalizálják az ölőt, de csak az ölés gyors formája, a mészárlás van terápiás hatással a hatalom birtokosára.

Az ölés, szemben mai alattomos formáival, a kizsákmányolás „lassú mérgével", eredetileg tanítás. A törvény eredeti bevésése zsarnoki eszközökkel történik. A test kínja közvetítésével adnak törvényt a léleknek és lelket az ösztönnek. Az ősi zsarnok ezért nem feltétlenül (csak) rosszat tesz, ha borzalmas formák által érvényesíti hatalmát és éri el – esetleg pozitív – céljait. Az intrikus sem feltétlenül másnak akar rosszat, csak magának jót. Célja a minden áron való, aszimmetrikus érdekérvényesítés, mely nincs tekintettel sem a partner érdekére, sem a közérdekre. A bűnöző, az intrikussal, szemben, ugyanúgy „hivatásos" mint a zsarnok: ez a „munkája", „hivatása". A zsarnok egy társadalom feletti társadalmat képvisel, s ebből az intrikus megőrzi a ravaszsággá specializált és operacionalizált szellemi fölényt. A bűnöző ezekkel szemben egyfajta szakmunkás, kinek hivatása nem örvend megbecsülésnek, társadalom alatti társadalmat képvisel, mely a gonosz foncsora által válik a társadalom görbe tükrévé.

A gengszterfilm bűnözőről szól, a krimi témája bűnöző is lehet, de alkalomadtán csak bűnbe esett ember, akit az egyszeri bűnbeesés nem tesz bűnözővé. A bűnöző ismétli a bűnt, benne él, felhasználja, míg az egyszeri bűnnek nem feltétlenül alanya a bűnös, olykor csak

áldozata. Az egyszeri bűnnek, mondhatnánk, két áldozata van, a bűnös és az áldozat. Ez nem menti fel a bűnöst, kinek bűne alkalomadtán nagyobb lehet, mint a bűnözőé.

Nemcsak a bűnöző bűnös, a hivatásos bűnözés nem azonos a bűnösséggel, és sem a bűnözés, sem a bűnösség a gonosz fogalmával. Zsarnokok, intrikusok, sőt bűnözők sem feltétlenül gonoszok, nem az ártás intenciójával követik el a bűntetteket; olykor a létfenntartás szüksége vagy az ambíció által felismert „történelmi" szükségszerűség a gonosztett (pl. Eizenstein *Rettegett Iván*jában). A modern motiváció inkább aljasság vagy butaság, nem öntudatos gonoszság: ez nemcsak a hivatásos bűnöző, hanem a modern zsarnok, a politikai vagy gazdasági hegemónia birtokosa esetében is így van. Az öntudatos gonoszság a létezés konstrukciós zavarából vezeti le tettét, melyben értékek és nem-értékek egymást hordozhatják vagy közvetíthetik, az értékrend ellentmondásaiból vagy alternatív értékrendek konfliktusaiból következően. A naiv gonosz ellenben azt hiszi, hogy tette természetes és jó, jogos. A törvényen kívüli mivoltát felvállaló gonosz (pl. a kalóz) szellemileg kevésbé torz, mint a törvényt a maga szolgálatába állító gonosz (a kalózfilmek zsarnoka, birodalmi helytartója stb.). Ám mindketten tudatos gonoszok, ezért a törvény potenciális vitapartnerei, míg a tudattalan gonosz nem az. A gonoszság a világ betegsége, a gonoszság önismeretének hiánya pedig a gonoszság debilitása. A tudatos gonosz, romlott és züllött alak a romantikus regényben képes átváltozni, a naiv gonosz azonban önnön aljasságának rabja. A gonosz annál aljasabb, minél előnyösebb képet alkot önmagáról, minél nagyobb morális pátosszal áll neki a „világot rengető" kegyetlenségeknek. A hivatásos bűnöző a kegyetlenség és gonoszság kisiparosa, a bűnügyi film ritkán emelkedik a végső problémák szellemi magaslataira. Ám ez sem lehetetlen: a klasszikus gengszterfilmben a bűnöző az „alvilág királya", problémája nem a szimpla megélhetési bűnözés. A műfaj ezért valóban a Shakespeare-i királydrámák rokonságába kerülhet (*Pépé le Moko, Scarface*).

4.8.1.8. Narratív játszmák

4.8.1.8.1. A megfejtés játszmája

Az elbeszélés a bűnöst állíthatja középpontba vagy a bűnüldözőt. A bűnügyi műfaj sikerre vitelét szolgálta a bűnüldöző középpontba állítása. A bűnöző képviselte a fizikát, a bűnüldöző a szellemet, az az érdeket, ez az értéket, amaz a tudattalant, ez a tudatot, az előbbi az egyéni, az utóbbi a társadalmi szempontot. Nem a büntetés, hanem a megfejtés állt a cselekmény középpontjában, ami a műfaj terápiás koncepciójára utal. Az értés száműzi a bűnt, morálisan meggyógyítja a társadalmat. Mivel a bűn maga is a ravasz számítás dolga, intellektuális előjognak tekinti a maga bűnösségét, így a nyomozó a ravaszság gőgjével állít szembe egy mélyebb megértést. A bűn és a megfejtés között megteendő út a szellem önátszellemítése, harci eszközből pacifikációs eszközzé való önátalakítása, önújrateremtés. A szellem is bűnként bukkan fel a világban, s ezért meg kell kettőződnie, maga fölé emelkednie. A populáris mitológia a krimiműfajt használja fel a népi fantáziában nem eleve pozitív értelmiségi karakter rehabilitálására. Gondoljunk az ördöggel cimboráló Faustra vagy az előbb hullákat majd élőket daraboló Frankensteinre. Az „őrült tudóssal", a mániákus átalakítóval szemben a megfejtő a pozitív értelmiségi típus. Végre a világ bűnös, nem az ember, a rejtőzködő természetű világ

eleve bűnös világ. A bűn csak a környező világtól nyer distanciát, azt hiszi, mindent megtehet, az erényes szellem az önmagától való distanciával, s az ezzel összefüggő érdek nélküli megértéssel, az értés szenvedélyével kezdődik.

Nem a büntetés, hanem a magfejtés tisztít meg, száműzi a bűnt a lelkekből. A bűnöző bűnbeesése és a nyomozó megértő teljesítménye a spontán lélek és az önmaga fölé emelkedő lélek emeleteit képviseli. A nyomozó a szereplők és az elbeszélő közötti figura, maga is első sorban szemlélődő, kószáló. Messziről néz és ezért messze lát, áttekint és keresztüllát.

4.8.1.8.2. A bűn játszmája

A klasszikus nyomozóval rendszerint dilettáns bűnöző áll szemben. A krimi bűnöse köznapi ember, akárki, egy közülünk, mint a láthatatlan bűnösség képviselője, a téma a banalitás titkos, gyilkos hajlama. A motívumok ennek megfelelően szintén köznapiak és általánosak, mindenkiben meglevő tulajdonságok (zsugoriság, ambíció stb.).

A gengszterfilmben a bűn professzionizálódik. A gengszter a klasszikus gengszterfilmben tehetséges karrierista; a legális világ a zárt, az alvilág a nyitott társadalom képét nyújtja, amaz telített, fejlődési lehetőségei határán, ez még nem, egyfajta hőskorszak a periférián, lecsúszott korszak, mely a fenség szimbolikájából átkerül annak fordított tükrébe, a gonosz szimbolikájába. A gengszter rendszerint gengsztereket öl, ezzel a krimi dilettáns orgyilkosával vagy a pszichothriller kéjgyilkosával szemben, a háborús szimbolikát idézi fel. A gengszterfilm olyan karrierfilm, melynek hőse gátlástalan és palástolatlan módon teszi azt, amit a többiek mértékkel.

4.8.1.8.3. A bűn második játszmája

A klasszikus krimiben a hideg érdek, az intelligens mérlegelés, pontos számítás és a paranoid gonoszság minden külső érzelmi szempont, részvét vagy kegyelem általi befolyásolhatatlansága a hiperracionalitás jellemzői. A gengszterfilmben ehhez járul a szervezetember vonalhűsége, a „teamwork" vasfegyelme. Újabban, a thrillerben, második bűnjátszma bontakozik ki és kerül előtérbe. A thriller, akárcsak a gengszterfilm, a bűnöst állítja középpontba. Míg a gengszterfilmben a bűn létfenntartás kérdése, megélhetési bűnözés, a thrillerben megjelenik a mámoros gonoszság, a bűn mint szenvedély. A szenvedély a gengszterfilmben is szerepet játszhat, de ott mint az érvényesülés szenvedélye, a bűn csak eszköz, nem a szenvedély tárgya.

A thriller a szenvedélydráma leszármazottjaként is megközelíthető. A szenvedélydráma is a bűnössé válás, a lélek eltorzulásának és a lét pusztítóvá válásának története. A thriller a krimivel való kapcsolatait is megőrzi, gyakran a számítás mértékvesztéseként vezeti le a bűnös szenvedélyt. Akár az önzés és magány válik őrületté, akár végső magyarázó elvként hívja segítségül az őrület fogalmát, a thrillerben a cselszövés szétfeszíti a józan elme határait.

4.8.1.8.4. A bűnüldöző köznapivá válása

A korábban kodifikált krimi és gengszterfilm kereszteződéseként érthető meg a rendőrfilm. A bűnös professzionalizálódását követően a bűnüldözőben sem az általános emberi ész megértő képessége hangsúlyozódik, hanem a team-munka és a szakmaszerűség. Korábban a

bűnös olvadt fel a banális átlagban és a nyomozó emelkedett ki az emberi ész paradigmatikus képviselőjeként, újabban a bűnüldöző válik a rendfenntartó iparág szakmunkásává és a bűnöző a radikálisan körvonalazott, devianciák által individualizált különlegesség.

4.8.1.9. A kém

A kémfilm a gengszterfilm rokona, amennyiben itt is szervezetek állnak egymással szemben. A gengszterfilmben a nagyváros alvilági hatalmai, a kémfilmben államszervezetek folytatnak hasonló harcot, mindkét műfaj tárgya a háború a békében. A kém éppen olyan gyilkológép, mint a gengszter, de államilag felhatalmazott. A bűn és a bűnüldözés játszmája nem válik el többé olyan világosan, mint a régebbi struktúrákban. Ez visszahat a rendőrfilmre is, a rendőr is átveszi a gengszterek, kémek, később akár a thriller kéjgyilkosainak módszereit is. (A politika gengszterizálódása pedig úgy hat ki a valóságos rendőr „stílusváltására", mint a műfajok keveredése a filmrendőrére.)

4.8.1.10. Az ész trónfosztása

A megfejtés munkájával szemben mind nagyobb teret kap a bűn munkája. Az alvilág (gengszterfilm) és a lélek alvilága (thriller) szolgáltatja a mértéket. A társadalom feletti világ (kémfilm, politikai thriller) a társadalom alatti világ (bűn és őrület) „szabályait" tükrözi. Csak középen érvényesül valamiféle rend és mérték tendenciája, alatta és felette is destruktív káoszok tombolnak.

A thrillerben a lélek eredendő tendenciájaként jelenik meg a perverz bűn, a rosszindulatú manipuláció, mely már nem tart igényt az előnyszerzés alibijére, öncéllá válik. A slasher műfajában kiindulópont, ami a thrillerben végpont volt, a perverzió terroruralma. A thriller a baljós feszültségtől jut el a rettenetes tettig, a slasher esetében a rettenetes tettek alapítják az ábrázolt világot. A legújabb műfaji variánsok az emberi test különféle szétszedése és felkoncolása módozatai szerint differenciálódnak.

4.8.2. A bűn története és rendszere

4.8.2.1. Bűn és háború

A bűn mindenütt jelenvalósága a fikciókspektrum egészére vonatkozik. A bűn nem egy helyen jelenik meg, egy elbeszélésformában, bármely bűn megjelenhet bármely műfajban, de a sajátos tematikus klímák bizonyos bűnfogalmak és bűnösségképzetek kidolgozásának kedveznek. Egy olyan erotikus csábítás, amely a szerelmesfilmben az idilli megoldás felé vezető üdvkategória narratív konkretizációja, a hitbuzgalmi eposzban vagy szentlegendában sátáni kísértés lehet.

A bűn nem, de a bűnügy alkalmas önálló műfajok konstituálására, melyek a történetmondás történetének meghatározott fejlődési szintjén önállósulnak.

A háborúban a népek a javakat rabolják egymástól, de a hősök a tetteket cserélik, a hősiesség ezért túlmutat a háborún. A bűn is a háborún túl jelenik meg. Miután a háború munkává konszolidálódik, ami azt jelenti, hogy a javakat a természettől akarják megszerezni munkával és nem egymástól öléssel és rablással, vagy mondhatni az egymással való háború a természettel való háborúnak ad helyet, megjelenik az a személy, aki nem akar dolgozni, munka nélkül akar boldogulni, nem akar osztozni a többiekkel a háború utáni feltételek egyenlősítő logikájának akceptálásában, felrúgja vagy megkerüli a szimmetriát.

Az individuációs folyamat kezdetének alternatívája a szétesés vagy a béke. Vagy az anya, a szülők tartják össze szerető és gondozó szolgálataikkal a kezdődő, de nem kész embert, ők teremtve állandó erőfeszítéseikkel az ember lehetőségéből valóságot, vagy, e támogatás híján, szétesik minden kezdemény, s az akarat csak a gyűlölet, a ravaszság és az erőszakos indulat lelki fegyvereit ölti fel, de hiányzik az érett személyiség mérlegelő és beleérző, szervezett teljessége és nem is fog létrejönni. Közép nélküli örökmozgó lény lép színre, aki arra lesz alkalmas, hogy rajokban mozogva hódítson, s ne békélhessen meg soha. Gyűlölködő ressentiment, fanatikus elfogultság mozgatja, nem ismeri az egyensúlyi állapotot. Ezt az alternatívát költi epikává a monstrum tematikája. A monstrum az általános ressentiment antihőse, míg a hadi epikában a népeket sújtja a ressentiment dühkórja, s a néptesttel szolidáris, annak ügyét egyszerűen öröklő és akceptáló, s egyéni virtusa szépségével még korrigálni is képes egyén hős lehet. A régi háborúkban szerepe van a bátorságnak, hőserényeknek, míg a háborúzás „tudományos-technikai forradalma" nem a jobb, hanem az aljasabb, gátlástalanabb, kegyetlenebb, gondolkodás nélkül lecsapó, skrupulusoktól mentes gazemberségnek kedvez. A klasszikus háborús epika alternatívája ezzel szemben az, hogy az ember hős legyen vagy szolga. A háború, a száskajáró társadalom munkás hangyatársadalommá való konszolidálásával új alternatíva jelenik meg: dolgozó legyek vagy a háborútól örökölt eszközökkel csaljam ki a dolgozóktól azt, amit igényeim kívánnak? Ebben az értelemben mondta Balzac, hogy a kapitalizmusban csak kétféle ember van: bankrablók és pénztárosok.

4.8.2.2. Örökös vándorlás

Az, amit előbb a háború képzete segítségével megragadott formájában vizsgáltunk, az utazás, a vándorlás képzetkörében kifejezett változatokban is megjelenik, a kollektív helykeresés, a nagy tömegmozgás mitológiájaként. A nép önzése párosul az egyén önzetlenségével, az áldozatvállaló hősiességgel. Mindig van egy határ, ahol az egyesült erények bűnként fordulnak kifelé: az egyesült emberiség sem éri el a bűntelen üdvöt, lehet az állat és növényvilág pusztítója vagy élhet könnyelműen, jövő generációk kárára. Az, ami a gyakorlati politika számára még ma is csak utópikus cél, az ész számára már ma sem elég. A fejlődés főútvonala, s az emberiség teendői világosan látszanak, a partikuláris érdekek önzése azonban a mellékutakon kereskedik. A régi kalandfilmben (*Chicago, San Francisco*) a katasztrófák kijózanító hatása terel vissza a főútra, így sikerül értelmet adni, a gondviselés munkájaként a borzalmaknak is.

Az időt útként éljük meg, melyben a vándorlás folytonosságát, a stádiumok egymásra épülését a dicsőséges szerepek átöröklése biztosítja. Itt még úgy lépnek be az emberek a nagy szerepek öröklött rendszerébe, ahogyan a természetben készen kapják a környezetadekvát viselkedési reakciók genetikusan kódolt rendszerét. A helyes individuáció a nagy

szerepekbe való beletanulás, a reprezentatív kultúrakoncentrátumként megjelenő egyén példaképekkel összenövő fejlődési fegyelme. Az egyént tradicionálisan korántsem kísérleti példánynak tekintik: sorsa előírt úton való haladást jelent.

4.8.2.3. Az individuáció bűnössége

A helyes individuáció mint a nagyság iskolája tradicionális képével áll szemben a privát én születése. Az ember nem a közösség történelmétől kapja készen, ki kell találnia magát. Ebben a kockázatos szerencsejátékban kap szerepet a bűn. Éppen ezért kell megkülönböztetni a „tékozló fiú" bűnbeesését a kárhozattól. Az egyik individualizált vonásokat hoz vissza a közös világba a tévelygések útjáról, a másik a közös világ rovására rendezkedik be, nem kívánva visszatérni. Annak, aminek etikai kifejezése a partikuláris érdek és közös érték konfliktusa, teológiai kifejezése a populáris kultúrában kárhozat. Az individuáció nem tudja megkerülni a partikularizációt, azt a szakaszt, melyben a fiatal én visszaesik a "mieink" fogságába. A monstrumot keserű ressentiment jellemezte, míg a partikuláris érdek bajnoka sikeresen túlkompenzálta a korlátoltság kínjait és szégyenét, s imponáló kifejezést ad nekik. A csoportok egymásra uszítják az egyéneket (*West Side Story*), a csoport lelki nyomása megfosztja az egyént az önkontrolltól (*Ok nélkül lázadó*). Az önző csoportszolidaritás a legkegyetlenebb agresszor felemelkedésének közege (*Faster Pussycat. Kill! Kill! Kill!*)

4.8.2.4. A bűnügy fellépése

A hős a monstrumhoz képest megszervezi, a zsarnokhoz képest azonban, aki szintén megszervezi, a hős kordában is tartja erejét. A szolgák elvesztik illetve – ami ugyanaz – egyesítik az erejüket, nem bennük, hanem az egységben az erejük, ezért legyőzhetik a zsarnokot és feleslegessé tehetik a hőst. A hős a zsarnok és a szolga között áll, amennyiben erős, mint a zsarnok, de ereje másokat szolgál. A szolgával szemben áll, amennyiben a szolgálatot ajándékként, s nem kényszer alatt folytatja. A szolgának más szenvedélyei vannak, a hősnek a szolgálat a szenvedélye. Az alkotás mindig szolgálat, mert haszna másutt jelentkezik, az alkotó számára maga az alkotás az egyetlen haszna, utána jönnek a hasznosítók.

A zsarnok másokat dolgoztat, a hős mások helyett dolgozik, ezért kell legyőznie a hősnek a zsarnokot, mint elkényelmesedő, a valósággal való kontaktusát elvesztő degenerálódó hőstípust. Az iszonyatból való kilépés útján a hősiesség épp olyan kétértelmű viszonyban van a zsarnoksággal, mint a próza a bűnnel. A hős zsarnokká válhat, s a próza általános bűnösségét hozza napvilágra a bűn ipara, üzeme, szakmásodása.

4.8.2.5. A bűn mint kaland

Ha a zsarnokságot szervezett káosznak tekintjük, mely a zsarnok mint nagy élősdi rémuralma alatt kerül hasznosításra, akkor a hősiességet úgy fogjuk látni, mint ami átvezet a káosz különböző formáiból a rendezett társadalmiságba. A hősiességnek a történelmi átmenetekben van

funkciója. A továbbiakban befelé húzódik, a lélekbe és a privát viszonyokba (a melodrámában), vagy pedig nem találja helyét és feladatát, eltorzul és kriminalizálódik. A hős által legyőzendő zsarnok felfogható káosz-zárványként a hősvilágban, a bűnöző pedig a hősvilág öntörvényűsége zárványának a prózában. A bűnöző bűnbeesése azzal kezdődik, hogy meg akarja teremteni a maga öntörvényű világát egy kész, berendezett, törvényekkel szabályozott világban, melyből ezt már csak a törvénytelenség világaként tudja kiszakítani. A bűnözőt az teszi bűnözővé, hogy csak zárt társadalmak vannak, csak annyi a különbség, hogy a politikai vagy a gazdasági nyomásgyakorlás biztosítja elsődlegesen az előírt szerepek betöltését. Nemcsak a gazdasági, még morális terror is sokkal hatékonyabb, mint a politikai. Griffith *Intolerance* című filmjének hölgyei hatékonyabban formálják a századokat, mint Eizenstein *Patyomkin páncélosá*nak matrózai. A tolerancia keresztes háborújának meghirdetése zavarba hozóbb stratégia, mint az osztályérdek igazsága nevében meghirdetett intolerancia. A bűnöző azonban szó szerint veszi az állítólag „nyitott" társadalom hazugságát, s úgy tesz, mintha az ember továbbra is viszonyai teremtője volna.

A hőskaland a világot formáló autonómia munkája, mely az embert a teremtő istenek örököseként mutatja be. A bűn a próza kalandja. Egy olyan világban, mely nem teremt lehetőséget az önfelfedezésre és önmegvalósításra, sorsválasztásra, a végső kérdések feltevésére, csak a tollasodásra, a kaparásra, a gazdasági rivalizálásra, a bűn az erény lehetetlenségének képe, az erény torzképe, az erényes alkotó aktivitás lehetetlenségének kifejezése a bűnös alkotó aktivitás protestációja által. Ebből a szerkezetből fakad a bűnös érdekessége, s ez az oka, hogy a rendezett társadalmiság formális, azaz képmutató, bűnös, aljas, alantas szervezetének kibontakozása mértékében váltja le a kapitalista sajtó, majd még inkább a film mitológiájában a szentlegendát a bűnös legendája. Ez a folyamat a kapitalizmus megvalósulása és beteljesedése mértékében bontakozik ki: az Egyesült Államokban haladt legmesszebbre a vadnyugati revolverhősök majd a nagyvárosi gengszterkirályok mítoszköreiben.

Az erény a nemesség tette, mely szabályt alkot a további cselekvés, perspektívákat nyit az általános tájékozódás számára. Az erényes tett, mely mindig őrzi a kockázatos és áldozatos hőstett örökségét, ugyanolyan új szervezettségi szintre emeli az általános cselekvésfolyamot, mint az esztétikai alkotás minden leleménye a beszédfolyamot. Ez a kaland legmagasabb fogalma, a teremtő cselekvés rizikós és felszabadító vállalkozása. A bűn a kaland pótléka ott, ahol a korlátozó szabály pótolja a teremtő erényt. A bűn abból fakad, hogy a társadalom, mely létrehozta az egyén önálló mozgékonyságát, szellemi önállóságát, nem tud mit kezdeni vele. A hegemóniának alávetett társadalomban a romboló erőnek van alávetve az alkotás, így a felemelkedett alkotóerők is rombolóvá degenerálódnak.

A kalandor státusza nem stabil pozíció: vagy emelkedőben van, kalandhőssé, vagy lecsúszóban, bűnözővé. A kalandor semmiben sem hisz, de ezt a bizalmatlanságot nem engedi elfajulni, amennyiben önmagára is alkalmazza: világnézetében szkeptikus, viselkedésében sztoikus, s csak annyira nem kímél másokat, amennyire magát sem kíméli, ezért válhat kalandorból kalandhőssé. A kalandor aktív pesszimizmusának termékenységét a kritikai realitásvizsgálat tartja karban. Gyakorlati immoralitásának morális motívuma van: nem hisz a szabályokban, mert látja, hogy csak az önzésnek adnak formát. A lázadó ember azért rúgja fel vagy kerüli meg a hazug formális rendet, mert szubsztanciális rendet keres. A bűnöző ezzel szemben azért rúgja fel a játszmákat, mert a zavarosban akar halászni, hasznot húzni a káoszból. A kalandor átmeneti idők és perifériális terek nyitott világában mozog, a kizökkent

idő rablólovagja. Keresi a rendetlenséget, de nem csinálja. Azért keresi a káoszt, mert értelmes rendet keres, s csak a káoszt nem győzte még le a rossz rend. A kalandor káosza a meggyőző életrend keresését szolgáló mobilis világ. Az elnyomó életrend menekültje nem viseli el a nem növelő, éltető és felszabadító, hanem torzító és romboló szabályt. A torzság az egymást lenni nem hagyó dolgok káoszának attributuma. Az elnyomó rend azonban, mely az összes többi lenni nem hagyó hatalom kifejezése, a torzságot teszi, rend néven, átfogó erővé. A kalandor felszabadító, orientáló elveket keres a korlátozó, megkötő, rendcsináló elvek helyett. A rendcsináló korlátoltságnak és dühnek azonban nincs víziója a Rendről, csak korlátolt érdekeit követi, melyeket dezorientáló elvek kitermelésével szolgál. A kaland mást keres: szélesebb láthatárba kivezető szemantikát a szemantikai börtön helyett. A kaland bűne a keresés kockázata.

4.8.2.6. A bűn kalandja (A bűn mint társadalmi állapot)

A kaland bűnét előbb fedezi fel a narráció, mint a bűn kalandját. A kaland a társadalmiság megszervezését szolgálja, a bűn a megszervezett társadalmiság felbomlasztását vagy rátelepedő parazita struktúrák általi kihasználását. A bűn azért is a banalitás világából jön, s azért is szerves kapcsolatban van vele, mert ezt a zárt és túltársadalmasult világot feszíti szét. Az ösztön és az érdek kinövi és leveti a kultúra ruháját. A kultúrát ócska lomként lehet elvetni, ha nem vált szerves, élő kultúrává, a szellem szenvedélyévé. A kultúrát, mely puszta szó, megveti a bűn; a bűn fölényérzetre tesz szert egy ilyen kultúrában és vezető pozícióra törekszik. A félkultúrát, a csőcselékkultúrát, a cselédkultúrát (a benne otthontalan és szolgálatába nem szegődött írástudói kisebbség kultúrkritikája mindenkor kimeríthetetlen eme formáció pesszimista jellemzésében) – a könyöradomány és az uszítás kettős szabályozója által uralható naiv kultúrát – a gengszterizált politika szuperbűnözői vezetik az általános választójog megszerzése és az általános műveltség és ésszel megáldott öntudat valóságos megszerzése közötti átmeneti időkben.

4.8.2.7. A banalitás monstruma

A bűn a banalitás perspektívák nélküli világának kalandpótléka. A perspektívátlan világban az erőkoncentráció csak regresszíven kiélhető. A nagy kaland a rendezettség plusza, a bűn a rendezettség mínusza. A bűn mint szabadság nélküli szabadosság, felrúgja a szabályokat, de csak primitívebb, barbárabb rendezőelvek egyszerű játszmáihoz képes visszalépni. A szabálysértés, mely nem hoz új szabályt, csak olyan szabályokkal rendezheti el a mégis valamilyen vezetésre utalt viselkedést, amelyet a felrúgott szabályok leváltottak. A bűnöző a meghaladott régmúltban él, barbár, bestia, nem kortárs. A zseniális bűnöző gyakran a rendezettség pluszára vágyik, de csak mínuszát tudja elérni, mert nincs hite, azaz víziója a teljesség értelméről, a hitet nem pótolja az önhittség. Hiten nem tételes vallást értünk, hanem a világegészre mint értelmes összefüggésre reagáló spontán beleérzésen alapuló átfogó értelemstratégiát,

mely az életet mint egészet vezeti, ellentétben az egyes problémamegoldásokat vezető pozitív tudással.

Bűn és bűnöző, bűnepika és bűnügyi epika megkülönböztetése azért is fontos, mert az új is bűnös, a jövendő erények a jelen bűneiként jelentkeznek. A bűnökként jelentkező, tévelygő, helyüket és feladatukat nem találó erények azonban nem bűnügyi történetek szereplői, nem a kriminalisztikus tárgyú populáris mitológia körébe tartoznak. Hamletnek kötelessége az ölés, ezért is bűnös, és azért is, mert nem öl elég gyorsan és ez újabb életekbe kerül, tehát duplán bűnös, mégsem bűnöző, tragédiája bűndráma, de nem bűnügyi dráma.

A bűnöző ilyen értelemben a banalitás monstruma. A rendezett társadalmiság szklerotikus, zárt rendszerré, a törvény formálissá, elvtelen játszmák taktikai szférájává vált. Miután a szellem nem elég nagy és aktív, hogy kitörjön új perspektívákba, az embert kompromittáló, róla alantas képet festő tényvilágból, a banalitás monstruma az iszonyat világának feleleve-nítése irányában keresi a kiutat.

4.8.2.8. Bűnmunka, nőmunka

A bűnöző visszatér a nőtől a halálhoz. A testtel teszi általában, amit a szerelmes konkrétan a nőtesttel. A bűnöző tisztán testté teszi az áldozatot, a nő viszont tisztán testté, azaz áldozattá teszi magát a szerető számára, amikor megnyílik és feltárulkozik egy más test anyagi befo-gadása céljából. Eme önkéntes áldozat által azonban a szerető felismeri benne az áldozathozót avagy a lelket. A bűnöző ezzel szemben kénytelen megfosztani áldozatát a lélektől, hogy amazt feltétlenül birtokolhassa. A szerető az a plátó vagy „kék hold" völgye, ahol áll az idő. Az ölés és a szeretés ugyanaz, menekülés a másikhoz, a másikba mint „hely", „birodalom", „kontinens" megtestesítőjébe menekül a szerető, feloldódni vágyva, míg a másik helyére nyomul, azt kiszorítva az ölő, uralkodni vágyva. Az egyik az integráció a másik a dezinteg-ráció által vél gyarapodni, de mindkettő számára a test a kulcs, mert a lélek, a személy benne materializálódik. Ölés és szeretés lényegazonosságára támaszkodva ajánlja fel a nő a testét, hogy az ölésből szeretés legyen. A kéjgyilkosság ennek az őstettnek az emlékezete az eme végső szerelemi hőstettre már nem alkalmas izolacionista világban.

4.8.2.9. Erény és bűn metamorfózisai

A bűnösség felfogható úgy, mint az erők teremtő erővé válni nem képes kaotikus állapota, egy-más ellen hatása, mely nem fedezi fel és nem képes megszervezni az együtthatás többletét. Az erények, tulajdonságok és szabadságok bűnökként lépnek fel, jelennek meg a világban, és így is végzik be sorsukat. A bűn a hőskorszak perverz pótléka, de a zárt társadalom társadalmi viszonyainak állandó megzavarójaként és felforgatójaként, létrehoz egy olyan lépéskényszert, melynek eredménye a valódi hősiesség. A hősiesség eredetileg is a káosszal való harcban jelent meg. Most, miután a helyüket nem találó hősi és szabad lehetőségek bűnné válnak, az erény bűnné válása állandó jelleggel ösztönzi a banalitást, hogy a maga szendergő állapotából felébredve, erénnyé és hősiességgé váljék. Így jön létre az a munkamegosztás, melyet első sorban a

Hitchcock-filmek terjesztettek, melyben az eltorzult zsenialitással fordul szembe a szerény derekasság, melyet a Mr. Smith-típus képvisel (pl. *Shadow of a Doubt*).

4.8.2.10. A bűn mint a hős nevelője

Az erény bűnként lép fel a világban? Három értelemben. Egyrészt azáltal, hogy az új tulajdonság mindaddig bűnös, amíg meg nem tanulja a maga produktív használati és alkalmazási szabályait, s az önmagától megmámorosodott tomboláson túllépve meg nem találja a világban közmegbecsülésre számot tartó helyét. A fikció társadalmának felülmúlása „alulmúlással" kezdődik: az utóbbi az előbbi bevezető, tanuló szakasza. Különösen a régebbi, optimista, önbizalmuk és poézisük teljében levő amerikai filmek hangsúlyozták ezt állandóan (pl. *York őrmester*).

A bűnügyi miliő úgy is megjelenik, mint olyan kaotikus tévelygéstér, melyből jövendő hősök emelkednek ki. A hőssors kezdete a bűnbeesés, de van megfordíthatatlan bűnbeesés is. Ilyen esetben nemcsak a hősiesség, a banalitás is elérhetetlen vágyálom a bűnbeesett, de megtisztult ember számára, akiért végül mégis eljő a múlt. Elkésett a letelepedési szándék (pl. *High Sierra*). Máskor a nagyság csak őrült és gyilkos formákban lehetséges, mert a társadalom nem ad neki kibontakozási lehetőséget, s így a letelepedési szándék is hiányzik (*White Heat*). Még az ilyen rettenetes hősöket is csodáljuk, mint a bűnösség keresztjére feszített tehetség mártíriumát a banalitás társadalmában.

Az erény bűnként való fellépésének másik formája, kezdeti tévelygéseinek bűnbe esésén túl, a valódi erény megbélyegzése a kisszerű világban. Bűn és erény keveredési formáit, a bűnös erény és az erényes bűn egymásba játszásának zűrzavarát mindenek előtt az fokozza a végsőkig, hogy a banalitás világa a valódi erényt, az igazi nagyságot is bünteti és bűnnek látja, mert ez megzavarja a megszokott beidegződéseket, a világkép kényelmét és az érdekek apró, alantas alkuit. A kis bűnösök a tehetség és erény nagyságában látják a vétket, s gyűlölettel üldözik a nagyságot. A *Karmelita beszélgetések*ben a forradalmárok bűnként kezelik az apácák erényét, ami a tragikus felszentelődésig magasztosítja az utóbbit. A *Rambo 1*-ben a bűnüldözők rosszhiszeműsége, kegyetlensége, bűnei késztetik kegyetlenségre a jámbor hőst.

S mi lehet az erény bűnösségének harmadik értelme? Már a másodikból is következik: az erénynek ellenáll a bornírt ostobaság és önzés, s az ellene indított háború, a blokád, az izoláció, a rendkívüli állapot kegyetlen módszerekre készteti az erényt. Ez a legnyilvánvalóbb formája a harmadik esetnek, s ez a forradalom elkerülhetetlen bűneinek problémája. Mennyi kényszerű kegyetlenséget vehet magára a forradalom, s mely ponton túl nincs többé visszaút, mikor válik ellenforradalommá, archaikus ős-zsarnoksággá. Számtalan film feszegeti ezt a kérdést (pl. Jancsó: *Fényes szelek*). De nemcsak a forradalom, minden alkotás kegyetlen, tudjuk, milyen sokba kerül az alkotónak, s környezetének is az alkotás.

4.8.2.11. A posztmodern terrorfilm bűnkoncepciója

A posztmodern mitológiában az együttműködés nem a bűnös aktivitás aktív erénnyé változtatását szolgálja, csupán az erők sokszínűségét legyűrő túlsúlyokat teremt. A terrorfilmben csak bűnös, azaz egymás rovására érvényesített erők vannak. Az erény hazugsága a bűn

megkettőződése. A győztes bűn erényként jelenik meg, de miután így megalapozta hatalmát, további növekedési folyamata során olyan erőfölényre tesz szert, mely levethetővé teszi az erény hazugságát. Az impertinens bűn emancipálja magát tökéletes szabadságként, melynek önélvezete a más szabadságok felemésztése. A posztmodern bűnfilmekben a perverz őrült, a zseniális kéjgyilkos tart tükröt a társadalom számára, mely nem tud mást komolyan venni, csak a versengő érdekérvényesítést, s nem vonta le ebből a világnézeti következtetéseket (pl. *A bárányok hallgatnak*). A szellem fenomenológiája helyére lép, az igazság kegyetlen folyamata magasabb fejlődési stádiumának tudva magát, a bűn fenomenológiája. Az egykori avantgarde a nyelvet szedte szét, a mai terrorfilm az embert szedi szét hasonló módon. Számára a végső igazság a széttépetés számára felkínálkozó védtelen hús absztrakciója, melyet élhető életté legfeljebb a szolidaritásmentes, azaz gátolatlan, kíméletlen önvédelem konkretizál.

4.8.2.12. Az intrikus magánya

A harcossal, a lovagi ellenféllel tudjuk, hányadán állunk. Az intrikus nem a harci viszonyból fejlődik ki, hanem a barátságból (mint áruló harcostárs) és a szerelemből (mint a szerető kegyeire pályázó konkurens). Az intrikus a másik, a másvalaki, a „te" érájának szereplője, aki a „jó másikkal", az imádottal együtt fejlődik ki és differenciálódik, rossz vagy ellenmásikként. A barát azért válik intrikussá, mert az „én" vágytárgya neki is vágytárgya. A szerető ettől függetlenül is hoz magával más intrikusjelölteket, akik vágynak rá. Mindez azonban a vágy patetikus világában marad, nem elég a bűn világának kifejléséhez, önálló narratíva alapításához. Az intrikus barát vagy harcostárs a lovagfilmben pl. a koronára vágyhat, azaz hatalomra, a kalózfilmben a kapitányi rangra, a westernben a legjobb lövész dicsőségére, a krimiben a pénzünkre.

A bűnügyi film a vágy titokzatos tárgyát a vágy titoktalan tárgyára, az asszonyt aranyra váltja. A *Greed* című filmben szemünk előtt megy végbe az asszony leváltása az arany s ezzel a melodráma leváltása a bűnügyi film által. Az intrika, az ármány „te"-feledésként értelmezhető a bűnügyi műfajokban. Az emberi viszonyok kibontakozásának konfliktusai a narratív fantáziában a magányt kettősséggé bővítik, szembeállítva az énnel a vágy tárgyát, majd a kettősséget hármassággá, a vágy tárgyának függvényeként a féltékenység és rivalitás tárgyát is bevezetve. A cselekmény középpontjába nyomuló nagy intrikus minden vágyat visszavált hatalomvágyra, ami csak a gyűlölet és magány kifejezési formája, ezért nem szorul rá a „második", a vágytárgy, és a „harmadik", a riválisi megkülönböztetésére (pl. a *James Bond*-filmekben). Számára mindenki egyaránt eszköz, a manipuláció tárgya, a sokszínű vágyvilágot pedig kiszorítja az absztrakt vágy, az egyetlen cél az arany, a dollár. A szerelmi mitológia dramatikus kibontakozása hármassággá bővítette a kettősséget, míg a bűnügyi mitológia fejlődése fordítva jár el, nemcsak a harmadikat, a másodikat is megfosztja relevanciájától. A bűn világa egy „te"-ellenes világ.

A fikciós spektrum fejlődését, a műfajok világának kiépülését úgy mutattuk be, mint az ember önfelfedezését és a partner szolgálatába állítását. Eme „nagy narratíva" kibontakozása során van egy olyan stádium, amikor a folyamat képessé válik a visszafordulásra, az én a társtól illetve az önmagától való elfordulásra. A „szupertext" vagy a kollektív tudattalan dramaturgiájának fordulóponti mozzanata a visszavonás. A bűnügyi filmek a kalandfilm olyan

formái melyekben az én visszaveszi a Libidót a társtól, melyet az előző kalandformákban sikerült ráruháznia. A bűnügyi műfajok negatív hőse a Libidót Destrudóra, a szerelmet háborúra váltja, gengszterként általános szociális hatalomra, kifejezve ezzel a politika igazságát, krimibűnözőként a pénz hatalmára, leleplezve ezzel a gazdaság destruktív tudattalanját, thrillerként a másik ember közvetlen terrorizálására, politika és gazdaság közös lelki igazságát hozva ezzel felszínre, melyek modern formái a krokodil-agy művét ültették a polgári felettes én helyére. Végül jön a slasher kora, mely műfaj a „te" végső, radikális tagadása, fordított egzorcizmus, a lélek kiűzése a testből, hogy csak pokoli szenvedések maradjanak a helyén. Csak pokol van – ez a slasher koncepciója, s hőse ezt akarja igazolni, addig darabolva a társat, míg bizonyítottnak érzi, hogy csak nyers hús, semmi több, csak szemét és maszat. A bűnügyi műfajkomplexum az egész addig kiépült fikciós pektrum tagadása, az antihős köré szervezett világ, amelyben azonban minden tagadott entitás újra megjelenik a nyomozó, mint az ész megvalósítója és az élet védelmezője képviseletében.

A bűnügyi film cselekménye olyan világban játszódik, ahol a „te"-feledő érvényesül. A „te"-feledés vagyis a „te" leértékelése, „egy az"-nak tekintése élet- vagy legalábbis sikerfeltétel. Az én-te-ő hármasság leépül. A „te" és az „ő" helyében az „az" lép fel: e világ nem ismer primér partnerséget. Az „az" ellenben differenciálódik. A holt „az" (a pénz, az arany) a vágy tárgya, és az élő „az" a kiiktatandó, megsemmisítendő mozzanat. A hulla képviseli a „te" és az „ő" énnek kedvező állapotát. A primér partnerség haláláról beszéltünk, ami egy szekundér partnerséget megenged: ez olyan társulás, cinkosság, amely az „az"-ért való harcot szolgálja, s bármikor ellentétébe válthat: a sikeres bankrablás után a partnerek egymás ellen fordulnak. Még a nagy barátságok sem védettek a kegyetlen kialvás katasztrófájától (Hawks: *Scarface*).

Az intrika segítségnek vagy cserének álcázott destruktív aktus, együttműködésnek álcázott kifosztás. Olyan társadalmi világban professzionizálódik önálló hőstípusnál is többé, önálló elbeszélés típussá, melyben mindenki barátnak, társnak álcázott harcos. Figyeljük meg, a kapitalizmus ciklikus válságait addig sikerült féken tartani, amíg létezett alternatív társadalmi forma: a kapitalizmus – mint cserének álcázott háború – nem tudja megfékezni önmagát. A cserének álcázott háború antihőse, a kapitalizmus rejtőzködő lényegének lelepleződése, a bűnöző akkor bukik le, amikor a kifosztást nem lehet többé cserének álcázni: ez az a pont, ahol az életünket veszik el. Mindent elvesznek, amit lehet, kicsit mindig többet, mint előbb, s közlik, hogy egyenértéket cseréltek, ha azonban a cserélőt tünteti el a csere, ez a látszat többé nem fenntartható. A rablás túl jól sikerül, s nem viseli el többé a csere formáját.

A bűn, mint a cserefeltételeket a cserepartnernek diktáló csere, a társadalmi viszonynak a természeti viszonyról és a jognak a természetjogról való leválását jelzi. A családi vagy a szerelmi viszony még mind nem semlegesített, nem teljesen átformalizált és absztrahált, nem a biológiaitól önállósított társadalmi viszony. A társadalmi mint természetin túli, önálló, természetellenes vagy természet feletti viszony eredete nem a szeretőért konkuráló intrikus, hanem a hivatásos intrikus, a páros és háromszög viszonyokból, azaz a vágy és a konkurencia viszonyaiból kiváló, önállósuló és azokat alávető intrikus. Az intrikus mint bűnöző nemcsak a kooperáció és a vágy viszonyainak megzavarója, hanem új társadalmi lényeg, új emberi erőtípus kifejezése, a parazitizmusé.

Még a barbárdrámák zsarnokfigurája sem a különbet fosztja ki, hanem a nyájat, míg a különb – a felszabadító – végül legyőzi őt. Az intrikus ezzel szemben az alantas uralma a jobb

felett, az improduktív cselszövőé a dolgozók fölött, a haszontalané a hasznos és a terméketlené a kreatív fölött. A modern kizsákmányolás eredete: a különb kifosztása a selejtes által.

4.9.A gyanú hermeneutikája a krimiben

4.9.1. Haszonszámláló „inter-objektivitás”

Jelképek erdején visz át az ember útja, mondta Baudelaire, a bűnügyi műfajokban azonban „megkövült” az erdő, holt tények labirintusában járunk, morális értelemben egy posztkatasztrofális világban, ahol ezért a jelek rossz jelek. A bűnügyi film világképe felfogható a tradicionális vallásos hermeneutika ellentéteként.

A krimiben műfajalkotó programként hat a gyanú hermeneutikája. A krimi cselekményének közege a köznapok tényfolyama, a banalitás világa, melyet a gyanú, a rejtőzködő gonosz keresése fejt meg. Nem az üdv folyamatát kell feltárni, hogy gyorsítsuk kibontakozását, hanem a kárhozatét, hogy lassítsuk. Az „az” néma hívása a legnagyobb csábítás, de nem mindenki jut az „az”-hallás állapotából az „az”-hipnózis állapotába. A vágyak az ember védelmezőiként nyernek új szerepet: aki másra is vágyik, nemcsak a pénzre, azt védelmezik a végső elembertelenedéstől vágyai. Az „az” megszállottja hideg, azaz gonosz. A klasszikus krimi bűnözője érzelmileg impotens, kasztrálta az „az”, míg a klasszikus krimi közegében kezdeti lépéseit tevő thriller hőse gyakran fordított helyzetben van: nem ő nem vágyik a nőre, hanem a nő nem vágyik rá; az eredmény azonban azonos, a viszonyok megkövülése és a partnerséget kiszorító kitermelő, felhasználó mentalitás. A *Notorious* című filmben kezdetben az amerikai kém (Cary Grant) az ellenséges, hideg és kegyetlen, s a német (Claude Rains) a barátságos és lovagias, végül a helyzet tökéletesen megfordul, mert kiderül, hogy a nő az amerikait szereti. Bárki lehet nem-szeretett, bárkiben elszabadulhat a pokol.

A krimibűnöző lelketlen tudat, részvétlen „én”, aki nem ismeri a „te”, csak az „az” jelentőségét, ezért ő is csak egy „az” a néző számára. Igaz, hogy a néző is a nyomozó embervadászatában vesz részt, ám az, akire vadásznak, a társak embervoltának negligálására alapítja magányos egzisztenciaformáját. Nem a tagadás szellemeként, hanem szellemtelen tagadásként. Ez a lény nem alkotó, csak befogadó, s csak pénzt fogad be, egy pénztárca. Érzékelésmódja a haszonszámlálásra redukált. A haszonember és a kéjember egyaránt csak bevételeket számlál: egy pénztárgép. A „te” közelsége, sőt érzékelhetősége híján az „én” elsorvad, ezáltal azonban a krimi nem tesz mást, önállóan felfedezi az újkori filozófia világát, az „az” világát, ahová a „gondolkodom” segítségével, mesterségesen rekonstruálva kell ismét bevinni az „én”-t, s a „te” immár ismeretlen és elfeledett eredeti adottsága helyett, a „te” érzelmi bizonyossága helyett művi erőfeszítésekkel kell hipotetikusan helyreállítani az interszubjektivitást. A részvétlen „én”-nek kell győzködnie magát a „te” részvétre és segítségre való jogai fel- és elismerése érdekében. Ez a világ a nehezen mozdítható hős vonakodó közönye által lassított módon nyílik fel. W.S.Van Dyke: *A sovány ember* című filmjének hőse iszik és viccelődik, nem akar nyomozni. Forduljanak a rendőrséghez!

A bűnügyi mitológia a korábban centrális jelentőségű hősmitológiával konkurál. A hőstettek nem kevésbé útmutató üdvjelek, mint a prófétálások, jelenések és csodák. A hőstettben az „én” válik ama egyetemes szándékok és ígéretek megjelenési formájává, amelyeknek a

csodalátó vagy a kinyilatkoztatást közvetítő a meghallója. A polgári korban az üdv hermeneutikája visszaszorul a privát létbe, a bűné, a rosszjelé pedig növekedni, terebélyesedni kezd.

4.9.2. Nyomozás, megfejtés

A krimi-gonosz megszemélyesülve jelenik meg, de nem a paták és szarvak jelölik őt, hanem arctalan átlagossága. A gyanús a nem gyanús, és a nem gyanús a gyanús. A köznap és az átlag a bűn rejtekhelye, de a megszemélyesített bűn megnevezhető és kiemelhető. Ezáltal az üdvperspektíva is visszatér, hisz a megoldás pillanatában a bűn már nem az élet, hanem csak az élet betegsége. A krimi a megoldással arra utal, hogy van egy kultúrnívó, amelyen felül tiszta eszközökkel is elérhető mindaz, amit a nívón alul piszkos eszközökkel hajszolnak. Ezt a nívót vezeti be a szemlélet és a szellem embere, a klasszikus krimi nyomozója. A megértés a megtisztulás, de a piszkos nívón tolongók nem akarnak semmit érteni, ők a taktikázó hazudozók, akik számára a mondatok is revolvergolyók.

Az intrikus szellem – pl. a bibliai kígyó vagy a Shakespeare-i Jágó – a cselekvésfeltételeket befolyásolja a cselekvés kisiklatása érdekében. Ő az, aki bűnbe viszi a cselekvő embert. A bűnügyi filmben az intrikus korábbi diadalainak eredményeként a csábítás szelleme örökli a cselekvést. A bűnügyi műfajokban a korábban szemlélő és érvelő intrikus szellem válik cselekvővé és a „pozitív" hős szemlélődővé, megfejtővé. Az intrikus szellem cselekvővé lett változata, a bűnöző hordozza és viszi előre a cselekményt, s a hős hátráltatóként jelenik meg. Ez azért lehetséges, mert a világ az intrikus világa, többé nem az üdv, a jó kibontakozási folyamataként jelenik meg.

4.9.3. A gyanú és a hiperracionalitás

A gyanú hermeneutikája a hiperracionalitás közegében jut uralomra a kultúrában. A benne foglalt dezilluzionáló teljesítmény a magasztos célkitűzések mögött prózai mozgatókat tár fel, az értékek hátterében érdekeket, a nyíló virágokról és szép emberekről pedig azt állítja, hogy atomokból állnak. A krimi megkettőzi a gyanú hermeneutikáját: a bűnöző a „lélek mérnöke", aki pontosan megfigyeli a banális összefüggéseket, s a világ közönyös automatizmusára építve kihasználja azt. A bűnöző tehát egy anonim és lélektelen világ etikailag neutrális kölcsönhatásait kihasználó messzetekintő játékos, aki nem elégszik meg a szerencsejátékkal, s Fortuna kegyével szemben hívja segítségül a számítást. A nyomozó magasabb szinten lép be a játszmába, s arra alkalmazza a gyanú hermeneutikáját, aki eme hermeneutikába zárta be a világot. A bűnöző képviseli a világ esendőségére számító hiperracionalitást, a nyomozó fedezi fel a hiperracionalitás esendőségét. A bűnöző csak a kondicionálás objektumát látja az emberben, a nyomozó a bűnöző kényelmesen egzakt világnézetében pillantja meg az illúziót, visszacsempészve ezzel az emberképbe a teremtő erőt.

A bűn hiperracionalitása, melyet a nyomozó megrendít, ravaszkodásként áll szemben a nyomozó teljesítményével, a megértéssel. A krimi két főszerepének (nyomozó és bűnöző) kettős hermeneutika felel meg: a pozitív tudás mint leleplező gyanakvás, és a bölcsesség vagy érzékenység mint az egyszerűsítő gyanakvást leleplező gyanakvás, a gyanúra irányuló gyanú.

A tudás a lélek helyén reflexet vagy szokást lát, a mű helyén intertextuális szószerelvények rendezőpályaudvarát, a személy helyén szerveket, a szervek helyén sejteket, a sejtek helyén atomokat és molekulákat, a jellem helyén szerepeket: a tudományos eljárás a világ darabolása. A művész, a tudóssal és a mérnökkel szemben, mindig őriz valamit az animista mágiából. A fantázia a modern mitológiában a művészetellenes kor szellemét a gyilkossal képviselteti, mint számító eltárgyiasítóval. A bűn mint hiperracionalitás lényege a krimiben a holt objektumra irányuló tökéletes számítás. Csak a holt objektumot merítik ki a külső determinációk, azért a krimi – mint ami nem a hiperracionalitás, hanem a róla szóló költészet műve – szakadatlanul azt bizonyítja, hogy nincs tökéletes bűntény. A racionális tervezés és kivitelezés antihőse az ölés poézisében találja meg az általa elképzelt aranykort. Csak a halott tökéletesen ellenőrizhető. A perfektált módszer ideálja a gyilkosság módszeressége. Az ember számító önérvényesítő gyilkosként, azaz holt objektummá tevőként tudja a létet tökéletesen átracionalizálni. A modern racionalitás perverz és destruktív mivoltának modellje a bűnöző vállalkozása, s a nyomozó annyiban hatékony, amennyiben eme nekrofília érzékeny pszicho- és szocioanalitikusaként lép fel.

4.9.4. Az átracionalizált lét mint hulla

A hulla a számítás és a vizsgálat nyugodt objektuma. A hulla a lét mint nyom, egy elmúlt tett nyoma, emléke. Ő a krimi középpontja, ezért is szükséges két hős, akik e középpont körül helyezkednek el, a reá irányuló ellentétes mentalitások által differenciálódva.

A krimiben a hős megkettőződése, nyomozó és bűnöző szembeállása kifejlik a szerelmi háromszög ellenképévé, a gyanú és gyűlölet háromszögévé. A szerelmi háromszögben a szerető állítja szembe a riválisokat, a krimiben a hulla. Ott érzelmi játszma folyik, itt szellemi. A szerető is bizonyos értelemben hulla, közönyös, szenvedélyében föl nem ébredt lény, de a szerelmesfilmben felébreszthető.

A krimi a kaland visszájára fordulása, degenerálódása a siker mint bűn világában, mely a kollektív lenni tudást az egyén lenni nem tudására építi. A bűnügyi filmek világa egyrészt pezsgő, rendkívül mobilis és harcias világ, másrészt a benne élő emberek funkciószegények. Vedelnek a bárpultnál, esetlenül és hencegő módon, örömtelenül fogyasztanak vagy önelégült perfekcióval, esetleg nyílt kéjjel ölnek. Az érintés öléssé fajult drámai változata azért kerül középpontba, mert eme rosszul szocializált világban, az egymás ellen élők világában, minden érintés veszélyeztet, öl, pusztán fokozati különbségek vannak. A kalandfilm műfajok teljesítménye az eleven kincs felfedezése, az arany asszonyra cserélése volt. A krimi mindennek visszájára fordulása az absztrakt mohóság világában, melyben az ember csak a „minden”-re éhes mohón, de külön-külön semmivel sem tud mit kezdeni. Állandóan versenyben van társaival, s csak a mások szükségletei és birtokai izgatják. Élni annyi, mint elirigyelni a másokét. Az érzékenység általános frigiditását a harci eszközzé szervezett érzéketlenséggel, a frigid racionalitással akarják gyógyítani. A szeretkezés átlelkesítő megelevenítése egy lénynek, aki bálvány volt, messziről csodált szép szobor. Az ölés ennek fordítottja: az ember nem tudja többé önállóságában és szabadságában szeretni partnereit. Az elsajátítás, rendelkezésben tartás és ellenőrzés teljessége értelmében birtokolni csak a holt tárgyat lehet, a magányos és bizonytalan én pedig így akar birtokolni. A teljesen meghódított lény kvázi-hulla,

akkor is, ha él. A szerelmesfilm is az erotikus thriller felé halad, mert csak a bűnügyi film eszközeivel lehet megfogalmazni a magányos vadászok társadalmában a szerelem céljait, a hódítás megnyugtató végeredményét.

A bűnöző az eleven embert hullára váltja, s a hulla már a tőke megszemélyesített képe. Az eleven embert azért kell hullamaszkká tenni, hogy ez a hullamaszk a tőke megszemélyesítéseként szolgáljon. A fösvény rokon eldugta a vagyont, ült rajta, míg hullaként való megjelenése eme vagyon működő tőkévé válását ígéri a szegény rokonok számára. A hulla tehát a jövendő termelői és fogyasztói aktivitások képlete, a gazdasági felvirágzás aranytartaléka. Az élő ember a holt tőke, a hulla a dolgozó tőke képe.

A melodrámában a józan ész regrediál az Erósz, és nem az Erósz a Destrudó szintjére. Itt tehát az Erósz a centrum, amely felemeli, szublimálja a Destrudó erőtartalékait és megfékezi a józan ész dezantropomorfizáló számításait a nagylelkűség nevében, melynek lemondásaiért egyúttal kárpótol az önfeláldozó szenvedély gyönyöre. Így a fájdalmak és áldozatok is gyönyörré válnak, s a számítás is pátosszá, mert mást szolgál, nem az ént. A krimiben ezzel szemben az ész bekeríti és leigázza a szenvedélyt, s a szenvedély bűne, hogy tökéletesen átracionalizálva, nem a személyes szenvedélytárgyra irányul, hanem az érdektárgyra, azaz az eszköz, a kincs, a pénz válik céllá, csak a holt kincshez képes birtoklón viszonyulni egy feszélyezett, az életművészettől elidegenedett világ, melyben ezért válik minden kalandból egy kaland, a bűn kalandja.

4.9.5. A rejtőzködés feladása (A destrukció szadobarokk retorikája)

A klasszikus krimiben a szorongás egyenruhája a banalitás, a thriller az iszonyat jelmezbálja. A krimiben szorongva kutatjuk a másik embert, áruló jeleket nyomozunk. Amit a krimiben szorongva figyeltünk, féltünk a másik emberben, azt a thrillerben új fronton támad: amit a másikban félt a szorongó, azt magában fedezi fel a bűnös. A bűnügyi műfajok konkurenciára alapított világa erősíti és nem mérsékli a lét önellentmondását, melyben az ember minduntalan szembesül egy „vonalon túli" világgal, melyben az én életem a másik halála, és megfordítva. Mindenki megtestesíti mindannyiukkal szemben a halál szelekciós princípiumát. A krimi egy társadalmi osztályon vagy akár családon belül fedezi fel a szakadékot, a viszonyokat alá-aknázó meghasonlást. A gengszterfilm a társadalmi osztályok vagy nagy vállalkozások viszonyában, a piacon fedezi fel ugyanazt. A thriller szubjektiválja a „vonalat", tárgya az egyén belső hasadása. Az összemérhetetlenség, a lefordíthatatlanság ily módon most már „önviszony". A krimiben a bűn tudattárgy és a hős mint interpretátor maga a tudat. A főhős az ész hatalma, s az antihős csak másodhős lehet. A gengszterfilmben és a thrillerben maga a bűn a „fő". A gengszterfilmben a bűn életforma, a thrillerben a lélek formája, szenvedély. A szenvedélydrámában maga a szenvedélyes alany a szenvedély áldozata, a thrillerben a partner. Mivel a thriller nem szakmának, hanem pszichének tekinti a bűnt, s nem társadalmi, hanem lelki alapjaiba akar bevezetni, olyasmit teremt, amit a bűn intimszférájának nevezhetnénk. A thrillerhős maga is titkolózik, játszik az emberekkel és a világgal, bonyolult cselt sző, ám a thriller felfedezi benne azt, ami számára is titok önmagában. A nagy cselező végül önmagát is kicselezi.

A krimi-gonosz a banális világ életköreiben, az önző társadalom bugyraiban rejtőzik, s a közöny klímája által nő nagyra. A thriller-gonosz a lélek bugyraiban rejtőzik. A horrorban a széteséstől fél a lélek, a harci- és kalandfilmekben valamint a szerelmesfilmekben a riválistól és intrikustól. A thrillerben önmagától válik el, de nem a horror módján, ahol a tehetetlenség és az erők szervezetlensége akadályozza a szép szándékok beteljesülését. A horrorban szétfutó parciális ösztönök primitivizmusa tombol, míg a thrillerben egy gátlástalan ambícióval és merev, kegyetlen ítélettel előálló gonosz felettes én vezényli az ösztönöket. A gonosz felettes én az ambíció és érdekszámítás szolgálatába állítva szabadítja fel az ösztönöket, s ennek a cinikus felszabadulásnak kifizetődő voltára hivatkozva gúnyolja a morális felettes ént. Ez a Melanie Klein-féle „korai gonosz felettes én" átracionalizált visszatérése és lázadása a morális én ellen. Alattas énről ezzel szemben akkor beszélünk, ha a morális felettes én üres retorikáját használják fel a primitív és parciális ösztönök, önigazolásul. A gonosz felettes én öncélú gonoszságra is képes, míg az alattas én kegyetlensége banális és naiv. Az előbbi számára művészet, az utóbbi számára mesterség a gonoszság. A gonosz felettes én a természet igazolhatatlan de szükségszerű alaptényének tekinti a kegyetlenséget, az alattas én igazolja vagy eltakarja, nem veszi észre.

A thrillerben egy túlgyőző, agilis, cselszövő én hagyja maga mögött a személyiség összes fékező érzékenységeit és hűségeit. Az intrikus belsővé válik, mindenkiben ott lapít, s a cselszövés sikermámorában minden „súlyt", „terhet" kihajít a korlátlan emelkedés vagy kéjszerzés érdekében. Az élet megforgatja a lélek rulettkerekét, s kinél szerencsés, kinél szerencsétlen számon áll meg. A thriller bűne az egyénben rejtőző erők ébredési és kifejlési módja. A krimit az erők rejtőzködési foka teszi attraktívvá, a thrillert az erők felbátorodási és dúlási foka. Mind a rejtőzés mind a kilépés feltételezi a ravaszságot, a zsenialitás önélvezetében való kéjelgést, a gonosz intellektuális gőgjét.

A rémtett a thrillerben barokk jellegre tesz szert, mert a hőstett örököse a hősietlen világban, mint a rettentő igazság kinyilatkoztatása. Ez a világ, mely a thrillert szülte, s annak hatása alá von más műfajokat is, végül bűntettként képzeli el a teremtést (*Szárnyas fejvadász*). A *Dogma* című filmben a beavatkozó, mozgató, cselekményt hordozó „angyalok" bűnösök, csak egy visszahúzódott, szenilis és ingadozó nemű és korú Isten képviseli a – kómába esett – jóságot.

A thrillerben a rejtőzködő bűnt felváltja az iszonyat exhibicionizmusa. E műfajban a bűn a lét önközlése, s az erény köde a menekülés a valóság elől. A krimiben az önérdek építés erkölcsi kontrollja lazul, s a socius teljes teste a kizsákmányolás reménybeli tárgya. A thrillerben a lélek eredeti munkamódjának nincs kontrollja. Ez az eredeti munkamód a thrillerben a destruktív kéjszerzés, nemcsak a társ, most már akár az önlét feláldozása árán is. A thrillerben nyílt destruktív mélységekhez képest a klasszikus krimi önző érdekérvényesítő mentalitása ma már messzemenően szocializáltnak tűnik.

4.10. A thriller

4.10.1. A thriller-etika mint a narratív logika formája

Az „én" a vágy, a „te" a vágycél, az „ő" a rivális, az „én" egységét vagy a pár egységét megzavaró harmadik, aki által a személyes és intim egységekkel szemben fellép az őket alávető,

besoroló társadalmi egység, a csoport, a maga hierarchizációs és konkurenciális küzdelmeivel. A „te" azért nem „ő", azért emelkedik ki az „ő"-k közül, mert „én"-nek tudjuk látni, egy másik „én"-nek, a magunk létével egyenrangú értelemadó középpontnak tekintjük. A „te" ilyetén egyenrangúsága vagy akár fölénye eredetileg szenvedélyes evidenciaélmény és nem racionális levezetés, s ezért belátása nem is szorul rá morális parancs szellemi ösztönzésére. Sartre és Levinas etikája nem alternatív abban az értelemben, hogy egyiket el kellene vetnünk a másik kedvéért, de alternatívák abban az értelemben, hogy az alternatíva nem csupán az etikán belül jelenik meg, amikor valódi értékek kerülnek egymással szemben az adott helyzetben kizáró viszonyba, hanem az etikák viszonyában is, amennyiben nincs egyetlen igaz etikát konstituáló alternatívátlan megalapozás. Az időben első etika „te"-, a második „én"-centrikus. A kisgyermekben előbb összeáll az anya képe, mint a magáé. Egy lehetséges harmadik etika fordított módon „te"-centrikus, amennyiben most az „én" a szolgáló és tanító hatalom, s az információ- és segélyforrás. A tudatos etika „én"-, a tudattalan etika „te"-centrikus, s az utóbbi ily módon az előbbi elfojtottja és ennyiben a vágy tárgya. A koragyermekkori önkeresésnek a jól szervezett, harmonikus és aktív, segíteni és visszavonulni is tudó „te" szilárd talaja kedvez, a felnőttkori „te"-keresésnek pedig a hasonló „én".

Az önkeresés elbeszélt drámájában az „én" az első, a „te" a második, az „ő" a harmadik, az „az" pedig a harmadik degenerációja, egy olyan lebomlási folyamat kiindulópontja, amely az „én" és a „te" kategóriáit is eléri. A thrillerben a „második"-ról kiderül, hogy „harmadik". Ez a thriller első számú problémája, az emberek távolsága, az intimitás élethez kapcsoló forrásaitól megfosztott nyilvánosság kegyetlensége. Mit jelent a harmadikká leépült második degenerációja? Azt, hogy a vágyak célja nem tud a rivális, a konkurens, az ellenfél ellentétének mutatkozni. Ez azonban csak a lelki pusztulás kezdete: a thrillerben végül az elsőben is felbukkan a harmadik. Ha csak harmadik van, nincs intimitás, lélek és igazság. Az emberi viszonyokat nem tartja rendben az együttérzés és lovagiasság. A lélektelen élvezet perverzitása zsákmánynak tekinti a partnert, s egyúttal – joggal vagy jogtalanul – bosszúszomjjal észleli, hogy ő, partnerünk is csak prédának tekint bennünket. Ilyesformán az kerül hátrányos helyzetbe, aki több beleérzést őrzött meg, jobban vágyik, s nem valami elveszettre vagy elérhetetlenre, hanem konkrét személyre, aki rabbá teheti őt vágya felhasználása és manipulálása által.

Az áthidalhatatlan idegenséget lereagáló bosszúszomjas pánik témája: csak harmadik van, nincs második. Az első a másodikat úgy manipulálja mint egy „az"-t, sakkbábot a táblán, de közben önmagát is a tolongó prédalesők halmaza részeként interpretálja. A maga vezérlője is egy „az", éhes gyomor, ambiciózus hiúság vagy mások babérjaival versengő, teljesítmény elvű nemi szerv. Ha az ember nem szabad, ha fizikai erőszakosságot és szellemi közhelyeket mobilizáló helyezkedő és helycsináló önfenntartó és fogyasztó gépnek tekinti magát, akkor a szubjektivitás, szabadság és autonómia, mindaz, amiben már nem hisznek, az idegennek, a másiknak és a magában rejlő idegen másiknak való kiszolgáltatottságot lereagáló lázadó gyűlölködés formájában tér végül mégis vissza.

Ha nincs „én" és „te", csak „ő", akkor valójában az „ő" pozíciója is megrendül, mert a több a kevesebb, az intim az idegen, az alanyi a tárgyi rokonaként (létmódja analógiájára interpretálhatóként) hozzáférhető a külsődlegesség világába belevetett „én" világfeltáró mozgása során a beleérző megelevenítés számára. Nem a másik „trónra emelésében" vagy emancipálásában, hanem az én trónfosztásában kezdenek gondolkodni. Nem a másik a vég-

telen felértékelés, hanem az én a végtelen leértékelés tárgya. Az „ő” most már csak egy „az”. Az „az”-nemű világban mozog a hideg kegyetlenség, a skrupulusok nélküli számítás. A thriller tárgya a kegyetlenség (a negativitás algebrája), nem az iszonyat vagy a borzalom (a negativitás metafizikája), nem a lét vagy a sors kegyetlensége, hanem a számító, önző emberé, akinek alattomos hidegsége rendszerint közvetve hat, ám, egyszerre kitör, leveti korlátait.

A „posztmodern hidegség”, melynek modern genezisét követte nyomon a thriller műfajjá szerveződése, az érzelmek defektje. Abból, amiből a szentimentalizmusban túl sok volt, a thrillerben túl kevés maradt. A thriller leszármazottja is a melodrámának, átszűrve annak világát a bűnösségnek nemcsak beteljesedésén, de önfelvállaló cinikus hidegségén, szellemi diadalán is, egyúttal a melodráma olyan leszármazottja, mely megfordítja annak világképét, ráció és emóció hierarchikus viszonyát. A thriller-hős nem érez, nem reagál emocionálisan, csak érzékel, előnyöket és hátrányokat jegyez, mint egy okos robot. A thriller hideg és részvétlen embere szellemi fölényként éli meg érzelemmentességét. Az érzelemkultúra hiánya sem redukálja őt tiszta racionalitásra, az utóbbi a nyers indulat eszköze. Az önellenőrző érzelemkultúra fékezhetetlen, nyers indulatra redukálása a fölény új képlete. Ez felel meg a rációnak is, amelynek célokat ad az ösztön, de nem korlátozza az érzelemkultúra beleérző hajlama a számításokat és az érdekérvényesítést. Ez felel meg az aszfaltdzsungel magányosan kóborló, örökké zsákmányt vagy önmegerősítő, pozíciószerző viadal lehetőségét kereső izolált ragadozói létformájának. A thrillerben az átfogó és rejtett kegyetlenség egy ponton mindig átcsap explicit tombolásba. Az érzelmi defekt mint ideál akkor lepleződik le, akkor mutatja meg negativitását, ha minden gyeplőt levet, ha felszabadítja az őrület, s így a mély érzelmi érzékenység híján való erős izgalmak kultúrájában megnyilvánulhat és kibontakozhat a hiperráció irracionalitása.

Mivel a thriller világában az érzelmi defekt az érvényesülés eszköze, a maradék szentimentális hajlam tesz áldozattá. A thrillerben a sors csapdájának örököse az érzelmi csapda. Az együttérzés hátrány, a manipulatív cselszövény az erő. A thriller-világ embere megveti a beleérzést, ideálja a hidegség szabadsága: kivonulás a másikkal, a partnerrel való rokonság-érzésekből.

4.10.2. Az ész racionális önfelszámolása

A krimiben és gengszterfilmben az érdekérvényesítés, a számítás zseniális dilettánsok műve vagy a bűn iparosaié. A szenvedélydrámában a bűn a partnerben rejlő sors általi elbűvöltség, míg a thrillerben az énben rejlő sorshatalmak hozzák a dezintegrációt. Az én túlzott és kielégíthetetlen követelése vezet végül széthulláshoz és tehetetlenséghez. A szenvedélydrámában az érzéki inger tépi szét az ént és számolja fel az észt, a thrillerben a viszonyok intrikus hatalmi ellenőrzése a tökéletes uralhatóság tévképzetén alapul. A rendcsinálás vezet a rendvesztéshez, s az ész eszközeivel viszik végbe az ész önfelszámolását. A túlravaszság, a számító racionalitás mint álcázott őrület, a tökéletes hidegség mint szenvedély, a tökély mint tökéletes csel, intrika vagy bűntény omnipotenciájának eszménye tévképzetnek bizonyul, véres tündöklést követő gyászos bukásakor. A thriller tévképzet és tetterő szerencsétlen kombinációjával vezet a katasztrófa felé. Az izolált én, katasztrófaként lépve be mások életébe, az általa generált katasztrofális viszonyok örvényébe kerül, mely végül őt is elnyeli.

Az emocionális debilitás és a racionális mánia a thriller világának egyaránt fontos összetevői. A melodrámában a prózai én keresi a jobbik ént: pl. a *Megtalált évek*ben. A thrillerben ez a kettősség negatívba fordul, a prózai én mögött titkos gyilkos én tevékenykedik. Az emberi természet poláris erői által próbára tett, a váltakozó elragadottság által kihívás elé állított ember segítség nélkül marad. A thriller nagyformája mindig valamilyen kapcsolatban van a skizofréniával. E műfaj tárgya a hősietlen nagyság, a labirintikus ember, a közvetíthetetlen ellentétek és kontrollálhatatlan váltások embere.

4.10.3. A thriller emberkoncepciója

A thriller nem az iszonyatot fogalmazza meg, mint a horror, hanem a szorongást. Ezzel olyan konszolidáltabb nívónak felel meg, mely képes előre látni, hogy elhárítsa a katasztrófát. (Ez egyúttal azt is jelenti, hogy képes megtervezni és előállítani azt.) Ami a horrorban még – rettenetes – csoda, az a thrillerben kisiklás, hiba eredményeként mutatkozik meg, konszolidált és biztonságos – külső és belső – állapotok összeomlásának fenyegetéseképpen. A thriller, mint a horror fordítottja, a kultúraátadás megszakadása: a horror monstruma a lenni-még-nem-tudó, a thriller őrült bűnöző zsenije a lenni-már-nem-tudó lélek; amaz nem találta meg, emez elvesztette önmagát. A thriller-hős szofisztikált típus, de megjelenése a primitív gyilkológép, a slasher vagy a shocker tettese felé visz el. A thriller a prekulturális vadság feltörése a kései modernségben, ahol a kultúra holt máz. A szorongás elháríthatóként vizionálja a rosszat, de kétségesként a sikeres hárítást. A thriller mitológiájában már nem minden dolgok szétesésre való hajlama és minden rend költséges mivolta, állandó befektetésigénye áll középpontban, hanem a saját énünk gyengesége, hajlama a bomlásra. A gyengeséget pedig burjánzásként jeleníti meg a műfaj: az énburjánzás vezet az éngyengeséghez. A thriller tárgya a túl sok és túl nagy én, nem a túl kevés, mint a horrorban. Már a horrorban megjelent a jó kettősség (én + szerető) és a rossz kettősség (én + a szeretőtől elválasztó másik én). A thrillerben a másik én fölemésztette az ént, s a beszámíthatatlanság a köznapi ember tokjában, álcájában tombol. Ez nem a rém őszinte tombolása, hanem az intrikus örökségét is beépítő sunyi tombolás.

4.10.4. A romboló genezise

Az anya az őseredeti ajándékozó, akiben még egy az ajándékozó és az ajándék. Az anya képviseli, nem pusztán szándékában, hanem azt megelőzően, létében, az emberi viszony őseredeti áldásos aszimmetriáját. A thriller az anyátlan társadalom műfaja. Az anyakép értelemvesztése vagy az ezt megelőzően általa kiváltott gyűlölet, s végül az anyai funkciók elidegenített társadalmasítása, szolgáltatói kisajátítása és részben gépesítése, leadása majd lebomlása termeli – nevelés helyett növeli – a rombolót.

A szeretetáradatot, melyet a kisgyermek kap az anyától, s melyet a növekvés distanciáltabbá és kritikusabbá alakít, a felnőtt nehezen várhatja a szeretőtől. A melodramatikus ráismerési pillanat annak tanúsága, hogy az anyával megélt viszony valamilyen analogonja felléphet a felnőtt létben is, azonban nem elvárható, elvárása és követelése a Karen Horney-féle „neurotikus igény”. A szerelem paradoxiája, ha a szeretett személy olyan igényt éleszt,

ha a vágy olyan mély emlékekre hivatkozhat a szeretett személyhez asszociálva őket, melyek a felnőttek relációjában jogosulatlan igények, de a szenvedély, hogy ezeket érzelmesen legitimálja, készséggel őrületnek tekinti magát. A paradoxia azonban nem abszurditás, eme igények még be is teljesíthetők, de nem receptív, hanem aktív oldalon állva, ha az alany önmagától követeli a tökélyt és nem a tárgytól. Amit az ember megszerez és passzívan birtokol, ami fölött tárgyszerű hatalommal bír, legfeljebb a létalapok gazdagságának kifejezése. A lét gazdagsága ezzel szemben az aktivitásban áll, pontosan abban, amit a szerző és őrző mentalitás pazarlásként, tékozlásként és öngyilkos önfeláldozásként él meg, holott ez a teremtő kivitelezés és a valóságos beleszövődés a valóság átalakulásainak történetébe. Az önkifosztás a jóság genezise, az önkifosztás eredményeként előálló megváltozott világból való ingervisszasugárzás pedig a szépség eredete. A szépségben a világ az ember tükrévé válik, s immár a világ tükrözi úgy cselekedetei múltját, mint egykor az anyaarc a szervezettségi lehetőségek és beteljesülési sanszok jövőjét. A világ attól válik ragyogóvá, amit az ember belehelyezett, hozzáadott. Amit pazarol visszakapja, s amit elszerez, kisajátít, elveszíti. A partnert gyarmatosító követelő igény eleve megfosztja őt attól a szubjektivitástól, ami által teljesíthetné követelésünket. Kozmosz lenni a másik számára, otthont adni neki: az én vállalása lehet csak, ilyeténképpen működik sikeresen, csak a másikat zsaroló követelésképpen kudarc a sorsa. Ha követelni kezd az én, akkor préssé válik, s a másiktól várt szerelmi hőstett igénye szerelmi rémtettekhez vezet. A szerelmi rémtett a partnerből kierőszakolt szerelmi hőstett torzképe, a teljes odaadás terrorisztikus kipréselése, rákényszerítése az odaadóra. Ha mindkét fél szenvedélyes követelőként lép fel, nagy az esély rá, hogy a szerelmi hőstettek párbaja helyére a szerelmi rémtettek párbaja lép. A thrillerben pedig hasonlóan gyermeki módon viszonyulunk az egész világhoz – terrorizáló követelőként, skrupulusok nélküli présként – mint a psychothrillerben a szeretőhöz.

Az édeni komédia a – társadalmi, evilági – mennyről szól, ahol angyaloknak kell lennünk, vagy kiűzetünk, a kalandfilm harcos és egzotikus formái vagy a melodráma nagyformája a pokolról szólnak, ahol szenvedést kell felajánlani a másik boldogságáért. A mennyben azonban csak angyalok vagyunk, így a pokolban, a szenvedésben lehetünk istenek. A melodráma a mindent adás, a thriller a mindent elvevés művészete, az én kétféle mindenhatósága.

A melodráma hős önmagát, a thriller hős a partnert áldozza fel. A thrillerben szeretett személy áldozza fel a szeretőt vagy az imádó az imádottat, és nem a szerető illetve imádott önmagát. Ez esetben azonban elhomályosul a különbség, hogy imádatból vagy gyűlöletből teszi tönkre őt a romboló, s a kettő mind jobban összefolyik. A lényeg, hogy a tettes manipuláció illetve erőszak által akar partneréből valamiféle pótanyát csinálni. A *Gázláng*-típusú filmek kifogyhatatlanul variálják az őrületet, melynek lényege a neurotikus igény kiéleződése, a vágy, mindent elvenni a másiktól, még identitását is, tökéletesen alávetni őt, az őszintétlenség művészetté fejlesztésével manipulálni. A thrilleri bűn olyan paradox vállalkozás, mely erőszakkal akar anyát csinálni a nem-anyából, viszonzás nélkül kifosztani, kiszívni és felemészteni majd átlépni valakit. Intrikus gonosztettek sora által hipnotizálni, ravaszkodás és becsapás által érni el nála, megtenni vele mindazt, amit nem tesz meg, nem vált ki a szeretet mágiája, megölni őt, mert már nem teszi öngyilkossá a szeretet, az én gonoszsága által érni el, amit a te önfeláldozó jósága által már nem lehet elérni, a gonoszság növekedésével pótolni a szeretet kapacitáscsökkenése által keletkezett interperszonális kötődéshiányokat.

A thriller a melodrámai nőkultusz megfordítása, a kvázianya-áldozat véres rituáléja. A thriller sorozatgyilkosa nőket fogyaszt, így a műfaj a melodrámai nőkultusz olyan negatívképe, mint a miséé a feketemise. A nő nem önkéntes áldozat, hanem a terror áldozata, nem a szereteté, hanem a gyűlöleté, mert a férfi már nem férfi. A férfi pedig azért nem férfi, mert a nő „viseli a nadrágot" (pl. a *Psychó*ban), aminek az igazi nő az áldozata. A *Psycho* nőréme a nővé válás növekvő nehézségét sugallja: e filmben a nőférfit megszállja a férfinő, hogy általa irtsa az igazi nőt, akinek ambíciói és aspirációi már az első jelenetben megütköznek a társadalommal, mely nem ismer nőt, csak absztrakt munkást. A nő azonban a narratív tradícióban első sorban esztétikai-etikai lény, azaz konkrétum s nem felcserélhető absztraktság.

A thriller önálló műfajjá szerveződik, ha a fogyasztói viszonyt radikalizálja az isteni teljesség melodramatikus öröksége, mely nem talál magának az új viszonyok között a fogyasztásnál aktívabb hordozót. A par excellence ajándékozó : az Isten. A tulajdonképpeni elvevő: az ördög. A cserélő pedig az ember. De a csere nem lehetséges, az egyik rosszabbul, a másik jobban jár, a matematikai ideált eltorzítja az agresszió és a vágy. A melodráma a hőstett, a thriller a rémtett felé hajlik: a melodramatikus érzelmi hőstett „modernizálása" , „racionalizálása" a thrilleri rémtett. A thriller képletének lényege: az ajándékozástól mint pazarlástól vagy veszteségtől való félelem + a csere csődje. A rajongás megtagadása és a számítás csődje.

A melodramatikus szerelmi hőstett alanya belülről ismeri a másikat, s többet tud róla, mint az magáról, mindezt azért, hogy felkínálja a másiknak problémamegoldó aktivitását. Csak a thriller rémtette mutatja meg, milyen mélységeket hidal át és katasztrófákat hárít el a melodramatikus szerelmi – vagy általánosabban: érzelmi – hőstett.

A melodráma érzelmi hőstette a nagylelkűség párbaja, a thriller érzelmi rémtette az érdekérvényesítés viadala, melyet a cselszövés zsenije az öncélú bestialitás művészetéig fejleszt tovább. A melodráma hősei azért vetélkednek, ki legyen a nagyobb szolga, a thrillerben a vetélkedés célja, ki legyen a nagyobb úr. A thriller megjelenése és diadala várható volt, mert a nagylelkűség, gyengédség, áldozathozatal és szelídség – a harcos és versenytársadalmak szempontjából csupa gyengeség – nemcsak nagylelkűségi versenyt nemzhet, hanem a kölcsönösség leépülését, az elkényeztetett ember teljesítményeinek kimaradását, önző parazitává válását is. Valamilyen radikális katarzis biztosítja csak, hogy az imádottból ne váljék önző önimádó, a szépség monstruma (vö. *A Mississippi szirénje*). Hogyan születik a lélek az észlényben, a politizáló állatban, a gazdasági terroristában, a természet felett pusztító uralmat gyakorló hódítóban? A melodrámában a szeretet áldozataitól, mártírjaitól tanul szeretni az emberiség, s a gyász katarzisa közvetíti a lélek születését. A gyászoló, vezeklő bűnös az alkotó lény, míg a nem gyászoló: a nyertes. Az alkotás a veszteségstratégia átvétele, ezért osztja szét, s nem gyűjti a *Szállnak a darvak* Veronikája a virágokat a film zárójelenetében. A thriller a melodramatikus etika csalódott és bosszúálló megfordítása, mely kifacsaró, kiürítő erőként fogja fel az életerőt. Aki nem kapott, az rabolni próbál, s így egyre több az ember, akinek már nemcsak az a panasza, hogy nem kapott eleget, hanem az, hogy mindenki szakadatlanul kirabolja. A thriller hőse azt teszi, amit vele tettek, de pillanat alatt teszi meg, amit vele egy életen át tettek, testi kódba áttéve követi el, amit vele szervezeti és jogi kritériumoknak megfelelően, legálisan tettek meg. Bűnhődésre ítélve teszi meg, amit vele büntetlenül tehettek meg szerettei és a társadalom. Egy olyan társadalomban, mely nyers húsra és túlpörgő számításra, áldozatra és tettesre tagolódik, a nagy élményért és a szenvedélyes kapcsolatokért való harc kisiklik, pervertálódik.

4.10.5. A matriarchális ősjelenet és a thriller

A gyermek, fejlődése kezdetén, egyetlen arcot ismer, mely nem a magáé hanem az anyáé. Az anya szelíd, gondos, lelkes, nagylelkű, szép és egyúttal erős. Nemcsak elbűvölő, hanem elbűvölt is: miközben mindennel ellát, így ajándékai a percek és napok, élmények és teljesítmények, egyúttal megajándékozottnak tekinti magát és ajándékká minősíti a gyermek léte egészét. Az anya arca mondja meg a gyermeknek, hogy miféle lény, s az anya arckifejezése, hogy mennyit ér. Az arc közli a megbízatást, az arckifejezés értékeli és honorálja a teljesítést. Az anya mint valóságos anya kezdetben közelebb van hozzánk, mint még pusztán reménybeli önmagunk. Az anya az énnél „magamabb" abszolút más, mert az önlét az ő – benne magában levő, testében majd karjaiban levő – mása. Ő az eredeti identitásképlet, s az én csak az ő visszatükrözése a jövőidő tükörfelületén.

Ha az anya elmegy, a világ értelme, a lét arca az eltávozó. A gyermek az anyával egyként egy csak magával, s az anya távozása szétesés, kínzó dezintegráció. Ha az anya megy, a káosz jön el. Az eredeti tükörstádium megelőz minden tükröt, mert az anya tükrözi az ideális ént, a kívánatos szervezettséget. A teljes ember képe megelőzi az én önképét, pontosabban ő az én első önképe, még nem tudva a tehetetlenségről, melyet csak az önaktivitás első kísérletei tudatosítanak.

Az őspillanat, a létezés megbízatását közvetítő ősszcéna az anya látványa. E látvány értelme tényszerűen hamis, hisz őt gyermekszemmel látjuk. Ugyanakkor ez a hamisság az egész életben hajszolt egyetlen igazság, mely azt fejezi ki, milyen sokat adhat és jelenthet az ember.

A mell lát el az orális stádiumban első gyönyörforrásként, és hozzá tartozik a fölötte megjelenő arc. A mell kereksége az első jel, a gyönyöré, az elveszett teljes egység relatív ismétlési lehetőségéé, az arc pedig a mell jele. A két köralakzat a végtelen jele marad a szellem világában. Az ödipális drámában a gyermek egy harmadikhoz kapcsolja azt, akihez addig önmagát kapcsolta: az anya az apáé és nem az övé. Ha az anya viselkedése jelzi, hogy külön lény, azaz az anya taszít el, megrázóbb élmény, mintha az apa foszt meg az anyától. A hűtlen anya jobban frusztrál, mint az anya elrablása, mert az utóbbi az értelemadó központ távolodása mellett sem értelmezi át annak pozitív ingereit.

A thriller világának főszereplője nem az anya, hanem alapvető hiánya. Mégpedig nem tényszerű hiánya, hanem az anyafunkció defektje. Tényszerűen túl sok lehet belőle, ami lényegszerűen kevés. Általában az elbeszéléseknek nem ő a főszereplője, mert ő az elfelejtett történet hősnője, ahová nem ér el az emlékezet. A történetek nem róla, hanem a kárpótlásról szólnak, szereplőjük a szerelmi partner, akiben valami hasonló ígéretet keresnek, ha csak ígéretként is, mint amit ő beváltott. A férfi azért jelenik meg e szerelmi történetekben egzaltált rajongóként és keresőként, mert ő közvetlenebbül ismerheti fel a szeretőben az eredeti kapcsolat emlékeit, mint a nő a férfiszeretőben. A férfi az idegen nők tükrében látja azt, ami az anya a világra ébredés előtt, az első napok vagy hetek idején volt. Az anyára ébredés megelőzi a világra ébredést, s mindennek a férfi esetében közvetlenebb felidézése a szerelmi objektum, mint a nő élményében, akiben a nárcizmus inkább kapcsolódik az első élményekhez, mint a tárgyszerelem (azaz ő mindkét oldalt magában testesíti meg és idézi fel, önmaga tükreként: a nő együtt jelenti s önmaga számára reprezentálja azt is, ami ő maga, s azt is, ami a fölé hajló anya volt.) A nő az ősélmény emlékét bármikor megtalálja a tükörben; a koherens identitás kristályosodási pontját, az energia- és értelemforrást a férfi a nőben, a nő

önmagában keresi. Ezért csinálták a férfiak a szerelemmitológiákat, melyek továbbfejlesztésében a másik nem részéről csak néhány nagy tehetségű leszbikusnő vett részt.

A felnőtt férfi problémája, hogy a fiatal nő, az esztétikai jelenséget tekintve, jobban hasonlít eredeti nőképére – ami anyakép – mint az anya. A szerető többet őriz az eredeti anya faszcinációjából, mint az igazi anya. Az eredeti anya az öregedő anyában indirektebb módon hozzáférhető, mint a fiatal nőben, aki az ígéretet, amelyet kifejez a gyermekének ígéri és nem a férfinak. A szerető semmiképp sem anyapótlék, de az anya ősképének mása, míg az igazi anya nem az „ős"-anya, hanem a felnőtt férfi megöregedett anyja, akinek vissza kell vonulnia pozícióiból. Fiatalon – a fogyasztói és élménytársadalmakban – számtalan élvezet csábítja el az anyafunkció szenvedélyes betöltésének lehetőségétől, öregen pedig, amikor az élvezetek intenzitása csökken, szeretné bepótolni, amivel most már terhére van gyermekének, akitől egyszerre olyasmit követel, amit annak idején nem tudott nyújtani.

A *Dark Passage* című filmben egy férfi menekül, az Egyesült Államok negyvenezer rendőre üldözi, senki sem hisz neki, vádolják, rossz szemmel nézik, ellenséges szemmel értelmezik létezését, s a rosszindulat közegén kell átvergődnie, nem látva a határt. Egyszerre azonban fölé hajol egy nő, akinek arca, az idegenség világával szemben, egy másik világ képe. A rombolónő a maga bűneit hárítja a férfira, a szép idegen pedig egyszerűen elfogadja őt. Az egyik elől menekül, a másik csatlakozik hozzá, elhagyva érte a közös világot. A semmibe taszító, kifosztó nő a régi partner, a múlt asszonya, akivel a jóvátétel asszonya áll szemben: a másik nő hozza a jövőt. A régi nő a múlt jelent megszálló s jövőtől megfosztó hatalmát képviseli, mint egy rossz anya.

4.10.6. Rettenetes és hideg anyák (Az anyátlan társadalom előzményei)

Ahogy énburjánzásról beszéltünk, mint a beteg én állapotáról, úgy anyaságburjánzásról is beszélhetünk, melyre gyakran utalnak a film noir korának thrillerei. Fritz Lang *M*-jének világában gyermekeikre nem vigyázó lestrapált anyák tökéletlen funkciója szolgáltatja ki a gyermekeket a veszedelmes örök csecsemőnek, a felnőni nem tudó mivoltában csak rombolni képes kéjgyilkosnak. Az *M* anyaságdeficitjének ellentéte a *Psycho* anyaság-burjánzása: nemcsak a ház a domboldalon anyaszellem vagy anyarém megszállta tér, a fiú lelke is ilyen kísérteties „ház".

A thrilleri rémtett egy olyan világba vezeti be a lelketlenséget, amelyben már felfedezték a lelket. A sérült, burjánzó, kisiklott én a rémtett által akarja másokra áthárítani csődjét, vesztes mivoltából a rémtett által akar nyereséget csinálni: a rémtett a kudarc sikerré való átértelmezési kísérlete.

Az idill ősképe egy eredeti létteljességben való részesedés, a bűn ősképe pedig az eredeti idillben való élni nem tudás, a kapott javakkal való élni nem tudás, mint az önállósulás erényének kezdeti feltétele, már elhibázott, mert kinőtt függésmagatartás, s egyúttal még elhibázott, mert tanult önállóság. A szerelmi melodrámák megtestesülési szenzációja visszautal az idilli ősképre, mint bénító és hipnotizáló, majd felajzó és hosszú távú kereső, követő magatartásra ösztönző jelenés, az eredeti feltétlenség képe, az életet jelentő viszonyé, melyben mindent kapunk, vágyat megelőző teljesülést. Mi történik, ha az ember nem rendelkezik ilyen ősképpel, ha az anya – és az eredeti környezet más személyei – keresők voltak és nem

ajándékozók, ha az anya nem a létadó szerepét játssza végig, hanem a kielégületlen követelő szerepével azonosul, s csupán használja a gyermeket, instrumentalizálja, játszik vele, érzelmileg élősködik rajta, arra használja, hogy önelégülten színpadra állítsa saját fontosságát vagy támaszkodni akar rá, s tőle követeli azt, amit adnia kellene neki? Ebből áll elő az eredeti kifosztottság és általános megalapozatlanság, középpont nélküliség és becsapottság érzése, melynek kompenzálásaképpen az ember parazita intrikusként keres kárpótlást. Ha üres hely van az eredeti létteljesség támasztéka, a személy eredeti – még külső – létcentruma helyén, úgy nincs mit belsővé tenni struktúraként, s ennek kárpótlására mindent szakadatlanul belsővé szeretnének tenni zsákmányként: így születik a szerves személy helyett az emberi tank, a fegyver, a romboló. Csak a préselés és lehengerlés ösztöne működik, az embernek nincs utópiája, képe a mennyről, a kezdet tökéletességéről. Ez a film noir és a modern thriller határa. A különbség, hogy a film noir esetében mindennek még van alternatívája, míg a modern thrillerben tovább romlik a helyzet. Már a film noir emberének az az érzése, hogy nem kap mást, csak azt, amit elvesz, kifosztja partnerét, de még pozitívumokból fosztja ki őt. A modern thrillerben már a rablott emberi javak és lelki szolgáltatások sem érnek sokat. Mindent elveszünk a társtól, de nem a „mindent" vesszük el tőle, mert ezzel már nem rendelkezik. Így a rabló is csak sok kis dologhoz jut, pedig egy nagyot keresett.

A közönyös anya túljátssza a gondoskodást, így egyszerre kap az ember túl sokat és túl keveset, de a kultúra egésze is így reagál az emberre, felesleges komfortjavak korrumpáló, hízelgő áradatával pótolva a – beteljesedési feltételek értelmében vett – üdvjavakat. Túlizgató és kifacsaró álszeretet, kurrupt kényeztetés plusz a lényeges értékek elsikkasztása, olyan eredeti viszonymodell, mely kényeztetésként jeleníti meg a kizsákmányolást. A rossz anya az első számú lenni-nem-hagyó hatalom, kinek érájában közvetlenül megy át a lenni-nem-tudás lenni-nem-hagyottságba. Az anyáskodás olyan terror, mely ellen nem lehet lázadni. A Nyugat terrorja az anyáskodás, a Kelet terrorja az atyáskodás. Az atyáskodás elnyomja és bünteti az önálló személyiséget, az anyáskodás nem engedi létrejönni.

A thriller permanensen szorongásteljes viszonyai és kitörő rémtettei, minden lehetséges szolidaritás- és szeretettárgyat a közöny semlegesítő közegébe merítve, minden megsemmisítéssel az első és végső szeretettárgy tagadására utalnak. A *Psycho* anyagyilkossága csak arra utal, hogy az anya félmunkát végzett, csak testileg szült meg, lelket nem adott a testhez, mert magának sem volt belőle elég. A későbbiekben sem segít senki az őrült, magányos figurán, mert senki sem kapott eleget abból, amit adnia kellene. A *Psycho* paradigmatikus anyagyilkossága úgy zárja le a nyugati civilizáció történetét, ahogy a sophoklesi Ödipusz király apagyilkossága megnyitotta. Hamlet tudja, mit kellene tenni, de nem tudja megtenni; az Anti-Hamlet tudja, mit nem szabad tenni, de nem tudja meg nem tenni. A thriller-hős mint Anti-Hamlet világában viszavétettek az előző évezredek civilizatórikus eredményei, s maradt a burjánzó hús és a taroló ösztön. A nemi kéjt az erőszakfilmben leváltó nemi gyűlölet a gyűlölet kéjét tárja fel, mint az életet bekebelező élet ősképét. Leslie A. Fiedler még azt gondolta, hogy a „thrill" azért lett az amerikai regény fő lelki hatóanyaga, mert a puritán férfi a nőt csak szűzként vagy anyaként tudta megragadni, s nem volt képes szembenézni a kettő közötti átmenet rejtélyével. A már-nem-szűz és még-nem-anya, a szerető helyett azonban mind inkább egy más típus kerül előtérbe, a nő, aki nem tudott anyává válni. Az antianya leszármazottja az antierotikus nő, előbb férfikínzó frigid bestia (a film noir üzleties csábítónői), utóbb férfias mészáros (a *Kill Bill* korának akcióhősnői). Tarantino *Halálbiztos* című filmjének

gyilkos lánycsapata azt adja vissza, amit korábban a kéjgyilkos nyújtott a női nemnek, másrészről az új thriller-korszak férfiai egyre inkább hasonlítanak a komor ámokfutóra, mert a női nem a konkurencia világát igazolva és erősítve lép fel, nem a jungi Animát, hanem az etológiai animalitást képviseli, feladja a kulturális heroina korábbi szerepét, s így a destruktivitásnak nincs többé ellenprincípiuma. Klaus Kinski a *Hasfelmetsző Jack* című Jess Franco-filmben a kegyetlen és kacér anya képétől üldözve fogja fejét, a tudós orvos kutatása nem ajándék az anya emlékének, hanem menekülés előle, de az anya erősebb. A mulatóban, míg szól a frivol dal, az énekesnő kibuggyanó fenekét, s nem az arcát mutatja a kamera. A fenék éneke! Az örök-egy fenék tartozékaiként váltakoznak az arcok a későbbiekben. A thriller feszültségkultusza menekülés az antierotikus vagy a szexterrorista kínzónő elől, archaikus menekülés, mely regresszív izgalmakat keres, mert a férfias nő nemi aktusa maga is regresszív izgalom: már csak egy szerve női szerv, a többi nem nélküli harcigép. Az előző évezredek kultúrája a szeretet által ígérte elérhetőnek mindazt, amit az agresszivitás nem préselhet ki a világból; a *Psycho* olyan világba vezet be, ahol a rákövetkező évtizedekben a destruktivitás mint meghiúsulás és az agresszivitás mint szeretetpótlék koncepciója háttérbe szorul, mert a szeretet mint értelmezési keret vagy belátható létperspektíva és viszonyideál elveszti evidenciáját. A szeretet csődje s az agresszivitás pótkielégülései melodramatikus kettőssége, a film noir hagyatéka nélkül is kijön az elbeszélés, mely már csak az agresszivitás, mint egyetlen lehetőség történeteit adja elő.

4.10.7. Az erotikus thriller

A melodráma és a thriller határainak vizsgálata s a két műfaj viszonyának tisztázása során segítségünkre lehet egy kérdés. A szerelem követi el a bűnt vagy a bűn a szerelmet? A szenvedély mely a melodrámában és komédiában a harmadikkal szemben válik bűnössé, őt áldozza fel a kettő boldogságának, a thrillerben a második ellen fordul, őt is a harmadik (a fölös személy, a zavaró idegen) mintájára kezeli, ami lehetetlenné teszi a boldogságot, melynek pótléka az érzéki izgalom fokozása. Szerelem és bűnösség már a melodrámában is elválaszthatatlanok egymástól: a melodráma szerelmi hőstette feltételezi a másik fél szerelmi bűntettét s őt kifejezetten erre csábítja el; azért szükséges a hőstettek versengése, a nagylelkűség versengése, hogy kijussunk a hőstett bűntettre csábító érzelmi csapdájából. A melodrámában a szerelem válik bűnössé (*A postás mindig kétszer csenget*), míg a thrillerben a bűn a szerelem pótléka, örököse, s ő éri el, a destrukció beteljesítése által a célokat, melyeket a szerelem már nem vizionál.

A szerelmi hőstett melyet a melodrámától a thriller felé vezető úton kiszorít a szerelmi rémtett, az utóbbira hagyja a vágyat. A melodrámában a bűn oka és feltétele a szerelem, s a bűnösség mint okozat felveti a szenvedély amoralitásának kérdését. A thrillerben nem a bűn oka és magyarázata a szeretők éretlensége és önzése, hanem maga a szerelem – pontosabban az örökébe lépő sóvár és gyűlölködő, intrikus és kihasználó örömszerzési szenvedély – lényege a bűn. A régi lelki kultusz értelmében vett szerelem nem, csak a bűn éri el a szerelem céljait. Az összeolvadást a szerelemkultusz a teljes ember másik felé való sikeres törekvéseként értelmezte, s az élettörténetek egy történetté való összeolvadásában látta beteljesülni. A szinglivilágban nem hisznek többé ebben az összeolvadásban, s az eksztatikus olvadási,

oldódási vágy képe a szétolvadás formáját ölti: a másik testének szétszedése, a pusztulás képe vetíti ki az én oldódásvágyát. Minél kevésbé tud oldódni és egyesülni, annál nagyobb a kísértés a démonizált pótkielégülésre, az eltolt, nem közvetlenül megélt csak tanulmányozott oldódásnak a másik ember testét az én hatalmi közegévé oldó pervertált destruktív hatalmi aktusára. Minél több marad az imádat emlékéből, annál nagyobb az összeolvadási vágy, mely nem elégszik meg az összesimulással, maradéktalanul egyesülni azaz oldódni akar, végül felkoncolja a másikat, de csak azért, mert nem éri el, tiltakozik egymásból kizárt magányuk, a test magánzárkájának életfogytiglani kínjai ellen. Mindez egyúttal az átlelkesültségről, a lelkiismeretvizsgálat és lelki önátdolgozás állandó éberségéről lemondó hedonista kor lázadozása is a test páncéljába zárt lélek raboskodása, s a testi izgalmak és ingerek kívülről irányított terrorjának való kiszolgáltatottsága ellen. Az anyátlan társadalomban a test az idegenség jelévé vált. Csábító eszközzé, mely mögött nincs ott az ígért lélek. Az én önmagában még az embersors beteljesülésére vágyó lélekmaradványt is észleli, amelyet a szexterrorista kéjvadász testek harca a másik félben nem enged látni többé. A lélek, mely gyűlöli a „fejére nőtt" testet, de a magáét nem támadhatja meg, mert ezzel magát is megsemmisítené, a mások testében gyűlöli a sajátját, a testiséget általában, s az idegen lelket is csak azért akarja megkínozni és megalázni mert annak is teste van.

A szentimentális szerelemvallás privatizált megváltásigényére és a sámánisztikus misztika eksztázistechnikáinak a modern élvezetkultúrában csődbe jutott öröksége bosszújára vezethető vissza az erotikus thriller szerelemkoncepciója. Az erotikus thriller emberének egyetlen ösztöne a térhódítás, a bekebelezés, a fel- és elemésztés hatalomakarása, mint privatizált és individualizált, parazita mindenhatósági ösztön, mely ki akar szorítani s tönkretételükben is hasznosítva, dolgoztatva és kizsákmányolva vagy pusztulásukban is élvezettárggyá téve, sokszorosan akarja kihasználni a lelkeket egymástól eltorlaszoló testként megtapasztalt partnereket. Ez az ösztön teljes kiélését, törekvései beteljesülését csak gyilkossági ösztönként tudja megtapasztalni. Az erotikus thrillerben egyre inkább nem a beteljesületlen nemi ösztön bosszúja a gyilkosság, hanem az alapvető és eredendő gyilkossági ösztön leszármazott változata a szerelem. A „mind megöljük akit szeretünk" eszméje már a melodrámában is nagy szerepet játszik. A szerelem másokkal szembeni bűnössége, a világgal szembeni felelőtlensége, a szeretők közös bűne már a melodrámában kiegészül egymással szembeni bűnössé válásával: ez esetben már nem a harmadikat gyilkolják, hanem egymást. Ez az út vezet a thriller pszichothrilleri elmélyülése, majd az erotikus thriller felé.

Így kristályosodik ki egy nagy téma, melynek már a melodrámában, s még a thrillerben is helye van: a gyilkosság, mint szerelmi bizonyíték. A remények bukása viszi a melodrámát a thriller felé, s a reménytelen ember, aki maga kezébe veszi a kárpótlások intézését, a thrillervilág lakója. A „gyilkosság mint szerelmi bizonyíték" érájában a másik ember még nagyon fontos, de az én már nagyon csalódott és sértett. Preminger *Angyalarc* című filmjében a férfi megöli a csalódást okozó nőt, de magával együtt. Együtt „mennek el". A megvetettekért és jelentéseket nem hordozókért nem vállalna a csalódott ember olyan kockázatot, amit a gyilkosság jelent. Egy szerető vagy élettárs még nagyon fontos, ha nem egyszerűen elköszönünk tőle, „bocsánat, tévedtünk", hanem megkéseljük, agyonütjük és feldaraboljuk. A gyilkosság – mint személyes aktus – tragikus tett, míg szociális aktusként, anonim mészárosként parancsra cselekedve, egyszerűen az empátia debilitása és a fantázia hiánya. A modern erotikus thrillerben, azonban a szerető többnyire már csak anonim mészáros, ha az ösztönök

parancsára cselekszik is. A gyilkosság előbb azért válik szeriálissá, mert az ősdráma kudarca után a tettes minden partnerben egyetlen túlléphetetlen partnert büntet, utóbb viszont azért, mert egyik partner sem jelent többet, mint nyers húst. A gyilkosság mint szerelmi bizonyíték a szerelem nem találásának bizonyítékává válik. A szerelmi halált leváltja a szerelem halála.

A szerelmet az teszi lehetővé, hogy készül valami cinkosság, kristályosodik egy szolidaritás, beleérzések, átérzések szőnek egy mágikus kontaktust. Ha a szerelem nem bontakozik ki az elbűvölt beleérzések fogságaként, s nem torkollik a faszcináció által motivált rajongó szolgálatba, akkor a testi szerelemmel velejáró veszedelmes közelség a thriller felé mutat. Ez a közelség, rajongás híján, gyűlöletet vált ki. A megelőző csapás eszméje, a kor politikájának paranoid államterrorista rögeszméje, már előbb kifejlődött az erotikában.

A thriller újraértelmezi a „mind megöljük akit szeretünk" melodrámától örökölt eszméjét az alapvető felemésztési ösztön késleltetett, fékezett, felőrlő, az ölés eksztázisát a kínzás lassú kéjére váltó formájaként értelmezve a szerelmet. Az ölést tekinti az alapösztönnek (mert az élet más életekből táplálkozik, önmaga ellenfele), s ennek az alapösztönnek önfékezéséből származtat minden további ösztönt.

4.11. Thriller-szeminárium
Hitchcock: Vertigo, 1958

A tekintet

A film kapuja a tekintet. Hová vezet a tekintet kapuja? A film a tekintet képével indul, egy szem rését óriásira nagyítva, egyik szemről igazítva át a másikra. Kim Novak szemeit látjuk, az indító beállítás a látásból csinál látványt. A szemből örvény nyílik, a világ örvényét, az elnyelő teret, mely a film egyik témája lesz, nyeli el a szem, mint befogadó testnyílás, mely a tudat örvényébe vezet. Azaz: a szemet kérdezzük a tudatról, az eleven kamerát a lélekről, az erogeneitást a személyiségről. A befogadó szervtől követelünk választ. Az örvény a nem uralt viszonyok rendetlenségének pusztító rendje, mely magával ragad. Ugyanaz a dekoratív geometria, mely a Busby Berkeley filmekben a boldogság képe, itt az iszonyat mélységeinek vonzását fejezi ki.

A szem a film kapuja, mely által belépünk a cselekménybe. Nyugtalan örvénylő melódiák hajszolják egymást odabenn. Kék éjben zajlik az akció: üldözés a tetőkön, mely mindig beleviszi a filmekbe a lebegés, a szabadság, a bátorság, a felvillanyozottság és korlátlanság, a gáttalanság, de nem gátlástalanság érzését. Hitchcock azonban – a *Fantomas*-típusú miszteriózis krimikkel ellentétben – azért idézi fel itt ezt az érzést, hogy csúfot űzzön belőle. A rabló átugrik a mélység fölött, a rendőr (a zsaru, a közrendőr) követi, a nyomozó azonban megtorpan, nem ugrik elég nagyot, csúszik a mélység felé, lóg az engedő ereszen. Nem a felvillanyozottság érzése a tulajdonképpeni téma, hanem az érzés megcsúfolása és megtörése, szégyenletes kudarc, béna pánik, verejtékes, görcsös tehetetlenség és kiszolgáltatottság. Hősünk – mert ő a nyomozó – megdermed a veszély hipnózisában, és nem ugorja át, könnyedén és folyamatosan, a veszedelmeket. Nem lép át a mélységek felett, hanem szembenéz velük, és a rabjukká válik. A tekintet maga a rés, a repedés, a törés a létben, a világhoz nem tartozó lét a világban, mely a maga mélységeit látja viszont abban, amire rátekint, ráközelít. Csak az fut, ugrik könnyedén, akinek tekintete csak felületesen érinti a dolgokat, átsiklik rajtuk, nem

néz szembe velük. Ugyanazon mélységek nyílnak meg most az utcamély agyoncsapással és elnyeléssel fenyegető perspektíváinak feltárulásában, mint az imént Kim Novak szemeiben. Aki nem táncol könnyedén a felületen, aki bepillant a merőleges dimenzióba, az iszonyat fogságába esik, az iszonyat foglya pedig veszedelmes, és nemcsak önmagára. A rendőr, aki megfordul, visszatér és megpróbálja megmenteni a mélységek foglyát: „adja ide a kezét!" – a rendőr, aki segítő kezet nyújt, melyet a görcsösen kapaszkodó nem ér el, végül a mélybe hull. Nincs kiút, a társ nem kiút, csak a zuhanás. Csak a megnyíló mélységet láttuk, ismerői vagyunk a mélység könyörtelen vonzásának, de nem tudjuk, hogy menekült meg végül hősünk. Valószínűleg valamilyen zuhanás közvetítésével, hiszen elnyomorodott lábadozóként ismerjük meg őt, pontosan olyan helyzetben, mint *A hátsó ablak* hősét.

A tekintet konstituálja, a zuhanás tereként, az időt, az elbeszélés tárgyát: maga a nyitókép, a tekintet, kívül van az időn. A mélységek felett átlépő repülő rohanás a múlt képe volt, melyet a nyomorék vegetálás állapotának bemutatásaként követnek a jelen képei. Az előbbi: ami elveszett. Az utóbbi a veszteség, a kudarc állapota. Az előbbi férfiak harca a város, a társadalom felett, az utóbbi a férfiatlanított azaz tehetetlen ember egy nő birtokában vagy fogságában.

Scottie (James Stewart) volt menyasszonya, Midge (Barbara Bel Geddes) műhelyében ül, lábadozóként. A divattervező Midge elmerül rajzaiban, a férfi a semmibe mered. A tetők feletti rohanásban, mely már majdnem repülés, miközben villog a fegyverek torkolattüze, volt valami poézis, melynek tagadása a zsúfolt műterem munkás rendetlensége, a csúnya nővel, aki más nők szépségén dolgozik, a nyugdíjas rendőr társaságában. A férfi egy repülőmérnök által tervezett melltartót szemlél furcsállva. A repülőmérnök és a melltartó asszociációja ismét összekapcsolja a nőt és a szédülést, melyet már a mélység nyílása és a szemek nyílása is azonosított. E kapcsolat erotika és thrill összefüggésére utal. A jelen azonban mindennek tagadása, mely nem is kaland, még csak nem is a kalandról való mesélés ideje, hanem a kaland következményeinek orvoslásáé. A munka fölé görnyedő, szemüveges lány kortalan, a férfi pedig öregesen, sétabottal jelenik meg, derekát fájlalva. Szomorúságukat, magányukat, tanácstalanságukat humorizálással palástolják.

Midge a férfi volt jegyese. A munkába merült nő szemérmetesen önirónikus pajtás típus: menyasszonyból lett régi barát. Sosem voltak egymáséi, de elvesztették egymást. A nő bontotta fel az eljegyzést, mégis ő szemléli a férfit epekedő aggódással. Ő akarja a férfit, habár ez csak „akarat", nem vágyakozás. Midge kortalansága és elveszett, távolodó, a múlthoz tartozó mivolta: anyai jegyek. A kiinduló helyzet poszterotikus kvázimenyasszonynak leosztott anyai jegyeket korrelál a férfi gyámoltalan tehetetlenségével. Újra kell járni, élni tanulni, hivatást választani. Erről beszélnek, s Midge tanácsokat ad. (Később tudjuk meg, hogy még beszélni is újra kellett tanulnia a baleset után.) *A hátsó ablak* kiindulópontja ugyancsak egy balesetes férfi, aki szintén a nagy kalandból érkezett, s jelenleg egy ápolónő mint kvázianya kezére adva vegetál. Az utóbbi filmben az elveszett kaland, bűnüggyé pervertált állapotban, a szemközti ablakban jelenik meg, s így a film hőse a mozinézőhöz hasonló szemlélői szituációba kerül. Beavatkozása a megértés műve, mely a bűn mint maradék kaland megsemmisítéséhez vezet, ami a kezdetben a kvázianya (=ápolónő) birtokában levő férfit a pszeudoanya (=luxuső) birtokába adja (menyasszonya ugyanis becsapja, a férfi világával való szolidaritását kifejező útleírás alatt valójában divatlapot olvas).

A kudarc, bukás és zuhanás következménye a férfi tériszonya. Ez a beszélgetés témája: mihez kezdhet ezután, ebben az állapotban? A tériszony, mint a világ megnyíló mélységeinek

iszonyata, az anyáskodó nő uralma alá utalja a nagy avagy veszélyes élet viharaiból a banalitás partjára vetett férfit, aki nem a gonoszság, hanem a tehetetlenség értelmében antihős.

Scottie rejtély Midge számára, aki föladta a férfiért való harcot, mégis kacérkodik, nem is a férfival, csak visszaszerzése gondolatával. Scottie, sikeres ügyvéd létére, elment rendőrnek, (=a tudó elment cselekvőnek, ha tetszik: az élet szemlélője és megítélője élni akart), új életében azonban nem tudta megismételni a sikert. (Az elbeszélés mítosszá szerveződése azon is mérhető, hogy mennyiben implikálja a kultúra metateóriáját, mennyiben képes elhelyezni az adott kultúra filozófiáját egy tágabb összefüggésben: ezúttal arra világítva rá, hogy mi hiányzik az adott kultúrából. Ezzel egyúttal az elbeszélés önnön poétikai lényegét is reflektálja kultúraelméletében: a tömegkultúra kalandműfajai a modern prózai-polgári életből kiveszett kalandot nemcsak pótolják, a visszautat is keresik.) Az általunk megismert Scottie már megélt egy oda-vissza átváltozást, a polgári életből a kalandba és vissza. Ennek eredményeként mindkettőből kiesett, két értelemben is meghiúsult: az életet, annak polgári viszonyait ő hagyta cserben, a kaland pedig őt. Túlment egy határon, elhagyta a földet, a közös életet, s a rendkívüli élmények viharos sztratoszférájába merészkedett. Ha bűnüldözőként is, mégis csak a szabálysértés, a vétség, az omnipotencia (= hübrisz) metajátékában részesedett, repülni akart, s rokkantként látjuk viszont, szárnyaszegett kalandort, ki nem tud visszavedleni köznapi emberré.

A kettős kudarc után a nő felügyelete alatt habozó férfit Midge óvatosan agitálja, megpróbálja megnyerni az élet számára. Midge vigasztaló: „Johnny, nem te vagy az oka!" Midge tanácsadó: dolgozzon, térjen vissza a rendőrség kötelékébe! Ma Scottie is némileg reménykedő hangulatban van: holnap leveszik a gipszet, visszakapja testét, mozgásszabadságát. (*A hátsó ablak* hangsúlyozza ki, hogy a Stewart-hőstípust a gipsz által tartja fogságban a nő.) Úgy ismertük meg, mint sétabotos embert, holnap azonban eldobhatja sétabotját: kap még egy sanszot, új életet. Midge azonban felteszi a nevelő szándékú kérdést: „És mi lesz holnap után?" A közeli perspektíva még vigasztaló lehetett, a távoli deprimáló. A cselekvésre képtelen beteg ember az íróasztali munkától, melyre képes volna, irtózik. A nagyvilágtól fizikailag irtózik, a szűkös és biztonságos világtól morálisan. Tetőkre nem szállhat, íróasztal mögé visszavonulni nem hajlandó. Marad a semmittevés, hisz jómódú, sem ügyvédi sikereire, sem rendőri kudarcaira nem szorult rá. „Egy ideig semmit sem csinálok." Van egy terve, egyre magasabbra hágni, megszokni a magasságokat és mélységeket, visszahódítani a teret és világot. Létrára áll, ám a harmadik fokra lépve egyszerre a mélységek tátongnak a kis létra fokai helyén, Johnny pedig Midge karjaiba szédül. Marad a semmittevés, a távolságtartás, a kívüllállás, a szemlélődés. A nyugalmazott test, mint a puszta tekintet teste. *A hátsó ablak*ban is a mély unalom nyitja meg a világ apró ügyeik után szaladó emberek számára ismeretlen dimenzióját, mintha a léleknek is volna egy a lét szubatomáris dimenziója analógiájára rejtőzködő szubnormális dimenziója, melyet csak az élet dolgai alól felmentett tekintet lát. *A hátsó ablak* hősének a tekintete kószál, a *Vertigo* hőse is kószáló.

A megbízó

Gavin Elster (Tom Helmore), egy ismerős az egyetemről, az ifjú évek tanúja és társa: vendég a múltból. Ő ebben a pillanatban az életbe visszahívó megbízó, ki feleségét akarja figyeltetni, Scottie azonban elutasítja a magándetektív pályát. Gavin Elster a birtokos, a vállalkozó, íróasztala hátterében toronydarukra nyíló ablakot látunk. „Én kiszolgált nyomozó vagyok, te

pedig gazdag hajógyáros." A vállalkozó áll szemben a kószálóval, a gazdasági értelemben vett burzsoá a kulturális értelemben vett polgárral, s nem veszik észre, hogy nincs sok közük egymáshoz, nem észlelik az emberlét adott formájának alapvetően skizoid jellemét.

Elster a múltból jön, s a két férfi az életvidámabb, kalandosabb és szabadabb régi San Franciscóról beszélget. Kedvteléssel idézik a szép múltat, de van egy másik múlt is: az Elster által kínált nyomozói megbízatás tárgya a múlt rabja, a vállalkozó őrült felesége. Elster felteszi a kérdést, vajon uralkodhat-e rajtunk egy ember a múltból, élőkön egy halott? Madeleine Elster ugyanis időnként identitásvesztve kóborol, ismeretlen céllal, dédanyja útjain. Forduljon pszichiáterhez, tanácsolja Scottie, Elster azonban azzal érvel, hogy Madeleine semmit sem tud az ősről, kinek identitása megszállta s elnyeli őt. Az ügy inkább zavaros, mint kalandos, nem érdekli a nyomozót, Scottie ellenáll: „A szögre akasztottam a hivatásomat, nem érdekel a dolog." Elster erre megkéri, legalább nézze meg Madeleine-t. Az életbe visszahívó, rábeszélő megbízó és az ellenálló hős vitáját elnapolják, a nyomozati tárgy, azaz Madeleine szemléje döntsön. Mindketten belemennek az alkuba, mert mindkettő biztos a dolgában, Scottie éppoly mértékben meggyőződött a maga érdektelenségéről, mint Elster arról, hogy ez a közöny megrendíthető.

A megpillantás

Scottie a bárpultnál várakozik, forgolódva. A kamera hátra lódul a detektívről és a terem mélye felé fordul, pásztázva keresi Scottie kutató tekintetének tárgyát. Kiválik a fekete, bordó térből egy világító folt, egyúttal feldereng Madeleine motívuma, bánatosan álmodozó, gyászosan cirógató, halottsimogató gyengédség depresszív paradoxiájával terhelt dallam. Az előkelő étterem halk sustorgása helyébe a vágy zenéje lép, mely egyúttal a gyász zenéje, le nem mondó és mégis vesztes nekiindulás, jogtalan kötődés kifejezése. A keresés célját megtalált kamera-tekintet lassan alászáll a térmélybe, utat csinálva magának a miliővé egybegyúrt, arctalan sötétségbe merült zsúfoltságban. A terem bordó-fekete színeivel szemben a nőt méregzöld palástja bordó-zöld kombinációba foglalja. Ragyogó, telt zöldből emelkedik ki arca, nem az a kísérteties halványzöld még, ami a film végén, e jelenet mesterséges reprodukálásának, a hős által erőltetett felidézésének ki nem elégítő eredményeként lesz jellemző. Miután a kamera elmerült a nő vonzásában, s lassú de szükségszerű közelítő mozgással reagált, lassított, de szükségszerűségében mégis csak zuhanásnak nevezhető álmatag nyomulással közelített a szépségre (ami megfelel annak a lelki mozgásnak, amit a szeretők a „belezúgtam valakibe" kifejezéssel jelölnek), most a nő indul el. Feláll és az őt James Stewart perspektívájából figyelő kamera felé indul. Előbb a tér végpontja volt a női váll, a tarkó, a feltornyozott haj szőkesége, utóbb, amikor a nő felkel és előjön a térmélyből, ismét álomszerűen lassított, de szorongatóan szükségszerű mozgást élünk át, a zuhanás megfordítását. A térmélyből, mely a film elején agyonverő mélyként, az iszonyat szimbólumaként jelent meg, elindul és felénk közeleg a szépség. Mivel benne futottak össze a perspektivikus tér sugárvonalai, egyúttal a termet bevilágító fényforrás is. Közeledése dekoratív ragyogással tölti ki a sötét terem helyét, egyúttal a mélységet, mely a film elején a fenyegetés szimbólumává vált, kiszorítva, megsemmisítve így lépdel felénk, egészen a közelképig, a szépség, lassan jön felénk, kitölti a képet és megáll. Ekkor felcsap a zene. Dekoratív alakzatként jelenik meg a fenyegető tér, amint mélye, végpontja felénk nyomul, kifordul: az ígéret a fenyegetés megfordítása, a bűvölet megfordított iszonyat.

Mi, Stewart és a néző, a bárpultnál várjuk a felénk haladót, akire Stewart nem mer direkten ránézni. Amikor a nő a férfi felé fordul, ez a bárpult fölé hajolva elfordul tőle. A nő erre megáll fölötte, a férfi pedig dermedten görnyed, magába roskadva ül a nő szépségének súlya alatt. A nő áll, mintegy kiállítva, megmutatva magát, révülten és tétovázva néz a semmibe, míg a férfi maga elé mered, nem nézhet fel rá. Madeleine, miután pillanatra megállt, tovább halad, ismét a térmélybe merül. A férfin inneni tér kiadja magából, felszínre dobja, a férfin túli tér ismét elnyeli; a terek az időket játsszák, a múlt küldi és elrabolja a jövő; közben egy pillanatra megáll a férfi mellett, mintha azt mondaná tétován: ragadj meg, ne eressz el! A nőt tekintve a jelenet a fel- majd újra alámerülés képe, míg a férfi szempontjából a tehetetlen csodálaté, a gátolt bűvöltségé és jogtalanságé.

A jelenés csodáján átok ül. Később ki fog derülni, hogy semmi sem így igaz, amint átéltük, minden mögött valami más van, aljas szándékoltság és gonosz intrika. Az első pillanat csodáját átfedi majd, rárakódik az első pillanat hazugsága és botránya. A csoda mégis érintetlen marad az átoktól és botránytól: a nő átszellemült, gyászosan gyönyörű. A csoda megvan, csak rosszra használják, nem tud élni vele a társadalom, rosszul alkalmazzák, mert dolgoztatják, társadalmasítják, hasznosítják a csodát. A szerelmesfilmi lelkesítő megpillantás következménye, a boldog egymásra meredés, elmarad. Az első pillantás helyén a pillantás zavart és gyötrelmes vágya, feszélyezett gátlás, rá nem pillantás, a pillantásnak csak kísértése és kivitelezhetetlen belső kényszere. Nem találkozó, egymást kerülő és mégis egymásnak szóló, titkon egymást kereső tekintetek képe.

Szótlan jelenetet láttunk, melyet követően máris munkában pillantjuk meg a hőst. Miután nem akarta vállalni a megbízást, most egyszerre mégis az autóban ül, figyeli, követi a nőt, rejtőzködő testőrként és titkos lovagként jár a nő nyomában. Elnyelik őt a nő útjai, indul a város, lódul a világ körhintája, mozgásba jönnek, a nő nyomán haladó autója körül forognak a szédülés terei.

Menni a nő után

A Midge iránt barátságos közönnyel viseltető férfi elindul az idegen nő után. Kezdetben nem világos, milyen messze vannak egymástól, messzebb, mint gondolnák vagy mint a néző gondolná, a cselekmény során új és új szakadékok nyílnak közöttük, élet és halál, evilág és túlvilág, kép és valóság, igazság és hazugság közvetíthetetlensége ad új és új értelmet távolságuknak. Madeleine, akit a férfi követ, maga a „túl"-ság, az elérhetetlenség, az eltűnés. Egy férfi követi a révült nőt, akiben egy másik nő él: a férfi megszállottsága egy megszállott nőtől való megszállottság.

Halott virágzás

A nyomozó az őrült nő nyomába szegődik. Egyik autó követi a másikat: ez itt még nem a rendőrfilmek autós hajszája, a város még szellős, teres, a jármű sincs beszorítva egy autófolyamba, ezért a magányos vadász szabadságát képviseli és nem a mechanikus rabság szimbóluma. Az autós követés nem tágasabb tájak felé visz, Madeleine autója mind szűkebb sikátorokba nyomul be. Ezeregyéji jelenet következik, a nő eltűnése a sikátorban, valamely hátsó ajtón. Előbb mocskos és szürke, sivár terekben kerengünk, aztán, a cselédajtón belépve, egy elegáns üzletutca gazdag tereire nyíló virágüzletben találjuk magunkat. Mintha a salakos belső felől közelítenénk meg az elegáns külsőt, a titkok felől a nyilvánost, az okok felől a

következményeket, a munka felől az eredményt, Scottie a takarító kamrából lesi a virágok rengetegében válogató asszonyt. A mértéktelen virágzás, a világ virágainak találkozása, a nyílás pompájának reprezentációja azonban a halál diadalát fejezi ki, hisz nem kertben vagyunk, hanem üzletben, a virágok áruvá váltak, nincsenek a helyükön, nem önmagukért virágzanak, az ember visszaélt a virágzással, minden virág halott. A szépség halmozó túlsága, mértéktelen beteljesülése nem fér össze az élettel, rémtett, az élet ellen irányuló ambíció, önző gyönyör műve, élet utáni pompa.

Templom és temető

Madeleine következő útja, ahogy a sikátoron át vitt az előbbi a virágok pompájába, most templomcsarnokon át vezet a temetőbe. A halál kertje fölött ragyogó napfény a hatalmas élet és a hatalmas halál találkozását jeleníti meg. A tűző napon, a virágok élénk színei és a mélykék ég közepette a nő valószínűtlen, kísérteties, a múlt és a nemlét rabja. Szűrt fény aurájába burkoltan lépdel, idegenül. Madeleine a dédanya, Carlotta sírjához látogat, a nő azt gyászolja, akinek ő már csak a mása, saját lényegét gyászolja, a távolságot gyászolja, mely a prózai jelenben otthontalan kóborló empirikus léte és önnön drámai lényege, a személyiség öröksége és megbízatása, a lét nagy drámája között nyílik.

A képtár

Ha nem lehetünk azzá, aki lehetnénk, akkor a halál a dicsőségünk, az egyetlen fenséges, ami még marad az életünkben, a halál, ezért olyan pompás a temető. Annak, aminek tárgynyelvi kifejezése a temető, testnyelvi kifejezése a képtár. Madeleine következő útja a képtárba vezet, ott ül az élő nő a halott nő képe alatt. A virágcsokrot, melyet az imént vásárolt, a kép által ábrázolt halott ős kezében is ott látjuk. Madeleine örvénylő kontyát is viszontlátjuk a képen. Így szemez önmagával, maga holt mására merdeve, háttal a hősnek. A szemlélő a kép megelevenedése, a tárlatlátogatás pedig feltámadás. De fordítva is lehet, hisz Madeleine eddig is oly valószínűtlen és idegen jelenség volt: a kép vonzásában maga is képpé válik. A saját ősképére meredő nőt faszcinálja és kitépi az életből az ősképe. Az áttetsző, hideg szépséget birtokba veszi a kép, a test a kép hordozó anyaga, a jelenlét a távollét médiuma, az élő Madeleine a halott Carlotta kifejezési formája. A nő, a kép vonzáskörében, maga is képpé válik, a nem az életre való lény, a titkos, távoli hívásra, szólításra figyelő, messzi parancsok által formált nő és az élet és jelenlét között szakadék nyílik. Maga Madeleine megnyíló rés, a szakadék és törés, mely most már Scottie-t is elválasztja az élettől. Egyúttal azonban kapu is a kétéletű Madeleine, a kétarcú nő, a régi San Francisco, a nagy élet, az ajzott és végletes világ kapuja, a visszanyerés lehetősége, mindazé, ami elveszett, amiben már nem is reménykedtünk. Nem dől el kép és valóság viadala: hogy a valóság a kép feltámadása vagy a kép valótlanítja el, asszimilálja a valóságot? A valóság mint létteljesség a képekbe van száműzve, oda vonult vissza az empirikus világból? Vagy már a képekben is a fél-lét emlékezik a létteljességre? A nő is mintegy műalkotássá válik, a kép szobrává, egyúttal kiemelkedik általa a holt nő a festett világból: megszólítható, átölelhető.

A hotel

Mesterkélten előkelősködő, kopott, régi ház az elmúlt évszázadból, szúrós vaskerítés rácsai felett, kacskaringós utakkal, rejtett zugokkal, az elmúlás gyászos hangulata által megült

terekkel. Madeleine betér a kísértetház és külvárosi hotel e kombinációjába, majd eltűnik, nyoma vész. Eddig Madeleine adta át testét egy múltbeli nőnek, kísérteti dédanyának, most maga válik kísértetiessé. A hotel tulajdonosnője tagadja, hogy bárki bejött volna az utcáról. Madeleine valóban bejelentkezett ugyan, Carlotta Valdes néven, de napok óta nem látták. Előbb Carlotta kísértete vált, Madeleine-t megszállva, testivé, most pedig a hős számára megjelenő, de az elfogulatlan külső szemlélő számára láthatatlan, érzékelhetetlen Madeleine válik kísértetiessé. Mostmár egy *Gázláng*-típusú bűnügyi melodrámában vagyunk, hol a hősnek saját érzékleteiben kell megtanulni kételkednie. A hoteljelenet a miszteriózus krimi felé mutat: Madeleine, az őrült, gondolhattuk eddig, Madeleine kísértet, gondolhatjuk e pillanatban.

A könyvesbolt

Midge, a csúnya nő közben szakadatlan készenlétben áll, készen a szolgálatra és gondoskodásra, meghallgatásra és tanácsadásra, míg a szép nő megfoghatatlan, illékony és menekülő fenomén marad. Midge vezeti el a Madeleine titkos énjeként szolgáló Carlotta nyomait kutató detektívet a könyvesboltba. Az öreg antikváriustól halljuk a szép Carlotta, a szomorú Carlotta, a magányos Carlotta, az őrült Carlotta és a halott Carlotta történeteit. Carlotta, a múlt századvégen, vidékről jött, délről érkezett, kabarében táncolt, míg egy milliomos felfedezte, felépítette neki ezt a házat, majd gyermeket nemzett vele, végül elhagyta őt és elvette gyermekét, Madeleine nagyanyját. Végül nemcsak a magányos Carlotta pusztult el, a nagyanya is megőrült és öngyilkos lett. Madeleine e múltak képe: az őrület és a szépség a képektől és múltaktól való megszállottság. A megbízó azért választotta Scottie-t, mert kissé őrültnek tartja, akárcsak Scottie Medeleine-t. Scottie-t azért választja ki a sors a képek rabjának és megelevenedésének tanújául és kísérőjéül, mert maga sem érintetlen a képek faszcinációjától, azaz nem egészen otthonos a jelenben. Megszólítja őt a múlt, a bonyolultság, az élhetetlenség, a védtelenség.

A híd és az ágy

A következő színhely a híd, Madeleine a Golden Gate alatt. Az álmatag nő – akit Scottie most úgy szemlél, mint a monstrum a margarétás kislányt Whale *Frankenstein*jében – vízbe szórja virágait, aztán beszédül, lehull a virágok után. Virágokat morzsol, szór a mélybe, majd maga is köztük lebeg, kék vízen sárga virág. A férfi, aki távolságot tartva követte Madeleine-t öntudatlan útjain, a vízből kimentett, a maga bábáskodásával a víztől visszaszerzett, a nedves elem által Botticelli-Vénuszként újjászült nőt, az iménti valószínűtlen képet meztelen testi valóságában ismeri meg az öngyilkossági kísérlet jóvoltából. Később a nő száradó ruhái tanúsítják Madeleine és Scottie titkát, a nő kitárulását, meztelenségét. Madeleine, miután rózsaszín szirmok közt sárga kehelyként lebegett a vízben, ájult nedves testként kínálja fel magát.

Scottie lakásán folytatódik a cselekmény, a férfi hasábokat rak a kandallóra, csapzottan lép felénk a víztől kapott nő, égi jelenés és kísértet keveréke, előlép a hálószobából, megáll az ajtóban, szőkeségét keretező bordó pongyolában, nyíló ajakkal. „Miért vagyok itt?" Leül, a kandalló lobogó tüzéhez húzódik. Most csak a testbe zárt lélek elérhetetlen távolságát észleljük, ami később átértelmeződik, amikor mindez hazugságnak bizonyul, s szemérmetlenség, számítás és érdek taktikái tűnnek fel mögötte, szép illúzió és rút valóság távolsága. Madeleine nem Madeleine, az ál-Madeleine végig hazudik, a hazugság azonban nem végső tanulság és lényeg, hanem probléma: az erotika a másik hazugságaiba, a szerelem a saját

hazugságaiba szeret bele. Az erotikában talán csak a nemi igazság válik a konkrét egyed szintjén hazugsággá, a szerelemben azonban mindezek a hazugságok utóbb mégis igazsággá válnak. A szerelemben a jelek előjelek, a lenni akaró létteljesség előzményei. A jelben egy a „lét" és a „legyen!".

„És mivel foglalkozik, John?" – kérdi a nő, aki számára Scottie a komoly John és nem a becézett Johnny. „Sétálgatok itt a környéken."– válaszol a nőnek. A kitérő válasz nem állít valótlant, láttuk, a miszteriózus belebonyolódási história a semmittevő sétáló története. Affér lett a nő követéséből, a modern testőrfilmek előzményeként (pl. *A pekingi testőr*). A szerelem boldog korszaka, idillje: követni a szép idegent.

Erdő

A nő, míg Scottie telefonál, eltűnik a lakásból. Másnap Scottie hosszan követi őt, aki zöld autójában, a megismerkedéskor viselt zöld palást utódjában, hosszan, lassan nyomul, forog az utakon, szeszélyes rovarként kóborol. Egyik autó követi a másikat, de ez nem hajsza és harc, hanem a voyeurizmus egzaltációja, lassú, perverz kerengés egy labirintusban. Az úticél a poén, amikor kiderül, hogy az ide-oda kanyargó autó útja a nő töprengő vívódásának kifejezője, akit hosszú utazása végül is Scottie-hoz visz, mert az ő háza előtt áll meg a zöld autó. A nő azt kereste, aki követi őt. Scottie kiszáll és a kapuban várakozó nőhöz siet. „Engem keres?" Itt téblábolnak, döntésre sem szánva el magukat, s elszakadni sem tudva, végül a nő búcsúzik, Scottie utána siet az autóhoz. Hova megy? Nincs célja, feleli a nő. Nem tudja miért és hová, csak kóborol. Scottie emlékezteti rá, hogy a kóborlás az ő műfaja, s felajánlkozik társként. „Csavarogni csak egyedül lehet, ketten együtt mindig mennek valahová." – feleli Madeleine, de megvárja a férfit, nem tűnik el, amíg az visszasiet, becsukni az ajtót. A férfi ajánlkozott és a nő vezet, elhagyják a várost, s a vitalitás katedrálisában, kőkatedrálisoknál idősebb eleven katedrálisban ősparkban szállnak ki. „A legrégibb élőlények." A kétezer éves fák a történelmet legyőző változatlan jelenlét teljesítményét fejezik ki: a nyugalom diadalát. „Nem tetszenek." Miért? – kérdi Scottie. „Mert nekem meg kell halnom." – feleli Madeleine.

Az asszony finom ujjai egy kivágott fa évgyűrűin vándorolnak. „Valahol itt születtem." – mutat egy évgyűrűre. Majd a másikra: „És itt haltam meg!" A nő ujjának alig észlelhető elmozdulása egy emberélet képe. Mintha az idő mozdulatlan tavába vetett kavics volna a történelem, és a nemzedékek fodrok, szétfutó hullámok a lét pocsolyája felszínén, a nyugalmas életelem átfutó nyugtalanságai, apró balesetek, parányi katasztrófák. A hőst azért izgatja a nagy hisztérika, a szép őrült, az élet defektes remeke, a furcsa nő, mert csak a kidőlt fa évgyűrűi láthatók, a katasztrófa szabadítja ki a palack szellemét, az emberbe zárt időt.

Itt haltam meg, mondja Madeleine, Carlotta nevében, de – a mindig szűrt fények párája által bevont Madeleine kísértetiessége következtében – olyan az egész, mintha egy jövőbeli kísértet mutatna rá a még élő, álló, de a jövőben kidőlt fa évgyűrűire. Mintha egy jövendő Madeleine beszélne Madeleine emlékéről. Végül az asszony ellép. Réveteg arccal lép tovább, mint aki nincs többé jelen, s társáról megfeledkezve követné egy más dimenzió hívásait és parancsait.

Tenger

Később Madeleine, aki az őserdőben fényért, világosságért rimánkodott, a tengerparton bolyong, előbb egyedül van a szellős végtelenséggel, az autóból figyelő majd kilépő Scottie

később követi őt. Szélgyötörte parti fák görnyednek a mélységek fölé, a nő sárgára világított arca a szélfútta halovány kékségbe merül. Az élet sötét katedrálisa után a kozmosz ezüst fényében állunk, a nő puha fehér kabátban, melynek felhajtott nagy gallérja hangsúlyozza Madeleine menekülő és rejtőzködő természetét. Egzaltált asszony vitatkozik megrendült vallatójával, ki minden áron szeretne közelebb férkőzni hozzá, megragadva az asszony számára annak maga által sem ismert titkát, hogy ebben a ráismerésben találkozzanak. A külső ráismerés csak fontossá tette őket egymás számára, de nem hozott találkozást, ezért kell még egy ráismerés, belső találkozás. A ráismerés, mely csak bűvölet, rászorul egy másik ráismerésre, mely megismerés. Scottie kérdései záporoznak, a nő pedig vonaglik vergődik szerelmes kínzója karjaiban. Két vívódó embert látunk, de nem zordak és rosszkedvűek, hanem kétségbeesetten érdekeltek, kiknek kínlódását megnemesíti egymás számára való fontosságuk. Madeleine ellentmondó kijelentéseket tesz: „Őrült vagyok!"—„Nem vagyok őrült!" – „Nem akarok meghalni." – „Valami azt mondja bennem, hogy meg kell halnom." Mindezt a partot ostromló, örvénylő tenger felett. A *Rebeccá*ban a férfi az örvény embere, akinek múltja van, itt a nő. A *Rebeccá*ban a férfit bűvöli az örvény, de az örvény ott is nő, a gyűlöletszerelem tárgya, a halott feleség, a *Vertigó*ban az örvény embere Madeleine, az örvény Carlotta, s később kiderül, hogy az örvény embere Judy, és Madeleine és Carlotta az örvény. Vagyis: mélyül az örvény.

Madeleine a tengerparton saját sírjáról fantáziál, szorongva ölel az örvénylő alaktalanság partján. Pánikrohamból, gyötrődésből lesz az első csók, mely mögött kétszer felcsapnak a tenger hullámai. Halál és őrület a beszélgetés témái. „Úgy félek!" – mondja Madeleine, és csókol, miközben dörren a hullám, és fehér tajték borítja el a csók hátterét. A csattogva felcsapó hullám visszavonulása után ajkuk is szétválik. „Ne hagyj el soha, maradj velem." – rimánkodik a nő. „Örökre!" – feleli a férfi, s míg ajkuk újra találkozik, felcsap a második hullám. Analógiás kapcsolat jön létre a csók és az egymást ostromló elemek harca között. A nő a tenger, a háborgó mélység, és a férfi a part: a kalózfilmi alaphelyzet fordítottja.

Az álmok színhelye

Rövid epizód Midge megcsúfoltatása. A nő, míg Scottie Madeleine után nyomoz, Scottie nyomában szaglászik. Többet tud róla, mint amit a férfi elárul neki. Ezt is jelzi, de fel is ajánlkozik, elkészítve Carlotta portréjának mását, melyben a maga arcát festi Carlottáé helyére. Így látjuk ülni most őt is, megkettőződve, saját képe alatt, mint a másikat a múzeumban. Madeleine úgy jelenik meg, mint akiben a kép válik létté, az egyszerűsítő és praktikus Midge esetében a lét akar képpé válni, de csak karikatúrává válik. Scottie sarkon fordul és elmegy, nem méltatja Midge humorát, a nő pedig magát átkozza. Midge viszonylatában Scottie kerül abba a szerepbe, melyet vele szemben Madeleine játszik, ő az eltűnő. Most Midge a part, s a férfi személyében visszavonul tőle az „érzelmek tengere": az apály képét látjuk.

Az esti tér képe következik, homályba merült árnyváros csendjében hallgatózunk. Megállt az élet, csak a kószáló árnya imbolyog az elnyelő éjszakában. Néma kép a sötétségről, mely pillanatra megálljt parancsol a cselekménynek.

Scottie kilépett Midge világából, Madeleine belép Scottie világába: éjszaka becsenget, álmát meséli. Scottie felismeri a megálmodott miliőt, már van céljuk, délre indulnak, az álmok színhelyére, elmennek szembenézni az álmokkal és a múlttal. Scottie tisztázásnak szánja az utat, de nem lehet tisztázni, mert a szavak által festett képek nem igazi álmok, ezért

az, ami a *Spellbound* esetében megoldás, itt csak az intrika része. A férfi gyógyulni hoz, az igazságot keresve, a nő pedig azért jön, hogy beteljesítse az illúziót.

Kolostorépület fölé magasodó fehér templomtorony az úticél. Megérkeztünk a megnyíló mélység, az örvénnyé lett tér, a szédülés színhelyére. A templomtorony azt a kérdést veti fel, miért lesz a felfelé törekvő szándékokból gyilkos zuhanás? Madeleine szerelmet vall a torony tövében. „Késő. Nem gondoltam, hogy így lesz, nem lett volna szabad." Csókok között birkózik a férfivel, hogy lefejtse magáról ölelését. Érthetetlen tilalmak utalnak sorsszerű lehetetlenségekre; Madeleine, Carlottával való azonosítása következtében, a múlthoz tartozik, más idősíkhoz, nem ahhoz, melyben Scottie él. Visszahívja a múlt, a régi nő másidejűsége, százéves mivolta, a Johnny által nem értett titkok birtoka úgy hat, mint egy incesztustilalom. Midge a gondoskodó anyáskodás képét ölti a hőssel szemben, Madeleine viszont a vágy őstárgyaként anyai.

Fehér falak, déli fény, felmeredő torony. A nő felfelé menekül, a magasságokba, hová a férfi nem képes követni őt. Egymásra találás helyett a válság kiéleződését hozza a déli út, növekvő aszinkronitást. A szédülő, habozó férfi elveszti a szinkronitást a női magasba töréssel, így nem Madeleine társa a csúcson: sikoltást hallunk, a zuhanó testet látjuk a toronyablakban, majd a halottat a mélyben. Scottie, aki a mélységekből kihalászta az öngyilkosjelöltet, a magasságoktól, hova képtelen volt követni, nem tudja megmenteni, nem tudja elérni, hogy Madeleine ne Carlottát kövesse, hanem hozzá csatlakozzék. A titokzatos nő egy halottat követ a halálba és nem egy élőt az életbe, de Madeleine azért nem követi Scottiet az életbe, mert Scottie sem volt képes követni Madeleine-t az utolsó határig vagy a csúcsig.

Szétesés

A Madeleine-t elveszített Johnny némán ül a klinikán. A szerelmi kaland ugyanoda juttatta, ahová a korábbi kriminális kaland. A nő mélysége ugyanazt tette vele, amit a tér mélysége. A film elején lábadozó volt, aki újrakezdést tervez, most még rosszabb pozícióban látjuk őt, ismét a gondoskodó Midge birtokában. Legyőzte őt a fantom, akit üldözött, a vágytárgy szétzúzta őt. Midge szánalmasan reménytelen igyekezete és a férfi messze néző, semmibe meredő, révült kétségbeesése nem találhat egymásra. Midge szólongat. „Johnny, próbáld meg legalább, nem vagy egészen elveszett, itt a mama veled, én segítek!" A gügyögő „mama" azonban nem a lehetetlen vágy tárgya, a Nagy Anya. A tehetetlen segítő témája megkétszereződik, Scottie sem segített Madeleine-en, Midge sem segíthet Scottie-n. „Jaj, Johnny, még csak nem is tudod, hogy itt vagyok. Pedig itt vagyok!" Most a férfi olyan elveszett, amilyennek a szeretett nő tette magát. A sikertelen egzorcista örökli az őrült nő démonát. Midge az orvossal tárgyal.

– Szerelmes volt a nőbe.

– Ez bonyolítja a problémát.

– És ami még jobban bonyolítja: még mindig szerelmes belé!

Preminger *Laurá*jának témája: a nyomozó beleszeret a bűnügy szép halottjába. Midge, aki egyszerűen csak él, a jelen asszonya, egydimenziós, nem eléggé eleven. Szürke folyosón távozik, tétován lépdel a szürke nő, aki nem talál kapcsolatot a férfival, mert az utóbbi az eltűnt nő világában időzik. Ebben a kísérteties világban folytatódik a cselekmény. Scottie, mint Preminger *Laurá*jának detektívje, halott nő nyomában jár, és nem tudják, hogy halottjuk él.

Eddig a nő, Madeleine kószált egy eltűnt ember és előző élet színhelyein, most Scottie. Most már ő is egy sírhoz jár. A lázas, őrült, szenvedélyes pillanatok, szerelmes dulakodások partnere, elveszett nő nyomában járja a várost. Emberekre mered, akik pillanatra az elveszett képét öltik, közelebb lépve azonban prózai, idegen lények. Sorra felkeresi az előbbi színhelyeket, de a lokálbeli szőke nő sem Madeleine, s a kép alatt sem ő ül.

Judy története

A meglevő imádott is csak eleve elveszettként volt meglevő, birtokolhatatlanként birtokolt. Mivel életében is inkább kép mint valóság, csak a halál negativitása rajzolja körül és méri ki léte pozitivitását: nélkülözhetetlenként. Mindenki őt jelenti, de senki sem jelöli, mindenki rá utal, de senki sem ittlétére. Aztán egyszerre ott jön az utca tolongásában, szorongás és átok nélküli húsos, masszív vöröshajúként. A hasonmás szőkék egyike sem hozta közel Madeleine-t, s a tüzes vörös nőben egyszerre valamiképp jelenvalóvá válik a sápadt szőke, prolilányban elevenedik meg az úrinő, s az utcán szembejövő közönséges kis nő furcsa módon kevésbé hasonlít önmagára, mint arra, akit Scottie csupán belelát. Lépdel az utcán a hanyag vöröshajú, aki testhez álló ruhájában súlyosabbnak látszik, mint a lenge Madeleine, Scottie mégis megdermed és követi.

A ráismerés szerelmesfilmi pillanata férfirészről következményein mérhető: a férfi megdermed, majd követni kezd egy nőt, mint kisfiú az anyját, sőt, mint a kinyíló szemű madárfióka az elsőként meglátott s ezért anyjának vélt lényt. Scottie tehát újra indul, a világ körhintája ismét nekilódul, ismét a labirintikus nő tükre a város labirintusa, a kószáló a célból gombolyítja le az utakat, s a cél ezúttal a hasonmás hasonmása.

Az emlékezés asszonyának történetét követi a tagadás és feledés lányának története. A nő az első történetben azt hazudta, hogy emlékezik, a második történetben azt hazudja, hogy nem emlékszik. Azt első történetben a Carlotta-emlék állításában nyilvánul meg a csalás, a második történetben a Madeleine-emlék tagadása a hazugság. Az azonosságot hazudó történetének konzekvenciája a különbség, a különbséget hazudó történetének konzekvenciája az azonosság.

Elvadult, rosszkedvű, míz kis nőbe botlik a lovag. A nő rátámad és kidobja, hallani sem akar róla. Madeleine és Judy közös sajátsága ebben a percben a menekülés. Közös a zöld szín is, a vörös nő is zöld ruhát visel. Madeleine esetében csak rádobott lepel volt a zöld, Judy testén, mint a gyümölcs héja. Révült melankolikus, megszállott rajongó áll szemben a szókimondó, közönséges nővel. A rossz tapasztalatait ellenségességgel lereagáló proletárnő tüskésen reagál a rajongó szavaira. Az élet, a vegetáció zöldje és a méreg vagyis a halál zöldje: csak árnyalatnyi különbség. A Judy testén kivirágzó zöld a hotelszobában sápadt, túlvilági fénnyel világít az ablakból látható neonreklám jóvoltából.

„Maga emlékeztet engem valakire." – magyarázkodik a kétségbeesett Scottie, s szerencsétlenségére az, ami számára igazság, úgy hangzik, mint az ismerkedéskor használatos egyik legprimitívebb szerelmi frázis. A legtragikusabb szerelmi igazság teljességgel egybeesik a legszemtelenebb szerelmi hazugsággal. Judy előbb dúlt, sértett, dühödt proletárnő, aki kapott néhány pofont az élettől s a férfiaktól, ezért bizalmatlan. Utóbb, miután látnia kell, hogy ez a férfi nem az a típus, akitől félnivalója lehet, érthetetlenné válik páni félelme és zavart menekülése. Judy és Madeleine újabb közös vonása ez a vergődés. A nő előbb kidobja a férfit, aztán mintha megsajnálná: „Ó, istenem, ez jól elkapta magát!" – mondja s egyszerre

meghatódva néz a férfira. Judyt megrendíti az általa kiváltott megrendülés, és vágyni kezd erre a kétségbeesett vágyra.

Az ajánlat

Scottie, aki szeretné másnap viszontlátni a nőt, de nem este, munka után, hanem már reggel, ajánlatot tesz: eltartja őt, ne menjen dolgozni. Judy sértetten felcsattan, holott kapható, hiszen – mint majd kiderül – Elster is megvásárolta, de egyéb szolgálatait s nem szerelmét. A nő rátámad a férfira, aki erre félénken, de elszántan magyarázkodik: én csak látni szeretném—mire Judy még jobban megsértődik. Eltartja, és csak látni akarja, ily módon csodálóként és nem vásárlóként tesz ajánlatot. Judy: „Mert hasonlítok rá? Ez nem túl hízelgő a számomra." Zöld homályban ül a huzakodó, szomorú pár.

A férfi kétségbeesett és erőszakos. Mit akar a nőtől? Nem világos. Már reggel látni akarja, igényt tart egész napjára és életére, de csak látni kívánja, nem többet. Amennyiben egyik szinten a félelem, gyanú és idegenség nagyobb a vonzerőnél, a férfi nem tudja szeretve magáévá tenni a nőt, azaz testi szerelemben egyesülni vele, amennyiben azonban más síkon a vágy nagyobb mint a félelem, gyanú és idegenség, a férfi nem tud lemondani a nőről és képtelen nélküle élni. Kívánság és szorongás együtteseként jelenik meg a *Vertigó*ban a vágy, mely vágyni akar és nem teljesülni, ezért a tekintet objektuma a tárgya, a képzelet eksztázisainak indítéka. Nem az érzékelés kiegészítője és megfejtője a képzelet, hanem a képzelet kiegészítése és szolgálója az érzékelés. A fétistárgy nem több mint saját képzetének hordozója. Az imádott nő a kiút a valóságból.

Madeleine a forma, Judy az anyag; az előbbi valami megfoghatatlan, éteri szellemtest, az utóbbi a súlyos, dolgozó test. Az előbbi az a rész, ami átkerül a képbe és az örökkévalóságba: az eszmei test. Az utóbbi a gyakorlati test, mely az utcán szaladgál. Hitchcock megelégszik vele, hogy megmutassa az imádott testben azt a testet, amely súly és teher; ez is elég a thrilleri szorongások felszabadításához. A szorongások oka azonban nem az, hogy ily módon „ketten vannak", hanem hogy a partner nem tudja rendezni viszonyukat, s ebben a „csaló", akinek épp ravaszkodó taktikái apellálnak a kettősségre, nem tud segíteni. És ez még csak a bajok fele. Későbbi filmek mutatják meg a test harmadik rétegét, mely az éteri szellemtest mögött megjelenő nehézkesen jelenvaló fizikai testben jelenik meg, az angyaltest és a proletártest harmadikját, a pulzáló, burjánzó, váladékozó és vérző állattestet. Hitchcock még a *Frenzy* című kései filmjében is megelégszik a súlyos fizikai test bemutatásával, a nőt mint zsák krumplit kezelő új, türelmetlen és konfrontatív, az eldologiasulást végigvivő „kultúra" jellemzése kapcsán.

Scottie csak nézni akarja a nőt, mert ebben a világban, melyben él, a Madeleine által képviselt szellemtest az, ami veszendőbe megy, s ő ezt akarja visszakapni, s a második vagy harmadik dimenziókba lecsúszó nőiségből újra kinyerni. Már ez is *Frenzy* idején kiéleződő összefüggés kezdeményeinek tanúsága: az utóbbi filmben ugyanis az eltestiesült nőiség elvesztette minden varázsát. Előbb maga az ember konstituálta magát prózai anyagdarabként, s csak azután lett olyan könnyen levágható és feldarabolható, mint a *Frenzy* idején történik.

Judy dilemmája

Hitchcock beavatja a nézőt Judy titkába, melyet Scottie nem ismer. Scottie a nem-azonosban látja az azonost, a néző az azonosban a nem-azonost. Scottie az idegen nőben keresi a meg-

hitt képet, a halottét, a néző tudja, hogy Judy játszotta el Madeleine-t. A szerelem obskurantizmusának szokványos helyzete: mindenki felvilágosult, s tudja az emberről, amit csak az nem tud róla, aki szereti őt. Előbb Madeleine szürke ruháit látjuk meg Judy színes darabjai mögött rejtőzni a szekrényben, utóbb Judy leül, s levelet ír, melyben megvallja a néző előtt megelevenedő igazságot. Létezett a törékeny és veszélyeztetett Madeleine, de nem az volt, aki eljátszotta, csak Judy, a bérelt dilettáns színjátékának tükrében ismertük a halottat. Az, aki Judy hazugsága volt, létezett, de Judy azért játszotta el, hogy segítse megsemmisítését. Judy mindazt megsemmisítette, aminek látszott, a megjelenítés tökélye a megjelenített értékek felszámolását és nem megvalósítását szolgálta. A megjelenítés: árulás volt! Judy ment fel a toronyba, s az igazi Madeleine hullott le a mélybe. Mindvégig ál-Madeleine-t láttunk, csak halála pillanatában láttuk az igazit. Ha ily módon az autenticitás halálra ítélt, akkor az is lehet, hogy épp a halálra ítéltség szituációja az autenticitás előfeltétele. Az áldozat az autenticitás létmódja.

Most, az esemény visszapergetésekor, követjük a Madeleine-t játszó Judyt, míg az első alkalommal Scottie-val maradtunk a lépcsőn. A lány Elster fizetett cinkosaként segített öngyilkosságként feltüntetni egy gyilkosságot. Sivár kegyetlen üzlet van a miszteriózus igazság látszata mögött, a mélység mélye a laposság. Judy mégis gyón, mert Madeleine búcsúszavai nem voltak hamisak, Judy ezért kérte a férfit, emlékezzék rá, hogy Madeleine szerette őt. Judy tehát végül is megtanult szeretni, a férfi szerelme tanította rá. Judy nem azonos Madeleine-nel, de nem is nem-azonos: Elster azért választotta őt, mert a hasonlóság tette alkalmassá a másik szerepének eljátszására.

„Drága Scottie! – írja Judy a később eltépett levélben – Hát rám találtál végül. Ez az a perc, amitől féltem, és amiről álmodoztam." Judy az imádott, aki jobb szeretne szeretve lenni. Az imádat tárgya a tökély, a szereteté a valóság. Az imádat feltétlen odaadás, a szeretet feltétlen elfogadás. Scottie Judyt használja lépcsőnek, hogy Madeleine égi szerelméhez visszataláljon, Judy pedig szeretné lehozni a férfit, a kísérteti egekből az érzéki földre. „Ha volna merszem, maradnék, és hazudnék, hogy belém szeress, így, önmagamért. Meg merjem-e tenni?" Madeleine az első, Judy a második. Scottie a másodikban az elsőt szereti, csak a másodikban fér az elsőhöz, az empirikus nőben a nőiség képéhez, a jelenvalóban az egyesített múltak elveszett nagyasszonyához, a megszerezhetőben az elérhetetlenhez, a hamisban az igazihoz. Judy ugyanaz a nő, hozzáférhetőként, szabadként, aki Madeleine tilosként és hozzáférhetetlenként. Mivel nem az időknek abban a szeletében élünk, mely megtestesítené az idők teljességét, jogunk van az empirikust nevezni hamisnak, s szemére vetni, hogy jogtalanul bitorolja a valóság nevét, mely valóság azaz létteljes megvalósultság korántsem koncentrálódik benne, ellenkezőleg, ki van terítve és szétosztva az időkben, melyek valamely szeletében koncentráltabb alakja is előfordulhat. A második előnye a megfoghatóság, s az első elsősége bizonytalan, ha ugyanis nem Judy az „igazi", hanem Madeleine, akkor nem Madeleine az igazi, hanem Carlotta és így tovább. Minden empíria a koncentrátumot űzi, azaz mind további empíriák választanak el tőle.

Ezzel jutottunk el Judy dilemmájához. Mi a nagyobb kockázat, átváltozni vagy gyónni? Hasonuljon a férfi vágyaihoz vagy megmutassa magát? Nem szörnyű mazochizmus-e megmutatni, Madeleine igazságaként, Judy valóságát? Judy a bepiszkolódott nő, egy gyilkos segítőtársa. Madeleine mégis Judy titka, lényege, lehetséges élete, mindannak összege, ami Judy lényében sebzett és a létfeltételek által lenni, élni nem hagyott vonás.

Öltöztetés

Judy szakadatlanul féltékenykedik Madeleine-re, Scottie azonban, bár nem tudja, hogy a két nő azonos, nem enged, megszállottként dolgozik a nőn, hogy átalakítsa. „Nem szerethetne engem így, ahogy vagyok?" A férfi elődje ruháiba öltözteti a nőt, Judy védekezik, saját ízlését szeretné érvényesíteni, a férfi azonban nem enged. „Jó, én felveszem azokat a holmikat, ha akkor tetszeni fogok magának." A férfi szomorú megszállottsága küzd a nő megalázott nyugtalanságával. „Tudna szeretni? Csak engem? Amilyen vagyok?" Boldogtalanul áll végül, Madeleine-ként, teljes, gyászos díszben.

Az öltöztetést követi a test átalakítása. Jövendő horrorok és thrillerek felé mutat ez a radikalizáció, melyet elkövetkező változatokban egyre mélyebb beavatkozásokkal fokozhat a perverz fantázia. A filmtörténet *Vertigó*t követő fejleményei arra utalnak, hogy az emberiség szédülése nem ért véget, csak az első emeleteknél tart a zuhanás. „Ha megváltoznék a kedvéért, ha megteszem, amit kíván, az segít, akkor szeretni fog?" Scottie kozmetikushoz, fodrászhoz viszi a nőt, aztán, miután instruálta a szakembereket, a hotelban várja az eredményt. Judy csak nyersanyag az eleven hús szobrászai és festői kezei között. Scottie már nem a kereső és kószáló, hanem a felidéző és várakozó. Gubbaszt a zöld fényben, és várja a jelenést. Lépdel felénk a folyosón a szépség sápadt kísértete, a Madeleine-né visszaváltozott Judy, jön felénk a folyosó térmélyéből, s befordul a szoba térmélyébe. Judy lépdel Scottie felé. Ítéletre vár. A kísérlet. A kísértet. Az áldozat. Scottie újra elégedetlen, Judy meg akart őrizni valamit magából, a haja még nem az igazi. Új vita, új várakozás. A nő visszavonult a fürdőszobába. Nyílik az ajtó, felborzong a merengés gyászzenéje, s a jelenés a küszöbön áll, foszforeszkáló homályban, zöld fényből lép felénk. Nyíló ajakkal, lárva arccal.

Mi ez, mi történik a lánnyal? Magára találás vagy önelvesztés? Ipari egységesítés a kép megvalósítása, a fenomén megtestesülése, vagy a legnagyobb és legritkább privilégium? A divatkép és az őskép különbségének kérdése vetődik fel. Ha az előbbire ihlet a szerető, akkor énünk elrablója, ha az utóbbira, akkor nem a bennünk rejlő alvó sorslehetőségek ébresztője-e? Judy azért van veszélyben, mert a férfi elnyomja őt, s a maga emlékeinek kivetítésére használja, a gyermekes nárcizmus játékszereként, mely nem tudja akceptálni a valóságot, vagy pedig azért veszélyeztetett, mert a nagy kaland, melyre a szerető hívja, lényegileg életveszélyes, mert az emberben rejlő végső lehetőségek tragikusak?

A teljes titok megnyilatkozásának pillanata. A feltámadás pillanata. Méreg-aurában áll a megtestesült. A nagy pillanat nem a véletlen műve vagy a szerencse kegye, mint első alkalommal, hanem közös munka eredménye. Nem egyszerűen a szokásos pillanat, a melodramatikus szerelmi inkarnáció csodája, hanem az ismétlés csodája. A mágikus pillanat, a szerelmi ráismerés pillanata, kísérteties pillanattá vált. A második ráismerés az első pillanat maradéktalan visszaidézésére irányuló tragikus törekvés eredménye. Végül is sikeres, de átok ül sikerén. A nő kínja, hogy kezdeti játékai és hazugságai emlékműveként kellene leélnie életét, mert a férfi az általa keltett illúziókba szeretett bele. Az erotika mágiájának emlékoltára kellene, hogy legyen az élet. A nemi esztétikai lényeg felidézése hazugság terméke, individuális hazugság idézett fel kollektív igazságot, emberi hazugság természeti igazságot, egyéni szélhámosság mély nemi varázst. A pillanat, amelyért itt annyit kellett dolgozni, hogy előbűvöljük, s annyi kétségbeesést, önmegtagadást és áldozatot követelt, végül teljesen valószínűtlenné teszi a nőt.

A melodramatikus szerelmek expozíciója, a nemi esztétikai lényeg megjelenési viszonya sajátos értelmezését nyújtja a *Vertigo*. Carlotta képe Madeleine, Madeleine képe Judy, s az utóbbi, a kép képe, Judy az igazi valóság. A nagy pillanat tehát a kétszeres áttetszés terméke. Carlotta halott, Madeleine illúzió, csak Judy realitás, de a szerelem a halottak birodalmából jön az álmok közvetítésével. Az empirikus realitás, a szinkronicitás világa az időkben, diakronikusan adott lényegből részesedik. A platóni barlang ezúttal a tér vagy az adottság és a barlang külseje: az idő. Judy lényege Madeleine, Madeleine lényege Carlotta: az ember konfliktuózus viszonyban van a saját lényegével, melyet vissza is kell nyernie, és átokként is nehezedik rá. Épp az a szelíd szerelem, amely belenyugszik eme lényeg depravációjába, ezért azonosítja pl. az *Emma titka* című tragikus románc a szerelmet a betegápolással.

Scottie, aki eddig érinteni sem szerette a nőt, amit az szóvá is tett, most csókolja őt. A kamera körbejár, mintha örvénybe került volna, úgy forog a csók tengelye körül. Kínlódó, vergődő, megbizonyosodni akaró csókot látunk, s e depresszív és reménytelen csók vihara, Judy vágyának és Scottie gyászának éritkezése vonzza és taszítja, űzi egy körön, forgatja a kamerát. Most már Judy a vágyó és ostromló, s Scottie a megfoghatatlan és elérhetetlen, mint korábban Madeleine. Erőltetés terméke a megtestesülés, és erőltetett a csók. A férfi, aki számára a nő kép, aki képet szeretne megcsókolni, maga sem a szerelmet realizáló férfi, csak a feszélyezettség és reménytelenség képe. A férfi lagymatagon áll, meggyőződés nélkül, mint aki nem éri el, nem érzi karjában a lelkes, szenvedélyes szeretőt. Fordult a kocka, de ha így van, akkor, ahogyan az első menetben Scottie ment tönkre, a másodikban a nőnek kell tönkremennie.

Scottie megszállottsága

A miszteriózus krimi különböző irányokban leng ki, előbb a horror, a kísértetfilm felé mutat, utóbb varázstalanítják, de nem a varázs tagadása értelmében, hanem a misztikus varázs feloldását az esztétikai varázs genezisének magyarázatában kamatoztatva. A misztikus motívum, mely szerint egy halott megszáll, birtokba vesz egy élőt, csalásnak bizonyul, a szélhámosság azonban igazságokat lovagol meg, ha nem is misztikus, de lelki igazságokat. A kísértetjárás csodája szétfoszlik, de örököse az átváltozás csodája, a megszállottság szenvedélye, az élőnek a holthoz való hasonulása. Nem a halott Carlotta testesül meg Madeleine-ben, hanem Scottie vágytárgya, Madeleine testesül meg Judy átváltozásában. Nem egy halott testesül meg, hanem egy mítosz, egy nőkép, vágykép, a kifinomult asszony, a veszélyeztetett szépség, a régimódi nő, a férfiúi hódolat és védelem tárgya.

Scottie félrevezetésének története, a rejtélyes helyzetek, melyeket Madeleine és Elster feliédéznek, az álvilág, melynek misztériumaival elbűvölik és felajzzák, mindez a *Gázláng*-film fordítottjaként értelmezhető. Nem a férfi szuggerálja a nőnek, hogy őrült, hanem a nő játssza el neki az őrültet. A nő őrülete ott a férfi, itt a nő csele. Ott az őrület fikcióját a férfi erőlteti a nőre, hogy szétesett lényként, gyámoltalan nemként tekinthesse azt, s hogy végül a nő is így tekintsen magára. Itt a nő csábítja el a férfit ezzel a fikcióval. Ott a nőt, itt a férfit nyeli el az álvilág labirintusa. A nyomozó azt hiszi, rejtélyek nyomában jár, olyasmit tár fel, amit a sorshatalmak elrejtenek előle, a valóság azonban az, hogy a rejtély színjáték. A rejtély, mint magát megvonó, nehezen hozzáférhető, menekülő összefüggés, valójában üldözi őt: a titok üldözi a nyomozót.

A miszteriózus krimi nyomvonalán egy nőt száll meg egy halott, Madeleine-t Carlotta, míg a cselszövésen alapuló thriller vonalán a férfit tartja fogva egy halott, Madeleine, s a

veszteséget feldolgozó, s a múltat jövőre váltó gyászmunka fordítottja, a gyász esztétikai lázadása visszakövetelni Madeleine-t Judytól. A nő részéről puszta csalás és játék volt a miszteriózus borzongásokkal feltöltött szerelmi ígéret, de a férfi szaván fogja a kacért és behajtja rajta az általa csalétkül felvillantott nőképet. A nő védekezik, a férfi pedig kényszeríti és beleszorítja a prózai lányt a beteg csodába. Az intrika, saját sikere érdekében, a férfi mély vágyait kell, hogy megfogalmazza, ezért az igazság feltárásának eszközeként szolgál. Reggelre elfeledett éjszakai álmok és a legszemérmetlenebb és giccsesebb hazugságok hűek csak olyan régi vágyakhoz, amelyekről az élet már lemondott, de nem azért, mert bennük csalódott, hanem mert magában. Hallunk egy megjegyzést, mely szerint az igazi Madeleine és dédanyja történetéből felhasználtak valamit az intrikusok, de tovább költötték, az ál-Madeleine így lehet hatékonyabb, mint az igazi. A mítosz, a történet, a kísértő múlt esete a feleség esetében félig-meddig igaz. Mármost az ál-Madeleine esetén teljes hazugságról is beszélhetünk, de arról is , hogy a képzelet korrigálja azt, ami a valóságban csökevényes és zavaros. A hazugság igazabb, mint az elhalványult igazság, közelebb férkőzik a múlthoz, a dédanyához, a gyermekkor, az őrület, a szerelem, a halál igazságaihoz. Az igazi Madeleine és Judy között, a két világ metszéspontján jelenik meg Madeleine képe. A mimetikus Madeleine és az empirikus Judy együtt fejezik ki, amit az igazi Madeleine sem fejezhetett volna ki ilyen erővel. Az igazi Madeleine igazságának kifejezéséhez Judy is kellett (vagy Judy igazságának kifejezéséhez Madeleine). A nő, akibe a detektív beleszeret, a veszélyeztetett és menekülő szépség, nem azonos sem a halálra ítélt, beteg feleséggel, aki nem akar meghalni, ezért hozzá kell segíteni, sem a közönségesen problémamentes és vaskosan vitális proletárnővel. Az intrika idézi fel, állítja helyre a vágy tárgyának a prózai életben elfeledett, elfojtott teljes képét. De nemcsak a vágytárgy felidézését számolhatjuk el az intrika érdemeként, másodlagos hasznaként, egyúttal a vágytárgy lényegi intrikus momentumára is rávilágít ez a rokonság, kompromittálva a vágytárgyat, mely mindig többet ígér, mint amit beválthat. Itt ez a kedves kis nő, aki vágyik a boldogságra és képes is rá, jelen pillanatban egy nagy, zsíros steak-ről álmodozik, Scottie azonban egy kísértetet keres benne, és nem nyugszik, amíg át nem változik azzá. Ám másrészről, ha nem keveredik bele Judy ebbe a különös drámába, akkor csak egy kallódó nő az utcán, akit nem is veszünk észre. Judy szépsége csak a Madeleine és Judy léte közötti átfedés által válik egzisztenssé. Az, aki nem ezen keresztül látja, az a pár pasas, akik már, mint maga keserű daccal megvallja, fölcsípték, csak eldobandó használati tárgy funkciójában „értékesítették". A *Vertigo* szépségkoncepciója ily módon tragikus. Carlotta Madeleine-ben és Madeleine Judyban van elásva, a szépségélmény, mint az ősképek áttetszése az empírián, ily módon kísérteties sírkihantolás. A szépség, az ideálhoz való hasonulásként, öngyilkosság, az empirikus lét törvényének ellenképe. A szépség annak foglalata, ami legrégebben, elsőként veszett el. A szépség valamilyen „pretraumatikus" létezést személyesít meg, vagy a lét traumája elleni tiltakozásként, egy világ előtti álomidő projekcióját. A művészet a szépségben helyezi el azt, amit a mítosz az „álomidőben". A lét ára a vaskos rútság és kietlen kegyetlenség, a szépség ára a veszélyeztetettség és valószínűtlenség, kockáztatottság és életképtelenség. Az a szépség, amely elbűvöl, nem az élet kifejezési formája. A megszállottság anarchista tett, a képzelőerő anarchizmusa, hadüzenet a világnak, szabotázs.

A benyújtott számla

Az átváltozás vége a katasztrófa. Scottie, ha nem is nyugodott meg, kifogyott a követelésekből, Judy már olyan, mint Madeleine. Ekkor követi el a lány a hibát, még egy vonást hozzátesz Madeleine képéhez, a nyakláncot, a Carlotta képén látható nyaklánc mását, melyet Elster ajándékozott neki, volt szeretőjének, szolgálataiért. A Madelenie-né visszaváltozott Judy szorongva ölel: „Most már az enyém vagy, ugye?" A vacsorára készülődő nő felékszerezi magát. „Ó, talán mégis csak szeretsz!" Scottie megpillantja a nyakláncot, megdermed, majd nagy éji száguldás következik, az ismert utakon. Az elpusztult nő helyreállítása után a teremtő felkeresi, a helyreállított nő társaságában, a pusztulás színhelyét. „Még egy utolsó dolog, amit el kell intéznem, akkor szabad vagyok a múlttól."

Visszatérünk a templomhoz. „Az embernek ritkán adatik meg egy második esély." Előbb azért kellett felkeresni, mert Scottie Madeleine-t akarta kigyógyítani Carlottából, most ismét ide vezet az út, hogy magát gyógyítsa ki Madeleine-ből? „Menj fel a lépcsőn, és én követlek." Scottie ezúttal végig akar menni a nő nyomán, akit – eddig úgy tűnt – előző alkalommal cserben hagyott. Most pedig úgy tűnik: mert nem ment a nővel, lehetővé tette számára, hogy az cserben hagyja, elárulja őt. Ha a Madeleine-történet fogalmaiban gondolkodunk, akkor a nő azáltal elnyerhető, ha az ember végigmegy vele, a végsőkig vele tart, túllépve a maga belső határait és nem fékezve saját mértékeitől, már csak a nő mértéke szerint. Erre utal a Madeleine-melodrámában, hogy elvesztette a nőt, miután lemaradt tőle. Ha most végig akar menni, a csúcsig hágni fel, ez azt is jelentheti, hogy biztosítani akarja Madeleine-t, ezúttal Judyban. Megmenteni, átmenteni, ami Madeleine-ből megmenthető. Azt is mondhatjuk, hogy a nyaklánc, mint az azonosságot betetőző, eddig hiányzó motívum kényszeríti a férfit a tett, pontosabban a mulasztás színhelyére, a válságos helyzet megismétlésére, a viselkedési zavar korrigálása céljából.

Mindez valóban benne van a helyzetben, de nemcsak ez, mivel a helyzetet hazugságok bonyolítják. Eddig csak Madeleine keresését élte át a férfi, most azonban, miután Madeleine hazugságnak bizonyul, a nő keresésének problémáját átfedi az igazság keresése. Újra a detektív dolgozik: eddig Judy pusztán Madeleine képének tűnt, egy idézetnek, ám fiókjából előkerül az eltűnt nő nyaklánca. A nő a szép illúziók tárgya volt, kit a nyaklánc átváltoztat a rút gyanú tárgyává. Fantomot nem lehet végig követni, csak valóságot. Scottie tehát ismételni akarja az egykori jelenetet, de a terápiás ismétlés öl, mert Judy csaló, aki haszonszerzés céljából, hazugságként elevenített fel végső igazságokat.

A toronynál vagyunk, mely a múlt szobra vagy a hazugság szobra, de csak azért, mert a férfi félúton megállt, nem tette meg az utolsó lépéseket. „Te vagy az egyetlen reményem, Judy. Menj fel a lépcsőn!" Dulakodás következik, Judy ellenáll, tiltakozik, menekül, mint egykor Madeleine, de fordított módon, mert Madeleine előre rohant, míg Judy nem akar felmenni. A férfi, mivel most ő a megszállott, egyre inkább úgy néz ki, mint egy őrült gyilkos, ezért érthető a nő riadalma és vonakodása. A férfi dúltságától éppúgy félhet, mint az igazságtól, melynek felderítése céljából tértek vissza a tett színhelyére.

Judy menekülni próbál, mint aki attól fél, hogy a férfi le akarja dobni őt a toronyból, így teljesítve be művét, az eleven nő átalakítását az életképtelen fantommá. Mintha le akarná hajítani a súlyos nőt, hogy zavartalanul szerethesse a légiest. Mintha gyilkossággal akarná megőrizni a szerelmet, amit megzavart a fantom megelevenedése. De a nő sem szimpla áldozat, sokkal inkább leleplezés előtt álló csaló, egy gyilkos bűntársa.

Az előző múlt- illetve toronyjárás során a nő volt az, aki végigment, a férfi az, aki egy lépcsőfokon megrekedt. A férfi most azt követeli, a nő avassa be az elmaradt, általa nem, csak a nő által megjárt utolsó lépcsőfokok titkába. Az emelkedés azonban addig a szintig, ahová Madeleine vezette Scottie-t, szép, attól a foktól kezdve, ahonnan most Judy tovább kell, hogy vezesse már-nem-szép. A transzélmény egy nívón túl transzesztétikus transszá válik. A férfi most ebbe akar bepillantani, a nő eddig is ismerte ezt a titkot, ezért volt kétarcú és kétéletű. „Idáig jutottunk. Te tovább mentél." Azon a ponton vagyunk, ahol Scottie és Madeleine útja elvált egymástól.

Ezen a ponton pakol ki Scottie, aki az esti autózás során lehűlve, gyanakodva figyelt. A férfi rajongó tétovasága ezen az estén kegyetlen határozottsággá változott, az autóban valami kaján vigyor is átfut arcán. Pygmalioni erőfeszítései során úgy tűnt, Judy átszellemül Madeleine-né, Judy bábjából kikel a pompás Madeleine, most azonban úgy tűnik, hogy Madeleine csak máz, amely szétkenődik és lefoszlik. Előbb úgy tűnt, Judy is Madeleine-né válhat, most egyszerre úgy tűnik, Madeleine is csak Judy volt. „A nyaklánc…Te tudtad, hogy képtelen leszek felmenni… Az igazi halt meg, te csak másolat voltál és hamisítvány." A gyilkos cinkosoknak felmentő tanú kellett az öngyilkosságnak álcázott gyilkossághoz. A detektív szólal meg most, aki megtalálta az igazságot, megfejtette a rejtélyt. A bűn egyrészről egy intrika, melynek célja egy asszony elpusztítása. Ez Elster bűne. Az ál-Madeleine az igazi megölésének eszköze. Ennyiben Judy személyében most a leleplezett bűnöző, egy gyilkosság bűntársa menekül a detektív elől a magasba, és zuhan aztán a mélybe. A bűn másrészről, mint a szeretett és gyűlölt nő bűne, a két nő, Madeleine és Judy kiábrándító azonossága, az, hogy Madeleine csak Judy volt. A szerelmi csoda, hogy Judy Madeleine, a szerelmi bűntett pedig, hogy Madeleine Judy. A férfi vergődik: „Kópia voltál, hamisítvány!" Előbb vádol, aztán összeomlik: „Úgy szerettelek, Madeleine."

Fenn vannak a toronyban, a tett színhelyén, a Scottie számára mindez ideig elérhetetlen dimenzióban. Mert a kószáló, a szemlélő és kívülálló számára rettenetes és elérhetetlen életcsúcs az a dimenzió, ahol a valódi cselekedetek zajlanak, melyek passzív distanciájából szemlélve mint egy kíméletlen világ megannyi rémtette tűnnek fel. „Sikerült! Feljöttem." Scottie nem szédül. Végül is a film hőse most már nem akar mást, csak a teljes igazságot, és mindent tudva róla, így is meg tudja csókolni a nőt. Az első toronyjáráskor a nő mondta, „Késő!", most a férfi, mégis karjába veszi és csókolja a nőt. Eljátszhatta volna-e Judy Madeleine-t, ha Judy csak Judy? Nem az-e a szerelem, ami lenni segíti a Judyban rejlő Madeleine-t? Nem ez-e a szerelem: Madeleine-ként kezelni Judyt? Scottie az igazságot akarja, melyet talán el is tud majd fogadni, de az igazság mint puszta empirikus igazság megöli a nőt. Scottie csak az empirikus igazságról lemondva őrizhetné meg az életet s a Judyban rejlő emlék-Madeleine-t, mert az igazi, a teljes Madeleine, mint fantáziaképzet, nem a valóságból sarjad s benne halálra ítélt. Judy csak a halálban válhat teljesen Madeleine-né, s végül meg is teszi a nyaklánc feltevése után még elképzelhető egyetlen lépést, mely a szakadékba vezet, miáltal Madeleine léte teljesen felszívja magába Judyét, Judy megvalósít mindent, amit hazudott, és teljesen átváltozik Scottie tragikus és birtokolhatatlan, imádnivaló és életképtelen Madeleine-jévé. Scottie szeretni akar, Madeleine pedig szeretve lenni, de tökéletesen és zavartalanul szeretve lehetni ezúttal valóban annyi, mint holtnak lenni.

Judy próbálja visszahívni a jelenbe Scottiet és rábeszélni a jövőre: „Szerettél engem és most is szeretsz!" A nő az, aki elszántabban küzd a jövőért, de az ő küzdelmének nehézsége,

hogy a múlt nagy pillanata fantomnak bizonyult, hogyan hordozhatná ez a múlt a jövőt? Judy az, aki nem tudja feldolgozni a csalódást, amit okozott? A bűn tartalmazza a bűnhődést, mert rosszindulatú és alattomos, alaktalan világba vezet? Vagy már túlságosan Madeleine-né vált, semhogy megélhetné a férfival a jövőt, mely reálisan lehetséges jövőnek éppen Judyként lehet társa és garanciája? Ez a Judy fenn a toronyban már annyira Madeleine, hogy az árnyéktól is megrémül. Egy apáca árnya bukkan fel a lépcsőfordulóban, Judy pedig sikoltva hátrál, kihátrál a csókból, és a mélybe hull. A kétségbeesett vita csókba fulladt, végül mégis csók következik, a csókot azonban az apáca úgy zavarja meg, mint egy rém. Az apáca árnya úgy merül fel, mint a halál. Judyt a különbség helyezi vád alá, amely különbség – Judy és Madeleine differenciája – azonos a bűnnel, a hazugsággal, a kép megvalósíthatatlan részének valóságunkból való száműzöttségével, de Judy mégis az azonosságba hal bele, túl messze ment el, őrült Pygmalionja által belehajszolva a Madeleine-létbe. Bármelyik interpretációs eszmét választjuk, akár a bűnhődését, akár az átváltozását, Judy mindenképpen halálra ítélt.

Az alapminta megközelítése
(A hajtóerő)

A *Vertigo* három rétegű nőalakja egyrészt prózai (Judy), másrészt sejtelmes (Madeleine), s végül kísérteties (Carlotta). A három nőkép, akár a női nem száz éves történetét, akár a női lét rétegeit látjuk benne, egymásra utal, összefügg, de az élethez (vagy az élet e rétegekhez) nem egyformán fér hozzá. Madeleine egyrészt elveszett, másrészt másé volt, kétszeresen lehetetlen, hozzáférhetetlen. Az elmúlt idő és az emberi jog is Madeleine és Scottie között áll: a kettő együtt kitesz olyan erős elválasztó motívumot, mint egy incesztustilalom. A tilalmak őrzik múlt és jelen különbségét, a múlt múltbeliségét. A lehetetlenségek őrzik a lehetőségeket, az igazi Madeleine tiltott és elérhetetlen mivolta kínálja fel a Judyban rejlő Madeleine-t. A lényeg, a források és eredetek világa, a múlt, amint a képekben megjelenik, a jelen tévelygéseinek és pótkielégüléseinek vezércsillaga. Az élet dolgain és viszonyain tetszik át, ami vezérel, de csak közvetve. A jelen csak az élet relativitásait, további jeleneket képes kikölteni magából, a lényeges koncentrátuma csak a múltban található. A szépség varázsereje azonban úgy jelenik meg a *Vertigó*ban, mint jelen és múlt közötti valamilyen köztes állapot, a kettő elhatárolásának zavara. Egyszerre a jelen látszik tiszta forrásnak (a szerelmi ráismerés pillanataira ezért akarnak a drámákban jövőt alapítani; a *Vertigo* azonban e szándék paradox és tragikus mivoltát állítja középpontba). Kópia, hamisítvány, vádolja a férfi a nőt, de amikor a foszforeszkáló fényben felé jön Judy, magával hozza Madeleine varázsát, amely pedig Carlottából táplálkozott, az áldozatból, akit szeretett és tönkretett, kifosztott egy férfi, a legelső nőből, aki boldogból magányos, majd őrült Carlotta lett, befutott egy teljes sorsot az imádottól a bűnbakig, a hódoltatótól az áldozatig. Judy már nem maga, hanem egy száz éves nő, amikor a méregzöld fényben csókra jön Scottie felé. Vagy: nem önmaga, hanem minden nő.

Midge eltűnt a filmből, már csak a férfi múltvándorlásáról van szó, látogatásáról a holtak birodalmában. Egy férfi tragédiájáról, aki vissza akar hozni egy nőt a holtak birodalmából és ehelyett egy másikat küld utána. Az egyiket visszakövetelve egy másikat is elveszít, az első képe elveszejti a másodikat, akiből Scottie, matricaként használva a nőt, ki szeretné fejteni a nő tökéletes képét, a nő képe azonban megöli a nőket. A *Vertigó*ból megérthetjük, a következő generációk miért lázadnak fel a nő klasszikus képe ellen, s a nők miért fiúsítják magukat.

Még sokkal szálkásabbak, mint Judy a találkozáskor, és nem hagyják magukat megszelídíteni. Inkább lemondanak a szépségről és harcosi maszkot öltenek, ha ez a gyászos perspektíva a szépség ára, sőt, nemcsak ára, hanem maga a természete.

Orpheus alászáll – mégpedig kétszer: egyszer Madeleine (avagy a fantom), egyszer Judy társaságában. Az első alászállás Madeleine vállalkozása, aki Carlottát keresi, ahogy később Scottie Madeleine-t. Az orpheusi motívum, a visszapillantás, az új feldolgozásban egybeesik magával az alászállással: mindkettő a múlt rabságát, a hozzá való kötődést, a lét tiszta, eredeti és nem a jelenben élő alakjának keresését fejezi ki. Madeleine őrült, ha visszapillant Carlottára, Scottie őrült, ha visszapillant Madeleine-re. Judy eltűnik, elvész, elnyeli az alvilág, mert Scottie visszapillantott Madeleine-re.

A megragadó, cselekvő, aktivizáló, tiszteletlen és győzelmes nemi dühöt nem az váltja ki, ami a melankolikus és distanciált esztétikai gyönyört. Ez a bénító csodálat és tisztelet legfeljebb orpheusi dalokká válik, nem utódokká. Az orpheusi tett a *Vertigó*ban az imádat képlete: az imádat valakit imád valakiben, valaki mást keres az imádottban. A szeretett személy imádott része nem empirikus lénye, hanem egy messzi lény vagy perc, valami elmúlt, aminek emlékműveként kezelik az imádott lényt. De ez a lény vagy perc azért varázslatos, mert nála pontosabban fejezi ki a szeretett személy rendeltetését vagy lehetőségét, amit nemcsak benne keres valaki, amit ő is keres.

Scottie azért indul el Madeleine után, mert Madeleine Carlottát keresi (vagy Carlotta Madeleine-ben önmagát), Judyt pedig a megszállott detektív ugyanebbe a vállalkozásba vonja bele. Végül is a thriller-detektív is csak egy hulla után nyomoz, mint a régimódi krimidetektívek, de a hulla ezúttal az élet értelmének foglalatát képviseli. A nyomozás így az interperszonális élet és az emberi viszony értelmére irányul. Mivel Judy tartalmazza Madeleine-t, ahogy az Carlottát, Orpheus ezúttal Judy világába mint pokolba száll alá, s a nyomozás őt akarja megfejteni. Scottie Judy létének pokolköreiben keresi a nő képét. A *Vertigo* konfliktusában azonban nemcsak a múlt vagy a nő képéről van szó, ennek képét a múltkeresés képének története közvetíti, hiszen már Madeleine is keres, ez teszi érdekessé. Madeleine története a múltkeresés vagy alászállás képét megelevenítő illuzórikus színjáték, ami Scottie részéről kiváltja a valódi múltkeresést. Az ál-Madeleine úgy tesz, mintha keresné mindazt, amit aztán Scottie valóban szenvedélyesen és megszállottan keres. Az orpheusi vállalkozás képe az első szinten csak játék, méghozzá nem érdek nélküli, azaz aljas játék, de a vállalkozás képe a kép által faszcináltban kiváltja magát a vállalkozást, s az elbűvölt férfi megszállottsága a szélhámosnőt is beleviszi a valódi megszállottságba. A szerelem villámcsapása a beteljesedési, azaz több mint örömszerzési: valójában létmegfejtési lehetőségek felismerése egy arcban (tőle tudom meg, ki vagyok, miért élek, mit jelent lenni). A szerelmi hőstett az empirikus lény készsége a benne megpillantott lehetőség vagy lényeg megvalósítására, a múlt (és a lényeg) kapujává válás készsége. A *Vertigó*ban a szerelmi hőstett azonos az önként vállalt áldozati halállal. Az őskép egy olyan elveszett lény képe, aki maga is minden elveszett és el nem ért érték képe volt. Ez a képtelítettség teszi vonzóvá a fétistárgyat, talán beteljesíthetetlenül túlígérővé. E túligéret igazolása nem lehet más, csak a halál, mely által az empirikus lény elfoglalja helyét a lényegek, a lényegükre tisztult értékek között, a múltban. A halott Judy végül mégis csak hiánytalanul Madeleine.

Judy szerelmi hőstettének további aspektusa, hogy megmenti a *Vertigo*-hőst a *Psycho*-hőssé válástól, a psychothrillert visszavezeti a film noir-melodrámába, mert ha a nő nem hull le magától, Scottie-nak kellene ledobnia, hogy teljesen azonossá váljék Madeleine-nel.

Judy szerelmi hőstette azonban gazdátlan hőstett, Judy nagysága vagy jósága objektív és nem szubjektív, sorsszerű és nem szándékolt, így csak azt bizonyítja, hogy létezik a jó intenciója nélküli jóság. Judy ugyanis nem szánja el magát szerelmi hőstettre, szerelmi bűntette következményeinek sora ér fel egy szerelmi hőstettel, ezért vagyunk thrillerben, és nem melodrámában.

Végül a férfi tehetetlen, tanácstalan gesztussal, félig ernyedt, félig tárt karral áll a mélység fölött. Áll a mélység fölött, nem szédülve, végre szembenézve vele. Ez azonban csak akkor vált lehetségessé, amikor mindent elveszített, túl van rajta, aki beletekint. Elveszítette a nőt és visszanyerte a teret. A psychothrillerben mindent a nő jelentett, ezután – az üres világban – minden dolog csak önmagát jelenti. Ez azonban itt azzal egyértelmű, hogy nem jelent semmit: ha nincs összefoglaló jelentés, akkor nincs jelentés. A *Vertigo* a jelentésdekoncentráció története, a hierarchikus szemantika felbomlásának története, a cselekvés felszabadulása, hisz Scottie felszabadult, lehet megint jó detektív, nyomozhat, már nem a maga, hanem a mások ügyében, mert a saját életének nincs értelme. A lényeg visszavonult és szétfoszlott, a lét egyedül maradt, nincs többé szimptóma, csak sinthome. A rendőrfilmi nyomozati tárgy nem az értelem, hanem a tény. A klasszikus krimivel ellentétben a modern rendőrfilmben a bűn megfejtése nem létfejtés, csak az adott társadalmi viszonyok helyreállítása. Jöhet a rendőrfilm, mint uralkodó műfaj kora. A western és a sci-fi uralmi érája közötti időben valóban a rendőrfilm nyomult az érdeklődés középpontjába.

4.12. A gengszterfilm

4.12.1. Alvilág: a bűn ellentársadalma

Fritz Lang *M* című filmjében, mely a thriller előzménye, a bűnöző taszítja el magától a társadalmat. A klasszikus gengszterfilmben a prohibíció taszítja ki a társadalom egy részét a legalitás fedezékeiből. Az alkoholtilalom arra késztette a termelőket és forgalmazókat, hogy előre meneküljenek, megszervezzék az importot és multinacionális érdekeltségeket képezzenek. Miután sokan kiléptek a szakmából, a maradék számára annál nagyobb üzletté vált, hatalmas tőkék képződtek, s befektetési érdekeik rákényszerítették a gengsztereket a politika, önvédelmi érdekeik pedig a rendőrség és jogszolgáltatás megvásárlására. Könnyíti az alvilág dolgát, hogy a közvélemény továbbra is a múlt hőseivel keveri a jövő antihőseit, a militarizmus és a show szelleméből újjászületett jövőpolitika előfutárait. A globalizmus „immanenciasíkja" az egyetemes objektív bestialitás, a gengszterfilm pedig a nagyvárosok zavaros perifériáin előlegezi a globalizmust, mikropolitikaként. A bandák a társadalom beteg sejtjei, csírázó globalizmus-sejtek, jövő-nyomok, a kollektív jövő előfájásai.

Először a Kennedy-gyilkosság jelezte, hogy az államférfit kiszorítja a politikus: aki történelmet akar csinálni, s nem hagyja az üzlet törvényeire redukálni a politika törvényeit, halálra ítélt. Az "álom a történelemről" olyasmi, amiből fölébredünk, akárcsak az „amerikai álom". A gengszterfilm az „amerikai álom" önanalízise, mely szembesíti a fantázia reményeit az életismeret szkepszisével. A remények azt mondják, az ember cipőpucolóként kezdi és nagy

tröszt elnökeként érhet révbe. A szkepszis azt mondja, hogy „legfeljebb a második milliót lehet becsületesen megkeresni", azt is csak akkor, ha nem siet vele az ember, és nem fél, hogy becsületes „kis halként" a cápákat fogja hizlalni. A turbókapitalizmusban nincs többé idő a becsületre, az első millió megkeresésének módszereit tartósítja a tradicionális intelligenciát, a művelt polgárságot és a gentlemanlike-viselkedést elsöprő új világ.

Az igazi nagyfőnök nem a „gang" része, a nagy politikához vagy az előkelő pénzügyi világhoz tartozik (pl. Big Boy a *Little Caesar*ban). „A nagyfőnök mindent el tud simítani!" – hangoztatják a *Little Caesar* gengszterei. A ranglétrán lefelé haladva mutatkozik meg jelenség és lényeg egysége, felfelé haladva minden kapcsolatuk elvész, az ember mással végezteti a piszkos munkát, és annak látszik, aminek akar. A rangosok esztétikája más, mint a gyilkos csőcseléké, etikájuk azonban azonos. Az „alvilág" ébreszti rá a világot, hogy a „felvilág" nem kevésbé leszakadt, önállósult és elidegenedett. A „felvilág" már csak félvilág. Az alkoholcsempészek ellentársadalma, az ellenőrizhetetlen burjánzás, a „nagy társadalom", az eldzsungelesedő világtársadalom előképe. A bűn üzletei helyezik nagyító alá az üzlet bűneit. A számítás kegyetlen, az üzleti racionalitás kíméletlenebb gyilkos erő, mint a bősz ösztön. Minden üzlet annál jobb üzlet az egyik félnek, minél rosszabb a másiknak. A verseny szabályozott kifosztás, melyekben a joghézagokra épít az üzleti zsenialitás. A XX. századi politika már csak az aljasságban és kegyetlenségben ismer zseniket, szokták mondani, s az üzleti világ is ebbe az irányba halad. Az üzletkötés vereség vagy győzelem, hódítás vagy behódolás. A háború és a gazdaság a kifosztás és elnyomás stratégiai rendszerei. A gazdaságban a pénzáramlás az életlehetőségeket vonja el, míg a háborúban magától az élettől foszt meg a jogi játszmák által nem cifrázott és álcázott nyers hatalom. Ezek a plebejus politikai gazdaságtan gengszterfilmi alapjai.

A gengszter nem lát mást maga körül, csak harcot, ezért csak a harcban hisz. Az egyik ember jobban bánik a szavak fegyverével, a másik a géppisztolyokkal, de mind egyet akar. A törvény azok sikerét törvényesíti, akik felül kerekedtek, tehát lenyomtak és alul tartanak másokat. Akik már felül vannak, előnyeiket törvényesítik, míg a feltörekvők az önkényt dicsőítik. A győztesek önkénye nevezi magát törvénynek a vesztesek önkényével szemben: öntörvény és köztörvény ellentéte látszat; a győzelemre törő akarat lázadása e kegyetlen igazságra apellál. A győztesek öntörvénye jeleníti meg magát köztörvényként, a vesztesek közössége pedig a köztörvény által megvádolt öntörvénnyel, a törvényen kívül helyezett érdekeket érvényesítő daccal és virtussal identifikálódik. Jólét és hatalom egyenlőtlen elosztása a kiindulópont, melyben a gengszter nem jobb világot akar, hanem jobb helyet a világban. Nem azért akarja így, mert gonosz, hanem mert realista, elérhető célokat tűz maga elé. Mindent nyíltan megtesz a világgal, amit a világ sunyi módon megtesz velünk. A világ a gyógyszerárakkal vagy az orvosi ellátás költségeivel, rossz levegőjű városrészek kollektív gázkamráival, a minőségi táplálékot vagy a tiszta vizet megfizetni nem tudók mérgezett tömegtáplálékával, vagy a korábban kiharcolt jogok (munkához, pihenéshez való jog stb.) visszavételével öli meg azokat, akiket halálra ítél. A gengszter fegyverrel védekezik.

A hatalomra törő gengszter kegyetlen tettei közhírré teszik az élet kúszó inflációját. A gengszter, mert nem akar élő halott, puszta báb maradni, öl. A hulla az engedelmes ember idealizált képe; a hulla az ellen nem álló ember; a hulla a hatalom kielégülését szolgáló végső inger, az ingerek ingere, az egyoldalú ingeráramlás diadala: minden inger a győztesé, semmi a vesztesé.

A gengszter bűne, hogy lecsupaszítja, közvetlenül megjeleníti a közrend hazugsága által leplezett igazságot, a háború és elnyomás igazságát. A gengszterfilm plebejus kizsákmányolás-elmélete megmaradt, s tovább él, míg a marxista kizsákmányolás-elmélet – mely a kapitalista kegyetlenséget államkapitalizmussá fokozva, s ezzel a globális kapitalizmus központosító tendenciáit előlegezve idealizálta – összeomlott.

A gengszternek hullává kell válnia, másként a gengszterfilm komédiává alakul. A gengszterhalál mint műfajkövetelmény kettős igényt elégít ki: az erkölcsi érzéket is kielégíti, mert a gengszter gyilkos, és a kapitalizmus igényét is kielégíti, aki bűnbakot küld ilyesformán, maga helyett, a fennálló világ kegyetlenségéért valóban, végső soron felelős haszonélvezők és igazolók helyett, a villamosszékbe. A gengszterfilm hőse sokszorosan hullajelölt, egyrészt a készülődő turbókapitalizmus „korán jött forradalmáraként", egy átmeneti időben, amikor a törvénynek és kultúrának még önmozgása is van, nem vetették teljesen alá és fogták be a turbókapitalizmus szekerébe; másrészt későn jött Robin Hoodként, aki még az alávetettek felemelkedési vágyainak is kifejezője, még a „fekete gazdaság" népi hőse, egy olyan időben, amikor a nagy politika és a nagy üzlet összefonódása még nem feketébb a fekete gazdaságnál.

A gengszterháborúk nagyvárosi népköltészetének tanulságai önmaga komolyan vételére késztetik a törvényességet, a klasszikus gengszterfilmek megoldása azt sugallja, hogy a kapitalizmus javítható. A gengszterfilm olyan műveleti rendszer, melynek célja a mindennapisággá szervezett iszonyat átdolgozása, átváltása reményre. Ha ez nem sikerül, marad a gyengék vigasztalása: jobb élni szolgaként, mint meghalni úrként.

A *Little Caesar* elején Rico viszatolja az óramutatót. Tette alibi igazolását szolgálja, de mélyebb értelme is van: a./ visszaforgatni az időt, a nem-egyidejűség, a korszerűtlenség képeként; ez a nem-egyidejűség mindig kiélezett konfliktusokhoz vezet, ha olyan rétegek lépnek be a társadalomba, melyek kimaradtak abból a kulturális felhalmozásból, mely lehetővé tette ezt a társadalmi formációt; b./ az óramutató visszatolása a nosztalgia műve is, az elmúlt hőskorszak, a „régi virtus" vágya, lázadás az egyént lefokozó, ipari és hivatalnoki hadseregekbe besorozó társadalom ellen; c./ végül Rico gesztusa az idő megállítása: a „megáll az idő" élménye, az ekstázis kifejezése, „oly szép vagy, ó maradj tovább" helyett „oly nagy pillanat vagy, maradj, ne múlj" értelemben.

A gengszter a múltak halmaza, nemcsak az iszonyatos monstrum örököse a sivár köznapiságban, a császároké, királyoké is. Emlékezzünk, milyen szürke figura a főügyész, akit a kis Cézár leterít egy étterem előtt. Fent sivár, arctalan, felcserélhető hivatalnokok vannak, lenn születnek a cézárok, királyok, hadvezérek, zsenik, akik nem kaptak ambícióikhoz és tehetségükhöz kultúrát. Tán nem szeretjük őket, ámde csodáljuk. Sokszor van úgy, hogy ellenfeleiknek drukkolunk, de velük azonosulunk. Johnny Rocco „több volt, mint egy király" – mondja Bogart a *Key Largó*ban. S. J. Kaminsky hívja fel rá a figyelmet, hogy a *The Godfather* címe már nem a királyi, hanem az isteni analógiát mozgósítja (Stuart M. Kaminsky: American Film Genres. New York. 1977. 6. p.). A társadalom éppúgy képtelen integrálni a legmagasabb intelligenciát és a vele járó avantgarde életvitelt, mint a legalacsonyabb nívót, így a lázadó zseni hadserege lesz a barbárok tömege, s máris készen van a gengszterfilm ellentársadalma.

A korszerűtlen gengszter, mint modern vadember, nemcsak a hőskorszakról lekésett hős, egyben a jövő elvadulásának beharangozója: a gengszterfilm teremti meg a turbókapitalizmus emberképét. A harmincas évek pionírfilmjeit követő második nagy hullámban vagy virágkorban

a régiekre visszatekintő gengszterfilmek önreflexívvé válnak. Rocco, magyarázza a Bogart-hős a *Key Largó*ban, nem valamilyen konkrét célért küzd, egyszerűen „többet akar", mindig többet, nincs határ.

Az, aki csak vegetál, halhatatlan, mert egy örökké egyforma életszubsztancia reprodukciója, olyan lényeg megjelenése, mely a sejthalmazok váltakozásában reprodukálódik. A futószalagon készült, beszabályozott, gyári ember utánoz, utánzó aktusok komplexuma, ismétlés. A gengszter ezzel szemben tervezi, figyeli és megítéli magát (a *Little Caesar* hőse gyakran áll tükör előtt, divatproblémákon vívódik, kamera előtt pózol, a nyilvánosságról és az utókorról gondolkodik), önmaga Pygmalionja, ami annyit jelent, hogy találkája van a halállal, az individualizált életszubsztancia sorstragédiája végén, amikor a világ legyőzi azt, aki le akarta gyűrni a világot. A harmincas és negyvenes évek gengszterfilmje hőseiből még akkor sem hiányzik a nagyság, ha az a világ, amelynek előzményeiként elemezhetjük őket, ma már nem produkálja ezt a nagyságot.

4.12.2. Gengszter és rabló

Stendhal írja az Olasz krónikákban, A castarói apátasszony bevezető részében: „Nyilvánvaló, hogy napjainkban sem szeret senki rablókkal találkozni, de ha bűnhődnek, mindenki sajnálja őket. Mert a talpraesett, gunyoros nép, amely kinevet minden iromány t, amit az urak cenzúrája engedélyezett, rendszeresen olvassa azokat a kis költeményeket, amelyek a közismert rablók életét beszélik el forró együttérzéssel. Ezekben a történetekben olyan hősiességet talál, ami elbűvöli az alsó néposztályokban mindig megtalálható művészi érzéket; különben is annyira unja a hivatalos dicséretet, amely egyeseknek mindig kijár, hogy mindent, ami e műfajban nem hivatalos, rögtön a szívébe zár." (Stendhal művei. 5. köt. Elbeszélések. Bp. 1968.15. p.). A gengszterfilm előzménye a ponyvairodalom rablóromantikája. Stendhal a szenvedély natúrhőseként állítja szembe a rablót a konvenció és konformizmus kultúrhőseivel. „Olaszországban mindenféle érdemet elismertek…" írja ugyanott, ami azért termékeny, mert ha csak a megfelelés érdemét ismerjük el, előkészítjük „valamennyi szenvedély fokozatos megsemmisülését"(uo. 14. p.). „Általában elmondhatjuk – írja Stendhal –, hogy ezek a rablók voltak az ellenzéke azoknak a kegyetlen kormányoknak, amelyek a középkori köztársaságok helyébe léptek Olaszországban." (uo. 13. p.). Rabló és gengszter különbsége, hogy míg a rabló a hatalom és a közemberi alkalmazkodás viszonyát a lázadással mint a hatalom ellenpólusával egészíti ki, így a közember lesz a közép, s az illegális illetve legális hatalmak a pólusok, a gengszterben megvan a hajlam a hatalommal való összenövésre. Ő is illegális eszközökkel élő lázadó, ám a hatalom is igénybe vesz illegális eszközöket, s az emberektől való eltávolodása mértékében gengszterizálódik. A rabló és a gengszter is népi hős, de míg a rabló politikailag is képviseli a népet, a gengszter csak lélektanilag. Az ember érdeke már nem ismer magára benne, de szenvedélye még igen. Ezért a gengszter nem eszmény kifejezése, sokkal inkább gyónás terméke.

Brecht gengszterfilm szüzsei nem kellettek Hollywoodnak, mert a rabló, a zsivány népi hős, akit sajnálni és szeretni akarunk, míg Brecht a gengsztert a fasizálódás analízisére használta, filmterveiben csakúgy, mint az Arthuro Uiban. Ha a gengszter győzne, hatalma azzá alakulna, ami a diktatúrák káderrétege, törvény, bíró, hóhér, gyilkos és tolvaj egy személyben,

archaikus zsarnokbanda, modern elnyomó apparátusok és kiszolgáló szakemberek által nyújtott korlátlan lehetőségekkel ellátva. A gengszter számára csak bukása őrizheti meg szimpátiánkat.

4.12.3. Gengszter és detektív

Krimi és gengszterfilm ész és szenvedély fordított hierarchizálói, melyek egymást kölcsönösen dekonstruáló komplementer műfajokként állnak szemben. A rabló és a lovag közötti alakulat a rablólovag. Míg a lovag – Don Quijote idején – bohóccá válik, a rabló viszi tovább – a rablólovag által a jövő számára átdolgozott – lovagi tradíciót. A rabló mint lázadó szegény és a gazdagok ostora dicsőséges anarchizmusára válaszol a krimi a detektívvel mint az ész (és az állam) uralmát idealizáló figurával. A filmművészet azonban lekésett az észről. Az Edgar Allan Poe és Conan Doyle által konstruált nagy detektívnek a filmműfajok rendszerének kibontakozása idején már nincs elég ereje, hogy reprezentatív filmműfaj kristályosodjék ki körülötte. Sikeres szériák akkor jönnek létre, ha lefokozzák a figurát, s dilettánsként jelenítik meg (mint a *Thin Man*-filmek vagy Georg Pollock *Miss Marple*-filmjei). Az író a nagy detektívben ismert magára, a filmes a gengszterben. A nagy detektív irodalmi uralmára válaszol a filmben a nagy gengszteré. A nagyság újra a lázadó oldalon van, a lázadás újra bosszú a társadalom fölött, de már nem olyan következetes naturális ellentársadalom, mint a rablóé, megvan benne a beépülés, a hatalmi összeszövődés és a legalizálódás szándéka.

A filmtörténetben a gengszter előbb talál magára, mint a nyomozó. A gengszter a tett figurája, a nyomozó a megismerésé, aki a kisiklott tett, az erkölcsileg halott élet „hullaboncolójaként" lép fel; a filmtörténet logikusan kezdi a gengszterrel, de a külső események is erre késztetik. Az 1929-es gazdasági válságot követően egy év alatt megtalálja a gengszterfilm a műfajalapító nagyformát, melyet gyorsan követ félszáz hasonló film, míg 1934-től nem a műfaj kifáradása, hanem az általa bemutatott kíméletlen és álszent kényszerkultúra védekezési mechanizmusai szorítják vissza a produkciót.

A gengszterfilm olyan bűnügyi műfaj, melyben az elkövető a hős, nem a nyomozó. Amikor a cenzúra lecsap a műfajra és nehezíti a produkciót, a gengsztereket alakító nagy sztárok átmennek nyomozóba: ekkor születik meg a rendőrfilm műfaja és a film noir privátdetektívjei, akik az ész diadalát képviselő nagy detektív helyére lépnek.

A rendőr az a hőstípus, aki utoljára lép ki a kórusból, s továbbra is azt képviseli, minden kis igazság az övé s minden tragikum, hübrisz a gengszter oldalán jelenik meg. A bűnügyi film világában a legalitás prózai és a nagyság illegális. Az igazság rabságként és determinációként tételezett, a szabadság pedig betegségként. Az erény szokásként és a kreativitás bűnként. A bűnöző a hitelesebben zseniális, már nem a detektív. Amennyiben a rendőr figuráját fokozni akarjuk, csak a gengszter pesszimizmusa és magánya lehet a forrás.

A rendőr a gengszter tanítványa a filmtörténetben, és addig nagy, amíg ez így van. Az ezredvégen a rendőr militarizálódik és elhivatalnokosodik, mert a hivatal is militarizálódik, a gengszter pedig megőrül, a szenvedélyt, mely metaforikus őrület volt, klinikai értelemben kezdik most már őrületnek tartani.

4.12.4. Gengszter és tragikus hős

Míg a hősmitológia a jelen nézőit vitte el a múltba, a szerelemmitológia pedig a múlt, a XIX. századi melodráma problémáit importálta a jelen tematikájába, a film a gengszterfilmmel érte utol az aktualitást. A *Little Caesar* a bemutató idején kifejezetten realisztikus és híradószerű műnek tűnt. A gengszterfilm nemcsak a tragikus hős adaptációja a modernitás tükrében, az epikus hősnek is örököse a hősietlen prózában. Az államosított világ kisemberének sajátos változata, akinek joggá meszesedett erkölcsiségét szétveti a nagyság szenvedélye. A szabályt, mely nem tudja tekintetbe venni a tömegtársadalomban az egyéniséget, szétveti az individuális kreativitás.

A western múltja vagy az egzotikus kalandfilm perifériái által konzervált hősvonásokat a gengszterfilmben az antihős veszi át, ő a magányos hős, önmaga törvénye, kívülálló, fékezhetetlen típus, akinek lelke belső határvidék. A *Little Caesar* rendőre perverzen impertinens alak, a gengszter alkalmasabb a nézői együttérzés felkeltésére. Mervyn le Roy filmjéből származik a végeérhetetlen *Columbo*-sorozat rendőrjének trükkje, Flaherty nyomozó mindig elbúcsúzik, de az ajtóban megáll, megfordul, s ekkor adja elő döntő mondanivalóját. Az ő esetében ez gúnyoros játék a partnerekkel, a hatalmi viszony barátinak s a kegyetlenség szórakozott jámborságnak álcázása. A *Columbo*-sorozat egy olyan világ terméke, mely – úgy látszik – bevette Flaherty trükkjét. A gengszterfilmi rendőrben a konformista, az adott konzerválója, a viszonyokra rá nem kérdező szellemi kényelem képviselője, a legális erőszak gépezetének csavarja, az egykori álhős akar hőssé válni, ami nem sikerül. Így csak álhősök állnak szemben egymással, tragikus álhős a prózaival.

A gengszterfilm karrierdrámaként születik, a sikerember felemelkedése és bukása történeteként. A felemelkedés története az epikus hős örökségét mozgósítja, a bukás a tragikus hősét. A homéroszi hősök megelőzik a tragédia hőseit: ahogyan a tragédia az ősepika történetét zárja és váltja le, úgy zárja le a gengszterfilm a hősfigura modernizálásának pozitív kísérleteit.

A gengszter mindent megtesz, amit az epikai és drámai hősök tettek, de a gengszter önző formában teszi. A versenytársadalomba egymás ellenében belevetett izolált embereknek egyetlen igazságuk marad: segíts magadon, az ördög is megsegít! A gengszter mint antihős az el nem ajándékozott siker hőse, aki nem szolgál mást, magánál nagyobbat, többet. Minden erénye bűnné válik, amennyiben a jótett hőstörténete az önzés sikertörténetévé alakult.

A gengszter a rossz kollektivizmus és rossz individualizmus találkozási pontja, kölcsönös kiegészítésük kifejezése. Közege a csoport, a csapat, a „gang", mely militarizált rohamcsapat, parancsteljesítő dresszúra tartja össze, nem szellemi közösség. A gengszter soha sincs egyedül, de mindig magányos, énje a börtöne, melynek nagyságeszméitől nem szabadulhat. Ahogy a csoport sem valódi közösség, ez az én sem érzékeny és reagens, nem fejlődőképes személyiség. A melankolikus gengszterfilm megkettőzi a melankóliát: a bűnös múltból jó lenne kilépni, de nem lehet, ahogy a románcban a szerelmet jó lenne tartósítani, de nem lehet (*Magas Sierra*). A melankolikus gengszterfilm hőse menekül a múltja elől, igazi énjét keresi, titkos énjét szeretné kiélni, a visszaeső bűnös történeteiben azonban a múlt nem ereszt, a külső én, a hamis én vésődött bele a viszonyokba, reá emlékezik és őt tartja számon a világ.

4.12.5. Gengszterfilm és western

Edward G. Robinson dühödt gyűlölködéssel beszél a Nyugatról a *Little Caesar* elején. A cselekmény azzal indul, hogy a film hőse Keletre készül, elhagyja a vidéki, agrár Amerikát. Az új jelszó: Fel Keletre, fiatalember! A westernben az öléstől jutnak el a munkáig, a gengszterfilmben fordítva. A self made man a városban keresi az életet. A westernben a cél a kert, a ház és a szülő nő, a gengszterfilmben az autó, a telefon, a fegyver, az iroda és a banda, a gyilkosságban való társulás.

A western lassú és fáradságos, de szerény és biztos felemelkedésről szól, mely felemelkedés megduplázódik, az összehangolt, egymás által közvetített egyéni és kollektív felemelkedés képeként. A western hőse esetében a vég a kezdet ellentéte, míg a gengszter visszajut a kezdethez. Az „aszfaltdzsungelben" , a gengszterfilm steril világában „valójában csak egyetlen lehetőség van – a bukás. A város végső lényege az anonimitás és a halál." (Robert Warshow: A gengszter mint tragikus hős. In. Balogh Gyöngyi /szerk./: Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény. 3. köt. Tömegfilm. Bp. 1979. 178. p.).

4.12.6. A gengszter és barátja

A *Little Caesar* a kevéssé kies, inkább nagyon is kietlen vidéki Amerikában indul, ráadásul éjszaka, rossz látási viszonyok között. A nagy sötétség közepén gyúló és kialvó fények szinte természeti eseménnyé teszik a bűnt, mint egy villámcsapás vagy vulkán kitörése, ugyanakkor distanciálnak is tőle, a cenzúra kívánalmainak megfelelően. A szereplőkkel nem a bűntett közben, csak utána találkozunk és ismerkedünk, valami sivár kis bisztróban. A kiindulópont a bűntett, s egy tettnek két tettese, dupla alanya van, Rico (Edward G. Robinson) és Joe (Douglas Fairbanks Jr.). A film férfifilmként indul, a tett pedig bűntett, mintha a nyers erőt a kiinduló férfivilágban hiányzó nő fékező vagy formaadó tevékenysége tántoríthatná el a bűn útjáról, ami egyúttal erotikus jelentést ad a bűnnek. Később, az első csók közben Olga (Glenda Farrell) megriad: „Mi van a zsebedben, Joe?" A nő félelmeinek tárgya Joe fegyvere, mely maga is kétértelmű, hiszen vígjátékokban a *Little Caesar*ban felidézett helyzet erotikus értelmet hordoz: (pl. „Vedd ki a kulcsot a zsebedből, Joe, mert nyom!") A nő félelmeinek tárgya nemcsak a férfi fegyvere, hanem még inkább a fegyver által képviselt múltja. Olga szakadatlanul elválasztani próbálja egymástól szerelmét és annak múltját. („Most, hogy ilyen jól megegyeztünk, nem tudnád abbahagyni?") Joe is, Rico is hiába magyarázzák, hogy az ember nem szállhat ki a múltjából. Joe a nőnek magyarázza: „Nem lehet ezt csak úgy abbahagyni!" Rico Joe-t győzködi hasonlóképpen: „Ha nem végzed el a munkát, ők végeznek veled." A nők előtti világban a férfiak erotikája nem differenciálódik világosan az agresszivitástól, a szeretet a gyűlölettől; az erotika, nő híján, dühöngés. Egyúttal a férfi a nő pótléka, hiszen Joe olyan társa Riconak, mint Olga lesz Joe-nak. Olga iránti szerelme veszélyezteti Joe életét, míg Joe iránti szeretete hasonló szerepet játszik Rico sorsában.

Az alternatíva Joe és Rico viszonylatában fogalmazódik meg, Olga csak rákényszeríti Joe-t, hogy megvalósítsa, az erősebb Ricoval szemben, magát. Olga azt akarja, hogy Joe a maga és ne Rico tehetségének sugallatát kövesse. De Rico a társadalomépítő, a szociális hérosz, Joe csak álomvilágot épít, táncosként. A társadalomépítő szociális hérosz építő

anyaga az iszonyat, módszere a kegyetlenség. Rico ölni akar, hogy megváltoztassa a viszonyokat, Joe elfogadja a viszonyokat, hogy táncolhasson. Az egyik reális hatalomra tesz szert az emberek szükségletei és szorongásai által, a másik szimbolikus hatalomra az emberek ábrándjai által. Rico elutasítja Joe értékeit, a táncot és a nőket. „A tánc nem férfimunka!", „Hozzám tartozol, fütyülök a nőidre!", „Szerelem? Ugyan már! Amióta behálóztak, nem vagy a régi!"

A *Little Caesar*ban Joe hagyja cserben Ricot, ahogy Raoul Walsh gengsztereit (*The Roaring Twenties, Magas Sierra* stb.) a szeretett nő. Joe kiszállását megengedik a sorshatalmak, mert nem láttuk őt gyilkolni, Rico ölt, Joe a taxiban ült vagy az előcsarnokban falazott. Rico ugyan megfenyegeti barátját, de képtelen beváltani a fenyegetést, míg Olga nem fenyegetőzik, de lépéseket tesz Rico ellen („Fel kell számolni a bandát…amíg Rico lakat alá nem kerül, egy perc nyugtunk sem lesz!" Olga feljelentést tesz, Joe az Olga által vallomásra kényszerített terhelő tanú („Semmi értelme örökké menekülni." – hangoztatja a nő.) Rico előbb éri el áruló barátját, mint a rendőrség, de nem tud lőni, sőt meg is védi őt társától, aki lepuffantaná. Ezzel, az általa tanúsított egyetlen emberi érzelmi megnyilatkozással kezdődik Rico hanyatlása, s ez okozza végül halálát. A tökéletes, végigvitt privatizáció nem más, mint a gengszterkapitalizmus államosítása, az alvilág államosítása vagy az állam alvilágként való szerveződése, felettes alvilág. A *Mocskos arcú angyalok*ban is azért bukik el a gengszter, s azért sikerül az atya műve, a gengszterkapitalizmus felszámolása, mert a film igazi hőse, a gengszter, védelmezi az atyát, tehát ő is a gyermekkor, a szolidaritás, az eredeti ember belső maradványaiba pusztul bele. Ha nem maradt volna benne semmi emberi, a gengszterkapitalizmus nem lenne felszámolható.

A *Scarface* megkettőzi a kamaszosan egzaltált barátságtémát. Van egy tragikus szál, Tony Camonte (Paul Muni) és Guino (George Raft) szerelmi háromszög- és incesztustematikával kombinált barátsága, s egy komikus szál, Tony és titkára viszonya. A karrier csúcsai felé haladó Tony titkárt foglalkoztat, akinek a telefonokat kellene fogadnia, de nem tud megbarátkozni a készülékkel, fegyvert fog a barátságtalanul csörgő masinára, Tonynak mellé kell állnia és súgni. Titkárral minden bonyolultabb, mint egyedül, de így illik, a főnöknek kell titkár. A film visszatérő komikus pillanatai a zenebohóc mintájára elképzelt telefonbohóc, a titkár afférjai a telefonnal. Gengsztertámadás zajlik, mindenki az asztal alatt, a telefonnal küzdő titkár azonban verejtékezve hallózik. Nem boldogul a telefonnal, ez az ő nagy csatája, csak kalapját kapva le ösztönösen, s rejtve zakója alá, rápillantva, nem lyukasztotta-e ki valamely golyó.

Tony, Guino és a titkár úgy menetelnek végig a filmen, mint új három testőr. A komikus titkárt a végső leszámolások idején is Tony mellett látjuk. Hasba lőve tántorog főnöke után, amikor megszólal a telefon. Nehezen odatántorog, felveszi a telefont: „Én vagyok! A titkár." Utolsó perceiben végre teljesíti feladatát, elvégzi a munkát, amire Tony alkalmazta, közvetíti az üzenetet: „Poppy az, főnök." – nyújtja a kagylót, és meghal. A cselekmény csúcsán a bohóctárs is eléri, a komikum közegéhez is hű maradva, a tragikus nagyságot. A telefonepizód a másik cselekménnyszál számára is értékesül: Tony már nem tud beleszólni a telefonba, elvesztette, akiket szeretett, belsőleg elbukott.

A *Public Enemy* a szembe került testvérek vitáját, az „utak elválnak" motívumát váltakoztatja a fizikai testvériségnél mélyebb szellemi testvériséggel, mely paradox módon a bűnben valósul meg, akárcsak a háborús hőstett, mely akkor is lehetséges, ha a háború „igazságtalan háború". Mike (Donald Cook), a vérszerinti testvér, a hivatalos morál képviselője. A film

elvileg neki ad igazat, mégis kompromittálja őt a szimbolikus kontextussal, melyben megjelenik. A film elején kegyetlen apafigurát látunk, aki fenyegetően tornyosul a kis Tom fölé, és nincs más érve, csak a nadrágszíj. A későbbiekben az ő örököse az idősebb testvér: Mike. A két testvér elfajuló vitáiban mindig Mike az, aki üt. Mindig a törvény, a rend, az erkölcs üt, s annak, akit ütnek, nem lehet igaza. A film azonban annak oldalán áll, mert annak története, akinek nem lehet igaza.

Tom (James Cagney) csíkos ingben jelenik meg, fesztelen proletárként, míg a villamoskalauzként esti iskolába járó Mike, mellénye, fehér inge, csokornyakkendője által, tekintélyes középosztályi külsőt ölt. Tom haja hátrafésült, Mike kettéválasztott frizurája olajosan fénylő, simára nyalt. Mike önkéntesnek jelentkezik, hadba vonul, a nemzet és az emberiség katonája, míg Tom otthon marad, gondoskodni anyjáról. A háborúból hazatérő, kitüntetésekkel dekorált katona forr a dühtől, nem azt a civilizációt találja otthon, melynek védelme és terjesztése érdekében hadba vonult. Ugyanaz a káosz és terror várja otthon, melyet Európában akart legyőzni. „Vér és sör!" – kiabál, kidobva a sörüzletben meggazdagodott Tomot, aki még megjegyzi, hogy Mike keze sem tiszta, emberölésért kapta kitüntetéseit. A nagyüzemi ölés dicsőség, csak a kisüzemi bűn? Ha az állami erény bűnnek is tekinthető, akkor a privát bűn is lehet erény. A gengszterfilm, míg a felszínen a közmorált hirdeti, részleteiben tele van kételyekkel és ellenvetésekkel.

Tom és barátja, Matt (Edward Woods) viszonya az ellentéte a *Little Caesar* barátságmotívumának: ott a hős, itt a barát hal bele. A *Public Enemy*-ben látjuk – Jean Harlow jóvoltából – a legszebb gengszterszerelmet, a legnagyszabásúbb gengszterszerető platinaszőkét, ám a csúcson ő is elmarad a hős mellől, csak Matt, a barátja, a bevezető jelenetek, a gyermekkor képei óta társ, marad vele. Matt, akárcsak a *Little Caesar* vagy a *Scarface* gengszterbarátja, békésebb, jámborabb típus, ám hűségesen vele tart az erősebb, markánsabb figurával. Az erényhős Mike, bár elfogadjuk, hogy az ő türelme, szerénysége, teherbírása, szabálykövető fegyelme biztosítja a fennmaradást, színtelen, feszes, unalmas figura, a kor „szocreál" pozitív hőseire emlékeztető: a másik oldalon jelenik meg minden erő és nagyság. Mike sorsa nem dramatikus, van munkája, menyasszonya, türelme, valószínűleg elér majd egy tisztes átlagos életszínvonalat: ez minden. Nem benne nyilatkoznak meg az élet titkai, a lét végső problémái. Nem is akar más lenni, olyan akar lenni, mint mások, s tudja, konformitása mértékében juthat egy fokkal feljebb a társadalmi ranglétrán. Mike az elfogadó és alkalmazkodó típus, Matt a lázadó; a gengszterfilm anarchizmusa tiszteli az elfogadót és csodálja a lázadót. Együtt érezni az utóbbival tud. Tom és Mike viszonya meghasonlás az erényben, Tom és Matt barátsága megdicsőülés a bűnben és kárhozatban. Amikor Tom, nem bírva a bezártságot, eltávozik a rejtekhelyről, Matt követi: „Összetartozunk." Kinn orgyilkosok várnak, s a leterített Matt int Tomnak, meneküljön, Tom pedig a következő jelenetben, szakadó esőben áll a viperafészek, az ellenfél kivilágított lokálja előtt. Kísérteties vigyorral, halálra szántan lép be, már nem az életről van szó, csak a bosszúról: Gwen hiányzott neki, azért hagyta el a rejtekhelyet, de most már nem gondol Gwenre, csak Matt halála számít.

4.12.7. A gengszter halála

A gengszterfilm kiindulópontja az amerikai álom. A *Little Caesar*-beli Rico, a nyitó jelenetben a dühös kisember, tele gyűlölettel és felháborodással, mert a törvényes világban nem működik az amerikai álom, egyúttal tele elszánással, hogy az alvilágban csináljon kriminális karriert, mely maradék perspektíva az amerikai álom visszavonulásának utolsó állomása. Az egyetlen munka, ahol még megvan a káprázatos felemelkedés ígérete, az ölés, ami gyanúba kever minden szédítő sikert, talán mind tartalmazza a gonosz mozzanatát, így a startnál mindenek előtt ezzel kell megbékélni, amit az igazságtalan világ képe segít megtenni.

A nagy álom piszkos álommá változik már a felemelkedés startjánál, s végül ez is cserben hagyja az embert. A gengszterhalálban a siker képe gúnyolja a bukott nagyra törőt. Rico a táncospár óriásplakátja alatt vívja utolsó harcát és hal meg. (Hasonlóan pusztul el Tony Camonte az utazási iroda neonreklámja alatt.) A tánc is olyan tett, amely két szubjektumra épül. A tökéletes együttműködés eredménye a rajtaütésekben az áldozat halála, a táncban a siker; de a revüfilmekben az új sztár sikere is a régi sztár sikerének halála.

Rico pusztulása ellentmondásos érzéseket kelt, mert megsértette ugyan a társadalom írott törvényeit, de olyan társadalomét, melyben nem hitt, mely ellen lázadott. Joe ezzel szemben minden társadalom íratlan törvényét sértette meg, amikor elárulta barátját, az őt élete árán is védelmező Ricot. Így Joe ragyogó karrierje, melynek visszfénye világítja meg Rico kegyetlen és szomorú halálát, a törvényesség diadala, de az árulásé is. A törvény rendben tartja ugyan a társadalmat, de lényege nem a hűség, hanem az árulás, mert az absztrakt embert posztulálja, nem a konkrétat. Rico halála hősi halál. Továbbra is a szenvedély embere: „Majd én megmutatom." – fogadkozik utolsó útján. Nyomorúságos halála is diadal: „Megmondtam, hogy ilyen szemét alak, mint maga, nem rak rám bilincset." – mondja még a rendőrnek. Aztán, bukása kontrasztjában is megint önnön nagyságát csodálja: „Nem akarom elhinni, hogy tényleg vége."

A *Scarface* cselekménye Big Louis Costello halálával indul. A gyilkos maga a film jövendő főhőse, Tony Camonte, e pillanatban még Johnny Lovo (Osgood Perkins) testőre, a megbízó pedig a Big Louis területét átvevő Johnny. A színhely a 22. utca. Az időpont: késő este, ünnep után. Elmúlt mulatság szemetén keresztül hatol be a kamera az elhagyott lokálba, melyben Louis henceg az utolsó vendég társaságában. A gyomorbajos Big Louis kanmurijának vége a csömört megédesítő hencegés: egészen fönt van, a csúcson, magyarázza a gengszterfőnök, s ha így van, ez megpecsételi sorsát, mert a csúcs másik értelme az, hogy nincs tovább, aki elérte, amit elérhet, annak vége, akinek a története beteljesedett, az a továbbiakban történet nélküli ember. S vajon az embert nem története tartja-e életben?

Az ember előbb élet és halál bíráinak parancsára öl, utóbb maga élet és halál bírája. Addig élet és halál bírája, amíg van hova emelkednie. A nyitó jelenetben Tony Camonte még csak hóhér. Azt is mondhatnánk, Johnny Lovo a nagyvárosi pokol főhatalma, az alvilág istene, aki az ítéletet hozza, Johnny pedig még „csak" a halál, ami nemcsak hátrány, előny is, mert az istenek halála is témája a mítoszoknak.

Big Louis telefonál az elmúlt örömök cifra szemetében, míg valaki a képtér legmélyén belép az ajtón. A tettesről, ki csak a halál történésének, az elkerülhetetlen gonosz végnek megszemélyesítője, indirekt képeket kapunk. A cenzúra nem engedi a bűntett direkt ábrázolását, a rendezők azonban a szükségből erényt csinálnak, s a klasszikus gengszterfilm

kidolgozza a halál metafizikáját. Baljós fütyörészést hallunk, s a fütyörésző nem jelenik meg, csak árnyát látjuk, melyet előbb a folyosó fehér falai emelnek ki, maga az ellenfényben szemlélt alak válik árnnyá, egész fizikai valójában, utóbb, miután belép a kivilágított térbe, egy mattüvegen túlról szemléljük, most már csak az üvegre vetett árnyát. Nem individualizálódik, az árnyvilág követeként jön el a halálra ítélt bűnösért, akinek azért kell erőszakos halált halnia, mert maga is, mint bűnös kockázatvállaló, az árnyékvilág követe; ebben azonban az is benne foglaltatik, hogy Tony Camontét is utoléri majd a sors valaki másban, ahogy benne megtestesülve érte utol Big Louist. A feltörekvő ember ezúttal nemcsak gyilkos, több, maga a halál, ami paradoxizálja célját.

A gengszterek ellentársadalma kifejezi a valódi társadalom Titkos Törvényeit, s bizonyos vonatkozásban még igazságosabb is annál. A törvény demokráciájának elmulasztott ígéreteit valósítja meg az erőszak versenye. A nincstelenség, az alullét erő, a felüllét ezzel szemben gyengeség. (Pete Montanának befellegzett, nem kell-e a területe, kérdi a nagyfőnök Ricót a *Little Caesar*ban. A gengszter azonban abból, hogy a nagyfőnök ajándékoz, s nem parancsol és fenyeget, arra következtet, hogy a nagyfőnöknek „befellegzett". „Nemcsak Pete Montanának fellegzett be, hanem a nagyfőnöknek is, ő sem a régi!" – állapítja meg gúnyosan az északi városrésszel az imént megajándékozott Rico. Az erős, Rico szerint, nem ad, csak elvesz. Az erős az, aki nem megnyerni akar, hanem megfélemlíteni tud. Rico csak a rettegés rendjében bízik, csak a kegyetlenséget tiszteli, a gyengeséggel azonosított jóságot vagy nagylelkűséget megveti.) Tony Camonte az első áldozat után rögtön nekimenne a másiknak, Lovo azonban visszatartja: O'Hara túl nagy falat nekünk. Lovo puha ember, állapítja meg erre Camonte.

A bűntettet követő kihallgatás a hetykén pimasz Tony Camonte bemutatását szolgálja. Megjelenik a semmi által nem fékezett fiatalember, akiről lepereg minden érv és intés, nem jut el hozzá a szavak értelme, mert csak a fegyverek nyelvében hisz. Egyetlen hatékony érv van, a másik ember végleges elhallgattatása. Ezt a világot idézi fel József Attila a Tiszta szívvel című versben: „Kiröhögtem az oktatómat."

Az ölés – a halál megszemélyesítői számára – közönséges fizikai munka. Pontatlan, tökéletlen munkát végeztek, rója meg Lovo hőseinket, Tony Camontét és barátját, Guino Rinaldót. Ez azt jelenti, hogy az egyik áldozat életben maradt. A tökély hiánya: maga az élet. A tökély az élettelen dolgok lehetősége, a tökéletes társadalom a legborzalmasabb társadalom, élőhalott világ lenne. Nagy virágcsokrokkal állítanak be a kórházba, tüzelnek, s az áldozatra, a ravatallá vált kórházi ágyra dobják a világot. A gengszterek csak felgyorsítják a dolgok menetét. Egy csokor virág teljesít két funkciót, a beteglátogatás és a gyász kellékeként.

A hulla nemcsak munkatárgy, nemcsak a karrier nyersanyaga, hanem üzenet is. Láttuk, a szavakat nem hallják meg a tolongó, legázoló világ emberei. Minden elküldött levél, mely szavakból áll, valójában el nem küldött levél. Van-e üzenet, amely eljut a címzetthez? Igen: pontosan a hulla az! A kórházi gyilkosság után egy lódulva kanyargó autóból társuk hullája gurul hőseink elé „Kezeket el az északi városrésztől!"- felirattal.

A parancsoló Lovo nem tud lépést tartani a parancsteljesítő Camonte szenvedélyével, így egy idő után nem világos, ki terjeszkedik a kettő közül az új bűntettek által. O'Hara elintézése után Tom Gaffney, a soron következő ellenfél, gépfegyvereket csomagol ki. „Nem lesz még hatalmasabb!"- fogadkozik a Camonte terjeszkedése által fenyegetett konkurens.

Színházban terpeszkedik Tony, társai koszorújában, innen indul a következő mészárlásra. Gaffney élvezettel tekézik, a kamera követi a dobást, a lehulló bábok látványát, Gaffney elégedett arcát. Új dobás következik, míg hátul beözönlik Tony bandája. Gaffney nagy lendületet ad a tekegolyónak, mozdulata azonban megtörik, az alak összeomlik. A neki szánt golyó előbb ér célba, mint az általa elindított. Elindítója már nincs, amikor a tekegolyó talál. A tett és eredménye túllépi, maga mögött hagyja a cselekvőt. Csak az objektív eredménynek van súlya, a szubjektum szétfoszló fantom csupán. Az ember összeomlik, tette azonban még él, a golyó rohan a pályán, és talál, az utolsó báb is perdül, imbolyog, végül az is lehull, most már Gaffney képviseletében: Tony felemelkedése nem ismer akadályt. Gaffney halálát követi Tony diadalmas, zenés bevonulása a Paradise termeibe, már ő a valóságos főnök, míg a címzetes főnök továbbra is Lovo. Csábos dallamok jajgatnak megejtőn, ölelkező párok ringnak, a mások iszonyatos halála e fellélegző boldogságélmény ára. Camonte vezérkara élén vonul, pózol, integet.

4.12.8. A gengszter és az ödipális ős-szcéna

A *Public Enemy* elején az apa nem szól, csak fenyegetőn áll és kíméletlenül elnadrágol, nincsenek érvei, de még csak szavai sem, a megfélemlített anya sem mer szólni, csak részvéttel néz. Tomot később Putty Nose, az orgazda vezeti be a világba, pótapaként. Ő a bűnre csábító figura, lokálja a gyerekek második otthona, Putty víg dalt énekel, kamaszok kuporognak a zongorán. Tom és Matt tőle kapják első pisztolyukat és az első megbízást. Paddy Ryan a második számú pótapa, ki – a bohém és kihasználó Puttyval szemben – a kölcsönösségre alapoz egy tartósabb viszonyt. „Öregebb vagyok, mint ti, jó ideje figyelem a világot… Az ember rá van utalva másokra, szüksége van barátokra…" – magyaráz Paddy. E második mentoruk, a szesztilalom feltételei között gengsztervezérré süllyedő vagy avanzsáló Paddy kötelékében élik meg a fiúk a sikert és felemelkedést. Paddy a bukás idején sem hagy cserben, igyekszik gondoskodni róluk, védelmezni őket, akár áldozatok árán, mert nem a gengszter „gonosz", csak azok a társadalmi határok, szolidaritást kioltó távolságok és ellenérdekeltségek, melyek mentén megszűnik a részvét és együttérzés lehetősége.

A *Public Enemy* cselekményében nem a karrier kiindulópontja, hanem következménye, hogy likvidálni kell az első mentort, aki zsarolhatná felemelkedett hőseinket. Szabadulni kell a múlt tanújától. Nails Nathan, a fiúk új nagyfőnöke korukbeli fiatalember, aki a nagyvilágban él, összeköti hőseink sörüzletét a legális világ hatalmaival. Így az apaimágó megsemmisítése a nemzedékváltásnak is jele, egy egész nemzedék műve, feladata a *Public Enemy* kontextusában. Paddy könyörög, megalázkodik, emlékeikre hivatkozik, a zongorához menekül, sebesen énekli a régi dalt. A kamera elfordul a zongorától, s a Paddy mögé lépő Tom is kiesik látóköréből: az elborzadt szánakozó Matt látható, míg halljuk a lövést és a rázuhanó test által félrevert zongorát. A hangcsíkon jelentkezik a halál, a félbemardt dal formájában. A gyilkosságot, az apaimágó megsemmisítését itt is a csúcsérzés artikulációja követi, Gwen szerelmi vallomása.

A *Little Caesar*ban a gengszterkarrier fordulópontja a nagyfőnök leváltása. Sam kezdetben fékezni, nevelni próbálja Ricót. A *Little Caesar* kis hősének kíméletlen vakmerősége azonban kifizetődik, a „fiúk" őt csodálják. A világ nincs felkészülve ekkora szemtelenségre és kegyetlensége, mely sikeres, amíg meglepő. A bűnügyi csoportfőnök leterítése a másik

„öreg", Sam, a bandavezér érájának is végét jelenti. „Kiröpítelek innen!" – fenyeget a beijedt Sam. „Nem akarlak megijeszteni, de lehet, hogy nem én repülök." – feleli Rico. „Kérdezzük meg a fiúkat!" – csattan fel Sam, de a banditák némán ülnek. Rico kegyetlen, de nem vérszomjas, élni hagyja elődjét, nem kell megölnie Sam-et, mert megölte a bűnügyi osztály főnökét, a felettes-én-imágót, kitől maga Sam is félt. Sam legyőzését Toni, a beijedt gengsztersofőr megsemmisítése követi, egyfajta testvérgyilkosság. Ezután jöhet a bankett, Rico mint új bandavezér rituális beiktatása. Később még egy riválist, Sam-korú apaimágót kell az útból eltakarítani, de Rico, bár az merényletet kísérelt meg ellene, ezúttal is megelégszik az ellenfél elűzésével. „Ha nem hagyod el reggelig a várost, már nem hagyhatod el, legfeljebb koporsóban."

A *Little Caesar* karrierfilm, a *Scarface* egyúttal perverz tragikus románc, ezért az előbbi hőse racionálisabb, az utóbbié kegyetlenebb. A terített asztalokat, nőket, autókat, telefonokat, fegyvereket, szép ruhákat birtokló túlzabált és elgyávult nagyfőnököket megölik a minden birtokukra éhes fiatalemberek A gyomorbajos Big Louis már nem érzi a dolgok az ízét. A pszeudo-atyák osztoznak a világon. Miután Tony Camonte kilövi az egyiket, a másiktól kap érte pénzt és dicséretet. Egyúttal megismerkedünk a „főnök nőjével", Poppyval (Karen Morley), aki a fiatalemberre ügyet sem vetve, slamposan meztelenkedve tollászkodik a pipereasztalnál. Ne szivarozzanak, szól a férfiakra hidegen. Tony kamaszos, bolondos bohóckodással fejezi ki a nő iránti érdeklődését, melynek gyermeteg mivoltát húzza alá a bolondozás. Kellene neki az érdekes „tárgy", de talán csak azért, mert a „főnöké". A gengszterszeretők erotikus reagálásai pontozzák a férfiharcokat, jelzik az eredményeket. A nő a férfihatalom növekedésének jelzőkészüléke. Nem a fegyver az eszköz (mint az állati agancs vagy tépőfog) és a nő a cél (mint zsákmány), ellenkezőleg, a fegyver a férficél, a hatalom megtestesítője, a nő csak a hatalom jelvénye, a mesterség címere, a nagyvad agancsa. A kezdetben semmibe vevő Poppy az első sikerek után ránevet Tonyra, ami ezúttal még a kihívás és a kamaszos fiatalember kinevetésének vegyüléke, mely nem egyértelműsít semmiféle lehetőséget. Tony továbbra is tréfásan bohóckodva veszi körül a nőt, valamilyen diffúz és céltalan érdeklődéssel. A nő legfeljebb az ambíció tárgya, nem a vágyé. Saját háza, autója van már, henceg a nőnek, szembe találkozva, a lépcsőn, Poppy pedig enerváltan kérdi, mért nem szerez magának barátnőt? Johnny Lovo kihozza emberét a börtönből, Poppy pedig más nőket ajánl, nem magát, így a „főnök" kvázi-apai reagálását kiegészíti szeretőjének kvázianyai szerepvállalása. O'Hara meggyilkolása után Poppy hírhozóként érkezik Tony lakására. Együtt nézik az ablakból a szemközti tűzfal fölött világító neonreklámot: „Tiéd a világ". Tony fehérneműivel henceg: minden nap váltani fog. Felhívja Poppy figyelmét a terjedelmes ágy rugózására. A nő obszcén mosollyal enged: „És én még azt gondoltam, hogy maga Johnny barátja!" Ebben az is benne foglaltatik, hogy ő a szerető, sokkal kevésbé köteles a baráti hűségre, mint a barát. Már e jelenetben bekövetkezne Poppy birtokba vétele, ha nem szakítaná félbe a flörtöt a rendőrség érkezése. Később randevúznak, s Tony arra utal, mindene megvan, már csak Poppy hiányzik, hogy a kívánságlista teljessé váljék. Poppy közben a harisnyájára figyel, megjelenése makulátlanságát félti a férfi viharos közeledésétől. A másik fél mindkettő számára a nárcisztikus öntükrözés eszköze, mindketten könyörtelen és magányos, közönyös és kegyetlen egyszemélyes világban élnek. Nem szólítják meg mélyen egymást, ezért illenek össze, nem veszélyeztetve egymás üzleteit. A szerelem csak akkor nem rizikófaktor az üzleti világ hősei számára, ha maga is üzlet.

A Paradise a „szerelmi" fordulat színhelye, a Gaffney-gyilkosságot követően, Tony diadalmas bevonulása után. A sztárosan integető és bólogató Tony végül Poppy és Johnny asztalánál foglal helyet. A két férfi egyszerre ad tüzet. Poppy arca Johnny öngyujtója és Tony gyufája fölött habozik, két tűz között. Ezúttal is a nagyobb apparátus és kényelem, a jobb ellátás a hanyatlás szimbóluma. A gépesített láng a halál tüze, a kézműves láng az életé, Poppy kis habozás után, de számító szemtelenséggel, Tony tüzét választja. Johnny úgy ragad meg és szorongat egy sótartót, mintha pisztoly lenne a kezében. Gyilkos szándék fogamzik benne, de Poppy választása az ő halálos ítéletét jelenti. A jelenet folytatása a Tony elleni merénylet, majd a leszámolás a merényletet inszcenáló főnökkel. A merénylet után tépett, elgyötört Tonyt látunk, akitől főnöke próbálja visszahódítani azt a területet, amit eddig ő hódított el az ellentábortól főnöke számára. A gengszterháborúk ugyanúgy működnek, mint a XX. század totalitárius „forradalmai": egy ideig az ellenfelet irtják az „elvtársak", egy ponton túl azonban egymást, a hatalom ugyanis csak halmozva és koncentrálva működik, az ellenféltől elrabolt hatalom „kincsével" szemben a társak a konkurensek. Ismét az erőre kapott Tony fütyörészését halljuk, Lovo verejtékezve ül, hazudik, majd könyörög, felajánlja körzetét, nőjét, csak az életét kéri, Tony azonban nem kegyelmez. Most Tony az ítélet, s Rinaldo teríti le az áldozatot. Lovo kétszer hal meg, az ölést Rinaldo tette, a megsemmisülést azonban Tony gesztusa képviseli: kiüti az irodaajtó üvegét, melybe a főnök neve van belegravírozva. A név, a rang megsemmisülését, a hatalmi központ, az iroda átvételét követi, csekélyebb ingerként, melyet már nem direktben ad a kamera, a fizikai halál.

Ahogy az ellenfél, Gaffney leterítését követte a Paradise fényes termeinek birtokba vétele, úgy követi Lovo leterítését a bevonulás a hanyatt fekvő Poppy által megjelölt jövőterekbe. Egy még csapzott, nyűtt, a Lovo-csata által megviselt Tony vonul be: „Csomagolj." Úgy veszi birtokba a várost, mint Ödipusz Thébát. Úgy vonul be az őt váró Poppyhoz, mint majd Pasolini Ödipusza az anya hálótermébe. „Tiéd a világ!" – villog ismét az utazási iroda neonja az ablakban. A felirat és az általa ígért világ már másodszor társul Poppy megjelenésével. A fanyar és bájtalan nő nem is annyira szex-szimbólum, mint inkább világ-szimbólum, birtok-szimbólum. Nem önmagában vonzó, azért vonz, mert Lovo birtoka. Az iroda meghódítása és Poppy meghódítása egymást erősítő, azonos műfajú győzelmek. Tony cselekményvonalán az erotika a háború kifejezési formája és nem a háború a szerelem megnyilatkozása. A következő jelenetben új feliratot látunk az ajtóüvegen: Antonio Camonte.

A történelmi-mitológiai hősnek a hitbuzgalmi-hősi eposzban két anyja van, a királynő és a rabszolganő (Cecil B. de Mille: *Tízparancsolat*). Hasonló a *Scarface* hősének helyzete, az igazi anya fáradt és panaszos proletárnő, aki a betevő falatért küzd, s Tony számára csak annak igazolása, hogy aki nem másokat tapos el, azt eltaposssák. A másik, a kvázi-anya, aki a megszerzendő, meghódítandó javak szimbóluma, a gengszterkirálynő: vele éli meg Tony az Ödipusz-drámát. Lovo legyőzése után a mértékre vigyázó alvilág királyát a mértéktelen alvilág királyaként követi Tony (hasonló hatalomátvételt inszcenál később, ezzel próbálva új életre galvanizálni műfaját, a *Penge* című vámpírfilm), ami, mivel az atyaimágó megtestesítőjétől rabolt nő csak kvázi-anya, az anya-imágótól elszakadt, absztrahált incesztus szimbolikát – a mindent akarás, semmit át nem engedés és semmiről le nem mondás kifejezését – húga iránti perverz viszonyával pótolja be és állítja helyre. Két szálon teljesül, leválasztva egymásról, az anya-imágó meghódítása és az incesztuózus ekstázis, de mindkettő teljesül. Az eredmény azonos, mint az Ödipusz-tragédiában. A görögök dögvésze az arató halál

kifejezése, mint a hős „halálos bűnének" külsővé válása. Egy világ rendjét az a legrosszabb megnyilatkozás minősíti, mely lehetséges benne. Lovo hatalma még fék volt, a féktelen Tony abszolút hatalma rögtön maga a gengszter ellen fordul, aki már nem csak „elvtársait" pusztítja, most, e végső zűrzavarban kezdi azokat pusztítani, akiket szeret. A görögök dögvésze ugyanolyan káosz-szimbólum, mint a gengszterháború, a sötét világ önpusztítóvá válásának most következő végső elfajulása, az egymás és végül önmaga ellen fordult élet, mint a túlgyőzelem kifejezése.

4.12.9. A gengszter és a nők

A *Little Caesar* hőse megveti a nőket, a *Scarface* hőse esetében Cesca, a húg (Ann Dvorak) teljesíti azt az öntükröző funkciót, amit a *Little Caesar* vagy a *Public Enemy* esetében a barát. A nőkkel való viszonyában a *Public Enemy* hőse jut el a legmesszebbre. Első nőkapcsolata az egyéb gengszterszerelmekre hasonlító jelentéktelen viszony. Bolondozva kezd ki a nővel, mint Tony Camonte Poppyval. A lány a gengszterkarrier sikerjelzéseihez tartozik. Miután Tom kiöltözik és autóba ül, nőre is szükség van, ez a nő azonban még csak az autó alternatívája, hasonló értékű sikerjelzésként, s még nem az, akit beültetnek az autóba. A filmtörténet egyik legnagyobb negatív vallomása az istenítő nőkultusz összeomlásáról és az új nőtípusok, a feminitás újrakonstruálásának szükségességéről, a *Public Enemy* híres jelenete, melyben a férfi grapefruitot nyom a féltékeny, sértett nő arcába, aki csak teher, nyújtani nem tud semmit, csak kizsákmányolni és követelőzni. Ezt követi egy napfényes és dinamikus jelenet: Tom és Matt nagy, nyitott kocsiban halad a városon át, s a járdán Gwen (Jean Harlow) menetel. A fiúk elékanyarodnak, hirtelen fékeznek, Gwen várakozón, nyugodtan áll a járdaszigeten. Gwen és Tom első beszélgetése a nyitott kocsiban, útközben zajlik. „Na, tetszem?" – kérdi kacéran a lány. A nyitott kocsi manőverei a kerengő világ középpontjába helyezik a párt, Gwen kényelmesen elengedi magát, s mosolya hátterében a mélybe hull a ragyogó városi táj, melynek szürke betontömegei és hangyaemberei tőle kapják fényüket. Elfuvarozzák Gwent a kért utcasarokra, ahol a két felvillanyozott, kíváncsi férfiarc gyönyörködő tekintetének keresztttüzében látjuk a lányt. A két férfi a keret, a nő a kép. Gwen az, aki bemutatkozik, s átteszi a kultúrába a kezdetben merő biológiai varázslatot. Mindvégig ő a felnőttebb. Az öntudatos, begyes, szemérmetlen lány Texasból érkezett, s imponálnak neki a rámenős alakok.

Később tánclokálban a két pár. Gwen az új nő, Matt már korábban megtalálta párját, akihez haláláig hű. Tom és Gwen tánca a kontraszt attrakciója: a férfi csupa fekete, a nő ragyogó fehér. A glamúrfilm hódol a gengszterfilmnek, a ragyogás a sötét nagyságnak, az üdv a kárhozatnak, a nő a férfinak. A *Public Enemy* szerelmi szenzációi mindig félbeszakadnak, ezúttal Matt és párja jelenik meg az előtérben, míg a két alak között a háttérben bukkan fel a szétválasztó, elhívó Tom. Menni kell. A szerelmespár ölelésén át látjuk a háttérben várakozó harmadikat, aki ezúttal a munkát, a kötelességet, a bűnt és a halált képviseli, a realitás szólítását.

A bűn világába bevezető első főnök meggyilkolását követi a *Public Enemy* nagy szerelmi jelenete, mely a félbeszakadt szeretkezések műfajához tartozik. Jean Harlow az előtérben hever, testhez simuló, csillogó ruhában, Cagney pedig a háttérben gubbaszt. A nő ragyog, a férfi szürke, a nő mint egy sakktábla, s a férfi rajta a báb. A nő mint egy hajó, és a férfi az utasa. Mintha a nőből nőne ki. A nő a tó, amelyben fürdik, a gyökér, amely táplálja. A férfi

épp a félelmeiről, kételyeiről beszél. Nem tudja kiismerni a nőt, fogalma sincs, mi lakik benne, a barátai szerint az orránál fogva vezeti. Fejezzük be, javasolja a férfi, a nő azonban odalép, megfogja hajtókáját, beszélni kezd, ő a felnőttebb, ő az, aki mindent megmagyaráz, lassú és megnyugtató, megfontolt és békés, a férfi ölébe ül és a mellére vonja őt. Bíztat és dorgál. Mindent megvilágít, milyen egyszerű. „Elfutnál? Összetartozunk. Hogy lehetsz ilyen buta? Nem olyan vagy, mint a többiek. Valami különös. A külsőd is, de főleg az önálló akaratod. A férfiak, akiket ismertem, vagy egy tucat, olyan udvariasak és kíméletesek voltak, a nők az ilyet szeretik mert félnek a másiktól…" Végül csókba vonja magára húzza, magába burkolja a férfit, hátra dőlve, de megszólal a csengő, menni kell, harcolni, ölni, ez az összeomlás pillanata, a vezér halott, a banda szétesik, a hátralevő idő bújdosás és kegyetlen pusztulás, a megkezdődött szerelmi jelenetnek nem lesz folytatása.

Itt a szerelem, utóbb, a film végén az otthon tagadtatik meg a gengsztertől. A leszámolást túlélt Tomot hazavárja a család. Lemezt tesznek fel a gramofónra, készül az ebéd, az anya dúdolva ágyaz, végül megszólal a csengő. Mike megy kinyitni, de a gúzsba kötött, meggyilkolt Tom dől be az ajtón. A gengszter számára nincs visszatérés a mindennapi életbe. Épp nagysága mértékében nincs visszatérés.

4.12.10. A tragikus gengszter-románc (…és kapcsolata az ödipális drámával)

Rico (a *Little Caesar*-ban) tíz példányt kér a reggeli újságból. „Mindegyikben benne van a fényképem!" A gengszter örök kisfiú, a nagyfiút játszó kisfiú, olykor a rosszfiút játszó jófiú (*Gaucsó szerenád*). Tony Camonte (Hawks *Scarface*-filmjében) bohóckodva csapja a szelet a „főnök" nője, a „nagy nő" körül, ám ebben nem nyilatkozik meg valódi vágy vagy szenvedély, csak mohó akaratosság (a nagy szenvedély Tony és Cesca viszonyában bontakozik ki). Hasonló örök kisfiú Tony barátja, Guino Rinaldo. Ezt fejezi ki a flegmatikus fiatalember játéka. Feldob egy pénzdarabot és elkapja, s ezt csinálja a film és a maga végéig, ez a mozdulat szakad félbe a vég pillanatában (ahogyan Gaffney vége is egy félbeszakadt s ráadásul telitalálatos akciót kezdeményező mozdulat – a gengszter kétértelmű végének kifejezése, kinek tragikus sorsa kifejezésétől az irónia sem idegen: győzelme is veszteség, mert fizetni kell tetteiért, de vesztesége is győzelem, mert, ha csak negatívan is, van módja megnyilatkozni, megnyilatkozott sorsában a zsenialitás, a nagyság). Guino játéka még valamire utal. A feldobott pénzdarab lehullása a szerencse kifejezése, Fortuna mostoha szándékáé vagy kegyéé. Guino azonban nemcsak feldobja, el is kapja a sors pénzét, uralni akarja (mint a gengszterfilm minden tipikus hőse) szerencséjét (ahogyan ezt a *Gilda* című film elején meg is fogalmazzák).

Guino és Cesca, Tony barátjának és testvérének szerelmi idillje Tony féltékeny tettével, Guino megölésével végződik. Mind a baráthoz, mind a lánytestvérhez túl közel kerül a gengszter. A testvérhez, mert olyan féltékenységgel őrzi, mint egy szeretőt, s a baráthoz is, mert a közös gyilkolás túl közeli, túl intim kapcsolat, hiszen olyan tetteket valósítanak meg a valóságban, amelyeket az ember legfeljebb gondolatban követ el, olyan szándékok realizálásában társak, melyeket az ember önmaga elől is titkol.

Guino és Tony azonban nem egyformán gyilkol. Tony számára csak a nő, Poppy játék, Guino a bűnt is úgy űzi, mint Tony a szexet, szenvedély nélkül. Guino kriminális aktivitása

infantilizmus, rablójáték, bábujáték, melyet kinő a szerelemmel. Cesca az első dolog, ami érdekli. A megtámadott Tony telefonon keresi egyszer az eltűnt Guinót, aki egy nő karjából kerül elő, élvezi az életet és képes a társulásra, nem képvisel gyilkos akaratot, nem a maga gyilkos terveit kivitelezi, csak Tony keze alá dolgozik, ahogyan Tony kezdetben Lovo keze alá. Ám, bárhogyan is, Guino mégis csak gyilkos, az életet kioltók világából nem lehet átsétálni az életet teremtők világába, a gyilkos barátsággal, a profigyilkosok társulásával Guino eleve a szerelmi társulás kizáró ellentétét választotta. Bizonyos értelemben Guino is „kiszálló" gengszter, csak ő ezt nem tudatosítja, öl tovább, nem jut el annak felismeréséig, hogy a szerelem más műfaj. A *Little Caesar* hőse sem vette jó néven barátja szerelmét, Tony megvadul tőle. Ott a gengszter hal bele barátja szerelmébe, itt fordítva történik.

Guino és Cesca boldogsága idején mintha egy glamúrfilmbe léptünk volna át, de nincs átmenet minden létjátékból bármely más létjátékba, a tragikusból vagy bestiálisból nincs átmenet a boldogságfilmbe, mely átmenetet Cesca pillanatra mégis realizálja, csupa fényben, víg dalt verve, nagy zongorán. Míg kinn fütyörész az ítélet, közeleg a fütyörésző gyilkos, jön a bátty mint árny, fel a lépcsőn, a halál. A klasszikus gengszterfilm kései periódusában, melyben a régi gengsztervilágot már nosztalgiával nézik, foglalkoztatja a szerzőket az átmenet kérdése, keresik a feltételeket, melyek kiutat ígérnek a boldogságba. Ilyen feltétel a gengszter áldozathozatala vagy alakjának vásott kölyök jellege. Ha nem is ő válik boldoggá, megajándékoz egy ártatlan párt a boldogsággal, s ez őt is boldogítja. Ilyen a *Gaucsó szerenád* Bogart-gengsztere, aki nem gonosz, csak vágyik a gonoszságra, s elajándékozhatja a boldogságot, mert nem annyira a nőre vágyik, csak arra, hogy, mint a rendes emberek, ő is bár vágyna reá, a nőre, igazán.

A meggyilkolt kvázi-apa és az elszeretett kvázi-anya konfliktusa nem elég súlyos, mert a gengsztervilágon belül zajlik, ahol mindent szabad. Ezért az ödipális anyadráma helyére a testvérdráma ugrik be váratlan és friss erejű pótlékként. Mivel gengszterfilmről van szó, ahol a nő bizonyos mértékig periférikus jelenség, s a barátság, a harci szövetség, a bűnben való testvériség, a kárhozat és lázadás törvényrontó testvérisége a szorosabb kapcsolat, furcsa szerelmi háromszög jön létre, melyben Tony egyik partnere Guino a barát, mint a harcban való testvér, a másik Cesca, a hug, a valódi testvér.

Cesca elkezd kacérkodni Guinóval, így kezdetben úgy látszik, a nő áll a két barát közé. Ez a nő azonban nem idegen, eredendően Tonyhoz tartozik, ezért a bujdosásból visszatérő Tony úgy érzi, Guino szerette el tőle Cescát. A két barát kezdetben egy, a kétszubjektumú rémtettekben olvadnak akcióegységbe. Ez a férfias harcifilmben nagyobb dolog, mint a szex, a gengszterek mindig otthagyják a nőt, akit épp elkezdtek szeretni, hogy ölni menjenek: szerelmük csak az izgalom plátója, a rémtett a csúcs. Ezt az akcióegységet hagyja el végül Tony a megvalósíthatatlan, elérhetetlen, lehetetlen egység, a Cescával való furcsa viszony kedvéért. Hármuk bonyolult viszonyában előbb Cesca választja el a két barátot, utóbb a lányt elvevő Guino a testvéreket, végül Tony a házasápárrá lett szeretőket. Mindenki mindenkit szenvedélyesen szeret és minden szenvedély, mind a csúcson, az összes többi útjában áll. Cesca végül Guino konkurenséből utódjává válik: egy személyben Cesca is és Guino is – testvérként és harcostársként –Tony mellett, a végső harcban. Cesca Guino helyére lép akcióhősként, a közös cselekvés csúcspontján, ám a viszony tilalmassága még itt is hat, lehetetlen a közös, szép halál.

Cesca és Guino szerelmének kezdetén a lány pénzt dob az ablaka előtt zenélő kintornásnak, melyet a lenn ácsorgó, Tonyra váró Guino kap el. A gengszter másik pénzdarabot dob a

zenésznek, Cescáét megtartja, játszik vele, dobálja. Cesca fenn az ágyra kuporodik, maga elé mosolyog.

Tony félreérti viszonyukat. Guino ugyan, Tonyval szemben, érdeklődik a nők iránt, de nem látjuk, amint öleli szeretőjét, ki mellől Tony kiugrasztja az ágyból. Csak egy nőt látunk, aki a bútorok takarta férfi mellől felkel. Egy nőt, akit a férfi elhagy, akitől elsiet. Cescára viszont vár, messziről csodálja, de a forrófejű nőt többször el is utasítja. Bár Tony és Guino kapcsolata mélyebb, mint Guino és Cesca kapcsolata,Tony úgy tiltott szerelmi objektum Guino számára (mert mindkettő férfi: férfitestvérek, testvérek a nemükben), mint Cesca Tony számára (mert testvérek). Guino épp Tonyra vár lenn, amikor Cesca rámosolyog, később Guino a barát helyett fekszik le a barát húgával, Tony helyett fekszik le Cescával, amennyiben Cescával való fizikai viszonya Tonyval való szellemi viszonyának fizikai képe. Cesca a barátságot kifejező szerelmi médium, ahogyan az *Emmanuelle I.* végén a kuli közvetíti a közvetlen érintkezés trivialitásától irtózó pár szerelmét.

A gengszterrománc Guino halálával végződik. Az idegenből hazatérő Tony fütyörészve közeleg a lépcsőházban. Benn Cesca víg dalt énekel, majd a hallgatag, passzív Guino karjaiban mondja el a boldogság monológját. A belépő Tony rögtön tüzel, a pénzdarabot dobáló kéz megdermed, s Guino hitetlen, néma fejcsóválásal a falnak dőlve hanyatlik alá. Cesca már csak a halottra borulva dadoghatja el, hogy összeházasodtak, meg akarták lepni Tonyt.

4.12.11. Szimbolikus incesztus

Cesca frivolan lép be a cselekménybe, kihívóan néz Tonyra, illetve ránk, akik Tonyval együtt, s az ő nézőszögével azonosítva pillantjuk meg a lépcsőházban egy férfi karjában. Cesca pimaszul, mintha bosszantásunkra tenné, csókol egy idegent, akárkit. Cesca rab, a család rabja, Tony rabja, a szegénység rabja, az elnyomott nem, a női szerep rabja. Erotikája kitörés, lázadása kihívó és fékezhetetlen erotika. Ugyanaz neki a szexualitás, mint Tony számára az ölés. A szex azonban azt öli, akit szeret, míg Tony közönyös idegeneket öl, csak akkor kezd szeretetteket ölni, amikor szeretete öl és nem közönye és nyereségvágya. Tony csak Cesca iránti féltékeny szenvedélyében veszíti el a fejét, de minden egyéb fáradozása hiábavaló, reménytelen, mert minden más csak eszköz, míg az egyetlen, aki jelent neki valamit, Cesca, lehetetlen, sokkal mélyebb tilalom választ el tőle, mint a szerelmesfilmek gazdasági és osztálykorlátai vagy szülői tilalmai.

Másodszor a tánctermi férfiak öleléséből vonszolja haza Cescát. Miután a lányt megrendszabályozta, s a síró lánnyal, Cesca elkeseredésével és anyjuk megkeseredett gyűlöletével is megütközött, győztes családfőként, a nők uraként, dolgavégezetten, hirtelen elbizonytalanodik a lépcsőházban, s valami önigazolást keresve dünnyög. A nézőt először érinti meg az érzés, hogy az ölés zsenije a szeretet dilettánsa. Egy pillanatra most is tehetetlen szerencsétlennek, kisiklott fiúnak és testvérnek látjuk, aki üt, aztán megbánja, ám nem hagy magának időt a megbánás feldolgozására, hanem kimegy a harcba, nekimegy a világnak, ezért újra el fogja követni, mind rosszabb formában, az ereje, elszántsága, sikere megőrzése érdekében fel nem dolgozott vétséget.

A legjobb védekezés a támadás, a legbiztosabb életprincípium a gyors reflex. Előbb támadj, ölj és győzz, azután gondolkozz! Ez a gengszter alapelve. A cselekvés, a lassúbb gondolko-

dással, és a reflex a lassúbb cselekvéssel szemben előnynek tűnt, egészen a Rinaldo-gyilkosságig. Most azonban Tony megsemmisülten áll, mindent szétvert, elpusztított, ami fontos volt neki, amit szeretett. Eddig élelmességnek tűnő monstrumlényege egyszerre lelepleződik. Ettől fogva úgy mozog, mint Boris Karloff frankensteini monstruma a horrorfilmekben. Passzív és szétesett, elveszíti a külvilággal való kapcsolatait, „nem tudtam", motyogja, hazatántorog. Később értetlenül fogja a telefont, melyben Poppy hallózik, Tony most is maga elé motyog, végül leteszi a telefonkagylót.

Eddigi tettei a számítás művei, a Rinaldo-gyilkosság a szenvedély műve, mely a rendőrségnek végre corpus delictit szolgáltat, indul a hajsza, szirénázó acélkaraván, autók és fegyverek felvonulása, hadsereg az egyén ellen.

Tony azért lehetett a bűn zsenije, mert nem ismerte a halált, ő is, akárcsak barátja, Guino, a kisgyermekek halált nem ismerő világában, a haláltalan infantilizmus vásott paradicsomában élt. Barátja halálakor fogja fel a lét sebezhetőségét, s Cesca halálakor fogja fel a semmi fogalmát. Ekkor esik pánikba. Ez a végső szerelmi háromszög, a semmi elveszi azt, aki mindent jelent. Tony tragikus románca versenyre kel Rinaldo gengszteridilljével.

Cesca sötéten áll, fegyverrel a kezében, eljött, hogy megölje Tonyt, de a befutó rendőrség sivalkodó szirénái hallatán leereszti a fegyvert, karjába veszi bátyját, mellé áll. Kint visít a bosszúszomjas világ arctalan serege, benn Cesca ölel. „Mért nem lőttél Cesca?" – „Nem tudom. Talán mert szeretlek." A rendőrhadsereget azonban Cesca iménti gyűlölete vezette nyomra, őt követték. „Az én bűnöm." – „Nem számít!"

A „más vagyok, mint a többi" mondat Gide vagy Mauriac regényeiben a nyárspolgári- és tömegtársadalmakból való kitaszítottság, a nietzschei „percemberkék" sivár és alattomos világából való kiátkozottság kifejezése. Erre válaszol a *Scarface* Cescája, s ezzel a mondattal szemben, ha valaki végül azt mondja, amit Cesca az egymásra találás csúcspontján: „olyan vagyok, mint te!", ez a megváltás. Az eredmény valami mámoros együttműködés, lebegő mozdulatok, elbűvölt rajongás, mintha az egész ostromlott szoba, ez a kis lyuk, amely amúgy is a város fölött van, elrepülne. Az élet-halál-harc az egymásé nem lehetők szűzi szeretkezése. Elektra és Oresztész sem talált így egymásra a tragikus bűnben, mint ezek ketten a világgal és egymással szemben is beteljesedett bűnösségben, a kárhozottak szenvedélyes szolidaritásának kitörő gyönyörében.

Ismét a kétszubjektumú cselekvésegység attrakciója következik. Tony, aki a lebénult monstrumszakaszban alig szólt s mozgott, most szinte táncol, és szakadatlan beszél. Harcuk lelkesült mámor, túl minden realitásérzéken. A végső csapda egyben a végső csúcs. „Mi ketten, megmutatjuk nekik'" – „Mi mindig egyek leszünk."

Cesca haslövést kap. Még ő vigasztalja Tonyt: „Nem fáj." Mentegetőzik: „Most már nem tudok segíteni neked!"Az egyetlen, aki számít neki, most Tony karjában haldokol. Eddig minden ember senki volt, most új helyzetet látunk, Cesca nélkül Tony senki. Összeomlik, szűköl félelmében, de nem a társadalomtól retteg, hanem Cesca hiányától esik pánikba. „Nem hagyhatsz itt, egészen egyedül!"Aki azt hitte, hogy senki sem számít, tévedett, csupán arról volt szó, hogy egy számított mindenki helyett.

Az utolsó alternatíva, akárcsak a *Little Caesar* végén, a rabság vagy a halál választása. A filmesek általában együtt éreznek a gengszterrel, a cenzúra azonban kötelezi őket, hogy megalázzák, s vesztesként állítsák be. Tony ezért rimánkodik a rendőrnek, Cesca is csalódik, látva a pánikba eső Tonyt, de végül Tony ellöki a rendőrt és kirohan a gépfegyverek elé, ami

lehetővé teszi azt az értelmezést is, mely szerint nem megalázkodott, csak blöffölt. Egyedül az egész világ ellen: a menekülés is harc, a reménytelen menekülés pedig hőstett. Ezt a kétértelmű megoldást viszi tovább Kertész filmje: az *Angels with Dirty Faces*, melyben Cagney gyáván viselkedik a kivégzéskor, gyávasága azonban egy végső hőstett, hogy meggyőzze az őt csodáló fiatalokat barátja és ellenfele, a pap igazáról, hogy a fiúk ne az ő, hanem a pap képviselte utat válasszák. Eljátssza a vereséget, a bukást, és ez az ő győzelme.

Tonyt felső felvételen látjuk, a halál görcsébe rándulva, az utca kövén. A kamera elfordul, a már ismert, szemközti ház felé, míg a képet kitölti a neonreklám: Tiéd a világ! Tony halála azért sem lehet olyan hősies, mint a kis titkáré, mert ez a film végső pillanata: minél kegyetlenebb és leverőbb pillanat ez, annál nagyobb erővel vádolja a társadalom hazugságait.

4.13. Gengszterfilm-szeminárium
Raoul Walsh: The Roaring Twenties, 1939

A lövészárok mint anyaöl – a háború gyermekei

Minden háború igazságtalan, mind az erkölcsök elvadulásához vezet, a háborúban nincs jó oldal, legfeljebb rossz és rosszabb. A régi amerikai film visszásabb viszonyban van a háborúval, mint az orosz. Az orosz filmek a tárgyalt korban patetikusan viszonyulnak a háborúhoz, teljességgel azonosulnak céljaival, ennek következtében a háború életformává válik, mintha örök, kozmikus és mitikus erők harca volna, s soha nem érhetne véget. A hősiesség, a háború minden borzalma ellenére is megszépíti a harcot, úgy, hogy néha szinte félünk a békétől és az őt képviselő nőktől, akik érájának visszatérése e szépségesen egyértelmű viszonyok végét jelentené (*Két bajtárs*). Az oroszok – emlékezzünk pl. a cselekmény felvezetésére a *Berlin eleste* című filmben – a házukat, kertjüket, családjukat védik a hódítókkal szemben, míg abban, ahogy három amerikai cigarettázik egy franciaországi lövészárokban, hazatérésről álmodozva, s nem ismerve a háború valódi céljait, van valami abszurd. Egy szinte becketti végjáték – életerős mert amerikai – páriáit látjuk a film kiindulópontján.

Egymillió fiatal amerikai harcol életre-halálra az idegen kontinensen, egy olyan háborúban, amelyről azt mondták nekik, hogy megerősíti a demokráciát és biztonságosabbá teszi a világot – mondja a cselekményt bevezető kommentár. Közben Hitler és Mussolini üvöltözését látjuk, s az európai mozgósítás képeit. A film a második világháború képeiből indul ki, s az első világháború hazatérő katonáiról szól, akik a győztesekre és vesztesekre osztott világ csapdájába kerültek, a hazatérő, elveszett nemzedékről, melyet ugyanaz a kegyetlenség győzött le a hazai parton, melyet legyőzni szállt partra az idegenben. Háború és béke különbsége, hogy háborúban a népek pusztítják egymást, békében az egyének állnak szemben. Megfertőzte a győztest az ellenfél? Vagy nem lehet leállni, mindennapi életté válik a háborúban felszabadult kegyetlenség? Később a börtönben találkozunk egy volt katonával, aki otthon rablógyilkosként folytatta a „munkáját". Amerika lövészárok lett, az élet pedig halálközeli élmény. Ez azonban csak a cselekmény egyik oldala, a film egyúttal mindezt nem kis nosztalgiával ábrázolja, az elveszett ifjúság nagy idejeként.

A háborúnak nevezett melegháború összehoz három embert, akiket a békének nevezett hidegháború később szembeállít egymással. A háborúban népek, hatalmi tömbök álltak szemben egymással, a háborút követő béke mindenki háborúja mindenki ellen. A cselekmény

a lövészárokban indul, Lloyd (Jeffrey Lynn), az értelmiségi, George (Humphrey Bogart) a vállalkozó és Eddie (James Cagney), a munkás találkozásával. A golyózáporban egymásra talál, e pillanatban első sorban mint három amerikai, az ügyvéd, a munkás és a szerencselovag. George és Eddie rezzenéstelen életmegvetéssel cigarettázik a bombazáporban, egyik a mások, a másik a maga életén tanulta ki a megvetést; csak Lloyd mutatja a félelem jelét. Eddie és George egyformán reagál, a munkás mégis letorkolja a tulajdonosi gőgöt: a munka szövetkezik a szellemmel.

Lloyd leereszti fegyverét: „Olyan, mint egy tizenöt éves fiú!" George azonban kilövi a társa által megkímélt ellenséget: „Nem lesz már tizenhat éves." – vigyorog elégedetten. „Ne lőjetek, vége a háborúnak!" – hallik a kiáltás, mely Lloyd iménti reagálását igazolja. A jelenet Lloyd és George, a mellékalakok figuráit polarizálja. Eddie lesz a főszereplő, akiben megvan George ereje és Lloyd nemessége, lovagiassága, könyörülete és belátása.

A háború végső epizódja arra utal, hogy nem ott vannak a választóvonalak, ahol a harctéri látszat mutatja. A türelem és szolidaritás, az együttérzés, a szimpátia és empátia lehetséges társadalma, és másrészről a hatalom és a pénz szaga által megvadított gőg és kegyetlenség között vannak az igazi határok.

Győztes új világ a győztes Újvilágban

A film világkörképpel indult, a hazatérést az Újvilág megváltozott képe előzi meg, híradóképek, melyek Dos Passos Nagyvárosa stílusában, a hír princípiuma alá rendelve a melodrámát, a zsurnaliszta tanúságtétel stílusában vezetik fel a cselekményt. A haj és a szoknya rövidül, az árak nőnek. A hazatérő győztesek otthon vesztesek; megnyerték a világot és elvesztették a hazát; megnyerték a háborút és elvesztették az életet. Eddie Bartlett hazatérése, puszta belépése a háziasszony sikolyát váltja ki, mintha kísértetet látna. Halottnak hitte késedelmeskedve hazatérő lakóját. A horrorban a holtak is élnek, a prózában az élők is halottak. A hőstől, míg harcolt, ellopták győzelmét. Ő győzött, de a győztesek mások.

Milyen világ várja a munkássá visszavedleni nem tudó katonát? A létért való harc kiéleződött, a szolidaritás, melynek nevében a katona háborúba vonult, eltűnt. Minél kevésbé tudják kielégíteni, annál jobban zaklatják az egyént, szükségletében és örömében támadva meg. A kilátástalan nyomorúság és kegyetlen, önző létharc világa egyúttal képmutatóan fellegekben járó, álszent. Könyörtelenség és képmutatás, gengszterizmus és prohibíció lábain áll a világ. Ideologikus moralizáló diktatúra fedezi a gazdasági igazságtalanságot. A prohibíciót a film a szükségletek feletti diktatúra képévé fokozza, ám ez nem a kommunista diktatúra, melyben a hatalom hazudik és terrorizál, itt mindenkit arra kényszerít a helyzet, hogy hazudjon és terrorizáljon, s feltörekvőként a képmutató világcsendőre szerepében ágáljon, egyénként ezzel szemben titkos élvezeteknek és bűnöknek adózó sunyi hedonistaként rendezze be életét. A kegyetlenül igazságtalan világnak ellenségképre, bűnbakra van szüksége, ezért illegalitásba kényszerítenek egy nagy iparágat. (Semmi sem változik, napjainkban a dohányzás ellen folyik ugyanaz a hisztérikus keresztes hadjárat, miközben az autó teszi gázkamrává városainkat, nem a cigaretta.) A kényszerkultúra illegalitásba akarná kényszeríteni magát a valóságot, a természetet. A moralizáló terror nem hajlandó szembenézni a tényleges élet ellentmondásos bonyolultságával. Még mindig a türelmetlenség a téma, az *Intolerance* nyomán.

A műhely alkalmazottai görbén szemlélik a hazatérő hőst. Állása betöltve, nincsen számára hely. A hadba vonulónak tett ígéretek a háború végén nem érvényesek. A beváltatlan

ígéretek, az üres szavak országát látjuk az amerikai álom helyén. „Megváltoztak az idők, Eddie!" A háborús csatamező öldöklő kegyetlensége szemünk előtt alakul át, adaptálódik az új világhoz a pénzkereső munka megváltozott formáiban. Szegények és gazdagok növekvő ellentéte csak bűnözéssel áthidalható, nincs más sansz, bűn az élet, a munkás szemünk előtt alakul át gengszterré, tehetsége, erényei teszik bűnözővé. Nemsokára az alkoholüzlet újdonsült vállalkozójaként látjuk. Három börtöntöltelékkel tárgyal, de csak kettőt használhat, azt, akit igazságtalanul ítéltek el, nem alkalmazza. Az egyik ölt, a másik sikkasztott, a harmadik ártatlanul ült, tehát balek, a vesztes alkalmatlan, s az ártatlan vesztes. Aki nem bűnöző az áldozat. A pénz áramlása a végső mérce, nem a belátásoké, gondolatoké. A kegyetlen versenytársadalom a társadalom létformájának, a szellemi létmódnak visszaesése a természettörvény, az ökségok birkózásának szintjére, de míg a természetben a nyers létharcból harmóniák születnek, a társadalom a kiindulópontul szolgáló önszabályozó harmóniákat deformálja végtelenül felpörgő nyers destruktivitássá. A társadalomban Dávid áll szemben Góliáttal, kisvállalkozó – mint a *Gildá*ban láttuk – a nagy trösztökkel, s a bibliával ellentétben itt Góliát győz, Dávid parittyája, az „öngondoskodás" elve, bumeráng-hatást mutat, a remény minden fegyvere immár visszafelé sül el, hazugságnak, sőt halálos ítéletnek bizonyul.

A bűnözők gonoszsága mégis szebb, mint a hivatalos kegyetlenség, a bűnbarlangok kalandossága vonzóbb, mint a sterilizált világ banális gonoszsága. A lokál, melybe belépünk, élettelen unalom és színtelen sivárság, a rejtekajtó mögött azonban nagy élet zajlik, nehéz füst és könnyű kábulat, hullámzó zsivaj és csörgedező zongoraszó. Az üresen kongó lokál mögött van egy titkos, tilos, de vidám lokál. A kényszertársadalomban a bűn a kaland maradéka.

Az iskoláslány és a gengszterszerető

Jean Sherman (Priscilla Lane), a kihívóan frivol fényképet küldő háborús menyasszonyjelölt, a katona levélismerőse, a hadszíntéren egy gyönyörű hazai világ ígérete, a valóságban csalódás, éretlen iskoláslány. A táncosnőnek hitt Jean a templomi kórusban énekel. A háború borzalmaiból hazatért Eddie nem értékeli a madárfüttyös kertes házban éldegélő kispolgárlányt, a „bátor, erős, romantikus és csinos" katonájáról ábrándozó bakfist.

– Viszontlátom? – kérdi a kislány a sietve búcsúzó látogatót.

– Igen, majd felhívlak.

– Mikor?

– Két-három év múlva, ha nagylány leszel.

A társ jelentését, amit az éretlen nő nem tud felvenni, Danny (Frank McHugh), a barát teljesíti be. Sem a háziasszony, sem az iskoláslány, sem az öreg, sem a fiatal nő nem tudja az otthont jelenteni, a barát jelenik meg, mint anya helyett pótanya és szerető helyett pótélettárs, s végül majd neki kerül életébe a hűség, együtt, jóban-rosszban. Ő egyúttal a komikus kísérő, a bűn álmodozójának Sancho Panzája, mert csak George tipikus modern szerencselovag, Eddie Bartlett az igazi lovagból is őriz valamit, amit a *White Heat* – szintén James Cagney főszereplésével – még határozottabban hangsúlyoz, a bűn formáját öltő nagy álom történeteként.

Eddie-t Panama Smith (Gladys George), a gengszterszerető veszi szárnyai alá. „Maga tisztességes fiú, az ilyennek ritkaságértéke van, kihaló fajta." Az Eddie által is használhatatlannak érzett, egy szebb jövő számára tartalékolt, félretett női csecsebecse, Jean helyére lép az igénytelen és illúziótlan, a törvényhez való viszonyát tekintve problematikus jogállású, de a privát viszonyokat illetően megbízható jóbarátnak bizonyuló asszonytípus, a bajtársnő.

Ezzel körvonalazódott a cselekmény rendszere. Három barát tért haza a háborúból, az egyik gengszter lesz, a másik ügyvéd, a harmadik ingadozik a két világ között. Eddie alkohollal kereskedik, de tejet iszik, rabol, de gengszterektől. Nem tartja be a törvényeket, de nem öl. Nem Panamát szereti, hanem Jeant, nem a viharvert realistanőt, hanem a naív álmodozót, nem a megértőt, hanem az értetlent, nem a sokat tapasztaltat hanem az érintetlent. A cselekmény a nemesgengszter tündöklését és bukását adja elő, egy reménytelen szerelem melodramatikus történetével kombinálva. Így nemcsak a tündöklést követi a bukás, már a tündöklés maga is bukás, mert a gengszterkarrier a céltalan siker képe, a csúcsra jutott Eddie mindent megkap, csak azt nem, amire vágyik, a nő szerelmét. A túlajzott világ félelmes, a sikerember monstrum, melyre nemet mond az élhető élet eszményét, az esztétikum és etikum ösztönét képviselő női lélek. A természetet az agresszivitások kölcsönös kiegyenlítése harmonizálja, a társadalomban a szépség és jóság önállósult kulturális hatalmai szegülnek szembe az ökonómiai erővé szerveződött agresszivitással, mely technikai és gazdasági túlhatalommá, világpusztító erővé válhat, nem tudja többé harmonizálni önmagát. Célfosztott eszközvilág önemésztő orgiázása a destruktivitás, melyből nincs kiút. Itt még ellenáll a nő annak, ami elől a *Rosemarie's Baby* hősnője már nem tud kitérni, hogy monstrumot foganjon a „gonosz birodalmának".

Pretty Baby

Ez a revüelőadás címe, melynek próbáján Eddie viszontlátja a nővé lett Jeant. Nyávogó melódiák gúnyolják a nehéz életű férfit, aki elbámul a fehér tüllruhák és könnyeden emelgetett lánycombok kavalkádjában. Eddie elszalasztotta a pillanatot, amelyben fontos volt a lány számára, a pillanat fordítva tér vissza, a szeleburdi rajongólány kényes, távolságtartó felnőtt nővé lett. A hősébe szerelmes lány története a szépség és a szörnyeteg prózaivá modernizált történetévé változik. A szerelem nem szegődhet a siker mellé, miután az utóbbi a borzalom szövetségese. Pénz és nő ellentétes módon szankcionálják a férfi törekvéseit: a nincstelen hős tetszett, a gazdaságilag sikeres férfi a lánylélek színpadán sikertelen. A legázoló sikerember nem tud lelkileg hozzáférkőzni a nőhöz. Győzni tud, de nyerni nem, szeretni igen, de elcsábítani nem. A gengszter hazakíséri a kóristalányt. Éjszakai vonat szürke homályából ragyog ki a gondtalan dúdoló szőkeség. Egy utas hortyog.

Eddie protezsálja a lányt. Meghallgatás következik Panama Smith mulatójában. Jean könnyeden szomorú, buta kis dalt énekel, álmatag, olvatag és élveteg, könnyű kis sláger testesíti meg a tisztaság butaságát és az ártatlanság primitív ragyogását. Priscilla Lane édesen öntelt és rendíthetetlenül naiv típust játszik el. James Cagney meghatóan eleveníti meg a marcona gengszter átváltozását rajongó kamasszá. Jobban izgul, mint a lány, körmét rágja, Panama Smith kezét markolja, szorongatja izgalmában. A szűz maga a tökély. Mint egy kő. Egy virág. Egy mértani ábra. Panama csak ül és bámul. Panama hol a telt arcú szőke lány boldog butaságát szemléli, hol a szerelmes férfi kínjait. A lány megdicsőül és ragyog, az asszony csupa döbbenet és szánalom. A lány esztétikailag, az asszony etikailag dicsőül meg.

A meghallgatást, melynek eredményét a szerelmes protektor erőszakossága eleve eldöntötte, Jean első fellépése követi. Évődő szédület, ártatlan csábítás, könnyed boldogság, rohanó ritmus oszlopaira kifeszített könnyű melódia sátrába csal Jean varázslata. Két dalbetét magyarázza Eddie sorsfordulatát. A melankolikus csábítás, a szomorkás ábrándozás dalát a féktelen könnyedség megváltó boldogsága követi, harmóniák őrjöngése, ellenállhatatlan

illumináció. A dalbetét a könnyedség erejéről, a súlyt legyőző súlytalanság győzelméről szól. A hatalom, a „monstrum" csak azért szeretné elrabolni a szépséget, mert a szépség már legyőzte a hatalmat.

Panama aggodalmasan óvja barátját. „Sose láttalak még ilyennek…mint egy kisfiú…mi olyan különös a kicsiben?…és tud róla egyáltalán?…A ligán kívül játszol, Eddie…Csúnyán elkapott ez a dolog…Eddig másfélékkel jártál, olyanokkal, mint én…" Eddie-t apaszerepbe szorítja a szerelem Jean mellett, Panamát anyaszerepbe Eddie mellett. Panama menedzseli Eddie-t, Eddie Jeant.

Kényeztető udvarló, reménytelen hódoló virágai, ajándékai között látjuk a lányt. „Eddie, maga mindig olyan jó volt hozzám." Jean időt kér a kezére pályázó gengsztertől. „Nem tudom, Eddie, én kedvelem magát nagyon, de…" Eddie a távolságot imádja, a vele összemérhetetlen Jean rabja, aki számára Eddie egy idejétmúlt ősvilág szörnyeinek visszatérése. A kertes házak idilljében az aszfaltdzsungel harcosa nem szívesen látott vendég. Jean becéző szavakra vágyik, nem a gyengédséget öngúnyba fojtó, szűkszavú, szégyenkező, szárnyaszegett szenvedélyre. Ekkor már Lloyd is Jeant bámulja. Jean és Lloyd az ártatlanok ebben a pusztítva habzsoló világban. Panama és Eddie felnőttek, ezek ketten hozzájuk képest gyermekek, de éppen ebben a minőségükben jelentik a jövőt. A szépség, a gyenge nő, a gyengéd férfit szereti, Lloydot szereti, akiben van valami védtelen, csecsemőszerű. A felnőttben megőrzött gyermek érzékenysége és védtelensége a szépség. Itt a nő is ugyanazt szereti a férfiban, amit a férfi a nőben. Már szerelmük modellálja így célját, a gyermeket. A szerelem tehát a jövőbe szerelmes. Két-két összeillő ember alkotna két párt, Eddie és Panama illetve Jean és Lloyd, de Eddie ezt nem hajlandó tudomásul venni. Eddie a háborúban Lloyd védelmezője volt, a békében Jeané. A két szeplőtelen azonban egymásnak rendeltetett, s tetszéssel szemlélik egymást. A siker lovagjától elhódítja a szépséget a törvény lovagja. A szelíd szépség közege a törvény, Jean nem vad szépség, mint a film noir bestiák. A két fiatal harcol érzései ellen, mindketten hűséggel tartoznak Eddie iránt. Eddie nem veszi észre szerelmüket, s vaksága fejezi ki az életért való harcát.

Gengszterháború

Jean harmadik dala csupa kacér boldogság. A merengő és a mámorosan magával ragadó dalt a becéző szavak dala követi, simogató melódiákkal. Ez a dal már az Eddie művét, birodalmát kompromittáló első gyilkosság után hangzik el. Remek, amint egy ritmusváltással a lány ábrándosan romantikus dala a fenékrázó tánckar pattogó táncába megy át, ez is az érák váltását jelzi. Most már Lloyd, az ügyvéd mosolyog bambán a lányra, nem Eddie. Panama figyel: világos, Jean és Lloyd szeretik egymást, de a lányt Eddie fedezte fel, menedzselte, ő szerette előbb, az ő szerelmének műve. A mű azonban nem igazolja a művészt, ellenkezőleg, a mű a művész életének önkritikája, a művész ítélete önmaga fölött. A művész választja a művét, a mű azonban nem választja a művészt. Az egyszerű a végtelen. Jean dalai ezért olyan mulatságosan és meghatóan primitívek. Végtelen egyszerű a boldogság.

Felbukkan George, akinek kíméletlensége új perspektívákat nyit. Éleződik a konkurencia, nagy szervezetek, hálózatok nőnek ki a megmaradó vállalkozásokból. Eddie a vállalkozó, George a menedzser. A kisipari bűn trösztösödése idején szükségessé válnak George kegyetlenebb módszerei. George gyilkossága árnyékot vet Eddie vállalkozására. Elhangzik a „villamosszék" szó, megindul a leszámolások gépezete, kibontakozik a bandaháború, Eddie lábai

elé dobják barátja, Danny hulláját. A fék nélküli versenyben lassan minden George, a gyilkos kezébe kerül, ez az ő világa, akit nem korlátoz szabály, kötöttség és szerelem. Az erkölcsi szabály éppúgy hűség, mint a szerelem. George egyszerűen az üzlet egy növekedési szakaszának megtestesülése, a túlhatalom szabadságáé, a gyilkosok szabadságáé. George gyilkossága váltotta ki a gengeszterháborút, mely – Danny halála révén – Eddie háborúja is. A túlhatalom akkor is gyilkol, ha nem ont vért, ezért a vérontás az igazság pillanata, mert a vér nyelvét a nehéz felfogásúak is megértik, akik a társadalomkritika nyelvét nem foghatták fel.

A lány meghallgatáskor intonált dala következik színpadi kiállításban. Az édeni szomorúság, a bánatos boldogság dala a film hangulati csúcspontja, míg az érzelmi csúcspont Eddie melodramatikus áldozata lesz, mely felé az egész cselekmény halad. Két férfi nézi a lányt. Most már nemcsak Panama látja Lloyd rajongását, Eddie is felfigyel rá, Lloyd azonban csak a lányt látja. Jean és Lloyd szerelme nem a szenvedély nirvánája, fiatal szerelem, megerősítése a véges világ örömeinek és javainak. Eddie ebben a jelenetben szintet vált, átkerül a magát tárgyának átadó rajongó tekintet szintjéről a rajongó tekintetre szegezett, józanodó tekintet szintjére. Az előadás félbeszakad, a konkurens banda rajtaütése következik. Jean dala szétfoszlik, pánikba, lövöldözésbe fullad az előadás. Ezzel Eddie világa kiveti magából a lány által képviselt értékeket. A rajtaütés ijedelme vezet a szerelmesek első öleléséhez. Lloyd karja menedék. Nyilvánvalóvá válik Jean és Lloyd összetartozása. „Mondd meg neki, hogy nem szereted!" A lánynak fájdalmat okoz, hogy fájdalmat kell okoznia. „Nem tudok fájdalmat okozni neki, túl jó volt hozzám." Jean nem tud szakítani, Panama szól helyette Eddie-nek, aki végül szembesül a párral. Előbb leüti barátját, aztán az ijedt gyermekként álló két ember láttán, elszégyelli magát. Azok ketten már nem egymást bámulják, hanem őt nézik, ijedten. Egyek, összetartoznak. „Sajnálom kisöreg, nagyon sajnálom." Ellép, egymásra hagyja az összekapaszkodó szerelmeseket, ezzel átadja a lányt, lemond róla.

Hanyatlás

A tőzsdézés és részvénymámor képei következnek, melyet a fekete péntek követ. Az „őrjöngő húszas évek" vége: huszonkilenc októbere. Addig fajul a káosz, míg elkerülhetetlenné válik a váltás: egy új éra megpróbálja komolyan venni, ami a régiben puszta szó volt, a törvényességet és kultúrát. Roosevelt felfüggeszti a prohibíciós rendeletet, New York mulat. „Az erőszak, a korrupció és a személyes szabadság megkurtításának tizenhárom éve" után új korszak kezdődik. Rendcsinálás és káosz egymást igazoló erőszakosságaiból, kegyetlenségeiből a kiút egy türelmesebb rend.

Eddie szerelmi bukását üzleti bukás követte. Jean elvesztése után ő, aki addig csak tejet ivott, alkoholt rendel. A fekete péntek tönkreteszi Eddie stagnáló üzletét, melyet felfal a terjeszkedő Georges vállalkozása. A jövő szimbóluma a család, Eddie családanyaként látja viszont elveszett szerelmét, taxisként szállítja a lecsúszott férfi a felemelkedett nőt. „Csak egy pechsorozatba kerültem, de újra felküzdöm magamat, nincs szükségem részvétre."

Panama szerelme nem tartja össze Eddie személyiségét, részegen ábrándozik a másik nőről, amikor Jean befut, segítségéért rimánkodni. A fiatalasszony keveri bele a lecsúszott Eddie-t a gengsztervilág felszámolásával megbízott Lloyd és George harcába, hogy Eddie harcolja meg a harcot George ellen. „Köszönöm, nem éhezem." – felelte a taxis Eddie a segítséget ajánló Jean kérdésére. Élhetne, ha nem keresné fel a segítségkérő Jean, aki számára mindig mindent ő intézett. „Eddie, segítenie kell!", „Eddie, tegye meg értem!" A vizsgálattal

megbízott Lloyd hivatala George egzisztenciáját fenyegeti, mire az utóbbi az előbbi életét hasonlóképpen. Lloyd csak a kötelességét teszi, George is csak az életét védi. Jean, aki olyan biztos Eddie maga iránti szerelmében, mint a maga Lloyd iránti szerelmében, angyali naivitással hisz benne, hogy minden jár neki, a semmiért. Eddie nemet mond, bár Panama is kéri, próbáljon beszélni a gengszterrel. „Csak egy nyelv van, amit George beszél." Valóban, a végül mégis létrejött beszélgetés fegyveres összeütközésbe torkollik, Eddie megöli volt üzlettársát.

Eddie ezúttal öl először, s számára sincs több élet, sebzetten jut ki a gengszter palotájából. Végigtántorog az úton, s elterül, kiszenved egy katedrális lépcsőjén, az őt követő Panama Smith karjában. Háború, munkanélküliség, prohibíció, fekete péntek, ez a cselekmény kerete, Eddie ideje. Jean első dala hangzik fel ismét, ez kíséri Eddie hanyatlását. Hanyatlás, szegénység, részegség azért szükséges, hogy felkészítse hősünket utolsó tettére, meg tudja védeni a nőt és választottját, a családi idill világát, amiben nincs helye. Az egyetlent, amije még megvan, az életét kell elcserélnie Jean köznapi világára. Jean szerelme nem önemésztő szenvedély, nem az életet aláásó kockázatvállalás, hanem két összeillő ember harmóniája, melynek nincs története. A konszolidált polgárok történet nélküli népek. Kétféle kilépés van az időből, az önemésztő tragédia nagyot akarása az egyik, az idő körben forgó békévé alakítása a problémamentes egymásra találásban a másik. A piszkos és vad világban az önfenntartásért küzdő szerelmes férfi, Eddie számára a nő szerelme a megváltást jelentené, de ha Jean megváltó lenne, akkor a testtelen szépség világából, melyben jelentheti azt, amit jelent, le kellene szállnia a test közegébe, a békéből a háború világába, s önként magára kellene venni, átvállalni a férfi szenvedését és diszharmóniáját. Jean számára azonban a szerelem osztozás a harmóniákban, s a harmóniák megkettőzése a boldog viszonyban, hogy azután megháromszorozódjanak a boldog viszony gyümölcsében, az utódban. Ez nem a szerelmi halál, hanem a nemző szerelem koncepciója. Jean azt a férfit választja, aki össze tudja hangolni a szavakat és a tetteket, a jövőt és a jelent. A katonát csodálta, a gengsztertől idegenkedik, de az ügyvéd fegyelmezett katona marad, a jog katonája, aki ideális háborúként folytatja a reális háborút. A csalódott Eddie szembe kerül az értékekkel, George soha sem hitt bennük, Lloyd soha sem szűnt meg hinni bennük. Eddie, aki a maga sötét hatalmaival menedzselte a nőt a zűrzavar korában, végül az egész sötét világot felszámolja, mely fenyegeti a nőt és férjét. Lloyd kiosztott feladata a sötét világ felszámolása, mely világ erősebb nála, ezért Eddie vállalja át Lloyd feladatát. Eddie a viharos növekedés, de nem a megszilárdult törvényesség idejének embere, egy átmeneti időé, amikor a gazdaság nem tűri a kultúrát. Egyik gengszter a másik, Eddie George ellen fordul: „A mi időnk lejárt". Miután az épp annyira riasztó mint vonzó nagyság képviselője megtisztítja a társadalmat a magafajtától, templom lépcsőjén hal meg, mely maga is az út szimbóluma. Eddie a harcos, útban valami felé, amit nem érhet el. Jean magafajtát szeret, Lloydot, Panama magafajtát, Eddiet, csak Eddie esetében van tragikus értelme a szerelemnek.

Nemcsak a politikai kódot fordítja le a film a szerelmi kód s a vágy mikropolitikája képzetkincsébe, a fordított átvitel lehetőségét is aktiválja. A régi rablók sem tudták igazságosan újraelosztani a javakat, s a gengszterek már nem is akarták. Minden plebejus lázadás csak egy új polgári restauráció számára kaparja ki a gesztenyét. Eddie, amikor megértette, hogy Jean nem őt szereti, döbbent csodálkozással nézte a párt, verekedni kezdett, majd bocsánatot kért. Lloyd nem tud verekedni, de nem is kell tudnia, mert az ő világában ingyen és könnyen jön és jár az embernek, megilleti minden, ami kell. Eddie világában irtózatos gyilkos hajsza folyik

a létért, Lloyd világában magától jön pénz és szerelem. A néző érdeklődése Eddie-vel együtt hal meg, az otthon- és gyermekgiccs idillje nem mérkőzik Eddie sorsának nagyságával.

4.14. Shocker, splatter, slasher

4.14.1. A slasher-motívumok eredeti felhalmozása a psychothrillerben

4.14.1.1. Nőgyilkosok

A *Jack, the Ripper* című filmben a végső lelepleződésig csak a gyilkos rekedt hangját halljuk, mely a *The New York Ripper* természetellenes, vékony hangon rikácsoló, láthatatlan gyilkosának elődje. A hang a *Jack the Ripper* esetében az Apa Hangja, aki azért öli a nőket, mert fiát elnyelte a folyó, ami itt, akárcsak a magyar film noir melodrámában, a *Valamit visz a víz*ben, a promiszkuitív nő metaforája. A fiát elvevő, elnyelő nőket ölve az elveszett fiú felidézésévé, visszakövetelésévé válik minden gyilkos aktus. Nem apa és fia harcolnak a nőstényekért, hanem az apa és a nőstények a fiúért, az ölés azonban, mint az apa műve, a fiak nemi aktusai helyén lép fel, erősebb elsajátító, kisajátító aktusként. Keveredni kezd az apai és anyai funkció, az apakép és anyakép nem differenciálódik többé világosan és így nem is tartják rendben egymást kiegyenlített és markáns szerepegyüttesek. Az apa gyilkos szeretetének története azonos eredménnyel jár, mint a nőket birtokló nagy hím gyilkos önzése: megfosztja a fiatal hímeket a másik nemtől. Az apa gyilkos szeretetének története ugyanakkor az apát a *Psycho*-beli anyával rokonítja, mert nem azért veszi el a partnereket, hogy a maga számára tartsa meg őket. A gyilkos apa a megsemmisített nőstényeket virtuális fiúra cseréli, egy emléket tart életben a gyilkosságok által és nem egy szeretett személyt, mint pl. Lugosi Béla *A hulla eltűnik* című filmben.

A *Psycho*ban a halott anya védelmezi a fiát a nőktől, a *Jack, the Ripper*ben az apa védelmezi a nőktől a halott fiát. Ez utóbbi úgy is felfogható, mint az apában rejlő fiú küzdelme az ellen, amit a nők csinálnak a férfiból. Ezzel nemcsak apa- és anyafunkció, hanem apa- és fiúfunkció is keveredni kezd. Gyenge fiú rejlik az erős apában, aki a gyilkosságokkal saját gyenge (=fiúi) énje kiszolgáltatottságát, a vágy fenyegetését kell, hogy túlkompenzálja. Siodmak *Forgólépcső*jében nem az apa, hanem az „apaszellem", az atyai lelki örökség gyilkol. A bűn szelleme: az erős apa a gyenge fiúban, aki nőket mészárol, mégpedig valamilyen testi hiba által az áldozatfunkció számára kijelölt, gyenge nőket. A *Forgólépcső*ben már benne van a *Psycho*, de a baj még gyógyítható. Az apafunkció beteg, az apa túl erős és egyben nincs jelen, elveszett és mégsem lehet tőle szabadulni; egyik fia megfelel az atyai túlkövetelésnek és eltorzul, a másik lázad ellene és lezüllik. Az anya már fenn fekszik az emeleten, mint a *Psycho*ban, de még él, a titkok letéteményese, de a megfejtés és nem a hallgatás heroinájaként. Az anyaképzet is beteg, de csak az apaképzet omlik össze. Ha az apa öl a fiában, úgy a szadista felettes én egy erősebb nemzedéket képvisel, mely azért nem fegyelmezett és autonóm, hanem kegyetlen és romboló, mert egy erősebb nemzedék öröksége a gyengébb nemzedékben merő erőszakossággá válik. (Ezért követik az alapítókat rombolók, az építőket paraziták, a forradalmárokat pártkáderek, a vállalkozókat menedzserek stb.) A cselekményre vetülnek a szülőfunkciók válságát és a család összeomlását kifejező eljövendő filmek árnyai.

Az anya óvja fiától a fiatal lányt: „Azok a nagy fák kinyújtják az ágaikat és kopogtatnak az ablakon, be akarnak jönni, ha leszáll a sötétség, felkúsznak a ház falán…" Ami a *Forgólépcső*ben még csak rémkép, *A gonosz halott*ban lesz valóság. A család széthullásával párhuzamosan bontakozik ki az összkulturális méreteket öltő ontológiai bizonytalanság. Az anyai áldozat melodrámája azonban itt még legyőzi az iszonyatot, a hősnő mint gyenge nő és áldozatjelölt, akinek gyengesége az ereje, mert nem zsákmányoló és nomadizáló típus, mint Marion Crane a *Psycho* elején, a veszélyeztetett szépség megmenekül, a romboló férfi kiküszöbölése után, a gyógyító partner, az orvos társaként. A néma lány megszólal: kezdődik az élet.

A *Jack the Ripper*-beli gyilkos apa, a *Forgólépcső*-beli gyilkos apaszellem és a *Peeping Tom* problémás filmese mint gyilkos fiú, mind nőgyilkosok. A férfiak a gengszterfilmben és westernben ölnek férfiakat, a psychothrillerben a nő a kitüntetett áldozat, s a slasherben válik az áldozatok neme közönyössé és felcserélhetővé. A psychothriller a szexualitás degenerálódását fejezi ki, míg a slasher a degenerálódott szexualitás szenvedélyfosztottságát, s a libidinális szenvedély Destrudóvá transzformálódását.

A *Forgólépcső* gyilkosában a fasiszta mítosz (az erőé) és a liberális mítosz (a sikeré) egyesül, Európa kritikája és az USA önkritikája találkozik az őrült gyilkos képében, a gazdasági rendszerek, filozófiák és politikák kevéssé üdvös konvergenciájának előérzeteként. A *Peeping Tom* hőse is csodálja apja művét, több kötetes pszichológiai munkát, melynek tárgya a kegyetlenség. Michael Powell filmje az őrült művész horrorfilmtől örökölt típusát egyesíti a sorozatgyilkos tematikával. A művész a tudós fia, a kielégületlen a kielégülté, az áldozat a tettesé. A tudós, aki azt hiszi, hogy tud, művészt nemzett, aki tudja, hogy nem tud. A *Peeping Tom* művésze azt adja vissza a nőknek, amit gyermekkorában a tudós apától kapott: az iszonyatot. Powell filmje, akárcsak Siodmaké, egy ödipális drámára hivatkozik. Az apa által legyőzött fiú az apai örökség, a kamera mint fallosz útján akar a világ fölé emelkedni, szereplőből, sőt témából rendezővé válni. Tom öl, fényképez és vetít: a kafkai apák fiainak utolsó generációja. Át akarja venni az örökölt szerepet, bizonyítékot találni, hogy félnek tőle, hogy vele szemben és nem benne kulminál a félelem, de gyilkosként sem győztes, a késtől és a kamerától, az önállósult, elidegenedett fallikus agresszió rekvizitumaitól félnek, nem tőle, ellenkezőleg, épp mert ő fél tőlük, kell beiktatnia maguk közé a kést és a kamerát. Kamera és kés kapcsolata gyilkos kameraként jellemzi a felvevőgépet. Tom a kamera segítségével akarja visszahódítani azt a szerepet, ami a *Forgólépcső*ben még explicit, az apa mint legendás, nagy vadász szerepét.

Láthatjuk a halott anyától való búcsúját, aki csak tehetetlen tágyként szerepel fia történetében. Tom később a nőt mint szeretőt azzá teszi, aki anyja volt, tehetetlen tárggyá, azaz saját anya-élménye értelmében való anyává. A filmben szkoptofiliát és voyeurizmust emlegetnek, de az, amit a hős vagy a néző meglesnek, nem a bűn meztelensége, hanem a léleké, és nem a szexuális aktus obszcenitása, hanem a halálé. Tom műve behatolás a kamerával a titokba és a késsel a húsba, a kamerával, a kés segítségével, a hús titkába, a végesség ítéletébe. Powell művében egybeesik két aktus, a filmezés és az ölés, a megörökítés és a megsemmisítés aktusa. A filmezés elvileg örökkévalóvá tesz egy megrögzített pillanatot. A rögzítés az elmúlással vitázik, de az elmúlás megrögzítése, megörökítése azaz lefilmezése magát az elmúlást teszi örökkévalóvá, a semmi győzelmét, a véget örökíti meg, őt menti meg és nem tőle ment meg. A művészet átveszi a tárggyá tevő tudomány kegyetlenségét, a megfigyelés

és kísérlet, azaz a vizsgálat eszközévé téve a kamerát. Tom le akarja vadászni kamerájával az igazságot, az iszonyat pillanatát, de végül az vadássza le őt. Az iszonyatot nem lehet megfigyelni, mert minden igénybe vett eszköz az ember és az iszonyat közé áll, minden feltárás védőernyővé alakul. Az iszonyat nem lehet az én tárgya, mert az iszonyat az, amikor az én a tárgy, az eltárgyiasulás beteljesedése, kihűlt anyaggá válás, az ember találkozása, az utolsó pillanatban, saját hiányával, a probléma pedig az, hogy mindig is ez a hiány volt a közepe és így minden csak védőernyő.

Az apa kísérleteiben Tom volt a kameratárgy, a megfigyelt tény. Kétfajta nő van, az egyiket Tom rövid úton elintézi, a másikkal szemben rendkívül figyelmes, félénk és gyengéd. Az egyiket a kamera elé bocsátja, a másikat a kamera mögött tartja. A szeretett leány kéri Tomot, hogy fényképezze le őt. „Téged? Soha! Mindent, amit lefényképeztem, elveszítettem." Amit tudunk, az már nincs, a tudás a múltba utal. Nem tudni, nem érteni, mindent megelőzően, eleve elfogadni: az éltető szeretet műve, szemben a gyilkos tudással. Szerelmét nem veti alá Tom vizsgálatnak, boncolásnak, kísérletnek – a kamerának. A szeretet szemérmes, szeretni annyi, mint nem nézni meg, nem mérni fel, nem hatolni be a futó benyomás mögé, nem kezdeni analizálni az összkép üzenetét, örökké meghagyni az első benyomást, és annak emlékezetében rendezni be az életet. Ez nem a nemtudás ideálja, mert valójában a formális ismeret a nemtudás, míg az eredendő tudás a szimpátiaérzések, a hódolat, a gyengédség, az emóciók birtoka. Amaz a használati tárgyakról informál, csak emez az alanyról. A művész fiú a tudós apától kapta a kamerát, a megfigyelő gép a tudomány öröksége. A megfigyelés csak a tárgy kifosztása, mely csak a felszínig hatol. A teljességet csak megálmodni, vizionálni lehet, s Tom a tudós kamerát nem tudja álmodó kamerává alakítani. A megfigyeléseket rögzítő kamera soha nem pótol semmit, és nem őrzi meg a lényeget, lemarad az eljövetel és az igazság pillanatáról. De ha eljön a tett és a történés, melyek úgy függnek össze, mint a lét és a semmi, az ember teljesen át kell hogy adja magát, mely önátadást Tom perverz szenvedélye, tehermentesítve az ént, az áldozatokra kényszerített.

4.14.1.2. Gyilkos nők

A gyilkos nő klasszikus típusa, melyet a keleti film sok szeretettel és spontán pátosszal őriz, azért öl, mert nem hagyták anyává válni. A *Lady Snowblood* vagy a *Lady Vengeance* hősnője az ősi vagy költői jog heroinája. A férfi sorozatgyilkos a legfélelmetesebb gonosztevő, a női sorozatgyilkosnak ezzel szemben ez a pozitív típusa népszerű. A női sorozatgyilkos problémái teljességgel mások mint a férfié. *Lady Snowblood* azért öl, mert elrabolták a harmóniát, az életet megfosztották eredeti, szerves teljességétől. A hősnő üres helyet tölt ki az öléssel, vagy szellemet idéz: szellemiséggel tölti ki az üres helyet. Gyilkosságai nem az ismétlési kényszer művei, hanem egy mű mozaik darabjai, egy terv, egy misszió elemei a tettek. *Lady Vengeance* korrigálja a természet könyvének sajtóhibáit, s miután a gazemberek felülírták a természet, a teremtés, az isteni írás szövegét, a nő, a lét filológusaként állítja helyre azt.

A gyilkos lány nyugati típusa azért öl, mert örök szűz, és azért örök szűz, mert csak kevéssé vonzó, triviális formában ismeri az anyaképet. Hitchcock *Psycho*jában férfi gyilkol nőket, Polanski *Iszonyat*ában nő gyilkol férfiakat. Az apátia és unalom világa elveszítette érzéki pompáját és érzelmi meghittségét. A Catherine Deneuve által játszott nő magába merül, egyedül

marad. A ház zajai a banalitás támadó idegenségével zörögnek, az izolációban minden inger durva erőszak. A világgal való egyetlen kapcsolatát képviselő nővér távoztával oda a mérték és biztonság. Mivel a nővér anyapótlékul szolgál, s a lányok egyúttal úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a *Csend* trivialitásokba menekülő, élni akaró promiszkuitív anyafigurája viszonyul életidegen és nemes, nálánál anyaibb szingli nővéréhez, így a Polanski-filmben a nővér távozása egyenértékű az anyai világ lelki köldökzsinórja elszakadásával, s a figura egyúttal, anyai nővérként, a modern anya kritikája, mint aki csak a nővérszerep korlátozottabb intimitási szintjén tud jelen lenni és rendelkezésre állni.

Az anyaképzet karikatúráját követi az atya undorító mása, egy apaszerű figura, a háziúr kísérlete a nemi erőszakra. Az undor védte szüzesség, a nebáncsvirágnak az erotikára irányuló iszonyatélménye a kirobbanó destrukció forrása. Mivel a háziúr meg akarja erőszakolni, nem az ölés az erőszak, az ölés védekezés. A rettegés öl: nem ez-e az ősölés? A rémtett a rémület tette, olyan őseredeti tett, amely még teljességgel történés, ezért nem hőstett, hanem rémtett. Polanski hősnője fordított Antigoné: öl és nem temet, idegeneket öl és nem rokonokat temet. A rokonság fogalma e világban eleve megbízhatatlan és halovány, nincs erős összetartozás, a szeretet távolságtartó és feltételes, inkább tűrés, mint szenvedélyes ragaszkodás, inkább formális szívesség mint odaadó szolgálat, ezért a világnak sincs tartása, a síkok repedeznek, az anyag elveszíti masszív mivoltát, formatartó erejét, a magányos ember lakótársa a rothadás.

Polanski a gyilkos nővel csinál nyugati karriert, Argento karrierje e nőgyilkos gyilkos nő képével indul. *A fekete kesztyű titka* főszereplője a tanú mint nyomozó, aki emlékszik rá, hogy azon túl, amiről a rendőrségnek beszámolt, emlékszik még valamire, de nem emlékszik rá, hogy mi az. Az emlék emléke nyugtalanítja, az elveszett emlék ösztönzi, ezért válik botcsinálta nyomozóvá. Nem tudja, hogy mit tud, de tudja, hogy tudja. Egyébként író, s ezért a különös tudattalan tudás a művészet jellemzése is lehet, a traumatikus kaland pedig a művész „városi legendája".

A sorozatgyilkos nőket öl, ami a férfiakra tereli a gyanút, többek között a film hősére. Az első merénylet életben maradt áldozata véresen fetrengett a hős lábainál, de törhetetlen kirakatüvegen túl, így nem tudott segíteni rajta. Pontosan ez a vonzó nő, kinek drámája nyomába szegődik a film hőse, lesz végül a tettes. Megtámadott, leszúrt áldozatként lép fel a tettes, s a titok az, amit az ember a saját szemének sem hitt el, hogy a kés a nő kezében volt, aki segélykérőn vonaglott, megjátszva az áldozatot.

Mi az oka, hogy a gyilkos nő is nőket öl, akárcsak férfi elődei? A választ egy festmény tartalmazza, mely egy elfojtott traumára utalva kiváltotta a nő ámokfutását: az egykori szexuális erőszak áldozata a támadóval azonosul, elnyomóként, támadóként akar emancipálódni. Az agresszív versenytársadalom sikerképlete: versengés a tápláléklánc mintájára elképzelt sikerlánc csúcsára való feljutásért, a bestia pozíciójáért. A sorozatgyilkos karrierhölgy esélye, hogy tettesként is az áldozat formájában képes megjelenni, így egyszerre élvezni az áldozat-lét és a tettes-lét előnyeit. Az, hogy a nő nőket terít le, a feminitásnak az üzletasszony általi tagadását is kifejezi, a nemi determináció tagadását, a testnek az akarat általi tagadását, a voluntarizmus diadalát. A társadalmi szerep hadat üzen a természetnek, a szabadság a determinációknak, a formalizmus a szubsztancializmusnak, a tudat az anyagnak. *A fekete kesztyű titka* olyan kulturális átalakulás képe, melyben a Nő Képe elveszti hagyományos és eredendő társadalomkritikai potenciálját, a nőkultúra feladja ellenkulturális jellegét, s a női szerep az érdekérvényesítő manipuláció eszközére redukálódik.

Azért is fontos, hogy a tanú művész, mert a tettes galériatulajdonos. Az utóbbi az, aki áruvá teszi a művészetet, nemcsak a lányoknak, s nemcsak önmaga nemi szubsztanciájának gyilkosa, a művészek is az ő szellemi rabszolgái, ahogyan erotikus rabszolgája a férj, aki feláldozza magát érte. Látunk egy festőt, aki óllá lett odúban él, állatok között, világgyűlölő izolációban, holott ő festette a képet, mely felébreszti, és ezzel közvetve leleplezi az üzletasszonyban a monstrumot, a szépben a szörnyeteget, s a kapitalizmusban a kultúra (és az élet) ellenlábasát. A virtuális pénz korában nem az eltűnő, elpárolgó, megfoghatatlan pénz az általános egyenérték, az általános egyenérték a gonoszság, a pénzt ennek hatalma vonzza és mozgatja, s ezt fejezi ki puszta jelként: a szépként megjelenő gonoszság, a kaméleon-nemként modernizált üzletasszony a rendszer sűrítménye, ezért is látjuk kirakatban a film elején, a kapitalizmus kirakatbábjaként.

A psychothriller műfaját jellemző őstrauma, mely olyan filmekben mint a *Forgólépcső*, a *Psycho* vagy a *Peeping Tom*, a tradicionális szülői hatalom, a viktoriánus elnyomó felettes én és fekete pedagógia romboló hatásának kifejezése volt, *A fekete kesztyű titká*ban vagy ugyancsak Argento *Traumá*jában a társadalom összgépezete hideg kegyetlenségének, ember és ember megnövekedett távolságának kifejezése. Sartre traumája még abban fejeződött ki, hogy potyautasnak érezte magát az élet vonatán, míg az új generáció – és konkrétan *A fekete kesztyű titka* hősének – konfliktusa, hogy menet közben kell felismerni, a halál vonata száguld velük a pokolba. A vonat metaforáját közben jobbára felváltotta az autó, mely virgonc, ordítozó társasággal megy neki a filmek elején a vidéki Amerikának. Míg a Sartre-i ember bizonytalan volt és szorongó, s bizonyítani akart, ezek nem látnak problémát, s nemcsak otthon érzik magukat a világban, birtokukként is kezelik azt.

Bár Argento *Traumá*jában a gyilkos anya az elveszett anyaság bősz erinnyse, mégsem válik, a *Lady Snowblood* vagy a *Lady Vengeance* módján a költői jog heroinájává: válogatás nélkül öl, férjével kezdi és lányával fejezné be az ámokfutást, ha nem fordulna vele szembe épp a gyilkosi jogcímét igazolni hivatott figura.

A cselekménybe telepített okozatokkal szemben e filmtípus a flashback síkján telepíti az okot: egy félresikerült szülés után a fehérköpenyes team elektrosokkal akarta kitörölni az áldozat agyából az orvosi műhiba emlékét. Ez nem sikerült, de helyette bekövetkezett valami más: az anyaságot, az anyatermészetet törölték ki, a szülő nő gyilkolóvá változott. A gyilkosságokat a bosszú motiválja, de a ravaszul kegyetlen tettek a kéjgyilkosság formáját öltik. A slasher absztrakciója felé mutat, hogy nemcsak a bosszú nem magyarázza meg a tetteket, szexuális magyarázatuk sincs, az anyarém nem igazi bosszúgyilkos, s nem is jellegzetes kéjgyilkos, a slasher-tettek levedlik a motivációt, s a Sade márki által igényelt öncélúság felé terelik az iszonyatot.

A *Psycho* élőnek hitt holt anyját Argento filmjében holtnak hitt élő anya váltja le. A szellemekkel társalkodó (=médium) anya és az élethez nem kötődő (= öngyilkosjelölt) lány a világ és az örök élet illetve a világ és a holtak birodalma között állnak. A végső átmenetek kapuja a családi ház: a médium holtakat hoz vissza lelkileg, a gyilkos élőket küld a semmibe testileg. Az antianya gyilkos nő, lánya kvázi-árva, a dühöngő ifjúság pedig anyátlanság. Az anya nem a szeretet betege, hanem a szeretete beteg, a meglevő gyereket nem tudja szeretni, csak az elveszettet, az élő lányt nem, csak a holt fiút. Szenvedélye kompromittálja a szeretetet, mely csak holt tárgyon tudja kiélni magát, mely nem szegül ellene a birtokigénynek. Az anyasze-

retet bosszúangyala, a spiritiszta szeánszok közvetítésével, mesebeli boszorkánnyá válik, ki végül rabságban tartja a fiatal párt (= Jancsi és Juliska).

A *Psycho*ban az anya gyilkol a fiában, Argentónál a fiú gyilkol az anyában: egy holt kisfiú szobáját őrzi az őrült nő, itt is feljutunk az emeletre, a gyermekszobába, mint a *Psycho*ban. Nicholast nem hagyta élni a világ, így emlékének ápolása a világ élni nem hagyása. Csak egy másik kisfiú, az élő gyermek, a szomszédgyerek képes legyőzni az anyát, és ezzel megmenteni az ifjú párt. A leszakadt plafon nyílásán át végzi ki a gyermek a felnőttet, a motorizált hurokkal, mellyel ő fejezte le eddig áldozatait. Mivel saját fia is „fenn" van (az emeleti szobában vagy a „mennyben"), a megoldás úgy is felfogható, mint annak jelzése, hogy a gyilkos nem a halott gyermek megbízatását teljesítette. A spiritiszta anya, mint a túlvilági üzenetek közvetítője, épp olyan álhős, mint a többi specialisták (a tehetetlen rendőrök, akiktől nyugodtan gyilkolhatunk, akik csak akkor vannak a helyzet magaslatán, ha ők gyilkolnak – lásd a *Fűrész 2*. gyilkosának rendőr-kritikáját –, vagy az orvosok, akik többet ártanak, mint segítenek, lásd a *Kórház a pokolban* vagy *A halál után* című filmeket.) A specialisták kezén van a társadalom hideg üzeme, ezért halott Nicholas. Fiatalkorú amatőrök derítik ki az igazságot: a megvilágosodás a végső szörnyűség, a legszörnyűbb megoldás felfogásához szükséges erő egybegyűjtése, a szerelem pedig a résztvevő partner (= maga is egykor széthullott személyiség, szenvedő) részéről kapott támogatás.

A *Traumá*ban a férfi és női funkciókat halmozó anyarém képviseli a psychothriller múltját és a kicsapott, magukra hagyott fiatalok a slasher jövőjét. A psychothrillerben bomlanak le a lelki viszonyok, melyek hiánya teremt helyet a slasher motívumai számára. A thriller a túlnevelt, túlfegyelmezett világ erupciója, a slasher lesz a neveletlen, elvtelen világé.

4.14.1.3. A traumatikus flashback

A polgári társadalomként szervezett kapitalizmust – melyben a polgári kultúra kontrollálta és felvigyázta a tőke mozgását – az első világháború rendítette meg és a második takarította el maradványait. A második világháború előtt az élők felett domináló, az otthont uraló festmény, baljós atyakép vagy ágyban fetrengő, betegségével zsaroló hisztérikus anya képviseli a filmekben a múltat, amelytől való eltávolodás a megoldás. A háború után gyakori, hogy egy megelevenített múltepizód, ősjelenet körül forog a cselekmény: a flashback-trauma uralja a jelent, elzárja a jövőt és megmagyarázza a személyiséget. A régebbi modell, az apa- (*Forgólépcső*) és anyarémek (*Utazás a múltból*) fogságában senyvedő jelen az erős család és a szilárd társadalmi szerkezet hatalmát fejezi ki. Az apa vagy az anya összetévesztik a szeretetet a birtoklással: jellegzetes polgári konfliktusvilág ez, melyben a birtoklás a válasz minden létproblémára, a birtoklás azonban a „vagy-vagy" diktatúrájában ejt rabul: halmoz vagy tékozol, a birtok nem konzerválható, s ha nem növelik, elvész, ezért a birtokló szeretet is túl sok vagy túl kevés, a szubjektivitás kezelésére pedig ezek nem alkalmas reagálások, őt a birtokló – és nem felszabadító – szeretet minden esetben frusztrálja.

A háború után nő a traumatikus flashback szerepe. A háború alatt csúcsra fut egy másik flashback-típus, amelynek tárgya az, „ami elveszett". „Megmarad nekünk Párizs" – mondja Rick a *Casablancá*ban: itt a flashback tárgya az, ami elveszett s mégis megmarad, az élet

rejtett és megtámadhatatlan pozitív közepeként. Ez az, amit a traumatikus flashback elkövetkező világuralma negatív középre vált.

A traumatikus flashback történetének két egyaránt figyelemre méltó aspektusa van: 1. mind nagyobb a szerepe, s az olasz pszichoanalitikus mesék filmfolklórjaként világsikert aratott eljárás más filmgyártásokat is meghódít. 2. Csökken a műfogás tartalmi magyarázó értéke, alkalmazása mind formálisabb. A modern akciófilmben a cselekményt mozgató „akármi" a múltba helyezve trauma, a jövőbe helyezve „kincs".

A traumatikus flashback különösen az olasz és ennek nyomán a kínai filmben játszik szerepet. Az, hogy a háború és a megbukott szocialista rezsimek, félresikerült forradalmak után tör ki ez a dramaturgiai járvány, arra utal, hogy a háborús fiatalság számára a múlt az iszonyat, a trauma kezdet, a negatív a domináns, s a sötét, sebző kezdet az egzisztencia alapító aktusa. A jelen kényelmi világképét, a fogyasztói társadalom elhülyült hedonizmusát hazugságnak érzik: az egész életforma úgy tűnik fel, mint menekülés az iszonyat igazsága, a múlt igazsága elől. Az igazság megmutatkozott a század katasztrófáiban és forradalmaiban, de elfojtották, s a traumatikus flashback minden formája az ő rejtjele, melyekben visszavonva nyilatkozik meg, rejtőzködve fenyeget.

A *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a múltjelenet az atyai testvér elvesztése, a család szétzúzása – a nagyvállalkozó gyilkosai, a felpörgő kapitalista halmozás és mobilitás által –, mely csavargóvá és kegyetlen specialistává (= revolverhőssé) tesz. Ettől kezdve mindegy, hogy a családtól és ezzel a múlttól és identitástól fosztanak meg bennünket, vagy a megmerevedett, anakronisztikus család foszt meg a jövőtől, a két megoldás váltakozik, a kettő együtt vezet a slasher felé, mely akkor jut uralomra, ha sem a múltat, sem a jövőt nem érzékeljük többé pozitív erőforrásként. A slasherben a megtagadott traumatikus múlt végül újra felismerszik a banális jelen lényegstruktúrájaként.

4.14.1.4. A gyermekgyilkostól a gyilkos gyermekig

Fritz Lang *M*-je gyermeki mondókával indul, mely már a *Golem*ben szerepet játszott, s nagy jövő várja a horror és slasher műfajaiban: e műfajok a gyermeki gonoszismeretet felelevenítve lázadnak a társadalom hazugságai ellen. Hatalmas ruháskosarat cipelő, elgyötört proletárnő a gyermekét hiába hazaváró anya, a gyilkos pedig ráérő kószáló, örök gyermek, aki örömei keresésének szentelheti életét. Kísérőzene híján a teret kapó zajok súlyosan életszerűek. A gyilkos öncélúnak tűnő kényszeres fütyörészése később szerepet kap a megoldásban.

A Neue Sachlichkeit tereit a fantasztikus festészet hangulatával itatja át az iszonyat áttűnése a köznapi prózán. A lépcsőház nem válaszoló üressége, a tér szögletes örvénye néz vissza a gyermekét hasztalan szólongató anyára. Üres terek tátongása, panaszos hang, anyai sopánkodás, várakozó teríték, elgurult labda, elszállt léggömb: nem a rémtett jelenik meg még, hanem társadalmi és lelki lényege. A szocialista irodalom tematikus öröksége, az antiburzsoá társadalomkritika ikonja, a járadékból élő semmittevő „szelvényvágó" a védtelen proletárok között tarol. Aki ráér, pazarlóan fogyaszt, s még ha nem is bérrabszolgák dolgoznak helyette, hanem gépek, akkor is csak a lefolyócső, csatorna vagy latrina a receptív ember metaforája, s nem a dolgos, közös nappali világ képviselője a típus: puszta hátramozdító. A polgári asztaltársaság kövéren terpeszkedő, önelégült figurái, a „George Grosz rajzolta

cápák" (Brecht) rokonai, kölcsönös vádaskodásukkal fedik fel egymásban a lehetséges gyilkost, míg a rendőrség, az áldozat-típusok között nyomoz, a nyomorban keresve és szükségszerűen értve félre a nyomot. Közben a csőcselék kedves öregembernek esik gyilkos dühvel, aki emberi gesztust tett egy kisgyermek felé. A prédára éhes – Duvivier *Pánik*jában is látható – csőcselék vérszomjának nem közrend és jogbiztonság kell, hanem áldozat.

Lang filmje szembeállítja a bűn racionalizált üzemét a kéjgyilkosság öncélúságával. A bűnözők ölnek, mert élni kell, a bestia azonban öncélúan öl. Az „élni kell" parancsolata számára annyi mint „ölni kell". A legális és illegális társadalom, a fékezett és a féktelen kapitalizmus, a világ és az alvilág úgy viszonyul egymáshoz, mint Thomas Mann regényében, a Buddenbrook házban a múlt és a jövő kapitalizmusa, együtt is működnek, együtt vadásznak a bűnösre, ám a két társadalommal szemben a harmadik, a koldusoké göngyölíti fel a bűnügyet. Az aktív ellentársadalom, a bűnözőké is tehetetlen lenne, ha a passzív ellentársadalom, a koldusoké nem csatlakozna vállalkozásához. Ez hozza a fordulatot: a magára hagyott, támasz nélküli, tomboló és romboló egyén erősebb két társadalomnál, társadalom és ellentársadalom együttesénél, de a harmadik világ, a koldusok néma, titkos társadalma dönt. Ennek a motívumnak is nagy jövője van: Jess Franco *Hasfelmetsző Jack* című filmjében a vak koldus az egyetlen, aki mindent „lát" és ért, akiben összeáll a világ.

Az alvilági törvényszék motívumát később a *La Mancha lovagja* is átveszi. A *La Mancha lovagja* proletárjai felmentik a költőt, aki hozza, az *M* proletárjai elítélik az élvezőt, aki viszi az élet örömét. A filmek arra figyelmeztetnek, hogy van teremtő és pusztító élvezet. A hedonista társadalom kielégíthetetlen, futóbolond élvezkedésével szemben, melynek az őrült gyilkos a műfajtörténeti beharangozója, van megváltó élvezet is. Szánalmasan groteszk a gyilkos hihetetlen felháborodása: „Nem gyilkolhattok meg csak úgy!" Pedig pontosan ő az, aki „csak úgy" gyilkolt. „De hát én nem tehetek róla!" – nyöszörög térdre esve. Az *M* mélyebb, mint a kéjgyilkos-thriller egyébként rendkívüli esztétista attraktivitást kifejlesztő formái, amelyek a torz intellektus bravúrteljesítményeit emelik ki, s nem az „ölni-kellés" természetét kutatják: ezzel a slasher felé mutatnak. Most a bűnös vádol: a hivatásos bűnözők mást is tehetnének, neki nincs választása. Védekezésére kérdés a válasz: „Azt akarod mondani, hogy kénytelen vagy ölni?" A népi és költői igazságszolgáltatás célja nem a méricskélés és magyarázat, hanem a világ biztonságba helyezése. „Kérdezd meg a szülőket!" – támad a védőre egy anya. A hivatalos és írott törvény, a „történeti jog" mindig ismer kibúvót: a gyilkos kegyelmet kap vagy megszökik, és minden kezdődik elölről. „Kérdezd az anyákat! Az anyákat kell megkérdezned!" A népi és költői vád képviselője végül ítéletet mond: „Az anyák nem kegyelmeznek a gyilkosnak!" Ez a lélek ítélete, a társadalmi racionalitás azonban visszaveszi a lélektől az ítélet jogát, a rendőrség rajtaüt az illegális bíróságon, s elszállítják a vádlottat. Az illegális és legális törvénykezés közös hibája is szavatolja, hogy minden elölről kezdődjék: a törvény, az igazság, mely utólagos, mely követi és nem megelőzi a rosszat, csak a gonosz fonákja. A költői igazságszolgáltatás ezért kegyetlen, az igazságszolgáltatás mint társadalmi üzem viszont formális, korrupt, cinikus és kevéssé hatékony.

4.14.1.5. Gyilkos gyermek a felnőttben

A *Hatchet for the Honeymoon* című Mario Bava-filmben kisfiú mered az esti vonatablakra, melynek tükrében nem láthat mást, csak önmagát. Az éj (és átvitt értelemben a bűn, mint az élet éjszakája) által tükörré változtatott felület átlátszatlansága felszámolja a kinti világot, melybe közben behatol a rohanás. A filmszem az önmagára tekintő tekintetre tekint, a vonat rohan, mint az idő, de a vonat és az idő utasának sorsa a magába zártság, a zárlatos stagnálás. A cselekményt indító vasúti gyilkosság után felnőtt férfi mereng a gyermekkori kisvasút felett. Az egykori kisfiú tekintetében rejlik a kérdés, melyre a felnőtt férfi keresi a választ: a nők titkát (a nők „belsejében"). A felnőttség eszközeire szert tett, felnőttben rejtőzködő kisfiú fizikailag teszi meg a nőkkel, amit az anya lelkileg tett meg vele, az anya feldarabol, ha elhagy, mert a kisgyermek úgy éli át őt, mintha a része volna. Az olasz psychothriller (és egyfajta, főleg Bava és Fulci által művelt horror) két forrása a *Psycho* és a *Nyolc és fél*. Fellininél azonban a gyermek nem a kérdés, hanem a megoldás, a bizalomteli rácsodálkozás és a csatlakozás (kézfogás) elveszett öröme visszanyerési lehetőségének hírhozója.

A Bava-film kéjgyilkosa húsaprító bárdjával menyasszonyokat mészárol. A mással koitáló anya a szezonális termékenység isteneket cserélgető hatalmas Aphrodité megtestesülése. Minden mással koitáló nő ősanya. Bárd csap le, újra és újra, mely egyesülő testeket választ szét. A múlt: halott anya – a jelen: halott házasság. A sorozatgyilkos elvileg egyfajta Kékszakáll, aki ezúttal nem a nőket tartja halálos fogságban, ő egy nő foglya. Zord feleség fogságában látjuk, steril gyűlöletházasságban, mely az incesztustilalom perverz karikatúrája. A nárcisztikus férfi a felnőttet gyermekké alázó steril puritánnő foglya. Itt is szellemidéző szeánszot látunk, mint a *Júlia és a szellemek*ben, a *Paurá*ban vagy a *Traumá*ban is: a feleség halott férjével lép kapcsolatra, szellemmel szeretkezik, mert új férje inkább a fia. A feleség impotensként jellemzi férjét, akinek még nem ismeri potens szervét, a bárdot. A feleség és az anya közös műve a hős nemének elvesztése. Végül a gyilkos férfi ölt a *Psycho* pincejelenete mintájára lefoszló menyasszonyi ruhát, amikor – a lépcsőn – lemészárolja feleségét. Az androgün egykori isteni ideálja lecsúszott rémmé. A jelenet nemcsak a *Psychó*ra utal vissza, egyúttal előre is utal, Cronenberg felé vezet: a feleség nem tudta, milyennek kell egy nőnek lennie, ahogy az anya sem anya volt, hanem szerető.

A hátsó traktusban sosem élt nők, szép babák, próbabábok mágikus társasága képviseli a közönyös odaadás, a szép közöny eszményét. Egyúttal ők, a halott hárem örök menyasszonyai, a bárd őrei. „Nem tudom abbahagyni, tovább kell gyilkolnom." Melankolikus, telt, érzéki zene cseng-bong, pózoló szépségek, francia kertek felett uralkodik a menyasszonygyilkos. Szépségükben titokzatosan elzárkózó nők jönnek-mennek, a tettes rájuk szegezi távcsövét, mely kiragadja őket a világból, már ránézni is majdnem annyi, mint ölni, elvenni, ami elvonja magát, megállítani, aki elmenne. „És addig fogok gyilkolni, amíg megismerem a teljes igazságot."

A váltakozó nőalakok egy visszatérő nőre utalnak, a nők a Nőre. Az anyának a múltból szólongató arca minden gyilkosság után világosabb. A gyilkosságok az ősjelenet rejtjelei, melyek ismétlése szolgálja annak előhívását. A többi nő szétszedése = az anya összerakása. A felnőtt cselekszik, és a kisfiú néz. El kell jutni az őstetthez, a pillanathoz, amikor a kisfiú a cselekvő és a felnőtt a tanú. Ez az áttörés egyesítené a jelent és a múltat, a tudatot és a létet. Vérben vonagló anya szólongat a múltból, de a tett még ismeretlen. Minden gyilkosság anyagyilkosság!

Mint már Lajthay Béla *Drakulá*ja idején, ezúttal is eljön a nő, a bájosan kacér, érzékeny, megértő és szellemes Femi Benussi személyében, akit nem akar megölni a gyilkológép. A megölt nők eleve az élettelen bábokra hasonlítottak, az élettelien kiismerhetetlen, csupa élet nő nem megölhető. Femi Benussi maga erőszakolja ki a gyilkos bárddal való szembesülését, ez az igazság pillanata, az előző gyilkosságok a test, az ösztön és az ismétlési kényszer vallomásai voltak, most azonban a szellem vall, a lélek gyón a szellemes nőnek: „Én öltem meg az anyámat!" Végül egymás mellett áll az élő és szeretett s a holt és gyűlölt nő, a vágyak illetve a szorongások tárgya. A gyűlöltet (a feleséget) ő győzte le, a szeretett nő őt győzte le, de a legyőzött gyűlölettárgy áldozattá vált, és az ember részévé az áldozata válik, ez az igazi eljegyzés, a feleség mondja ki a végszót: most már mindig együtt leszünk, egy ideig a sírban és egy örökkévalóságig a pokolban.

4.14.1.6. A nem-hiányzó láncszem: A psychothrilleri családregény nyomai a slasher műfajában

Halloween napján a gyerekek járnak ijesztgetni a felnőtteket! Gyermekdal indítja a filmet, akár az *M* vagy a *Nightmare*-filmek esetében. Carpenter *Halloween*je úgy is nézhető, mint válasz az *M*-re: a gyermekkor visszaüt. A *Texasi láncfűrészes mészárlás*ban a fiatalokat látjuk az ősök fogságában, a fiatal Amerikát a vén Amerika fogságában, a városi embereket a vidékiek fogságában, a bűnügyi filmet a Heimatfilm fogságában. A slasher akkor születik, amikor Amerika elveszíti a jogát, hogy a „vén Európáról" beszéljen. De a vén, jövőtlen Amerika egy múlttalan, gyanútlan, sejtelem nélküli, felületesen vakmerő és ezért fejjel a falnak menő, fiatal Amerikával áll szemben. Ha nem a szülők és a család terrorizálnak, akkor megfordítva, a magára hagyott gyermek létmódja a rémtett, a rémtett természetessége és naivitása.

A *Halloween* bevezető képsorában a hat éves kisfiú gyilkol, a főcselekményben egy ugyanilyen kisfiú a veszélyeztetett. A gyermekdal a „mumusról" szól, s a felnőtt, akivé a gyermek lett, azt testesíti meg, amivel a gyermeket ijesztgették. A tejfehér fényű őszi parkban jelen van a gonosz, a nyarat is téli fénnyel vonja be az érzéketlen részvétlenség, amiből minden szórakozott felnőttben van valami, akik fáradt figyelmetlenséggel futnak a dolguk, azaz a pénzük után. A kertes házakat elválasztják és nem összekötik a kertek, a természet már csak központozza a rideg társadalmi viszonyok szövedékét. Ha segítségért kopognak a kapun, benn kioltják a villanyt.

A gyermekek a *The Thing* földönkívüli vadászát láthatják a televízióban, miközben a képernyőn innen a banalitás réme utoléri a fantáziarémet. Nem kívülről jön, s nem a világ perifériáját ostromolja a gonosz, mint a *Predator*-filmek vadásztípusa, a gonoszok a mieink, a centrum lakói, a gonosz princípiuma a világ tengelye. Lenyomoztuk a hívást, a házból jött, közli a rendőrség a segítséget kérő, bezárkózott lánnyal *Az ismeretlen hívás*ban. A gyilkos a hozzátartozónk, sőt bizonyos értelemben azonos velünk! A Halloween-gyilkos saját gyermekkori mását és annak őrét, a babysittert szemeli ki áldozatul. A benne élő örök gyermektől és annak kiszolgáltatott függésétől akar szabadulni a szörny, aki emberekkel teszi, amit más kisfiú a hangyával vagy békával? Nemcsak a tettes a gyermekség, a tudó is az. A barátnője Laurienak nem hisz, Tommynak Laurie nem hisz, a gyermek többet lát, előbb érzékeli a rémet.

A felnőttek pénzt, a fiatalok örömöket akarnak préselni a világból. A felnőttek ignoranciája a fiatalok hedonizmusával párosul. A seriff egyszerű, kényelmes, ártatlan magyarázatot keres. „Egy ember nem tenne ilyet!" A hitetlen seriff bizonyítékot követel és a lánya hullája lesz a bizonyíték. „Ignorálhatja vagy segíthet feltartóztatni!" – mondja az orvos a seriffnek. A hőst az ingoranciával és a hedonizmussal való kettős konfliktusa emeli kulcspozícióba. Laurie lobogó hajú szikár vonulása, magányos puritanizmusa, a nemi élettől való szorongó tartózkodása, mely a gyermekeket védelmező anyai ösztönnel párosul, mind valamiféle aktív depresszió kifejezése. Soha sem szórakozik, veti szemére élveteg és könnyelmű barátnője, akivel ugyanazt a nőalternatívát reprodukálják, melyet Mina és Lucy képviselt a *Drakula*-filmekben. A barátnő szexre csábít, cigarettával kínál, később bemocskolja magát, és átöltözés címén meztelen bőrt tár fel a leselkedő tekintetnek, így lesz belőle az éj első áldozata. Laurie barátai az élménytársadalom alapító generációja: isznak, „füveznek", keresztül-kasul szeretkeznek, mindig játszanak, illuminált unaloműzés az életük. A sors fogalmát tárgyalják az irodalom órán. Ha nincs pozitív sorsunk, a feladat és rendeltetés értelmében, úgy eljön a negatív sors: a végzet. Az áldozatjelöltek röhögnek a veszélyen. A poén, hogy elhatározott és magabiztos módon poénnak tekintik az iszonyatot. A hibát a bűn bünteti, a rosszat a gonosz, az értelmetlenséget a kegyetlenség. Önmaga büntetése a világ, nincs szükség fölérendelt hatalomként ítélkező törvénykezőre. Nem a fekete pedagógia szelleme ítéli meg az ártatlan és felszabadító örömöt, az emberek stupid örömei maguk foganatosítják spontánul önnön tudattalan halálos ítéletüket.

A kezdet a kisfiú és a nővér története. A szülők eltávoztak és későn érkeznek, így a nővér a ház asszonya, s ő az áruló, aki idegennel szeretkezik, ezért vágja le őt a gyermek, az anya elment, a nővér is mást szeret, ez az Elektra maga is Klütaimnesztra mása, és nem Oresztész szövetségese, a nővérgyilkosság az anyagyilkosság pótléka. Az anyavesztés egyben arcvesztés. A melodráma korát a harci mitológia mesterkélten kifejezéstelen, minden érzelmi rezonanciát tagadó börtönarcot öltő akciófilmi tankemberei követik, akiknek már nincs szükségük maszkra, arcuk a maszk. A *Halloween* maszkos gyilkosa a *Texasi láncfűrészes mészárlás* bőrpofájának elődje. Az elveszett arc merev pótléka és a maszk terében felerősödött lihegés, mint a gyilkos jelenlétének jele figyelmeztet, hogy az arc nem kifejező képernyő, nem közlő eszköz és nem a lélek tükre, a halott arcvonások homlokzata mögötti tartalom nem több mint lihegés: a gyilkos a Nagy Lihegő. A merev maszkarc nem a lélek hanem a pokol házának homlokzata.

Végül a gyermeket védő magányos nő feladata a küzdelem a rémmel. Nemi szorongása vagy óvatossága távol tartotta tőle a másik nemet, aki végül a rém formájában jön el, hogy halálosan intenzív kontaktusra hívja fel. A küzdelem fokozódása szerepcseréhez vezet, végül a nő veszi át a kést és a szurkáló, ölő szerepet. A lány többször leszúrja a szörnyet, a doktor pedig kilövi rá az egész tárat. A gonosz funkcionális halhatatlansága, elpusztíthatatlansága ebben az időben átkerül a sorozatból a műbe. Nemcsak egy új filmben térhet vissza az „elpusztított" rém, már magában az alapfilmben is. Régen a halotti beszédek vigasztaló formulája volt: „ő nem halt meg, csak aluszik!" – most a gonosz attributuma.

4.14.2. A slasher sajátossága

4.14.2.1. A slasher a műfajrendszerben

A bűnfilm formái párhuzamosan bontakoztak ki a boldogságfilm műfajaival. A bűnügyi filmek jelenítik meg a felemelkedés árát, melyet a társadalom áldozatai fizetnek meg. A bűnöző a lázadó áldozat, aki nem vállalja a ráosztott szerepet. A szerepek kegyetlen újraosztási kísérlete tükröt tart a társadalom elé.

Ha a bűnügyi film főszereplője a nyomozó, akkor az eredmény krimi (whodunit) vagy rendőrfilm, ha a bűnöző vagy a bűnös a főszereplő, akkor gengszterfilm vagy thriller, ha maga a bűntett áll a középpontban, akkor slasher. Slasher és splatter szétválasztásának és önálló műfaji alternatívaként való leírásának a jelenlegi műfaji differenciálódás szintjén nem látszik sok értelme.

A klasszikus krimi egy birtokos osztályon belül tárja fel a meghasonlást, a gengszterfilm a társadalmi osztályok között, a kémfilm az államhatalmak viszonyában, a thriller az egyén lelkében. A bűnügyi műfajokban változik a konfrontáció és meghasonlás határa. A határon túli lét élete az én halála és megfordítva: a szembenállók a szelekciós princípium ítéletét képviselik egymással szemben. A meghasonlás befelé nyomulása nem más, mint a centrum meghódítása a periféria és a határ által, az identitásé a határszituációk által. Ez a thrillerben az „én", a slasher műfajában a „mi" széttépetéseként jelenik meg. Ott a lelki, itt a testi dezintegráció orgiáit dramatizálják.

A boldogságfilm a meghódított mennyről, az evilági édenről szól, ahol angyalnak kell lenni, vagy kiűzetünk. A klasszikus álomgyár másik formája, a melodráma a pokolról szól, ahol szenvednünk kell a másik boldogságáért. A kettő azonban nem áll szemben egymással, mert a mennyben csak angyalok vagyunk, míg a pokolban, a szenvedésben, istenek. A melodráma témája a mindent adás, a thrilleré a mindent elvevés. A slasherben is elveszik, amit lehet, de erre már nehéz a „minden" szót alkalmazni, mert a slasher áldozata primitív figura, akinek alig van többje, mint a teste.

Ezek a műfajok arról szólnak, hogy míg épül a lélek és a kultúra, szakadatlan bomlik is: minden elveszíthető. A thriller mint a horror fordítottja, a kultúraátadás megszakadása, a prekultúrális „ősvalami" feltörése, mely holt mázzá minősíti a kultúrát. A hanyatlás egy létforma paradoxizációja, melyben a védekezés eszközei válnak a veszéllyé, s az otthonteremtés módjai az idegenség melegágyává. *A hulla eltűnik* című Lugosi Béla-filmben öreg házaspár él a fiatal életek költségén, a megvalósult a leendő költségén, nem engedve élni a leendőt. A régi horror és melodráma egyaránt tele van apákkal és anyákkal, akik elélik az életet az utódok elől. A psychothriller a következményeket mutatja be, az életre nem kész, alkalmatlan utódot állítja középpontba, aki lekésett az életről, realitásérzékéből paranoia lett, Libidójából pedig hisztérikus perverzió. A monstrum a „még nem" képe, a thrilleri gyilkos a „már nem"-é, a lenni-tudás lebomlása. A horror-rém nem részesedik az önmegvalósítás sanszában, a thriller-szörny szembekerül önmagával. A thrillerben a lélek monstruózus.

A klasszikus horror közönsége a Hammer-horror hanyatlása idején kettéhasad: az ízlés és igény egyrészt egyrészt „reality horrorra" irányul, ami nem más, mint slasherré radikalizálódott thriller, másrészt, ha az igény fantasztikus marad, az egyre jobban infantilizálódó fantasy elégíti ki. A slashert gyakran a horror elméletében tárgyalják „reality horrorként", így azonban

a műfaj képe határozatlanná válik, elveszti körvonalait és tartalmi mélységét. A horror a szóbeliség műfajaira megy vissza, a mondák, a slasher a bűnügyi krónika, a tudósítás, a vérszomjas bulvársajtó szelleméből táplálkozik.

A texasi láncfűrészes mészárlás vagy *A gonosz halott* szerkezete és működése hasonló: a várost elhagyó fiatalokat sorra elpusztítja az előbbiben a slasher- az utóbbiban a horror-rém. Tény, hogy a banalitás és a természetfeletti váltakozása és felcserélhetősége nem módosít a szerkezeten, mely a szeriális iszonyatra épül. A slasher akkor alakul horrorrá, ha nem pusztán kacérkodik a természetfelettivel, mint a *Péntek 13*., amelyben a Kristály tó a zombik tava is lehetne, ha a film hősnője mint a slasher által megőrzött „maradék ember", nem riadna fel rémálmából. Az *SL8N8* című holland film fiataljai a bánya mélyén rekedve hülyéskednek: extasy tabletta, erotikus célzások, vulgáris baromkodás által ütik el, segítségre várva, az időt. Végül játszani kezdenek: mégpedig szellemidézést. A film ezen a ponton kísértet-horrorrá alakul, melyben végül a halott apa szelleme vezeti ki lányát a bánya *Hellraiser*-filmektől kölcsönzött poklából, mely – a bánya mint a pokol kapuja – a *Nightmare*-filmek kazánházának vagy Fulci *Paurá*ja kriptavilágának is leszármazottja. A slasher ettől kezdve nem az *SL8N8* műfaji princípiuma, csak egy más műfaj számára kikölcsönzött kompozíciós módszer: az eredmény slasherként bonyolított kísértetfilm, melyben a horrorfilm slasher-szükségletet elégít ki, gyenge slasher horrorfilmi alibivel, melyben a kísérteties misztikum csak körítés a szeriális mészárlás játszmájához. Egy sikeres műfaj mindig sokszorozni kezdi magát más műfajokban, ahogy a *James Bond*-filmekben a kémfilm kilengése határt sért, s a jövőtechnika díszleteit igénybe véve belép a sci-fibe.

Az *Aki bújt, aki nem* szörnyéről nem tudjuk meg, hogy horror-démon, sci-fi mutáns, a természet vagy a természetfeletti küldötte, az *Identitás* című filmben pedig az események létmódja is kérdésessé válik. Ám amíg nincs fantasztikus magyarázat, addig lehetséges racionális magyarázat is, csak a rém egyértelmű fantasztikus pozicionálása visz vissza a gótikus horrorba. A slasher műfaj szereti az ontológiai bizonytalanságot, melyet a psychothriller őrült gyilkosától, a régi műfaj tematikus elemétől az új műfaj átvesz, hogy a maga alapstruktúrájává emelje. A régebbi műfaj témája az új műfaj formája. Az ontológiai bizonytalanságot azonban a slasher-műfajon belül nem oldhatjuk fantasztikusan: a *Péntek 13*. vagy a *Halloween* gyilkosának funkcionális halhatatlansága kísérteties, a gyilkos azonban ember, a „teljesen más" borzalmas idegensége a slasher műfajában az emberi lényeg hátoldala és nem transzcendens jelenség. A slasher arról szól, hogy az emberiségből nyugtalanul áradó, de tehetetlenül hányt-vetett nyáj lett, a társadalmasulás rosszul koncipiált módja, a hamisított társadalmi szerződés hülye áldozat típusokat csinál belőlünk, akik önként kocognak, sőt motorizálva száguldanak a vég felé (*The Blair Witch Projekt, A sziklák szeme*). Ezt az üzenetet, a banalitásban tökéletesedett világ törékenységének képét, a fantasztikum, mely az embert mélynek, nehéz analitikus munka rejtelmes tárgyának tekinti, csak zavarja.

4.14.2.2. A rémtett motiválatlan öncélúsága

A krimi a nyomozás, a gengszterfilm a bűnözés anatómiája. A psychotriller a bűn lelki motivációjára, míg a slasher a kivitelezésre van kihegyezve. A slasher hatóanyaga az áldozatok megkínzatása és kivégzése, vágás, szúrás, darabolás, nyúzás stb. A motiváció, ha van,

formális. Ezért a gyilkos el is tűnhet, gépek, kínzóeszközök képviselhetik, életellenes apparátus, nem emberi miliő (*A kocka, A fűrész*).

A *Bőrpofá*ban a tömegsírt feltáró rendőrök megállítják a rosszkedvű házaspár autóját. „Jézusom, ilyennek képzeltem egy koncentrációs tábort!" – mondja valaki. A kéjgyilkos problémája, hogy nem tudja meg nem tenni. A slasher gyilkosa nem is akarja meg nem tenni, nem lát rá okot. A slasher embere a szolidaritáson túli világban él, ahol nincs ok a lemondásra. Minden lemondás csak fékezné a neokapitalista társadalom gyorsuló gépezetét. Ahogy a tökéletes bankrablás precíziós pontosságot igényelt, a tökéletes gyilkosság pedig a kinyomozhatatlanságot jelentette, úgy a harmadik tökély, a tökéletes részvétlenség eszménye vezet a kéjgyilkostól a tömeggyilkosig. A kéjgyilkos számára a gyilkosság ínyenc élvezet, előkelő hobby, a formabontás eljárásmódjának átvitele az esztétikumból a morálba, míg a tömeggyilkos számára életmód, sőt létforma. A krimigyilkos vagy a kéjgyilkos számára a gyilkosság művészet, a slasher mészárosa számára természet dolga.

A slasher mészárosának tette levezethető a tökéletes krimigyilkosság egykori eszményéből. A tökéletes bankrablás team-munka, a tökéletes gyilkosság az egyéni zsenialitás eszménye. Az a kollektivizmus, ez az individualizmus bestiális oldalának kifejezése. Időközben azonban egyén és közösség szövetségét felszámolta a társadalom győzelme az egyén felett. A bankrablás fogalma is kifordult önmagából, hiszen ma ez inkább azt jelenti, hogy a bankok kirabolják a társadalmat, melynek megtermelt gazdagsága a spekulánsok és topmenedzserek zsebében tűnik el. Lehetséges-e még a tökély?

A tökéletes bankrablás vagy a tökéletes gyilkosság műfaja a tökély lehetetlenségéről való ironikus elmélkedés, a mesterműű összeomlásának, a perfekció végső reménytelenségének mitológiája. Egyúttal a perfekció eszményének kritikája: a mérnöki igény, az emberi viszonyok vonatkozásában, akárcsak a szubjektivitás szférájában alkalmazott költség-haszon számítás, inadekvát és erkölcstelen (*A kötél*). Másként működik a tökéletes mészárlás. A destrukció mint létforma a tökély megtámadása, a diadalmaskodás a lenni tudás mint önszabályozás felett, a tökéletlenség princípiumának diadala a tökély felett: csak a tökéletlenség lehet tökéletes. A tökéletes krimigyilkosság lényege a zseniális ravaszság, az észen túljáró értelem. Más a tökéletes mészárlás, mely nem tart igényt a koncepció egyéni zsenialitására: az iparosítás, a modernizáció, a gazdasági racionalitás eredményeit alkalmazó tömeggyilkosok részvétlen iparosok, a halál iparosai. Az alávalóság tökélye, a bamba kegyetlenség szívós nyomulása akkor is beteljesül, ha leleplezik a gyilkost. Csak a tökéletlenség tökélye legyőzhetetlen, műve olyan dimenzióban települt, melyet nem ér el az ész, a jóvátétel és az igazságszolgáltatás.

A sziklák szeme című filmben a hadsereg nukleáris kísérletei teremtették meg azt az életellenes miliőt, melyben a bamba szörnyek vegetálnak. A technikai kivitelezés ipari tökélye a „gyilkosság mint a szépművészetek egyike" polgári eszményét a múlt krimieszményévé nyilvánítja. A gyilkosság tudomány, technika, gazdaság, filozófia és korszellem, s *A sziklák szeme* gyilkosai a rendszer eszményeit privatizáló betanított munkások, akik elvesztették munkahelyüket, s élnek, ahogy lehet. A gyilkosság mint a kegyetlenség cifrázása a slasherben is megőrzi a psychothriller örökségét, a kegyetlenség önreflexivitását, ami annak kifejezése, hogy minden önreflexivitás szublim gyilkosság. A művészet e ponton magáról vall: az önreflexivitás diadala a műalkotás befelé fordulása, az esztétikum szakítása az etikummal, mellyel korábban a sziámi ikerpár viszonyában voltak. A *Viasztestek* című slasherben épp a

sziámi ikrek szétválasztása a katasztrófa eredete: az egyik a vadász, míg a másik önmaguk emlékművévé formálja ki az áldozatokat.

A thriller gyilkosa ember, mint mások, és mégsem olyan. A psychothriller gyilkosa az azonos másságot (a másságot az azonosságban) magában rejti. A slasher esetében a gyilkos lehet családtag, rokon ismerős, de lehet felfoghatatlanul távoli és kiismerhetetlen lény is. A *75* című filmben nem látjuk a gyilkost, olyan, mintha egy kabát törne be a kastélyba és tarolná a fiatalokat. A baltázó kabát rémtetteit látjuk. Az *Aki bújt, aki nem* című filmben az addig ember formájú gyilkos egyszerre szárnyat bont, mint a *Mimic* rovarjai, de nem kapunk magyarázatot, nem tudni ki vagy mi ez a lény, egy dolog átélhető és ez elég is: más filmekből jött. *A dög* szörnyeinek eredete nem tisztázódik, de mindegy is, hogy démon vagy marslakó, mert lehet egy katonai kutatóbázis biofegyvernek szánt „fejlesztése" is. Azért van szükség ilyen lényekre is, mert a banális és a sejtelmes szörny csak együtt fejezik ki, hogy a slasher világában a rokon és az idegen egyformán idegenek. Akárki vagy akármi lehet a szörny, és bárki megfelel áldozatnak. A slasher akkor fejlődik ki, amikor nincs többé kitüntetett áldozat típus, tehetetlen massza atomja az egyén. Nem az egyén indul neki a világnak, melyben pórul jár, legfeljebb az indul meg az egyéniesülés felé, aki végül kiszabadul az emberanyagot elnyelő gépezetből. Mivel az áldozatok nem egyéniesültek, nincs is oka a tettes részéről a mély lelki motivációknak. Az ölés már nem a múltfeldolgozás kisiklott formája és nem is a költői jog műve, nem az igazságtalan igazságszolgáltatást korrigáló bosszúaktus. A bosszú visszaadja a testnek a lelket, melyet a mészárlás, az aprítás elvesz, sőt elvitat, nemcsak semmivé tesz, hanem eleve semmissé nyilvánít. *A texasi láncfűrészes mészárlás*ban vagy *A dög*ben az áldozat csak táplálék, de a táplálkozás nem pusztán a létfenntartás, hanem a dőzsölés aktusa. A bekebelezés ünnepe nem az őseredeti ünnep, mely a tékozlás, vendégelés aktusa volt. Az állati ünnep a zsákmány körülvevése és széttépése, míg az emberi ünnep tékozlás. A slasher véres orgiája megtérés az ember előttihez, de olyan sötét mohósággal, ami nem állati mert nem kielégíthető, jóllakathatatlan, akár a tőke éhsége. Így találkozik a preetikai állatiság a posztmorális neokapitalizmussal, az ösztön korlátlan féktelensége a számítás korlátlanságával vagy őrületével. Nem ez-e a korláttalan piaci kapitalizmus lényege: az őrületig fokozott józanság, a hülyeségig fokozott okosság, az önkárosításig ajzott ravaszkodás? A slashermészárosok családi kisüzeme csak az össztársadalmi halálgyár érzéki metaforája.

A bűn mint a gazdaság (gengszterfilm) vagy a lélek (thriller) formája helyett a slasher kibontakozásakor a kínzás és koncolás kerül középpontba. A szeriális szerkezet lényege mindvégig a későkapitalista dance macabre, de az orgiázó debilitásról áttevődik a hangsúly a karrierista yuppie kíméletlenségére (*Tudom, mit tettél tavaly nyáron*). A debillel vagy az őrülttel való találkozás tart tükröt a yuppie normalizált, társadalmasult kegyetlenségének.

4.14.2.3. Kísérletek az új testérzés kifejezésére

Anyai áldozatról beszélünk az anya önfeláldozása esetén, s anyaáldozatról, ha a gyermek parazita szükséglete az anya mészárosa. A psychothriller a melodráma nőkultuszának fordítottja, mely legdrasztikusabban az anyaáldozat véres rituáléjában fejeződik ki, s a kvázianyaáldozatok szeriális „pótkielégülésével" pótolható. Az ember konfúzus, mert nemcsak a massza része, a működőképes emberi jelenség szükséges részei is egységmasszává oldódnak

lelkében. A *Psycho* hőse introjektál egy nőt (az anyát), ezáltal a maga anyja, egyúttal az anyja fia és férje egyszerre, hisz visszavette őt férjétől, a mosthaapától. Az anyalelkű fiú azonban ellensége minden nőnek, mint az anya konkurenseinek, s mivel ő egyúttal a maga anyja, mint a maga konkurenseinek. A nőket fogyasztó kéjgyilkos thriller a melodráma nőkultuszának negatív képe, melyben a nő az önkéntes szerelmi áldozat helyett a terror áldozata, a szereteté helyett a gyűlöleté, mert a férfi már nem férfi. A nőférfit megszállja a férfinő, és irtani kezdi segítségével az igazi nőt. Leslie A. Fiedler szerint az amerikai regénynek azért lett főszereplőjévé a thrill, mert az amerikai lélek nem boldogult az erotikával, a nőt csak szűzként vagy anyaként tudta megragadni, s nem tudta megoldani a kettő közötti oda-vissza átmenetek rejtélyét. A nő, aki nem tud anyává válni (*Hush, Hush, Sweet Charlotte*), előzménye a nőnek, aki nem tud nővé válni, a thrill pedig menekülés az antierotikus nő elől. Az antierotikus nő azonban ma már nem a régi, szigorú puritánnő, hanem az erotikát kompromittáló nő, akinek nem aszexualitása, hanem szexualitása mélyen antierotikus. Az új thrill menekülés az antianya elől, s a promiszkuusnő mint intimitást romboló erotikus tároló: az antianya. „Ez a csaj egy időzített szexatombomba!" – mondják a fiúk az egyik lányról a bányarém poklába való alászálláskor (*SL8N8*).

A psyhothriller a nemi kéjt leváltó nemi gyűlöletet, a gyűlölet kéjét tárja fel, mint az életet bekebelező élet ősképét. A slasher műfajalapításánál már ez a kéj a domináns. A gyilkosságok sokkja úgy is felfogható, mint az erotikus sokk képe, az örökmozgó szexualitás kínjának tudatosulása, mely – intimitás és szolidaritás, bensőségesség és azonosulás, együttérzés és kölcsönös elfogadás, megismerés és értékelés híján – nem hoz beteljesülést. Az öncélúan elcsábító és élményhalmozó szexterrorizmus lelki – pontosabban lelketlen – igazságát csak a tiszta terror mondja ki.

A nemi szerepek régi rendszerének lebomlása nem párosult új rendszer kiépülésével, ezzel a nemiség fenomenális strukturáltsága elvesztette az értelemszféra jellegét, a nemi káosz, a vágytárgy alaktalansága megtámadta a vágy kategóriáját, a vágy hanyatlása pedig felszabadította a nyers indulatot. Ez azonban csak a slasher szükséglet szubjektív genezise, az objektív genezis az új társadalom – a destruktív szuperkapitalizmus – által teremtett megváltozott testérzés.

A testérzés társadalmi kettészakadása a kettészakadt társadalom kettős pervertálódásának következménye. Egy elkényeztetett, hedonista testérzés szembesül a kárhozottak poklának testérzésével, a kiállítási tárgyként felfogott test a szemétre vetettek elhanyagolt, elgyötört testével. A túlszocializált test a burjánzó testtel. A maszktest az ürülékszerű testtel. A testek viszonyát ismétli az autóké, az áldozatok korszerű „városi" személyautókkal, a gyilkosok „vidéki" – ormótlan, elhanyagolt, tankszerű – teherkocsikkal járnak (*Aki bújt, aki nem, Viasztestek*). A törékeny reklámtestek és a romboló bombatestek egyaránt a kollektív bűn vagy az apokalipszis szüleményei. *A texasi láncfűrészes mészárlás – a kezdet* című filmben a gyilkosok a koreai, az áldozatok a vietnami háború korának gyermekei. Bezárták a húsgyárat, ahol hülyére robotolta magát a nő, aki szörnyet szült, megállt az élet, a defektes lét halott városai keresztezik a rohanó világ útját.

4.14.2.4. Slasher-pedagógia

Seesslen és Jung a „fekete pedadgógia" antierotikus, represszív tanmeséiként értelmezik a slashert, mely a drog, a szex és a rock and roll „bűneiért" bünteti a fiatalokat (Georg Sreesslen – Fernand Jung: Horror. Marburg. 2006. 757 – 800. p.). Kérdés, hogy lejátszódott-e a műfaj születése előtti időkben bármiféle felszabadulás, melyet visszavehetnének tőlünk – a filmben vagy a valóságban – a represszív hatalmak? A *Péntek 13*. ifjúsági tábora valóban ellenvilág, az otthoni, városi világgal szemben, de nem felszabadultabb, legfeljebb szabadosabb. Az élet formája eme ellenvilágban a „hülyülés", a „marhulás", a „baromkodás", játék a bűnnel, bajjal, kisiklással, pechhel, katasztrófával és végül az iszonyattal. Az egyik fiú fuldoklást mímel, hogy a lányok szájon át lélegeztessék.

Az élet előtti világ gúnyolja az életet. Ezek az emberek nem tudják elképzelni, hogy van valami, ami nem játék. A *Kocka* és a *Fűrész* szereplői rabságban ébrednek, de világképükből hiányzik a rabság fogalma. „Kéretlenül belekerültünk egy vetélkedőbe. Az itt szerzett népszerűséget majd pénzre válthatjuk odakinn." – vélekedik valaki a *Kocka 2*-ben. A *Fűrész 2*. szereplői olyan játszma rabjai, melyben – mint a játszmát kreáló hatalom ismételten szuggerálja – nyerni is lehet. Az iszonyat úgy jelenik meg, mint egy „valóságshow", melyben az élet a tét. Az élménykultúra embere ellen fordulnak szórakozásai, melyek eddig is uralkodtak rajta. A zseniális bűnöző, a játszma szabályait kreáló gyilkos főrendező, a Nagy Testvér tekinthető akár a televízió szellemének vagy a média szellemének, ő az az arc, mellyel a tömeg felé fordul a hatalom. „Holnap röhögni fogunk az egészen!" – bíztatják egymást a *Péntek 13*-ban. Nem akarnak tudni róla, hogy a sok komolytalanság és felszínesség véresen komoly kiszolgáltatottsággá sűrűsödik. A *75* szereplőinek telefonbetyárkodása gyermekkorukban katasztrófát váltott ki, családjaik kiirtásához vezetett. De nincs katarzis, nem tudnak leállni, kamaszként is folytatják a játékot, s minden kezdődik elölről.

A filmek elején folyó bulizás nem az életet megújító öröm műve, csak az agresszív tétlenség orgiázása. A szeretkezések fantáziátlan elhamarkodottsága, alkalmi mivolta a védtelenség és önállótlanság érzését kelti. Nem egymásra találást látunk, a testek érintkezése csak az egyén elnyeletése a kalimpáló, vonagló csoport reflexei által. Mintha egy teremtés előtti világban egymást kereső csonka tagokat látnánk, nem a maguk személyes életét élő teremtményeket. A *75* első áldozata pornófilmet pergetve onanizál, mely aktus végén nem ondó, hanem vér fröccsen a maszturbáló lányt mutató képernyőre. „A lényeg a szex és nem az atomfizika." – humorizál egy lány a nagy bulin. Később, amikor javában folyik a mészárlás, és a szeretkezők egyike gyanús zajt hall, a másik nem akar tudni róla, s folytatja a szeretkezést.

Az *SL8N8* apafigurájának jövőféltése veszélyezteti a tanulmányait abbahagyó, s a világban csavarogni készülő lány élete kellemességét, az apa szempontjából nézve viszont az életstratégiát veszélyezteti a pillanatnyi szükséglet, s az új nemzedék életformája a lélek helyére lépő részösztön diktatúráját valósítja meg, korántsem az öröm szabadságát, amely mindenek előtt a szabadság mint világfelfedezés, feladattalálás és sorsalakítás öröme lenne. Az élménytársadalomban, mely szemünk előtt szerveződik a slasher bulijain, maga a személyiség szerkezete terrorisztikus, a pillanatban élő, sürgető kívánság hatalomátvételeként. A filmek elején domináló kajla hőbörgés nézőket szándékosan frusztráló koncepcióját a *Sikoly 2*. metafilmi szinten explikája. Miközben a *Sikoly 2*. mozijában a *Sikoly 1*. nyitójelenete megy, halljuk a nézők bosszankodó kommenmtárjait, melyeket a filmbeli film áldozatjelöltjének

szerencsétlenkedése vált ki. A *Horrorra akadva – tudom kit ettél tavaly nyárson* metélő gyilkosa által üldözött szépség útján két ellentett irányba mutató jelzőtáblával találkozunk: „Megmenekülés" illetve „Biztos halál". A lány persze az utóbbi irányt választja. A *Viasztestek* ismeretlen utaknak nekiinduló fiataljai nemcsak a nézőt, egymást is idegesítik, s ez az ingerültség jellemzi az *Aki bújt, aki nem* testvérpárját vagy a *Bőrpofa* házaspárját is. A *Horrorra akadva – tudom kit ettél tavaly nyárson* a vaskos obszcenitás egynemű közegeként mutatja be a fiatalság kultúráját. Senki nem tudja, mit akar, pontosabban mindenki tudja, hogy nem akar semmit, de ezért nem tudja, minek él, s a humor és szórakozás is a tombolás formáját ölti, nemcsak a gyilkolás; minden emberi tett kimeríti a semmittevés és minden emberi viszony a zaklatás fogalmát, végül az álarcos gyilkos a legemberibb, s távozhat, mert a többiek nélküle is elintézik egymást.

A *Péntek 13*. bosszútörténet, de a bosszú nem az ősi népi és költői igazságszolgáltatás műve, csak a banális ember pervertálódott gyásza. A slasher nem egy morális ellenforradalom műve, nem a viktoriánus morál jelentkezik újra, hogy visszaverje azt a felszabadulást, melyet az *Intolerance* propagál az öreg hölgyek diktatúrájával szemben. Sokkal inkább szól a műfaji üzenet mindenfajta igazságszolgáltatás kudarcáról: a *75* végén az utolsó pillanatban megérkező rendőri „felmentő csapat" végzi ki a maradék fiatalokat, kiket a gyilkosok életben hagytak.

4.14.2.5. A valóság mint átmeneti tárgy

A *Viasztestek* végén égve szétfolyó világból kell kimászni, mely lángolva süllyed el, mint a sci-fi konzerválódott ősvilágai (pl. *A gejzírvölgy titka*). A viasztestek városa, melyben viaszemberek nézik a *Baby Jane*-filmet a moziban, s viasztestek ájtatoskodnak a templomban stb. az álélet, a látszatélet – Sirk-melodrámákra visszautaló – extrém példája. A slasher szereplői gyermekkor és felnőttkor, álom és valóság köztes tereiben kóválygonak. „Füveznek" vagy szeretkeznek a száguldó autókban, életösztönük kihagy, nem érzékelik a kockázatot, az anyag „keménységét", a világ önállóságát s a belőle fakadó feladatokat (*Viasztestek*). Az *Aki bújt, aki nem* testvérpárját kétszer megtámadja az országúton egy tankszerű szörnyautó, mégis odakívánсsiskodnak a kúthoz, melybe a rémautó gazdája bedobálja áldozatait. Az éber életösztön nem így működik, legfeljebb álmában működnek így az ember ösztönei, amikor, a realitásérzék kikapcsolásával, megváltozik a törekvések hierarchiája, s a vágyak erősebbek, mint a szorongások, sőt a szorongások is vágyakként kezdenek működni, mert tárgyuk a halálösztönt szólítja, legalább olyan erővel, ahogy a normális vágy az életösztönnel társul. A filmek társadalmon kívüli, vidéki fészkeinek izoláltsága, az itt élők ellenőrizhetetlen szabadsága és vadsága is álomszerű. A *Viasztestek* halott városa nem szerepel a térképeken. A kultúra és a civilizáció hatalma nem ér el ide, így egy archaikusabb világ támad fel, akárcsak *A sziklák szeme* völgyében, de nem ez történik-e az álmokban is? A *Kórház a pokolban* cselekményét egy kómás víziójába introjektálja a végső fordulat, az *Identitás* cselekményét egy skizofrén vízióiba.

4.14.2.6. Mélyülő antagonizmusok

Az *Identitás* hőse, akárcsak a *Hatchet for the Honeymoon*é, új Ödipuszként nyomoz és saját bűnére lel. Az *Identitás* végső poénja, hogy a többszörös skizofrénia vizióiban megjelenő tíz személy közül a legártatlanabb én, a gyermek a gyilkos. Az *SL8N8* cselekménye nagy bulin indul, melyet családi katasztrófa követ. Az autóbaleset, melyet az apjával makacskodó lány okoz, indirekt apagyilkosság. A *75* fiataljai nem hisznek a szemüknek, amikor meglátják osztálytársuk – a tévéproducer fia – mesébe illő kastélyát. A társadalom széthullása, a gyilkos társadalmi távolságok mellett nem kevésbé katasztrófikus nemzedéki távolságok tépik szét az életet. Az egymást marslakónak érző szubkultúrákra szétesett világ dezintegráltságával függ össze az egyén tanácstalan gyámoltalansága. Lamberto Bava *Szörnycápa* című filmjében a tudósok felháborodnak, amiért a seriff el akarja pusztítani a hatvan millió éves őscápának vélt lényt, a seriff pedig fel van háborodva, amiért amazok többre becsülik leletüket az áldozatok életénél. A slasher emberei távolabb kerültek egymástól, mint az ember és az őscápa. Ma már az emberi és állati jogokból is könnyebben szerveződik közös értelemtér, mint a kettészakadt társadalom két felének érdekeiből és értékeiből.

4.14.2.7. Az ölés: társadalmi szükséglet és lelki igény (A szuperkapitalista „öléskultúra" a slasher ábrázolásában)

„A Sixtusi kápolna horror változata." – meséli a fiú, aki megjárta az emberi hullákkal kitapétázott földalatti csarnokot, látta a halál katedrálisának „domborműveit" (*Aki bújt, aki nem*). Az ölés, mely egykor a hőstett természetes formája volt, a magasabb kultúrában rémtett, mely magyarázatra szorul. Az ölés addig lehetett a hősmunka formája, míg fel nem fedezték az ölést mint bűntettet, meg nem tanulták a hőstett visszájaként felfogni, a hősmunka eredményeként bevezetett kultúrvívmányok elvesztéseként látni azt. A slasher ábrázolta visszás világnak az a problémája, hogy míg a kultúra leértékeli az ölést, a társadalmi gyakorlat megerősíti funkcióját, modernizálja, álcázza és politikailag, jogilag igazolja azt. Az emberi, személyi reprodukció fölött gyakorolt szelektív hatalom beépül a gazdasági és politikai reprodukcióba és a rajtakaphatatlan, tömeges pusztító mechanizmusok formáját ölti. Az ölés szélesebb fogalom, mint a gyilkosság. A gyilkosság az, amit a mai hatalom általában megspórol a hatalmastól, aki törvények, rendeletek közvetítésével vagy a létfeltételek megvonása által öl, s nem egy aktusban veszi el, hanem számtalan aktus által rövidíti meg, és nem egy hanem minden ember életét. A feudális úr a maga nevében ölt, a modern önkény gyilkos mechanizmusai névtelenek, személytelenek. Ugyanakkor a feudális úr hatalma sérelmét torolta vagy munkásait fegyelmezte a destruktivitással, mely a modernségben, épp a személytelen mechanizmusoktól elirigylett privilégiumként válik a hatalomgyakorló személyes igényévé. Nemcsak a hatalmi apparátusok objektív teljesítménye az általános pusztítás, az elit szubjektív igénye is a konkrét ölés. Minden korban a társadalmi felemelkedés legfőbb jele a gyilkolás joga. Régen a nagyurak, a kommunizmusban a káderek, ma a bankárok, milliárdosok szórakozása a vadászat. A parancsolás, a sorsok fölötti döntés vagy a pazarló fogyasztás nem győzi meg a hatalmast hatalmáról, nem elégíti ki a hatalomérzetet, melynek kielégületlensége a versenyt szakadatlan felpörgető szuperkapitalizmusban kínt jelent. Csak

a mások kínja csökkentheti a tőke kínját. A szuperkapitalizmus anarchiája felszínre hozza a hatalom ősformáját, mely a halál fölötti uralomra alapozza az élet ellenőrzését. A mai hatalmas csak az élet és halál fölötti hatalom birtokosaként érzi magát biztonságban.

A slasher önálló műfajjá szerveződése arról tanúskodik, hogy a hatalom erőteljesen libidinizálódik. Olyan hatalomgyakorlási formák jönnek létre, melyek a létfenntartó ösztön, a realitásérzék logikája szerint értelmetlenek. A libidinizálódott hatalom önmagát élvezi és nem az általa szerzett élvezeteket, s önmagát feltétlensége és korlátlansága bizonyítása, a fokozás által élvezheti. Közben átalakul, a kéjsóvár kicsapongás hasonló turbódinamikájának fogságába került Libidó is. Ahogy a hatalom sem a biztonságot vagy a jólétet, hanem a perverz végtelen önkibővítés kéjét szolgálja, úgy a Libidó sem a nemi örömöt, hanem a nemi társ fölötti feltétlen hatalomgyakorlás örömét (lásd *Amerikai Psycho, Tokyo Decadence*). A hatalom libidinizálódásának szüksége van a Libidó destruktív transzformációjára, s a kettő együttesével előttünk áll a slasher világának embertelen lényege. „Ha fegyvert szegez a fejemnek és rávesz, hogy öljek, az is gyilkosság." – veti szemére a *Fűrész 2*. rendőre a gyilkosnak. „Mikor okozott ez gondot önnek?" – kérdi erre a gyilkos. A gyilkos mint nevelő! A slasher groteszk fintora ez. A film gonosztevője ugyanis olyan emberekkel együtt zárja be a nyomozó fiát, akiket az hamis bizonyítékokkal juttatott börtönbe. Az őrült bűnöző tükröt tart a rendnek, a „normális őrület" és a „törvényes bűnözés" anonim kegyetlenségét nevesíti.

4.14.2.8. A megagép mint halálgyár

A *Fűrész 2*. elhagyott gyárépülete csapda, labirintus, kínzószerszám és gyilkológép. A modern iszonyat túldeterminált, több forrásból táplálkozik, ami nem iszonyatos, az is azzá válik, az emberen felülkerekedett embertelen mechanizmusok és apparátusok részeként az összetevők a sötét oldalt aktiválják egymásban. A *Kocka* című filmben a vadászat és mészárlás eszméje kiegészül a tortúra eszméjével. A mészáros-filmekben a legdurvábbak kerekednek felül (pl. *A texasi láncfűrészes mészárlás, A sziklák szeme* stb.), a *Kocká*ban vagy a *Fűrész 2*-ben azonban a legdurvább erő helyét elfoglalja a tökéletes szakszerűség, a bestia most már intelligenciabestia. A *Kocka 1*-ben olyan hálózati intelligencia felelős az iszonyatért, amelynek már nincs személyes alanya. „Az egészségügyi rendszer a nemzet első számú gyilkosa." – mondja az ügyvéd a *Kórház a pokolban* című filmben. „Ezen a helyen mindent elvesznek tőled…" – mormolja egy beteg, akiben már valóban nem felismerhető az egykori ember, csak a csonka furcsaságban még pislákoló szellem panaszában. „Ezen a helyen mindent elvesznek tőled, a méltóságod, a májad, a humorérzéked, a neved, az arcod…" A *Viasztestek* kiránduló fiataljai tömegsírt találnak, bele is hull az egyik lány a kukacos húsmoslékba. *A halál után* című film, akárcsak az antik tragédiák, nem a valódi történetet adja elő, csak következményeit. A valódi történet az archeológusnőé, aki feltárt egy azték tömegsírt, megzavarta ötvenezer lélek nyugalmát, minek következtében sorozatgyilkosként csinált karriert, orális szex-művészetével csábítva el áldozatait, akiket megölt és „megette a mocskukat". Amit a filmben valóban látunk nem ez, hanem a szokásos slasher, gyilkosságok sora a boncteremben, miután a gyilkosnő hulláját beszállították. Az elbeszélhetetlen előtörténet a tömegsír bosszúja, az iszonyat nem hetedíziglen hanem örökké tartó elévülhetetlensége, a

slasher pedig olyan gyónás, mely csak a bűnhődést tárja fel, nem a bűnt – a lényeget elhallgató, a bűn és iszony mélységeit elsikkasztó vallomás.

A *Kórház a pokolban* című filmben egyik félreértés, figyelmetlenség, műhiba, fertőzés követi a másikat, az egészséges emberből pillanatok alatt nyomorékot csinálnak, kit miután nem tudja megvédeni magát és nem hasznos többé számukra, családtagjai is sorra cserben hagynak. A tönkretett embereket a hatodik emeletről a hetedikre szállítják, ahonnan átjutunk a hátsó traktusba, a szegénykórházba. Dr. Felületestől átvesz Dr. Kegyetlen, de a szegények eleve az utóbbi kezén vannak. Dr. Kegyetlentől pedig átvesz Dr. Gyilkos: éjjel eltöri a menthetetlen, s ezáltal felesleges és védtelen emberek gerincét. Dr. Halál azonban csak azt teszi, ami figyelmetlen ápolással és könnyelmű gyógyszerezéssel is elérhető: Dr. Felületes művét folytatja „más eszközökkel", s az egészségügyi halálgyár csak az össztársadalmi halálgyár törvényeit mutatja be, még tehetetlenebb áldozatokon. A hátsó traktusban „színes bőrűeket" látunk – a hátsó traktusra van beutalva az emberiség, mely a hatalomvédte és sikermámoros középosztály számára félelmes és idegen világ. A *Kórház a pokolban* a lényegi történetet meséli el, de a slashert halálfilmmé alakító végső fordulattal mégis elvalótlanítva. Kiderül, hogy mindaz, amit láttunk, egy kómás beteg lelki utazása a halál felé. Egyetlen műhiba történt, s a beteg a luxus lakosztályban fekszik, szerető családjától körülvéve. A defekt mégis úgy világítja át, a véletlen úgy jellemzi a rendszert, mint az individuum titkait az elszólások. Az iszonyat vízióinak rabja belülről éli meg a véletlenben rejlő szükségszerűt, azt, hogy a rendszer kisiklása csak felgyorsítja és felnagyítja gyilkos lényegének hatásmódját. Ezúttal a kómás vízióiba kerül át a koncolás, vágás, szúrás, nyúzás és rothadás minden attrocitása, ami arra figyelmeztet, hogy a slasher műfaja egy magát túlélt kultúra dezintegrációs félelmeinek kifejezése.

A *Kocka 2*-ben Nobel-díjas fizikus oszló hullájába botlunk. A haldokló rab, papír híján, saját bőrén végezte el utolsó számításait. Szintén rab, vak lány a hiperkocka tervezője: övé a találmány, de a hadiipar gyártotta le. A felfedező végül a kockába menekült, a kocka rabjai közé, az „alkalmazók" elől. A hiperkocka a globalista imperializmus paradoxizációja: a hadiipari lobbynak a világ nem elég, most már az összes lehetséges világokat akarja gyarmatosítani. A politikusok bohócok, a tudósok balekok, a hadiipar láthatatlan vezéreinek kezében futnak össze a szálak. A rabok egymást irtják, a kocka őket irtja, s a csapat legszimpatikusabb tagjáról kiderül, hogy a hadiipar ügynöke, akit főbe lőnek, amint teljesítette feladatát. A *Fűrész 2*-ben is hasonló trükkel él a merénylő, eljátszva a szamaritánust, a társat, az áldozatot. A hiperkockában az erény a bűn magasiskolája.

A slasher vállalkozása: megpróbálni megfogalmazni, milyen érzés embernek lenni egy olyan társadalomban, melynek lényege a mészárszék vagy a halálgyár. Milyen érzés embernek lenni egy olyan társadalomban, ahol a nagy tömegek váltak feleslegessé s a legcsekélyebb érték az ember. Ezért lehet a rémtettek motivációja tetszőleges, nem is lehet más, mert az egyén elől elrejtőznek a mechanizmusok, a milliárdok sorsáért felelősek védett világban élnek, s azért is olyan könnyelműek, mert nem kell szembenézni tetteik következményeivel.

A slasher nemcsak új testérzést, új létérzést is hordoz. A műfaj a neokonzervatív-neoliberális váltógazdaság nemcsak gazdaságilag és politikailag, valójában szellemileg is alternatívátlan világában, a globális birodalom építés körülményei között szerveződött önálló formációvá és vált az uralkodó filmformák egyikévé. Agamben kulcsfogalma a „homo sacer", a miénk a kárhozat és a kárhozott, mert a slasher a fordulat jele a populáris kultúrában, olyan világ képe, amelyben nincs megváltás. A *Texasi láncfűrészes mészárlás – a kezdet* vagy

A sziklák szeme című filmek által illusztrált modern kárhozat lényege, hogy a büntetés megelőzi a bűnt, a biológiai test meg van fosztva az emberré válás lehetőségének feltételeitől. Fritz Lang *Metropolis*ában a társadalom egy gyár s a gyár emberfaló Moloch, de a munkások az üdv letéteményesei, mint felszabadítandó áldozatok s a felszabadítót megszülő nép. A kárhozottak ezzel szemben olyan áldozatok, akik nem felszabadítók és fel sem szabadíthatók, mert belső formájuk a pokol, nemcsak tartózkodási helyük. Már *Az időgép* pedzi majd a *Majmok bolygója* bontja ki a témát, ami a slasher műfaj számára centrálissá válik, hogy nemcsak a gépet kezelő bérrabszolga a társadalom megagépébe betáplált emberanyag, a kényelemben élők is rabok, akiket szintén elnyel a szörnyvilág: a modernitás mennye is pokolkör.

A „demokrácia és totalitarizmus legbensőbb szolidaritását" (Giorgio Agamben: Homo sacer. Frankfurt am Main. 2002. 20. p.) elemző Agamben szerint a koncentrációs tábor „a nyugat biopolitikai paradigmája" (uo. 190. p.). A slasher-cselekmények útjai tömegsírok felé vezetnek. Agamben koncepciója a nyers, meztelen élet és a jogilag kistaffírozott politikai egzisztencia ellentétére épül. A kitaszítás mint társadalomszervező erő, évszázadokon és évezredeken át működik a gazdaságban, mielőtt modern politikává válna. A természet egy darabjának tulajdonként való bekerítése vajon nem a bekerítők közösségéből való kizárás-e? A törvény pedig a bekerítők, a tulajdonosok törvénye. A tulajdonos a tárgyi javakkal együtt a törvénynek is tulajdonosa. A törvény által védettek az alany, a védtelenek a tárgy státuszába kerülnek.

A modern biopolitikában a meztelen élet, a csupasz lét kivételből szabállyá, perifériából centrummá válik. A nácik és bolsevikok üldöző, kizáró stratégiája „identifikálható individuumokra", „meghatározható szubpopulációkra" (uo. 174. p.) irányul. Ez azonban az elnyomásnak egy történeti stádiuma, melynek kudarcából nem a felszabadítás, hanem az elnyomás tanult: az eredmény az utóbbi tökéletesítése. Az elnyomás történetének logikája világos, s csak aki nem akarja, az nem látja: előbb kísérletileg függesztik fel a törvényt, s egy erre a célra kijelölt populáción próbálják ki a modernizált rabszolga-gazdaság bevezetését, ám később – egy kisebbség teljes leértékelése helyett – a nagy többség relatív leértékelésének útját választják. A „relatív" jelző használata azonban évről-évre jogosulatlanabb: az abszolút leértékelést hovatovább csak a retorika relativizálja.

Agamben szerint a politika lényege a kivételes állapot, s a politika a kárhozottak termelése. A rendkívüli állapot politikája döntési jogot ad a mások léte vagy nemléte fölött, ám a gazdaság már előbb eldöntötte, hogy kik tartoznak a kizárt, kiszolgáltatott és leértékelt többséghez. Nem a jog törvénye, hanem a pénzforgalom törvénye a kitaszító, a rendkívüli állapot jogi kifejezésére csak lázadás esetén van szükség. A populáris akciófilm műfajában a lét általános lényege (s ebben a jelenvaló társadalmi lét, az alternatívátlan kapitalizmus lényege fejeződik ki), az ellenőrizhetetlen, kaotikus mozgás, a társadalmasulás bürokratizált és technizált végletekbe hajtás általi katasztófikus önfelszámolása, az általános konfrontáció, a permanens válság: vagyis a kivételes állapot szabállyá válása. A kivételes állapot egyszerre abszolút káosz és monoton próza, véres rítus és sivár köznapiság.

Miért a kivételezettek a slasher áldozatai? A slasher üzenete: „Ti következtek!" Hogyan függ össze a műfajban a kárhozattal az orgia? A posztmodern Nyugat nem a jogilag védett egzisztencia biztonságát adja vissza a meztelen életre redukáltnak, hanem a meztelen életet emancipálja, ami természetesen csak formális lehet. Azaz formálisan emancipálják a nyers húst a szellem és hatalom privilégiumával bíró személyekkel. Nem a kifosztott státusz

felszámolása a cél, hanem a kifosztottak formális, verbális emancipálása az ellátottakkal. Az emberi jogok retorikája és a politikai korrektség blöffstratégiája, a neokapitalista retorika egész hasított nyelvű ideológiai és médiaapparátusa által álcázott kegyetlen gazdasági törvény megvonja a kultúrát, a szellemet, a létbiztonságot, a fejlődési perspektívákat, s közben a kárpótló kiélési formák tombolásának jogaival ruházza fel a nyers életet, ami csak az őrület, a szenvedélybetegség, jobb esetben a hülye hobbyk, bogaras vesszőparipák kiélésének szabadsága lehet, nem a szellemi kifejlődés, a személyesség és magas kultúra lehetősége.

Azzal, hogy megtestesíti a testtelen kárhozatot, megszemélyesíti a gépezet munkáját, arcot ad a halálgyárnak, *A texasi láncfűrészes mészárlás*ban vagy *A sziklák szemei*ben látható családi kisüzemmé fokozza le az emberiséget a reménytelenségbe és perspektívátlanságba ledaráló világméretű nagyüzem képét, a slasher voltaképpen megnyugtat: riadóztatja is a lelket és le is fújja a riadót – e kompromisszum árán válhatott megengedett és népszerű műfajjá.

4.14.2.9. Az iszonyatos banalitás

Ha a bűnfilm hőse emberfeletti ember vagy miliője emberfeletti világ, akkor a film horror vagy fantasy; a slasher esetében a helyzetet ellenőrző, fölénybe került emberalatti ember képviseli a bűnt: az abszolútum a banalitás abszolútsága, a közönségesség, a primitívség abszurdsága. A *Bőrpofa* gyilkosai összezördülnek, de szeretik egymást, egymás között a kedélyes család képét nyújtják, csak az idegennel szemben könyörtelenek, a rémtettekre is rányomja bélyegét a köznapok aprólékos pepecselése, s a pionírok szertartásai. „Akár egy család, egy átkozott család." – mondja a döbbent áldozatok egyike *A dög* című filmben. Az emberfeletti ember maradványa, roncsa vagy árnyéka az emberalatti emberek táborában jelenik meg, nem a normális banalitás áldozattípusai között. A klasszikus amerikai film hőseire (outlaw, jó rosszember) a slasher világában a gyilkosok és nem az áldozatok hasonlítanak. A tettesek banalitásán átlátszik valami, a múlt nagyságának emléke, míg az áldozatokra ez nem jellemző: az elkényelmesedett banalitás felkínálja magát a lélek és a társadalom legprimitívebb mélyeiből újjászülető hatalomnak.

A slasher-áldozatok úgy indulnak neki a nagyvilágnak, a sivatagnak és őserdőnek, mintha díszlet volna piknikjeikhez, átmeneti tárgy. A „haverok" pótolják a családot, az autó az otthont, s a mozgó otthon, guruló kommuna kiskertje a nagyvilág. De nem művelik kertjüket, mint a Voltaire-i polgár tette, csak a gyilkosnak van berendezett, saját világa. A *75* fiataljai egymásnak adják elő a felületest, mert ez a sikk, az élet könnyen vétele imponál, az ember mind showman, mert a látszat a siker kulcsa, nem a teljesítmény, csak a gyilkos magányos és intelligens. Az *Identitás* című filmben balesetek sora formál ki egy ezeregyéjszakai kompozíciót, a motelben kereszteződő csökött sorsok rozsdatemetőjét. Aki nem direkt gyilkos, mint a családapát elütő vendéglős, az indirekt vétkes, mint az eldobott cipőjével balesetet okozó lány. A *Viasztestek* fiataljai, a „zárva" táblát semmibe véve, behatolnak a panoptikumba, mindent megpiszkálnak, öngyújtóval olvasztgatják a viasz-szobrokat, kapargatják a viaszt, feldöntenek és összetörnek egy ijesztő műalkotást, vihogva honorálják egymás gátlástalanságát. „Ezek nem tisztelnek semmit." – mondja a gyilkos, aki viszont élettelen szobrot csinál az emberekből. Az elhülyült életben a rendnek, a terror rendjében az életnek nincs helye. Az *Aki bújt, aki nem* fiataljai mindig rosszul, életszerűtlenül reagálnak, s bajt hoznak

mindenkire, akivel összehozza őket a véletlen. A rém ezzel szemben magabiztosan tesz-vesz, határozott nyugalommal jár el, pontosan reagál, szuper-antihősként áll szemben a buta csürhével. A műfaj egészéről elmondható, kezdettől a mai napig, hogy a fiatalok figyelmetlenségének, fegyelmetlenségének, felkészületlenségének, oda nem figyelő s a jótanácsot negligáló öntelt szemtelenségének kifejezése a rém legyőzhetetlensége. A rémegzisztencia a csürheegzisztencia egyetlen maradék ellentéte, már csak a rém az, aki magában bízik, maga tűzi ki a célt és oldja meg a feladatokat, s ettől lesz ő ennek a világnak a közepe, mint egykor az első amerikaiak.

4.14.2.10. A vég formája

A kényelmes generációk receptív hedonizmusa és az igénytelen renyheség teljesítménykorlátja a cselekmények kiindulópontja. „Fuss, mintha az életedért futnál!" – bíztatja *Az ismeretlen hívás* elején tanítványát az elégedetlen tornatanárnő. *A dög* című filmben egy harcos anya lép fel a rendkívüli szituációban, kinek pusztulása után egy addig depressziós nő lép elő hőssé. A test dezintegrációs fenyegetettsége eredményezi végül a lélek integrációját, melynek kifejezése az akció. A *Péntek 13*. végén már csak egy lány él az ifjúsági tábor népéből, s ekkor, az egyén előtt fedi fel a csoport számára láthatatlan arcát a gyilkos. A gyilkos vadsága szintjére felemelkedő, ajzott lány végül öl az életért, lefejezi a gyilkost. A *Halloween*, a *Péntek 13*., *A texasi láncfűrészes mészárlás* vagy *Az ismeretlen hívás* esetén végül mindig egy magányos leány áll szemben a rémmel. Nem egyenlők küzdelme, de nem is egy megfoghatatlan apparátussal való küzdelem, arcot nyert a gonosz, kés a késsel szemben, balta a balta ellen, az ősi küzdelem nem reménytelen. *Az ismeretlen hívás* bébiszittere felgyújtja, piszkavassal a padlóhoz szögezi a gyilkost, s a gyerekeket is megmenti. Ezután veszi át tőle a legyőzöttet a rendőrség. „Benyugtatózták, kórházba viszik, négy rendőr vigyáz rá." – mondja a nyomozó. „Ez nem elég!" – feleli Jill a rendőrnek. A happy endes cselekmények próbatételeinek értelme: aki kilép a passziók világából az akcióéba, az megmenekült. A filmek azonban, ha ezt a megoldást választják is, ami nem feltétlen műfaji szükségszerűség, mert az apparátus is győzhet, a jó véget is rossz jóvégként manipulálják. A slasherfilm-generáció, ha nem is adja fel, legalább megzavarja a happy endet. A *Péntek 13*. hősnője megmenekült, csónak lebeg a tavon, kába álomban a megkönnyebbült leány, mélységek és magasságok ölén. Egyszerre foszló hulla bukkan fel, hogy lerántsa a mélybe. A jó vég rossz véggé változik és a rossz vég jó véggé: a hősnő a kórházi ágyon ébred sikoltva. Az átváltozások a *Péntek 13*. második részében folytatódnak, ahol ismét szükség lesz Jasonra. *A dög* végén megmenekül két ember, de a kocsmában újra tarolni kezd a legyőzöttnek hitt szörny: menekülés van, győzelem nincs. Ugyancsak *A dög*nek van egy szereplője, aki állandóan a klasszikus tömegfilm optimista tanulságait, a régi filmekből ismert hazafias és morális aranymondásokat sulykolja, de a többiek furcsálkodva nézik, a cselekmény egy fordulata rózsaszín női nadrágba öltözteti, majd végül el is pusztul.

4.15. A jó sorozatgyilkos eszméje (A bosszú mítosza a melodramatikus akciófilmben)

4.15.1. A szent bosszú

Az ember megtesz valamit, mert érdekszámító „realitásérzéke" így kívánja, de szégyelli magát: van egy prereflexív érzületi jog, mely nem vált el az ízléstől. Tomboló őrültté, vaskalapos világnézeti csendőrré, vonalas doktrinérré és gyűlölködő pártcsahossá válik, akinek nincs igaza, mert az érzületi jog segélykiáltását kell túlkompenzálnia. Az érzületi jogot a jogszolgáltatás hatalmi monopóliuma visszaszorítja a narratívába. Nemcsak az „álomidő" vagy a „hőskorszak" jogaként mesélnek róla, az „ősi jog" egyben a rendkívüli állapot joga is, de a narratív jog rendkívüli állapota a privát álomidő parancsa, melyet a társadalom mint börtönvilág rendjének hadat üzenő individuum hirdet meg, a rendőr, aki leteszi a seriffcsillagot vagy az egykori revolverhős, aki előveszi az ágy alatti ládából rég nem használt fegyverét. A populáris kultúra mindmáig őrzi a bosszúmítosz ama rangját, amelyet a magas kultúra a görög tragédiából ismer. Míg a *Comanche Station* fejvadászának kegyetlen hadjárata puszta pénzkereső munkának tűnt, aljasnak látszott. A bosszútragédia a westernben a „job" humanizálódása. Miután a *Comanche Station* végén kiderül, hogy személyes bosszúról van szó, s a kegyetlen „job" aktusai bosszúaktusként lepleződnek le, ez megtisztító, felemelő élmény. Kertész Mihály: *A hóhér* című filmjében a fejvadászat szintén előbb úgy jelenik meg, mint „job", végül azonban kiderül, úgy is felfogható, mint a moralista bosszúja, amiért a világ csak olyan, amilyen, amiért a lélekbe vésett törvény világából kiűzettünk a kőbe vésett törvény világába. A kárhozottak világának törvénye nem az írott törvény, legfeljebb a lélekbe vésett, a léleknek formát adó „ősírás" törvénye. Az írás csak dadog, az ősírás soha nem lett pontosan kifejezve, ha csak nem az anya édes tejéről és védelmező karjairól szóló költeményekben. A bosszúfilmben minden ember „meghallója a törvényeknek", ám az egyik csak röhög rajtuk és a szabadságot törvénymentes szabadkereskedelmi régiónak tekinti, míg a másik számára a törvény a szabadság Ariadné-fonala. Lang rendőrfilmje (*The Big Heat*) vagy Boetticher westernje (*Comanche Station*) idején a bosszúfilm a krimi vagy a western motivacionális variánsa. A műfaji kidifferenciálódás tendenciája a Michael Winner filmje alapján kreált *Bosszúvágy*-variánsokban válik nyilvánvalóvá, nagyformáját pedig a keleti film teremti meg (*Lethal Lady, Lady Snowblod, Lady Vengeance*). A westernből és krimiből jött tematikus variáns az attraktív önállósulás idején a törvényesség helyreállításának privát motivációval megalapozott történetéből, az emberiség eposzát (=western) vagy az élet prózáját (rendőrfilm) helyreállító szenvedélydrámából átváltozik a hivatalos törvény megkérdőjelezőjévé: a „szent" törvényt szolgáló bosszúból alternatív törvényt kinyilvánító „szent" bosszúvá. Már az „őrült" Max sem helyreállító: a *Mad Max 2*. cselekménye új világba vezet, ahol két népre szakadt a nép, az egyik tábor a dolgozóké, a másik a bandáké, s az utóbbi tábor ábrázolása egyesíti a gengszterizmus, a háború és a politika motívumait, keveri nyomasztó hagyományaikat, s vajon nem ez-e a neokapitalizmus lényege: a gonosz szinkretizmusa?

A bosszú „szent bosszú": a *Shinobi* című filmben a vérbosszú kötelékében élő két nép különleges képességekkel megáldott (= átkozott). Áldás és átok egyazon képesség kifejezései, ahogy egyazon érzékenység két oldala a szeretet és gyűlölet. A film hősnője, aki ölni tud tekintetével, a hőskor idejének lejártakor kiszúrja szemeit, hogy véget vessen az öldöklésnek,

és létjogot szerezzen népének az új világban. A *Lady Vengeance*-beli Geum-Ja a börtönben érzékeny és jámbor angyalarcot visel, szabadulásakor kemény, kegyetlen, hideg börtönarcot ölt. Sorra járja és befonja a bosszú művébe mindazokat, akikkel jót tett a börtönben. Azért tudja megjátszani a szentet, s valóban glóriásan ülni a börtönéjszakában, mert más helyett szenved, később pedig a szentség presztízsét azért használhatja bosszúra, magát az etikát változtatva taktikává és az igazat hazuggá, hogy kiküszöbölje a gonosz forrását, s története ne a szenvedést és tűrést nyilvánítsa az élet értelmévé. A börtönbeli angyal-játék több embert meggyógyított és megmentett, de a világot csak a kegyetlen cselekvés sebészi beavatkozása gyógyítja meg. A rettenetes jóság művéhez képest a személyes gondoskodás vagy a morális terápia csak kényelmes jótékonykodás. A rendező azt állítja, hogy Geum-Ja a film végére feladja a bosszú gondolatát, ezért kezd esni a hó s oldódik meg a véres hó „kifehéredésének" *Lady Snowblood*-i problémája, valójában azonban csupán arról van szó, hogy a hősnő átadja a bosszú jogát a közösségnek, de nem adja vissza a hatóságnak: ez egy harmadik út. A *Lady Snowblood* első gyilkossága téli tájon történik, vörös vér ömlik a fehér hóra, melyet élesvágás kapcsol össze a felső felvétellel tálalt tavaszi úttal, ahol a hősnő tipeg, szinte elvész a természetben, átöleli a táj, igent mond rá a természet törvénye, beazonosítva őt a szent, természetes, kegyetlen, virágzó princípium képviselőjeként.

A bűnös Banzo Hakemura letérdel és bocsánatot kér, Yoko (Meiko Kaji) azonban megöli (*Lady Snowblood*). A bocsánatkérés nem vezetheti vissza medrébe az időt, mert azok, akik „kizökkentették", inflálták a nyelvet és gondolatot. Nem tehetjük, hogy miután kiirtottunk egy családot vagy népet, bocsánatot kérünk: életet bocsánatkérésre váltani az élet gúnyolása. „Ne hidd, hogy elég elnézést kérni!" – írja a kislány anyjának, aki bűnös volt, ám vétkénél nagyobb volt, amit ellene vétettek, s végül a bosszú művének élt, nem lányának (*Lady Vengeance*). A bosszúmunka ugyanolyan szellemi tevékenység, mint a freudi gyászmunka: a jóvátehetetlenség feldolgozása. Vajon nem a bosszú motívuma vezeti-e be a populáris mitológiákba az egzisztenciális érték fogalmát, a konkrét személy pótolhatatlanságának eszméjét? Vajon nem a bosszú-e a pótolhatatlan veszteség első siratóéneke a történelemben? Freud Totem és tabuja a szellem ontológiájának modellje: a vezeklésdrámák – pl. Ödipuszé – a jóvátehetetlenség bizonyosságából fakadnak. A jóvátétel a végtelenben van, véges jóvátétel nincs, mert véges érték éppúgy nincs, mint véges jelentés. A jóvátétel a kétségbeesésen és a végtelenen túl van, amit felismerve a vezeklés dimenziót vált, s ez a váltás nem más, mint a szellem mint közeg alapítása. Ez a freudi modell lényege. A populáris kultúrában a vezeklés a bosszúnak az én ellen fordítása, s a bosszú is a vezeklés kifordítása. Ez az ingadozás egy eredeti bizonytalanságból fakad, mely nem tudja, kívül vagy belül lokalizálja az ellenfelet, a bűnt, bajt. Van perverz bosszú, azaz bosszúbetegség, mely a psychothriller témája, s van bosszúmorál, mely a népi, ősi vagy költői jog kifejezése. Nyugaton a sorozatgyilkost tömeggyilkossá fokozzák, míg keleten a bosszú betegét leváltja a bosszú angyala. Ha a rendőr nyugati szamurájként lép fel, úgy a keleti modell érvényesül, egyedül a világ ellen – már nem rendőrfunkció. A rendőrség ellen is lázadó rendőr válik a Rend Őrévé.

„Az igazságosság, a lelkiismeret és a lázadó tiltakozás csak szavak, melyek csak ilyen szegényes lyukban érvényesek." – mondja az író kis lakásába belépő nagyvállalkozó, a *Lady Snowblood* főgazembere, aki eszmét, mentalitást és fegyvert importál Nyugatról. A nihilizmus és a bosszúmorál e filmben a poláris mozgatóerők. Az őskötelesség áll szemben az elvi felmentéssel minden kötelesség korlátja alól. A vállalkozó tanítja, próbálja meggyőzni a burzsoá

nihilizmusnak ellenálló írót, s a kard mestere, aki az ilyen filmekben edző és tanító egy személyben, képezi ki a bosszúangyalt. „A gyász nem illik a megtorlás gyermekéhez." – mondja a mester. „Ördögi démon vagy emberi alakban, maga Buddha is elfordul tőled." – szól a mester, de az itt a nő dicsőségére és nem szégyenére utal. A Nyugaton formális kategorikus imperatívusz tartalmi meghatározása a kötelesség, mint kegyetlen kötelesség, oldhatatlan kötés, hűség és egyúttal pontos okosság, mesteri kompetencia, mely nem ismer alkut, eredendő tulajdon és evidens személyes élmény.

Az emberek nemcsak hetedíziglen elszámoltatottak, hanem elszámoltatók is, ezért közösül minden börtönőrrel a *Lady Snowblood* anyafigurája, akinek férjét és kisfiát megölték, őt magát pedig megerőszakolták, most pedig vadul üzekedik, hogy bosszúangyalt szülhessen, mert a törvény érzéketlen gépezete a gyilkosoknak kedvez, a köztörvény a kizökkent idő törvénye, csak az egyénnek van teljes információja a valóságról, csak ő lehet helyreállító. A megváltás, a kegyelem helyére lép a megtorlás? Azért történhet így, mert az átkozottak, a kárhozottak világában a megtorlás az elérhető megváltás, az idő helyrezökkentése, az egyetlen, amit az átok ellen tehetünk. Hamlet, a klasszikus bosszúthriller hőse adja meg a bosszú-imperatívusz törvényeként a kizökkent idő eszméjét és a bosszú mint helyreállítás eszméjét, Hamlet is sorozatgyilkos, szerelme és annak apja élete is a lelkén szárad, nemcsak a főbűnösé, ahogyan a *Lady Snowblood* hősnője is kénytelen meggyilkolni egy hozzá hasonló melodráma hősnő apját, akiért lánya áruba bocsátotta testét, s még kosarat is font, hogy úgy látsszék, az utóbbival keresi kenyerét.

Amikor a tudat mérlegelése az együttélés előnyeire váltja az érzület módosíthatatlan evidenciáit, a kizökkent időben vállalja a berendezkedést. A tudattalan jogrendszere sohasem lesz azonos, nem találkozik a tudatéval. Az érzéseknek nem lehet parancsolni, nem lehet őket belátásra bírni, legfeljebb azt lehet megtanulni, hogy ellenükre cselekedjünk. A *Sasori* hősnője a dac és lázadás királynője, a *Lady Snowblood* hősnője a hűségé. Az előbbi jövőt, az utóbbi múltat ad, nyer vissza a kárhozottak világa számára – mindketten átokűzők. A *Lady Vengeance* polgárai, akiket a sötét angyal belevont a bosszú művébe, születésnapot ünnepelnek a bosszúaktus után („Nekem ez felért egy születésnappal!"). Közben megjön a hajnal és leesik a hó. Nem a megölt személy születik újjá most a tettesek bűntudatának közegében, hanem a megölt áldozatai a helyrezökkent idő legmélyén, a bűnvállalás terhe által megigazult lélekben. Geum-Ja végre találkozik a kisfiú szellemével, akinek halálában vétkes, de a szellem nem bocsát meg, a vezeklés végtelen, s a végtelen vezeklés maga a kötelesség.

4.15.2. A bosszú erotikája

A *Jackson County Jail* című egykor nagy figyelmet keltő és megbecsülést élvező Corman-produkcióban az ártatlanul börtönbe került asszonyt megerőszakoló rendőr szerencsétlenné és védtelenné válik a nemi aktus után, míg a nő, aki a páni gyűlölet kitörő hatalmát leli fel magában, felkap egy széket és agyonveri. A megtorlással átkerül a rothadás világából a tombolásába, a tudattalan kárhozottakéból az ellenálló, harcos kárhozottakéba. A férfi fallikus aktusára a nő marciális aktussal válaszol. A nemi düh a férfit teszi vadállattá, az erkölcsi felháborodás pedig a nőt. De a nő csak akként cselekszik, amivé a férfi nyilvánította, azt a játszmát folytatja, amelyet a férfi kezdett el.

Az *Azumi* című film hősnője kiválik a gyilkos csapatból, s női ruhát ölt, mire megerőszakoló útonállók támadnak rá, akiket végül le kell kaszabolnia: a „nemi erőszak+bosszú"-történet visz vissza a merénylősorsba. Akárcsak a westernekben, a kijelölt feladat itt is megelőzi az elhivatottságot, melyet Azumi a választás meghiúsulása, a megerőszakoltatás és a társak elvesztése után fedez fel a feladattól való szabadulás lehetetlenségeként. A *Sasori* című filmben kétszer jön elő a nemi erőszak: előbb a rendőröket, utóbb a polgárokat látjuk nemi erőszakolókként és kéjjel gyilkoló perverzekként, a társadalmi rend a látens kéjgyilkosok rendjeként áll szemben a kárhozottak bosszúmoráljával. A fallosz a fegyver metaforája vagy a fegyver a falloszé? Ugyanannak a perverzitásnak a két oldala, hogy a férfiak fallosza fegyver, a nők fegyvere pedig fallosz. Sasorit, a „Skorpiót", a börtönvilággal nem alkuvó lázadó lelket a nemi erőszak által nyilvánítják a férfiak törvényen kívülivé, szabad prédává, mire a rabnők is nekiesnek volt vezérüknek, az élő legendának, hogy kitapossák belőle a lelket és életet. Most a nép esik neki eltaposni a lázadás szikráját, a remény maradékát, mely kényelmetlenné tette a rabságot. Ha a férfi szexualitása kasztrált nemként jeleníti meg a nőt, a másik nem önpusztítóvá válik vagy fegyverkezni kezd.

Miért a nők az új, nagy bosszúangyalok, miért a női bosszú ideje az ezredforduló? Corey Yuen *Lethal Lady* című filmjében a fegyvercsempészek önbíráskodó legyőzőire csap le a rendőrség, mire a csempészek elszabadulnak, s elölről kezdődik a kegyetlen öldöklés. A törvény üres retorikává lesz, s úgy szolgálja a hivatalnoki szamárlétrát, mint a gazdaság a kifosztást. A *Lethal Lady* rendkívüli szituációjában a családi jog és a szervezeti jog kerül szembe egymással. A szervezeti jog a frázisok forrása, a rendőrfőnök ambícióinak létrája és hivatali önkényének élvezetforrása, míg a családi jog a tettek hajtóereje, a szenvedélyes szeretet és a végsőkig elmenő áldozatvállalás spontán készsége. A szervezeti jog szenvedély és morál különválásán, a családi jog egységükön alapul. A népi jog erő és erő viszonya, míg a formális jog erő és túlerő viszonyát hivatott szabályozni: az erőt hivatottak védeni a túlerőtől a formák, de a túlerő a gyakorlatban önlegitimációra használja az üres formalitássá lett formavilágot. A *Lethal Lady* cselekménye során a jogvédő erőszak életet ad és követel az életért, míg a vagyonszerző és karrierépítő erőszak elvisz az evidens-szent törvény hatásköréből. A hivatalos jogérvényesítés az alku, a számítás, az érvelés és nem a mindkét félnek evidens bizonyosságok kérdése, s ezáltal az emberanyaggal való dehumanizált gazdálkodás kezdete, az élet élni hagyásának leváltása az élet igazgatása által. A jog a szív törvényének joga vagy a rendőrállam rendelkezésére álló emberanyag használati szabálya. Ezért veti le a cselekvő hős az egyenruhát és válik a parancsnok örök meghiúsulásra ítélt nevetséges figurává, míg másrészről a film arra is figyel, hogy a modernségben a „szív törvénye" csak hajtóerőként és kontrollfórumként megőrizhető, s végül dolga végeztével vissza kell szolgáltatnia a társadalomnak a – bűnös – világot. Az „emberiség megmentése" amerikai koncepciójával szemben a nagy egészek nevében szerveződő túlhatalmaktól épp úgy meg kell menteni a világot, mint az egészeket tagadó önzéstől.

A *Lethal Lady* első összeütközése után a bandita bosszúhadjáratot indít, mellyel a rendőrök és fegyverkereskedők harca két nemzetség harcává válik. A gengszterbosszú áldozata a hősnő férje, mire az anya, a feleség, a testvérek és a nagybácsi indítanak családi bosszúhadjáratot. Két hiererchia súrlódik: az egyikben a parancsnok, a másikban az anya a csúcs. Telített viszonyok állnak szemben a kiüresedettekkel, s a gengszterek közösségét és az áldozatok családjait egyaránt a telített viszonyok jellemzik. A telített viszonyokat a belső

parancs, az üreseket a külső utasítás mozgatja. A fiát elveszített rendőranya mozdulata azonban megáll a végső pillanatban, csak a bandita realizálja a vérbosszút, az anya nem, mert a bandita nem érdemli meg a „nagy halált" csak a börtönt: itt a halál emberistenné, míg a börtön féregemberré nyilvánít. Az anyai törvény az orális-anális destrukció és a nárcisztikus omnipotencia között lebeg, szörnyűbb is tud lenni a fallikus agressziónál és kegyelmesebb is. Az „apai törvény" ideje itt nem a törvényt hozza el, hanem az anya törvényét váltja le – a „fallikus" (kinyilvánított, közlői) törvény oszlopba vésett parancs, míg a „vaginális" (végső közös evidenciákat észlelő) törvény, a befogadás azaz az érzékenység törvénye, az intuíció által végtelenül közelíthető evidencia, mely soha nem válik teljesen fogalommá. A dionüzoszi törvény valójában egyáltalán nem dionüzoszi: Dionüzosz az anya törvényétől részeg!

4.15.3. Bosszú és társadalom

4.15.3.1. Népi jog és történeti jog

A népi (költői, narratív, „ősi" stb.) jog állandó és univerzális, a történeti jog változó és ezért partikuláris. A népi jog természet és társadalom határán kristályosodik, egy nyílt középdimenzióban honos: a *Róma nyílt város* a népi jog pillanatát az igazság pillanataként fogja fel. A népi jog azonban éppen ezért soha sem legalizálható, mert nem egy konkrét kultúrát rögzít és nem egy konkrét társadalmat tart fenn.

4.15.3.2. Népi jog és burzsoá jog

A burzsoá mint rendszerfenntartó elem maga is vétkes a rendszer embertelen mivoltában, ezért – objektív okokra hivatkozva – mind több bűnt hajlamos felmenteni. Ezt a tudattalan vagy költői jog nem fogadja el, s az imagináriusba kitérve, a narratívát állítja szembe a korrupt-parttalan, de szelektív és tendenciózis burzsoá „türelemmel". Ha a gonosszal gonoszok voltak (Hitlernek szigorú volt az apja vagy a fiatal Sztálin nyomorban élt), akkor a gonosz genezisénél szerepet játszó erőket is vádolni kell, de nem a gonoszt kell felmenteni. A burzsoá jog bűnpárti vagy legalábbis a bűnösnek kedvez, míg a népi jog áldozatpárti. A burzsoá jog a tápláléklánc csúcsán, a népi jog az alján orientálódik. A burzsoá jog a bűnössel azonosul, és megértést követel, a népi jog az igazság helyreállítását és az értékinfláció megfékezését követeli. A népi jog a bűnnel szembeni spontán immunreakció, a burzsoá jog a kegyetlen igazsággal szembeni immunreakció. A népi joggal való szakítás kettős jogot eredményez, mert a jogi alany a burzsoá világban is, továbbra is spontánul a népi jogot alkalmazza magára, míg másokra a formális jogot. Azaz a maga esetében igazságot követel, míg másoktól megértést. A maga bűneire való válaszul bocsánatmorált aktivál tudata, a mások bűneire való válaszul büntetésmorált aktivál tudattalanja. A burzsoá világ soha sem tudta elérni a jogérzék egységét, s ezért cselekvés és érték egységét sem valósíthatta mag. Hasított nyelvű és kettős erkölcsű világ az eredmény. A burzsoá hitvallása, ha egyszer nem hazudna úgy magának, mint másoknak, ez volna: magamat elviselem, ha kell, de hogy más is ilyen aljas legyen, azt nem tűröm el!

4.15.3.3. Népi jog és forradalmi jog

A *Holtak földje* ügyeskedő proletárja át akar kerülni a kárhozottak emberanyagából az extrémen kettéhasadt társadalom elitjébe, ami természetesen nem sikerül. Lázadásának mégis van valami értelme, sikerül leszámolnia az elit legkegyetlenebb részének vezérével. A pártok mögött álló mentalitások nem egyformák, bár a szuperkapitalizmus közelíti őket egymáshoz, amilyen mértékben leemeli az elitet a társadalomról, miközben a lakosság azért válik népből tömeggé, mert ezt tűri. A népi jog számára az a kérdés, mennyit lop az elit: relatív vagy abszolút elnyomorodásra ítélő erők kerülnek-e hatalomra? Ezért beszélhetünk, a hatalombirtokosok szemérmetlensége és mohósága mértékében, a tolvajok vagy a gyilkosok pártjairól: az utóbbiak uralma nemcsak a jólétet, a meglétet támadja meg. Az *Azumi* című film a hanyatlás és pusztulás, a társadalmi kataklizma és személyes tragédia képeivel indul. Ebből fakad a merénylők feladata: a cselekménycél a nagyralátó és kegyetlen vezérek megölése, hogy újra béke legyen az országban. A *Lady Vengeance* hősnőjét a kommunista rab „elvtársnő"-nek nevezi a börtönben: „Mert bosszút esküdtél!" A bosszúfilm a „jó sorozatgyilkos" eszméjének kifejtése, ám ez az eszme a merénylő vagy a forradalmár önképének is megfelel. A népi jog mégsem a forradalmi filmben tetőzik, mert a forradalmi film az állami filmgyártás s így a forradalom állammá szerveződésének terméke. A népi jog nem is a politikai filmben, nem szovjet szocialista realizmusban és nem is a hermetikus-elitárius művészfilmben fejeződik ki legteljesebben, hanem a kalandfilmben, pl. a mexikói forradalomhoz kapcsolódó partizán-westernben (*Il Mercenario* stb.). Közben a forradalmi művész, s így az elit forradalmi része is állandó harcot folytat a népi-költői jog örökségéért. Brecht Kaukázusi krétaköre szerint az ősi jog nem alszik ki, hanem megszüntetve megőrződik a forradalmi jogban, ezért a forradalmi jog védhetné meg a társadalmat minden jog hitelvesztésétől, a gazdaság és politika általános gengszterizálódásától. A brechti vízió a permanens forradalom eszméjének egy nyugatias – „eurokommunista" – változata, mely a forradalom államosításának megakadályozását jelentené a közvetlen demokrácia eszközeivel, egy népi szubsztancializmus győzelmét a polgári formalizmus felett. Brecht azért nem fogadja el a költői jogot, mert ez az „álomidőbe" helyezi át az igazságot.

4.15.3.4. Népi jog és terrorizmus

A forradalom társadalmi igazságtétel. Amikor a hatvanas években a magukat a forradalom mellett elkötelező polgárok előtt nyilvánvalóvá vált, hogy nem a kapitalizmus halad a szocializmus hanem a szocializmus a kapitalizmus felé, két út maradt: az egyik út rezignálni és átvedleni tőkéssé, vagy a neokapitalizmust igazoló neoliberálissá illetve neokonzervatívvá, a másik út lényege a lázadás gyászaktusává, bosszúvá lesüllyedt tiltakozás, a terrorizmus felé tájékozódik, mely utóbbi melegágyát a világrend által teljes sansztalanságra ítélt kárhozottak tömegei jelentik, melyek tagjai – a neokapitalizmus által fragmentált viszonyok és személyiségképek feltétele mellett – képtelenné váltak a hatékony tiltakozásra.

A *Mr.Vengeance* főszereplője – a tehetetlenség szimbóluma, hogy a bosszú hőse süketnéma –, egy terrorista nővel társul, hogy gyermekrablással oldják meg a privatizált egészségügy által halálra ítélt testvér veseátültetésének finanszírozását. Végül azonban nem egy életet

mentenek meg, hanem számtalan további életet oltanak ki: a terrorizmus nem a költői, népi vagy tudattalan jog kiépítése és realizációja, mert ha ártatlanokra csap le, úgy nem ő a bosszú, ellenkezőleg, ő a rémtett, mely bosszúért kiált. Ezt a helyzetet példázza az ártatlan kislány elrablása. A terrorizmusnak is az a baja, hogy állam az államban, szervezet, mozgalom, ideológia és manipuláció, mely gyűlölt ellenfeléhez hasonul a harcban, s így mindazt újratermeli, ami ellen lázad, akárcsak a kommunisták államosított forradalma.

Aki olyan egészségügyi szolgáltatást vesz igénybe, melyet más nem tud megfizetni, az élet tolvaja és a halál cinkosa. Akit a társadalom gazdasági eszközökkel kizár az élet jogának gyakorlásából, úgy segít magán, ahogy tud: ez a gyermekrablók szempontja. Ráadásul a gyermekrablók áldozatának apja gyártulajdonos, aki a film elején végignézi elbocsátott munkása rituális önfelkoncolását. A gyermekétől megfosztott apa, bár a munkásokkal szemben a tőke kegyetlenségét képviseli, a gyermekrablók felé az apai érzés, a szeretet jogának vádját szólaltatja meg. „Tudom, hogy jó ember vagy, de ugye megérted, miért kell, hogy megöljelek?" – mondja a gyermekrablónak, miután kínhalálra ítélte annak szerelmét, a szélsőbalos leányt. Végül a bosszúálló apát is kivégzik az elvtársnőjükért bosszút álló terroristák. Lehet, hogy a rendszer mindenkit bűnössé tesz, de a terrorizmus még a bűnösöket is ártatlan mivoltukban sújtja. Minden áldozat bűnös és minden bűnös áldozat: senki sem tehetett másként és a szörnyűségeknek ugyanakkor nem volt más alternatívája, csak a gyáva hunyászkodás.

4.15.3.5. A neokapitalizmustól az „újlázadásig"

Neokapitalizmus és terrorizmus elválaszthatatlanok egymástól, s vég nélkül számlázzák egymás bűneit, amelyek csapdájából a lázadás új formái keresik a kiutat. A bosszúfilmekben körvonalazódnak egy új forradalom rejtekútjai, mint az ittlét, a jelenvalóság vagy az autenticitás forradalmáé. Lelki ösvény vezet a forradalom felé, az államosított forradalom kudarca nem a lelki forradalom kudarca. Az alullevők számára a társadalmi távolságok botránya válik tűrhetetlenné, a fentlevők új generációi számára pedig az elhülyülés alternatívája az undor és csömör lázadása az értelmetlen élet ellen.

Sötét, nedves, csöpögő börtönmély járataiban hangzik a hívó kiáltás: „Sasoríií…!" – s a legmélyebb cellából, a kínzókamrából jön a néma vád válasza, dacos szép arc (Meiko Kai), a szenvedések mélyének ismerete, melynek birtokában felesleges, híg és pontatlan minden szó, de borotvaéles a tett. A film hősnője egyszer szólal meg a cselekmény során s ekkor a túszok élete az ára megszólalásának (a túszok pedig kéjgyilkosok). A *Lady Snowblood* angyala éppúgy ördögi, mint a *Sasori*-filmé: az új bosszúfilm a nőies eszteticitás csúcsformájába épít be monstrumvonásokat. A horror monstruma nem tud kommunikálni, a *Sasori* hősnője túl van a kommunikáción, mert bennünket tekint rá alkalmatlannak, minősít méltatlannak. A „jó némaság", a jó antikommunikativitás a „jó tombolás" összefüggésében értelmes reagálás. Sasori merényletét követően kitör a börtönlázadás, a nők levetkőztetik és körültáncolják az ijedtében becsinált főhivatalnokot.

Nézzük Sasori bemutatkozását. A köveken arcra dobott nő keze, lába megbilincselve, de a fogai közé szorított kanálból fegyvert csiszol a gránitkockákon. Sasori a remény képe, s a reményhordozó aktus kegyetlen műtét, nem a korrupt lelkek kényelmes utópiája. Villonibrechti bosszúdal strófái tagolják a cselekményt. Amikor Sasori, a „Skorpió" először öl,

látjuk, hogy harcos van a szolganép között, hős a csőcselék között, ki után indulva ők is harcosként cselekedhetnek. A film hét nő története, kik Sasori mögé állva válnak csapattá.

A *Sasori*-film lényegtelenné nyilvánítja a „ki kezdte" kérdését. A börtönigazgató fél szeme vádolja a lázadót, a bátor lázadás rút műve. Jéghideg szívű gyilkosnak nevezi őt a börtönigazgató. Mióta a Skorpiót a sötét lyukba vetették, „nyugalom" van. De hol van nyugalom? A börtönvilágban! Mindenki átnevelhető, csak a Skorpió nem: akinek igaza van, azt nehezebb „átnevelni": megtörhetetlen mivolta utal rá, hogy Sasori – bármilyen szörnyű – bűne a lázadás erénye. A rabnők bűnei rútak, de személyesek, sorstragédiák, míg a börtönigazgató a világ kegyetlen és igazságtalan mivoltának fenntartója és haszonélvezője.

A börtönparancsnok, az átnevelés és a megfélemlítés kudarca után, elrendeli az orgyilkosságot. A nevelő-javító intézet pillanatok alatt átváltozik kényszermunka táborrá, ha a rabokban nem megtört rablélek lakik. Diktatúra és demokrácia alternatívája hazugság: rendőri erőszak és gazdasági erőszak, politikai erőszak és jogi erőszak alternatívája a valóság. A demokrácia, mely elvileg nem lenne lehetetlen, a valóságban a diktatúra reklámarca. A reklámdemokrácia az elnyomás új formáit kísérletezi ki: nem szabad mártírt csinálni Sasoriból, emberalatti embert kell csinálni belőle! A megalázás, az önbecsülés elvétele az új módszer, miután a kínzás nem használt. A gyalázat állapotában közszemlére téve, az erkölcsi infláció állapotában: így szereti látni az embert a hatalom. A lázadó lelket – a nemi erőszak segítségével – az elfogadó, befogadó, védtelen testbe akarja belefojtani a börtönigazgató. Ám váratlan módon épp a világállapot alattomos kettőssége, a javító-nevelő intézet és a munkatábor közötti ingázás a szabadulás lehetőségének feltétele. A *Sasori* a posztmodern neokapitalizmus idejének hiteles lázadásvíziója. A futó, rohanó, viharzó, menekülő rabok kísérteties csapatának víziója tagolja, a songokkal együtt, a cselekményt. A hosszú futás, lobogó rohanás vérfürdővé válik, ha útját állja a hatalom, hogy visszatereljen a rácsok mögé.

A népi jog vádolja a történeti jogot: a joggyakorlat a „kéz kezet mos" elvére cserélte a „szemet szemért, fogat fogért" elvét, aljasságra a szörnyűséget. A *Sasori* bűnözői sorban életükkel fizetnek, de a társadalomnak is fizetnie kell bűneiért. Nem az emberségükből kifordult gyilkosoknak kell megbocsátani, mert a társadalom is vétkes, hanem a társadalomnak is szembe kell néznie bűnei megbocsáthatatlanságával. „Mindenért fizetni kell": a gonosznak is, a gonoszért felelős társadalomnak is, de a gonoszt és a társadalmat felelősségre vonó lázadónak is. Max előre fizet: családját, boldogságát, hivatását, fél karját és fél lábát adja a gyilkosok és a korrupt ügyvédek világa ellen indított magánháborújáért (*Mad Max*). A második rész végére félig vasember, a *Robocop* elődje, protézisember, mert az egész élet törlesztés a jogos gyilkosságokért, és vezeklés, amiért nem tudta megvédeni szeretteit a világ kegyetlenségétől. Az igazság sem két mértéket nem ismer, sem felmentést. A népi jog nem ismer olyan kibúvókat, mint a képviselő mentelmi joga, a népi jogban a közszereplőkre kettős szigorral érvényes a törvény. A rendkívüli állapot mint új, privatizált hőskorszak törvénye az önfelszámolás. A *Lady Snowblood* szép példája az elkerülhetetlen és mégis elviselhetetlen, nagy és mégis borzalmas tett csapdájának: akit szeret, azt is meg kell ölnie, és akinek őt kell megölnie, azt is tudja szeretni. A bosszúangyal 1. / végül csak a szeretett férfin keresztül tudja leszúrni annak gyűlölt apját, 2./ s másrészt részvéttel néz a maga gyilkosára, a fiatal lányra, akit ő fosztott meg apjától. A kizökkent idő helyreállítójának csapdája a *Lady Snowblood* koncepciójában, hogy csak a helyreállító eltűntével áll helyre az idő, mert a helyreállító tett sem fér el a helyreállított időben.

A *Sasori*-filmben végül az igazságügyi minisztérium főhivatalnokaként látjuk viszont a terror börtönének sikereiért előléptetett parancsnokát. Érte jön el Sasori, útját elálló szépséges, dacos jelenésként. Sasori mögött gyülekeznek a végső látomásban a világ rabnői, a szenvedély rabjai, a viszonyok rabjai, az ínség rabjai…Nem elszállnak a városból, mint a *Csoda Milánóban* szegényei, ellenkezőleg, a rohamosztag képét öltve szállnak alá, a mindaddig kifejezéstelen börtönarcú Sasori bosszút követő felszabadító nagy kacagása után: a kárhozottak inváziója.

4.16. A szerelem kalandja (A populáris filmkultúra szerelem- és boldogságkoncepciója)

4.16.1. A háború szerelmétől a szerelem háborújáig

4.16.1.1. A háború szerelme

4.16.1.1.1. Szelekció és kombináció

Iszonyat és boldogság poláris, a mesélő munka, mint szellemi menekülés vagy keresés kiindulópontjait leíró alapkódok. Háború és szerelem az iszonyat és boldogság közötti közvetítésmódokat leíró alapkódok. A háború képe az élettevékenységek iszonyatközeli, a szerelemé a boldogságközeli formáit rendszerezi.

Háború és szerelem mint két alapkód mitológiája életstádiumokat is leír, állomásokat az egyén élettörténetében, de e kódoknak maguknak is van élettörténete, fejlődési szakaszai. Más a háború az idők kezdetén vagy a végén, más a szerelem a háború világában vagy a saját talaján. A radikális növekedésekben, fordulatokban, beteljesedésekben, üdvben és kárhozatban gondolkodó fantáziát az érdekli, van-e abszolút kombináció, melyhez képest az összes előbbi, primitívebb kombinációforma csak szelekció; ennek az abszolút kombinációnak a felbukkanása fordulatot jelezne a léttörténetben, illetve az őt konkrét történetekben vizionáló elbeszélésekben. A háború-szerelem oppozíciónak, amint ez az egyes elbeszélő rendszerekben megjelenik, mindig eme nagy fordulat feltételeinek keresése a célja. A művészet örökli a mítosztól és a vallástól az abszolút kombináció keresését. A tudomány nem az abszolút kombináció keresése, az abszolút kombináció mitikus keresését azonban a kutatás tárgyává teheti.

A szerelemmitológiának a háború és kaland mitológiája mellé való felnövése s azokkal való versengése döntést fejez ki, a Libidónak Destrudóval és Anankével való szembeállítását, a Libidó lázadását a gonosz (=Destrudó) princípiuma, de mindenfajta sors, végzet, szükségszerűség (=Ananke) ellen is. Míg a szerelem a Destrudó és az Ananke ellen is lázad, addig a házasság szövetkezik az Anankével a Destrudó ellen. Változó szövetségekbe mehet bele a szerelem, a gonosz ellen éppúgy harcolva, mint a véletlen és a természet közönye ellen, de mindene szövetségekben igényt tart arra, hogy ő testesítse meg, szerelmi idillekben, érzelmi utópiákban, az evilági megváltás képeit. Amennyiben ez nem sikerül, maga is ketté hasad, szerelemre és szeretetre, földi és égi szerelemre, s egy része dolgozik tovább, egyre szublimáltabb formákban, a változatlan célon, a beteljesedés állapota vagy legalább pillanata, elevenség és béke egységének ígéretén, más része közelebbi célok felé fordul. (E közelebbi

célok szimbóluma lehet a Freud által elemzett alantas szerelmi objektum. A vele kapcsolatos, őt tárgyként kijelölő lemondás nem azonos az ösztönlemondással, mint az ösztönök elnyomásával, ellenkezőleg, ez az ösztön lemondása az értékekkel való kooperációról, s így a libidinózus struktúra primitív részösztönökre való szétesése.) A pacifikáció utópiájának nagy metamorfózis, megváltó kapcsolatok és akciók segítségével való keresése a mítosz döntése, a logosz nem megy vele, s hitetlenül szemléli a jó vég képeit. A szcientizmus elvileg, formálisan ki is küszöböli végül a nagy narratívát, mely attól nagy, hogy mindent megoldó végső fordulatot ígér, a mítosz azonban magát dobná el, ha lemondana az átfogó pozitív metamorfózis képeiről. A mítosz részéről éppen abban áll az önvisszafogás, hogy az utópiát a magánéletbe, a mítoszt a szerelembe transzponálja, s a társadalomképet átengedi a tudománynak. A populáris mitológia és a „véres mítosz"(Sinkó Ervin), a tömegkultúra és a politikai mítosz egyik különbsége, hogy a populáris kultúra a privát utópiában és intim üdvben hisz. A legutóbbi időkben azonban, pl. az anti-terror-kommandós filmekben, a populáris kultúra már nem tudja megőrizni a véres mítosztól való korábbi – utólag előkelőnek tűnő – distanciáját.

A háború a szétválás, a meghasonlás, a szelekció, a szerelem a közeledés, megértés, átérzés, találkozás, egyesülés, kombináció által uralt viszonyok alaptípusa. Két világrend és létmód: a végzet illetve ellenvégzet képei. Az arctalan és érzéketlen hatalmak által nemzett végzettel szemben az emberi szabadságból, az ember döntéséből született ellenvégzet alternatív sors, gyakran nem kevésbé kemény és követelő, s csak akkor működik, ha az ember engedelmeskedni tud a szabadsága nemzette folyamatok szükségszerűségeinek, meghallója az általa nemzett lét törvényeinek, máskülönben visszanyeri hatalmát fölöttünk az arctalan végzet.

A két alapkód egy-egy centralisként kijelölt művelet terméke. Szelekció és kombináció alapműveletei számtalan formában jelennek meg: szerelem és halál, ölés és ölelés, alkotás és pusztítás, építés és rombolás, termelés és fogyasztás stb. Mivel azonban a mitológiában Libidó és Destrudó, szerelem és háború a fő kifejező értékek, a vonzás és taszítás alapvető megjelenési formái, a mitológia a munkában is a háború folytatását látja. A fantázia által igényelt érzéki megjelenítés szerelmet és háborút, ölelést és ölést teszi mindenféle szimpátia és antipátia elementáris szimbolikájának kidolgozójává. Destrudó és Ananke közös szembeállítása a Libidóval nem nélkülözi a mélységet. A munka éppúgy az objektum, az eszközzé, tárggyá tevő elidegenítés világában zajlik, mint a háború. Háború és munka kölcsönösen pótolhatják egymást, mindketten a létharc törvényei, melyek fennhatósága alatt az ember ki van szolgáltatva a természet és társadalom kegyetlen közönyének. A szerelem mitológiai feladatává lett ezzel szemben, hogy olyan világot „szüljön" a cselekmények végére, melynek lényege valóban az ölés, a lélektelenné tevés, az eltárgyiasítás, mindenfajta érzéketlenség és könyörtelenség ellentéte. A politikai utópiák soha nem tudták egy valóban vonzó és lelkesítő világ érzéki képeként kidolgozni a megváltott világ sajátosságait, csak a szerelemmitológia tudta ennek sejtjét bemutatni ideális, kivételes viszonyként, ideális realitásként, az ölő világot leváltó szülő világként, a gyűlöletet leváltó szeretet világaként.

Minden kódnak komplexusok felelnek meg, melyeket a kód sérüléseként határozhatunk meg. Így kapcsolatot teremthetünk a kód szemiotikai és a komplexus pszichoanalitikai tapasztalata között. Kór és kód, trauma és teremtő aktus kapcsolata a kérdésünk. Egy elbeszélésmód nem más, mint valamely megtámadott kód önhelyreállítási kísérlete bizonyos komplexus, krónikus probléma, zavartípus maradandó feltételei között, mely sikeres, a kódot regeneráló és a komplexust oldó kísérlet is lehet, de a komplexus megsokszorozásához is

vezethet. Kód és komplexus ütközéséből mindenképpen haszon származik, vagy a kód vagy a komplexus növekedése számára. Azt is mondhatnánk, a kód állítja szolgálatába és kebelezi be a komplexust vagy a komplexus a kódot (korábbi fejezetünk nyelvezetét idézve asszimilációs vagy disszimilációs megoldásnak nevezhetnénk eme kétféle kimenetelt).

Az úriemberi kóddá, a gentlemanlike-viselkedés kódjává szürkült lovagi kódot (végső soron a harcosi, hősi, azaz háborús kódot) a sansz, a feladat hiánya támadja meg. Ennek következménye a csavargás és kallódás, a sansz keresése. A harcos a káosz maradványai segítségével definiálja létjogosultságát, ezért legfőbb ellenfele nem az antihős, hanem a rend, a béke, a magát újratermelő szervezett társadalmiság, melyben fölöslegessé válik. Az antihős lehet az eredendő gonosz, a formát elnyelő formátlanság megszemélyesülése is, de gyakoribb, hogy egyszerűen feladatok nélkül maradt hőstípus. A háború kódjának szüksége van a nyitottságra, a végtelenre, amely – a rend zártságával szemben – a káosz örököse. A szerelem is fenyegetett a fiatalság elmúltával, sőt egyáltalán, a szerelem pillanatának elmúlta s a banális élet szükségleteinek visszatérése által. A szerelemnek is ellenfele a végesség, nemcsak a háborúnak. A háborút kizárja a rendezett társadalmiság, a rendezett mindennapiság azonban a háborút és szerelmet is kizárja, mint nem mindennapi élményeket. Háború és szerelem egyaránt „nagy idők", határszituációk. Háború és szerelem, bármennyire szemben állnak is egymással, csúcsokat alkotnak a banális köznapiság lapályaival szemben. Ezért nemcsak határolják egymást, szükségük is van egymásra. Mindig kérdés marad, hogy szerelem és háború, a veszélyes élet rettenetessége és boldogsága kell, hogy kiküszöbölje a banalitást (pl. belehalva a szerelembe) vagy szerelem és banalitás szövetsége, s a szerelem elszántsága a mindennapi életre (a házasság formájában) kell, hogy kiküszöbölje a háborút. A tragikus románc műfaja az előbbi, a „telenovela" műfaja az utóbbi utat járja.

A kódok, ha nem sikerül megoldaniuk a komplexusokat, maguk is komplexusokká esnek szét, azaz sérült változataik kimerítik létüket, melynek nincs többé sértetlen mértéke. Így áll elő a „teljesen normális őrület" világa, az érzékek és érzelmek zűrzavara, melyet az új életeszmény értelmében nem ildomos – sőt: nem „politikailag korrekt" – többé gyógyítani vagy bírálni. Ez azonban nem meríti ki kód és komplexus viszonyát. A kódok egymáshoz képest is komplexusokként jelennek meg, versengve az élet elrendezésében játszott főszerepért. Azaz: a sérületlen kódot is vád éri, s egy könnyelmű kultúra hozzálát a kódok szétveréséhez(= „de-kódolás"). A harcost hazaváró feleség, a katonafeleség panasza pl. kárhoztathatná a férfi háborús komplexusát. Az orvosfilmben az orvosfeleség ellenfele a férfi „munkakomplexusa". Az életformák differenciálódása, életstílusok alapítása, értékrendek vitája nem képzelhető el s írható le másként, csak a hierarchikus oppozíciók olyan tükörrendszerű metakódjaiban, melyben az egymás értékelését kölcsönösen megfordító hierarchikus rendek, kölcsönös ellenkezésük mértékében feltételezik egymást, így alapítva differenciálódási formákat, ezek vitájában csigázva fel az egymás által megpróbált értelmek életerejét. Az orvos hierarchiájában a munka van a szerelem fölé rendelve, felesége értékrendjében a szerelem ül rá a munkára, s a két hierarchia oppozíciójában mozog a komédia vagy melodráma (pl. Vaszary János: *Házasság*).

Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* Tumakja hosszú utat tesz meg a vas barna nőtől a szelíd szőkéig (Raquel Welch). Háború és szerelem között azért folyik örök háború, mert a háború volt itt előbb, ő az első: a nemi düh megelőzi a szerelmet. A háború még a halált is megelőzi, előbb háborúzunk, aztán halunk bele, s már azok a népek is háborúztak, akik nem ismerték

a halált, nem a semmit, csak az eltávozást, jelen nem létet. A szelekció, a bomlás, a robbanás, a széthullás adja az alapanyagot, a tehetetlent, a részlegeset, a csonkát, a nyerset, a formálhatót minden kombináció számára.

Rombolni könnyű, alkotni nehéz. Azt nevezzük vadnak, primitívnek, aki építéssel, alkotással még nem, csak rombolással tudja beírni magát a világba, nyomot hagyni környezetében. A rombolás az alkotás ősformája, a szelekció a kombináció ősformája, ember és természet eredeti egyesülésmódja. A szerelem fiatalabb, mint a háború, a kombináció mesterkéltebb, mint a szelekció, így nehezebb megtalálni tiszta típusát és felfuttatni teljes üzemét. Ezért kell annyi mesét elmondani, míg a szelekció fölött, mindig a kibontakozás végső tendenciájaként, úrrá lehet a kombináció.

Az öléshez képest ugyan a nyers szex is teljes jogú kombináció, de annak még elnyomó, kizsákmányoló, alávető formája. A férfi leteperi, „elintézi" („hazavágja") a nőt, s ha nem így jár el, akkor a kacér nő ítéli a férfit a beteljesületlen vágy kínjaira. Az őseredeti szex csak nemi düh, s az erotika is kemény alku, háború a kéjért. Az erotikus partner az erotika közkeletű formáiban a kéjszerzés eszköze, egyszeri vagy néhány használat után eldobható. A kombináció – az el nem halványuló, ki nem alvó, örök szerelem mítosza – egy ideális végponton uralkodik, s kérdés marad a szeretők számára, hogy reálisan is beteljesülhet-e, elképzelhető-e olyan közegként, amelyben élni lehet, míg a szelekció – melynek logikája Darwinnál az élet logikája – a kezdet kezdetén beteljesült. A komédiákban a humor a kombinációs készség zavarait appercipiálja, s a legtöbb szerelmesfilm komédia.

Kombináció és szelekció viszonyát identitás és differencia oppozíciójához igazítja a mitológia. Felváltva próbálja ki egyik tag másik fölé rendelését, s az üdvperspektíva, a „jó vég" érdekében végül a kombináció fölérendelése mellett dönt: minden dolgok kezdete a szelekció s vége a kombináció. Ezt a mitológiai értékrendet állandó és nagyszerű képzeleti erőfeszítések által lehet csak szembeszegezni a halál tényével, mely a szelekciót mutatja győztesnek. Szelekció és kombináció utóbbit fölérendelő hierarchikus oppozícióját a demitizálás már a maga másodlagos, levezetett művi és kései ellendiskurzusának megalapítása és fenntartása érdekében is mindenképpen meg kell, hogy támadja. A „magas" művészet ezért érzelmileg hideg médiumként akarja igazolni magát a modernségben, s az érzelmileg átfűtött médiumot giccsé nyilvánítja. Alapelve: kételkedem, tehát művész vagyok.

Az elért létnívó szellemi és erkölcsi eszközeivel megoldhatatlan konfliktus, mindenek előtt, alacsonyabb létnívóra visz át. Az alacsonyabb létnívóra regrediált tevékenység a belátás és kommunikáció, a megegyezés és közös érdekek kidolgozása helyett a nyers erő konfrontációja alapján oldja meg a vitát. A háború csak akkor fejezhető be, ha az általa okozott szenvedések arra késztetik a résztvevőket, hogy végül a kiindulónál magasabb létnívót, érintkezési módot, érzékenységet és bölcsességet fedezzenek fel, s az új alapon megoldják a problémát, melynek megoldatlansága a konfliktust majd a háborút nemzette. Kertész *Blood kapitány* című filmje végén, értesülve a bitorló uralmának végéről, az orvosból lett kalóz, gyógyítóból lett pusztító, a trón és korona szolgálatába áll. A Kertész-féle *Robin Hood* végén megszólal az ellenpártok, szászok és normannok békés együttélésének igénye. A lovagi epika elfogadja a háborút, mint az érintkezés módját. A lovagi epikában a magasabb erők alacsonyabbakra való visszaváltása, s az élet nagy kérdéseiben az alacsonyabb erőkhöz, mint döntőbírókhoz való folyamodás nem eredményezi az ellenfél gyűlöletét. A lovag hisz benne, hogy a jobb győz, s ez a hit jogos, amennyiben emberi erők küzdenek és nem technikai

apparátusok, így a harcosok még nem mészárosok és nem tömeggyilkosok, mert kard a karddal áll szemben és mindenki a saját bőrét viszi vásárra. A harcos alacsonyabb létnívóra tér vissza, de a lovagi háborúban viszi magával a magasabb létnívó vívmányait, mondhatni, egyesíti a maga létnívóját az általa elhagyott létnívókkal, a jelent a múlttal. Különösen a kínai és japán filmek harci koreográfiája hangsúlyozza test és szellem, kétféle erőfeszítés egységét.

A háború visszaesés, bomlás, kollektív meghasonlás, a prekozmológikus káosz visszatérése a megformált társadalomba. Ezúttal magát a társadalmat nyelik el valóságosan azok a hatalmak, melyek a beavatás során szimbolikusan nyelték el az egyént. A háború rokonjelenségei a bűn és a katasztrófa. A bűn a prekozmológikus káosz visszatérése a privát világba, a katasztrófa pedig – a katasztrófafilm természeti és technikai katasztrófái értelmében – a szociálisan nem közvetített, nyers káosz visszatérése.

4.16.1.1.2. Háború és barátság

A háború mint a káosz rendje: a rend első formája. A káoszból vezet ki a háború, a háborúból a szerelem. A káosz hozadéka a csoda, a háborúé a hőstett, a szerelemé a boldogság. A csoda Isten műve, a hőstett a vezéré. Az a dolgok, ez a népek káoszával állítja szembe magát regulatív princípiumként. A szerető hasonlóan oldja fel az érzések káoszát, az érzelmek zűrzavarát. A káoszban egyedül vagyunk, a háborúban barátra lelünk, a békében szeretőre. A szerető olyan a házastárshoz képest, mint a szeretőhöz képest a barát: lazább, epizodikusabb kapcsolat, ennek előnyeivel és hátrányaival. A szerelem, a házassághoz képest, viharos, véletlen és labilis pacifikáció, mely bármikor ellentétébe fordulhat. A nyers érzéki viszony valódi, gyilkos nemi háború (pl. *Gyilkos vagyok, Valamit visz a víz*), de a szerelem is gyakran „édes háború" (pl. *Red Dust, A csúnya lány*).

A barát a tárgyi viszony történetének korai szakaszát képviseli, megelőzi őt a szülő, követi a házastárs, a szerető és a gyermek. Mivel a barátság kultúrája megelőzi a szerelem kultúráját (s az előbbi epikája az utóbbiét), jelenhet meg az Iliászban a heteroszexuális erotikus viszony az azonos neműek etikai viszonyát veszélyeztető jelenségként. Az ontogenezisben a barátság megelőzi a szerelmet, de a filogenezisben a szerelem naturális formája mind a barátsággal, mind a szerelem kultúrformáival szemben sokáig konkurál. Az Iliász szerelme mintha még a természethez tartozna, egyrészt háborút robbant ki, másrészt viszályt a hősök között, míg a barátság már társadalmi tény. A későbbi szerelmi kultúra kibontakozása ezzel szemben a barátság hanyatlásához vezet. A *Bus Stop* című filmben a szerelmessé lett suhanctól a barát rezignáltan búcsúzik. A modern haverkodás úgy viszonyul a barátsághoz, mint a puszta szex a szerelemhez vagy mint a banalitás az élet nagy stílusához. A kultúrtörténetben is, s a kamaszkor ontogenezisében is a szerelem váltja le a barátságot, míg a kulturális hanyatlás történetében a „haveri szex" a szerelmet (pl. *Trainspotting*)

A hősiességet és a barátságot egyszerre fedezi fel a szellem. Miért? A barátságok a rezignáció (az objektumviszony) világának adekvát kooperációs formái. A cselekvés a tárgyak világában születik, feltételezi ember és világ szembeállított viszonyát. A tárgyvilág felfedezése nyugodtabb viszonyt kíván, mint a szülővel és a szeretővel való konfliktusoké. A baráttal való viszony mintegy védett terület, melyben nem kínoznak az ősfantazmák sorsingerei, melyek a szeretővel való kapcsolatban visszatérnek. Az ember odakinn találja magát, az idegen

világban, amelyben azonban nem mindenki egyformán idegen: a rosszindulatúak vagy közönyösek úgy állnak velünk szemben, mint a rest tárgyak, aki azonban barátra talál, az a barátságban magával a találkozással találkozik, szövetségessel a puszta tárgyi viszony idegenségével szemben. Az *Air Force* című filmben a hadsereg a baráti szolidaritás és férfiúi beavatás iskolája, a *Bádogcsillag* című filmben viszont a baráti viszony az életharc megharcolásának feltétele, a férfi programozója. A tárgyak és barátok, mint a feladat vagy a segítség kategóriáinak konkretizációi, a nő mint anya első konkurensei (csak később a többi nők).

A fantasy, mely álomszerű képet rajzol a szeretőről, jobban konkretizálja a barátságok képét. A *Csillagok háborúja* hercegnője is első sorban, konkrétabban barát. Később az egész háborús mitológia átörökli szerelem és barátság fehér-fantasztikumi viszonyát, melyben a segítő személyek fontosabbak, mint a jutalomként szolgáló alak. A saját nem felfedezése megelőzi a másikét, a barátság megelőzi a szerelmet. A háború próbatételeiben zajlik az én megerősítése, az önszeretet és önbecsülés elsajátítása: egy lenni magammal, s hatékony lenni. A színhely a nagyvilág, a feladat az átkelés, odaérés, probléma elintézés, melynek feltétele az együttműködés, az én-erők és a mi-erők, a belső erők és a rokon erők együttműködése, az erőhatványozó kooperáció felfedezése. A háború hozadéka a hasonlók felfedezése, s a „mi" kezdetben többszörös, etnikai és nemi azonosságot jelöl. A háború, a harc intenzitásában zajlik a saját nem felfedezése. A saját nem felfedezése a humanitás és a szelf felfedezése, míg a másik nemé ezeknek a természettel való egységéé. Az ember – tudatos életében – előbb fedezi fel az emberi nemet, mint a másik nemet (vagyis: a tudattalan élet ennek fordítottja). A *Szerelem és halál Saigonban* című filmben a szeretővel szemben mindig marad valami nyugtalanság, bizalmatlanság és szorongás, csak a barátok viszonya feltétlen. A szerető rejtvény, csak a barát tükör. Ezért a barát árulása (*Golyó a fejbe*) sokkal nagyobb bűn, mint a szeretőé: a *Kínai kísértettörténet* kedves hősnőjétől nem vesszük rossz néven férfipusztító mivoltát. *A fegyverek istene* című filmben Chow Yun-Fat csecsemővel a kezében harcolja meg legnagyobb harcát: a „kis haver" biztosabb szimbóluma a békének, mint a szerető, akivel a rendőr szakadatlan összezördül. A barátság egyúttal életkori szövetség, mely nemcsak a másik nemmel, a másik generációval is szemben áll. Kölcsönös idealizációval jár, biopolitikája még teljességgel biopoétika. Az én a háborúban mintegy saját megsokszorozását, mindenfelől visszhangzó visszaigazolását éli meg, a megsokszorozott önszeretet tükörviszonyában dúskál. Az öldöklő háborút az életösztön, az érvényesülés ünnepeként éli meg. Az önszeretet háborús mámorának fordítottja a tárgyszeretet tanulása: egy lenni mással, azért érdeklődni iránta, mert más, ellentett nemhez tartozó. A másik nem összemérhetetlenebb az énnel, mint a másik etnikum, a másság elfogadása a legnagyobb másság elfogadásával kezdődik, s ez egyúttal a legszükségesebb elfogadás és a legszenvedélyesebb érzés. A győztesek elveszik a vesztesek asszonyait, ezzel azonban a nemi azonosulás, kombináció legyőzi az etnopolitikai szelekciót, meghasonlást, konfliktust. A szerelem a nagyvilágon túl, melyen átkeltünk, új kisvilágot alapít, melynek történetében a másik nem felfedezése a kiindulópont (pl. a *Rio Bravo* végső képsorában).

Az iszonyat állapotában, az emberi szellem virtuális kollektív eposzának első énekében az én még csak keresi magát. A fantasy filmben az iszonyat fenséggé, gondoskodássá, varázslattá válik, a fenség még nem az én fensége, de már enyhíti a háborút, mely, ha folyik is, kalandos utazássá, varázslatos szenzációk sorává oldódik. A fantasy háborúja még csak beavatási próba, nem az élet módja a gyűlölet és szükség társadalmában. A háború éneke az

emberi eposz ama része, amelyben már felfedeztük az ént, de csak magunkban. (Magunkban és nem „magam"-ban!) Az iszonyat közel van, ott van, ahol „ők" élnek, „azok" mozgolódnak, akik nem rendelkeznek a „mi" tulajdonságainkkal. A háború a miénk, a vér azonban az enyém. Az én vére és élete a tét. Az egyednek mindenét kockára kell tennie, hogy a „történelem színpadára" lépjen: minden harcos életfogytiglan regéli tetteit, s a hősökét mások is regélik. A háború az én dolga, az én története, „én"-ek társulása az egész világ ellen, közös erő alkotása a harcban, melyet a kollektív én, a „mi" nyer meg. Az „én" és a „mi" a „te" kihagyásával, a „te" feje fölött egyesülnek, az „én" a „mi"-ben és nem a „te"-ben ismeri fel magát, ezért ez az „én" „mi"-szerű és nem „te"-szerű, az egyénnek kollektív és nem individuális énje van, ezért egy tömbből faragott. Eizenstein nem kevés humorral ábrázolja Alekszander Nyevszkijt, a népmesei vidámsággal mentve meg az eposzt az unalomtól (*Jégmezők lovagja*). Szergej Bondarcsuk *Háború és békéje* azért elviselhetetlenül unalmas, mert túlságosan törekszik a hivatalosan steril fenségre, melyet félt a regényességtől. A fenséget mindig fenyegeti a szigorúság és unalom; az uralom ára az unalom.

A vezér az egészért áldozza fel magát, az egyszerű harcos gyakran a másik harcosért. *Conan* a film végére önnön szobrává válik, mintegy kilépve személyes életregényéből. A vezér az élet individualitását áldozza fel a reprezentativitásért, az egyszerű harcos az élet tényét a másik individuumért. *A fegyverek istene* ellenfélként vezeti be a jövendő társat, hogy végül önfeláldozó barátként felmagasztalja. Ezzel a háború olyan átmeneti térként jelenik meg, amely a „te" felfedezése és felértékelése felé vezet. Ez a felfelé licitálás a melodráma formájának fontos komponense: nagylelkűségek versengése.

A kollektív én még nem tud az egyedtől független megjelenési formára szert tenni, felettes egyedként jelenik meg, vezérként, gazdaként; az én éppúgy rabja a „mi"-nek mint a „mi" a felettes egyednek. A felettes egyed külső kollektív én. Az „én" az egyik egyénben „lakik", a felettes én a másikban, az énvilágot hátba támadó tudattalant pedig az idegenekkel azonosítják. A kollektív én egyedi megtestesülése a *Jégmezők lovagjá*ban (Alexander Nyevszkijként) tökéletesen helyénvaló, míg a *Berlin elesté*ben (Sztálinként) már nem kutúrtörténetileg fázisadekvát, ellenkezőleg, a nézőben ironikus distancializációt vált ki.

A mi, a mieink világának határán megjelenik az iszonyat és meghasonlás, mert az én csak együttest igenel, a maga csoportját, csak összességet emancipál, s csak egyetlen és közeli összességet. Az összességnek a vezér, a vezérnek a közérdek parancsol, az összességet a parancs, az összességek viszonyát a meghasonlás mozgatja. A *Jégmezők lovagjá*ban kétféle meghasonlás, a tatárok és a lovagrend általi szorongatottság kovácsolja egységbe, Alekszander Nyevszkij körül, a hősjelölteket. Megvalósult tehát az én, de csak a tevőleges oldalon; a receptív oldalon, az észlelt partner oldalán nem észlelünk az énnel egyenrangú, előfeltétel-mentes, autonóm, világalapító értelemösszefüggést. A „mi" az én mintáját tükröző potenciális együttműködők érdekközössége. A minta azonban a vezér, s az empirikus egyed csak rajta keresztül „én", a mieink egyikeként. Nemcsak másokat, idegeneket áldoznak fel a háborúban a „mi"-nek, hanem engem, téged, őt is. De éppen az áldozat, az élet kölcsönös megmentése, a társtól visszakapott élet egyenlősíti a magányos harcos énnel az életet ajándékozó mivoltában „isteniként" fellépő társat. Az „az" idegensége általi szembesülés, a konfliktus aktív megélése neveli és növeli a „mi" egységeit „te" típusú jelentékeny közelségekké. *A fegyverek istene* című filmben Tony, a jövendő barát már akkor óvja a harcban Yuen-Tequila életét, amikor az utóbbi még Tony ellen harcol. A részvétel egymás hőstetteiben és

a kölcsönös életmentés a te-látás iskolájává teszi a háborút. Nemcsak a mesékben van ez így, Sartre számára is a bajtársiasság és barátság felfedezését jelentette a háború, s sok izolált intellektuel számára az antifasiszta ellenállás.

A kettős kötést két kötésre, az ambivalenciákat imádatra és gyűlöletre bontja, s a negatív minőséget távoli csoportokra tolja el a társulási érdek. A „mi" határára kitolt ellenségesség teszi lehetővé az én határán jelentkező feszültségek legyőzését. Ha az ellenségesség rögtön az én határán jelentkezne, akkor az énnek csak konkurensei lennének, szövetségesei nem. A mi-határon jelentkező meghasonlás azonban az én-határon kibontakozó társulás mozgatóerejévé válik. A barátság legyőzött vagy megelőzött, felfüggesztett és távolabbra eltolt ellenségesség. A háború mint a bajtársiasság köteléke az ellenséggel való együttes szembenállás általi társulás. Az *Air Force* című filmben a békében felszálló, hadgyakorlatra induló csapatban még feszültségek vannak, melyek a japánok váratlan csapása idején egyszerre elévülnek, s a perfekt együttműködésnek adják át helyüket.

A szerelmi háromszög előzménye a harci háromszög, mely ellenség és barát közé ékeli az egyént. Ám az ellenségből barát lehet és a barátból ellenség. A lovagiasság az ellenségben is felismer olyan minőségeket, melyeket addig csak a barátban, bajtársban láttunk. A hősiesség még a legextrémebb szituációban és a legkegyetlenebb ellenfélben is tiszteletet kelthet. Erre ad példát a lágerparancsnok és az orosz katona italos párbaja az *Emberi sors* című Bondarcsuk-filmben. Egyúttal a barátságban is láthatóvá válik a feszültség, a legyőzött ellenségesség túlkompenzálása, melynek a kalandos elbeszélés mind nagyobb szerepet tulajdonít (pl. az italowestern tovább megy a klasszikus westernnél, Cheyenne és a Harmonikás nem ismernék el, hogy nem ellenségek, hanem barátok). A lovagiasság nem a gyűlölet, hanem a versengés és kölcsönös próbatétel általi erőpróba; a társ is ellenfél, de az ellenfél is társ. A háború kultúrája ellenség és ellenfél megkülönböztetése felé halad. *A fegyverek istené*ben egy borzalmas gengszter vív kegyetlen harcot a film mindkét hősével, de amikor a kórház személyzete kerül tűzvonalba, s Tony leengedi fegyverét, ezt a gengszter is megteszi: ebben a pillanatban soroljuk át az ellenség kategóriájából a nemes ellenfélébe. Az ellenség a gyűlölet tárgya, az ellenfél a megbecsülésé. A lovagiasság, mert nagyobb távolságokat képes pozitívan értékelni, arra is képes, hogy több szerelmet viseljen el és építsen be a háborúba, mint a puszta bajtársiasság. A lovag hölgye dicsőségére hajtja végre hőstetteit. Ez csak addig lehetséges, amíg a másik nem titokzatosan távoli, nem lehetséges, ha a nő lesüllyed prózai markotányosnővé (Verhoeven: *Hús és vér*).

Barátság és szerelem egyaránt a „te" felfedezésének útjai, de a barátság összeköt a csoporttal, a néppel, a közösséggel (sereggel, csapattal stb.), míg a szerelem elválaszt tőle, hogy új csoportot, családot alapítson, mely fontosabb lesz mostmár az én számára a nagyobb csoportoknál. „Családom van!" – mondja, aki nem akar hadba vonulni, nem vállalkozik a veszélyes expedícióra, vagy a kalandfilmek egyéb veszélyes vállalkozásaira (mint pl. a tízezer marha terelése a *Red River*ben). A *Bus Stop* című filmben a barát árulásnak érzi társa szerelmét a nő, Marilyn Monroe iránt. Az *Only Angels Have Wings* című filmben az egyik pilóta a perfekcionista közösség megvetésének tárgyaként jelenik meg, férjként, Rita Hayworth oldalán. A *Darling Lili* pilótája nem tudja megőrizni a hadititkokat, mióta szerelmes. A szerelem úgy születik, mint a „te" prioritását átérző én előzékenysége: hódolat, imádat. A te-prioritás magával vonja a mi-lazítást, ezért a kalandfilmi férfiközösségek hősiessége a nőktől távol teljesedik be: sivatagban, őserdőben.

Az énösztön támadó és védekező természetű létfenntartó ösztön, kifosztó és halmozó erő, a különbség, a hatalom akarása. Az énösztön harci attitüdje a különbségnek az én különbségeként azaz fölényeként, és nem a te különbségének az élet új értelmét kinyilatkoztató varázslatos idegenségként való igenlése. Az énösztön, mely lét és nemlét határán mozog egy kegyetlen világban, csak egy kinyilatkoztatást ismer, a nyers létérdekét. A háború énekét a „te" fontossága felfedezéseként váltja le az emberi szellem eposzában a szerelem éneke. A barátok együtt szolgálnak valamit, ami végtelen fontos. Ha bajtársak, akkor ez lehet egy politikai végtelen, ha csavargók, akkor egyszerűen a világ végtelen gazdagsága. A szerelemben a végtelen fontosság minőségének örököse maga a társ. A „te" fontosabb az „én"-nél: az én magában is koherens, de aktivitása és koherenciája a „te" szolgálata által nyer értelmet. Koherenciája teszi cselekvőképessé, de a szolgálat ad értelmet cselekvésének. A „mi"-ben csak önmaga grandiózus képmásához jutott el az én, a grandiozitás rabja maradt az agresszív kollektivizmus kötelékében. Csak a „te" felfedezése és az én fölé emelése hozza el az oldódást. A baráttal „mi"-t alkotunk, mint két autonóm „én" viszonyát, a szerető ezzel szemben beolvad a „te" világába. A barát az „én"-t (az én absztrakt elkötelezettségét) szolgálja, a szeretőt az „én". Sancho Panza Don Quijote szolgája, Don Quijote Dulcinea szolgája, s viszonyaik komikus színezete azt fejezi ki, hogy a polgári társadalom bomlasztja szerelem és barátság ideálját. A megtalált „te" már nemcsak az értelmet tartja kezében, az értelem elvonása, az énen kívül koncentrálása által nemcsak az énkoherencia értelem-ellátását biztosíthatja, meg is foszthat a koherenciától, sok szorongással és csalódással jár, ha a „te" válik az én koherenciájának zálogává. A „te" prioritása sok tekintetben az én nyomorával fenyeget. A szerelem fenyegetéseivel szemben növeszti a kalandfilm a barátságot a szerelem vetélytársává. Az *Only Angels Have Wings* című Hawks-filmben felesége teszi tönkre a pilótát, s a barátok teszik újra férfivé. A szerelemmel versengő barátság a te-prioritás barátságos, míg a barátsággal versengő szerelem a te-prioritás kegyetlen, monopolisztikus formája a Hawks-filmekben. Mivel a szerelem nemcsak a barátsággal, a munkával is konkurál, a Hawks-hősök azt a szerelmet keresik, amely meg tud felelni a munka és a barátság által előírt feltételeknek (pl. *Red Line 7000*). A barátok együtt fordulnak valami más, harmadik dolog felé, melynek konkurenciáját a szerető nem tűri. A barátság ebben az értelemben osztozás a közös tárgyak szeretetében, míg a szerelem objektuma monopolisztikus objektummá igyekszik válni.

A barát szerény és láthatatlan, jótékony jelenlétével a háttérben marad, mint a jó rokonok. A rokoni viszony meghittségét idézi, egyesítve az idegenség előnyével, a szabadon választott viszony szellemi genezisével. A barát társként jelenvaló, megértő és segítő, funkcionális, de szerény, maga nem válik problémává. E viszony olyan világhoz alkalmazkodik, mely diktálja a problémákat, uralkodnak benne a determinációk. A barát nem az út ihletője, nem is célja, nem is nyit új utat.

A barát könnyíti és egyszerűsíti az életet, a szerető nehezíti és bonyolítja. A görögök homoszexualitása a barátság előnyeit próbálta meghonosítani a szerelemben. A barátok viszonyát a háború táplálja, s a szerelem mérgezi. A barát erősíti, nem zavarja meg az „én" békéjét, nem borítja fel az „én" világát. A barát az „én" és a „te" közötti átmenet: a barátság, a szerelemmel szemben, még nagy mértékben nárcisztikus öntükrözés és önmegsokszorozás. A barát a hasonló másik, a szerető a másféle másik, az abszolút másik. A barát minden örömben társ, nem konkurense az élet örömének, nem akar legfőbb örömmé válni. A szerető, aki mindennél fontosabbá válhat, verseng a háborúval, a baráttal és magával az énnel is. A szerető

megtámadja az élet örömét, kivonja az addig minden dolgokban jelenlevő örömöt, s monopolizálja. A barátok együtt szeretik és élvezik a világot és az életet, a szerető a világ és az élet konkurense. A szerető nem tűnik el a barát módján, ha nincs rá szükség, nem válik láthatatlanná. Hiányzik belőle a barát tapintata. A szerető testté válik és testté tesz, tolakodó és súlyos, determinált jelenlétté, adott empirikus viszonyok foglyává, míg a háború a jövőért zajlik, a harcos és barát fél lábbal a jövőben állnak, nincsenek egészen itt és nincsenek egészen készen. A barátság soha sem kéri áldozatul a jövőt. A barátság öröme soha sem válik, a szerelmi kéj módján, halálos méreggé. A barát rajtam keresztül, általam létezik, a szeretőtől ezzel szemben én függök: szeretni annyi, mint vállalni merni e függést és lemondást, mellyel nem terhelne meg a barátság. A szerelem kockázata is nagyobb, és nagyobb lelki erő is kell hozzá, mellyel a hős, mint kifelé fordult feladatember, még nem rendelkezik.

A *Szerelem és halál Saigonban* című filmben két barát szeret egy nőt, de a nő nemcsak szerető, egyúttal barát is, végigharcolja velük háborújukat, s életével fizet a harmadik férfiért, akinek féltékenysége kiélezte a konfliktusokat. A barátság vonásait mindig megpróbálták, viszonyuk nemesítése érdekében, átvenni a szeretők. Az erotika nemesítésének ez csak egyik stratégiája; másik a szülői szeretet és gondoskodás örökségének átvállalása. Az erotika annyiban válik szerelemmé, amennyiben ezek az átvételek és átdolgozások hatékonyak; a szerelem csak annyiban szerelem és nem puszta erotikus szenvedélybetegség, amennyiben vázolt veszélyei és hátrányai (a barátsággal vagy a családi szeretettel szemben) a barátság és a szeretet minőségei által sakkban tartva érvényesülnek. A szerelem vonásait kölcsönző, erotikával telítődő barátság ezzel szemben veszedelmessé, pusztítóvá válik (*The Outlaw*).

4.16.1.2. A szerelem háborúja

4.16.1.2.1. A barát társ a kalandban, a szerető kaland

A barát az extenzív, külső kalandban (háborúban, vadászatban, vándorlásban, nehéz munka elvégzésében) partner, a szerető maga az intenzív („belső”: lelki) kaland. A külső kaland világában a hős már mindvégig a tárgy feletti tárgyat, a személyt hiányolja és keresi, de az érte való harc még külsődleges, kuriózumok és intrikusok közé vezet, a szerető csak jutalom. A belső kalandban a személyes tárgy, a boldogságkeresés célja nem végcél, hanem kiindulópont, nem szeretetéért folyik a harc, hanem maga a szeretet a harc. A külső kaland végpontja a választás. A háborút elhagyó, de a szerelmet el nem érő konfliktusok világa, a magány története, annak története, aki nem tud választani, ellentétes létlehetőségek egyaránt vonzzák, nem kész a másik teljes akceptálására. Számtalan szerelmi történet van, amely valójában a szeretni nem tudás története, azoké, akik nem készek, nem elég érettek a szerelemre, s szerelmi kísérleteik a magány önmaga ellen folyó háborúját jelentik (*Keresd a nőt!*). Ezek a konfliktusok, melyek ma első sorban a single-nő konfliktusai (pl. *Néha a csajok is úgy vannak vele*), a régebbi filmben a férfi-kalandor oldalán jelentkeztek. Az érzékenység, odaadás, nagylelkűség és akceptálás teljesítményeire előbb hajlandó a barátság, mint a szerelem. A barátság könnyebben termeli ki magából a szükséges nagyvonalúságot és nyitottságot, mert kisebb a kockázata, nincsenek olyan sorsszerű következményei, mint a szerelemnek a gyermek és család. Míg az én önmagával folyó harca a szerelemért gyakran volt tragikus, a

szerelem harcai, a szeretők egymással való harcai hagyományosan elsődlegesen a klasszikus komédia témáját jelentették (míg a melodrámában az erotikus szerelem túlnőtt önmagán és áldozatos szeretetté szublimálódott). Az ezredvégen a klasszikus komédia megvalósíthatatlanná vált, s a szeretők harcának ábrázolását átvette az erotikus thriller, amelyben az erotikára nem épülnek melodramatikus szublimációk, a szerelem többé nem alternatívája a háborúnak.

4.16.1.2.2. A fantasy-társ az ábránd, a kaland-társ a vágy tárgya

A barátság illetve szerelem története fordított fejlődési folyamatot fut be: a barátság harcból lesz, a szerelem harccá lesz. A *Blood kapitány* című filmben előbb a férfi a nő rabszolgája, utóbb a nő a férfi rabja, s a szerelem beteljesedése nemcsak kettős felszabadulás, egyúttal új korszak az emberiség történetében. A *The Black Swan* című film végén groteszk és egyben nagyszerű, hogy a szerelmesek csókját kommentálva közlik velünk: ez a spanyol világhatalom végét jelenti. A kalandfilm végén a szerelem maga a békekötés és a jutalom, míg a szerelmi tematika magasabb, kifejtettebb formáiban maga is problémává válik, már nemcsak más problémák megoldása a szerelem. A férfibarátság a harctól tart az elfogadás felé. A fantasy rajongó képet ad a nőről, de a szereplők igazi életeleme a háború és utazás, a külső kaland, a nemek még alig tudnak mit kezdeni egymással. A háború és a kaland világaiban dekoratív szerepet kapó szerelem sokáig visszhangozza a fantasy álomszerű szerelmeinek emlékét. A fantasy-kultúra témáit az előző századokban a gyermekmese gondozta, míg a kalandregény- és film első sorban kamasz-szükséglet tárgya. A fantasy-szerető puszta ábrándkép, a hős és a kalandor szeretője több ennél: vágykép, de olyan éles fényben és egzotikus tálalásban, ahogyan a beteljesületlen vágy világítja meg tárgyát. Ez az előrelátott, de nem felfedezett és nem végigélt szerelem képe a nemiségről. A szerelem reklámképe, nem az igaz(i) szerelem képe. A szerelem lehetőségeinek absztrakt és nem valóságának konkrét képe. Az idealizált szerelem képe, akármilyen szerelemé, minden szerelemé, s nem egy konkrét és egyes szerelem érzelmi tudásának foglalata. Ennyiben örököse még a kaland-szerelem is a fantasy-szerelemnek. *Az ifjú Mr. Lincoln* hősét egyszer látjuk szerelmével, majd legközelebb már kedves csodálója sírjánál: a lány halála az első pillanat minden ígéretét teszi szelektálatlanul örökkévalóvá. A Henry Fonda-hős ebben a filmben a lány sírjánál válik azzá, akinek lennie kell, ahogy a *My Darling Clementine* esetében öccse sírjánál. Túlzás lenne azt mondani, amit a romantikus glamúrfilm kritikusai állítanak, hogy mindez hazugság, mert miért volna hazugság a lehetőségekről folytatott diskurzus? A probléma inkább az, hogy a romantikus kalandfilmben olyan jelentések felhalmozása folyik, melyek a szerelem keresését mozgatják, de nem alkalmasak megőrzésére. A hősiesség jutalma és a kaland betetőzése a szerelem. Ez azonban azt is jelenti, hogy a hősiességet és a kalandot még döntően a szerelmen kívül látják, és csak ott tudják megfogalmazni. Ezért van szükség a klasszikus komédiára, mely a kalandot, s a melodrámára mely a hősiességet viszi át a szerelem előzményeiből magába a szerelembe. Ennek azonban az a feltétele, hogy mindkét műfaj új konfliktusmezőként, harci terepként fedezze fel újra a szerelmet. A kalandmitológia szerelemképe túl sokat ígér. A kalandmitológia-beli szerelem leleplezője a szerelemmitológia-beli kaland: a szerelem kezdete nagy kaland, de a szerelem fárad és új kalandra vágyik.

A nemek egzotikus idegensége a kalandműfajokban kezdi kiélni a benne rejlő konfliktuslehetőségeket. A nemi varázs a mágikus rajongástól és feltétlen elfogadástól halad a drámai ambivalencia felé. Miután a szerelem legyőzte a háborút, kiderül, hogy a szerelem egyelőre maga is egy újabb háború: még nincs felfedezve a szerelem, s újra kell kezdeni és kitalálni, miután elrontották. A *Szűts Mara házasságá*ban egy nőnek el kell pusztulnia, hogy hasonmása megmenekedhessék. A *Hazajáró lélek*ben egy férfi pusztulása szerelmi utódja boldogságának ára. A klasszikus komédiában, mely e szerelmi harcokat állítja középpontba, a szerelmi hadakozás a szerelem éretlenségének tanúsága, a szerelmi háború nem cáfolja a szerelem mint a háború alternatívája eszméjét, csak a szerelem autentikus formája keresésére ösztönöz. Az erotikus thrillerre ez már nem áll: a szerelem visszavisz az igazi háborúba. A komédiában a szeretők azért érik el a békét, mert az előbb nemi fétisként elképzelt szerelemtárgyat megtanulják teljes embernek látni és ekképp becsülni. Az erotikus thrillerben ezzel szemben a partner puszta nemiszerv-hordozó és nemiség-reklám marad (*Elemi ösztön*). A klasszikus komédiában azért győz a szerelem, mert felfedezi a barátság erényeit. A barát nem válhat szeretővé, mert akkor a barátságfilm beolvad a szerelmesfilmbe, a szerető azonban baráttá válhat, a szerelem egyesíti a két viszony és érzés előnyeit.

4.16.1.2.3. Szerelem a háború és a banalitás között

A háborúnak oka vagy jutalma a nő, kívül maradva rajta, előtte vagy utána lépve fel; az utazásnak célja, mint az óceánon való átkelésé az „Indiák". A csavargás a nő öntudatlan keresése, kit az út kezdetén aranynak, végén asszonynak nevez a csavargó. A csavargó a köznapi banalitás emigránsa is, de a háború fenségéé is, közönséges életnek és destruktív fenségnek is szökevénye. A csavargás a privát kaland mitológiájaként ékelődik a háborús hőskaland és a szerelemmitológia közé; de az erotika mint a szerelmet kereső ám nem találó nemiség mitológiája is a nemi csavargás képét nyújtja. A csavargó magánya „puhítja" a hőslelket a szerelem számára. A *The Roaring Twenties* hőse előbb háborúzik, majd gengszterkarriert csinál, végül összeáll egy hozzá hasonló csavargónővel, de csak a buta kis szűz, akinek nem kell, ígéri a boldogságot. A *Gilda* mindkét hősének be kell járni a nagyvilágot, a „züllés útját", amíg kiutat találnak a háborúból, és egymásra lelnek. A csavargás hűtlenséggé szelídíti a gyűlöletet, és a kölcsönös tagadást specializált és epizodikus igenlésre váltja. A háború nagyvilágaként bevezetett erkölcsi kozmosz a kallódás nagyvilágává lecsúszva adja át a hőst a szeretőnek. Amikor az erkölcsök háborúznak, a korrupció köt békét. A *Doktor Zsivágó* hőse egy zavaros, szenvedélyes nő (= Julie Christie) személyében találja meg a költeményeit ihlető szerelmet, nem a társadalmi osztályától és a békétől örökölt feleségben. Larisza Fjodorovna bizonyos értelemben a „sehonnai" nő, aki nem tudni honnan jött és hova tűnt, de erre tünemény típusra mondja Voznyeszenszkij: „jó, hogy itt jártál, gyönyörűségem!" A háború a jót és rosszat sterilen és absztraktul szembeállító felettes én világa; a felettes én azonban nem szeret. A felettes én konfrontatív világában a részösztönök alkusznak ki fegyverszüneteket. A *Darling Lili*ben a szövetségesek győzelme nem elég: a német kémnő szerelme hozza el a szív békéjét.

A kaland előbb háború (Iliász), később csavargás (Odüsszeia). A háborús és csavargó kalandokban egy más természetű szöveg jele, tőle idegen médium vendég motívuma a szerelem. Ha a csoda, háború és csavargás (utazás) régióira bontott élményspektrumban

helyezzük el a szerelmet, melyben a csoda a fantasztikum, a háború és utazás pedig a kaland megfelelője, akkor a szerelem a kaland viszonylag újabb régióiban hatékony szövegtípus-alapító tényezőként lép fel. A szerelem is háború, amíg a háború és a csavargás dominál; a szerelem, mely korrumpálja a harcost és feltartja az utast, sötét démonnőkhöz, elkábító varázslónőkhöz és elhagyható rabnőkhöz vezet. Kérdés, hogy mennyire szükségszerűek a horrorisztikus és fantasy-motívumokat felidéző erotikus szfinxek? Győzhetne-e a szerelem a háború fölött, ha nem vetné be ellene annak saját eszközeit? A film noirban az erotikus nő elcsábíthatja a férfit az öléstől, de vissza is csábíthatja a szelíd nőtől az ölés számára. A csavargás állandóan létre is hozza, de szakadatlanul fel is oldja a szerelmet, mely így csak erotikus epizód. A szerelem csak akkor emancipálódik valóban önálló erővé és alapozza meg mitológiai önállóságát a háborús mitológiával szemben, ha túllép a kéjobjektumok meghódításán, akiket váltakoztatni kell, mert nemcsak megváltást, valódi megkönnyebbülést sem hoznak (sem a szorongás, sem a vágy számára).

A szerelem jellé válik a kaland szövegeiben, s a kaland fontos jel marad a szerelemmitológiában. A szerelem le akarja győzni az epizodikus kalandokat, csatákat és állomásokat, destruktív ösztönöket ébren tartó háborút és csavargást, de mindezek a szerelem próbatételeiként – és így nevelőiként – térnek vissza a szerelemmitológiában. A kalandor a végtelenben keresi a hazát, a szerelmes a hazában a végtelent. A *Tigris és sárkány* hőse a szent hegyen valami kietlen ürességre talált, ezért lejön a nőhöz, otthont keresve. A kaland magányos út, de a szerelem is gyakran jelenik meg szerelmi utazásként. Az erotika és a szerelem különbségét, a szerelem többletét ábrázoló fantázia a szerelmet visszatérés nélküli utazásként ábrázolja (*One Way Passage, River of no Return*). A szerelmi utazás a szerelem kifejezési oldalává teszi a kalandot, mely eredetileg, háborús kalandként, a szerelem alternatívája volt. A háború az őskaland, de a kaland végül leveti háborús álarcát.

A szerelem a mazochizmus háborúja, a háború a szadizmus szerelme. A háború a nyerni tudás, a szerelem a veszíteni tudás művészete. A kaland vége a szerelem mint jutalom; a szerelem kezdete a kaland. A szerelemmel nem végződő kaland elvadulással, hős és intrikus vagy zsarnok különbségének elmosódásával fenyeget (*A Sierra Madre kincse*), a nagy kalanddal induló szerelmet ezzel szemben kalandminőségének elvesztése fenyegeti. A szerelem, melyet a nagy kaland indít, banális prózává válással fenyeget, pl. a *Stella Dallas*-film rosszul sikerült házasságában, a *Hazajáró lélek* össze nem illő embereinek kínjaiban vagy a *Boldog idők* című magyar komédiában. A szerelmi kaland a fikciós pektrum fantasztikum-távolibb része, mint a háborús kaland. Mit hoz a csoda háborúvá és a háború utazássá lefokozásának folytatása? A háborús és kalandmitológiában a szerelem a háborút leváltó idill, a szerelemmitológiában azonban úgy fenyegeti az idillt a próza, ahogy korábban a háborút fenyegette az idill. A katasztrófafilmben gyakran a világfelfordulás hozza helyre, amit a próza taposómalma tönkretett (pl. *San Francisco*).

4.16.1.2.4. Erotikus kaland
(A nagy viszonyt próbára tevő kis viszony)

A házasságtörési kaland korábbi, mint a házasságszerzési kaland. „A reneszánsz előtt a költők szeretőiket, nem feleségüket énekelték meg.” (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1995. 221. p.). Most a szerető jelenti azt a próbára tevő viszonyt, amit a görögöknél

a barátság. A háború úgy viszonyul a szerelemhez, mint a nyers erotika a házassághoz, az érzékiség az érzelemhez és a szerető a feleséghez. Ernst Bloch Das Prinzip Hoffnung című művében a szerelmi epikát a magánélet utópiájaként ábrázolja: ennél is többről van szó, amennyiben a szerelem megélt utópia, a magánélet realizált utópia kísérleteként veszi át az epikától a szerelem „projektumát". A szerelem azt ígéri, hogy a szerető személlyel leélt élet nagy kaland lesz; nem a kaland az alkalmi kimenő az élet banalitásából és nem a tartós viszony a banális élet; a szerelmi kaland tartós viszony, mint kimenő az élet banalitásából. A probléma, hogy a szerelmet ilyen nagy kiútként ábrázoló filmek nem a szerelemről szólnak, hanem a zűrzavarról, bűnről és bánatról, mely csupa kalandot hoz, s melytől a szerelem az utolsó pillanatban, végül megvált. A háborúnak a váltakozó szeretők sem vetettek véget, csak az egyetlenként megszemélyesült nagy kaland. A kaland vándorútja mindig mást hoz, a köznapoké mindig ugyanazt. A szerelem ígéretét, az egész élet egyetlen nagy kalanddá válását, a házasság köznapjai elől menekülő ember újra kis kalandokra váltja: szeretőkre. A házastárssal szemben a szerető, a régi szeretővel szemben az új szerető testesíti meg a kalandot, mely ilyenformán felületessé, statisztikus monotóniák rabjává válik. A bukott szerelemből kiváltó kalandok helyén bukott kalandok maradnak, szétszórtság, rossz szokás. A kitüntetett pillanat ígéretét, a szerelmi megváltást, az új létnívóként elérhető és berendezhető boldogság eszméjét illúziónak minősítő kalandvágy újabb, triviálisabb illúziókba menekül tovább: epizodikus szeretők, marginális differenciák banalitásába. Mindezek a konfliktusok, a házastársak vagy együttélők szempontjából próbatételekként szolgálnak, a banális kalandok, a szétszórtság és a rossz szokás világából mentve viszonyukat, ha kiállják e próbatételeket (pl. Patrice Leconte: *Lány a hídon*). A szerelem és házasság próbatételeiként szolgáló szeretők úgy jelennek meg, mint a fantasztikus útifilmek szörnyei, rémei, zsiványai és egyéb próbatevő figurái, s a viszony győzelme esetén ily módon, a melodráma közvetítésével reprodukálódnak a nagy kaland struktúrái.

A nő, aki a szerelem kalandját kínálja a háború kalandja helyett, nem a kaland akadálya és ellenprincípiuma. Azért is le kell váltani a háborús mitológiát a kalandmitológiával, hogy lássuk, a nő, aki ellenfele volt a háborúnak, nem ellenfele a kalandnak. A háborúnak mint őskalandnak másféle kalanddá kell válnia, hogy megnyerje a nőt, kiváltsa a nő együttműködési készségét. Az Erósz kalandja epizodikus, mint bármilyen csata; másként működik a szerelem kalandja. A krónikus csavargó, a fejlődésképtelen önpusztító kalandor nem veszi észre, hogy most már az egészben kell keresni a kalandot és nem a részben, épp ez a nagy kaland sajátossága a kis kalanddal szemben, és pl. nem az, hogy többet szaladgálnak, vagy több vér folyik. Az Erósz mitológiája a beavatási logikát követi, míg a szerelemmitológia ráépít erre valami mást: átveszi a szublimált világvallások megváltási logikáját. A harcos meghal a csatában és hősként üdvözül, vagy megházasodik, meghal a háború számára és férjként születik újjá. Az ölést szolgáló archaikus bajtársi szövetségek helyére a szülést – a „nőmunkát" – szolgáló polgári, házastársi szövetség lép.

4.16.1.2.5. Szerelem és próza harca

A prózával fenyegetett szerelem önvédelme, a melodráma közvetítésével reprodukált kalandos életutazás mellett, a tragikus románc, melyben a szerelem nem lépi túl az intenzív epizódot, a nagy kalandot, s nem konszolidálódik köznapiságként. E permanens lángolás és gyors

kilobbanás igénye köznapiság és banalitás azonosításából fakad, melynek megvilágításában nem pillantják meg a banalitásban a szerelem háborúhoz hasonló új próbára tevőjét. A szerelem halála ellen védekezik a szerelemmitológia a szerelmi halállal. A szerelmi csúcspont, amelyen túl nincs tovább, a beavatás a legmagasabb életbe, egyben beavatás a nemlétbe.

Ha a háborút legyőzi a szerelem, de a szerelmet legyőzi a próza, akkor a szerelem csak nyílt és rejtett, „meleg" és „hideg", kalandos és köznapi, politikai és üzleti háború közötti közvetítés. A szerelem legyőzi a Destrudót, de az Ananke legyőzi a szerelmet. A hőst nyárspolgárrá „pacifikáló" szerelemmel kapcsolatos szorongások nemcsak a banális prózával végül sikeresen megküzdő nagy szerelem renovációjának képeiben kereshetnek kiutat. Miután a románc által kreált szerelmi nirvána pusztítónak bizonyult, a prózával szövetkező szellem megpróbál felidézni egy életbarát nirvánát. A próza úgy is legyőzheti a szerelmet mint a szerelemben elérhetőnél nagyobb béke, béke a szerelemtől is, keleti béke, a szükségletek mozgalmán túli csend, nem specifikus szükségleti cikkek és tárgyak élvezete, hanem bármié, azaz mindené. A szerető ekkor a „minden" élvezetét akadályozó „egy"-ként jelenik meg, monopolisztikus objektumként, akitől úgy kell szabadulni, mint egykor az anyai függőségből. A *Hulot úr nyaral* című film egyforma erővel dolgozza ki a nő vonzását és az élet csendje vonzását. A *Nagybácsim*ban a kisfiú barátsága jobban konkretizálódik, mint a *Hulot úr nyaral*ban a nő vonzása; a *Nagybácsim* egyúttal családi groteszk, mely az ábrándos vonzás realizált eredményeinek taszításával szembesít.

4.16.1.2.6. A kedves ellenfél
(A szerelem tremendum-szükséglete)

A háború mint a kalandepika ősformája csak azért szoríthatja ki a kaotikus titanizmus fantasztikumát, mert szent háborúként lép fel. A szent háborúval pedig csak akkor lesz képes versenyezni a szerelem, ha, szent szerelemként, maga is egyesíti „mysterium tremendum" és „fascinans" momentumait. Ha csak az utóbbit képviseli, s az előbbit átengedi a háborúnak, győzelme legfeljebb formális, melyet nem élnek meg beteljesedésként. A két komponenssel a filmek bonyolult játszmákat játszhatnak, *A postás mindig kétszer csenget* című Tay Garnett-filmben a mysterium tremendum dominál a szerelemben, melyen az utolsó képsorban üt át a mysterium fascinans momentuma.

A szenvedély: az életet uraló szükséglet, melynek alapvető epikai megjelenési formái a háború és a szerelem. A háború a javak birtoklására irányuló vágyak kiélése, melyben a cselekvés azonos neműre irányul s a cél az élet kioltása. Ez azonban csak közvetett cél, a cél a csatában, míg magának a csatának, a háborúnak a föld, a kincs, a javak és a nő megszerzése a célja. A cél tehát a szerzés, a hódítás. A háborúzók konkurensek, akik támadnak és védekeznek, versengenek s egymás tagadása segítségével határozzák meg önmagukat, a küzdelem erőpróbáiban építve fel önértékelésüket. A szerelem is hódítás, de nem a partner kifosztása, megrövidítése, hanem elismerésének elnyerése, vonzalma, ítélete befolyásolása, rokonszenve meghódítása értelmében. A tevékenység ellentett nemű személyre irányul, s célja az én kioltása a rajongásban, hódolatban és gyönyörben. A cél egy nagylelkű, nem kizsákmányoló jellegű létmód felfedezése, otthon alapítása. Az elbeszélő hagyományban a háború és a hódolat vagy imádat is férfiteljesítmény, de a hős az előbbit a férfiközegben, az

utóbbit a női közegben produkálja. Az előbbit magáért, az utóbbit a nőért. A háborút a férfi ihleti a férfiban, a békét a nő, így a béke női teljesítmény. A hódolat, a harc a nő kegyéért, mely már nem a férfiak konkurenciaharca a nőért, vezet át a nő érájába.

Eredetileg a hős és a rém harcolnak a szeretőért, később a férfi a férfival. A riválisrém-ből hasonszőrűvé válik. A harc céljaként a nő egyenértékű a dicsőséggel, a territóriummal és az arannyal. A nő a dicsőséget átváltja boldogságra, a nagyságot békére, tehát ő az egyetlen célmomentum, mely képes beteljesíteni az általános (tehát nemcsak libidinális) feszültségcsökkentés üdvmunkáját, s így a hősmunkának megadni értelmét. Nélküle a hősmunka tovább nem interpretálható öncél volna, általa viszont elveszti eme öncélúságát.

A rém (konkurens) dezintegrációra, a szerető integrációra csábít. A rém el akarja venni a hőstől a szeretőt (és narratív-funkcionális előzményeit, dicsőséget, hazát, kincset), de a szerető a hősnek van ígérve. Rém, hős és szerető „szerelmi háromszögének" megoldása alternatívátlan. A hős el tudja választani a szeretőt a rémtől, ha egyesülni talán még nem is tud a szeretővel. A rém bevezet az iszonyat világába, a konkurens átvezet rajta és a szerető kivezet belőle, s ahogyan a szerető átveszi a hőst a negatív figuráktól, később egyre pozitívabb szerető-figurák váltakoznak mellette.

4.16.1.2.7. A nő átváloztató átváltozása

Háború és szerelem alternatívája férfi és nő alternatívájaként jelenik meg a narratív hagyományban. A kaland a száműzetés és a szerelem az ország, s a férfi harcosból férjjé változik, mert a nő átváltozik feleséggé és anyává. A nő ezzel alapvető célját éri el, míg a férfi lemond a nőért primér céljáról, kalandról és nagyvilágról (végső soron a háborúról). A szerelmi kaland vitte a nőhöz, de végül a szerelmi kalandokról is lemond. A férfi többet áldoz, nagyobb pálfordulást hajt végre a nőért, de a nő átváltozása teljesebb: kacér démonból anyává, a férfin uralkodó szfinxből férj és gyermekek mindennapi parazitizmusának önkéntes áldozatává válik. Kertész *The Private Lives of Elizabeth and Essex* című filmjében Erzsébet azért ítéli halálra szerelmét, mert Angliát érzi gyermekének, s a gyermekért le kell mondani a szenvedélyekről, amire a férfi nem képes.

A nőt az anyafunkció csábítja el a feleségfunkciótól, a férfit a férjfunkciótól szeretők. Az anyaképpé át nem változott kacér nő, a ledér asszony hívja vissza a háborúba, a nemek háborújába. A női lét metamorfózisain végigment heroina válik nagy anyává: a nő mint beteljesedett, céljait elért nő, egy tömbből faragott békeszimbólum, e végponton éri el a női nem azt a fenséget, amit a férfikép a háborúban élt meg, s amiről lemondott a nőért. A béke nőuralomként jelenik meg, s a boldogságmitológia kérdése: létmód-e a béke? Az anya győz vagy a szerető? E kérdés megválaszolásától függ a nőkép további sorsa, mert ha a válasz nemleges, az anyakép gyengül, s a nő vedlik át kalandorrá vagy hőssé.

4.16.1.2.8. A női princípium…
(…mint a hatalmi logika és az akarat dekonstrukciója)

Szerelem és háború kódjai hasonló átértelmezéseken esnek át, s ebben is a szerelem követi a háború primérkódját. A harcos előbb a szolgával (rabszolgával) szembeállított úrként jelenik meg. Utóbb, bár továbbra is a harcos és birtokos számít úrnak, a király, akinek az

urak is szolgái, akit szolgálni úri privilégium, a szolgák összességét védi az úri önkénnyel szemben. A király mint a szolgák szolgája olyan funkció, amely azt is garantálja, hogy az urak urak maradhassanak, azaz ne váljanak zsarnokká. Hasonló lesz a szerelmi kód logikája: a férfi az úr és a nő a cseléd, de a szerelmes férfi a nő cselédje, aki úgy viszonyul a nőhöz, mint a király a népfelséghez vagy az úr a királyhoz.

Nietzsche azért harcol a kereszténység és a nő ellen, mert csak egy princípiumot akar gondolni, egy alapot megtartani: a hatalom akarása garantálja az örök visszatérést, a differenciák végsőkig feszítése a levezetett, mindent átfogó, dramatikus identitást, a nagyságot. Nietzshe ebben az egy princípiumban hisz, míg a kereszténység és a nő ellenprincípiumokat képviselnek. A hatalom fölötti hatalom a varázslat szublimált visszatérésével fenyegeti a háború mitológiáját. A *Darling Lili* hősnője kibékíthetetlen ellentétben van a kibékíthetetlen ellentétek világával: lelke másként működik, mint a konfrontatív férfiaké. A *The Naked Spur* fejvadásza a nő feltétlen kapitulációja előtt kapitulál. Azért teszi végül azt, amit a nő tart helyesnek, mert a nő közli vele, hogy akkor is vele tart, ha az ellenkezőjét teszi. Az erő (a riválisé) felkorbácsolja az erőt, a gyengeséggel való találkozás gyengévé teszi. Az, amit a nő csinál a hősből, a háború logikája felől tekintve abszurditás, az életösztön leszerelése. A nő, mint a metamorfózisok heroinája, azt a kérdést veti fel a cselekmények végén, vajon átváltozhat-e az ember, története csúcsán mindannak ellentétévé, ami a csúcsra vitte őt?

Minden férfi-nő viszony egy totális és radikális másság, az emberi létmód egészét érintő formaváltozás, minden törekvés irányváltozása lehetőségének absztraktabb vagy konkrétabb megtapasztalása, részesedés egy gyakorlatilag nem garantált, elméletileg azonban elképzelhető eljövendő világ lehetőségéből. A másik nem egzotikus mássága ébreszt rá a másvalaki abszolút másságára, az egzisztencia egyediségének jelentőségére, s egyúttal, az aktuális férfiuralom, a maszkulin nagyvilág határait kijelölő női varázs által, az egész élet másságának lehetőségére. A háború végcélja, a győzelem jutalma a nő, aki átalakítja a harcost. A *Jupiter's Darling* című filmben Hannibál győzelmeinek jutalma a nő, aki azonban végül közönyössé tesz a „végső győzelemmel", Róma meghódításával szemben (ahogy a kalandor az aranyat asszonyra, úgy Hannibál Rómát a nőre váltja). A világot alakító hősmunka leváltása a hőst átalakító nőmunka által arra figyelmeztet, hogy a kialvás, a végesség, amitől a szerelmet féltik, csak az erotikus viszony sajátossága, pontosabban csak a nyers, szublimálatlan erotikáé. A szeretők azonban nemcsak felhasználják vagy elhasználják, hanem alkotják, költik, ihlik és ihletik egymást. A szerelmi kód csak annyiban marad meg a kifulladó, romlandó szerelmek szintjén, amennyiben a szerelem, puszta nemi háborúként, még nem nőtt ki a destruktív elevenség-próbákból, s nem érte el – a háború riválisaként – az alternatív alapkód rangját. A szerelemnek, amennyiben versenyképessé akar válni az idők kezdete óta tartó háborúval, az „idők végezetéig" kellene tartania. Csak az „örök szerelem" ösztönéből fakad szerelem. A szerelem a jó háborúja, melyben az intrikus (vagy korábban rém és zsarnok) mint mozgató helyére lép a kedves ellenfél, de a pozitív metamorfózisokat termelő szerelemgépet defektje ismét háborúgéppé alakítja: bármikor elkezdhet negatív metamorfózisokat termelni. Kiderül a nőről, hogy szépsége vaklárma: az unalmas szépségmaszk, melyből hiányzik az egyéni szépség, elveszti kezdeti vonzerejét, mely taszítóerővé válik a beteljesülés után. A férfiról kiderül, hogy szakadatlan bizonyítani akarja férfiasságát, az erotika futóbolondjaként. Számtalan defektet szisztematizál a komédia a szerelmi háromszögekben megjelenő hamis jelöltek jellemzése kapcsán.

4.16.1.2.9. Szépség és hatalom

A legyűrő hatalom nemcsak az ellenfelet, saját képviselőjét is instrumentalizálja, hatalmi eszközzé, fegyverré, fizikai és szellemi ütőerők fegyvertárává teszi. A hatalom érájából a hatalom feletti hatalmak érájába vezető erők, a nyers erők felett uralkodó szublimált erők titkát kutatva találkozunk a szépséggel. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című film Tumakjának útja a vad nőtől a szelíd szépség felé vezet, s csak az utóbbinak van hatalma a férfi felett. A szépség az erők harcának törvényét hatályon kívül helyező első felettes erő (mely a későbbi felettes erőkkel, a gyengédséggel és jósággal szemben még kegyetlen varázslónők vagy rivalitást ajzó szépségek ereje is lehet s a háborút is szolgálhatja vö. Ching Siu Tung: *A kard hősnője* vagy Robert Wise: *Helen of Troy*). A harci epikában kidolgozott férfiúi nagyságnak megfelel a női szépség, de a szépség érája későbbi, nem bontakozik ki és mélyül el a nagyság érájában, melyben darabos és archaikus vagy hivalkodó és túldíszes marad. Dante vezetője a pokolban a bölcs nagyság, a poklon túl a jóságos szépség. A férfi a szépséget imádta a nőben, mely jósággá fejlődik tovább, a nő a nagyságot a férfiban, mely bölcsességgé alakult (szellemi nagysággá). A bölcsesség széppé tesz (ezért mondták, hogy az ember egy idő után felelős az arcáért), és a jóság bölccsé. (A bölcsesség, mint a közvetlen életből fakadt átfogó tudás, az egyéni tapasztalat és sors általánosításának és az emberi szituáció végiggondolásának képessége, nem lexikális tudás és nem csavaros eszű bravúrteljesítményekben versengő formális intelligencia.) Az erő és a szépség, a bölcsesség és jóság közvetítésével, az erő szellemi metamorfózisa által konvergálnak. A szépség fejlődik, s a mai ifjúságkultusz félreérti az egész életen át tartó szépség eszméjét, melyet az ifjúság konzerválásával akar elérni és nem minden életkor saját szépségének kidolgozásával, mely az egymáson áttetsző új és új arcok rendszerének kumulációja, miáltal az érett szépség szebb lehet, mint egy éretlen, és az ember haláláig szépülhet. Érdekes megfigyelni a TVE nosztalgiamozijában (Cine de Barrio) a Sara Montiellel beszélgető Carmen Sevillát. Sara Montiel a film- és kultúrtörténet egyik legvarázslatosabb nője, aki eljövendő korok számára bizonyára olyan rejtély lesz, mint Nofretéte királynő vagy Kleopátra, ma azonban Carmen Sevilla néz ki jobban, akit nem torzítottak el a fiatalító műtétek. A káosz az erők kiegyensúlyozatlansága s az örök, iránytalan metamorfózisok világa. A szépség a metamorfózisok kontrollált linearitását egyesíti a metamorfózisok distinkciókat halmozó, evolutív viszonyával. A szépség az emberen uralkodó differenciák világából az ember által uralt distinkciók világába vezet.

A szépség, a háború felől nézve, bénító méreg, melytől a harcos sóbálvánnyá válik. Ez annál szörnyűbb, mert a szépség már akkor virágba borul, amikor még messze van tőle a jóság gyümölcsének beérése. A szerelmi ráismerés kitüntetettként, alternatívátlanként tételez valakit: minden megvan benne, ami kell, és nincs benne semmi, ami zavaró, nemcsak ő maga felcserélhetetlen, varázsa az ént is felcserélhetetlenné nyilvánítja az egy személyre s kitüntetett személynek szóló üzenet hatalmával. A ráismerés a szerelem mitológiájában a férfi megtorpanása a nő, a harcosé a szépség láttán. A férfi felismer a nőben valamit, ami mindig elveszett volt, azaz soha sem volt birtoka, mióta világ a világ, azaz mióta a tudat világosan emlékszik, ami hiányzik, holott mindenkor és mindenütt jelen kellett volna lennie. A háborúból jövő férfi ráismer a nő szépségében a mindig elveszett jelenlétre.

A szerelem kiindulópontja a hirtelen megvilágosodás, a villámcsapásszerű ráismerés. Az elveszett gyermekre régi, rejtett jel alapján ismerünk rá, míg a szeretőre soha nem látott,

de belénk programozott jegy alapján. Közben a szerelemben is a hit örök alapkonfliktusának vagyunk kitéve: a hívőnek egyetlen bizonyítéka a hite és az ördögök is az istenek jeleivel szólítanak. A szerelem ily módon, az interpretáció szüksége és a döntés ebbe foglalt joga közvetítésével, a legnagyobb kockázathoz köti a legnagyobb nyereséget. A szerelem rizikóssága kiküszöbölhetetlen, a megváltottak üdvének ára a bukottak tönkremenetele.

4.16.1.2.10. A hőstettől a szerelmi hőstettig

A lovag már nem pusztán vezér vagy próféta, hanem éppannyira szerető. Az akarat lovagja is még, de már ugyanannyira a vágyé. A lovag problémája abból fakad, hogy egyenlő mértékben harcos és szerető, ezért mindkettőbe belehalhat. Megkettőzött halálösztön vezet az élet nagy pillanataihoz és gesztusaihoz. A „hősszerelmes" szó is őrzi e két alapfunkció drámai egységét, mely két egyaránt nagy lehetőségre esik szét: a hős szerelme és a szerelem hőse alternatív mitológiák. Az utóbbi győz és szorítja ki az előbbit: a hős szerelme helyére a szerelem hőse lép (majd a szerelem rokkantja, később a szerelem balekja, kóválygó, nyomorult szenvedélybeteg). A tragikus románcban a szerelem hősei öröklik a hős szerelmének tragédiáját, mely ellentett előjelre tesz szert. A hős szerelme tragikus, mert nem valósul meg, a szerelem hősének tragédiája a végső beteljesülés, a szerelemnek való ellen nem állás következménye. Előbb a nagyság fékezte a szerelem hatalmát, utóbb a szerelem féktelen hatalma töri össze a szeretőket. A tragikus románcból érthető meg a melodráma szerelmi hőstetteinek életértéke. A tragikus románcban az a beteljesülés okozza a tragédiát, melyről a melodramatikus szerelmi hőstett fájdalmas nagylelkűséggel lemond. A melodramatikus szerelmi hőstett mind csupa áldozat és lemondás, melyek szerelem és szabadság szövetségét újítják meg. Gondoljunk pl. Rick végső döntésére a *Casablancá*ban. A melodráma áldozatokkal éri el, hogy a szerelem ne fölöttünk való idegen hatalomként teljesedjék be. A szerelmi hőstettek a felszabadulás és beteljesedés veszélyeivel küzdenek. Céljuk a szerelem hatalmának saját hatalmunkként való elsajátítása, a szerelemnek puszta élvvágyból, kéjlázból, vak szenvedélyből fenntartó gondoskodássá való átértelmezése. A *Gilda* hőseinek szerelme előbb pokollá válik, majd mintegy rémálomból ébrednek egy megtisztult szerelemre. A szerelem ezáltal, a szabadság közvetítésével jelenik meg személyes hatalomként és az emberlétet újraíró szellemerőként: másként csak az önszeretet és kéjvadászat illúzióvilága lenne.

A szerelmi hőstettel, új, pozitív előjelre téve szert, megint csak elkezd reprodukálódni az elhagyott, legyőzött közeg, az egész régi háború. De most már a szerelem közegében, s nem azt megdöntve, nem helyette térve vissza. A románc tragikus vége, a szerelmi halál a káoszt, az iszonyatot, a semmit reprodukálta, megváltoztatva előjelét, a végső boldogság, a túllicitálhatatlan beteljesedés motívumával hozva kapcsolatba, az érem másik oldalaként. A káoszt így a szerelem a maga szolgálatába állította a tragikus románcban; a melodráma hasonlóan jár el a háborúval. Mindez nem a háborúba való visszacsúszás, nem a szerelemmitológia önfeladása, ellenkezőleg, a háborús mitológia szerelmi kizsákmányolása, új szintre emelése, a szerelemmitológia közegében. E tekintetben a melodrámánál is tovább lép a komédia, mely épp ezért válhat a glamúrfilmben az édeni minőségek legfőbb felhalmozójává.

A *Front Page Woman* című Kertész-filmben Bette Davis és George Brent konkurens lapok bűnügyi tudósítóiként versengenek egymással. A férfi célja bebizonyítani az újságírónő alkalmatlanságát, de azért, mert szereti, s nem akar osztozni rajta a világgal, a nő pedig csak

akkor mond igent, miután bebizonyította versenyképességét. A szerelmi kód a komédiában válik édeni kóddá, mely a világképet a maga képére formálja. A komédiában bontakozik ki a szeretők mozgalmas harca, melynek nem következménye a szerető intrikussá válása, mely küzdelem egymásért és nem egymás ellen folyik, és nem a gyűlölet harca, hanem a szerelemé. Minden harcot újra megvívnak, de egy új, az ártatlanságba transzponált konfliktusvilágban. A szerelmi háborút csak az intrikusok kötik össze az igazi háborúval. A kéjnő (a szexintrikus, a „romlás virága") vagy a számító nő visszatér a háborúba, melyet a nemek háborújává nyilvánít (pl. Orson Welles: *The Lady from Shanghai*). Férfirészről a mácsótól a kéjgyilkosig terjed a nemek háborúját képviselő típusok spektruma; a macsó az örök győztes, a kéjgyilkos a vesztes bosszúja. A kéjnő és a férfigyűlölő nő egyaránt a nemek háborújában gondolkodik, melyet az utóbbi vél megnyerni, de az előbbi nyer meg. A kedves ellenfél ezzel szemben a háború ellen visel hadat. A szerelemnek a nemek háborújává fajulása, mely visszatér az igazi háború destruktivitásához, a szerelem kudarca. A komédia szerelmi háborúja a szerelem önkeresése, a szerelem, mint a keresett új létnívó által igényelt képességek (önismeret, türelem stb.) megszerzése.

A horrorban az énnel másik énként állt szemben a fantasztikus ellenfél. A háború és kaland mitológiájában az én a megnyugtatóan szembeállított külső ellenféllel (intrikussal, konkurenssel) áll szemben: már nem kell vele pusztulnia, mint *A prágai diák* hősének a tükörképpel. A komédiában a szerető ellenféllé válik, de az ellenfél többé nem ellenség. A komédiában az én fő problémája a vonzó és taszító másik, a kedves ellenfél. A szerelmi háború, a háború a kedves ellenféllel a lét mint háború állapotából a békeként újra felfedezett lét lehetőségének megalapozásához vezet. A háború komikus reprodukciójának, az összes konfliktusok ártalmatlan visszatérésének ára egyfajta lefokozás. Az idill ára a nagyságtól való búcsú. A románcban és melodrámában a nagyság beteljesedéseként bontakozik ki a nagylelkű és szenvedélyes, veszélyes élet. E csúcsra törő műfajokban olyan a súlya az egyénnek viszonyának, mint a háború mitológiájában a nagy csoportokénak, népekének. A komédiában az emberek viszonya helyére a viszonyok embere lép, feloldódik a merev kontúrú nagyság, s megindul a világ új felpuhulása: a boldog rendben van valami kaotikus.

A vágy tárgya és a szorongás tárgya kezdetben radikálisan szemben állnak egymással. A szorongás tárgya mindenütt jelenlevő, támadó, a vágy tárgya eltűnő, menekülő tárgy. Vágytárgy és szorongástárgy távolságának csökkenése, tulajdonságaik keveredése ezért nem feltétlenül veszteség, ellenkezőleg, hozzájárulhat a vágytárgy kézzelfoghatóvá válásához, segítheti evilágivá való átvarázsolódását. Szorongásobjektum és vágytárgy a kalandban kezdik egymást átfedni. A kalandmitológiában gyakran a szorongástárgyra vágynak (a riválissal gyakran meghittebb a viszony, mint a szeretővel) és a vágytárgytól szorongnak (a komédiában jogtalanul, a film noir melodramatikus thrillereiben joggal). A szűzi nő a sötét múltú kalandorra vágyik, a véres kezű revolverhős pedig a tiszta szépségtől félti szabadságát. Az utóbbi motívum (a vágytárgyhoz kapcsolódó veszélyek és félreértések szorongáskeltő problematikája) válik általánossá és oldódik ki a tragikum emlékeinek fogságából a komédiában. A komédiában a vágytárgytól szorongnak, ezért a szorongás, sok harc után, mégis váratlanul könnyen oldható.

4.16.2. Happy end és boldogság

4.16.2.1. A boldogságmitológia alapjai

4.16.2.1.1. Konkrét iszonyat, inkonkrét boldogság

A menekülés oka nyilvánvalóbb és pontosabban meghatározott, mint a keresés célja. A nyomortól és a haláltól szokás félni, nyomoron betegséget és szegénységet értve, s nyomor és halál félelemtárgyai abszolút vagy relatív élethiányként, a fizikai halál fenyegetéseként vagy élőhalálként foglalhatók össze. Még azt is könnyebb megmondani, hogy mi tesz boldogtalanná (a siker és a szeretet hiánya, a szerencsejavak anyagi illetve a mások általi igenlés lelki bevételének, hozzánk áramlásának elmaradása), mint ábrázolni a megvalósult boldogság állapotát. A halál a semmi kapuja, a testi lét kudarca, a test mint a szellem és a lét összekapcsolójának kudarca, ám az unalom is a semmivel mint belső ürességgel való találkozás, s a boldogság ábrázolásának kísérletei rendszerint unalmasak. Így a semmi elől való hosszú menekülés, az élet, ha keresésként, a semmi ellentétének megtalálásaként akarjuk ábrázolni, gyakran és akaratlanul újra a semmihez vezet vissza, s ennek az az oka, hogy a boldogságot ugyanúgy üldözi az unalom, ahogy, mint láttuk, a káosz üldözi a hőst, azt a hőst, aki elérte a rendet vagy a sikert, de – mint John Wayne a *Red River*ben – nem érte el a boldogságot; már a hős sorsa is függ a boldogság perspektíváitól.

Az iszonyathoz való viszonyunk szükségképpen kevésbé bonyolult, mert a boldogságot keresgélhetjük, s töprenghetünk rajta, hogy van-e ilyesmi egyáltalán, de ha az iszonyatban kezdünk kételkedni, ahelyett hogy gyorsan reagálnánk, életünkkel fizethetünk érte. Az iszonyatfelismerés gyorsabb és pontosabb, mint a boldogságfelismerés, s míg az utóbbi nagyobb mértékben kiszolgáltatott kulturális koncepciók ingadozásának, az előbbi messzemenően biológiailag programozott. Az iszonyatélményben tehát jobban megbízhatunk, mint a boldogságkoncepciókban, s ez érthetővé teszi a mítoszok kezdeti kopár, sötét s a boldogságmitológia kései mivoltát, továbbá azt is, hogy a mítosz az iszonyt jelenlevő, az életbe betörő hatalmas erőként ábrázolja, míg a boldogságot az aranykor-képzetekben vagy az utópiákban elveszettként, vagy el nem értként, s minél nagyobb boldogság, annál messzibb valaminek látják. E tekintetben a polgári kultúra valóban forradalmi, a köznapi boldogság koncepciójával és a boldogságnak az intimitás és a kisvilág személyes kontroll alá helyezett régiójában való meggyökereztetni akarásával; a polgári kultúrában a szerelem és a család az elérhető boldogság melegháza.

Ha a semmi jól beazonosítható, mint a mindent elnyelő és kioltó hatalom, akkor a boldogság a mindent kiköpő vagy visszaadó erő kellene, hogy legyen; ám mivel ez ugyanaz lehet csak, mint ami mindent elvett, a boldogság másik koncepciója kínálkozik, mint a mindent visszaszerző, meghódító erő. De ha a meghódító mástól hódítja el, úgy a boldogság az iszonyat másik arca vagy oldala lenne. A boldogság jelei a fellélegzés, a „táguló kebel" és a táguló szemhatár, míg az iszonyaté a beszűkülés, a szükség mint szűk-ség elhatalmasodása, fuldoklás. A kérdés: emancipálható-e a boldogság az iszonyattól, megfogalmazható-e úgy, mint ami nem csak amannak függvénye?

Az iszonyat végső narratív tény, a legtaszítóbb minőség, s végső életténynek is nevezhető, a kommunikáció, a tett, a megértés és átélés határaként, ontológiailag azonban mégsem

végső. Az iszonyat elnémít, de bénító és kioltó hatása ellenére is csak felületes érintkezés az elnémítóval és széttépővel. Egészség és fejlődés annyi, mint integráció, míg a hanyatlás és betegség dezintegráció, az élet azonban ezek állandó ingadozása, nem tiszta állapota. A semmi a halálon túl van, nem halálközeli, hanem halálon túli élmény lenne, ha a halál nem lenne az élmény lehetőségének, az átélőnek kioltása. A semmi-élmény helyett meg kell elégednünk a semmi elképzelésének élményével. A semminek nincs tapasztalója, lakó nélküli ország, de ha az anyag nem áll szemben tanúskodó tudattal, ha magánvalóságában akarjuk elgondolni, akkor az anyagi világnak sincs tapasztalója, ő is lakó nélküli ország. A tudat nem tudja szemlélni a kialudt tudat által magára hagyott anyagot, csak ha visszacsempészi magát a nélkülevaló világba, s együtt szemléli az anyag teljességét és a maga üres helyét.

A semmi megtapasztalása elgondolhatatlan, csak a tapasztalat megtörése és kihunyása elgondolható. Ha azt mondjuk, semmi sem vész el, csak a minden van, nincs semmi, mert csak a tekintet hunyt ki, nem a világ, nincs igazunk, hisz az élmény visszahozhatatlan kihunyása bizonyítja a megsemmisülés realitását. A semmi az, ami a fikcióspektrum egyik vége, a végső negativitás, a mindent – kiterjedés nélküliként még önmagát is – elnyelő „odaát", „túl"-ság. A semmivel áll szemben a fikcóspektrumban kibontakozó „minden", a vitatott és kétértelmű totalitásfogalom, életteljességként, a tudás teljességeként, a dolog hiánytalan ideális formáját konstituáló minőségek teljességeként, a vallások üdveként vagy a kielégített szükségletek földi boldogságaként. A boldogságmitológia beteljesedésként képzeli el a mindent: harmonikus teljességként. Ezzel a józan realitásérzék mindjárt szembeállít – a vágyteljesülés esztétikájának ellenpontjaként – egy másik teljességfogalmat: a „minden, ami adott", – azaz a próza fogalmát. Máris van két totalitásunk, egy „minden" és egy „létező minden" (mely úgy karikatúrája a „mindennek" mint a „létező szocializmus" az utópiáknak vagy a „létező kapitalizmus" – a nemzetközi nagytőke és a politikai maffia diktatúrájaként – a „szabad" piac demokráciájának).

4.16.2.1.2. A boldogtalanság előkelősége

Semmi-monizmus és minden-pluralizmus konfrontációjában a boldogságok pluralizmusa megtámadja a harmónia lehetőségét, míg a boldogtalanság univerzalizmusa létrehoz egy negatív harmóniaeszményt. A boldogság, melyet a happy end mitológiája javasol az iszonyat ellenértékeképpen, alternatív végcélok halmaza, melyek bármelyikének akceptálása a boldogságfilm, a klasszikus glamúrfilm időközben hitelét vesztett édeni „eszképizmusának" alapító aktusa. A boldogságmitológián belül is versengenek az egymástól nagyon távol álló boldogságkoncepciók, míg az elitkultúra többnyire nem saját boldogságkoncepciót akar szembeállítani eme tradicionális és népi vágyteljesülési fantazmákkal, hanem magát a boldogságproblémát igyekszik kiszorítani a narráció stratégiai perspektívájának előkelő szerepéből (pl. a gyónás vagy a vád, ítélet és dorgálás valamilyen modernizált, szekularizált szükségletét állítva a vágyteljesítő fantáziálás helyébe; később ezt is túl melodramatikusnak érzik, s az esztétikumot az emberi érzékiség animálásának megbízottjaként igyekeznek, továbbmenően szekularizálva, az „élménytársadalom" szolgálatába állítani). Az első fokon a boldogságot az érzelmes kispolgár fikciójának tekintik, s e korban a kallódásfilm diadalokat arat, a második stádiumban a boldogtalanság fogalmát is szentimentálisnak érzik. Kitágul a giccsfogalom,

de állandó alkatrésze marad az aszkézis hiányolása. Az élménytársadalom ingerfelhalmozó versenyét is előrehaladott boldogságszkepszis jellemzi.

4.16.2.1.3. A boldogság talánya…
(…mint az emberi eposz életben tartója)

A végzet elől menekülve tűzzük ki a célokat, de ha pontosan definiált, egyértelmű végcélunk lenne, második végzetté dermedne, nem lenne többé a végzet ellenfogalma. A boldogságmitológia állandóan keresi ezt a végcélt – Goethe idején még Faust is kereshette –, de a negatívum abszolútságával csak relatív pozitívumok versenyeztethetők, mintha az iszonyat pólusával az emberi eposz minden éneke más ellenpólust állítana szembe. Az emberi eposz (az emberi lény önkeresésének nagy narratívája) addig él, amíg az iszonyattal szembeállított ellenértékek elhalványulnak, azaz mindegyik legfeljebb megtalálása pillanatában, az értéktalálás ünnepén tűnik teljes értékű ellenpólusnak. A végső ellenérték megtalálása pontot tenne az emberi eposz végére, utána már nem lehetne dolgozni a „hogyan kell embernek lenni?" kérdésén, csak utánozni az embert. A vallásokban az üdvkoncepciók absztraktsága tartja életben a fanatikus üdvbiztonságot; a művészet és a mítosz, s egyáltalán a képi fantázia, megélt és a jelen személyiséget megszervező ellenértéket keres, amelyet épp a konkrét ábrázolás kísérletei tesznek relatívvá.

A fikcióspektrum primitív régióiban erős iszonyatképek és nagy próbatételek eredményeképpen megjelenő, inkonkrét, de mámorító beteljesedések felé halad a cselekmény. A boldogság harmadik ekszatázisként jelenik meg, miután az iszonyat ekszatázisát túllépték a harc ekszatázisa által. Egy maroknyi gyémánt éppúgy képviselheti, mint egy asszony csókja: a lényeg az, hogy a boldogságkép képviseli, de nem fejti ki a boldogságot. A kifejtések tudásanyagokat mozgósító szellemi pallérozottsága, a világkép részletezettségének előrehaladása egyáltalán nem a boldogságtudatot pontosítja. Nem a szabadság vagy az öröm, hanem a szükségszerűségek tudatát gyarapította, pontosította és differenciálta a civilizáció.

4.16.2.1.4. Az instrumentális és parciális örömök elhatalmasodása

A fikcióspektrum formális ábrázolása, a mind modernebb érzékenységek egymásra épülésének teoretikus képe, egyre tagoltabb világba vezet, melynek dolgairól és viszonyairól mind többet tudunk, de ennek következtében egyre távolabbról szemléljük. Kezdetben minden hatalom a világ oldalán van, később egyre több a mi oldalunkon. Mind nagyobb szellemi terhet cipelünk, hatalmunk, tudásunk, szervezeti és technikai apparátusunk, közvetítő eszközeink és törvényeink hordozójaként jelenünk meg, s mindennek karban tartása elvonja a világtól s magunkra irányítja a figyelem mind nagyobb részét. Az önreflexió által feltárt „belső környezet" elválaszt a külvilágtól. Most a belső környezet éppúgy elnyeléssel fenyegeti a világot, mint korábban a világ az egyént. A világból az inger, az élmény marad: illékony és manipulálható maradványok. A régi világ, ha nem támadott, közvetlen és teljes élvezettel vett körül, a lét aggálytalan és gátlástalan örömével. A támadó, nyomuló, a világon és önmagán egyaránt dolgozó, megkettőzött feladatok elé állított ember, tele kétellyel és önreflexióval, spontánul adódó végcélok híján, értékbizonytalanul, nem ismeri az egész örömét, csak a parciális örömöket, ezért olyan könnyű őt instumentumfüggővé, fogyasztóvá tenni, instrumentumai

által instrumentalizálva, azaz alájuk rendelve, függelékükké fegyelmezve, a gazdasági növekedés szolgálatába állítani.

4.16.2.1.5. A boldogság konkurense
(A prózai szkepszis)

A próza, – melyet úgy állít szembe a horror-iszonyattal és a fantasy-mámorral, majd a próbatételek és jutalmak nagy kalandjaival, a képzelet, ahogy a mennyei és pokoli transzcendenciákkal a vallási érzék területén is végül szembefordul egy mindkettőt átíró és saját problémáira vonatkoztatva metaforikusan értelmező immanenciasík, – a XIX. században lendülettel halad előre az esztétikai érzékenységet meghódító s a szcientizmus általános uralmával harmonizáló diadalútján, minek eredményeként az esztétikai szférában a boldogságmitológiával versengő hatékonyabb és realisztikusabb konszolidációs, pacifikációs princípium megbecsülését követelve lép fel. Ez az iszonyattal ellenprincípiumként szembeállított prózaprincípium nemcsak az iszonyattal szembeforduló ember reménybeli céljait ábrázolja, hanem már a győzelmek árát is. Nem egyszerűen a tudás és akarás győzelmét hirdeti a lét fölött, hanem a győzelmek kétértelműségét s a velük járó létvesztést is, a célmegvalósítást és az eszközök, apparátusok uralmát egyben. Nem a földi paradicsom áll szemben a pokollal, mint a boldogságmitológiában, s nem is a Libidó a Destrudóval. Erósz és Thanatosz együtt állnak szemben az Anankéval. Az összeredmény valamit tartalmaz a kívánatos célból, de nem azonos vele. Az eredmény korkívánatok és korparancsok egysége, az embert azonban abszolút kívánatok mozgatták. Boldogság lenne magunkra ismerni az eredményben, ez azonban csak az önmegtagadás árán következhet be, hozzáigazítva magunkat ahhoz, amiben önmegvalósulásunkat, a hozzánk igazított világ gyönyörét szerettük volna ünnepelni, ám kiderült, hogy ő csak a hozzá igazodóknak engedi, hogy magukhoz igazítsák egyes elemeit. Ez a prózaélmény pátosza: az igazodás hősiessége, a hős- és kalandmitológia hősiességfogalmának ellentéte. Ezért, bár – a mindenkori végeredményt tekintve – a próza áll szemben az iszonnyal, s a megszilárdított lét – mely a győzelmeket és árukat is tartalmazza – nem más mint a próza, a mindenkori új nekiindulás mindkettő ellen lázad, a prózával és az iszonnyal is szembeállít valamilyen új célt. Mindig a prózát találjuk a helyén, de mindig az üdvöt vagy boldogságot kerestük; az üdvöt messzebb, a boldogságot közelebb képzelve el, az előbbit kollektív, az utóbbit privát állapotként. Mivel az üdvkoncepciók kidolgozását a vallás vállalta, az esztétikai fantáziára a boldogság képének kidolgozása maradt. Az üdv kutatása nem a vallás monopóliuma, a filozófiában is folyik (amelytől új neveket is kap: mint pl. az „autenticitás"), s az egész élet az üdv tudatos vagy tudattalan kutatása. A művészek élvonalát gyakran jobban érdekli továbbra is az üdv, mint a boldogság, a közönség nyomása azonban az utóbbi kidolgozása felé taszít, mely feladat a művészekben azért ébreszt gyakran – kultúra és tömegkultúra szembeállításához vezető – feszengést, mert a boldogságot az üdvhöz képest prózainak érzik. A fantázia egyszerre szeretné legyőzni az iszonyatot és a prózát, ám ennek során előbb üdv és boldogság, később a különböző boldogságkoncepciók konkurenciája zavarja; előbb művészet és vallás, utóbb kultúra és tömegkultúra dichotomizációs meghasonlásaival kell küzdenie.

4.16.2.1.6. Tényképek

A fikcióspektrum fejlődését megfigyelve azt látjuk, hogy a rém- és vágyképek ősvilágának indulatos harcaiból kibontakozik a tényképek józan világa. Az ember az utóbbiak segítségével uralkodik a környezete fölött. Előbb az iszonyat szimbolikáját, utóbb a vágyak mértéktelen és irreális követeléseit fegyelmezi meg a világkép, a determinációk ismerete, az „objektív" tudás. Az iszonyat és kéj között vergődő szenvedélyt egyszerre váltja meg a kettőtől a józanság. Az objektív ténytudás alanya a józanság, a szubjektív világképé a szenvedély. Iszonyat és kéj egyaránt álomközeli állapotok, míg a teljes éberség mindkettőből kijózanít. Az éberség a cselekvő képességnek áldozza fel az önmagába elmerült ember hangulatait és emócióit. De az ember nemcsak az önpusztító szenvedélytől fél, azt sem szeretné, ha józansága kiábrándulássá keményedne. A szenvedély a totalitást célozza meg, a józanság a közvetlen környezet részrendszereivel birkózik. Ellenőrizhető ténytudás csak az utóbbiakról alkotható, az előbbit csak megsaccolni vagy megálmodni lehet, ám vizionálásáról lemondva a világ megváltoztatásáról is lemond a gyakorlat, s az érzékelést pontosító tudat elnyomja a fantáziát. Józanságnak és szenvedélynek szüksége van egymásra, védelmezik egymást a kiürüléstől illetve elfajulástól, s ezt éppen ellentétük által érik el. Míg a józanság szenvedélye a tényképeket lelkesíti át az élethazugságok elleni lázadás pátoszával, ez az önmegtagadás – a szubjektivizmus önmegtagadása – számít a szenvedélyek józanságára, olyan mértéktartásra, a mérték szenvedélyére, ami lehetővé teszi a boldogságot. A *Dark Passage* című filmben az önző, bajkeverő nő képviseli a vad, vak, beteg szenvedélyt, s a később jött nő, vagy a nőiség magasabb stádiuma a megtisztultat. A *Szélbe írva* című Sirk-melodráma hasonlóan állít szembe két férfialakot. A boldogság a szenvedélyek józansága. A boldogság a kibékíthetetlen erők harca fölé vetülő ideál, józanság és szenvedély egysége, ott várja az embert, ahol az élet eléggé átszellemült, hogy ne kínozzon, de a szellem nem vált életellenes hatalommá, hogy most már ő kínozzon, vessen alá és terrorizáljon.

4.16.2.1.7. A boldogság bukása
(A poláris pozíció elvesztése)

A társadalom története nem a boldogság felé vezet. A polgári evolúció korában, az aranykor mítosz megfordításával, a kezdet tökéletességének a vég tökéletességeként való elgondolásával, megpróbáltak egy optimista koncepciót alkotni az emberiség boldogulásáról, ám ha talán nem is az emberi természet cáfolta, a kapitalizmus természete bizonyára nem igazolta vissza az ennek garanciájaként felfogott értékeket (szabadság, egyenlőség és testvériség értékeit). A boldogságkoncepció visszavonult, az ellentétek kivételes egybecsendülésének nagy pillanataiba. A boldogulás bármikor előrelendülhet és a teljesség pillanatai bármikor bekövetkezhetnek – mind a köz- mind a privát boldogulás folyamatában – de nem tartóztathatók.

A boldogság nem a fikcióspektrum pozitív pólusa, de minden esetre a szenvedélyek világának pozitív pólusa. A fikcióspektrum naív, szenvedélyes régiói mámoros, kvázi-vallásos boldogságvíziókba torkollnak. A klasszikus glamúrfilm a boldogságot messzemenően az üdv ikonográfiája keretében közelíti meg. Faust számára az is nagy dolog, ha egyáltalán el tudja képzelni a boldogságot, míg Goethe naiv alakjai számára ismerős és természetes élmény. A naiv

boldogsággal áll szemben a szentimentális boldogságvágy: ma is a naiv film a boldogságfilm, s a populáris mitológiák dolgoznak a boldogságkoncepciókon.

A fantasztikum pozitív pólusa a fantasy fehér mágiája, a kaland pozitív pólusa a boldogságmitológia. Kontextuális helyzete tanúsítja a boldogságkoncepció mágikus örökségét. A boldogság világképében mintha ránk várt volna a kozmosz, s mintha bennünket szolgálna. Itt azonban ez erőfeszítések eredménye s nem puszta ajándék, ellenkezőleg, az ajándékozók a boldogok. Az iszonyatot legyőzi a háború, a háború kalanddá szelídül és a kaland a boldogság keresése. A boldogság úgy váltja le a kalandot, mint a háború az iszony káoszát, vagy a kaland a háborút.

4.16.2.1.8. A dialektika mint nagy kaland
(A gondolat boldogsága, a fogalom mámora)

A boldogság csak a kalandnak pozitív pólusa, nem a fikcióspektrumnak, mely túllép rajta. A boldogság, mint a kaland megfékezője és humanizálója, a kaland mitológiájában éri el legnagyobb jelentőségét és kiszínezettségét. Kaland és boldogság egyaránt az erős mítosz kategóriái, az erők mitikus differenciálói, melyekkel csak a demitizáló ábrázolás állítja szembe – a mitikus pozitivitást „létező" pozitivitásra, a mámoros beteljesedést szerény beteljesedésre, a túl szép és túl teljes pozitivitást tartható pozitivitásra váltva – a prózát. Boldogság és próza vitája a polgári kultúra nagy problémája. A polgári érzület a boldogság, a polgári ráció a próza szószólója. A fikcióspektrum pozitív pólusaként a kalandot leváltó próza az abszolút pozitivitás álomszerű képeivel szembeállított integrális pozitivitás, melyet jó és rossz fenntartható egységeként képzelnek el, s legnagyobb pozitívuma az, hogy „realitás", aminek árát negativitásban is hajlandó megfizetni a realitásérték. Hegelnél még az egész az igaz, de a polgári realitásérzék számára a fennállás, az empirikus adottság, a birtokolható tényszerűség a legnagyobb érték, ám ha a fennállás a legnagyobb érték, akkor az egész pozíciója megrendül, hiszen az egészhez a még és már fenn nem álló kettős perspektívája is hozzá tartozik; az egészről csak mesélni lehet, emlékezés és elővételezés, azaz fantáziaaktusok nélkül, az észlelésre korlátozva nem megközelíthető; az egész nem tud ténnyé és a tény nem tud egésszé válni; azért jut el a dialektika végül Adornóhoz: az egész a nem-igaz. Ha az emlékezetet (tradíciót) és a fantáziát rehabilitáljuk nem kell az utóbbi konklúzióhoz jutnunk. Csak a tényként megragadott egész nem-igaz, a lényegként vagy lehetőségként megragadott igaz. Ez az egész azonban vádolja a tényhitet, a banalitást, a lapos racionalitás fanatizmusát. A fennállás nyárspolgári tiszteletét épp a dialektika váltja meg a banalitás szégyenétől. A dialektika később szükségszerűen válik negatívvá, mert a polgári kultúra a jót és a rosszat a rosszban, a nagyszerűt és alantast az alantasban szintetizálta. A nagy kalanddal a nagy prózát akarta szembeállítani, nagy próza azonban nincs. Hannah Arendt sejtette meg, hogy a banalitás győzelme az iszonyat győzelme felé vezet.

4.16.2.1.9. Tengelyélmények
(A boldogság pluralizmusának spektrumelméleti alapjai)

Az ösztönök a szenvedélyek beteljesedéseként képzelik el a boldogságot, melyet a polgár józanság és szenvedély egységeként próbált meggyökereztetni a köznapokban. A mítosztörténet iszonyat és próza határélményei között dolgozza ki a boldogság képeit, valahol a fikcióspektrum középtartományában. A boldogság iszonyat és próza prózaközelibb, a kaland iszonyat és próza iszonyatközelibb szembesülésének terméke, a poláris minőségek más-más ötvözete, kompromisszuma vagy valamilyen hasadási reakciója, mely új erőket szabadít fel káosz és rend egymást lehetetlenné tevő találkozásából. Ezáltal maga a boldogság is boldogságképek ellentmondásos mozgásterévé válik. Nincs boldogság, mondtuk, csak boldogságok: most ennek gondolati szükségszerűségét próbáltuk kifejteni. Van szerény, dezilluzionált és tékozló, rettenetes boldogság. Az előbbit éli meg a film noir hőse a bajtársnővel, az utóbbit a vamppal. Ám ebbe sem nyugodhat bele sem az ész, sem a szenvedély, a „sok" boldogság mind az „egy" boldogságot keresi.

Ha a boldogságot a fikcióspektrum tartományaként kezeljük, ezzel műfaji szubsztanciává nyilvánítjuk, melynek tematikus differenciálódását a többi tematikus tartományokkal kapcsolatos lehetséges viszonyok és állásfoglalások határozzák meg. Kaland és boldogság, a fikcióspektrum középtartományának tengelyélményei, kitüntetett szerepet játszanak: a legnépszerűbb minőségek. Az iszonyat és próza kemény világai, súlyos tömbjei súrlódási régiójában csiholódó tengelyélmények kettős sajátossággal bírnak. Közegükben 1./ már nem visszarántó és megfojtó ősörvény az erő, 2./ és nem börtönrács a rend. Ezért lehetséges itt jobb megoldás, mint a nyárspolgári arany középút vagy a mindkét félnek igazságot szolgáltató, de cserében mindkettőtől lemondást követelő kenetes szintézis unalma. Az egyiktől már megkönnyebbültünk, a másik még nem nehezedik ránk. A kaland boldogsága az, hogy az egyén az erővel már szembeállítja a saját erejét; a boldogság kalandja az, hogy az ember a rendet még egyéni arculattal bíró, személyes virtusa által kiharcolt, neki szóló sansznak, kifejezetten rá váró útnak érzi, szerencseként és jutalomként éli meg. Iszony és próza legyőzhetők, amennyiben az iszonyt sikerül szenvedéllyé, a prózát pedig okossággá szelídíteni vagy nemesíteni. A rideg józanságot, lapos racionalitást sikerül okossággá emelni, s a dühödt önző indulatot kiművelni tiszteletre és csodálatra méltó nemes szenvedéllyé. Bette Davis és George Brent, a *Front Page Woman* újságíróiként, a bűneset megfejtésével legyőzik a pusztító szenvedélyt, közben ironikus játékossággal méregtelenítve a hideg konkurenciális viszonyt is, a szakmai rivalitás fölébe helyezve az érzelmi szolidaritást. Az utolsó jelenetben börtönrács választja el őket, de Bette Davis átnyújtja bokáját, melyre a férfi felköti a film kezdete óta kínálgatott bokaláncot, mely az eljegyzési gyűrű pótléka, az egymásra találás frivol szimbólumaként. A boldogságfilmi narratíva befejezetlennek nyilvánítja a háború leváltását: a nők a filmekben ezért harcolnak. A szerzésben való életet adásban való életre, a személytelen viszonyokat személyesre, a sikert boldogságra váltják a narratíva női. Jayne Mansfield a *The Girl Can't Help It* című filmben titkolja tehetségét és eljátssza a botfülűt, hogy ne kellejen sztárnak mennie, háziasszony lehessen, a *Front Page Woman*-beli Bette Davis pedig a maga megnyugtatására igazolja újságírói tehetségét, hogy aztán megnyugodva mehessen el háziassszonynak.

Ha ellentétek egységéről beszélünk, s nem akarjuk kilopni az egységből az ellentéteket, ez az egység nem annyira összeolvadást fog jelenteni, hanem valami újnak a kicsiholódását,

valami teljesen másnak a születését, ami a kiindulópont meghasonlásaihoz képest pontosan a beavatási élményben megközelíthető új létnívót fogja jelenteni. A tengely körül örvénylenek a tömegkultúra szimbólumai. Az iszony és próza közötti közép, mely józanság és szenvedély együttes mozgósításával, viszonyuk kutatásával, a polaritásukba bezárt lény perspektíváinak feltárásával mindkettő legyőzésére vagy megnemesítésére igényt tart, két formában jelenik meg: józanság és szenvedély aktív egysége a hőstett és kaland, passzív egységük a boldogság. A kalandban együttesen sikerül felhasználni őket, miáltal a boldogság, a közös termékben, megszabadul konfliktusuktól.

Az okokat vizsgáló tudomány kijelentései egyértelműbbek a mítosz és a művészet víziónál, s maga a művészi ábrázolás is egyértelműbb, amennyiben – mint a társadalomkritikai realizmus – okokról és feltételekről beszél. Az ábrázoló szándékot zavarba hozzák a célok: ha a szereplők céljait a művész is magáévá teszi, az ábrázolás lecsúszik propagandává. A propaganda becsap, míg a fantázia ezt nem teszi, mert a fantázia nem kelti egy cáfolhatatlanul adottságjellegű, szükségszerű jövőben adott cél „tükrözésének", ábrázolásának szcientista illúzióját. Az okok világa egyértelmű, a céloké kétértelmű; a metaforikus nyelv azért kétértelmű, mert a cél- és értéktételezés, s nem a környezetvizsgálat áll kutatása középpontjában.

Láttuk, hogy a fantázia váltakozva állítja elénk a boldogságkereső szenvedély vagy a szkeptikus józanság által kínált értékeket (testi kéjt, anyagi gazdagságot, önfeláldozó nagy érzelmek mámorát, dicsőséget, kötelességet, józan megbízhatóságot, szerény értelmes életet). A fantázia, mint az érzékiségtől el nem szakadt, emocionálisan telített képi jelek kombinatorikája, a számára legevidensebb célrendszert, a boldogságeszményt is habozva közelíti meg, s növekvő bizonytalansággal szemléli. Minél naivabb szintre szállunk alá, annál közvetlenebb magától értetődéssel lépnek fel a boldogságvíziók, de annál védtelenebbek az egyéb tapasztalatokkal szemben. Nagyon kevéstől várnak nagyon sokat, vagy olyan dolgokat várnak el, amelyeknek nincs levezethető kapcsolatuk a tapasztalati világképpel (az ember egy „mese"-autóban látja a boldogságot vagy „holdvilágos éjszakán fehér lovon" érkező „királyfiban"). A boldogsággal más célok, s minden boldogságkoncepcióval más boldogságkoncepciók állnak szemben. A célok pluralizmusa a boldogság mint cél értelmezését is áthatja. E boldogságok nem egyenrangúak, ám óvatosnak kell lenni kritikájukkal. A harmincas évek válsága idején, amikor olyan klasszikus boldogságfilmek készültek, mint pl. a *Címzett ismeretlen*, valóban a boldogságot jelenthette egy szerény postáskisasszonyi állás, s érzelmileg hiteles, hogy akit a szerény cél is lelkesít, s minden lelkesedését befekteti a kivitelezésbe, többet ér el, mint amit kitűzött.

4.16.2.1.10. A boldogságmitológia specializálódása…
(…és a boldogságipar)

Boldogságspektrumnak nevezzük a fikcióspektrum ama részét, szakaszát, melynek képrendszerei és meseformáló stratégiái a boldogságfogalom kidolgozásával küzdenek. A boldogságvágy nem korlátozódik a boldogságmitológiára, a boldogság nemcsak a boldogságmitológiában jelenik meg az ember céljaként, de itt válik végcéllá. A hősmitológiában a dicsőség a cél, s a boldogság olyan jutalom, mely el is maradhat, elmaradása pedig fokozhatja a dicsőséget. A kaland egzotikus és akcionista mitológiájában a boldogság gyakran kerül kézzelfogható közelségbe, de minél inkább keresik, annál messzebbre távolodik, s minél inkább mást keresnek

és nem őt, annál jobban közelít, megőrizve ezzel hősmitológiai jutalomtermészetét: mellékcélként. A kifejezett, specializálódott boldogságmitológiában a boldogság a dicsőségtől függetlenül kijár. A boldogság itt minden életnek célja és értelme, korántsem a nagyságnak kijáró kiváltság. A jutalomkoncepciót mindig zavarta, hogy a nagyságot nem látjuk boldognak, nem a nagyok, hanem a „kicsik" és „naivak" boldogok. Ezzel már a népmese is számol, ahol a legkisebb fiú éri el a sikert és a vele járó boldogságot. A boldogság nem a nagyság jutalma a boldogságmitológiában, hanem az egyszerű és természetes derekasságé. Nem az emberfeletti ember jón-rosszon túli nagyságáé, hanem a mindenki által elérhető erényé. Nem a boldogságmitológia fedezi fel a boldogságot, de ő teszi közkinccsé. A boldogságmitológia a boldogságkép demokratizálása. Ezért, eksztatikus és hermetikus boldogságképek között ingadozva, olyan képet fest végül a boldogságról, mely sem nem eksztatikus, sem nem hermetikus. Ez utóbbival azonban már a boldogságmitológián belül előlegezi a prózát, s a prózai boldogság képeivel szembeszegülő új és új ellenzékeket hív életre. Ily módon reprodukálódik a boldogság spektrumán belül is az össz-spektrum problematikája. Egyrészt megértjük, hogy a szerelmi kaland zavaros világából E. G. Robinson végül visszavágyik a tétlen, csendes esték gondtalan kényelmébe, másrészt ezért a nagy kaland, a megtestesült vágyképpel való találkozás sem veszíti el vonzerejét (*The Woman in the Window*).

4.14.2.1.11. A boldogságmitológia manicheizmusa

A boldogságmitológiában az határozza meg a narratív funkciók mozgásterét, hogy az iszonyattal mint hajtóerővel azonos rangú és súlyú vonzerőként állítják szembe a boldogságot. A horror vagy a thriller ugyanolyan sötét képet ad az emberlétről, amilyen ragyogót a glamúrfilm boldogságmitológiája. Douglas Fairbanks optimista és Lon Chaney pesszimista emberképe is feltételezik egymást. A boldogság az iszonyat teljes jogú ellenprincípiumaként határozza meg a cselekmény mozgásterét, mely ezáltal a beteljesedés felé haladó mozgás termőtalajaként jelenik meg, őt ösztönözve minden kihívásaival. A boldogságmitológia világának tulajdonsága a markáns polarizáció és a pólusok reprezentatív megszemélyesítése. Szép, jó és igaz halmozása az egyik, ellentéteiké a másik oldalon a pólusok manicheista homogenitását eredményezi. A krimiben ugyanúgy csúcsra fut az önzés, mint a melodrámában a nagylelkűség. Vagy maradjunk a krimi világán belül: a bűnös önzés beteljesedése a tettes oldalán, a feltétele az ész beteljesedésének a másik oldalon. Iszonyat és boldogság nem tudják egymást kölcsönösen kompromittálni, mint próza és boldogság, hogy ezzel valami egész más harmadik keresésére késztessenek. Pontosabban a boldogságmitológia eredeti formáiban nem, mindaddig, amíg nem sikerül a „sötét boldogság" képeit kiépítenünk. A manicheista pólusok kontrasztja által mozgatott boldogságkereső aktivitás naiv radikalitása közvetlenül akarja a pólusok egyikének teljes vonzerejét befogni, s a kibontakozás szolgálatába állítani. Éppen ezért van szüksége a klasszikus elbeszélésnek a „másik nem" mint „gyengébb nem" vagy „szépnem" koncepciójára: ez az a „másság", ami felé a manicheista pólusok által kreált feszültségtérben a világfolyamat halad. Ezért távoznak a férfiak a *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén és hagyják Jillre (=Claudia Cardinale) a már-nem-vad Nyugatot. A cselekmények anyagi erő és lelki erő, „has" és „morál" hierarchikus oppozíciójának megfordítására épülnek.

4.16.2.2. A boldogság „mennyisége” és „minősége”

4.16.2.2.1. Csúcsra törés és melankólia

4.16.2.2.1.1. Boldogság= szépségre váltott nagyság

Hogyan jön mozgásba az iszonyat és boldogság oppozíciója által meghatározott világ? Ha többet akarunk vagy remélünk, mint pusztán az iszonyatot visszaszorítani és nyerni egy sóhajtásnyi időt, eme minimális – és sok tekintetben a legnagyszerűbb, a fenség legtisztább dimenzióját jelentő – programon való minden túllépés a boldogság új összetevőinek, komponenseinek felfedezését hozza magával. Az iszonyat a szelekció, a boldogság a kombináció beteljesedése. Kettejük között nyílik a konfliktusok dimenziója. Mindebből hármas tagolódás bontakozik ki, mely alapvető esztétikai kategóriáknak felel meg: a borzalom és iszonyat a tehetetlenség, bénaság, s a vele nem elég hatékonyan küzdő lázongás világa, a fenség a harcé, cselekvésé, míg a szépség olyan nyugalom, amely nem tehetetlenség, hanem képesség, az erő nyugalma avagy – nem a lemondás értelmében felfogandó – megbékélés. A hős a boldogságot védi az iszonyattól vagy a boldogság, a termékeny, aktív, teremtő béke lehetőségéért harcol a terméketlen világállapottal szemben. A kivételes boldogság lehetősége és az általános iszonyat valósága már együtt kell hogy legyen, farkasszemet nézve, azon a ponton, ahol a hős fellép, megjelenik. Az ellenprincípium nélküli iszonyat nem teszi lehetővé a hőst, az iszonyat ellenprincípiuma nélküli boldogság pedig feleslegessé teszi. Ha az iszonyatot gonddá enyhítjük, a hőst is lefokozhatjuk derék emberré. A gond-boldogság, szükség-boldogság egzisztenciálék, eme létmegvilágító alapélmények által meghatározott közegekben már csak formális értelemben, idézőjelben beszélhetünk hősről. Ha a szépség az erő aktív nyugalma, a teremtés csendes békéje, akkor a hős nélküli boldogság olyan, mint az Isten nélküli szentség. A rejtőzködő Isten is felfogható szentséggé szublimált istenségként, a boldog ember is rejtőzködő hősként, kinek szép létét megbékélt erők hordozzák. A hitchcocki átlagember, amint pl. az *Észak-Északnyugatra* című filmben látjuk, szublim hős, akit a válság késztet kilépni a rejtőzködésből.

4.16.2.2.1.2. Az idill tarthatatlansága
(Boldogság és szorongás)

Az idill létmódként fogja fel a boldogságot, aranykori békeként, ám a boldogságmitológia nem képes tartósan berendezkedni az idillben. Az *Elvira Madigan* című film szeretőinek ragaszkodása az idillhez a halálösztön műve. *A tiltott nő* című filmben a szerelem boldogságpotenciálja korlátozott, a hősnő egyszerre odébb áll. A *Krisztina királynő*ben a világ irígysége támadja meg a szeretők boldogságának tökélyét. A *Pekingi testőr*ben a viszony lehetetlensége fokoz fel apró élményeket, s ez tesz lehetővé egy intenzív tökélyt. A boldogok túllépik a létezés örökös háborúját, a melodráma nagy érzései, érzelmi hőstettei mégsem szakadnak el a hősmítosz háborús hőstetteitől vagy a titán-győző világteremtők alaptetteitől, mert minden szorongás azért szorongás, nem csupán prózai félelem, mert a végső szorongás kifejezési oldala, végső soron az iszonyatra utal, annak bármilyen közvetett kifejezéseként. A hős a szorongás világában él, ahol nem ismeretlen a boldogság, de nagy veszedelmek

fenyegetik a boldogot. A szorongás az alapok alaktalanságára utal, a boldogság pedig talpalatnyi földként és sóhajtásnyi időként identifikálja önmagát, ez a korábbi megjelenési formája, s nem az utópikus és idilli terv vagy emlék, mely berendezett világnak, megvédhető világállapotnak akarja látni őt. Idill és utópia versenyében előre tör – érzelmi nyomaték tekintetében – a melankolikus idill. A boldogság eleve utólag tűnik fel, elveszettként felfogható, s mint törekvés nem más, mint valami elveszettnek el nem értként való tételezése. Ha az ember tíz, húsz vagy ötven évvel későbbi énje szemlélhetné jelenét, akkor érzékelné és ragadhatná meg a boldogságot. Ha nem a fiatalságot idézné meg az öregség, mint Bergmannál (*A nap vége*), hanem az öregséget hívná tanúul és tanácsadóul a fiatalság: ezt a filmet is meg kellene csinálni! A boldogság nem általános, de képe igen. A szorongás általános, de lázadnak ellene, s a szorongás képeit átépítik a remény képeivé. A hős mint a cselekvés felfedezője, találja meg a szorongások és remények közötti hatékony közvetítés lehetőségét. A szorongás kétségbeesésig való fokozódása teszi szabaddá a hőst, s a szabadság jogosítja fel a világot a reményre. De a reménynek sem akar rabjává válni a szabadság. A hős kétségbeesett boldogságkeresőből vagy az összeomlott idillek kétségbeesett száműzöttjéből válik kétségbeesésen és reményen túli boldogságteremtővé. A *Mad Max 1*. pl. az idill összeomlása, míg a *Mad Max 2*. a kétségbeesés túllépésének története. A boldogság forrásai nem a boldogságban fakadnak, a boldogság spektruma tartalmazza az iszonyatot, a háborút és a kalandot, az utóbbiak nem elvonatkoztathatók, lefaraghatók és a boldogság állapotában sem magunk mögött hagyhatók. 1./ A boldogságnak szembe kell néznie a borzalom felhalmozott emlékeivel, máskülönben elaljasodik. 2./ A boldogságnak azért is szüksége van kontrasztélményekre, mert másként nem tudatosulhat. 3./ A boldogság percről-percre kell, hogy legyőzze az iszonyatot, nincs biztosított, készen kapott és végleges boldogság. A mai emberiségben az akkumulált borzalom éppúgy tudatosul, mint a potenciális borzalom ellenállhatatlan aktualizálódásának sodrása: az atomreaktorok vagy a felmelegedés és a klímaváltozási katasztrófák, mind azt az érzést keltik egyre többekben, hogy lőporos hordón ülünk, s mindez még csak nem is a boldogság ára, csak a kielégüléseké, melyekre a nem talált boldogságot beváltja az erőszakosság és érzéketlenség, mely a lefelé homogenizálódó világot „kormányozza”, ami valójában a „kirablás” kifejezése a „gyarmati nyelv” retorikájában. A boldogság azonban nem feltételez boldog világot: a *Másenyka* című film hősei a háborúban találják meg a boldogságot, míg a békében kallódtak.

4.16.2.2.1.3. A boldogtalanság és a tett felfedezése

A hős felfedezője és megalapozója a tettnek, de nem a boldogságnak. Ő a boldogság spektrumának oszlopa, aki azonban csak tartja, de nem tudja felépíteni a boldogság épületét. A szorongó világ mindenek előtt bűnös világ, mely azért szorong az iszonyattól, mert maga is benne gyökerezik, nem külsőként éli meg, bensőségként is találkozik vele. A kis bűn vigasztalásra szorul, a nagy bűn megváltásra vágyik. A bűnök elmélyülése vezet a bátor és okos cselekvés szüksége felé. Ez a cselekvés nem azonos a viszonyokat fenntartó szokásos tüsténtkedéssel, mely a viszonyok rabjaként, messzemenően történésjellegű. A banális ember cselekedetei és választásai azért jól előrejelezhetőek, mert az önzés tette a banális ember szükségletei által meghatározott történés csupán.

A cselekvés felfedezője, a nagy tettre kijelölt hős, mindenek előtt úgy jelenik meg, mint a tettől tartózkodó, visszavonuló, magát kérető, az egész világnak ellenálló nagy magányos. A tartózkodás, a magakéretés, a tett megtagadása, az elvárásokkal és szokásos reagálásokkal való szembeszegülés az igazi cselekvés, a nagy tett előfeltétele. A megváltatlan világ közönséges és általános bűnei váltják ki a hőstettet, amikor már nem elég a vigasztalás, nem segít az önmegnyugtatás, s túl nagy a bűn, semhogy a bűnösség általánosságára vagy a jóvátétel lehetőségére hivatkozhatnánk. A világ szomjas a jelre, a tettre, miután az embereket a viszonyok diktátumaira redukáló hatalmi befolyás, s az egymással versengve felkorbácsolt hamis szükségletek rendszere, a környezet- és önkihasználás mértéktelensége katasztrófába vezet, ha nem fékezi meg a hanyatlást az autentikus tett, a szabadság aktusa, a teremtő cselekvés, mely nem más, mint a reménytelenség lázadása, a lázadó reménytelenség azonban, lázadása mértékében, remény. A posztmodern érzékenység – pl. *Az elefántember* című filmben – nyavalyog és követelőzik vagy szépelgő pepecselésbe menekül, míg a klasszikus elbeszélésben a hős nem mások megvetését panaszolta fel, hanem maga volt önmaga legnagyobb megvetője, és még csak nem is a nagy tettől várta az ítélet módosulását, mert csak a tett érdekelte, nem a mások ítélete. A posztmodern fogyasztó társai ítéletének is fogyasztója, ezért hízelgő és megnyugtató ítéleteket követel, s pánikba esik, és gyűlölködve acsarog, ha nem azt mondjuk, amit vár. A katarzis nem pusztán esztétikai kategória, kommunikáció csak ott van, ahol katarzis van, ezt azonban sem a privilégiumait féltő hatalom nem viseli el, sem a pária szellemileg elnyomorodott kislelkűsége.

A tett lázadása nem valami nagyralátó remény háborúja, csak annyit ígér, hogy az ember olyan kétéltű lény, aki kibújhat a féreg vagy szörny álcájából, szabadulhat az alantas vagy rettenetes princípium fennhatósága alól. Az ennél nagyobb remények nem a hős reményei, mert azzal fenyegetnek, hogy megint visszavezetnek a hamis ígéretek és álszükségletek világába. E ponton kamatozik hős és monstrum közelsége, a hőssors komor kontextusa.

4.16.2.2.1.4. A hős-spektrum lelki szubsztrátuma

A hős mozgástere – nevezzük ezt a modernizált romantika világának – a kalandmitológia dramatikus részspektruma, melyben a domináns iszonyattal küzdenek a boldogságért. Mivel az iszonyat domináns, s az újabb hőstípusokban egyre inkább tudatosodik, hogy nem tisztán külső erő, a hős első sorban nem a saját boldogságáért küzd. A küzdelem nem pótolja a boldogságot, de szer lehet a boldogtalanság ellen. Minél modernebb alak a hős, annál inkább elmondható róla, hogy saját boldogtalansága elől menekülve száll szembe az iszonyattal. A *Ride Lonesome* hőse elérhetetlen a film többi férfiai számára elérhetetlen hősnő számára: a hős a pótolhatatlan veszteség burkában él. A boldog hős nem tesz nagy erőfeszítést, a közönyös hős pedig csupán erős munkás, ezért a hős boldogtalan, minél jobban előre haladunk a hősmítosz fejlődésében, annál inkább. A hősnek kezdetben csak feladata és hozzá való ereje van. Ha lélekre tesz szert, ez nem más, mint a boldogtalansága. Ezért nem üzletember, meg kell őriznie valamit magányából, hogy megőrizze a nagyságát, máskülönben csak csereügyletet bonyolítana. A *Ride Lonesome* hősét a pótolhatatlan veszteség emeli ki a csere és számítás banális világából. Csak arra lehet számítani, aki már nem számítgat. Iszonyat, borzalom és reménytelenség öröksége határozza meg a hősszimbolika pátoszát, s

magyarázza a fenség modern formákban való újjászületését. A modern fenség is őrzi a fenség örök tragédiáját, az erőét, mely az iszonyatot leküzdi, de nem éri el a szépséget; megnyeri a háborút, de nem éri el a békét. A *Red River* hőse nem teszi meg azt a lépést, amit a cselekménynek meg kell tennie, nem lép át a fenségből a prózába, mert nem ő kapja meg a nőt, csak a – fogadott – fia. A hős a világnak és életnek is apja, nem szeretője. Pontosan úgy, a mai napig, mint A nyomorultakban Jean Valjean. A modernizált romantika, mint a hős mozgástere, csúcsra törés és melankólia egysége. Az iszonyat mitikus, mondai és rémmesei örökségét éppúgy őrzi és ápolja mint a boldogtalan tudat immár nem erő- hanem lélekgerjesztő hagyományát. A hős az iszonyat gyermeke és testvére marad. A bűn fedezi fel az erényt, az erény soha sem egyértelmű, a bűn öröksége kíséri, a bűn önlegyőzése ad erőt neki. Az erény vezeklés, és a hős olyan monstrum, aki munkavégző erővé teszi a megfegyelmezett tombolást. A nagy tett öngyilkos kockázata az egyetlen boldogsága a hősnek, aki a végleges önmeghaladás reményében találja meg az önmegvalósulást. A modernizált romantika világában a boldogságnak nem kell problematikussá válnia. A *Red River* hőse egy pillanatra tartja karjában a boldogságot, egy nagylelkű nő személyében, a *Szállnak a darvak* hősnője számára pedig egy alig ismert suta kamasz jelenti a boldogságot, akihez még csak hű sem tud maradni, s akit aztán nem tud pótolni a kéjjel, csak az áldozattal, valamiféle ápolónői erény és apácai lemondás vezeklésmódjaival.

4.16.2.2.2. A csúcsra törés letörése

4.16.2.2.2.1.Neoromantika vs neobiedermeier
(A kisember színre lép)

A modernizált romantika a boldogság spektrumának archaikusabb mozgástere, mely az iszonyatból vezeti le a boldogságot. A boldogságspektrum újabb régiója, melyet modernizált biedermeiernek nevezhetnénk, nem az iszonyatot, már csak a szükséget és szorongást tekinti legyőzendő ellenfélnek. A filmi neobiedermeierben az iszonyat-boldogság oppozíciót leváltja a szükség-boldogság alternatíva, s nem a hős jelenik meg boldogsághozóként, hanem a kisember boldogságszerzőként. A kisember jelenik meg a nagy ember helyén. A nagy ember is nagy kisember, amennyiben pozitív hős: *A meseautó* bankárja nem egyszerűen a sofőrt játssza el, a *Címzett ismeretlen*é sem egyszerűen a titkárt, valójában azt mutatják meg, hogy lényegük a kisemberi lélek maradt. A modernizált boldogságkoncepció új epikai tradíciójában a hős örököse a kisember, a semmié, a káoszé és az iszonyaté pedig a hiány, a szükség. A legfőbb erény, mely a szegénység és boldogság között közvetít: a szerénység.

Nem mindegy, hogy a tévelygő milyen messzire megy, és hol tud megállni. A tévelygés útjának és a tudatosulás útjának viszonyáról van szó, a kettő közötti átjáró katartikus válságáról. Az önismétlő és öntudatlan vagy cinikusan üzemszerű bűnösség nem jut el a katarzishoz, a megvilágosodott bűnösség önismerete pedig attól függ, hogy mit kavart fel a tévelygés, milyen mélyre világít bele a bűntudat és a bánat a belső káoszba. A válság átvilágító erejétől függnek a ráépíthető sorstípusok. Nem mindegy, hogy a nagy bűnök vagy a kis hibák, rendkívüli vagy köznapi, szokásos, közkeletű vagy egyéni bűnök terhelik a boldogságkeresőt. Nagy bűn és nagy katarzis vagy kis bűn és kis katarzis más-más irányba vezet: az elérhető boldogság természete függ a kiindulópont iszonyatközelétől. A boldogságmito-

lógia egyik változatában a nagy bűnök közül verekszi ki magát a megváltatlanság, akit üldöz a múlt. Éppen azért, mert a nagy bűnök világának szülötte, mindig lényegéhez tapad a káosz öröksége, így a boldogsághoz való joga is kérdéses. Hogyan képzelhetné az *Anne of the Indies* hősnője, hogy miután annyit ölt, női ruhát ölthet egy „boldog szigeten" és „kiköthet" a párizsi gavallér karjában? Páger Antal olyan férfit játszik a *Szűts Mara házasságá*ban, aki ellen vétett egy nő, aki vétkes az ellene vétő halálában, és akit üldöz a végzet vagy az ismétlési kényszer, a film cselekményének kezdetén éppen minden kezdődik elölről. A boldogságvágy konfliktusban van a boldogsághoz való joggal. A harcos nem lehet bűntelen, a bűnök történetének pedig csak a vezeklés lehet célja, nem a boldogság. A háborús mitológia öröksége – amennyiben nem egy barbár nép háborús mitológiáját vizsgáljuk, hanem egy olyan stádiumban vagyunk, amelyben a háborús mitológiát egyetlen tematikus stádiumba sorolja be az emlékezet az emberi egzisztencia kibontakozásának drámájában – akadályozza a boldogság keresését, a bűntudat zavarja a boldogságot. Konfliktusukból a boldogságmitológia új formája jön létre, amely nem a háború végpontjának, hanem tökélyre viendő kiindulópontnak tekinti a boldogságot. Nem a bűnök világából akarja felszínre küzdeni magát a kétségbeesett megváltásvágy, amely a kétségbeesésen túl, magáról lemondva talál meg valamilyen tragikus boldogságot vagy megbékélést. Magunk mögött hagyjuk a hősvilág eme egész problematikáját, s a köznapiságggá konszolidált világot választjuk új kiindulópontként. A hős mint hős soha sem lesz boldog, a boldogság nem a hősiesség kategóriája, hanem a köznapi életé. A boldogságot gyakran hozzák összefüggésbe a banalitással, szembeállítva a nagysággal és produktivitással. Ezt most a boldogságmitológia is megteszi, de nem azért, hogy tagadja a boldogságot.

4.16.2.2.2.2. Lefokozás és öröm. A modernitás: Mr. Smith honfoglalása

A modernizált romantikát, csúcsra törés és melankólia kapcsolatát, leváltja a modernizált biedermeier, mely lefokozás és öröm összefüggésére épít. A modernizált romantika a régi hőstípusok adaptálásának tere, míg a modernizált biedermeier a kisember („Mr. Smith") figuráját emeli középpontba. A cselekmény kiindulópontja egy konszolidált világ, amelynek előírt és előrelátott működését hibák, defektek zavarják meg. Szenvedő erény és tomboló bűn, tehetetlen jóság és aljas aktivitás, a szépség mint zsákmány és a ragadozó rútság ellentéte számára csak az hozhat megoldást, ha a tartózkodó hős vállalkozik a cselekvésre. Az új boldogságkoncepcióban nagyszerű erények és pokoli bűnök meghasonlása helyére az erényes agresszivitás köznapi feladatai lépnek. Káosz és rend, erény és bűn világdrámájában még arról volt szó, hogy egyáltalán meg kell teremteni az élet lehetőségét. Az új összefüggésben az üzemzavarok elhárításáról van szó. Erény és kultúra isteni tervező mérnökei helyére erényszerelők lépnek. A messziről jött ember helyére szomszédok. A kis bűnök és korrigálható hibák világában vagyunk, ahol a „kicsi" jelző nem a kegyetlenség hiányára utal, hanem a bűnök ismert, megszokott mivoltára. Nem ritka fantázia agyalta ki őket, benn vannak a minden reggeli újságban. A világ korrigálható hibáihoz, a világgépezet defektjeihez alkalmazkodnak a szereplők önzései, bűnei, s ha az elvtelen alkalmazkodás kényelmessége helyett az erényes agresszivitás reagál, a hősnek az önzéstől az erényhez tett ugrása hozza a megoldást. A *Daughters Courageous* apafigurája a maga kényelmét váltja át lányai boldogságára. A bűnöket ez esetben a szerettei életéből való távozás teszi jóvá, nem az életből való távozás, mint az *Anne of the Indies* vagy a *Cat People* című Tourneur-filmek hősnői esetében.

4.16.2.2.2.3. Tragikus és komikus nevelődés (Tulajdonság és használati szabály)

A tragikum is nevelődés, Mr. Smith józansága azonban megtisztítja a nevelődést a tragikumtól. (A tragikus nevelődés az emberiség nevelődése, mert konklúziói halálon túliak, a komikus nevelődésben az egyén maga vonja le a konklúziókat és újrakezd.) A hibák, gyengék, bajok és szerencsétlenségek az egyén kedvezőtlen kiindulópontjának, a defenzív életkezdet veszélyeztetettségének következményei. A fantasztikum és kiváltképp a horror az eredeti felbukkanás mitológiája, melyben a tulajdonságok katasztrófaként, bűnként bukkannak fel, s meg kell találni pacifikált, humanizált felhasználásukat. A komédia egy kész világban játszódik, melyben már nem a kultúrába, hanem az egyéni életbe kell bevezetni, egyénileg újrafelfedezni az adott erényeket és készségeket, s ez kisiklásokon keresztül történik. A tragikus hőskoncepció és az optimista kisember-koncepció egyaránt számít a nevelődés kibontakozási folyamataira, mert a bűnök és hibák egyaránt rosszul felhasznált tulajdonságok, jó felhasználásukat nem találó emberi minőségek, alkalmatlan helyen és módon jelentkező alkalmasságok, be nem járatott vagy kisiklott erények. A megoldást mindkét esetben az hozza, hogy az embernek – a katasztrófák árán vagy elkerülésük érdekében – meg kell tanulnia jól használni tulajdonságait. Mivel a tulajdonságok nem hozzák magukkal használati szabályaikat, s a társadalom sem képes egyszer s mindenkorra érvényes használati szabályokat előírni, a nevelődés nem egyszerűsíthető tanulásra, kreatív megvilágosodásokat feltételez. Nem elég megtanulni a tulajdonságok valamely törvénybe foglalt használati szabályát, mindenkor újra fel kell fedezni a minőségekben rejlő lehetőségeket. A lét drámája ott játszódik, ahol a bűnök és hibák születnek, ahol a tévelygők a tulajdonságok rossz használata során tanulják meg kikísérletezni jó használatukat. Az a kérdés csak, milyen mély és alapvető, középponti tulajdonságokat ragad meg a konfliktus vagy miféle kisebb kockázatú felületi régiókban marad az óvatosabb vagy fantáziátlanabb világ. A köznapi hiba rögtön jóvá tehető, a tragikus bűnben van valami jóvátehetetlen, a tragikus bűn okozta károk nem gyógyíthatók és foltozhatók. Vannak bűnök, melyeket csak az egész világ megváltoztatásával lehet részlegesen jóvá tenni, nem teljesen, a bűnösben mindig marad valami megváltatlanság. A megváltás nem oltja ki a kárhozatot, csak távlatot ad neki. Az erény a bűnbeesés másodlagos haszna. Ezért válik a megtért bűnös szenvedélyévé az áldozat és gondoskodás, a folyamatos munka, a művelés, a jó olthatatlan szomjúsága, a jó vágyának kielégíthetetlensége, azaz perverzitása.

4.16.2.2.2.4. Antitragikus, antikatartikus hőstípus – Mr. Smith

A lét mint a bűnök és hibák, a szorongás és megváltatlanság világa, a hibák és bűnök elleni harc fel nem vétele esetén jut el a káoszhoz, tehetetlenséghez, differenciálatlansághoz, bomláshoz. A rendhez, harmóniához, erényhez, valamilyen végső megoldáshoz soha nem jut el, de minden egyes tulajdonság magára találása s a tulajdonság által uralt, megoldott viszony konszolidálása esetén diadal a világ szemében, ami a hős szemszögéből csak jóvátétel. Mr. Smith szeme azonban a világ szeme s ezért nincsenek nagy problémái. A világ és Mr. Smith között eleve adott harmónia van, mert e világ túl van a kulturális és szociális héroszok világának talányos nyitottságán. A kisemberi üzemkoncepció, az életüzem mérnöki szemlélete nem tud tragikus bűnről, csak jóvátehető hibáról. A gyilkost reszocializálják, tettét a miliőre

hivatkozva racionalizálják, s a gonosztett abszurd botrányát, a kioltott élet pótolhatatlanságát nem tudatosítják. Az ember ember általi eltárgyiasításának végpontja, végeredménye a semmi. Minden átalakul, csak a mindenek tudatosulása, a kozmosz lelke, az emberi szubjektivitás semmisül meg. Az extrovertált kisember a javak gondozója, ki a meglevővel gazdálkodik, ezért látóköre nem ér el a semmiig. A tragikus világkép felszámolásának első lépése a polgári racionalitás, második lépése a kész világhoz alkalmazkodott kisemberi bornírtság, olyan folyamatos és általános érzelmi leszerelés, melynek végső eredménye a posztmodern hidegség. A kisemberi boldogságkoncepció, Mr. Smith rendíthetetlen elszántsággal párosuló udvarias mosolya, a tragikum száműzetése a világképből. A tragikus világkép felől tekintve szinte félelmetes, hogy valaki mindig pontosan tudja, mi a helyes. Mr. Smith mégis tudhatja, és jól tudja, mert a felszínen mozog. A tervező mérnök felelőssége, hogy atomreaktort tervez vagy atombombát, a szerelő problémája azonban más, az, hogy ha már megvan a reaktor vagy a bomba, ne robbanjon fel valamilyen véletlen folytán.

Akinek nincs egy nagy szenvedélye, annak rengeteg kis parazita szenvedélye van. Mr. Smith derekas józansága nem a nagy alkotó szenvedélyt állítja szembe a parazita szenvedélyekkel és a felületes könnyelműség elcsábítható eszelősségével, hanem – a modernben – a szenvedélytelenség élvezeteként, rendíthetetlen nyugalomként, az önuralom biztonságérzeteként átélt kötelességet, a posztmodernben pedig az utasítást, a szabályt, a munkaköri leírást vagy a parancsolat helyett a parancsot. Az örök Tízparancsolattal szemben változó pillanatok alkalmi parancsát. Maradjunk a neobiedermeier kötelességnél, mert a posztmodern kultúra külön vizsgálat tárgya. Nem örömtelen kötelesség ez, Mr. Smith megenged magának minden örömöt, azzal a feltétellel, hogy ő uralkodjék és ne azok rajta. Ez az uralom pontosabban azt jelenti, hogy a kalkuláció uralkodjék és ne a bűvölet, a bevétel uralkodjék és ne a kiadás. (Ezzel a személyiség megtakarításnak és nem forrásnak tekinti önmagát.) Ez is egyfajta közöny, elsődleges közöny, mely csupán tendencia, s nem végiggondolt, mint Camus közönye. Mr. Smith nem gyúl lángra, mintha már ismerné a többiek kielégüléseinek hívságos voltát. A hőstragédia tanulási folyamattá szelídült. Mr. Smith lemond a mindenhatóság mániájáról, melynek maradványa, hogy a hős csak saját tapasztalataiból hajlandó tanulni. Mr. Smith elfogadja az előírásokat, nem lóg ki a sorból. A hős minden akar lenni egy személyben, a világgal egyenrangú vis-á-vis világ, míg Mr. Smith egy közülünk. Túljutott a hibákon, mielőtt azok nagy bűnökké válhattak volna, mert vonalas, jámbor emberként odafigyelt a nevelőkre, tisztelte a tekintélyeket, s a hit megspórolta számára a személyes tévelygés extremitásait, a „tékozló fiú" útját. Persze csak az extremitást, mert tévelyegni neki is szabad, csak eltévedni nem. A film noir a megperzselt ember megbízható, szolidáris társaként ábrázolja ezt a figurát, mintegy Pinokkio tücske megfelelőjeként. A film noir pinokkiói sem hallgatnak a tücsökhangra, Hitchcock filmjeiben hatékonyabb a figura. Mr. Smith előbb megbotránkozik a zavaros nő szenvedélyes élete láttán, utóbb megmenti őt (*Notorious*). Az *Észak-Északnyugatra* című filmben a zavaros kémnőt szintén az ügyeibe belekeveredett Mr. Smith-típus szerelme reszocializálja. Máskor a zavaros emberbe szerelmes kislányt téríti meg Mr. Smith a „normális" élet számára (*Shadow of a Doubt*).

A szorongás feletti első hősi győzelem lényege az, hogy a hős már nem önmagáért szorong. Ezzel vált menekülő és védekező lényből offenzív lénnyé. Most kezdi megközelíteni a hatalmat és perfekciót. A szorongás, mely létmód volt, megismerő képességé válik. A hős a szorongás ontológiáját a szorongás episztemológiájává szelídíti. A szorongás stádiumában az

önzők tévesen egymásban látták azokat a veszélyeket, amelyekkel bűnbe esve végül magukban szembesültek. Az előbbi stádiumban magukhoz, emlékeikhez, terveikhez, végül egymáshoz menekültek. A bűnbe esett magán kívül keres támogatást, gyón, vezekel, és szolgál, számára a „te", a „másik" a megkapaszkodás és értelemadás lehetősége. Bilincsrázó szabadságvágya és csúcsra törő ambíciója kíméletlenséghez és bűnökhöz vezetett. Céljai egy ponton túl nem legitimálják az eszközöket, ezért most már nem másokat tesz céljai eszközévé, hanem magát akarja eszközzé tenni, bilincsekre vágyik, de nem a kizsákmányolás, hanem a felajánlkozó szeretet bilincseire. Aki önmagát akarta megmenteni és beteljesíteni, most másvalakit tesz céllá. A kisemberi mitológia hőse, Mr. Smith azonban kezdettől függvényegzisztencia. Az erényes agresszivitás kisemberi mitológiájában nem a tragikus meghasonlás a kiindulópont, hanem a derekas konformitás. Verseny folyik, amelyet az nyer meg, aki legkorrektebben tartja be a játékszabályokat, és közben legmesszebbre tud elmenni, tehát a leghatékonyabban képes kihasználni őket. A szürke átlaggal szembeállított derék átlag képviselője, az elitárius dekadencia kifinomult démóniájával és az újbarbárok hivatalos és nemhivatalos hadoszlopaival, gyilkos gengszterekkel és korrupt politikusokkal szembeállított új hőstípus betartja a társadalom játékszabályait és ezért megkapja a társadalom javait, amit a bűnözők erőszakkal akartak megszerezni. Végül boldog fogyasztóként jelenhet meg, továbbra is a boldogság sajátos változatát képviselve: kissé feszélyezi a boldogság, nincs egészen otthon benne, s ez rávilágít eredendő és meghaladhatatlan puritanizmusára, mely mindvégig őrizte őt. Statikus világ létbiztonságának képe áll végül előttünk, mely világ oszlopai már nem a hősök, hanem a javak. A javak kötik össze az eget a földdel. A hős esetében ezt a szerepet még a nő töltötte be, Mr. Smith nem függ a nőtől oly mértékben, mint az elátkozott hősök. Szerelme gyengéd, tapintatos és tartózkodó fogyasztói közösség. Értékeli a szépet, de nem bolondja. A kisemberi mitológiában férfi és nő különbsége is csökkenni kezd. A kisember szerelmi partnere már Clara Bow idején kisfiús vonásokat ölt.

A pozitív kiindulópont a nevelődést állítja a nagy metamorfózisok helyére. A hős nevelődése trauma, katarzis és metamorfózis hármasságán alapult, a kisemberi figuráé tisztelet, kötelesség és információfelvétel hármasságán. A magyar polgári komédia hősnői számára fontosabb, hogy milyen szabályokat akarnak feltétlenül betartani, mint az, hogy mit akarnak elérni: ezért lehetnek a férfi nevelői. Gaál Béla pl. sok humorral ábrázolja hősnője kicsinyességig elmenő értékbiztonságát *A meseautó*ban vagy a *Címzett ismeretlen*ben. A sorstól való tanulást pótolja a kulturáltság, a próbatételek pedig nem fajulnak pokoljárássá. Ezzel azonban Mr. Smith (és Mrs. Smith) boldogsága elveszíti kapcsolatát az üdvvel, megváltással. A boldogság a körülmények, a feltételek kedvező alakulása, az életszínvonal emelkedése, a szerzemények értelmében vett gyarapodás. Anyagi boldogságkoncepció bontakozik ki, melyben a javak és kellemességek halmozása a cél; az erény útja a szerzés és befogadás felé vezet.

4.16.2.2.2.5. A szorongás a bűnbeesés közvetítésével humanizálódik (Kispolgári boldogságmitológia vs avantgarde szorongásfilozófia)

A *Young at Heart* című filmben a kallódó tehetséget játszó Frank Sinatra bekerül egy értékeit felismerő és támogató családba, valóságos földi paradicsomba, de nem tud élni a boldogsággal, s ő teszi boldogtalanná Doris Dayt, s nem a nő őt boldoggá. A glamúrfilm boldog-

sághozó asszonyainak közegébe belép a boldogtalanságot hozó idegen. A boldogtalan kezdetben epésen gúnyolja a boldogokat, s nehezen ismeri el, hogy vágyik arra, amit nyújtanak.

Már kezdeti, absztrakt jellemzése jelzi a szerzésen és konformitáson orientált boldogságkoncepció labilitását. Miután a XX. század első felében ez a boldogságkoncepció uralta a mozimitológiát, a század második felében ennek lereagálása egy olyan a típus előretörése, akit a boldogság tesz boldogtalanná. Az iszonyat és boldogság közötti – iszonyat dominálta – drámai mozgástér magányában és meghasonlásában születik a szenvedélyes vágy és kulminál a társigény. A szorongó magára figyel, de nem tudja megragadni magát, nem támaszkodhat magára, ezért tovább szorong. A szorongás kettős jellemzője, hogy az én a világ középpontjában van, de nem találja saját középpontját, s ez a középponttalan középpont úgy jelenik meg, mint a lét értelmének elnyelése, elveszítése, s nem mint az új értelem felbukkanásának színhelye. A cselekvés kisiklása a bűn és a kisiklottak világában a társ torzképe az ellenség. A lényege szerint határtalan szorongást – mely értékneutrális, minden jóra és rosszra rávihet, mert az idegen és ellenséges világba belevetettségként megélt létnek nem nyújt támasztékot és orientációt – a bűn alakítja társigénnyé. A kegyetlen és közönyös világban a bűn közvetítésével ébred az erény igénye. A magány és szétesés előbb bűnné válik, hogy az elfogadhatatlan következményekkel találkozva szembeforduljon önmagával. Ezzel a kettős átcsapással leírtuk pl. az *Anne of the Indies* alapszüzséjét. A dühöngő generációk – James Dean és követői – a szorongást lázongásba fordítva keresik az elveszett értelmet és boldogságot. Kérdés, hogy a nők explicitté és promiszkuitívvá váló erotikája (pl. Marilyn Monroe a *Bus Stop* vagy a *Visszaút nélküli folyó* elején és tragikus csúcsra futó változatában a *Niagara* című filmben) nem ugyanez a dühöngés-e?

Iszony és kéj, szorongás és remény között vergődve csak a mániás elhárítás gesztusait szegezzük szembe a szorongással. A mámoros korai hajtóerők, iszony, rajongás és vágy egyaránt veszélyeztetettek, bűnbe viszik a „tékozló fiút". Az ötvenes években a „tékozló fiú" mellé felzárkózik a „tékozló leány" (*És Isten megteremtette a nőt, En cas de malheur*). Mi fékezi meg a bűnbeesés hajlamát? Hogyan hagyhatjuk el a háború és meghasonlás világát, a sötét világot, melyben folyamatosan és joggal szorong a lélek? Hogyan hagyhatjuk el ezt a senkiföldjét, a hősgenezis termőtalaját, hogy derűsebb meséket meséljünk? Már a mámoros hajtóerők között is megjelenik egy fék, a szeretet, mely a súlypontot, a lét centrumát a másikba helyezi át. További feltétel az erők új rendjének felfedezése, a józan okosságé. A rajongás és a vágy nem fékezik meg a szorongást. A szeretet korai, rajongó alakja, az imádat sem képes erre. A szorongás feletti győzelem feltétele a szeretet közvetítette szolgálat, és a józanság közvetítette tudás. A cselekvés nekiindulása bűnné válik, amíg az önmagát szolgáló önzés, mely bevételnek és birtoknak tekintette a világot, fel nem fedezi a lovagi szolgálatot. Az izolált, önmagába zárt, önző infantilis figurák nem érik el a tudást, mely a boldogságmitológiában a jó szolgálat garanciája. Az én-szolgálat veszélyeinek felismerését követik a te-szolgálat veszélyeit tudatosító csalódások. Az elkényeztető, korrumpáló szeretettel szemben ki kell kísérletezni az okos szeretetet. Egy ponton túl a hős már nem is önmagát, és nem is imádottját, csak a tudást szolgálja. Vagy mondjuk: tudással szolgál, nincs többé illúziója. Nem rabja többé semminek és senkinek, helyesen cselekszik. A *Leave Her to Heaven* Gene Tierney-hősnőjének józanság híján való – őrült – szeretete ugyanolyan szörnyűségekhez vezet, mint a film noir-bestiák rideg önzése. Ugyanúgy szembe is állítja őt a cselekmény, nagy rombolónőként, a jámbor, megértő, gyógyító típussal.

A magányos hős semmiben sem tud megkapaszkodni, Mr. Smith-nek túl sok kapaszkodója van. A szerző józanság az eszközökben felvilágosult, a tudás a célokban is. A fantázia túllép Mr. Smith derekas korlátozottságán. A külső szocializáció tökélye, épp a tökéletesült szabálykövetésben, belső magánnyal párosul. A tárgyi javakban kifejezett boldogság annak kifejezése, hogy az ember, mire elérte a célt, kiürült, s nem tudja tettként elképzelni az érvényt, létstílusként az értéket. Halott viszonyokban kell kifejeznie az élő viszonyokat. Végül a boldogtalan tudat vált meg a hamis megváltástól.

Lecseréljük az autónkat, feleségünket, új szárnyat építünk a házhoz, a szegényebb kiver egy falat, és máshová helyezi át, s ezt minden évben megteszi vagy minden nap vásárol valamit a „kreatív hobby"-boltban, hogy „ünnep legyen a nap". Miután minden megvan, úgy érzi, hogy semmi sincs meg, nincs igazolva létezése, s új célt keres. A boldogtalan tudat új formája jön létre, melyet nem az iszonyat vagy a nyomor kínoz, hanem a „boldogság". A hőst a bűn váltotta meg az önzéstől, a szerencsejavakon alapuló boldogságkoncepciót kísérő kiút pedig a tudás. A hős magában csalódott, a külsődleges boldogságkoncepció kisemberi szerencselovagja a javakban kell hogy csalódjék. A hős a harc és vándorlás kiúttalan örökkévalósága által fenyegetett, a szerencsejavak gyűjtője a kiábrándulás és a közöny által fenyegetett, de ezek közvetítésével a tudás vár reá. A derék kisembert pusztán egy dolog fenyegeti igazán: fáradozásainak jutalma. Az olyan filmekben mint *A boldogságtól ordítani*, a harmincas évek boldogságmitológiájának minden ígérete teljesült s az eredmény sivár, undorító, megalázó és mindenki számára nyilvánvalóan elviselhetetlen. Szorongás és rajongás világát meghaladva eljutottunk a józan számítás világába, éppen ezért lettünk sikeresek. A józanság sikere azonban megfosztja a sikerest a józanságtól. A boldogság, amelyet csak fogyasztásként tudtunk elképzelni, esztelen fogyasztássá válik, melynek semmi sem elég, mert nem boldog. A *Showgirls* című filmben egy kis csavargónő, egy dühöngő „tékozló leány" lázad a befutottak és ellátottak „boldogságának" kegyetlen pótkielégüléseei ellen. A fetisisztikus boldogság békének álcázott háború, az öröm és az élet mint konc, tárgyi zsákmány, harc az anyagiakért. Ahogy a hős felfedezi az örökös háborút, melynek nem végállomása a boldogság, úgy fedezi fel a modernség racionalizált embere a tudást, miután rájön, hogy a szerencsejavak halmozása és habzsolása nem azonos az elsajátítással. Az anyag kívül marad, elidegenít és asszimilál, csak a tudás, a megértés, a feldolgozó, átszellemítő gazdagodás kiút a külsődlegességből. A boldogság mint valami egyszerű és könnyen alkalmazható boldogságrecept tudása a régi glamúrfilm koncepciója. Az egyszerű boldogsághit elhalványodása s a tudás boldogságába vetett hit a boldogsággiccsből a művészfilmbe vezet. A művészfilm titkos boldogságmitológiája a tudás megváltó boldogságának hite: mindennel szembenézni, semmit sem tagadni le, hallgatni el. A teljes gyónás és tudatosulás az elérhető földi boldogság. E hiten alapul a hatvanas évek művészfilmi virágkora. Az okos szeretet koncepciója azonban a tömegfilmből sem hiányzik: a *Dark Passage* című film hősnője azért tud segíteni, mert mindent ért, gyónni sem kell neki, apjának ugyanaz volt a tragédiája, mint a bogarti hősnek.

4.16.2.3. A boldogság fogalma – üdv és siker között (A boldogságfilm filozófiája – a film boldogságfilozófiája)

4.16.2.3.1. A boldogság megfoghatatlansága és tarthatatlansága

Az ösztön, miközben feltétlenül törekszik kitüntetett tárgya felé, a pillanatnyi mámorban feláldozza az öröm heves kívánásának az életvédő szorongást. Végtelen sok az öröm; csak egymás rovására élvezhetők. Mind labirintust nyit, mely a maga mélyére hív, elcsábítva a többiektől. Nemcsak az örömök konkurálnak, az életösztön származékai, az önvédelmet közvetítő félelem és szorongás, és a fajfenntartást közvetítő gyönyör is ellenmondásban vannak egymással. A szorongás ösztönözte aktivitások sikere funkcióörömöt ébreszt, mely növeli a célszerű aktivitások örömteli versenyképességét, erősíti konkurenciájukat az irracionális örömmel. Végül azonban a munka ugyanolyan irracionális szenvedéllyé válhat, mint a többi örömök. A kéjszerzés partnere ugyanúgy fenyegetheti az életet, mint a ragadozók: a kéjkereső partnerek egymás kéjének táplálékául szolgálnak. Sőt, a kéjkereső, mivel az életösztön enged a kéj szenvedélyének, saját kéjének is táplálékául szolgál. A kéj ragadozó és önevő természetű, s minden örömben benne rejlik a tendencia, melynek parádés példája a testi kéj hatalma. (Frankenstein teremtő szenvedélye ugyanolyan ön- és közveszélyes, mint *Az érzékek birodalma* vagy a *Tokyo Dekadence* kéjei.)

Az életösztön védi az életet a Libidótól, de nem tudja védeni önmaga immanens veszélyeitől és túlkapásaitól. A libidinális beteljesüléseket bizonyos kiürülési tendencia jellemzi: a gyönyör megszokása és ismétlődése undort és fájdalmat eredményez. A kiürülési tendenciától az életösztön sem védett. Meg tudja védeni az életet, de nem tudja az értelmes és beteljesedett élet receptjét. Biztosítja, de öncélúan, serényen és értelmetlenül. A Libidó csak kockáztatása árán teljesíti be az életet, az életösztön biztosítja ugyan, de nem képes rangot és súlyt, telítettséget és örömöt adni neki. „Csak az elégedettséget ismertem, nem a boldogságot." – mondja a *The Shining Hour* című melodráma gazdag ültetvényese, amikor találkozik a más körökből való nővel, akinek elevensége felforgatja a gazdag ház békéjét.

Libidinális ösztönök, örömök meghasonlásai, öröm és biztonság meghasonlása, biztonság és értelem meghasonlása: a meghasonlások sora jellemzi a mozgatóerők rendszerét. A *The Shining Hour* vagy az *Elefántösvény* esetében a ház leégése, a katasztrófa megrázkódtatása teszi lehetővé az erők hierarchizációján alapuló újrakezdést. A mozgatóerők harci viszonyban vannak egymással, az ösztönök háborúja csatatérként jeleníti meg a szubjektivitás képét. Ösztönök és józan érdekszámítások konkurenciájára épül különféle érdekszámítások konkurenciája. A biztonságot hamis számítások keresik, melyeket nemcsak az ösztönillúziók zavarnak meg, a közvetlen és közvetett, rövid és hosszú távú érdekek konfliktusa is.

A szubjektivitás már meghasonlott mielőtt tudatként jelenne meg, már az érzések, ösztönimpulzusok szintjén széttépett. Az egyenként örömkereső ösztönimpulzusok közvetlen kéjeket keresnek vagy a biztonság örömét, ám konfliktusaik szintjén kínokhoz vezetnek. Egymást zárják el az örömöktől: a kínteljes ösztönalternatívák meghasonlásai következtében átveszi a vezetést az ösztöntörekvésektől a realitásvizsgálat, de ahogy az örömök alternatívái kínokat nemzenek, úgy a különböző énvédő és érdekbiztosító kalkulációk konfliktusai is ezt teszik. A legmarkánsabb pedig a magukban is ellentmondásos ösztönök meghasonlása a szintén

önellentmondásos számításokkal. A *Van aki forrón szereti* című film öreg milliomosa kéjre, fiatal énekesnője gazdagságra vadászik, a megoldást azonban a harmadik erő hozza, a szerelem.

4.16.2.3.2. A tudat kiemelkedése az ösztönkonfliktusokból

A tudat az ösztönkonfliktusokból születik és további érdekkonfliktusok táplálják, hajtják előre fejlődését. Az új szinten az előző szint csődje válik mozgatóerővé. Előbb az volt a baj, hogy az ösztönök egymás ellen fordulnak, most ezt használja ki az érzékenység. Az egymás ellen fordított ösztönök teszik lehetővé a fékezett, végig nem vitt, próbajellegű, végső soron jelzésszerű cselekvéseket. A pótcselekvések vigasztaló tartományán túl megjelenik egy hatékonyabb tartományuk, az előlegezéseké. A par excellence pótcselekvés éppen az, hogy az ember a dolgok helyett a jelekre reagál, s a dolgok viszonyai helyett a jelek viszonyain dolgozik. Ehhez képest a szokásos értelemben vett pótcselekvés, mely egy teljesebben kielégítő tárgy helyett egy kevésbé kielégítő tárgyra irányul, még valódi cselekvés, mely nem visz át megfoghatatlan árnyékvilágba. A *The Shining Hour* asszonya a ház leégése után elbúcsúzik: át kell gondolnia sorsát. Rick a *Casablanca*ban szintén búcsúzik, már nem a maga, hanem az emberiség sorsán gondolkodik.

4.16.2.3.3. Az én életöröme és az öntudat szorongásai

A tudat fölé emelkedik a perspektívátlan ösztönörömöknek, s áttekinti a világot, de nem tud hasonló mértékben az ember önsorsa fölé emelkedni. A tudat, mely a tényleges materiális elintézés konfliktusaitól tehermentesített előreagálásként fogyasztja a világot, befogadás, elsajátítás, olyan aktivitás, melynek ősképe az evés. Ha a tudat virtuális evés, immateriális fogyasztás, olyan hatósugarú virtuális legyőző-térfoglaló eszköz, mellyel a materiális eszközök nem versenyképesek, akkor az öntudatban ez a fegyver önmaga ellen fordul. A tudat a tárgyat veti alá, az öntudat által az ember önnön szubjektivitását tárgyiasítja. Kifosztja magát, örömöktől rabolja meg magát: látja a törekvések veszélyeit és az alaktalan szorongásokat az örömök ellen fordítja. A *The Shining Hour* fülledt és robbanékony világában a sógornő képviseli a szerelmes férfiak törekvéseit gáncsoló, mindenben a veszélyt látó – családi – öntudatot. Nem az én szorong, hanem az öntudat. Az én mint tudatos akarat szubjektuma a világ felé fordul, csak az öntudat látja a világnak nekirugaszkodó énre várakozó veszélyeket. Az öntudat mintegy adoptálja az ént. Ő veszi rá a tudatot a realitásvizsgálatra, s szabadítja fel az ösztönök szolgálatából. Az *Anne of the Indies* hajóján az orvos szólaltatja meg az öntudat hangját, megpróbálva kijózanítani a szenvedélyes illúzióktól vezetett kalózleányt. A kifelé forduló tudatot elcsábítják az ösztöntárgyak. Az öntudatot szolgáló tudat, az önmagára figyelő és magát megítélő tudat olyan érzékenységet képvisel, mely az életösztön parancsain túlmenő módon képes elvonatkoztatni önmagától. A tudat és öntudat az életösztön származékai, melyek mind önállóbb erőként lépnek fel, nemcsak a Libidóval, az életösztönnel szemben is. A fejlődést a leszármazott erők autonómiájának kibontakozása teszi produktívvá. Az én fél, a felettes én szorong, az én harcol, a felettes én megítéli az ént, azaz vele kell megharcolnia: érte harcol ellene. A szorongás nem egyszerűen az én gyengeségéből fakadó érzés, nem egyszerűen az a rosszérzés, ami a kifejletlen üres én helyét tölti ki. Ebben a tekintetben, bár a szorongás megsokszorozódását és bénítóvá válását magyarázhatjuk így és a pszichológiai szo-

rongástanokat sem kell elvetni, a szorongás mélyebb. Az életösztön háborúba vezet, a Libidó öngyilkosságba. *Az érzékek birodalmá*ban a katonák és a szerető ellentétes irányban menetelnek, de mindkét irány életveszélyes. A kötelesség diktatúrája destruktív ösztönöket mobilizál, az öröm diktatúrája öndestruktívakat. Az öntudat szorongásépítő munkája ezen az alapon hatalmas produktív erőnek, életvédő hatalomnak mutatkozik. Katasztrófát – mint a *The Shining Hour* esetén – akkor okoz, ha a morális felettes én helyét átveszi a szadista felettes én, mely önző ösztönök kenetes álcája.

Az én ráveti magát a világra, az én örül, az öntudat szorong. Az én naív én, a nem-naív én magát is messziről néző öntudat. Az öntudatos én nemcsak a világtól, magától is visszahátrál. Ezt a belső távlatot képviseli a kalandfilm-hősök sztoicizmusa.

4.16.2.3.4. A szorongás örömei és az örömök szorongásai

A szorongások fékezik a vágyak, kívánságok örömkereső kockázatvállalásait, de ha a szorongást nem fékezné az örömvágy kockázatvállalása, akkor az embert az élet védelmében dolgoztató impulzus elhasználná az embert. A szorongás addig produktív, amíg nem győzi le az örömvágyat. A szorongás nagy sorsérzése olyan rálátást ad a sorsalternatívákra, mint a közönséges tudat a környezet alternatíváira és mozgatóerőire. Ezért kétségtelenül beszélhetünk a szorongás örömérőI. De beszélhetünk az örömök szorongásairól is, hisz láttuk, két öröm együttese, érintkezése, konkurenciája szorongást szabadít fel.

A filmek gyakran csak sejtetnek egy explikálatlan őstraumát, máskor emléke a cselekmény során visszatér. A sérülés többrétegű is lehet, mint a *Casablancá*ban, ahol Rick valamiért nem mehet vissza Amerikába, s másrészt Ilsa vélt párizsi „árulása" nehezedik rá életére. A *Blood kapitány* orvosa boldogan élne, míg meg nem hal, ha nem csapott volna le rá a trónbitorló igazságtalan megtorlása, mely a nagyvilágba katapultálja és a Karib-tenger urává teszi. Az elbeszéléseket a szorongás képei hajtják és az öröm képei irányítják. A szorongás képei eredetiek és önazonosak, az öröm képei a szorongás képeitől függenek. A szorongástárgy üldöz, az örömtárgyat mi üldözzük, a feszültség kettős, s a játszmához hozzátartozik az örömtárgyak megfoghatatlansága, birtokolhatatlansága, sőt gyakran, definiálhatatlansága.

4.16.2.3.5. A pozitív érzéseket üldözik a negatívak

Az explicit erotika nem a boldogságmitológia korában tetőzik a filmben. Minél testibb a boldogság, annál kínosabb. A kéj örömtelen: nem más, mint pozitív előjelet kapott, visszafelé lefutó, oldódó kín, természetazonos a fájdalommal. A kísérő testi reagálások is hasonlók. A boldogságmitológia vizsgálatakor érő első meglepetés, hogy az öröm és boldogság is a kéj sorsára jut. A kéjreakció fájdalom- és prózaközeli mivoltát meghaladó boldogságtörekvéseket is fenyegeti a megvalósulás, s a mindenkori vágycél érzelmi meghaladása. Egyik boldogságkoncepció sem tudja stablilzálni pozícióját a szorongás fenyegetéseinek megnyugtató ellenképeként.

Pokol és paradicsom, háború és ünnep összekapcsolódnak a mítoszokban; apollói és dionüzoszi is összekapcsolódik Nietzsche értelmezésében, s együtt fenyegeti őket a szókratikus racionalitás. Az ősborzalmat felváltja a háború, de a győzelem ünnepét is a munka hétköznapjai. A kéj kínba megy át, a boldogság szorongásba, és minden öröm, már egyszerűen az ismétlésre való törekvéssel, azáltal is, hogy tartani akarja, s feladatként, kötelességként írja

elő magát, átváltozik az életösztön szorongó buzgalmává. Szorongássá válik, mert az élet fenyegeti, ha pedig nem a külvilág fenyegeti, az ambíció támadja meg. (A *Talpalatnyi föld* című filmben az élet egésze, a világrend kegyetlensége fenyegeti a szerény örömöt, az *Aranypolgár*ban az ambíció nem ad helyt a boldogságnak.) S ha az öröm örömöt kamatozik s mindent megkap, már nem a próza testi nyomora fenyegeti, hanem az undor, maga válik a próza lelki nyomorává (pl. *A nagy zabálás*). Ezek a különböző gond- és undornarratívák tanulságai. Előbb meg kell valósítani az örömöt, aztán szabadulni kell tőle? Mert az iszonyat fogságából az öröm fogságába kerül át az ember? Az öröm rabsággá, azaz az iszonyattal rokon, taszító valamivé válik? Egyáltalában: minden fogsággá válik? Az *Intolerance* című filmben az öröm fogsága teszi tehetetlenné Babylont az iszonyat inváziójával szemben. Az örömöt nem szabad a tartós javak világában keresni és az ő analógiájukra kezelni?

4.16.2.3.6. A boldogságok és a boldogság

A pozitív érzések, mint láttuk, nem tudnak szabadulni a negatívaktól, és egymással sem tudnak kiegyezni. Mit keres az ember, a kéjt vagy a boldogságot, a boldogságot vagy a biztonságot, az izgalmat vagy a nyugalmat, a feszültség célja az oldódás vagy az oldódás csak a feszültség fogyasztását szolgálja? A boldogságok mindaddig fenyegetik egymást, míg többes számban gondoljuk el őket, örömökként. El lehet-e gondolni egyes számban a boldogságot? Létnívóként, amelyre jó lenne átkerülni? A célok célja mint végcél: új élet, a boldogságnak mint létmódnak, s nem mint szerencsejavak elérésének vagy halmozásának képe. Vagy: a boldogság mint teljes élet, mint a jelenlevő, de el nem ért és fel nem fogott teljességhez való hozzájutás. Azaz: elérni a jelent.

A kék hold völgye című filmben a boldogság létmód, harmonizált létnívó, de a boldog ember kívül reked a történelmen, s az örömök teljességéből hiányzik az élmények, konfliktusok, kihívások teljessége, ezért a boldog üresnek, becsapottnak érzi magát. A boldogság nem lehet privilégium, a hegemónia kizárja a boldogságot, nem birtokolja a jelent.

4.16.2.3.7. Az ittlét boldogtalansága…
(…és a boldogság ottlét-karaktere)

A boldogság máshol van és máskor. Vagy: minden boldogság fel nem ismert boldogság, a jelenvaló boldogság felismerhetetlen. A gyermeki boldogságvágy kalandvágyként jelenik meg, a gyermek a szülői kontrolltól való szabadulástól, a nagyvilágtól várja a boldogságot. Otthon a nagyvilág jelenti a boldogságot, a világba kilépő számára viszont az otthon emléke. Pagnol *Kikötő*-trilógiájának első részében a nagyvilág jelenti, amit a harmadik részében az otthon. A harmadik részben már csak Fanny jelenti, amit az első részben a tengerek jelentettek. Az ifjúi kalandvágyat a mozgás, a történés, a megpróbálás vágyaként, a feszültség reménybeli élvezeteként ábrázolják, a felnőtt boldogságvágyat a béke, az idill vágyaként, a feszültségcsökkenés ígéreteként. A boldogság képei egzotikumuk mértékében ragyogóak, erejük idegenségükből fakad. A tér és a jövő távolságainál nagyobb a múlté, ezért a boldogság végső szimbóluma az elveszett paradicsom.

A vágytárgy nem elérhető, csak a kívánságtárgy. A vágy a teljesülésben kívánsággá konkretizálódik, ami annyival prózaibb a vágynál, mint a félelem a szorongásnál. A vágy

kívánságként teljesül, de a kívánság többet vagy kevesebbet őrizhet meg a vágytárgy titokzatos és kimeríthetetlen mivoltából. A boldogság ily módon kisebb vagy nagyobb lehet, s a tragikus románc műfaja azon alapul, hogy a boldogság nagysága megfelel az általa felszabadított szorongásmennyiségnek. A boldogságot mindig kíséri szorongás, mert nem tudja biztosítani és megvédeni magát. A kéjben önmagától is fél az élet, míg a boldogság, az önfeltésen, a természet közönyétől elrabolt perc tarthatatlanságán túl, a mások boldogtalanságától is szorong. A mások boldogtalansága irigységük lázadásával fenyegeti boldogságomat, ám még nagyobb fenyegetés a másik boldogsága, mely az én irigy boldogtalanságomat gerjeszti. Még ha boldog is az „én", megzavarja a másság boldogságának vagy a boldogság másságának képe: hátha amaz a boldogság az igazi boldogság? Mint Sartre hőse tépelődik: hátha nem az én szájamban nyilatkozik meg az ízek igazi minősége? (A piszkos kezek) A boldogság valóságossága és nagysága mértékében szabadít fel szorongást.

De a szorongás is lehet oka és alapja a boldogságnak. A film noir kiismerhetetlen, megbízhatatlan, birtokolhatatlan bestiái mellett kínzó boldogságot érez a férfi, amiért övé ez a titok. Ezek a nők magát a létet testesítik meg, mely mindent ad és mindent visszavesz, szerelmük ontológiai problémával állít szembe, azzal, hogy a Minden pozitív vagy negatív kategória, hogy az, aki a léttel találkozik, mindent megkapott, vagy a minden együtt már maga a semmi? A bestiákkal szembeállított „csak jó" nő ezzel szemben specializált ontikus funkció: segítőtárs.

4.16.2.3.8. Siker és boldogság

A hős az idegen emberek visszaverésével, megsemmisítésével vagy meghódításával találta meg a dicsőséget, a kalandor az idegen emberek között a boldogságot. A kalandor még képes elérni valamit a dicsőségből s már a boldogságból is. A glamúrfilm nem a dicsőségben és a kalandban, hanem a boldogságban keresi a nagyságot. Kiindulópontja egy prózai világ, melyben a dicsőség és kaland nagysága lehetetlenné vált, mindent a boldogság szenzációjának kellene pótolnia.

A glamúrfilmi boldogságmitológia koncepciója szerint a boldogság nem a hősiesség jutalma, hanem a sikeré. A sikernek két oldala van: 1./ a természettel való együttélés, illetve 2./ a társadalmi együttélés eredményessége; (1./ a munka, 2./ és a kommunikáció); feltételei a munkás erényei és a társas erények; szorgalom és erélyesség illetve figyelmesség és engedelmesség.

A hős törekvéseinek jutalma a dicsőség, a kisember törekvéseinek jutalma a siker. A kisember nem antihős, hanem a hős fordítottja. Nem a nagysággal szembeállított kicsinység mint ideál, hanem újfajta nagyság, mely helyet ad minden más nagyságnak, nem a mások rovására nagy. Ez lelki nagyság. A kisember az emberlét szellemi története ama stádiumának tekinti magát, ahol tanultunk a tragédiákból, s sikerrel oltottuk ki magunkban a tragikus hős hübriszét. A hős és kalandor tökéletlenül társadalmasult „nehéz emberek"; szemben áll velük a kisemberi stílusú cselekményhordozó alak jól szocializált simasága. A dicsőség öncélúbb valami, mint a siker, önmagában is elég az emberlét igazolására, míg a sikernek szüksége van a boldogságra. *A meseautó*ban a sikerember, a nagy ember jutalma és boldogsága a kisember, de csak azért kaphatja meg, mert a cselekmény során bebizonyítja, hogy magában is megőrizte a kisembert, a bankárlélek mélyének képe itt a sofőrlélek.

A klasszikus polgári komédiában mániás harc folyik a boldogságért, mely a melodrámában depresszióvá válik. A *Mildred Pierce* fiatal lánya mindent megkap, de semmi sem elég

neki. Az *All That Heaven Allows* hősnője az élet minden kellemességét birtokolja, a boldogságnak azonban mindebben nincs nyoma. A sikernek nagyobb szüksége van a boldogságra, mint a dicsőségnek¸ a konformistának fontosabb a boldogság, mint a hősnek. A konform világban nagyobb a boldogság rangja, de kisebbek a felfokozási sanszai. Szét van terítve a világra, s nem izzik át világító, értelemadó középponttá. Mindenütt ott van, de sehol sem válik katartikus szenzációvá. Mivel a konformista a boldogtalanságot hibaként és hiányként észleli, nem megváltatlanságként, a hiba kijavítása és a hiány megszüntetése jelenik meg számára mint boldogság, így a boldogság az élet adott szervezeti módján belül fokozza az ellátottságot, nem a szervezeti mód megváltoztatása, nem vezet tovább sehová, csak megerősítése az elbizonytalanodott, önmagában nem hívő vagy önmagával mit kezdeni nem tudó sikernek, csak a siker újabb kifejezése, ezért termel állandóan új feszültségeket, nem tud oldó és záró élménnyé válni. A boldogságvágy mint a bizonytalan konformista önmegerősítésének vágya szakadatlanul sikertelenné nyilvánít minden sikert, új bizonyítékokat követel. Így jön létre az a típus, mint *Az aranypolgár* milliomosa, aki ragadozóként veti rá magát az életre, hogy kiharapja belőle magának a boldogságot.

A siker az anyagi javak kategóriája, a boldogság a lelki javaké. A boldogság receptje nem azonos a konformitásával. A társadalom képes javakkal honorálni az erélyes konformitást, de nem képes megtanítani a javak felhasználására őt. A konformitás ismert receptjei és a boldogság ismeretlen képlete között csak a javak közvetítenek, de a javak hallgatnak. Frigiden adják át magukat, mint a film noir női. Csak a boldogság lehetőségét birtokoljuk, csak ezt lehet eltárgyiasítani és csereberélni, felhalmozni. A boldogságjavak így trófeákként jelennek meg. Miután az anyagi javakat nem sikerül átváltani lelki javakra, a boldogságot csak megszerzésként, a javak eléréseként sikerül bemutatni, s ha a vágytárgyak együtt vannak, vége a filmnek: a boldogságot így akaratlanul redukálják az érte való harcra. Így áll elő a klasszikus komédia happy endje: a félreértés eloszlása, a probléma megoldása kiüti a filmet, s szappanbuborékként pukkan szét az élet addig felvázolt képe.

A kisember mitológiájában végcél a boldogság, de mert az egész életet a boldogságban akarják homogenizálni, nem az élet redukálódik a boldogságra, hanem a boldogság redukálódik az életösztön, a mindennapi élet, a szerzés logikájára. Eszközként tudják csak elképzelni a boldogságot, tárgyilag megragadható gazdagságként, felhalmozható környezeti erőforrások birtoklásaként: mint zsákmányt. Ezért a boldogságmitológia szükségszerű deltája a film noir. A *Valamit visz a víz* végén elúszik az élet szenzációja, a *Halálos tavasz* végén szintén elúsznak a Dunában a szeméttéé lett virágok.

A hős, ha nem hős, úgy átkozott, kárhozott. Boldogsága, amennyiben elérhető, egy tragédia fejtetőre állítása. A boldogságmitológia, mely meg akar szabadulni a nagy sors disszonáns problematikájától, s ott akarja kezdeni a cselekményt, ahol már nincsenek tragédiák, nem alkot képet a végső iszonyról, így a végső boldogságot sem tudja elképzelni. Az erények és bűnök a boldogságmitológiában is jól vagy rosszul felhasznált tulajdonságok, de a bűnös használatot visszafogva, a bűnt hibává lefokozva, az erények ülnek rá úgy a világra, mint régen a bűnök. E mitológia egyik oldalon nem megy el az igazi bűnig, másikon nem tudja személyessé tenni és az egyéniségből megújítani az erényt. A cselekmény tétje nem megrázó és nem lelkesítő: a kellemes, szép, tehetséges és ügyes ember, a vonalas és derekas, jámbor hős leveti apró hibáit, dolgoztatja erényeit és eléri a megérdemelt boldogságot.

A hős vándorútjának változó környezeteit három nagy miliőre bontva azt mondhatjuk, hogy a hősnek végig kell vándorolnia a szorongástárgyak, a szerencsejavak és az üdvjavak világait. A boldogságmitológia hőse ugyanúgy megreked a szerencsejavak világában, mint a horror rémei a szorongástárgyak között. A szerencsejavak fétistárgyait a tökéletes megfelelés árán ígérő konformista boldogságkép a banalitást stilizálja boldogsággá. A boldogság a konszolidált banalitás pozitív neve. E boldogságkoncepció előnye a demokratizmus: mindenki számára elérhető. Hátránya a középszerűség.

A glamúrfilmi boldogságmitológiában, ahol minden egyéb szenzációt a boldogságnak kellene pótolnia, ahol a boldogság több akar lenni, mint ígéret vagy pillanat, s meg akarja szervezni és a maga képére formálni a világot, sem a hőstett intenzitását, sem a nagy kaland pikantériáját nem sikerül reprodukálni. A boldogság nem tud nagy hőstetté válni, de még nagy kalanddá sem. Nem tudja pótolni azokat a minőségeket, melyektől hozzá szándékoztunk tovább lépni. A glamúrfilmi boldogság nem versenyezhet a kaland intenzitásával, az élet elképzelt beteljesedése a kiüresedés képét ölti, unalmas éden, nincs mit mondani róla. Abban a pillanatban, amikor a hősök elérik a boldogságot, széthull az elbeszélő kód, megmerevedik a narratív világ. A beteljesült boldogság első aktusa a cselekmény utolsó aktusa kell, hogy legyen. A boldogság a banalitás nirvánája, s az elbeszélő kultúra halálösztöne a vezető az úton a boldogság felé. A banális boldogságkoncepció, melyet a köznapi tudat képvisel és a szükség és gond világa gerjeszt, a köznapi tudaton kívül tiltakozással találkozik. A fantázia többet várt az élettől. „Amit mások boldogságnak neveznek, számomra merő csúfolódásnak, merő gúnynak látszik." – mondja Alain-Fournier hőse (Alain-Fournier: A titokzatos birtok /= Le grand Meaulnes/. Bp. 1959. 209. p.).

Mit lehet tenni a boldogságnak a narratívát megtámadó hatása ellenében? A klasszikus elbeszélés megtalálja az ellenszert: a komikumot. Ezért a boldogságmitológia ideje egyben a klasszikus komédia aranykora. Ez a fajta boldogság elég intelligens ahhoz, hogy iróniával szemlélje önmagát. A polgári boldogsághit kora, paradox módon, egyben az irónia kora.

4.16.2.3.9. Harc a boldogság inflációja ellen

A kisemberi boldogságkoncepció, mintegy elégedetlenkedve önmagával, állandó harcot folytat a boldogság képének konkretizálásáért. Az alapvető nehézség abban áll, hogy nem sikerül a konformista sikerkritériumoktól emancipált képet adni a boldogságról. Alapjában a sikert jutalmazza a boldogság, így a boldogság mértéke a siker, a boldogság csak a siker kifejezése. Ha azonban csak kifejezési oldala valaminek, úgy nem lehet az előbbihez képest magasabb cél és új létnívó. A lélek beteljesedési kísérleteit reprezentáló szellemi alakok a szerelemmitológiában próbálnak tovább lépni, ahol a sikert és jólétet gyakran feláldozzák a boldogságnak, keresve a lehetőséget, hogy a boldogságot tekintsék a mértéknek, melynek alapján a sikerkritériumok értéktelenné nyilváníthatók. Ezzel azonban egy tragikus boldogságkoncepcióhoz jutunk, mely lázad a boldogságmitológia lényege, a boldog élet, boldog társadalom, boldog világ képébe vetett hit ellen (pl. *Elvira Madigan*). Ha ezen az úton indul el a fantázia, úgy a szerető a boldogságot is gyakran feláldozza végül a szeretett személyért, s így az a stratégia, mely a boldogságot védte a siker uralmával szemben, a boldogságot is megtámadja, a hőskultusz, a dicsőség, a fenség valamilyen kisvilágra korlátozott feltámadása nevében. Ha a siker intenzitásának az emberi harmónia, s a nagyságnak a teljesség az ára,

akkor le kell mondani a sikerről. Ám ha erre az útra térünk, akkor végül a boldogságról is le kell mondanunk, mert ugyanúgy szembe kerül a nagysággal és teljességgel, mint a siker. Az érzés nagysága kedvéért lemond az érzékenység végül az érzés boldogságáról. Aki lemondott a javakról az örömökért, az örömökről is le tud mondani. A melodráma szokásos konfliktusai ezek. Már a komédiában – pl. Capra filmjeiben – is lemondhatunk a sikerről a boldogságért, a melodrámában pedig a magunk boldogságáról is lemondunk a mások boldogságáért, rendszerint a szeretett személy boldogságáért (ezt a lemondást nevezzük negatív boldogságnak, mely a fenség pátoszával győzi le, teljesíti túl az egyszerű, pozitív boldogságot.) Gondoljunk a *Shining Hour*-beli feleségre, aki tűzbe veti magát, hogy ne álljon útjában férje boldogságának.

4.16.2.3.10. Engedelmesség, szabálykövető fegyelem, „fenntartó egyén"

A hősegzisztencia egy bűnös világ tragikus kegyetlenségéből, s a lét abszurditásának botrányából ered, egy rosszul elgondolt teremtés örököseként: amit az istenek elvétettek vagy befejezetlenül hagytak, neki kell korrigálnia. Eredhet másrészt az „isteni kegyelemből" is, kegyetlen isteni szeretet megnyilatkozásaként, mely leválasztja magáról a függőt, s éppen a traumatizáló konfliktusban jelenne meg így a szabadság ajándéka. A kisember, a hőssel szemben, kész, befejezett, elrendezett világ lakója, melyben a tevékenység céljai és a viselkedéseket összehangoló szerepek pontosan meghatározottak. Az ember úgy áll az élet feladatai előtt, mint a gyárba elszegődő munkás, aki fegyelmezetten igazodik a gépi és szervezeti mechanizmusok követelményeihez. A sikeres ember megfelel az uralkodó játékszabályoknak, melyek keretei között eléri a lehetőt. Az erényes agresszivitás a játékszabályok betartásával nyer. Ő a mindennapok lovagja, ugyanolyan lovagi öröksége a viadal készsége, mint a szabályok betartása. A cselekményhordozó középponti figura győztesként jelenik meg, de a győzelem módja a szabálykövető magatartás, az engedelmesség. Az fut be, aki a legnagyobb aktivitást képes egyesíteni a legnagyobb jámborsággal. (Hasonlóképpen: agresszivitást a jóindulattal.) Szenvedélyes ember, de szenvedélye produktív, társadalmasult, pacifikált. A produktivitásnak eme pacifikált formája, a mysterium fascinans önállósítása, és szembeállítása a tremendummal, a produktivitást leválasztja a teremtésről s a termelés és fenntartás módján definiálja újra. Az ideál, a narratív hős eszménye nem parancsoló, mint a vezér, hanem engedelmeskedő, mint a nyáj, mégsem puszta nyájember, mert verseng, első akar lenni. Az *Airforce* című filmben a parancsnok egyrészt első a csapatban, másrészt a legfegyelmezettebb, mértéktartóbb, mert az egész nevében felelősséget vállaló típus. A mértékadó ember által adott mérték helyességét jámborsága garantálja. De ez sem elég: extrémszituációban derül ki, hogy a mértékadó a mindent adó,azaz a mindent adó joga a mértékadás: ezért áldozza fel Hawks a parancsnokot.

4.16.2.3.11. A kiválástól a beválásig

A kisembercentrikus konformista boldogságkoncepció az átlagembert idealizálja. Emberképe nem lázadó, cselekménye a kisvilágba vezet. A termelés és szerzés, az eszköz s a magánélet boldogsága a cél. A szemérmetlenség, a gőg, a hübrisz, az antiszocialitás, a deviancia gyanújával megterhelt nagyságról való lemondás a törvényt nyilvánítja az ember megpróbálójává. Meg tudunk-e felelni annak, aminek mindenkinek meg kell felelnie? Nem a

túlteljesítés, hanem a beteljesítés, nem a kiválás, hanem az egyesülés az emberideál lényege. Egymással kell versengeni a megfelelésben és nem az istenekkel a meghaladásban, túllépésben, örökös rálicitálásban. A kötelesség (a megbízható munkavégzés, jó munkateljesítmény és a szociális normáknak való megfelelés), a közös mérték mentén való egyesülés a kicsinység erénye, a nagyság bűne ezzel szemben, hogy nem fér el az egymás képére formált lények meghitt kisvilágában, s parazita módon rátelepszik a megtámadott kisvilágokra. A világ a kisvilágok otthonsejtjeiből épül, amelyek határain meg kell fékezni minden hierarchizáló, parazita hatalomkoncentrációt. Minden ember rokon, testvér lészen minden ember, ujjong a kórus, s minden ember kórista. Részben a humanisztikus világvallások szublimatórikus és pacifikatórikus nevelése, részben a polgári társadalom demokratizáló mobilitása ébresztette azokat a reményeket, amelyek populáris kultúrává lecsúszott és általánosult változata a jellemzett kisember-mitológia. A szovjet boldogságmitológia filmjei gyakran a fehér asztalnál végződnek, vidám lakomában egyesül a közösség; eme eszménytől distanciálja magát az utókor a *Taxidermia* második epizódjában. A szabályozott viadal eszménye itt azon a ponton jelenik meg, ahol émelygéshez vezet. A *Taxidermia* „nagy zabálása" parancsra történik: az örömöket is utoléri a „panancsra tettem" szörnyű érzése. Mint ezt Lacan kimutatja, ez korántsem csak a szovjet kommunizmus jellemzője, a szuperkapitalizmusban ugyanúgy beteljesül.

4.16.2.3.12. A boldogságmitológia határai

Már a boldogságmitológia uralma idején megjelenik a „dühöngő" típus, aki érzékenysége, s korántsem érzéketlensége okán dühöng. James Dean „dühöngése" egész más, nincs köze a mai horrorfilmek „dühkórjához". A boldogságmitológia temperamentumos beteljesedését követő összeomlás egyik oka, hogy az új nemzedék fellázadt az engedelmes derekasság képei ellen. Úgy érezték, a sikeres mintaember korlátozottan sikeres; az autentikus siker nem hasonlít a nyilvánvaló sikerre; a társadalom nem a valódi beteljesedést honorálja, s nem a valódi nagyságot, még csak nem is a hiteles minőséget csodálja. A siker, melynek ára a perfekt szabálykövetés: korlátoltságra ítélő játéktér kihasználása, korlátozott siker. Nem az a sikerült ember, aki a legsikeresebb, nem az a nagy narratíva emberideálja, aki hízeleg és alkalmazkodik, megfelel és engedelmeskedik, reprodukálja a feltételeket és pusztán jobb helyre igyekszik szert tenni az adott világon belül. A sikeres kisember örökli a harcos hátrányait, a harcos előnyei nélkül. Besoroztatik a mindennapi élet munka nevű háborújába, természet és társadalom, vagy a társadalmi csoportok frontján (munkásként vagy alkalmazottként), de nincs elég ösztönzése és módja az öntevékenységre, hogy elérhesse a fenséget, illetve annak modernizált változatát, az „autenticitást". A kisember élettapasztalata azt mondja, hogy a törekvő alkalmazkodó sikeres, de nem az a legsikeresebb, aki hízeleg és alkalmazkodik, hanem az, akinek hízelegnek és akihez alkalmazkodnak, aki rákényszeríti magát a világra, erőt és hatalmat szuggerál, területiumává nyilvánítja a teret és időt. A kisember-mitológia karrieristája a szabadságról és nagyságról való lemondás árán sikeres. Másrészt, feladva a fenséget, még csak nem is meggyőzően boldog. Mert aki meghódította a tér és idő területiumait, hódítása által még nem töltötte ki őket önmagát igazoló élettel, nem rendezte be őket a maga képére formálva. A *The Shining Hour* gazdag háza maga a földi pokol. A *Hush…Hush, Sweet Charlotte* hősnője fölött uralkodik a vagyon, terrorizálja a társadalmi helyzet, s az fosztja meg a boldogságtól, ami garanciájának látszott. A fiak lerombolják, amit az apák

felépítettek, nem tudnak élni vele (*Párbaj a napon*). Az első győzelem az eszközök szerzése, a tér biztosítása. Ez azonban mit sem ér egy második győzelem nélkül, melynek lényege az értelem szerzése, a szép-jó-igaz minőségek vagy más értelemadó minőségrendszerek megvalósítása, egy új életé, mely szuggesztív módon ajánlja magát, és csak ő igazolja utólag az érte folyó korábbi harcokat. Ha az ember mindent elér, amit akart, de nem sikerül mit kezdeni velük, akkor elfogyott és nem megvalósult a harcokban. A kisemberi mitológia a szerzés és verseny képei közvetítésével, amennyiben nem sikerül az eredményt átlelkesíteni, ugyanolyan kiürülés felé halad, mint amit a hősmitológia is megélt.

A nyárspolgári boldogságkoncepció veszélyezteti a kalandot, s csak úgy életképes, ha az idilli komédiák, glamurózus boldogságfilmek mellett erőteljes kalandfilm-kultúra is fennáll. Nem szabad felednünk, hogy a műfajok korrigálják egymás üzenetét, s a befogadót a „szupertext" formálja, pontosabban, épp műfajközi-dialogikus természete révén, nem is annyira formálja, mint inkább az önformáló szellemi „barkácsolás" eszközeivel látja el. A „nagy ember" mitológiájával szembeni fejlemény a kisemberé, a hősmitológiával szembeni ellenválasztás a boldogságmitológia. A kaland az átmenet, a küzdőtér, a minőségek és értékek próbatétele és átalakulása, a hagyományos, tartós, statikus és kollektív értékek megrendülése, új értékek keresése egy mobilis társadalom számára, melyben a mobilitásért előbb a kiszámíthatóság, s utóbb még az evolúció árát is hajlandók megfizetni. Ezzel jár az alkalmi és relatív értékek kultusza és az értékrenddel kapcsolatos általános megegyezésről való lemondás. A kalandos elbeszélés a nyitottságot és a kinti varázst, a nagyvilág csábítását és a meg nem állapodottságot mitizálja. A nyárspolgári boldogságkoncepció, mely a természet és az egyén (az emberi természet) megfegyelmezésén alapult, a külső és belső természet tiltakozásának, a defenzív harmóniákkal elégedetlen életlendület lázongásának van kitéve.

4.16.2.4. Kellemesség, undor, unalom

4.16.2.4.1. A „puszta" kellemesség
(A kultúramentes civilizáció örömei)

Lefokozás és öröm szövetsége az öröm puszta kellemességgé való lefokozásához vezetett. Kellemességeket hajszoló, inflált örömökben dúskáló világ az eredmény. Mr. Smith évről-évre szürkébb nemzedékei győzelmének világa azért perverz, mert az önimádat az öngyűlölet túlkompenzálását szolgálja: ez a mániás orgia, mint az önmaga elől menekülő undor által dinamizált közkultúra titka.

A tetszetősséggé lefokozott szépség az élvezetté lefokozott boldogság önreklámozását szolgálja. Az ingerek általános lefokozásának célja a pótkielégülések kultúrája: boldogság nélküli boldogságok, szépség nélküli, hivalkodó dekorativitás. A bolsevik szubsztancializmus, mely titkon a forma nélküli, tiszta tartalomról fantáziált, és a polgári formalizmus, mely a tiszta formát szerette volna megszabadítani a tartalom makulájától egyazon apokaliptikus karneválon cigánykereket hányó kultúra mozgásfázisai. A kommunista rezsimek bukásával a tömegkultúrában is győz a formalizmus: a tartalomérzés tökéletes impotenciájának tünete a remake-kultúra.

A *Penge* elején látható vámpírklubban vagy az *Alkonyattól pirkadatig* zombibárjában szemünk előtt csap át a vigalom iszonyatba, az élvezet terrorba. Nem mond-e ellent e

lefokozási koncepciónak, hogy mindenütt az ingerek radikalizálásának tanúi vagyunk? Több meztelenség, több erőszak a filmekben, az új színtechnikák agresszív, ordító színei, a reklám erőszakosságának növekedése stb.? A szétesett ember fragmentált érzékeinek ajzása azonban nem a létezés felfokozása. A mennyiségi felfokozás végtelensége vagy perverzitása, a felfokozási igény kielégíthetetlensége éppen annak tanúsága, hogy a minőségileg lefokozott ingerek másodlagos és külsődleges felfokozásával keresnek pótkielégülést. Az új ízlés nem a felfokozás zenei eszközeit keresi, megelégszik azzal, hogy felcsavarja a hangszóró gombját. A cél nem az ember felkavarása, csak elkábítása. Az eldurvult embert, a földjéről elűzött majd a gyárban gépek által leváltott páriát durvább eszközökkel lehet kábítani és andalítani. A klasszikus boldogságmitológia az ingerek kellemes lefokozásának és kiegyenlítésének útját járta, s a posztmodern tömegkultúra külsődleges ingerfelfokozása sem jár ehhez képest új utat, pusztán az előre haladó barbarizációhoz igazítja a régi kispolgár életlefokozási stratégiáit.

A glamúrfilmi boldogságmitológia siker és kellemesség kapcsolatára vezeti vissza a boldogságot. A dolgosság és engedelmesség, szorgalom és törvénytisztelet sikerhez vezet, a siker pedig javakra, s a javak kellemességekre beválthatók. Az ölést munkára, a birkózást kommunikációra váltották, s a termelés jutalma a fogyasztás kellemessége. Az intenzitást a termelés próbatételeiben, a harmóniát a fogyasztásban mint elernyedésben pillantják meg. Az intenzitás szenvedésnek tűnik, s a harmónia az élet nyugpontja, leállása vagy eltompulása. Nem a sors a próbatétel, és a személyiség egésze így lemond az életintenzitásról. A konformista banális boldogságkoncepciója az élet intenzitásával és a személyiség szabadságával fizet a nagyság és intenzitás híján való harmóniaként, visszahúzódásként megjelenő boldogságért. A hős tragikus egyoldalúságának szenvedélyes nagyságával szembeni ellenajánlat a kellemességek kiegyenlítettsége, mégpedig két értelemben is: 1./ minden embernek jut belőlük, 2./ és az egyén különböző szükségletei egyaránt megtapasztalhatják a kellemes kielégülés értelmére korlátozott beteljesülést. A kellemes világ jóindulatúan vesz körül, és sokféleképpen kényeztet.

A hiányzó tárgy mindent jelent, a boldogságot, míg a meglevő tárgy önmagát. A fölösleges tárgyak pedig megszállják az időt, terrorizálják a motivációs rendszert, a fölösleges tárgy az acte gratuit forrásaként csábít el irracionális reagálásokra, mint a pisztoly Ferreri: *Dillinger halott* című filmjében, melyet úgy is elemezhetnénk, mint két „felesleges tárgy", a pisztoly és a feleség konfliktusát. A felesleges tárgyak ugyanis a kulturális térben reprodukálják a részösztönök anarchiájának projektált és visszaható, a belső káoszt és szétesést megerősítő hatású anarchiáját.

4.16.2.4.2. A kínok háborújától az élvezetek háborújáig

A harc és munka feladatokra fordít le egy válságot, a boldogság kellemességekre egy sikert. A kellemességek azonban többes számú boldogságok, azaz relatív örömök maradnak, nem fordítódnak le a boldogság mint egzisztenciamód képévé, prózai jutalomszituációk maradnak, melyek ily módon a próbatételek világába vezetnek vissza. A háború célja a nyerés, az ünnep célja az öntékozlás. A szerencsejavakon orientált fogyasztói boldogságkoncepcióban az életet továbbra is a háború logikája uralja, nem alakul át ünneppé. Ez a boldogság csak kellemesség. Épp a boldogságmitológiában, ahol a boldogságot akarjuk, és semmi mást, válik nyilvánvalóvá a boldogság mint harmonikus és problémamentes cél- és végállapot kétséges mivolta. A megszerzett boldogság ábrázolhatatlan: a révbe ért hőstől elbúcsúzunk,

vagy, ha nem akarunk tőle elbúcsúzni, a komikum distanciájába kell hátrálnunk, kívülről szemlélve boldogságát, nevetve boldogságkoncepcióján, csak feltételesen azonosulva vele. A komikus tálalás a beteljesedett boldogságot naiv boldogsággá nyilvánítja. A boldogságmitológia csak a vágyott emberi kapcsolatok és szerencsejavak plátójára jut fel, de nem a boldogság előrelátott, vágyott, mámoros csúcsaira. A plátón berendezett élet pedig komikus, könnyen eloszló kis félreértések és fel nem ismert örömök világa.

Ha a megtalált boldogság képére, az ölelésre vagy csókra rákopírozzák a „Vége" feliratot, ez vagy azt jelenti, hogy a boldogság ábrázolhatatlan, vagy azt, hogy érdektelen, a boldogság kezdete a narratíva összeomlása. Ezért az olyan hősök, akik nem kérnek belőle, s eltávoznak e pillanatban, a történet, sőt a történelem szellemét képviselik (*Trader Horn, My Darling Clementine, Volt egyszer egy Vadnyugat*).

4.16.2.4.3. A boldogságmitológia önkorrekciója…
(… és a siker bukása)

A *The Shining Hour* című filmben az önkéntes tűzhalálból kimentett feleség arca be van pólyálva, csak meghatott szemei ragyognak, boldogan, mert bizonyította szerelmét. A férj is és a néző is most ismer rá az addig kissé szürke, szomorú nő szépségére, mellyel az addigi örök vesztes az alternatív nőtípus, az erős nő fölébe kerekedve válik az emberiesség tanítójává és a viszonyok gyógyítójává. A boldogságmitológián belül a klasszikus melodráma keresi a visszautat a boldogságkép kedvért feladott felfokozáshoz, az élet intenzitásában való igenlése képeihez. Mivel a komédia boldogságkoncepciójában a nyerni tudás művészete a siker és ennek jutalma a boldogság, a melodráma, mely ki nem elégítőnek érzi a kellemes kielégülések halmozását, a komédia boldogságkoncepciójának elmaradhatatlan kiegészítőjeként és korrigálójaként vezeti be a maga boldogságkoncepcióját, az önző boldogsággal szembeállított önzetlen boldogság képét. A melodrámában a veszíteni tudás művészete a boldogság. A siker szadista kategória, a boldogság mazochista. Csak a teljes, odaadó befogadás és önátadás, a feltétlen fegyverletétel hozza meg a boldogságot, mely ezáltal újra tragikus értelmet ölt. A sikerben e tragikus oldódáshoz képest mindig marad görcs és magány, ellenállás és visszatartottság, következésképpen érzelmi és erkölcsi visszamaradottság.

A hős, aki lemondott a boldogságról, végül is lenyűgözőbb beteljesüléseket és szenzációsabb boldogságokat tud felmutatni, mint a kisember, aki hajszolja, gyűjti, kuporgatja és az élet végcéljának tekinti a boldogságot. A boldogságot mint létmódot azonban sem a kisember, sem a hős világában nem látják a mítoszok: az aranykor távolságába helyezik, elveszettként. Ennek variánsa a naivitás vagy primitivitás feltételéhez kötött boldogság koncepciója. A sikertelenebb népek nyilván boldogabbak voltak, mint amilyenek a sikeresek lettek: az előbbiek nem szorultak a kielégületlenség pótkielégüléseinek hajszolására, a siker trófeáira, mert nemcsak keresték az életet, hanem jelen voltak benne. A boldogtalan a törekvő, s ezért sikeres civilizációk kiszorítják a boldogokat, a boldogság mint ígéret a boldogságot mint létmódot. Hulot úr az ambíciótlan, sikertelen ember a *Hulot úr nyaral*, *Nagybácsim* vagy *Playtime* című filmekben, de a *Nagybácsim* kisfiúja számára, a törekvők görcsös, absztrakt, ízetlen és kegyetlen világával szemben ő képviseli a boldogság lehetőségének emlékezetét.

A siker a társadalom általi elismertség és jutalmazottság kifejezése, míg a boldogság az ember élettevékenységének a lét egésze általi jutalmazottsága. A társadalmasultság foka nem

azonos a létesültség fokával. Csak a lenni tudó (életművész) társadalmak jutalmazzák a lenni tudást (a létteljesség virtuozitását és az életvezetés bölcsességét). A siker az ember társadalmasultságának, a boldogság az ember létezésének mértékét fejezi ki. A sikerről beszélve többnyire szerzeményekről, a boldogságról szólva élményekről beszélünk. A boldogság nem siker hanem sikerültség, amely éppen magában beteljesült, önmagát igazoló és külső ítélettől, mércétől és princípiumtól már nem függő mivoltában messzemenően közönyös lehet a környezettel szemben. *A kínai kísértettörténet 2*. öreg bölcse nem szökik ki a börtöncellából a világ nagyobb börtönébe, mert egy még nagyobb világban él, a bölcsesség a lehetséges világok összességének vándora.

4.16.2.4.4. A javaktól az orgiáig
(A tárgyfetisizmustól az élményfetisizmusig)
/A receptív ember történetéhez/

Az „egydimenziós ember" az ideális alattvaló. Reális absztrakcióról beszélünk, ha azok az emberi minőségek, amelyektől a hatalom elvonatkoztat, azok az erények, melyeket az uralkodó rend diszfunkcióvá nyilvánít, valóban kialszanak. A társadalmasulási szükséglet és a létvágy, az elismertségtől való függés vagy ettől való függetlenülési vágy harcaiban mozgósítja a társadalom a parciális kéjeket a boldogság- és üdvtörekvések ellen. Az egyéni magatartás tökéletes beszabályozása, az egyének mint választók és fogyasztók kiszámítható mennyiségekké absztrahálása csak akkor sikerült, amikor a társadalmi hatalmak áttértek az előíró és korlátozó, fegyelmező és büntető kényszerkultúra általi szabályozásról a viselkedés anyagi javak és kellemességek általi kondicionálására. A XX. század közepén kialakult fogyasztói és „jóléti" társadalomban az anyagi javak töltik be ugyanazt a programozó funkciót, amit az alternatív diktatúrákban a rendőrterror. A jutalmat a polgári társadalomban a birtokkal azonosítják, amíg hisznek a növekedésben, felhalmozásban, karrierekben, nemzedékeken át tartó családi és evolutív-kollektiv polgári életépítésben. A XX. század végi „élménytársadalomban" melynek globalizáló, nomadizáló tendenciái kikezdték a polgári egzisztenciát, és így a polgári puritanizmus nyomait alapjaikban támadták meg, a szenzációkultusz, a „hecc", a „buli", a „show", a játék általi kondicionálás lép a javak mellé, sőt mint inkább a javak halmozása helyére. Javak felhalmozása helyett élményeké. Ez persze egy korcs élményfogalmat feltételez, mely a parciális ösztönök izgalmaira korlátozódik. Az élmény nem nagy betűs Élmény, mely csúcsra viszi, hogy előre- s visszamenőleg megvilágítsa az életet, hanem kábító, zsongító, függést nemző, rabbá tevő ingeráradat. Az új stratégia, felszabadítva a személyiséget széttépő, dezintegráló parciális ösztönöket, könnyen, olcsón elérhető ösztönkielégüléseket („élménygazdagságot") nyújtva gazdagság helyett, nagy megtakarításokat tesz lehetővé a hatalom számára, utat nyitva a tulajdon minden eddiginél nagyobb arányú koncentrációja számára.

4.16.2.4.5. A boldogságszkepszistől az üdvvágyig

A boldogság inflációja arra készteti az embert, hogy ne a „boldogságban" keresse a boldogságát, ellenkezőleg, az uralkodó boldogságképtől elfordulva, a bukott „boldogságok" terrorja ellen lázadva keresse üdvét. A fogyasztói társadalom csábításaira válaszol a mítosz, ha a *La*

reina del Chantecler című filmben az imádott, élveteg erotikus énekesnő sorsa negatív fordulatot vesz, s végül apáca lesz belőle. A boldogság képét a siker és az üdv képe is megtámadja és bomlasztja. A boldogságot a hősiesség vagy a sikeresség jutalmaként képzelik el, de a komédiában a siker konkrétabb képe pótolja a boldogságképet, míg a melodrámában, a szeretet és a szerelem hőstetteinek világában, a hősiesség konkrétabb képei dominálnak. Így a boldogság, melynek képe mozgásban tartja a szorongás, a bűn vagy a banalitás világát, beváltatlan ígéret marad. Láttuk: ahol a boldogság kezdődik, ott vége az elbeszélésnek, a boldogság nem elbeszélhető, nincs története (ezért gondolja az emlékezet, hogy a történet előtti és történet nélküli népek boldogok). A vallás számára a halál ígéri az örök boldogságot, s ez a képzelet szükségszerűsége, nem a boldogságot az életből kilopó „papi csalás", mint a felvilágosodás gondolta. Pontos és igaz tudás rejlik e kivetítésben, a boldogság örök transzcendenciájának képében, az immamenciából szökő boldogság eszméjében. Boldogságot és életet nem tudja egymásra vetíteni, egyiket csak a másikon túl tudja elképzelni a fantázia. A boldogság a tiszta kívülség. Ha az „ott" lenne „itt", ha a határon innen lenne elérhető minden túllépés és meghaladás beteljesedése, lehetnénk boldogok.

A boldogságnak nemcsak elérhetősége kétséges, az is kérdés, hogy elegendő-e. A boldogságnak sem lehet mértéke a siker és az üdvnek sem a boldogság. A siker és boldogság még mind relatív jutalomszituációk (ami az egyik miliőben siker, a másikban nem az, ami az egyik lelkiállapotban boldogság, a másikban nem az); az üdv túl van a költség-haszon számításokon, az élvezetek versengésén, konkurencia viszonyaikon és a „lifestyle"-relativitásokon. Nem is sikerstratégiák igazolása és magának sincs szüksége külső igazolásra. Siker és boldogság is bukásoknak és leértékelődéseknek van kitéve. Az ember ördögi és aljas módon törekedhet rá s el is érheti a sikert, s boldog lehet a kárhozatban, önbecsülés, sőt, öröm híján. Az üdv a semmi ellentéte, visszaszorítása, a siker és boldogság azonban semmis lehet. Az üdv nem függhet az üdvözült sikerességétől vagy boldogságától, a sikertelenség, a boldogtalanság éppúgy belefér mint a kellemességek és boldogságok bármelyike. Az üdv korlátlan befogadó, feldolgozó és meghaladó képességet feltételez. Csak az üdv lenne az iszonyat megbízható ellenprincípiuma. Az érzéki képzelet azonban a sikerrel és a boldogsággal együtt akarja megragadni az üdvöt, hogy lehorgonyozza a mindennapi életben. Az üdv lakhatóságát is szeretné egyúttal megmenteni, ezért szereti úgy elképzelni, mint a sikertelenség és boldogtalanság ellenére az utolsó pillanatban mégis visszanyert igazolást, paradox megváltást.

Ne tévesszen meg a felhozott példa, a *La reina del Chantecler*: korántsem teológiai üdvkategóriára gondolunk, az üdvöt az esztétikai üdvkeresés nem köti valamely valláshoz. A *Másenyka* című film postáskisasszonya a békében legfeljebb egy melankolikus románc vagy a késleltetett boldogság receptjére épülő komédia hősnője lenne, ám a nagy háborúban többet talál, mint sikert és boldogságot. Nemcsak a női nemet emancipálja az a pillantás, amelyet a férfi, aki csak játszott vele, végül reá vet, ez az Ember emancipációja.

4.16.2.4.6. Az értelemadás stafétajellege…
(…és az átértelmezés mint az értelem életben tartója)

A siker is elégedetlen önmagával, s a boldogság még inkább; mindkettőt szakadatlan kétely kíséri. A siker a mennyiség rabja, a boldogság a minőségé, a sikernek több siker kell, a boldogságnak nagyobb, nemesebb, mélyebb, teljesebb, meggyőzőbb boldogság. Mind a siker mind

a boldogság képe az átértelmezések nyugpontot nem találó sorának van kitéve. Az átértelmezések eredményeként végül akár a siker, akár a boldogság képe messze távolodik attól, ami kezdetben evidensnek látszott. Minden minőség addig látszik egyértelműen értékesnek, míg meg nem valósítottuk. Miután a megvalósításban feltárultak az értékminőség ellentmondásai, további rangját most már csak átválthatósága biztosítja, egy további minőség lehetőségének feltételeként. Minden konkrét siker és boldogság elégtelensége a siker és a boldogság eszméjét is utoléri. A sikerhez elég az erőszakosság, a boldogság pedig igénytelenségen alapulhat. Minden minőség értékét egy további minőség szavatolja, s az előbbi végül csak úgy lelkesít, mint a továbbihoz való átmenet lehetősége. Siker? Mire jó az? Boldogság? Mire megyek vele? Ezért jelenik meg úgy a horror-iszonyat, mint az első lépések meghiúsulása, a meghaladás, a nekilendülés kudarca, a lépni nem tudás, mint a lét eposzának kibontakoztatására való alkalmatlanság. A hazugság lényege pedig az első lépések, a megtett út, a magunk mögött hagyott stádiumok letagadása. Ilyen értelemben nevezhető, ha úgy tetszik, hazugságnak az egész boldogságmitológia. A boldogság képeinek első mámora, az idilli lelkesültség első pillanatban vakító glamúrjának elhalványulása ösztönzi a XX. századi boldogságfilm felfutásával egy időben keletkezett esztétikai giccselméleteket. Mr. Smith ugyanis a rendtől akar eljutni a boldogsághoz, a meghibásodott tökélytől a hibátlanhoz. Az iszonyat, a borzalom, a szorongás, a bűn és kétely tagadása csak a banalitásra alapozhatja a boldogság képét. Csak azt látják, hogyan felelnek meg egymásnak kötelességek és jogok, s a jogokat, mint a kötelességek jutalmát, túlságosan egyszerűen azonosítják javakkal és kéjekkel. E banális ember- és világkoncepcióban fel sem vetődik a kérdés, joga van-e egyáltalán az embernek a boldogságra? Nem botrányos ostobaság-e a halandó boldogságtörekvése (mint semmi-feledés, iszonyat-feledés), s nem botrányos közöny-e a bűnös boldogságakarása (mint bűn-feledés)? Ilyen feltételek között aztán a boldogság sem jelenhet meg másként, csak mint önfeledés. Ez azonban már csak az élménytársadalom kellemessége lesz. E társadalom hisztérikus sérelmi politikára csábító, népeket és társadalmi csoportokat egymásra uszító ressentiment-érzésekkel operáló, elidegenedett jogkultuszának titkolt lényege az idegen öröm féltékeny gyűlölete, a kéjkultusz követelőző cselédmentalitása.

4.16.2.5. Üdv és boldogság

4.16.2.5.1. A negatív boldogság vagy „sötét boldogság”...
(... mint boldogság és üdv közvetítője)
/A boldogságkeresés konkurrensei: „üdv” és „értelem”/

Ha a boldogság problematikájára adandó választ az üdvben keressük, akkor az üdvöt fogja fenyegetni, ami addig a boldogságot, a fogalom értelmének megfoghatatlansága, ezzel kapcsolatos túlbeszélése és végül kiürülése. Az üdvfogalom terápiás értéke most már az értelemfogalom radikalizáló erejétől függ. Siker és boldogság bemutatott problematikája kettős törekvést nemz. Egyrészt a továbblépés vágyát új és új célok felé. A boldogságképek történetében ez új minőségek szakadatlan felfedezését jelenti, amelyek folyamatosan átveszik a kifáradt minőség terén meghiúsult értelemadást. E folyamat, mely az áldozat vagy a lemondás boldogsága és hasonló melodramatikus vagy akár tragikus beteljesedések felfedezéséhez

vezet, visz tovább az üdvkoncepciók felé. Másrészt, s ez nem ellentétes az előbbi folyamattal, ellenkezőleg, segíti a boldogságkoncepciók elmélyítő áthangszereléseit, kibontakozik a csalódásoknak a boldogságkoncepciókba való bedolgozása. A siker fogalma is átél hasonló átértékeléseket. A csalódásbedolgozások eredményeként előálló siker- és boldogságfogalmak célja az elérhető, megvalósítható és fenntartható siker illetve boldogság képe. Mindenkinek kijáró s egymást meg nem támadó módokon próbáljuk elképzelni a beteljesedést. Olyan formulákat keres a fantázia, később pedig a spekulatív gondolkodás, melyek szerény vagy tragikus boldogsága elfogadhatóvá teszi a létezést, de nem valami végső győzelem felé haladó mozgásként képzeli el. A realizálható minőség és az ideális minőség nem esik egybe, de mindkettő képét igényli a szellem. A boldogságkeresés üdvkeresésre és értelemkeresésre hasad: az üdvkeresést megszállja az önlemondás, ha tetszik a mazochizmus, míg az értelemkeresés ezáltal felszabadul. Üdvkeresés és értelemkeresés kibontakozó munkamegosztása során az üdv többet őriz meg a boldogságból, mint az értelem. Az üdvkeresésről leváló értelemkeresést vezérli a relatív szkepszis, míg az abszolút szkepszis már nemcsak az értelmet választja le az üdvről, hanem az értelemről is az életet. A relatív szkepszis a boldogságot, az abszolút szkepszis az értelmet nyilvánítja illuzórikussá. De még az értelmetlen és boldogtalan élet megélése is lehet hősmunka vagy üdvös áldozat. A szkepszis forrása nyilvánvalóan az, hogy a boldogság és az értelem is parciális erőkként, a fragmentált „részösztönök" örököseiként ágálnak. A boldogság megrendülését az értelemé is követi. Végül nemcsak a reményeket, a számításokat is csalódásnak minősítik. Az üdv azonban az elbeszélésekben olyan „maradék", amely az összes számítások és remények bukása után még mindig nem veszett el, visszaad valami talán megfoghatatlan és megnevezhetetlen részt az elveszett értelemből. A mítoszban az abszolút szkepszisnek nincs helye, a relatív szkepszistől megszállt élménymezővel pedig azonnal szembeállítanak olyan alternatív élménymezőt, melyet még a relatív szkepszis sem volt képes inflálni. A polgári korban sokáig ilyen mező volt a szerelmi tematika. Az *I Walked With a Zombie* című filmben a szeretők sem a boldogságot, sem az értelmes életet nem találják meg, mégis felmagasztosítja őket, hogy átkeltek az élet elátkozott siralomvölgyén, és – ha bűnösen is – szerették egymást. Az üvkoncepcióban hatványozott dialektika rejlik, mely szerint az élet nemcsak egyszerre bűn és büntetés, hanem ugyanakkor egyszerre erény és jutalom is.

4.16.2.5.2. Klasszikus polgári sikerkép
(Felfokozás a lefokozás világában)

Csúcsra törés és melankólia világában bukott istenek, titánok, óriások és nagy magányosok éltek, lefokozás és öröm világában kellemes társaslények, készséges, ügyes emberek, sikeres emberek, karrieristák. A modernizált biedermeier a karrierrel együtt kerül veszélybe. Az élet gerince a karrier, melyről az elbeszélés konkrétabb képet tudott adni, mint a boldogságról. De ha az élet nem jelenik meg többé az előmenetel és szerzés meséjeként, mely a próbatételek eredményeként, pozitív metamorfózisok során át vezet a kívánatos eredmény felé, a valóságos anyagi felemelkedés nem hitelesíti többé a lehetséges lelki beteljesedés kívánásának jogát. Amíg egyenesvonalú ellenállhatatlansággal párosuló kumulatív dinamika jellemzi a kívánatos élet képét, amíg ez a dinamika él, bár igaz, hogy nem sokat tudnak mondani a boldogságról, az előrehaladás képe ébren tart egy várakozási horizontot, amelynek két

jellemzője van: 1./ a sikerek egymásra épülnek, és 2./ az előrehaladás azt ígéri, hogy egy ponton új névvel lesznek illethetők. Ha létezik a „több" és a „tovább", akkor, bármilyen távol, végül is minden lehetséges. A siker érzetének igazi sikere, hogy a boldogságig és üdvig világít, ha erre nincs ereje, megindult a sikerképzet hanyatlása.

4.16.2.5.3. Kegyetlen siker, aljas öröm

A mindent mozgásban tartó de egyben semlegesítő banalitás a remények és a szkepszis kiegyezése, mely feladja az üdv ismeretlenjét, s lefokozza a sikert és boldogságot. A sikert érvényesülésként értelmezi, nyomulásként egy hideg és józan világban – nem azért kell nyomulni, hogy kívánatos célba érjünk, hanem azért, mert aki nem törekszik, nem oszt csapásokat, azt alányomják –, a boldogságot pedig a banalitás éberség-centrikus próza-terrorja csak számtalan konkrét kellemességre feloldva tartja ellenőrizhetőnek, élvezhetőnek, igaznak és egyúttal fokozhatónak. A boldogság kellemességekre bontása a boldogságnak a gazdasági racionalitásba való befoghatóságát ígéri: szolgáltatóktól, gondozóktól vásárolható, akik garantálják minőségét. A kiábrándultan racionális társadalom megtanulja becsülni a kellemességekre bontott boldogság „munkahely teremtő" funkcióját. Ezzel a boldogságot visszaviszik a siker versenymentalitásába, ahol a kettő megerősíteni látszik egymást. A kellemességekre váltott boldogság a felszínen maradást szolgáló napi sikerek szövetségese. Az élet sikere és az élet boldogsága képzetei antikválódtak, azonban annál fontosabbak a napi sikerek és kontrollálható kellemességek. Ha az élet megélni érdemes mivolta nem a létteljességben való egymásra találás mértékével mérhető, akkor a kellemességek bármilyen siker, pl. a bérgyilkos-szakma serénységének és ügyességének jutalmai is lehetnek (*Pulp Fiction*).

A siker, mely nem vezet az élet boldogságához, bizonyító érzés. Feladata a szorongások enyhítése. A megrendült boldogságmitológia regenerációs kísérletei csődöt vallanak az akció- és terrorfilmek érájában. A polgári társadalom már virágzása idején is a kiábrándulást, az illúzióvesztést tekintette a nagy beavató érzésnek, mely a felnőttség ára. A mai akciófilm lényege a polgári beavató érzésnek valamilyen lumpenizálódása, azaz ellenforradalmi demokratizálódása, vagyis a demokráciák kisstílű és hazug, dekadens, önnön egykori értékeik karikatúráivá lett változataihoz való hozzáigazítása. A felnőtt prózát elérő ember egyrészt képes fenntartani magát, alkalmas az életre, másrészt nem vár tőle túl sokat. helyet csinál magának az életben, de nem vár az élettől valami különös további beteljesülést, csak ugyanennek az életnek további fenntartását.

4.16.2.5.4. Haladáshit vs katasztrófaérzés

A fikcióspektrum vizsgálata igazolni látszik az esztétikai evolúció gondolatát. Az elbeszélések folyamai világfolyammá egyesülnek, mely nem áll meg. Létezik valamiféle kiépülő előrehaladás, amelyet az tart mozgásban, hogy nem világos az irány, a tendencia, a cél. A horizont helyet ad a keresésnek, a kérdések nem megválaszoltak, a végső kérdések a legkevésbé. Így minden nemzedék érezheti, van sansza meghaladni elődei kudarcát. A „mesefolyamok" áramában, melynek mozgásait tanulmányozzuk, a „haladás" meséje csak egyetlen mese, meghatározott civilizáció típus sikerkoncepciója: most nem erről van szó. Nem a haladás, hanem a meghaladás az, ami mindenütt jelen van, és amitől nem szabadulhatunk. A megha-

ladás nem feltétlenül haladás, már csak azért sem, mert sokszor régi érték újrafelfedezéseként élik meg. A turbókapitalizmus által közel hozott, a mindennapi életbe beépülő katasztrófák bizonyossága megrendíti a sikereszme és haladásgondolat státuszát. Lehetséges volna siker és haladás mint külső növekedés eszméje helyében a belső, szublimált, szellemi haladás kultusza is, de a későkapitalizmus nem erre az útra lépett. Az új kultúrában az iránytalan mozgás és a veszélyek szeszélyeinek próbatételeiért a kellemességek intenzív és alkalmi, a harcos szabadságát nem korlátozó kéjekre váltásával ígérnek kárpótlást.

4.16.2.5.5. A test örömétől a lét örömeig

Iszonyat, borzalom, szorongás, gyűlölet, harag, felvillanyozottság, vita activa, testi öröm, lelki öröm, a problémamegoldás öröme, funkcióöröm, az élet öröme, a lét öröme sorozat jelzi az izgalmak pozitívvá válását és az izgalmi válságoknak mind magasabb kielégülésekbe való átmenetét, az öröm fejlődési lehetőségeit. A szexuális öröm azért játszik középponti szerepet az örömök narratív reprezentációjának világában, mert benne megy át legközvetlenebbül a félelem, undor, rettegés és iszonyat örömbe, s benne hordoz az öröm legtöbbet a mobilizáló, felajzó negatív izgalmi örökségből. Benne képes egyúttal az intenzíven testi izgalom a legnagyobb szemantikai telítődésre, testi és lelki izgalom s szellemi jelentés az érzelmileg kidolgozott erotikában nem fordítottan arányosak egymással. Az „örömmel élni" élményéhez, az önlét kielégüléséhez képest azonban a szexuális öröm csak parciális öröm. A határozott arculattal bíró, önmagában bizonyos identitás aktivitás- és szabadságérzései korlátozó tényezőnek érzik az erotika mástól függő kéjeit. A *Night and Day* című Kertész-film zeneszerzőjével a zene öröme mindig vele van, a szerelemé hol elhagyja, hol visszatalál hozzá. A hősmitológia a szelf nagy kielégüléseinek soraként ábrázolja a harcos belevetettségét a kockázatos tett mámorába. Az élet öröme más, több ennél is. Nem kell hozzá a harcos koncentráltsága, a kicsit éppúgy élvezi, mint a nagyot; nem a maga dicsőségét élvezi a világ és az élet meghódításában, hanem az élet és a világ dicsőségét, hagyva magát meghódítani általa. Mindezektől különbözik, mindezeken túl van az, amit a lét öröme címén próbálunk szavakba foglalni. A lét öröméhez képest a szelf hőseinek öröme, az önbecsülés kielégülései vagy az életművészet otthonossága a környezetben, mind csak parciális örömök. A lét öröme, az egész öröme, a boldogság legmagasabb értelme, melyhez képest az önlét, az önigenlés és önbizalom erőmutatványai már nagyon korlátolt kielégüléskultúrának tűnnek. Nárcizmus és tárgyszerelem nyugati alternatívája együtt hátrál meg, s ha nem is értelmét, de rangját veszíti. A lét öröme a tárgyi kellemességek és kielégülés jellegű örömök meghaladására törekszik, nem nyugodhatván bele, hogy az öröm csak aktus és epizód. A kielégülés fogalma aktuális, lefutó, lereagáló jellegű, s ilymódon eseményszerű örömre utal, míg a boldogságfogalom tartalmazza az átfogó jellegű, állapotszerű, közegszerű öröm fogalmának, végül is a létmód értelmének lehetőségét. A kielégülés megtérés egy elveszett egyensúlyhoz, míg a boldogság egy új nívó, mely fölötte áll az előző nívó korlátainak, veszélyeinek, meghiúsulásainak és kellemetlenségeinek. A konvencionális boldogságot megtámadják a veszteségek és veresége-gek, az élet örömét nem. A *Night and Day* hőse akkor találja meg a boldogságot, amikor szerencsétlenség éri, s ez mutatja meg, hogy van valaki, aki megtámadhatatlan, feltétlen

szeretettel áll mellette. Az eddig magának elég ember egyszerre rászorul a másikra, életük közös feladattá válik, ami megkettőzi értékét és örömét.

4.16.2.5.6. A létöröm asszimilációs ereje

Ha az iszony-jelek mindazt konnotálják, ami elől menekülünk, s a boldogság-jelek mindazt, amit keresünk, akkor az iszonyat spektrumából kellene átjutnunk a boldogság spektrumába. Ám az új spektrum meghódítását, a mélyére való behatolást akadályozza a kielégülés-jellegű boldogságkoncepció, mely a kíntól, a feszültségtől való szabadulásként, a negatív képét előtérbe helyezve tudja csak látni az örömöt.

Ha a boldogságot sikerül az élménykultúra akut boldogságából krónikus boldogsággá átértelmezni, megindul a kielégülés és kéj kultúrájának átalakulása a lét örömének kultúrájává. A lét öröme a legborzalmasabb harcok funkcióörömében is átélhető, a tökély itt is megvalósul. A lét örömének nem gátja, hanem mozgatóereje a legnagyobb boldogtalanság és a harcos magánya. De nem feltétlen illan el a lét öröme akkor sem, ha, mint a Tatárpuszta című Buzzati-regény háború nélkül maradt hőse életében, amely ezért értelmét is veszti, nem jön el a várt nagy megpróbáltatás, a nagy háború. A lét örömétől nincs megfosztva, aki meg van fosztva a karrierektől, kincstől és dicsőségtől. A kisemberi kisvilágot gyakran a sikerkényszer rabja által nem ismert felszabadulás színhelyeként ábrázolják (pl. Capra), másként nem dicsőíthetnék az ide vezető szerelmi alternatívákat, a szegények szerelmét választó érzelmi hősiességet. Mindez a keleti létöröm-koncepció korlátolt rokona csak, mely minden egyéb siker-, öröm- és boldogságkoncepcióval kombinálható, de azokat mind mellékessé, jelentéktelenné, korfeltételekhez való kényszerű adaptációvá értelmezi át. A lét öröme mindenütt otthon van és semmiféle más beteljesedéstől nem függ. A keleti filmben nem a karrier, a siker, a gazdagság, a szexuális kielégülés vagy bármiféle más konkrét ingerajánlat a fontos. Az igazi szenzáció egy megcsillanó pocsolya vagy hulló falevél. A lét öröme és az élet boldogsága megelőz minden konkrét boldogságot és örömöt, s ezzel mind rabsággá, szenvedélybetegséggé, múló mámorrá nyilvánítja, melyből alkalomadtán a primitív alapingerekhez visszavezető bukás szabadít ki és segít hozzá az egyszerű örömök valóságához. A keleti hős vereséget szenved és lemegy falura: ez a nyitja minden további fejlődésnek (Chang Cheh: *A királytigris aranykardja*). A boldogság nem a boldogtalanság ellentéte, az öröm nem a kín ellentéte; a pozitív oldal azáltal győz, hogy befogad minden negativitást. Öröm és kín, boldogság és boldogtalanság termékeny indifferenciája új vezérelveket feltételez, az egyén önszereteténél erősebb kötelékekkel kapcsol a létezés teljességéhez. A *Trader Horn* vagy az *Apacserőd* végén az egymásra találó szerelmesek komikus mellékalakká süllyednek, a magányos hősnek viszont Afrika illetve a Vadnyugat a társa, ha tetszik: menyasszonya. Lehet, hogy a „magányos hős" a legkevésbé magányos? Sade az iszonyat oldalán pillantja meg iszonyat és boldogság integrációjának képességét (s a modern terrorfilm is ezt az utat járja); a klasszikus boldogságfilm fejlődése a boldogságot szerette volna befogadóképessé tenni minden ellentéte számára.

4.16.2.5.7. A kötelesség: szükséges beteljesedési feltétel

A kisember mitológiájának keretei között, a klasszikus Hollywood és a hozzá kapcsolódó tömegfilm kultúra szempontrendszerén belül maradva, a harci spektrum élményeinek a bol-

dogságfogalomba való bedolgozására a legegyszerűbb, s a kor mintaember-ideálja számára legjárhatóbb út, a kötelesség boldogsága. Az *Apacserőd* nézője az érett férfi kötelességteljesítésében nagyobb boldogságot pillant meg, mint a fiatal szeretők operettszerű párosának bohókás cselekményszála nyugpontra jutásában. A kötelesség fogalma e filmkultúrában egyrészt, a boldogságfilmen belül, komédia és melodráma kommunikációját szolgálja, másrészt, e belsőleges szemponton túlmenően, a harci filmek és boldogságfilmek kommunikációját, lehetővé téve a harci filmek örökségének kamatoztatását a boldogságfilmben. A lét öröme mindenen túl van és ezért mindenben jelen van. A kötelesség öröme az előbbinek közhasznú, polgári változata, kiváltképpen a középfajú társalgó filmformák műfaji szükségleteire áthangszerelve: az önző örömökön való túllépésként. Az előbbit semmi sem korlátozza, az utóbbi a legközelebbi, legnehezebben lerombolható börtönrácsot rombolja le legalább, az önérdekét. A kötelesség szerelmét az szabadítja fel a klasszikus narratívában, hogy ugyanott a szerelem is kötelességgé válik (pl. a megtérés a feleséghez, a csodálatos Jean Harlow-tól a prózaian kedves Myrna Loyhoz a *Wife vs. Secretary* című filmben). A *Hová lettél drága völgyünk* papja esetében a kötelesség szerelme előbbre való és erősebb a szerelemnél, a *Goodbye Mr. Chips* tanárja esetében a boldogság gyorsan elrepül és marad kárpótlásul a kötelesség. Hozzájárult a kötelesség-fogalom dramatikus sikeréhez, hogy az ösztönösséget legyőző józanság előbb lapos ravaszságként jelent meg, mely szembeállította az embert embertársaival, ugyanúgy, ahogy a primitív ösztönök az egyes ember lelkében is szemben állnak és egymás ellen dolgoznak. Az érdekkövető hosszú távon éppen olyan vaknak bizonyul, mint az ösztönkövető. A kötelesség eszméje, e széthúzó erőkkel szemben, nem az élvezet öröm, gyönyör, kéj vagy kellemesség legyőzését és feladását követeli, ellenkezőleg, ellentmondásuk és egymást romboló aknamunkájuk feloldásának eszközeként jelenik meg, úgy, mint az élet lázadása a parciális ösztönök és az analógiájukra meghatározható parciális, „partikuláris érdekek" anarchiája ellen. A kötelesség és a törvény eszméi az élet átalakítóiként és a jellem stabilizálóiként állítják szembe a belátást és a szublimációt az iszonyat és boldogság, öröm és kín között vergődő élet állhatatlanságával. A kötelesség ugyanolyan egyesülés egy közösséggel, mint az öröm egy egyénnel. Bizonyos esetekben a kötelesség pátosza és dicsősége olyan nagy, hogy nem viseli el, hogy a történelmi alak mellé partnert állítsunk (pl. *Jégmezők lovagja*). Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a törvény szerelme ugyanúgy eléri a maga korlátait, mint a test szerelme.

Az első cél, mellyel az iszonyat világának ébredő lelke, a horror hőse küzd, a puszta lét megszervezése, üzemképes állapotba hozása. A hősvilág célja a többlét, a hatékony nagyság, a progresszív életlendület berendezkedése értelmében. A boldogságmitológia a jobblét céljává akarja felemelni, átértelmezni a többlét eszméjét, harmóniává a nagyságot. Az új cél a biztosított nyugalom, a tevékeny egyensúly, a harmónia által garantált béke. A hőstett fizikailag veszi birtokba a világot, a boldogság lelkileg. Ha a kiegyensúlyozott és biztosított létállapotot az együttlét társas boldogságaként akarjuk megragadni, a kötelességet is magában foglalja. A boldogság mint tengelyélmény, a fikciókspektrumnak a hőstettet vagy a kalandot pótolni akaró új aktustípusa, learatja a harc eredményeit és élvezetre váltja a dicsőséget, de nemcsak ezt teszi, pozíciója biztosítása során az élvezetet is szublimálja, amivel nemcsak az eredményeket tartósítja, új örömforrásokat is bevezet. Az új örömformákat új érzékenység garantálja, beleérzés, mások boldogságának felfedezése, a közös boldogság eszméje, amely már nem veszélyeztetett a mások boldogsága által. A közös és okos boldogság, mint életközeli és

mindennapi, köznapiséggá szerveződött üdv eszménye az a mód, ahogyan a boldogságmitológia vulgarizálja a magasabb üdvkoncepciók szellemi vívmányainak a kor és miliő számára megközelíthető részét. A klasszikus boldogságmitológia keretében két hatékony formáját dolgozták ki a felfokozásnak. Az egyik a sötét, a drámai boldogság, melyet a fekete fantasztikum vagy a fekete erotika analógiájára fekete boldogságnak nevezünk. A másik boldogság és kötelesség kölcsönhatása. Boldogság és kötelesség szövetsége tette naggyá a klasszikus boldogságmitológiát, mely e kategóriák kölcsönös feltételezettsége körében haladta meg az unalmas idillt, s vált a szerelmi hőstettek narratívájává. A klasszikus boldogságmitológia első nagy felfedezése, mely a komédia aranykorát a nagy melodráma felé vezeti, az, hogy a boldogság, a kötelesség híján, nem válik nagy kalanddá. A *Jezebel* című film hősnője a kötelesség közvetítésével fedezi fel a boldogságot, melyet önmagában nem tudott élvezni: a nehéz boldogság e nagy személyiséget vonzza, míg a könnyű, „ingyen" boldogság nem érdekelte. A második nagy felfedezés, mely a film noir felé vezet, az, hogy a boldogság nagy kalanddá válásának kedvez a bűn és diszharmónia beépítése a beteljesedés képeibe. A *Dark Passage* című filmben a menekülő ember, a szökött fegyenc gyilkos mozdulatát állítja meg egyetlen érző tekintet, szolidáris hang, a nő jövendő szerelmének első gesztusa. A boldogság beteljesedése mindkét esetben – mind a kötelesség mind a bűn viszonylatában – az üdv felé vezet, az utóbbiban kárhozat és üdv kapcsolatát is belekalkulálva a boldogságkeresésbe.

4.16.2.5.8. A kötelesség nem elégséges beteljesedési feltétel

Freud a kéjkeresést, Jung a harmónia és bölcsesség keresését, Kierkegaard az üdv keresését vázolja fel. Az önérdek, a pár érdeke, a csoportérdek, a közösség szolgálata: még mind tartalmaz valami parcialitást. A kötelesség és törvény az örömtől az üdv (az öröm üdvétől az üdv öröme) felé vezet, de nem ér célba, mert előírt teljesítményként jelenik meg, s nem viszi bele a végtelen progressziót az önmegtagadó önmegvalósításba, önfeledő önmegtalálásba. Az üdv feltételezi a másvalakivel alkotott örömközösség és a közösséggel alkotott törvényközösség meghaladását, az önátadás mindeme lehetséges partnerein túlmenő önátadást egy olyan princípiumnak, akivel/amivel szemben az énnek soha sem lehet igaza, akivel/amivel való viszonya ezért a szakadatlan öntúllépés végső motorja, s akire vagy amire való rátalálás ezért maga az üdv, mint végtelen mozgás, mind nagyobb teljességekkel, mind oldóbb perspektívákkal azonosulva. A fikcióspektrum perspektívája tehát valamiféle üdv, ami tartalmazza az önélvezetet, a másvalakire való rátalálás intim gyönyörét, de a nagyobb közösségekkel való nagyobb egyesülések szellemi élvezetét is, s végül a szellem felszabadulásának mámorát is, mely azzal az érzéssel kezdődik, hogy minden egyesülést szétválás követ. Az érzéki beteljesedés intenzitása továbbra is markáns jelenlétérzést konstituál, ez azonban olyan jelként stabilizálódik, melyre rá kell épülnie a felidézett, mobilizált jelentések mind nagyobb vonzatának.

A *Rovere tábornok* című film csalóból lett partizánja nem egyszerűen áldozatot hoz vagy kötelességet teljesít, többről van szó, arról, hogy az ember felnő a saját jelentéséhez, elcsábítja a rá váró feladat. Hasonlóan jár a *The Left Hand of God* Bogart-hőse, belecsöppenve a pap szerepébe. A feladat által elcsábított ember már csak a dolga meghallója, formakövetelményeknek engedelmeskedik, mint a *Karmelita beszélgetések*ben, melynek hősnője mintha egész életében útjában lett volna önmagának, csak a vesztőhelyen talál magára, énekelve, mint egy strófa, mely nélkül csonka maradna az üdv dallama.

4.16.2.5.9. Az üdv, túl a boldogságon

A boldogság nem végső orientációs princípium, de meseszervező ereje rendkívüli. Gyakorlatilag az összes többi pozitív jellegű spektrumpolarizáló és cselekményalapító princípium gyengébbnek bizonyult, mint a boldogság, s valamennyi inkább a hagyományos elbeszélő világ bomlásához vezetett, mint új narratív világalapításhoz. A hagyományos boldogságmitológia ereje abból fakadt, hogy az elbeszélés nem tud mit kezdeni az absztrakt kötelességgel és a konkretizálatlan üdvvel. A polgárság éppúgy nem tudta konkretizálni a kötelesség, mint a hierarchikus kaszttársadalmak az üdv fogalmát. A boldogság- és sikerkoncepciók lelki elhasználódásából azonban új üdvkoncepciók keresése bontakozik ki, mely Antonioni vagy Bergman esetén a lelki, Eizenstein, Jancsó és Leni Riefenstahl esetén a politikai utópiák formáit ölti. Antonioni és Bergman hősei már csak keresik és már nem is biztos, hogy a boldogságot, s Jancsó filmjei ezt a keresésmodellt, mely a visszavonás erős aktusát is tartalmazza, átviszik a politikai mitológiába is, ellentétben Leni Riefenstahl teuton vagy Eizenstein inkább franciás forradalmi romantikájával, ezért lehettek annak idején meglepőek és nemzetközileg sikeresek. (Eizenstein és Riefenstahl viszonya a francia és német romantika viszonyát idézi fel a XX. században. Bár Eizenstein személyesen közelebb áll a német kultúrához, a klasszikus német filozófiához, a francia romantika orosz nemesi öröksége a forradalmárnak is szellemi ösztönévé vált.) Az üdvkeresés, bár annak saját lendületéből él, túllépi a boldogságmitológiát. Ezért a privát- és közboldogság lelki és szociális utópiáit is túl kell lépnie.

Mit örököl az üdv a boldogságtól? Bár korábbi, eredendőbb törekvések foglalata, mint a polgári boldogságkoncepció, napjainkban túlélni látszik azt, s mindenek előtt az oldódás képét viszi tovább. Kibontakozik az oldódások spektruma és az eksztázisok hierarchiája: oldódás a kéjben, a szeretetben való oldódás, a kötelességben való oldódás, lázadás a társadalom ellen és a magányban, a kozmoszban, a tiszta és puszta létben való oldódás.

A tömegkultúra mai egyik fő problémája, hogy nem tudja megtestesíteni a jelzett üdvkeresést. A politika – szerencsére – már nem tudja megtestesíteni. A narratív mitológiákkal és a politikával szemben újra nőni látszik a vallás vonzereje, ami részben a globális szellemtelenség ürességével szemben állók vagy ebbe belevetettek új közösségkeresésével magyarázható, s inkább fejezi ki a gyülekezet szelleme, mint az üdv vágyát. Részben, amennyiben nem a kidolgozott szervezeti csatornákon zajló tradicionális és professzionális nevelő jellegű emberáramoltatásaként jelenik meg az üdvfolyamat társadalmasítása, hanem a show és az erős, izgatott, fanatikus közösség mozgósítási igényeinek keretében a tömegkultúra narratív formákkal versengő új eksztáztistechnikáit dolgozza ki: ezt nevezzük üdviparnak. A vallás politikává válik, a nevelő jellegű egyesítés és áramoltatás feladatkeresés felé vezet, az élvezői és fogyasztói mozgósítás azonban csak mámoros tömegakciókhoz, „bulihoz" vagy lincseléshez. Mindeme koncerteken üvöltöző vagy meccsek után randalírozó, lecsúszott formák hosszú távon ki nem elégítő mivolta pedig visszavezet a narratív kultúrába, amely már maga is a szkepszis megnyilvánulása. Ha már a némafilm korban is csak meghatódunk vagy izgulunk pl. a *Tízparancsolat* vagy a *Királyok királya* című filmet nézve, ahelyett, hogy mankóinkat eldobva, zokogva megtérnénk, akkor az élvezetkultúra, s nem az üdvkultúra keretében mozgunk. A mese eljut a boldogságtól az üdvig, az élet azonban kin és kéj között vergődik, s az üdvöt is kellemességgé hamisítva, e kellemes üdvöt végül visszautalja megillető helyére, a fikcióba.

4.16.2.6. Boldogság és szkepszis

4.16.2.6.1. A tudás boldogsága

Mivel az üdv a szenvedélyes rajongás, hitelvű áhítat és érzelmi oldódás komplexumát hozza magával, az intellektuális kultúrát alternatív, kritikusabb koncepciók kidolgozására ösztönzi. Ahogy egykor görög felvilágosodás válaszolt a dionüzoszi mámorra, a tudatosság lázadása minden üdvkoncepciót a vizsgálat tárgyává tesz. A megértés szabaddá tesz a megértett összefüggéstől, az önmegértés öngyógyítás és ön-újjáteremtés, a tudás úgy emeli az embert önmaga fölé, ahogy a mágnest a feje fölé dobáló utas jutott fel a mesében a Holdba.

A tudás boldogságát a konvencionális, biedermeier-kispolgári boldogságkoncepció értelmében azonban nehéz boldogságként ünnepelni. Ez az a „kétségbeesésen túli" boldogság, amelyet csak a nagy lázadók és alkotók propagálnak. Az irodalomtanár című Csehov-novella hőse ezt írja naplójába: „Hol vagyok, én istenem? Csupa merő alantasság vesz körül. Unalmas, jelentéktelen emberek, tejfölös köcsögök, svábbogarak, buta nők…Semmi sem olyan szörnyű, ó semmi sem lehet olyan bántó és sivár, mint ez a hétköznapiság. Csak szökni, megszökni innen, még ma, most mindjárt, mert különben megőrülök!" (Csehov. Elbeszélések 1889-1903. Anton Pavlovics Csehov művei. 3. köt. Bp. 1959. 621. p.) A boldogság korrupciója által azonban épp ez a közeg veszi birtokba, veti alá és hasonlítja magához az embert. Csehov Nyikityinjét éppúgy a kicsinyes viszonyok egérfogójaként csábítja a boldogságkoncepció, mint Goethe Faustját: „Ha őt is úgy lenyűgözné a mindennapi kenyér gondja, mint az emberek túlnyomó részét, ha a létért való küzdelmes munkában sajogna a melle, háta, akkor egy vacsora, a nyájas, meleg fészek és a családi boldogság nehezen kiérdemelt szükséglet és az életét megszépítő jutalom lenne; míg így mindennek valami furcsa, bizonytalan jelentése van." (uo. 618. p.). Van-e nagyobb boldogság, mint nem függni a boldogságvágytól s emancipálni a tiszta és teljes létvágyat a boldogságvágy cenzurális hatalma alól? „Rájött, hogy illúziói szétfoszlottak, és most egy új, izgalmasabb, tudatos élet következik, amelynek a nyugalom, az egyéni boldogság már nem velejárója." (uo. 620. p.).

Végigjártuk a poklokat, a mennybe vezető utat azonban nem találjuk. Minden ígért mennyei kört elértünk ugyan, de nem csábított egyik sem végső letelepedésre. Minden hiányra és szorongásra először az ő anyagából való válasz érkezik, minden pokolból először az ő anyagából való paradicsomba lépünk át. Minden megoldásnak megvolt a belső logikája, de egymást kíméletlenül megtámadták és leminősítették. Mintha minden menny pokolnak látszanék egy másik, magasabb mennyből és minden pokol mennynek látszanék a mélyebb pokol köreiben helyet foglalók szemével. Az újat a poklok hozták, a paradicsomok csak a poklok konszolidációi voltak. Bár minden menny csak egy pokol mennye volt, a körök összességének birtoklása, a tapasztalat teljessége éppúgy lehet újabb boldogságkoncepció (= a teljesség boldogsága), ahogyan minden elért teljesség meghaladása egy további (= a végtelen boldogsága), mely még az előbbit is megtartva fokozza, túllépve őrzi.

A boldogságkoncepciók vitájából és kölcsönös leminősítéséből két kiutat találhatunk, vagy 1./ mindig újabb boldogságkoncepció kidolgozását, a szakadatlan fokozást, vagy 2./ a szakítást a fokozással, a fejlődésgondolattal vagy a beteljesedés más (pl. a kezdet tökéletességéhez való visszatalálás) eszméivel, s a polgári próza elfogadását. Az előbbi jellemzi a polgárság nagy korszakát, az utóbbi az elveszett illúziók korát. A posztmodern élménytársa-

dalom az utóbbitól – az értelmes kiábrándulástól – is búcsúzva ismét az előbbi apropénzre váltott változatához tér meg, a kéjek halmozásához. Az üdv, a boldogság vagy az értelmes élet kiábrándult hívei a „jouissance" zászlaja alatt gyülekeznek.

4.16.2.6.2. Művészfilmi és tömegfilmi szkepszis

A szkepszis, többfunkciós jelenségként, a boldogságmitológia peremterületén jelenik meg, lazítva a boldogságkoncepciókat, s az eksztatikus, glamurózus formáktól prózaibb formák felé vezetve, a melodráma illetve komédia nagyformájától így haladunk a problémafilm vagy a telenovela műfajai felé. Ha a beszédmód nyelvi attraktivitása és szellemi intenzitása pótolja azt a beteljesedést, amit az elbeszélt világ már nem nyújt, művészfilm jön létre. Végül, ha a szkepszis egyrészt behatol a formálás centrumába, másrészt a boldogságakarat ellenállásával találkozik, az utóbbi használhatja fel az előbbit a maga újrateremtésére a „fekete boldogság" koncepcióiban.

4.16.2.6.3. Félsiker és önző boldogság

Átok, kárhozat kevésbé árt a boldogságnak, mint a próza. Siker és boldogság viszonya ingadozó, nem mindig világos, melyik a másik mértéke. Hasonlóan talányos próza és boldogság viszonya: nem világos, melyik segítségével haladják meg a másikat. Ha a sikerre törő nagyság merő önzés és erőszak, a boldogság is önzés lehet. A konkurencia-magatartás privatizált hidegháborúját feltételező siker a boldogság hisztérikus szubjektivitásába fojtja bűntudatát. Nem arról van-e szó, hogy privát boldogságként lopjuk vissza a megoldásba ugyanazt az önzést, amelynek destruktivitása és parazitizmusa jobban kifejeződött, amíg nagyságként és sikerként definiáltuk? Nem arról van-e szó, hogy a boldogság csak a siker és nagyság receptív átértelmezése útján menekül szubjektív idealista vagy autisztikus mámorokba, ahol a mások könnye és vére nem felpanaszolható? Siker és boldogság egyaránt a zsákmányoló ragadozó megnyilvánulásai: az előbbi a zsákmány megszerzése, az utóbbi a megszerzett zsákmány élvezete. A pacifikáció csak stílusprobléma lenne, a titanizmus álarcosbálja, ha a prózai ember a siker és bukás teljességét élné meg. Ám nem így van, a prózában a siker nem utólag fizet meg bűneiért, hanem már menet közben. Nem a bukás a teljes siker bűneinek ára, hanem a siker bűneinek ára a félsiker. A kellemességek a félsikerek vigasztalásai. Ezért váltja le a glamúrfilmet a film noir, melynek kínzó gyönyörei jobban lelkesítenek, mint a sima kellemesség. A *Lady from Shanghai* Rita Hayworth által játszott női szörnyetege izgalmasabb, mint a revüfilmek mézes, cukros angyalkája, Ruby Keeler.

Már a klasszikus boldogságfilm – ha nem is üzenete, de struktúrája – jelzi, hogy baj van a törekvésekkel, ha az ember külön jutalomra, igazolásra vár, mintha valahová partra kellene szállnia az életből, és ott várná az élet jutalma. Már itt sem az élet önmaga jutalma, de rosszabb a helyzet a boldogságmitológia leáldozása után, a XX. század utolsó harmadában. A posztmodern filmekben a kíméletlen tolongás világa émelyítő vagy dühöngő élvezetekbe menekül, az örömök dühöngő hajszolása pedig korántsem sikeres menekülés az élet értelmetlen hajszájából, csak annak görcsös ismétlése egy receptív nívón. Az émelyítő és dühöngő élményhajsza képét adja *A boldogságtól ordítani* vagy az *Út a pokolba*, s a jouissance ámokfutásának témája új műfajjá szerveződni látszik (*Vad éjszakák*).

4.16.2.6.4. Kötelesség és szolgálat degenerációja a prózában

A kaland célja kettős: a boldogság és a szolgálat. A boldogság a szolgálat vagy a szolgálat a boldogság szolgája? Az előbbi az üdv, az utóbbi a próza felé vezet. A kalandor kezdetben önmagát szolgálja s boldogtalan, csak erőinek más szolgálatába állítása által találja meg a boldogságot. A hős egy nőt szolgál, aki elbűvöli őt, de a nő valamely közösséget képvisel, melynek védelmére a kalandhős a nő kedvéért vállalkozik. Egy nő boldog szolgálata a kaland mint nagy szerelem. A klasszikus kalandfilm kultúra felbomlása során előbb a szolgálat, utóbb a boldogság eszméje halványul el. A két elhalványult motívum kapcsolata lazul, a szolgálat a fizetett munka, a zsoldosi funkció képét ölti, a boldogság pedig parciális kéj, köznapi kellemesség, mint az előbbi jutalma. A munkában és harcban eladók, áruk, míg a boldogságban vevők, fogyasztók vagyunk. Az eredmény a háború mitológiájának pátosztalan és prózai reprodukálódása a boldogságmitológia helyén. Az üdv és a szekepszis is legyőzi a boldogságmitológiát, de a túlteljesítő üdvöt is legyőzi az igényvisszafogó és alulteljesítő szkepszis. Az élet teljes átracionalizálása, a racionális uralom beteljesedése nem ad helyet más, sem érzéki, sem ideális beteljesedéseknek. Kereslet és kínálat matematikája felé haladunk, a próza az, amivé a szcientizmus fegyelmezi a mitológiát. A *Dallas*-sorozatban még jelen vannak a klasszikus melodráma összes témái, de megfosztva a beteljesüléstől, belegyúrva a kereslet-kíválat viszonya által szabályozott prózába.

4.16.2.6.5. A próza mint legyőzött boldogság

A próza a legyőzött boldogság vagy a boldogság a legyőzött próza? Van-e a kettő között valamilyen sorrendiség. Ha a kaland úgy jelent meg, mint az iszonyat legyőzése, akkor a próza is lehet a boldogság legyőzése, hiszen a boldogság ugyanolyan természetadta impulzív emocionalitás, mint a szorongás vagy az iszonyat. Az iszonyat meghaladásáért, a harc bűneiért és a létfenntartás biztosításáért azzal fizet az ember, hogy lemond a boldogságról, legalábbis a boldogság mértéktelenségéről, feltétlenségéről és kontinuitásáról. A boldogság ugyanolyan jogtalanul helyezi középpontba az egyént, ahogyan az iszonyat világában a rettenetes idegenség fenyegetett: a boldogság talán csak ugyanaz a fenyegető princípium, ezúttal belülről, a kártevő személy oldaláról megélve. A próza neutralitása a törekvések kölcsönös alkalmazkodása, céljaink kölcsönös belekalkulálása, igényeink visszafogása. A világkép annál prózaibb, minél több idegen igényt kell belekalkulálnunk törekvéseinkbe, s a demokratikus tömegtársadalomban válik a mértéktelen boldogság, a mámoros boldogság, az örök boldogság pillanatnyi, de ismételhető kellemességgé.

A boldogság azonban soha nem nyugszik bele, hogy búcsúzni kell tőle a prózáért. Nem akar leköszönni s átadni a főszerepet a gondnak. A boldogságmitológia mindig összefüggésben volt a banalitással, de mindig tartalmazta a túllendülés kísérleteit is. Ha a boldogság a legyőzött próza, úgy akkor következik be, amikor az elért pozíciót sikerül életminőségre, s a jó ellátottság életminőségét új szenzibilitásra váltani. A boldogságkoncepció annál erősebb, minél sikeresebb ama boldogság képének felszámolása, mely pusztán a siker kifejezése. A boldogság a sikerek és javak világát puszta eszközpozícióba utalja vissza, új emberi minőségekre való rátalálásként jelenítve meg a boldogságot, amely tulajdonságok mozgalmasabb, meghittebb és produktívabb viszonyba hozzák az embert társaival és önmagával. Monica

Vitti elkószál *Az éjszaká*ban, hallgatja a délután zajait, megérinti az omló vakolatot: ébred a szenzibilitás, de nincs partnere, nincs helye a társadalomban, ezért melankóliaként, nem boldogságként éled. A boldogság itt kiszállás a rohanó időből, megtérés a jelenhez (és a jelenvalóság képességében egymáshoz), de az új társadalom egyre gyorsabban rohanó vonat, amelyből nem lehet kiugrani.

A próza igénylefokozó erejének szuggesztiója képes kioltani az egész boldogság-problematikát. A boldogság a kezdet tökéletességének mitikus varázsát várja el az élettől, az értelmes élet fogalma az értelemkeresés eredményétől várja a vég tökéletességét, míg a jó élet mai ideológiákban győztes fogalma a próza önjutalmazó jellegében bízik.

A nyomorban, nélkülözésben, a fennmaradásért folyó primitív létharcban élő ember a dőzsölő fogyasztással azonosított élvezetben látja az élet célját. Az élet őt, ő az életet akarja fogyasztani. Az élvezet mint cél annak a létharc-kérdésnek a variánsa csupán, amely így hangzik: ki kit fal fel? A primitív élet teljességgel receptívnek látja a célt. Ha azonban egyszer eléri a célként tekintett élvezeteket, s nem érte el általuk a boldogságot, az átértelmezett boldogságfogalom úgy fog megjelenni, mint a kéjek, kellemességek, receptív örömök meghaladására való készség. A kéjvágy bizalmi válsága mindenféle vágy bizalmi válsága felé mutat. A modern prózában általában minden kívánság teljesül, csak az nem teljesül, amit a tárgy jelentett, amíg vágytak rá. A vágy az utalás céljának, jelentettnek véli a tárgyat, amely a teljesülésben már csak utaló, jelentő entitásnak mutatkozik. A teljesületlenségnek felajzó, a teljesülésnek kijózanító hatása van. A próza korábban a beteljesedés akadályának és a lemondások összegének látszott; ma a beteljesedések végösszegeként mutatkozik meg. A kijózanodás nyitja meg az elérhető beteljesedések útját és maguk a beteljesedések is kijózanítanak. A filmek a XX. század utolsó harmadától nem a mámoros boldogság vagy üdvözítő beteljesedés képeivel végződnek. A poén nem a happy end, hanem a happy end visszavonása, egy végső negatív fordulat (*Rémálom az Elm utcában*), vagy pedig az, hogy a jó vég többszöri visszavonása után bekövetkezése is rossz érzést, bizonytalanságot hagy maga után (a *Terminator* vagy az *Alien* hosszú harcai végén).

A modernizált romantika csúcsra törés és melankólia játékán alapuló hőskultusz, mely a régi hősmitológiánál töményebben melankolikus, mert a modern életben a kalandorrá lecsúszott hős is mind kevésbé találja helyét, s a dicsőséget már a boldogsághit összeomlása előtt feladják, mint emberi sorsperspektívát. A hős megváltásvágya és javító hite elévül, a nagy átváltozásokban és újrakezdésekben nem hívő technopolitika – a banalizált, defenzív felvilágosodás technokrata és bürokrata józanság által átdolgozott világképe – a tudást ajánlja fel a hatalomnak, amelyet addig a fanatizmus szolgált. A tudás a „túlságosan emberi" leltározásaként jelenik meg, mindama korlátoltságok számbavételeként, amelyek által az ember befolyásolható. Ennek esztétikai vetülete a modernizált biedermeier anekdotikusan humorizáló vagy lemondóan megbocsátó, mindent megértő világképe. A modernizált biedermeier, mely lefokozás és kellemességek kapcsolatára alapítja a kisember mitológiáját, a mítoszon belül maradó kijózanodás, mitikus demitizálás, a mítosz önlefokozása, új mítoszként fellépő vulgáris felvilágosodás.

A banalitások leltározásának a XX. század első felében kibontakozó formáiban szunnyadó erényekként jelennek meg a szeszélyek, különcségek és mindenfajta gyengeségek. A XX. század második felében ezt a defektek leltározása váltja fel, a perspektívátlan vergődés és előrehaladó jellemtorzulás képeként (*Trainspotting*). Végül nemcsak a thriller (*Amerikai*

Psycho, Zaklatás), a komédia is eljut annak felismeréséhez, hogy ebben a világban a siker rejti magában a legnagyobb defekteket (*Pretty Woman*).

4.16.2.6.6. Esszenciális közöny
(Posztmodern-globális életérzés)

Az egzisztenciális közöny minden minőség elfogadása, mint a teljes élethez tartozó komponensé, és minden használati szabály elsajátításának distanciált elengedettség árán megvalósuló szenvedélye, míg az esszenciális közöny a minőségek iránti érzéketlenség. Az utóbbi a posztmodernben felhasználja az előbbi kifejezési formáinak vulgarizált változatait.

Jó lenne, ha a negatív pólust legyőzné a pozitív, de elvileg lehetetlen, mert a pozitív, a negatív híján, közönyössé, semlegessé válna. A gonosz világban, a „pokolban" az én érzékeny, a természet közönyös. A boldog világban, a „paradicsomban", az én érzékenységére a környezet érzékenysége válaszol. A lények elébe mennek egymásnak, szolidárisak egymással. A józan világban az én is, a természet is közönyös. A józanság mint végperspektíva a konszolidált kegyetlenség állapota, melyben fokozza a hatékonyságot, hogy nem táplálunk illuzórikus reményeket. A boldogság illetve érzékenység emléke a kegyetlenség oly mérvű konszolidációját szolgálja, ami lehetővé teszi eredményeinek élvezetét. A mindennapi tudat álláspontját próbáljuk rekonstruálni, azt az álláspontot, amely a viszonylag konszolidált társadalmak mindennapi életének arculatáért felelős. E valóságérzék mindig egy fokkal hidegebb, kegyetlenebb, mint a prózát bármilyen szkepszissel igenlő mítoszok.

Az ember, mondja Delbéne, szívesen megváltaná fájdalmait örömeivel. Szívesen lemondana minden örömről, ha cserében szabadulhat fájdalmaitól. Az így elért ideális állapot azonban végül is a halálra hasonlítana (Die Geschichte der Juliette. In. Donathien Alphonse François Marquis de Sade Ausgewählte Werke Bd. 5. 14. p.). Egy indifferens állapot ideálja győzi le a végső örömök és végső fájdalmak között vergődő ember hányattatását? Ez hozná az igazi felszabadulást? Az emóciónál biztosabban vezet a belátás, a vágynál az okosság, de hova vezet? A józan okosság biztonságra akarja átváltani a boldogságot, s a biztonságot a világot munkatárggyá, az embert munkaeszközzé minősítő szubjektum-objektum viszony keretében keresi, melyben a kooperálók kölcsönös alkalmazkodását is megkívánja a helyzet parancsa.

A film noir esetében az esszenciális közöny halálközeli állapot, mely védtelenné tesz a gyilkosokkal szemben (Siodmak: *Killers*). De a gyilkosokat ugyanez az esszenciális közöny jellemzi: előbbi formája tehát halálösztön, míg az utóbbi gyilkos ösztön. Az *Angyalarc* című filmben Robert Mitchum az egzisztenciális közönytől jut el az esszenciális közönyhöz, mely e folyamat végén a pusztításban és az önpusztításban is megnyilvánul.

4.16.2.6.7. Az üdvtől a toleranciáig

Az esszenciális közöny világában a szadizmus pezsdíti fel az életet, mely az *Apokalipszis most* idején még a film témája, később a a szuper-harcifilmek, terrorfilmek korában a filmek formája, már nemcsak a főalak, éppúgy a rendező szadizmusa is. Az ajzott próza akciófilmi szadomazochista kéje kétségtelenül beteljesedési élmény a néző számára a prózának a mindennapok felszínén uralkodó formájához képest. A középosztályi erkölcskrónikák fő témája az apatikus próza (*Az utolsó mozielőadás*, *Amerikai szépség*). A proletár az ámokfu-

tásba menekül az apatikus prózából (*Targets*), a középosztály a szexbe (*Amerikai pite* stb.). Ad-e lehetőségeket a próza a hősiesség és szerelem mitológiája, üdv, dicsőség és boldogság vágya emlékeinek átmentésére a maga szerényebb közegébe? A megváltás, az üdv nem győzelem és nem teljesítmény. Az önmagát végiggondolni igyekvő boldogságmitológia nagy pillanataiban az üdv nem a világ vége vagy a létezés ideális meghosszabbítása a semmiben, transzcendenciaként, hanem a teljességek belső végtelenséget feltáró érintkezése. Az üdv mozgása a polgári prózában kettős: egyrészt egyfajta minimalizmusra kényszerül, másrészt ez a személyes konkretizáció mozgatóerejévé válik. Az üdvöt az érzéki képzelet látványos és emocionális közegében kereső boldogságmitológia számára az üdv mindenek előtt egy másik ember, aki az ént elfogadja, mellette áll, hisz benne és nem hagyja egyedül. A külvilág most már nem káosz, pokol vagy háború, mert nem egymás ellen vagyunk belevetve a világba, s a lélek sem pokol, mert megszűnik az ént életfogytiglani börtönként megjelenítő izoláció. Ezt az üdvöt jelentheti a szerelem, a barátság, a család, bajtársi viszony a harcban, munkatársak viszonya egy kockázatos vállalkozásban vagy elmélyült munkában. A Hawks-kalandfilmekben nagyon erős és felvillanyozó hatású üdv és próza közelsége (*Hatari, Red Line 7000*). Az üdv egyszerűen és sokféleképpen elérhető, közel van, s ha az üdv megvan, nem olyan fontos a végcélként felfogott szerelem vagy boldogság, hiszen az üdvnek eszerint számtalan forrása van, s ha az egyik kiapad, ez csak más forrásokhoz vezet tovább. A szerelemmitológa változatlan ereje abból fakad, hogy a szerelem a kéjjel és boldogsággal együtt ígéri a vázolt értelemben életközelivé oldott üdvösséget. A szerelmi üdv és a tiszta üdv viszonyának vizsgálata mutatja meg, hogy míg sikerül életközelbe hozni az üdvöt, ennek ára az, hogy megindul a prózaivá válás útján. Szeretnénk minden emberrel olyan pozitív viszonyra lépni, mint a kölcsönös igenlés teljességét és intenzitását nyújtó szeretővel. A boldogságmitológiában egy kitüntetett egyénnel lépünk a mámoros egymásra találás viszonyába, ám ez az egész világ által irigyelt privilegizált viszony egyrészt nem biztosítja az egyéb viszonyok minőségét, másrészt, az egész világ által ostromolt állapotként, újratermelhetősége sem biztosított. A fenyegetett és ezáltal szorongással terhelt üdv azonban nem üdv a megváltott világ vagy a beteljesedett létforma értelmében. A tragikus románcok boldogsága valós valótlanság: valós, mert megvalósul, és valótlan, mert nem fenntartható (mint a *Love is a Many Splendored Thing* szerelmeseié a koreai háború kellős közepén). Amíg a boldogság vagy üdv privilégium, addig fenyegetett és mulandó, lényegileg pillanatnyiságra ítélt, a pillanatba száműzött, nincs más otthona. De a pozitív viszony erőltetett általánosítása során a szenvedélyes igenlés toleráns elviseléssé halványodik, a tolerancia képei pedig túlságosan is gyakran kenetteljesen őszintétlenek, önimádó elfogultságtól, gőgtől és megvetéstől áthatva, a számító önreklámozás szolgálatába állítva, a valóságos feszültségek elhallgatása, álmegoldások propagálása által hiteltelenségre ítélve. Az intolerancia hisztérikusan gyűlölködő kimutatása minden eltérő álláspontban maga is intolerancia. A tolerancia nem ismer ellenfelet, s belülről próbálja megérteni a partner álláspontját; a XX. században a tolerancia nem vált nagy stílussá, nem teremtett – legalábbis a nyugati kultúrában – nagy példaképeket. Az akciófilm ezért nem is toleranciát prédikál, lefarag igényeinkből, s a gyűlölet etikáján, a lovagi etika elvadult, eltömegesedett, kiábrándult változatán dolgozik.

4.16.2.6.8. Az „úriember” mint a banalitás lovagja

A lovagi világkép egyaránt fontos egzisztenciálei a szenvedélyes igenlés és a türelmes elviselés, a szolgáló imádat a szeretőkkel, s kegyesség, jóindulat és igazság a szolgákkal, pórnéppel szemben. A lovagi ethosz nem kevésbé lényeges alkatrésze, mely a narratívában a szerelemhez hasonló súlyt kap, a fegyelmezett ellenségesség, a lovagias rivalitás, mely az ellenféllel szemben is fenntartja és érvényesíti az urak és harcosok teljes szolidaritását, kizárva a harcokból a hisztérikus gyűlölködést. A próza, eme örökség letéteményeseként, az erkölcsös háború visszavitele lenne a köznapi életbe: az élet háborújának polgárosult változata, jogok és kötelességek, követelések és tartozások kiegyensúlyozott figyelembe vétele. Az etikátlan hős csak perverz gyilkos, mészáros. Az erő, az erőfeszítés csúcsán, fel kell hogy fedezze a törvényt. Az alapvetően értékneutrális banalitás őrei a háborútól örökölt értékszempontok: a posztmodern ember azért magányos és hideg, mert hidegháborúként szervezte meg, és másként elgondolni sem tudja a mindennapi életét. A XX. század elején még nagy illúzió, hogy létezik a magas kultúra szolidarizáló ereje, hogy a kultúrában való egymásra ismerés áthidalja az etnikai, gazdasági és politikai meghasonlásokat (Renoir: *A nagy ábránd*). A XX. század végének botrányos illúziója ezzel szemben az, hogy az ellenfelek szolidaritása lehetetlen és fölösleges, hogy a „nagy illúzió” nagysága nem valami reális lehetőséget tükrözött. A gyűlölet, a hisztéria és paranoia öngerjesztése, az uszítás mint a szellemi ekszтázis „korszerű” formája arra vall, hogy a mai kultúrában a lovag, s ennek polgárosult változata, az „úriember” eszményét leváltotta az intrikus főszerepe.

A próza is szert tehet bizonyos pátoszra, amit az a meggyőződés táplál, hogy a banalitás nem feltétlenül elaljasodás, és az élelmesség sem mindenképpen alantasság. Ezt a pozitív élelmességet formálja meg Perczel Zita és Törzs Jenő *A meseautó*ban vagy Ráday Imre a *Dunaparti randevú*ban. Az építő, alkotó élelmesség már a *Helyet az öregeknek* című filmben is elveszettként jelenik meg, de még visszanyerhetőként. Ez a polgári pátosz teszi lehetővé a polgári felnőttséget, melyet az élménytársadalom örök kamaszkorra vált vissza. A hőskorszakot nem lehet leverni, legyőzni, a banalitáshoz való merészség, a paraszt és polgár köznapi hősiessége jelenti a folytatását (az előbbi a westernben, az utóbbi a melodrámában). Freud ugyanúgy a banalitás hősiességében látja a gyógyulást, mint a glamúrfilm a boldogságot. A posztmodern biopolitika megalapozásához ezzel szemben mindenek előtt a betegséget kell az egészséggel emancipálni. Ezt egy megvásárolt, sztárolt, kényeztetett elit vállalja, ezért nincsenek már olyan mértékadó emberei, mint Sartre vagy Brecht. Míg a posztmodern elitkultúra az egészség és teljesség mindenfajta vágyát és törekvését gunyorosan, naivitásként vagy demagógiaként, a szadista felettes én parancsolataiként utasítja el, a tömegkultúra kénytelen az őrületet továbbra is őrületnek, a bűnt bűnnek stb. tekinteni, különben összeomlanának műfajai (pl. a thriller vagy a krimi).

4.16.2.7. Intenzitás és harmónia (A boldogság alapstruktúrája)

4.16.2.7.1. Az iszonykép mint az ősboldogság emléke

Hogyan jön létre az erő a megpróbáltatásból, a kreativitás a neurózisból, s a véletlenek játékából a harmónia és a kétségbeesésből a boldogság? Ez a kaland alapproblémája, melyet a kalandos elbeszélés mint a keresés története tovább ad a megtalálás kifejtésével megbízott boldogságmitológiának.

Az intenzitás az anyag és erő vajúdásában jelenik meg, a harmónia a formaadás sikerében létesül. Az előbbi volt, az utóbbi lett. A természeti lénynek a természet, a faj kölcsönzi a test és az élet biológiai formáját. Az ember, aki nincs készen, mert nem kölcsönlény, a testet eszközökkel egészíti ki, az életformát pedig céljai megálmodásával, élete értelme kitalálásával teremti meg. Az értelem és a boldogság problémáival foglalkozó kreatív lény egyre többet vállal magára a feladatokból, melyeket előbb a közösség vállalt át a természettől. Amit előbb a természet spontaneitása, a nagy egészek összjátéka, majd a társadalmi egészek specializálódott egymásra hangolása testesített meg, végül az egyed feladatává válik.

Kezdetben volt a halmazok (atomhalmazok, sejthalmazok, környezeti tényhalmazok, emberhalmazok) vajúdása. Ezért jelenik meg úgy az ember, mint akit kínoz az intenzitás, és aki kínjában – megismerve a problémát és eszközöket teremtve – kialakít egy harmóniát (pl. fázik és felfedezi a ruhát, megismeri a meleg ruha boldogságát, a tél és a fagy feletti győzelmet, míg az állatban nem tudatosul a meleg prém boldogsága, mert nem bujhat ki belőle). A legnagyobb iszonyatok kéje, a thrillerek és horrorok sötét szenzációi gyakran a legősibb boldogságok képei. *A megnyúzott nők* című film hőse pl. a nők lehántott bőrébe öltözik: a slasher-kép két eredeti élményre megy vissza, két őskéj emlékezetét képviseli. 1./ A vadász gyönyörét, aki felölti magára a legyőzött lény prémjét, bőrét, ezzel megkettőzi testét és legyőzi a telet, 2./ és a magzat gyönyörét, akit körülvesz, ellát és táplál, meleggel s táplálékkal áraszt el, és elringat az anyatest. Mindezt a kései kultúra azért ismétli slasher-képként, mert 1./ az állattól sem volt jogunk elvenni bőrét, s az idegeneknek (indiánoknak és fehéreknek) sem volt joguk megskalpolni egymást (ahogy a westernben tették): mindezt mint jogtalanságot, sőt, mint abszurditást, az egymás közvetlen kiegészítőiként megjelenő férfi és nő viszonyában lehet legegyértelműbben kifejezni. 2./ Slasher-kép ez azért is, mert az anyába való „visszabújás" vágya nem illeti meg a felnőttet, a tevékeny életnek le kell győznie a regressziós hajlamokat, s az ellentétét katasztrófaként és bűnként jeleníti meg a fantázia.

4.16.2.7.2. A társadalmi harmonizáció korlátai…
(…és a kéjökonómia mint intenzitáskezelés)

A biológiában az intenzitások kötik össze a harmóniákat, a harmónia felborulása aktiválja az intenzitásokat, míg a társadalom – amennyiben meghaladja a természeti társadalmakat – nem ismeri többé ezt a természetes nyugalmat, alacsonyabb szintre lenyomott harcokat összefoglaló rendet, nyugalmat és szépséget –, ellenkezőleg, a harmóniákat csak az intenzitásokat szolgáló regeneratív szünetekként ismeri.

Míg a természeti intenzitás magával hozza, az erőfeszítések kimeneteleként, a természetadta harmóniát, a társadalmi közegben tenyésző tudatos harmonizációs kísérletek a természet ellenállásával találkoznak. A természeti intenzitások levetik a társadalom és kultúra művi harmonizációs kísérleteit, a társadalmi dinamika pedig legázolja az egyéni lélek harmonizációs ambícióit. A kellemesség- és boldogságérzések annyiban jelennek meg, amennyiben a felborult harmóniát leváltó új harmonizációs koncepció a korábbiaknál nagyobb intenzitásokat képes kívül tartani és legátolni vagy visszavenni és befogadni, harmonizálni, s a boldogság addig tart, amíg ez a harmonizációs képlet bír az intenzitásokkal. Az ember boldogsága azért olyan ingatag, mert a művi képlettel, kulturális boldogságkoncepcióval szemben minden természeti harmónia csak nyersanyag, előfeltétel, azaz intenzitás. A hátrányok előnye, hogy a boldogság éppen azért tud magáról és ismeri önmagát, mert tudatos erőfeszítések terméke; a természet nem ismeri a boldogságot, csak a kellemességet. Freud az onto- és filogenezisben is kereshető elveszett kellemesség visszaszerzésének látja a kéjt (s a filogenetikus szempontot viszi végig Ferenczi a thalasszális regresszió elméletében). Az elveszett kellemesség utólag tudatosul, elveszettként válik láthatóvá, s csak az elveszettség alkotja meg belőle a boldogság képét. Az elveszett boldogság azután a továbbiakban már csak keresett boldogságként őrzi drámai tudatosságát. Az elveszett reális boldogság százféle hipotetikus boldogság képében kísért, gúnyol és mozgósít.

4.16.2.7.3. Robbanó – szellemi – intenzitások

A szellem mint a szükségszerűségek hálójában felbukkanó, okok által sakkban tartott szabadságharcos aktivitás, szándéka szerint legyőzi – azaz a maga tágabb látókörű összefüggésébe beemelve rendben tartja – az ösztönt, a kultúra befogja a nyers természeti erőt: ezt az egész világtörténelmet kitevő folyamatot ábrázolja a mítosz káosz és rend harcaként. A szellem alapja a megkülönböztetés, terméke pedig a megkülönböztetések rendszere. Az öndifferenciáció, a belső bonyolultság verseng a világ bonyolultságával. Míg az utóbbi egyszerű adottságnak látszik, az előbbi progresszióként jelenik meg. Ám a szellem is a világ része, s progressziója és beavatkozásai az egész világot progresszív aktivitásba hajszolják: robbanó intenzitásokká téve a nyugodt intenzitásokat. A boldogság sorskérdés is: ha az ember nem talál nyugalmat a boldogságban, minden stabilitásra veszélyes őrületté válik létezésmódja.

A *Conan, a barbár* című filmben a hódító sereg formájában tör be a nyugodt intenzitások világába a robbanó intenzitás, a hódító sereget pedig a hódító terve, s a véres mítosz fanatizáló ereje mozgósítja. Kertész *Night and Day* című filmjében az asszony szerelme a nyugodt intenzitás, míg az alkotás és siker a vele konkuráló robbanó intenzitás. A Robert Rossen által rendezett *Body and Soul*ban az asszony szerelmével, mint nyugodt intenzitással szemben robbanó intenzitásként megjelenő karrier csúcsán sikerül visszavinni a robbanó intenzitásba a nyugodtat, leválasztva az alkotás és teljesítmény öncélú szépségét a tőke irracionális és destruktív dinamikájáról. A boxoló fellázad: visszahódítja a sportot az üzlettől, nem hagyja, hogy a tőke érdeke döntsön sikerről és bukásról. A szélhámos és kriminális kultúripari bálványépítés uralmát megdönti az ember önépítése jogának érvényesítése.

4.16.2.7.4. A boldogság páriakoncepciója
(Harmónia mínusz intenzitás)

A mitológia káosz és rend harcára, a boldogságmitológia intenzitás és harmónia harcára épül. Sokféle boldogságkoncepció van, ám ha ezeket folyamatként tekintjük s a boldogságkeresés történetét akarjuk megragadni, a boldogság legmagasabb ideálja, mely maga mögött hagyja a korlátoltabb boldogságkoncepciókat, intenzitás és harmónia egységére tör. Miért intenzitás és harmónia egységét keresi a boldogság? E cél a boldogságkeresés hosszú tanulási folyamatának eredménye. Nézzük meg előbb, mi az, amit maga mögött hagy a kettős követelményt támasztó, a beteljesedést megkettőző boldogságkoncepció.

Mindaddig, amíg az élet háború, a katasztrofális formákban jelentkező, támadóként fellépő idegen erők birkózása az általuk riadóztatott és a megpróbáltatások által felnevelt személyes erőkkel, addig az ember kínzójaként jelenik meg az intenzitás, az intenzitást éljük át gonoszként, és az intenzitás ellentétét keressük. Ezt az élményökonómiát tükrözi még Freud elmélete is, amennyiben feszültségcsökkenésként jellemzi a kielégülést, amelyet ezen az elemzési szinten nem különböztethetünk meg a boldogságtól.

A létfeltételekkel való konfrontáció által igénybe vett ember, elmerülve a létharcban, az intenzitásban látja az okot és a harmóniában a célt. A csúcsra járt erők izgalmával, az intenzitással szembeállított harmónia az elnyugvás képét nyújtja. Az intenzitás meghaladásaként bemutatott harmónia nem a több élet, hanem a kevesebb élet képeként képzeli el a boldogságot. Az intenzitásról levált, vele szembehelyezkedő harmónia a kellemesség. A boldogság páriakoncepciója semmittevésként, elnyugvásként, az erők kíméléseként, spórolásaként képzeli el a boldogságot. A páriautópiában mindent mást csinál. Mindez egy barbár boldogságkoncepció őrzése a kultúra üledékében: a barbár királyt, primitív zsarnokot úgy látják el szolgái mint egy csecsemőt, más emeli ajkához a poharat, más vakarja, ahol viszket stb. A boldogság páriakoncepcióját – mely a vita activa és a vita contemplativa minden erényének megspórolásaként képzeli el önmagát –, egy magasabb nívón nemcsak az aktivitás vagy a szellem, maga az élet nevében is elutasítják, mert az élet olyan primitív ideálját fejezi ki, amely a halálhoz hasonlatos. Az intenzitással szembeállított harmónia eszménye az ásványok nyugalma, a kristályok tökélye alapján képzeli el az élet beteljesülését. Az élet olyan győzelmeként, amely nem viszi magával a győzelembe az élet törvényeit. A páriaboldogság túl szilárdan s keményen szeretne tökéletes lenni, ezért tesz – ahogy akár az értelmes és aktív élet, akár a magasabb boldogságkoncepciók szempontjából ábrázolják – gerinctelen, buja „rongyemberré". A páriaboldogság kiürülés, önfeladás, visszahanyatlás a céltalan ernyedtségbe. Az ember mint definiálatlan állat, magából a definiálatlanságból nyer kielégülést s nem az öndefiníció problémamegoldó örömeinek alkalma számára a definiálatlanság. A pária győzelmei csak arra jók, hogy feleméssze, felélje őket. A kellemesség megfékezett, legyőzött intenzitás, az intenzitás meghaladása, az ellene való lázadás. De az intenzitáson való kívülhelyezkedés, a primitív boldogság békéje nyugtalanít, mert kiszolgáltatja a boldogot az ideiglenesen kiszorított, de meg nem semmisített iszonyatnak.

Van egy fordított páriakoncepció, mely az előbbinek nem meghaladása, hanem még hozzá képest is regresszió, a harmóniafosztott intenzitás, pontosabban a harmónia ismeretétől és akaratától nem befolyásolt intenzitás. A harmónia mínusz intenzitás képletét kiegészíti az intenzitás mínusz harmónia képlete, az álmos tétlenséget az orgiázó tombolás. *A boldogság*

madara című filmben a démoni lény csábdala egész seregeket elaltat; ugyanitt megjelenik a második páriaboldogság is: a lakoma elhülyít, az aranykincs birtoka, a hirtelen gazdagság nem jólétet hoz, hanem mindent eltékozló orgiát. A magyar polgári komédia újgazdagjai élvezni nem tudott örömöket hajhászva válnak nevetségessé (*Hyppolit a lakáj*).

4.16.2.7.5. Az elveszett intenzitás ambivalens vágya

A boldogság páriakoncepciója az elveszett és ezért tragikus, újra megtalálni vágyott és ezért szenvedéllyé, életcéllá vált boldogságot az animális kellemesség aprópénzére váltja. Az élet céljaként felfogott boldogságot annak a kellemességnek a mintájára képzeli el, amely pusztán az élet szünete volt. A boldogság páriakoncepciójával való elégedetlenség ösztönzi a képzeletet az intenzitás újra-bedolgozására a harmónia képeibe. Ennek a bedolgozásnak barbár illetve dekadens változatai a destruktív kéjre épülnek, s csak váltakoztatják az élőhalott harmóniát az öldöklő intenzitással, korántsem hozzák közel őket egymáshoz. A képzelet egyszerre akarja a végleteket és pólusokat, meg akarja haladni a specializáló harmóniákat, s mi lenne alkalmasabb, mint a páriaboldogság elvetése: fellázadni az odavezető specializációk ellen? A boldogság harmonizált intenzitás és intenzivált harmónia; a lehető legnagyobb intenzitást befogadó harmónia és a lehető legnagyobb harmóniává befogott és elrendezett intenzitás. A boldogság továbbá az intenzivált harmóniák és harmonizált intenzitások stabilizálása, a dinamikus egyensúly önmagához való szakadatlan megtérése, önújratermelése. A stabilitásnak ezen felül nem szabad elvennie a fokozás lehetőségét. A felvillanyozott nyugalom nem vághatja el a további fejlődés útját. Egyrészt intenzitás és harmónia egységére vágyunk, másrészt egyre több intenzitást szeretnénk átmenteni a harmóniába. Ennek a vágynak a megtestesülései a wuxia tetők felett suhanó vagy a fák koronái között szálló harcosai. Nemcsak boldog életre, nagy életre is vágyunk. Nemcsak kellemességre, hanem megrázó, rajongó, mámoros és hősies, nagy boldogságra. Szeretnénk átmenteni a boldogságba minden hősiességet és kalandot. De ha a kalandot és hősiességet beemeljük a boldogságba, jön velük a háború és iszonyat. A kis boldogság, a puszta kellemesség mintájára berendezett boldogság, az intenzitással szembeforduló és vele szemben berendezkedett harmónia, mely a háborúnak mint intenzitásnak, a nyers erőnek és kegyetlen küzdelemnek engedte át az életet, és maga ennek a harcnak puszta szüneteként rendezkedett be, eseménytelenné és tartalomszegénnyé vált, s kiszorult az élet centrumából. Az életet átfogó és habzsoló nagy boldogság, mint a háború legyőzése, az élet elhódítása a háborútól, az intenzitások integrálása a harmóniába, kizsákmányolja a háború, káosz és iszonyat mitológiáit és nem menekül előlük. A szentlegendák igazi hollywoodi megfelelői modern városi legendák, profán legendák, tragikus sorsú zeneszerzők, sportolók történetei. A *Young Man With a Horn* nemcsak egyazon környezetben játszódik, mint a gengszterfilmek, hőse is épp olyan rabja trombitájának, mint a gengszter a fegyverének.

Intenzitás és harmónia keresett egysége a boldogságon belül találja meg azt a két mozgatóerőt, amelyeknek a boldogság a mitológia primitív differenciálódási fokain s az egzisztenciálék rendszerének madártávlatból szemlélt összstruktúrájában csak egyikét képviseli, a kombinációt, a vonzást, a pozitivitást, a kommunikációt. A boldogság mindig kapcsolatban marad a kalanddal, azzal a szelekciós, próbatételi, beavatási szférával, amelyen át kell kelni érte. A kaland a boldogsághoz hasonlóan kétértelmű, mert maga is tartalmazza már a boldogság vágyát, kísértését vagy az elmaradtán, elvesztésén érzett sértett haragot, míg a hőskalandnak,

a háborúnak, és az őskalandnak, az iszonyatnak nincs feltétlen szüksége a boldogság képére vagy hitére. Az örök háború is tele van kellemességekkel, a láblógató nyugalom gyönyöreivel (mint a hidat megszálló csehek szieszt*á*ja a vörösök rohama előtt a *Csapajev*ben), sőt a háború a harc sötét, szadista és mazochista kéjeit is ismeri, de nem feltétlenül alkot magának képet a boldogságról vagy a békéről, mint a háborút leváltó alternatív létmódokról, s aligha tudja elképzelni a békének a háborúval versengő produktív intenzitását, az intenzitás kivonhatóságát a létharc kegyetlenségéből.

A *Young Man With a Horn* megszállott hősének jajongó, felsikoltó trombitája soha nem hallott hangot keres, mely visszavinné az életerőket az elvesztésüket siratómelankóliába. Intenzitás és harmónia egysége végleges a boldogságot lehetséges létmódként elképzelő boldogságkoncepciókban, melyek szerint ember és társadalom még nincsenek készen, az ember úton van önmaga felé, félúton a kárhozat és üdv, vagy a természeti állapot és a társadalmasulás között. A szerényebb koncepciókban az intenzitások harca vezérli az életet, a harmónia pedig a háború szünete (vagy a feladattal birkózó erő nevelődése során az a pont, ahol felnő a feladathoz és eléri a győzelmes perfekciót vagyis a harc dicső csúcspontja). A harc szüneteiként vagy nagy pillanataiként koncipiált boldogságvíziók igen közel vannak a páriakoncepcióhoz, mely a munka szünetének vagy a munka erőfeszítéseit lereagáló reaktív tékozlás ünnepének tekinti a boldogságot. A „boldogság csak pillanat" érzése mégsem szükségképpen páriaérzés, mert ez a pillanat intenzív pillanat lehet s az intenzitás aktív lehet, mellyel megindul az aktivitás és intenzitás kivonása a háborúból és a béke szolgálatába állítása. Az első bevetés óta érzi, mondja *Az ördög pilótája* című film Bogart által játszott hőse, hogy az életet csak kölcsön kaptuk. A kalandok nevelő próbatételei tanítanak meg gazdálkodni e kölcsönnel.

4.16.2.7.6. Az intenzitás harmóniavágya

Intenzitás és harmónia egyesítésének, az intenzitás harmónia általi befogadásának, a harmónia intenzitás általi növekedésének, az intenzitás élvezetének és a harmónia növekedő, differenciálódó, mobilis, dinamikus természetének feltétele, hogy az intenzitás belsővé váljék, magában ismerje fel őt, – az élet saját erejeként, hódító, térfoglaló, a meghódított térből és időből a maga számára közeget alapító és azt uraló hatalomként –, a külső intenzitások meghatározó uralma alól éppen ezáltal megszabaduló személyiség. A hős születése az erő és a forma találkozása a formáló, formaadó erőben, ami az erő reflektált önlegyőzését feltételezte: önmaga fékje, nem idegen hatalom fékezi. A hősmunka az önuralommal bíró erő jótékony uralma által az életnek adott forma. A forma azonban előbb csak megfékezi az erőt, s csak később teljesíti be; előbb csak a háborút humanizálja s csak később alakítja ki magát a háborúval produktív békeként szembeállított teljes létezést. Csak az átfogó formaadás szabadíthatná meg a létezést önemésztő jellegétől, a háború még csak a frontra tolja el a káoszt s csak a szembenálló néptesteket, belső rendjüket szabadítja meg tőle, nem viszonyukat. A hős és a kalandor az intenzitáson belül testesítik meg intenzitás és harmónia egységét: ők a keresők. Ezért szüksége van a fantáziának olyan velük szembeállítható alakokra, akik a harmóniában képviselik az intenzitás felidézését. Az intenzitás elől menekülő vagy a harmóniát kereső, vagy az intenzitás illetve harmónia rabjává váló alakok galériájának feladata, hogy kidolgozzák az összes utakat és tévutakat.

Az intenzitás harmóniavágyának képe a klasszikus filmi elbeszélésben a férfi vágya a nőre. A magányos lovas lejön a hegyekből, véres harcok vannak mögötte, de előtte is, ő pedig rajta feledi tekintetét a korareggel beeső fényében dúdolva reggelit készítő nőn (*Shane*).

Az intenzitás vágyik harmóniára. A kínzó intenzitás kínjainak csökkenését ígéri a harmónia elképzelhetősége. A kín az életforma által meg nem szervezett erő, mely a bomlás állapotában forrong. Ebben az állapotban az erő gyengeséggé válik, mert az erők nem tudnak hatékony erővé válni, együttműködni. A kínban csak erők vannak, nincs erő, s az erők, határvonás, hatóterület kijelölése, célok kitűzése, közös célok és kölcsönös önkorlátozás híján, egymás ellen fordulnak, egymást pusztítják. A nagyforma pedig éppen azért nagyforma, mert egyre nagyobb erőknek és az erők gazdag sokféleségének biztosít kibontakozást, csak azon a határon fékezve meg őket, ahol a további kibontakozás katasztrófához vezetne, a katasztrófában az egymás ellen forduló erők elkorcsosuló leépülése által adva vissza a cselekvés által birtokolt hatalmat a nyers történéseknek, a felbomlott rend maradványait a káosznak, az összeomlott formát a nyers anyag vajúdásának. A magányos intenzitásnak a harmónia képe az üdv, de a magányos harmónia is vágyik az intenzitásra. Miért?

4.16.2.7.7. A harmónia intenzitásvágya

Az erők kínozzák egymást, egymásnak is kizsákmányoló és gyilkos ragadozói, de a rend, a forma, a szerkezet, a szervezet is kínná válik, ha elhagyja az erő. A kalandban az intenzitás keresi az utat a harmónia felé, míg az önmagával elégületlen, undorrá vagy unalommá válás által fenyegetett kellemességben vagy a nagyobb boldogságot kereső boldogságban (mely ezért boldognak tudva ugyan, mégis boldogtalannak érzi magát), a harmónia keresi az utat az intenzitás felé. A klasszikus kalózfilmben a kormányzó lánya, a palota szigorú és parancsoló hölgye, beleszeret a vad kalózba és elhajózik vele (*The Black Swan*)

4.16.2.7.8. A boldogság komponensanalízise

A boldogságot állapotként elképzelve felvetődik a kérdés, melyek az építőelemei. Egyneműek vagy különneműek? Izgalomtermészetű építőkövekben (kéj, thrill) vagy nyugalomtermészetű építőelemekben (kellemesség, béke) kell gondolkodnunk? A boldogság szimpla koncepcióit egyoldalú statika vagy dinamika fenyegeti, mely könnyen rémképpé válik. Az ellentett természetű építőelemek egymásra kezdenek reagálni, háború és szerelem, intenzitás és harmónia, erő és forma utánozzák egymást. A harmónián belül is megjelenik az intenzitás, intenzív boldogságként, mely elvitatja a destruktivitástól és a szelekciótól a szenvedélyes élet jogát és privilégiumát, s a szeretetet, a kombinációt, a szimpátiaérzések harmonikus világát akarja berendezni szenvedélyes életként.

4.16.2.7.9. Az intenzitás kellemessége
(Kéj és thrill)

Ha a kellemesség intenzitása, a befogadott intenzitásmennyiség által kényelmes kellemességből szenvedélyes életté alakított, beteljesült boldogság képlete, akkor nyilvánvalóan nemcsak

a kellemesség területén kereshetünk intenzitásokat, hanem az intenzitások területén is kielégüléseket.

Az intenzitás kellemessége a thrill. Az iszonyat kontrollálatlan, tiszta intenzitás, a kéj kontrollált tiszta intenzitás. Nagy és kínzó feszültség-mennyiség alakul át benne hirtelen az öröm minőségévé. A kéjben a kínzó intenzitás fokozódik a harmóniába való átcsapásig, melynek garanciája a tudat distinkcióinak lebomlása, a regresszió a legprimitívebb életérzéshez.

A thrill a rettenet gyönyöre, az ajzó izgalom, a fájdalom kéje, míg a tulajdonképpeni, természetes kéj a fájdalom intenzitására, testiségére és hevességére szert tett öröm. A kéj az utolsó pillanatban való megmenekülés temporális struktúrájával bír. A kéj kontrollált, a kontroll által a katasztrófától visszavett intenzitás, míg a thrill kontrollálatlan intenzitás. A kéj belebocsátkozik a katasztrófától megmentett intenzitásba, míg a thrill a szemlélő viszony által védekezik, miközben megízleli az elszabaduló intenzitás sötét varázsát. Azt is mondhatjuk, a kéj magát a kirobbanó intenzitást kontrollálja, míg a thrill csak a hozzá való viszonyt. A kéj olyan heves intenzitásérzés, melybe a kontroll viszi bele a pozitív emóciót, míg a thrillben nincs meg ez a kontroll és pozitivitás, mégis megjelenik az élvező magatartás, mely ezúttal a nem-élvezeteshez, a szorongáskeltő és fájdalommal fenyegető ingerhez viszonyul élvező módon. Az öröm a fájdalom legyőzése, a kéj és a thrill a fájdalom kiaknázásai. A thrill a fájdalmat fájdalomként élvezi, az élvezhetetlent élvezi, a borzalommal és iszonyattal kacérkodik, míg a kéj fájdalom és öröm határán jelenik meg, közvetlenül ragadva meg a fájdalomintenzitást, hogy örömmé alakítsa. A kéjben nem autonóman alakítják az örömöt, hanem a teljes önátadás szorongató kockázata maga alakul át örömmé, amennyiben a fenyegető katasztrófa helyén más történik, ám az örömnek ebben a kockázatos összefüggésben és vegetatív mélységben a fájdalomtól örökölt történésjellege elkerülhetetlen, a kéj ezért a kontrollálhatatlan kontrolljaként jelenik meg, ugyanolyan paradox határvonal-jelenségként, mint az élvezhetetlen élvezete, a thrill.

A boldogság az őt kiszínezni igyekvő ábrázolásokban állapotszerű valóságként jelenik meg, míg a kéj történésjellegű. Az öröm társítható leginkább, szemben a kéjjel és boldogsággal, az aktivitás képzetéhez, nemcsak mert az öröm aktív (és teleologikus jellege által magával hozza az önuralmat és önmaga fölé emelkedést), hanem azért is, mert minden aktivitás tartalmazza az öröm csíráját. Az, amit örömnek nevezünk – mely pozitívabb és aktívabb érzés, mint a fogyasztói kellemesség, kontrolláltabb, mint a kéj, s általánosabb és jelenvalóbb, mint a boldogság – a szervezettség növekedése, azaz a szervezettséget növelő alkotó és differenciáló funkció terméke. A pozitív érzések is kétfelé húznak. A fikciós pektrum mögött emocionális spektrumot fedezhetünk fel, melynek ősibb mozgásformáit, kimondhatatlan érzéseit a fikciós pektrum emeli ki egy prereflexív előtudatba. Az emocionális spektrum ősi régiója a kín, melyet a kéj vált fel. Az öröm a kontrolláltabb régiók felé tör előre az emocionális spektrumban, míg a kéj korábbi régiókba lendül vissza. Az öröm a szervezettség növekedése, a kéj a szervezettség csökkenése, az eresztékek lazulása, a szétesés élvezete. A kéj a kínhoz képest kontroll, de az örömhöz képest kontrollvesztés, míg az öröm is kontrollvesztés az objektív tudat közönyös nyugalmához és személytelen távolságtartásához képest. Sem a kéj sem az öröm végső lényegükben nem az önelvesztés, hanem az önátadás formái, ezért pozitív érzések. Az öröm kontemplatív természetű, intellektuálisan telített, míg az ekszt ázist „agymosó" élményként szokták jellemezni. A szétesés érzése azért intenzitásérzés, mert a kötelmekből, kultúrmintákból kiszabaduló erők egymásnak esnek. A rombolás olyan

munka, amely még nem ismeri a kontrollt és kanalizációt. A végső ekszẗzis ezért szükségképpen destruktív: ha a szeretők nem tudnak befékezni kéjeik csúcsain, az eredmény destruktív (*Az érzékek birodalma*). A *Harapós nő* című film hősnője fékezi magát azzal, akit szeret, míg az alkalmi partnerekkel szemben féktelen. A szervezettség növelése irányában keressük az apollói örömöket, a szervezettség csökkenése irányában a dionüzoszi kéjeket. Intenzitás és harmónia igényei széttépni látszanak az embert: a korapolgári ideológia, érzület és erkölcs a harmónia által igyekszik legyőzni az intenzitást, míg a későkapitalista dekadencia intenzitáskultuszt állít szembe a harmóniával, amelyben már nem hisz. Ugyanakkor mindenkor vannak, akik nem az árral úsznak, s a kortendenciákat olyan élményekkel fűszerezik, melyek a kordivatok és uralkodó ideológiák által nem előrelátottak.

4.16.2.7.10. A thrill mint kép

A jó és a legjobb képének traumatizáló korlátja, hogy csak kép. Az iszonyat képének ugyanez a sajátossága örömforrás. A kéj uralkodik az intenzitáson, a thrill eltolja, eltávolítja, rács mögé teszi, bekeretezi, szemléli. A kéj az ember egész lényének átadása a nála nagyobb erőknek, míg a thrill csak a tudat átadása. A primitív kontroll első feltétele már a thrillben is teljesül: az iszonyat ellen folytatott háborúban az első kiállt próbatétel az, hogy egyáltalán szembe tudunk nézni vele. Innen ered az iszonyat képeinek iszonyú vonzereje: a szembenézés az első győzelem, amiből az összes többi következik.

4.16.2.7.11. A kellemességen túli ekszẗzisfeltételek

A régi revüfilm a kellemesség harmóniáját ekszẗatizálja, s csak annyiban hat, amennyiben, – bár az előbbi, a kellemesség a szilárd kiindulópont, amiből nem engednek – ez mégis sikerül. A mai erotikus film azt a kérdést feszegeti, összefér-e az ekszẗzis a kellemességgel, s hogyan ütközik meg a kellemességen túli ekszẗzisfeltételek tartós viszonyokat megtámadó, a partnert és az életet veszélyeztető mivolta a békítő és szelídítő kellemesség vagy a meghitt boldogság vágyával, s vissza lehet-e jutni a kellemességen túli ekszẗzisfeltételek megtapasztalásából egy életbarát gyönyörhöz vagy netán boldogsághoz? Gyakran úgy érzik, csak a nyárspolgári boldogság áll szemben a mindent feláldozó démoni vagy állati kéjjel (*Vad éjszakák*).

4.16.2.7.12. A harmóniát elvető intenzitás

Miután a beteljesülés nevében átalakítják az intenzitást kizáró harmónia képeit, a korlátozott és idilli boldogságkoncepciókat a dinamikusabb boldogságképek versenyévé, állandóan kísért a veszély, hogy végül is az intenzív boldogság, mely az intenzitás szenvedélyeit bebocsátja a harmóniába, olyan elragadó szenvedélyek rabjává válik, amelyek végül, puszta gátlásnak érezve, elvetik a harmóniát. Ezt a csábítást érzik már a XX. század elején, akik az uralkodó boldogságmitológia beteljesedési koncepcióit elégtelennek érezve a veszélyes élet eszményé felé fordulnak. Ha az örömök, gyönyörök, kéjek fokozója végül önmagában áldozza fel a harmóniát az intenzitásnak, ezzel az ember a létfeltételek és önmaga démonizálódó kizsákmányolójaként jelenik meg, aki a belső káoszt, a parciális ösztönök anarchiáját felszabadítva, a külső káosznak sem tud többé ellenállni. Még szimpatikus is lehet, ha magát is feláldozza,

míg egyértelműen negatív cselekményfigura, amennyiben ezt csak másokkal teszi. Az intenzitásnak feláldozott harmónia végül visszavezet a háborús mitológiába, de annak magányos, pesszimista és elidegenedett formáját hozza létre. Az eredmény mindenki harca mindenki más ellen, melyben az én már nem érzi magát a káoszt megfékezni ígérő perspektíva hordozójának. A *White Heat* hőse egy csúcsérzést keres, amelynek feláldoz minden harmóniát. A *Young Man With a Horn* hőse ugyanezt a csúcsérzést keresi, de azért, hogy egyesítse a harmóniával, s a harmóniák nyelvén szólítsa meg őt. Amaz gyilkos gengszter, emez alkotó művész.

4.16.2.7.13. A harmóniát visszasíró intenzitás

A nyárspolgári kellemességből és kényelemből a fokozás által szeretnénk eljutni a boldogsághoz. A fokozás azonban veszélyes, mert a dinamizálás, intenziválás, dramatizálás, az új hajtóerőket aktiváló feszültségnövekedés mind jobban próbára teszi a boldogság harmonizáló képességét, s a boldogság szétrobbanásával fenyeget. A boldogsághoz ezért nem elég a nagyság, sőt a jóakarat sem, szerénység is kell hozzá. Ez a szerénység teszi képessé a hőst a nagy kalandfilmek végén a nevetségessé válás hősiességére, az önlefokozás bátorságára.

A *Pleasantville* című film főszereplője az intenzitás társadalmából kiindulva kel útra, hogy a jelenből a múltba s a valóságból a képbe kelve át, dupla lázadással keresse a harmóniát. Hiába üzen hadat a boldogságnak az intenzitásvágy, nem szabadulhat a harmónia vágyától, mert a minden fájdalomban és bizonytalanságban, különösképpen a nagy katasztrófákban, a gonosz hatalmaként megélt intenzitás elől a kontrollt gyakorló formarendszerekhez, eszközökhöz, apparátusokhoz és társas formákhoz kénytelen menekülni.

Az *Ellenséges vágyak* harmonikus embere, a nő, találkozik az intenzitással és az elcsábítja, de el is pusztítja őt. A férfit elbűvöli a harmónia, de nem hívja át új létnívóra, az aljas intenzitás képtelen a katarzisra, ezért megöli, akit szeret. Az aljas barbárság elpusztítja a szépet és jót, de a pusztítás az elsajátítás vágyának primitív módja.

4.16.2.8. A nagy boldogság (A boldogságkép elmélyítése és a szubjektivitás forradalma)

4.16.2.8.1. A primérhős a boldogság iránt közönyös…
(…nem a közöny által boldog)

A patetikus primérhős renddé konszolidálja az erőt, a komikus szekundérhős szép (kedves, kellemes stb.) renddé a szigorú rendet. A sztoikus hős legyőzi a negativitást, de nem éri el és veszi birtokba a pozitív pólust, a kín fölötti győzelme nem vezet örömhöz, a kín háborújának kidolgozott kódja az öröm művészetének korlátozott kódjával párosul, a kínok feletti győzelmek nem garantálják az élet örömét. A fantázia, mely az örömöt nem feszültségcsökkenésként vagy megkönnyebbülésként határozza meg, mint a tudomány, hanem világrendként és lehetséges emberként, elégedetlen a győzelmekkel és tovább keres.

A primérhős közege az erő, az energia, a hatalom világa. A tombolók és tévelygők között élő primérhős közülük emelkedik ki, lényegük közös, de ő, a többivel ellentétben, maga fölött is győzelmet arat, ezért győzheti le őket is. A konfúzus erők az akarattal egyesülve válnak

hatalommá a zsarnokban, s az akaraton túlmenően az önuralommal is ötvöződnek a zsarnokölő hősben. A zsarnokölő önmaga fölött is hatalomra tett szert, uralkodik erői felett, megkettőzve az uralmat, szellemerővel egészítve ki az anyagi erőt, míg a zsarnok ravaszságában csak az alacsonyabb erők nyomulását szolgálják a magasabb erők csírái, ezért győzi le a hős a zsarnokot. Üressége ítéli bukásra az utóbbit: csak ütőerőként, csapásként szervezte meg erőit, csak kifelé ható erőit szervezte meg, belső lényege a káosz maradt. A hősben nemcsak új, többről van szó, új típusú erőkként, az emberi struktúra bonyolultabb, többrétegű szervezeti formája képviseletében jelennek meg a szellemerők: fegyelem, jóakarat, belátás, koncepció. A zsarnok koncepciói valójában még csak kielégíthetetlen vágyak, mértéktelen ambíciók. Ravaszsága az ambíciók szolgája, s nem ambíciói az intellektuális szereteté, okos erkölcsiségé, melynek álláspontjára először a sztoikus hős jut el.

A primérhős, az elrendezett erő hőse, aki az erőt renddé konszolidálja, de nem léphet be a Kánaánba, nem tarthat igényt a boldogságra. A nagyság nem éri el a szépséget. Újra kell kezdeni mindent, ezért követik a hősöket a kalandorok, az életművészet felfedezői, akik oldják, lazítják, személyes szabadsággal töltik ki, egyéni arculatúvá teszik a rendet, amelyet a hős teremtett. Fenség és szépség vitája mögött, ennek lelki értelmeként, ott találjuk rend és öröm vitáját, a kielégületlen boldogságkeresést.

4.16.2.8.2. A hős útja az üdvtől a számításig

A hős első teljesítményének eredményeként a fenség lépett a borzalom helyére. A borzalmat fenséggé alakító háborús hőst, a harcost leváltó kalandor azon dolgozik, hogy a fenséges széppé alakuljon. Ez a hősies közeget kiszorító regényes közeg kalandjainak értelme. A fenségesnek (ha nem vesszük egy kalap alá a borzalmassal, groteszkkel, burjánzóval, minden túlzó és formátlan dominancia-termékkel) a nyugalom, a szépnek a boldog izgalom felel meg: az esztétikai kategóriák a bensőség-állapotok, érzelmi kategóriák társadalmi homlokzatai. A barbár szépségtörekvések archaikus merevséggé, megcsontosodott banalitássá fokozzák le a fenséget. Az erotikus bálvány merevsége, mely kéjt ígér, de nem boldogságot, nem létmódot és nívót, csak pillanatot, nem beteljesedést csak megkönnyebbülést, a szépség barbár előformája. Fred Niblo *Ben Hur*ja a kollaboráns áruló és zsarnokfigurát párosítja a bálványszépséggel: egyazon barbár lényeg kifejezési formáiként.

A primérhős fenségest teremt a borzalmasból, a szekundérhős szépet a fenségből, a terciális hős az átlagosból kellemest. Don Quijote nem találja a fenségest, mert nem találkozik az igazi borzalommal, csak köznapi alantassággal és kellemetlenségekkel. A rejtőzködő Isten világa mindenek előtt a rejtőzködő borzalom világa, az alantas gonoszságé, a törvényes kegyetlenségé, a racionális érzéketlenségé, céltalan önzésé, a stupid cinizmusé, melynek fölényérzete abból fakad, hogy jól adaptálódott a rosszhoz, s lazán hárítva az esztétikai és erkölcsi gondokat, fenntart egy fenntarthatatlan világot. A boldogságmitológia állandó problémája, a boldogságkép folyamatos inflálódása szükségszerű, mert a boldogság az alattomos kegyetlenség, a rejtőzködő borzalom világában vált életprogrammá.

A boldogságmitológia úgy jelent meg, mint a köznapi élet győzelme, a háborúzó hőskorszak vége. A terciális hősnek, a kisembernek, a Don Quijote kísérőjéből emancipált Sancho Panzának nincs saját rendvíziója, a környezet elfogadásán, egy adott elrendezésmód

akceptálásán belül akar érvényesülni. Ahogy ő mondja: „megtalálni a számításait” (e matematikai célmeghatározás merőben új az „üdv” teológiai terminológiájával szemben).

4.16.2.8.3. A korlátoltság édene

A zord idealistákat, elkésett prófétákat vagy lovagokat kísérő kisember még vidám fickó, ám ha az üdvkereső kíséretéből kiváló boldogságkereső egyedül marad, van egy generációja, mely úgy keresi a boldogságot, mint elődje az üdvöt. A korai boldogságmitológiában az érzékeny és bűntelen embert szétzúzzák az előző korszakokból itt maradt erőszakos hatalmak. Az érzékeny polgár a nemesek katonaerkölcsével szembesül. A társadalmat áthatja a hadsereg szigorú rangrendje. A polgárt civilizáció és kultúra ellentmondása teszi eleve kétarcúvá, a nyárspolgár civilizációs hérosz, a széplélek kultúrhérosz. Amíg a széplélek a kegyetlen nemesekkel szembenálló idealista, a nyárspolgár derék realista is lehet, később azonban ő a széplélek fő ellenfele, a kegyetlenség új civilizációjának zsarnokfigurája.

A szentimentalizmus embere világosan látja, célul tűzi ki a lehetséges boldogságot, de a társadalom csak a siker civilizatórikus, s nem a boldogság kulturális feltételeit nyújtja. Mindez már elég ahhoz, hogy lássuk a célt, de nem elég hozzá, hogy el is érjük. A boldogságmitológia így a szentimentalizmusban az el nem ért boldogság siratóéneke. Mi teszi lehetővé a továbblépést, a könnyek felváltását mosolyra? Nem a csalódások visszavonása, csupán feldolgozása. A polgári társadalom később sem lett jobb, mint amilyennek az érzékeny szentimentálisok, a lázongó romantikusok majd a századvégi ködlovagok csalódásai mutatták, csupán ravaszabb lett. Felfedezte, hogy a problémamegoldásokat pótolhatja a manipuláció: nem a világot kell az emberekhez igazítani, hanem az embereket a világhoz. Nincs természetjog csak a mindenkori erős tárgyalófelek megállapodásai, nincs a harmóniát garantáló értelem csak a tényeket konszolidáló konvenció, nincs törvény csak játszmák. A Buddenbrook ház utolsó lapjain a törvényhitűek az esztétikai világba húzódnak vissza, s a játszmahitűek veszik át a világot. A posztmodern jelzi a törvényhitűek további talajvesztését: az esztétikai világból is kiszorulnak.

Az új eszmények alulról jönnek, így hatják át a lefelé homogenizálódó tömegtársadalmat. A boldogságmitológia, mely az el nem ért boldogság siratóénekeként jelent meg a szentimentalizmusban, a szerény boldogság kidolgozott-édeni kódjában teljesült a biedermeierben. E kód különös sajátossága, hogy a korlátozottságot dolgozza ki édenként. A polgári intellektuelek mindaddig nem érték el a boldogságot, amíg a polgári boldogság a nemesi nagysággal versengett, csak miután a modernizált lélek észlelte a nemesi nagyság bukását, s a korapolgári szellemi érzékenységről, intellektuális nagyra törésről és lelki nagyságról is lemondott. A modernizált lélek a magánéletet és a személyes viszonyokat egy átszellemített hősfeladatnak, hősmunkának továbbra is alávető korapolgári lelki nagyságot – melyet pl. Schiller megjelenít – túl nagy költségű vállalkozásnak, bizonytalan befektetésnek tekinti. A vállalkozói ész végleg emancipálódni akar a nemesi hősgondolkodástól. A szélmalomharc után a lelki szélmalomharctól, a nagy érzések kultuszától. A kiszámíthatatlan szenvedélyt ökonomikus kellemességiparrá akarja racionalizálni. A biedermeier boldogság lemond mindenfajta nagyságról, a boldogság képe azonban groteszkké válik. A gyönyöröket megvetjük, s a kínokon mulatunk. A kettő együtt éri el a fájdalmas hős-szelf érzéstelenítését.

A boldogságmitológia, ha nem is úgy jelent meg, szűkítő, egyszerűsítő, aprópénzre váltó ideálként jutott győzelemre. A boldogság győztes princípiuma széthull boldogságokra, amelyek a boldogság gúnyképei csupán. Ugyanez az elaljasodás jellemzi a másik polgári ígéretet, a szabadságot, mely szintén szabadságokra hull szét. Jogokat kapunk lehetőségek helyett, a beteljesületlenség következtében alacsonyabb ösztönökre redukálódó vágyak legbetegebb és elaljasodottabb formáikban való beteljesítésének jogát.

4.16.2.8.4. A prózától az alantasig…
(…és tovább a destruktívig)

A groteszk-élveteg éden elbeszéléstechnikai oldaláról is szót kell ejtenünk. Mivel a valódi problémák és a végső kérdések, mélyebb konfliktusok és mozgatóerők – a gyengeségeket toleráló, és a kellemességeket a könnyebb elérhetőség és általánosabb hozzáférhetőség érdekében lefokozó, a tények bölcsességét és szentségét mindenek fölött tisztelő gondolkodás keretei között – fel sem vethetők, a heves és igénytelen harmóniaszükséglet tökéletesen feloldható álproblémákat konstruál a végső feloldás tisztaságának biztosítása érdekében. Ez nem puszta szellemi játék: az esztétikai termelés az új civilizáció alapvető hatalmi technikáit adaptálja. Az álszükségletek kezelhetőbbek, mint a valódiak. Az ember túltársadalmasításának, mindenoldalú befogásának, lekötésének és kihasználásának eszköze az álszükségletek gerjesztése. Az értelmetlen de sürgető célok fogságában sürgölődő ember mindig mozgásban van, mindenre kapható, s az álproblémák megoldása, a vigasztaló javakkal való külsődleges ellátottság feledteti alapvető becsapottságát, a sok kis kielégülés bőséggel látszik kárpótolni őt léte alapvető beteljesületlenségéért. Bevált hatalmi stratégia ez, melynek egyetlen veszélye, hogy a kéjek futóbolondjai a túlizgatottság egy fokán dühöngővé válnak, a polgárok egymásra vetik magukat az utcán vagy a népek a világpolitika arénájában. Az álszükségletek korrumpálódott világát a „dühkór" fenyegeti, melynek veszélyét a fantasztikus filmek állandóan jelzik (*The Omega Man, The Crazies, 28 nappal később*).

4.16.2.8.5. A túltársadalmasult alantasság…
(…és az erkölcstelen boldogság)

Mivel korábban a fantázia mindig a hősi „hübrisszel" küzdött, az új ember szerénysége korrekcióként, egy tanulási folyamat részeként is felfogható. A biedermeier boldogságkép a bevégzett módon társadalmasult embert mutatja be, akit nem felséges túlhatalmak (Isten, természet) indítanak el útján. A világ, a haza vagy az otthon nem a káoszból kilábaló hős célja, hanem a rend gyermekének kiindulópontja. Az „ősi" és „hősi" küldötteket a „köz" küldöttei váltják le. Mivel az isteni küldöttek csak a nagyságra voltak képesek, a boldogságra nem, az új közeg nélkülözhetetlen melegház, melyben a boldogság képességeit csíráztatják.

A boldogságra képes ember érzékeny, azaz vesz egy üzenetet, megért, átérez egy megbízatást, amely fellelkesíti és aktiválja őt. Kezdeti hibái, a tragikus bűnök örökösei, a tragikus ember konfliktusainak felszámolható maradványai nem szerveződnek meg, nem csomósodnak össze, ellenkezőleg, engednek az ész parancsának. A felületes és sürgeteg világban a hősmunka beavatási próbatételeit a félreértések próbatételei pótolják (*Top Hat, Hallo Janine*). A bűntelen és érzékeny ember eléri a boldogságot, megtalálja helyét a társadalom-

ban. Ahogy a régi hőst a nagy feladat várta, mely kiutalta helyét a drámai módon, az üdvtörténet dinamikus talajaként felfogott földi világban, most ugyanúgy várja az embert a társadalmi helyzet. Ezt a helyet pedig csak az találhatja meg, aki nem akar a társadalom és a kozmosz ellenképévé válni, tengerben akar csepp lenni és nem cseppben tenger. A biedermeier boldogságkoncepció e tekintetben feltűnő ellentéte a romantikus nagyságkoncepciónak. E koncepció addig életképes, amíg a vállalkozói kultúra a nemesi monopóliumok bomlasztója, s nem új monopóliumok kiépülésének talaja. A siker addig van hiteles kapcsolatban a boldogsággal, amíg belátható kapcsolat mutatható ki siker és teljesítmény között. Ezért hangsúlyozzák a fent említett filmek a perfekcionizmust, s követelnek a táncostól (Fred Astaire, Ginger Rogers, Rökk Marika) bravúrteljesítményt. Megrendül az egész boldogságmitológia, amikor úgy tűnik, a bűnös és érzéketlen ember elvileg ugyanúgy, gyakorlatilag könnyebben eléri a boldogságot, mint a bűntelen és érzékeny, amennyiben ez a boldogság nem más, mint a ravaszkodás jutalma, az érdekorientált problémamegoldást követő prémiumszituáció. Ha a sikert kifejező szerencsejavakra fordítottuk le a boldogságot, akkor még nagyobb probléma, hogy ezt a tömegkultúra Olümposzának lakói, a „milliomosok", eleve birtokolják. A skrupulusok nélküli ember, az érzéketlenség árán, elvileg, a rendszer logikája szerint boldogabb lehet, mint az empátiával is ellátott szabálykövető. Az új istenek boldogsága minden erkölcsi jelentéssel elveszti kapcsolatát, az új istenek tehát valójában ördögök. Ha minden eladó, akkor a boldogság is csak vásárlóerő kérdése. De mivel a boldogság nem, csak a boldogságok megvásárolhatók, az új kultúra perspektívája, a boldogság helyén, a csömör. Mindez azonban csak akkor van így, ha nem tud a fantázia kilépni a biedermeier örökségből, s radikálisan újradefiniálni a boldogságot. A filmkultúrában előbb jelentkeztek az újradefiniálási kísérletek, mint a csömör artikulációja.

4.16.2.8.6. Az alantasság lényege…
(…az iszonyat tagadása)
/A spektrum felezési kísérlete/

A fikcióspektrum két „vége", kétféle felszabadulás, a teljes negativitás (az iszonyat) illetve a beteljesült öröm (a boldogság). Az iszonyatból kivezető mozgástér a drámai ambivalenciák harctere, míg a spektrum másik fele, a boldogság spektruma, a mind nagyobb perspektívákat feltáró vagy mind szerényebb közelségekben fészket rakó örömök világa. A spektrum etikai közepe, a „mérleg nyelve", a sztoicizmus. A magányos hős erényét nem éri utol az iszonyat fenyegetése és nem korrumpálják a boldogság ígéretei. A hős önlemondása az ára, hogy – az általa mintegy atyailag kontrollált világban – az önlemondás átcsapjon örömbe. A szabadság mindenek előtt azt jelenti, hogy az ember nem önmaga rabja. Nem félelmei rabja, nem szükségletei rabja, nem örömei szolgája. A boldogságmitológia azért vált problematikussá, mert a pozitív spektrum megalapozása során a negatív spektrum amputálásaként képzelték el a boldogságot. A pozitív spektrum harmóniáinak kidolgozása során visszarettennek a negatív spektrum intenzitásélményeitől. Ez teszi lehetővé a szolíd önzésből, törvények által kontrollált érdekkövető viselkedésből levezetett boldogságképet, azaz a siker világképét, a kisemberi karriermitológiát. A gyakorlati felemelkedés áll középpontban, amely javakon mérhető, és nem a szellemi, amely új életformákon.

A fehér eksztázisok a boldogságspektrumban gyökereznek, az erős eksztázisok a teljes spektrumban. A fehér eksztázisok reduktív, az erős eksztázisok expanzív természetűek. A fehér eksztázisok reduktivitása azonban nem jár regresszivitással, nem a koraira, archaikusra, hanem a későire, modernre redukálják az élményt. A film noir derekas bajtársnői meg vannak fosztva az ösztönélet mélységeitől és bonyodalmaitól. Ezért lesz a *The Killers* bajtársnője a rendőr, és nem a főhős, felesége. A fehér eksztázisok fékezett eksztázisok, melyek eksztatikus természete nehezebben felismerhető. A fekete eksztázisok a felkavart létezés olyan állapotai, melyek tisztán az intenzitás segítségével érik el hatásukat. A biedermeier eszménynek is van tudattalan mélystruktúrája. Az élménytartományt felező reduktivitást minduntalan szétfeszíti a tehetség, Rökk Marika pl. a narratív koncepciónak megfelelő édeskés és kényszeredett arckifejezést ölt a *Hallo Janine*ban, de személyisége túlcsordul a biedermeier koncepción, arckifejezését korrigálják testmozgásai. Temperamentumának a hagyományos operettstílust felrobbantó erőteljességére Kosztolányi is felfigyelt: „Most pedig itt van Rökk Marika, a vörhenyes-arany hajával, kék szemével, fehér fogaival. Milyen is ő? Ablakból ugrik be, örvénylően táncol, forog, föllibben a magasba, a selymeiben és a fátylaiban, mint valami szitakötő." Ez a szitakötő azonban már, bár nem szakad el tőle, elhagyja a természetet: „Mégis inkább úgy hat rám, mint korunk bálványa, a berregő repülőgép, mely állandóan új versenyeredményekkel lep meg. Friss, izmos." (In. Kosztolányi: Színházi esték. 2. köt. Bp. 1978. 623. p.).

Intenzitás és harmónia egysége olyan intenzitás, amely nemcsak megráz, hanem boldogít is, olyan boldogság, amely heves intenzitásba sűrűsödik, azaz nyilvánvaló eksztázisként jelenik meg, felkavar és felold, megráz és megbékít. Az eksztázistechnikák az intenzitást harmonizáló és a harmóniát intenziváló szerek, rítusok és fikciók alkalmazása által akarnak kivezetni a banális élet neutrális állapotából, melyet sem intenzitás, sem harmónia nem jellemez. A szerek azonban csak intenziválnak, mert a harmonizálás tartalmi-világnézeti kérdés is, az intenzitást uraló lelki erő és szellemi hatalom kérdése. Ez a kultúra előrehaladásával mind jobban növeli a rítusok majd a fikciók szerepét.

Intenzitás és harmónia kényelmes és problémamentes egyesítési kísérletei kitérnek a viszonyukban, kétfelé húzó célkitűzéseikben rejlő kérdések elől. Ha a lefokozás egyesíti őket, a nyárspolgári életeszmény területén vagyunk, melynek lényegi komponensei, kellemesség, biztonság és elégedettség, csupa olyan stabil érték, amiért érdemesnek látszik feláldozni az erős intenzitást és a túlemberi vonások feltétlen elfogadása által megvásárolt lelki kényelmen túlmenő minden emelkedettebb harmóniát. A nyárspolgár szembefordul a rajongással, álmodozással, légvárak építésével. Intenzitás és harmónia felfokozáson alapuló egyesítése a nyárspolgár számára nemcsak távoli cél, sokkal inkább felfoghatatlan élmény, míg a biztonság értékei kézzelfogható javakban testesülnek meg. Csak a javakban kikristályosított boldogság tárgyszerű birtoka hoz a szükség, nyomor, sőt borzalom és iszonyat világából örökölt szorongások számára megoldást, ha ezeket a szorongásokat nem fékezte meg a sztoicizmus, a hőskaland komplexusának öröksége.

Intenzitás és harmónia heves, aktusszerű egysége az eksztázis, míg megfékezett, tartósított, kitágított, állapotszerű egységük a boldog élet. Intenzitás és harmónia boldog életként elképzelt egységét azonban nem sikerült elmélyíteni. Az volna a kérdés, milyen kategóriák, vívmányok, viszonyok keretében jöhet létre intenzitás és harmónia egysége, hogyan őrizhető és fokozható eme egység, mely mindig széteséssel, a komponensek egymás ellen fordulásával fenyeget? Ha a mitológia, a kollektív fantázia megtalálja azokat a minőségi kapcsolatokat,

amelyek eme megcélzott minőségek együttes megvalósítását, beteljesítését és megőrzését biztosítják, akkor ezek a garanciák és alapfeltételek fontosabbak lennének, mint maga az átélt és felfokozott egység, mely maga csak a boldogság kitörése lenne, feltételes és aktuális boldogság, alkalmi tudatosulás, melyet egy nagyobb, mélyebb, feltétlen boldogság hordoz, mely a kitörő egységet lehetővé és elérhetővé teszi, de igazából nincs szüksége rá. Ezt a mélyebb egységet dolgozza ki, ennek feltételeit, közvetítőit és alapjait dolgozza ki a boldogságmitológia fejlődésének második szakasza. Az első szakasz feltűnő reprezentánsa a glamúrkomédia, a másodiké a film noir. Ne tévesszen meg, hogy a film noir hősei gyakran menthetetlenül szerencsétlenek és boldogtalanok: épp azért azok, mert a romantika kék virágának valamilyen variánsa él a lelkük mélyén, pl. a még soha nem hallott hang, melyről a *Young Man With a Horn* trombitása álmodik.

A romantikusok még érzékelték a hívogató messzeséget, még volt hova kivonulni a „kék virág" nyomán, s így jó ok lázadni a banalitás közelsége vagy a közelség, világunk banalitása ellen. A film noir idején az elveszett csalogató messzeséget a traumatikus mélységek pótolják. A neobiedermeier boldogságmitológia folyamatos traumatikus elmélyítése jobbára tudattalan, de erős tendencia. A revüfilmek csillogása,a fehér telefonos komédiák luxusvilága vagy később a technicolor fesletten csábos édene kezdettől fogva egy őt átfűtő pokol túlkompenzációjának gyanúját kelti. Harmónia és intenzitás neobiedermeier egyezkedésében és egyesülési kísérleteiben, a harmónia csúcsra vitelének vágyában, a nyilvános életvonatkozások apollói kulisszáinak erőltetésében egy dionüzoszi intimitás felé vezető nyomok tűnnek át az ajzott csillogáson. A trauma nem más, mint az intimitás elmélyítő differenciálásának konfliktusüzeme.

4.16.2.8.7. Intimitás és szenvedély mint új vezérelvek

Intenzitás és harmónia felfokozott egységével kellemesség, biztonság és elégedettség egységeként állítják szembe a középfajú társalgó drámák, kispolgári életképek, középosztályi erkölcskrónikák és a komédiák a nyárspolgári boldogságot, mint lefokozás árán való egyesítésüket. Ezzel az óvatos és anyagias boldogságképpel szemben kibontakozik egy másik boldogságeszmény, mely ezt az egységet olyan stabilabb és több emberi tulajdonságot igénybe vevő keretbe helyezi el, amely lehetővé teszi, hogy intenzitás és harmónia egysége ne maradjon alkalmi, ne legyen lebomló és veszendő, s hogy a vágyott minőségek egységét, a boldogság, gyönyör beteljesedését, ne azonosítsuk ennek valamely speciális és egyoldalú formájával. Az egység ezáltal nemcsak megalapozottabbá válik, egyúttal gazdagodik is, számtalan formában képes teljesülni, aktusból világgá válik.

Az új egység, mely megalapozza és kitágítja az intenzitás és harmónia egységén alapuló eksztatikus bensőséget, mely meghaladja az előbbi egységet, intimitás és szenvedély egysége. Intenzitás és harmónia formálisan írják le a boldogságot, melyet mennyiségnek tekintenek. Intimitás és szenvedély egysége ezzel szemben minőségi és materiális boldogságkoncepciót képvisel. Az intimitás két ember között a teljes elfogadás alapján létrejött beleérző és interaktív közeg, amely eme objektív viszonyt olyan átlátszóvá teszi a résztvevők számára, amilyen egyébként csak a szubjektivitás önmaga számára való átlátszósága. A szenvedély eme kettősség egységének drámai és felkavaró, s nem kioltó és semlegesítő jellege. Mintha a

tudattalan előtudattá emelkedne e viszonyban s a másik lenne az én új tudattalanja, az életfogytiglani interpretációra méltó titkok foglalata.

Kosztolányi Dezső kritikusan hangsúlyozta az első világháború után kibontakozó tömegkultúra neobiedermeier jellegét, melyet az erkölcs és az igazság fogalmainak bukása és a politikai problémamegoldás krónikus csődje által keltett tömegóhajokkal magyaráz. Mit kívánt a közönség? „Ennélfogva idillt óhajtott, pipafüstöt és lámpafényt, egy olyan világot, ahol minden vágy teljesül, minden talpra esik, s probléma egyáltalán nincsen. Így jött létre a földgolyó legszörnyűbb és legkeserűbb korszaka után egy háború utáni édeskés biedermeier irodalom…" (Kosztolányi: Az új biedermeier. In. Színházi esték. 2. köt. Bp. 1978. 226-227. p.). Kosztolányi pontosan a szenvedélyt hiányolja e dramaturgiából, melyet sakkjátszmához hasonlít (227.): nevezhetjük sakkdramaturgiának, megjegyezve, hogy pontosan ilyen sakkdramaturgiához vezetett a mai válság, s ez a lélektelen drámatechnika ma elméleti igazolását is megtalálja (pl. Syd Field vagy Christine Thompson filmépítési eszméiben). Másutt Kosztolányi a sakkdramaturgia előnyeit is látja, eredményeit is észleli: „Mértani vígjáték ez, az arányok bájával. A szereplők sakkbábok, s csak annyit jelentenek, amennyit helyzetük a sakktábla kockáin, az életre s az életábrázolásra való tekintet nélkül." (235. p.) Kosztolányi érzékenyen jellemzi azt a kielégületlenséget, melyet ez a technika maga után hagy. A költő sem az alakokban, sem a szerzőkben nem érzi a szenvedélyt: „Nem valami láz lökte ki őket a semmiből, hanem a számítás." (227. p.).

Preminger *Laurá*jának gyilkosa a „szerelem" szóval az ajkán hal meg, s annak a nőnek vall utolsó leheletével szerelmet, akit immár másodszor próbált agyonlőni. A glamúrfilm megelégedett a boldogság ígéretével, nem kutatta, mi a szerelem. Intimitás és szenvedély egysége az összes viszonyok mértékévé és példájává avatja a legközelebbi viszonyt. Ha intenzitás és harmónia egységének prototípusa az eksztázis, intimitás és szenvedély egységének alaptípusa a szerelem. Intenzitás és harmónia egyesítési kísérletei a kaland mitológiájában a beavatási kultúra eksztázistechnikáit őrzik és adaptálják a modern viszonyok között. A kalandmitológia szerelemmitológiává válása új problematikát terhel rá az elbeszélésre, amely ezáltal túlmegy a beavatás fiktívtranszformációjának igényein.

A romantikus és szentimentális irodalom hőseinek rajongása időszerűtlenné vált kultúránkban, mert az empátia és szolidaritás helyét átvette a kiábrándult, nyers és kegyetlen számítás. Váratlan módon most az erotika idézi fel az etika nyomelemeit. Intimitás és szenvedély egységét olyan különleges, az egész ember elkötelezettségén alapuló érzés- és létmódként ábrázolják a történetek, amely a legnagyobb nélkülözésekre és szenvedésekre is képes, a szenvedések skálája pedig nemcsak az egymásért, még az egymástól való szenvedést is tartalmazhatja. A szerelem lehet a boldogság, az öröm, a kéj, az eksztázis feltétele, de maga feltétlen. Javak híján, a javakat, kellemességeket feláldozva, s a kéjeket önmagától megtagadva is létezik. Sokkal izgalmasabb, drámaibb viszonyok, nagyszabásúbb történetek anyaga, mint az egyszerű boldogság.

4.16.2.8.8. Eredendő és teljes elfogadottság

A nyárspolgári boldogságkoncepció (a feljavított, polgárosult páriakoncepció) követelménye: ellátva lenni. Intimitás és szenvedély egységében magasabb fokon jelentkezik egy nyugalmas, békés mozzanat, mely kellemesség és biztonság elégedett egységében is megjelent. A nyárs-

polgári boldogság azért ellátott, mert elfogadott. Az elfogadottságot csereügyletként fogja fel, a szabályok és rituálék kivitelezése által a közösségbe való besoroltságként, mely jutalmazottságban, prémiumszituációkban, mindenek előtt tartós javakban értékesül. Az intimitás és szenvedély egységében kifejezett szerelemkoncepció lényege nem ellátva lenni, még csak nem is felkavarva vagy kielégítve lenni, hanem mindenek előtt elfogadva lenni, mégpedig kitüntetett, önmagát teljesen megmutató és átadó, az egész egyéb világgal egyenértékű, s annak szétszórt minőségeit összesűrítő fórum által, s nem ellenszolgáltatások fejében hanem feltétlenül és teljes egészében. Egyszerre ott áll előtte egy idegen nő, akit Vincent Parry soha sem látott, aki érti őt, izgul érte és kockázatokat vállal miatta (*Dark Passage*). Ez az elfogadottság is egyfajta biztonságérzetet jelent, de már nem a külsődleges anyagi biztonság értelmében. Ez az igenlés és teljesség a megváltás e világon elérhető formája. A harcos dicsősége is az elfogadottság által elnyert biztonság és az elfogadók széles köre általi létkitágító felfokozottság, de mivel ebben az esetben az elfogadó a nép, a sokaság, a tömeg, az elfogadásban van valami felületes és manipulálható, a szerepre korlátozott lényegnek és nem a teljességnek vagy a végtelennek szóló elismerés. A manipulálható korlátoltság által az elfogadott egyszeriben bűnbakká válik, s csak halála után képesek őt újra, végleg és teljesen elfogadni az egyszeriben megbánó tisztelőkké átalakuló egykori dühödt kiközösítők vagy értetlen és érdektelen közönyösök. A hívek a halál után fogadnak el úgy, mint a szerető társ az életben, ami az utóbbival alapított életformának – az egymást szeretőkének – valami életen kívüli és túli, halálközeli jelleget ad: ez utóbbit állítja a teljes és feltétlen elfogadást tematizáló műfaj, a tragikus románc, érdeklődése középpontjába.

4.16.2.8.9. A szeretetkultúra visszahatása az ekszt̀aziskultúrára

A harmóniakultúra az igény tökélyfeltételeinek keretében akarja fokozni az intenzitást, az intimitáskultúra eleve elfogad, elfogad bárhogy, s az elfogadásnak oka van és nem célja: az egyediség ismételhetetlenségébe való beleérzés váltja ki.

Intimitás és szenvedély beágyazó keretsíkja teszi lehetővé intenzitás és harmónia egységének tartósságát és kiterjedését. Intimitás és szenvedély a kellemességet, kéjt, örömöt és gyönyört is szolgálja. Lehet, hogy alkalmi szenzációk vezetnek hozzá, de ebben az esetben is túlmutat rajtuk, a kéjnek otthont ad a szeretet. Másrészt a szeretet – hagyományosan leggyakrabban ezt a vonását hangsúlyozták – túléli az alkalmi szenzációkat. E megállapítás a nyárspolgári igényleszállítást is képviselhetné, ha nem feltételeznénk, hogy a kapcsolat kezdetén fellépő, s az újdonságérzéssel is összefüggő megrázó szenzációk nem más újdonságérzésekkel pótolható alkalmi szenzációk, hanem egy felfedezési és teremtési folyamat kezdő lépései, melyek minden későbbi közös élmény jelentéseiként együtt hatnak a továbbiakkal, s hogy akivel az ember ezeket megélte, annak minden ingere mindvégig valamit megjelenít belőlük. De nem csak az a kérdés, mit tart ébren a későbbi a korábbiból, hanem az is, mit épít rá. A sikerült, intenzív szeretetviszonyok ábrázolásai korántsem a lefokozó igényleszállításra utalnak, ellenkezőleg, arról szólnak, hogy a hosszú távú szeretetviszonyok új intenzitásnívókat nyitnak. A házaspárok egymásért való aggodalma, egymás egészségéért és életéért való harca éppúgy eksztatikus dimenziókba emelkedhet, ahogy köznapi gyengédségük és egymásra hangolódásuk drámai érzelmi szenzációkká fokozódik, kevésből sokat értésük pedig szellemi szenzációvá teszi az együttélést. A nyárspolgári érdekházasság vagy a pária

orgazmusvadászata mit sem tud a klasszikus polgári regényben bőségesen dokumentált eme lehetőségekről, amelyek még a mozimelodrámában is némileg visszhangzanak. Intimitás és szenvedély szövetsége megbízhatóbb viszonyokat épít ki, mint a megbízhatatlan, ideiglenes vagy ingadozó, múlékony testi feltételekhez és véletlen testi állapotokhoz kötött kéjvágy (amelyet, mint láttuk, nem zár ki, csak nagyobb és tartósan vonzó komplexumba helyez el intimitás és szenvedély kerete). Az intenzitás-harmónia pártól az intimitás-szenvedély párhoz való továbblépés az, amit Freud szublimációnak nevez, s itt láthatjuk, hogy ez nem lemondás, nem tilalmak következménye, hanem mindenek előtt visszanyerés, mely a specializált, alkalmi és primitív részösztönök kéjforrásaival szemben az egész személyiség sokoldalú megnyilvánulásait, rendszerük egészét nyilvánítja örömforrássá. A *Ride Lonesome* című filmben a szerelem nemcsak a kezdeti erotikus szenzációt éli túl, hanem a szeretett személyt is, Karen Steele, a Boetticher-filmek dús-pompás asszonya sem tudja elcsábítani a férjet halottjától. Nemcsak az élet, a szeretett halottal való viszony is „megy tovább": nélküle is vele.

4.16.2.8.10. Az antitragikus és antikatartikus boldogságkoncepció permanens válsága

4.16.2.8.10.1. A banális boldogság mimetikus jellege

A nyárspolgári boldogság nem éri el és nem mozgósítja az emberi egzisztencia mélységeit és tartalékait. A banális boldogságkoncepció, mint a kellemesség és biztonság örömein alapuló igényleszállító elégedettség, a bűnöknek hibák aprópénzére váltásából születik, mely hibák azután már nevelhetők. A *Das Kind der Donau* című Rökk Marika-filmben a férfi „bűne" nem több mint hogy belemegy a flörtbe egy tolakodó nővel, nem áll eléggé ellen a csábításnak, a párjáé pedig csak annyi, hogy mire a férfi teljesíti szíve vágyát, ő vágytárgyat cserél, már nem hajóra, hanem a színpadra vágyik. A triviális boldogságkoncepció is összefüggésben marad a hősmitológiával, őrzi és ápolja előkelő leszármazását, amennyiben ő is az erényes harcból vezeti le a boldogságot. Csak, ahogy a boldogságnak, úgy az érte folyó erényes harcnak is banális interpretációt ad. Az erény nem jelenhet meg legyőzött bűnként, és ezért megváltásként sem. A banális hős erénye nem felfedezést magában foglaló mély tanulási folyamat, amely kivált egy tulajdonságot a rombolás és romlás összefüggéséből, a terméketlen világból, a bűn káoszából. Láttuk, hogy a rosszul felhasznált tulajdonság önmagát is pusztítja, míg a jól felhasznált létkomponens másoknak is használ; az, ami jó, nemcsak nekem jó, s az, ami rossz, nemcsak másnak rossz; a jó kiárad a világra, mert teremtő erény, míg a rossz visszaüt, mert a pusztítás pusztulást nemz. A nyárspolgári boldogság felületes, nem felfedező jellegű tanuláson alapul, mely kész normákat és eljárásokat vesz át: puszta utánzás. A tanulást mind a nevelődésről, mind a felfedezésről leválasztó lény nem a létezés kísérleti példánya. Nem hozza a jót, csak viszi, nem hírül adja, csak befogadja, nem valósítja meg, csak másolja. A megtért bárány új tulajdonságot hoz, míg a nyájlények egymás tükrei, nincs ajándékuk. A közösségi lénynek nincs ajándéka a „köz" számára. A mítoszok egyik legrégibb témája a faluból elűzött tévelygő megtérése valamilyen új, addig ismeretlen kultúrkincs birtokosaként.

4.16.2.8.10.2. A problémamentesség… (…mint banális boldogságfeltétel)

A banális boldogságkoncepció szerint minél kevésbé süllyed az ember a bűnbe, annál messzebb nyomul előre az erény, a siker és a boldogság felé. A sikerről konkrét, az erényről formális, a boldogságról pedig a siker szerzeményei által jelzett absztrakt, eltárgyiasított képet adnak. Az élet öröme, az erény munkája és a boldogság csúcsai helyett csak a siker munkáját láthatjuk. A konformista javakat halmoz, a boldogságmitológia pedig a boldogságfeltételek megszerzésére korlátozza érdeklődését, csak a feltételek biztosítását tudja bemutatni, nem a boldogságot. A javak földi paradicsomának képét nem lelkesíti át és hozza mozgásba a boldogság mint aktivitás és az öröm mint életforma képe. Az unalmas karrieristák mind ugyanazt akarják és kapják, s nem tudják megmutatni miért jó ez nekik, mi a „vicc" benne. Nemcsak a kommunista pozitív hős problémája ez: igaz, hogy *A párttagsági könyv* című Pirjev-filmben a tévelygések és tévedések, bűnök és szenvedélyek az intrikus kulákfiú oldalán jelennek meg, s ezért ő az izgalmasabb figura, nem az a derék kölyök, aki végül elnyeri a nőt és a boldogságot, de ez a *Budai cukrászda* című klasszikus alapkomédiánk esetében is így van, ott is a csábító az érdekesebb és emberibb figura, s valójában a happy endbe bekísérő társ a mesei álvőlegény örököse. Az *Állami áruház* mintakáderét sem sikerül emberivé tenni. Kudarcot vall a boldogság egyénítése és ezzel elveszti emberi érdekességét. A boldogság nem egy sors összproblematikájára kiharcolt válasz: jelentésszegény, konfekcionált prémiumszituáció.

A konvencionális boldogságfilmben a boldogság nem elég valószínűtlen. A hős is úgy érzi, jár neki, s ezért sem a néző, sem maga a hős nem esik át katarzision, ha eléri. Az igazi boldogság pedig katartikus hatású, s ez a modern dramaturgia nagy tévedése: nem veszi észre, hogy a boldogság legalább annyira megrázó, kérdésessé tevő élmény, mint a katasztrófák. Minél váratlanabb, valószínűtlenebb a boldogság, annál fenségesebb (mint a *Dark Passage* végén). Az igazi boldogság az utolsó pillanatig reménytelennek, sőt lehetetlennek látszik. A banális boldogságkoncepció kispórolja a boldogság felé vezető út meredek szakaszait, a bűnbeesést, a konfliktust, a meghasonlást (végső soron a háborút és káoszt), s egy neutrális köznapiságból akar elvezetni a boldogsághoz. Ez a „lakkozott" boldogságkoncepció tagadja az ember problematikus természetét és a tragikum emlékeit. A nyárspolgári boldogságkoncepció ki akarja küszöbölni az emberképből mindazt, ami évezredek és évmilliók alatt vezetett el a viszonylag zökkenőmentesen funkcionáló köznapisághoz, a banális élet komfortos üzeméhez. Mivel így felezik a boldogság felfedezéséhez vezető út első szakaszát, a harc történetét, ezért a hős lendülete fékeződik, és az út második fele, a boldogság felépítésének és kidolgozásának története is feleződik: a konformista csak a kis boldogságig, a banális édenig, a kellemességek világáig jut el, a nagy boldogság feladatokat adó és új ambivalenciákat ébresztő régióira nincs rálátása. A sikerember, túl a meghasonláson és szerencsétlenségen, védetten a kételytől és tragédiáktól, mégis kevesebbet ér el, mint a meghasonlott hős, a lázadó és menekülő ember. A sikerember a rend küldötte, a lázadó és menekülő ember a káoszé és háborúé: az utóbbi mélyen gyökerezik abban a múltban, amellyel a sikerember szakított, amiről nem akar tudni többé. A *Magas Sierra* hőse mindvégig űzött vad, ezért többet olvas ki egy ostoba és jelentéktelen lányból, többet érzékel egy futó találkozás során a nő és az élet titkaiból, mint mások különb találkozások révén egy élet során. A konformista siker-

ember kellemességekre váltja a boldogságot, hogy érzékelhesse, míg a lázadó és menekülő ember sorsában a sokkal szűkebben mért boldog pillanatok úgy fokozódnak fel és válnak áttetszővé az üdv felé, ahogy a sikermítosz kellemességei a boldogság lehetőségét jelzik. Az élelmes ember, bár veszíthet, mindig újrakezd, nem omlik össze és nem kerül olyan pontra, ahonnan nem léphet tovább. Ezt az életérzést fejezi ki pl. *A lé meg a Lola* című film. A lázadó és menekülő ember, ha nem éri el az üdvjavakkal telített boldogságot, akkor másra ruházza azt a lemondás hőstettével, és így – a hős mintájára – mégis megvalósítja azt, amit nem érhet el. E.G. Ulmer westernjében a harcos lemond a boldogságról, de nem azért, hogy megtagadja, hanem hogy a robotos indióra hagyja a harcos boldogság, a lázadó ember boldogsága örökségét (*Naked Dawn*).

Az intimitás és szenvedély által visszanyert intenzitás és harmónia mint nagy (beteljesült, mámoros, eksztatikus stb.) boldogság koncepciója nem feltétlenül kötődik a szexualitáshoz. A legmagasabb fokú produktív aktivitás, a nem pusztán receptívre korlátozott eksztázis: a teremtés, az alkotás. A teremtésnek nem is egy értelmében. Nagyobb gyönyör volt, mint bármilyen szex, mondják pl. a szenvedélyes anyává érett nők a szülésről, s az írók is gyakran hasonló értelemben beszélnek az alkotásról. Intimitás és szenvedély egysége személyesíti meg a boldogságot, melyet a magány örömeinek meghaladásaként mutat be, az emberiben és nem az emberen túliban való oldódásként. Intenzitás és harmónia középpontba állítása a boldogság nárcisztikus és isteni képe, intimitás és szenvedély ellenben a boldogság tárgyszerelmi és emberi képében kerül középpontba. Intimitás és szenvedély képe mint az emberiség nevelője azt tanítja, hogy az egyediesülés végigvitele és nem feladása útján érhető el a konkrét általánosság. Intenzitás és harmónia párosa azonban versenyben marad intimitás és szenvedély párosával. A *Szibériai rapszódiá*ban pl. az alkotásban kell bizonyítania a művésznek, hogy önmagának elég ember, s a kozmosszal van intim viszonyban, ezután van csak joga mind a nő szerelmére, mind a közösségbe való megtérésre.

4.16.2.8.11. A boldogság kritikai elmélete

Szükségünk volna egy „kisboldogság"-elméletre. E kisboldogság-elméletnek gyökereit a népi tradíciókban is megtaláljuk, olyan közmondásokban, mint „jobb ma egy veréb mint holnap egy túzok" vagy „ki a kicsit nem becsüli, a nagyot nem érdemli". A szorongás és ambivalencia, még tágabban szemlélve a háború és katasztrófa vagy káosz és iszonyat spektrumának a boldogság spektrumával való kommunikációja formálisan a pokol és menny, káosz és rend közötti drámai térben helyezi el az ember megnyilatkozásait és törekvéseit. Az egymással szemben álló eme birodalmakat vallatva az egyik a kommunikáció, a másik az antikommunikáció, az előbbi a kooperáció, az utóbbi a kunkurencia, amaz a cselekvés, emez a történés világa. E kiemelt jegyeket számos továbbival egészíthetjük ki, melyek választékai az elbeszélő formákban változatos képet mutatnak (társasság és magány, tudatosság és ösztönösség, tudás és tudatlanság, önzetlenség és önzés stb.). A pozitív spektrum, mely később bontakozik ki, a legtermészetesebb, de nem a legegészségesebb és nem a legproduktívabb esetekben, a hárítás viszonyára lép a negatívval szemben. Ha a pozitív spektrum a tagadás és újrakezdés viszonyában áll a negatívval, akkor a pozitív spektrum viszonya elődjéhez, előzményeihez negatív, tehát ekkor a pozitív spektrum végső soron és egészében véve negatívan, tehát nem a maga, hanem elődje módján reagál. Megpróbálja leválasztani az előző stádiumokat, azaz

tulajdon múltját. Tagadja a negativitást és a neutrális s pozitív közötti feszültségeket jelöli ki az emberi élet színhelyeként. Ez a bornírtság korlátozza azután a pozitív mozgástér lendületét, az előrehaladás lehetőségeit és a feltáruló perspektívákat.

A politikai szféra vizsgálata jelzi legmarkánsabban, hogy az egydimenziós pozitivitás diszkurzusa olyan kiüresedő beszéd, mely pusztán a reális negativitás egyeduralmának álcája. Miért realizálja a párt a program ellentétét, vagy, ha a programot realizálja is, miért a várt eredmények ellentéte következik be? A polgári demokrácia működésének feltétele a polgári kultúra lenne, melyet a XX. század háborúi és diktatúrái eltakarítottak, azzal az embertípussal, az úriemberrel együtt, kinek eltűnését az irodalom, Thomas Manntól Máraiig, pontosan dokumentálta. Az úriember mindenek előtt a „szavak ura", aki vette a nemzedékek üzenetét, ismeri a viselkedés termékeny együttélést garantáló elveit. A „szavak ura" nem azt jelenti, hogy azt csinál a szavakkal, amit akar, hanem azt, hogy a szó számára nem üres szó: komolyan veszi a szavakat, vigyáz szó és tett összhangjára. A szavak közvetítette plauzibilis értékek birtokosa a tettek ura. Úriember, aki tartja a szavát, szavak és tettek egységével és az ezzel járó beszámíthatósággal kezdődik a viselkedés és az együttélés kultúrája, melyben az ember nem tesz olyat, amit szégyellhetne. Mi a modern illetve „posztmodern" polgári demokrácia különbsége? Az elsőben a tőke kegyetlen szelekciós dinamikája még nem párosul radikális kulturális kontraszelekcióval, míg a másodikban a számítás kegyetlenségének szelekciójára ráépül egy aljassági verseny, a számítás minden erkölcsi fékjének és kulturális kompenzációjának elsöprése. A XX. században győzelmet arató új politikus típus legpontosabb képe a Stephen King: Az című regényében feltűnő, a csatornákból előmászó gonosz bohóc, kaján ripacs, akinek semmi sem drága. Az úriembert leváltó új típus arra büszke, hogy meg meri tenni, amit más szégyellne, s mindennek még csak nem is eltakarására, legfeljebb megfoghatatlanná tételére, a számonkérhetőség szellemi feltételeinek szétmaszatolására, az elszámoltatás lehetőségének kiküszöbölésére használja a nyelvet. Függetleníti egymástól a szavak kultúráját és a tettek háborúját, lehasítva a „szellem napvilágáról" a „tettek sötét éjszakáját".

A pozitív spektrumra korlátozott mozgástér mindenek előtt a politikai mitológia és a reklám jellemzője. A politikai retorika minden negativitást az ellenpártra vetít; a politikusbeszéd alanya úgy tekinti magát, mint a kívánatos megoldásokhoz vezető tudás és az odaérést, útközben el nem tévedést garantáló erkölcsi magatartás receptjének birtokosát; a maga bűneit hibákként, az ellenfél hibáit bűnökként ábrázolja; kívánatos állapotok nevében követel áldozatokat, mely követeléseket az ellenfél esetében a kizsákmányolás trükkjeként leplezi le. A politika földi paradicsoma mindig egy kicsit odébb van, a pártprogram soha be nem következő realizációjaként.

A reklám földi paradicsomként tünteti fel a banális életet, melyben az elért kívánatos állapot boldogságát az adja, hogy komfortja végtelenül növelhető. A reklámajánlatok egyrészt a tökély tökéletesítését szolgálják, másrészt védelmét a visszaeséstől és hanyatlástól. A reklámban az üdv szimbóluma a mosószer, a tisztítószer, az új tisztítótűz, a kárhozaté pedig a folt. Nyomokat kell eltüntetni: a mániákus nyomeltüntetés szakadatlanul átfésüli az egész valóságot s kutatja az eltüntetendőt. Valójában az egész szorongás-spektrum eltüntetésére, a negatív spektrum emlékének, jeleinek kiküszöbölésére irányul az igyekezet. A fájdalmak, a romlás jeleinek eltüntetése, a veszéllyel, a végességgel való szembenézés elodázása, az élet tragikus aspektusának tagadása a konkrét üzenetek által közvetített, minden konkrét üzenetben benne foglalt és ismételt alapüzenet. A negatív mesterséges irtásához hasonló erővel

folyik a pozitív mesterséges burjánoztatása, az ízek kínálata, a „kóstold meg!" imperatívusza, mely a kötelesség helyére lép. A kötelesség fogalmára addig volt szükség, amíg a világnézet komoly veszélyeket és költséges győzelmeket helyezett kilátásba. A reklám világképében nem a veszélyek korbácsolják fel az energiát és nem a kötelesség kanalizálja. Itt a kísértések, csábítások lépnek az energiaforrás szerepébe, ezek tartják ébren az életet, melyet a divatok kanalizálnak. A reklám azt sugallja, hogy a kimaradás, az új íz kihagyása elszigetelődést, magányt jelent. Túl vagyunk a harc, a háború, a szorongás világán, mégis újfajta szorongás születik, rettegünk, hogy lemaradunk valamiről, s a közös – bármilyen unalmasnak vagy léhának tűnő – örömök megkerülése által kiközösítjük magunkat az örömcsere, a kielégülési verseny világából. Undorító és unott örömök válnak nehéz kötelességgé. Az öröm kegyetlenebb, mint a kötelesség, mert nem hagy szünetet, karnevált, vasárnapot. A hősiesség világában a kötelesség vált – a harcba való belevetettség, a perfekció elsajátítása és az aktív élet beteljesedése mértékében – örömmé, most ezzel szemben az öröm válik kötelességgé. Az akciós ajánlatok világa nemcsak az olcsó örömökben való közösködést hangsúlyozza, melynek kihagyása a magány kárhozatával teljes bukást jelentené az új közösségi lény számára. Az olcsóság ideálja kettős: a termék könnyű megközelíthetőségét jelenti mindenképpen, de duplán, mind anyagi mind szellemi értelemben. A pénztárcát sem terheli meg az olcsóság eszménye, de az agyat sem. Nem az ízek újdonsága és nem az örömök személyessége az érték. Az ízek könnyű előállíthatóságát, az ingerek meg nem terhelő, fáradságot nem kívánó mivoltát és mindenki által való elérhetőségét hangsúlyozzák. Már nem a gyomor emészt, az ételhez olyan szert kínálnak, amely megemészti azt a gyomor helyett. Nem a fáradság, a befektetés, az előkészület, a műveltség, az élménygazdagság határozza meg az elérhető öröm mértékét, az örömök öröme a visszatartás, a testi és lelki költségek minimalizálása, a spórolás. A félspektrumból, az önállósított pozitív oldalról szemlélt világ egészen más képet mutat, másként reagál mint ha az össz-spektrumból néznénk.

4.16.2.8.12. A lehasított és elvetett félspektrum reakciója

A leválasztott boldogságspektrum elfojtó és cenzurális diktatúrája a száműzött részt hasonló önállósulási törekvésekbe szorítja. Miután egy korlátozott boldogságkoncepció – mint a mesebeli buta ember, aki maga alatt fűrészeli a fát – megpróbálta kiiktatni a narrációból a borzalom esztétikáját és a háború poétikáját, elkerülhetetlen volt az epikai természet lázadása. Miért? A cenzurális boldogságkoncepció kultúrájának embere a győztes gőgjével viszonyul a természethez, s egyúttal a saját természetéhez, ezzel azonban változatlanul a háború logikáját alkalmazza, amelyet komfortigazoló kényelmi retorikája tagad. Az így kreált nemcsak hazug, még nagyobb baj hogy unalmas és üres világkép ellenhatásaképpen, a hitelét vesztett boldogságspektrummal szemben a háború spektrumába való megtérés most úgy igyekszik szabadulni a boldogságtól, mint az előbb a boldogság tőle. Így keletkezik a XX. század elejének veszély- és intenzitáskultusza (az orosz forradalmi film, Ernst Jünger stb.) vagy a mai amerikai terrorfilm hasonló törekvései.

A boldogság spektrumának törvénye, mely alapján meg tudjuk különböztetni a kis és nagy, felületes és mély, igényes és igénytelen, lanyha és intenzív, tartós és alkalmi boldogságot, hogy minél messzebbről jön az ember a múltból (melynek a fikcióspektrum analitikus képét adja, s mely ez esetben a háború és iszonyat spektruma), annál messzebb jut előre:

minél többet jár be és halad meg az iszonyat spektrumából, annál mélyebben nyomul előre a boldogság spektrumába. A boldogságot elérő, az élet művészetét felfedező hőstípus mély szorongásismerettel, rossz emlékekkel terhelve néz a boldogság elébe. A *The Blue Dahlia* című film-noir krimi-melodráma háborúból hazatért katonája (Alan Ladd), a háború pokla után a békéét is megjárja, megtanul undorodni attól, akit szeretett, szeretni azt, akitől kezdetben tart, megtanulja elviselni a vádakat és maga is vádolni: a traumatikus tapasztalaton túl azonban egy másfajta társ és más súlyú boldogság vár (Veronica Lake), mint amit korábban ismert. A semmifeledés létfeledést von maga után s a létteljesség keresését a semmi teljességének víziója ösztönzi. Nem mond-e ez ellent annak, amit a hős vizsgálata során megállapítottunk, hogy az, akinek kijár a boldogság, nem lehet az iszonyat és háború gyermeke? A háború hősének is kijárnak a harc szüneténeк oldott pillanatai, vagy a nem konkretizált boldogságperspektíva, de csak az. Az iszonyat kidolgozott kódjával a boldogság kidolgozatlan kódja jár együtt. Nem a hős a boldogság mint létállapot felfedezője. A boldogok nem hősök: a hős megmenti a boldogokat és örökül hagyja rájuk a világot, örömeikben azonban nem ismer magára. A rend felfedezője, a háború legyőzője, a káosz ellenfele nem azonos a boldogság és béke felfedezőjével. A hős rendje még nem boldogító; a boldogság felfedezéséhez kell egy kis fellélegzés, mely nemcsak a rettenet, a rend korlátaiból is kiszabadul: kell hozzá egy kis szekundérkáosz. Épp ezt a szekundérkáoszt, mely már nem a rend ellentéte, hanem a rend luxusa, felépítménye, következménye, képviseli rend feletti rendként, a rendetlenkedés rendjeként, kódolt rendetlenkedésként avagy a kódokkal való játékként, a karnevál. A karnevál azonban külön testesíti meg ezt a felszabadulást, téridő-rezervátumokban, amivel alapvető szociokultúrális hiányérzeteket leplez le. A karnevalisztikus ember kitombolja magát, ami hiányzó szabadságterekre, a kreatív cselekvésterek elégtelenségére utal. Ám korántsem csak a bahtyini karneválra gondoljunk, az életnek is vannak az egyéb viszonyok fölé emelkedő viszonyai, melyeket áthatóbb együttérzés és teljesebb vállalás alapít, melyek nem tűrik a távolságot és fenntartásokat. A *The Blue Dahlia* esetében nemcsak a szerelem, a barátság is ilyen, a barátok akkor is Alan Ladd mellett állnak, amikor hűtlen felesége gyilkosának tűnik. Az e poénra épülő második poén, hogy Ladd mégis megharagszik: jobban kellene ismerniük őt! Ártatlanságában kellene hinniük, s nem bűnbocsánatot előlegezni a gyanúsítottnak.

Az, aki felfedezi a gondolatmenetünk által keresett „nagy boldogságot”, nem azonos azzal a hőssel, aki – a háború hőseként – a boldogság lehetőségfeltételeinek eredeti felhalmozója. A bonyolult és igényes boldogság felfedezője regressziók által ismeri meg azt a háborút és káoszt, amit az ős-hős kiindulópontként ismert. Az igényes boldogság felfedezője a „kis” boldogság kitaszítottjaként, száműzöttjeként találkozik a dramatikus élményekkel. A *The Blue Dahlia* katonája megélt egy eredeti boldogságot, melyet aztán a háború, majd a feleség alkoholizmusa duplán leértékelt.

4.16.2.8.13. Az erény sima és rögös útja
(Katarzisok és metamorfózisok mint vezetők)
/A boldogság keresi a nagyságot/

Megismertünk egy negatív szorongás-spektrumot s feltárulóban van egy másik, pozitív spektrum, a boldogság spektruma. Középen a pozitív és negatív pólusok, poklok és paradicsomok közti dimenziókban különféle lényeket találunk. A boldogtalanság, szorongás, félelem, rettegés, borzalom és iszonyat felől érkezve sztoikus hősöket, kallódó, lázadó és menekülő embereket találunk középen. A boldogság felől érkezve semleges, köznapi, banális embereket lelünk a középdimenzióban. Ha a banális középről indulunk a boldogság felé, akkor a boldogság egyszerű felfokozás. Ha a nem-banális középről indulunk, akkor katarzisok és metamorfózisok vezetnek a boldogság felé, hisz a hősök és kallódó emberek olyan lények, akiknek múltjuk van. Múltjuk: a pokol modern verziója. *A magányos lovas* című Boetticher-film banditái megfigyelnek hajnalban, a sivatagban, elhagyott romok között egy fésülködő nőt. Felemelkedő karjai, a kelő nap fényében nemcsak a boldogság kapui, az üdv fátyla lebben fel ebben a pillanatban. Az elvadult emberek megpillantják a „teljesen más"-t. Ezek az emberek nemcsak többet várnak a nőtől, mint egy városi polgár, hanem már ebben a pillanatban meg is kapták tőle.

Ha nem a tragédiákból akarjuk levezetni a boldogságot, akkor az átlagosságból kell levezetnünk az el-nem-térés jutalmaként. Akkor a boldogság úgy transzcendálja a boldogságmitológiában a múltat, mint a régi világképben a túlvilági boldogság az evilágiság kétértelműségeit. A „sima" szó a mai köznyelvben adalék nélkülit, plusz nélkülit, cukortalant, töltetlent, fűszertelent jelent. A sima boldogság egynemű és fűszertelen. A pusztán kellemes egyben groteszk. A sima boldogság nem haladhajta meg a biedermeier túlemberi korlátozottságát. A groteszkből a szépbe való átmenet feltételezi a fenséges valamiféle elemeinek, emlékeinek átmentését. A poklokat meg nem járt boldogságot állandóan fenyegeti a lecsúszás, ezért csak úgy stabilizálódhat, ha a lecsúszást eleve beépíti. Azt kell megértenünk, mi az oka, hogy a tehermentes, semleges, átlagos kezdetből – ha tetszik: a tiszta kezdetből – csak kis boldogság lesz, s csak a negatív kiindulópontból lesz nagy boldogság. Az áttörés lehetőségeit keressük a kellemesből az érdekesbe, a jelentéktelenségből a nagyságba. Kifejeződhet-e a boldogságban is a nagyság, eredetiség, jelentékenység?

4.16.2.8.14. Káosz vagy kizökkent idő?
(Kallódás és kárhozatismeret)

A boldogságot most már két feltétellel jellemezhetjük. A boldogsághős bonyolultabb figura a háborús hősnél. A Destrudó közeg negatív és a Libidó közeg pozitív próbáinak is meg kell felelnie, az erő és az érzékenység, a bátorság és a kifinomultság próbáinak. A boldogságmitológia hősének, a háborús hőssel szemben, két feltételt kell teljesítenie. Megjárja a káosz és háború mélyeit, de nem belőlük születik és származik. Nem a legyőzött káosz harca löki át őt a rendbe, hanem előbb a kizökkent idő, a megrendült rend a káoszba. Nem a káosz gyermekének rendkereső, hanem a rend gyerekének káoszkereső elszántsága szembesíti a konfliktusvilággal. A *China Seas* című film kapitányát londoni asszony, elrontott szerelem emléke űzi a keleti partok között. A válság, a meghasonlás, az öröklött életnívó elvesztése,

a lecsúszás és kallódás, a bűnök tapasztalata, a törvények és szokásnormák megsértése viszi vissza őt a káoszba. A kalandhős sorsában legalább jelzésszerűen fel kell kavarodnia az emberiség egész múltjának, hogy az általa felfedezett életművészet megoldást kínáljon aktuális problémáinkra. A *Morocco* című Josef von Sternberg filmben a férfi és a nő – Gary Cooper és Marlene Dietrich – átkeltek a tengeren és át kell kelniük a sivatagon. A tenger szánja őket egymásnak és a sivatag adja össze őket. Az európai élet menekültjei, akik sokkal nagyobb reménnyel csodálkoznak rá egymásra, mint az odaát maradtak, és többet készek nyújtani egymásnak. A kalandhős bűnössé válik, válságba kerül, megjárja a múltat, hogy áttörjön a jövőbe, és minél nagyobb a kárhozatismerete, annál nagyobb lesz a kockázatvállaló készsége, következésképpen annál messzibb vezető üdvjavak felfedezőjeként jelenik meg végül.

A banális hősök történetei a konformitás erényeit kötik össze a javak jutalmaival. E korlátozott mozgástér, a modern „erény" hivatalos mozgástere azonban nem oldja meg az életproblémát, és nem elégíti ki a fantáziát, ezért a kalandban és a kaland felfokozásában kell „helyreállítani a kommunikációt az emberalattival" (Joseph Campbell: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt am Main. 1978. 303. p.). A parakultúra mint kalandos és fantasztikus mesevilág, léte egészében kifejezi a hivatalos kultúra, a reproduktív intézményes tradíció korlátolt és cenzúrált mivoltának bírálatát. Miért kell a szorongások és bűnök világát felkavarni, hogy meghódítsuk az erények és remények világát? Miért a mélységek mérik a magasságokat, a szenvedések az örömöket, a kérdések a válaszokat és az üdvöt a tragédiák? Minden hibának vagy bűnnek van egy pozitív ellenképe, minden kisiklott tulajdonságnak egy jól működő testvére, mely az előbbi által feltett kérdésre válaszol. Bűnök és erények a kalandirodalomban és filmben úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a báb és a lepke. A bűnben problematikussá lett ember újjászületik az erényben. Új tulajdonságokkal összefüggésbe kerülve, új kontextusban helyére találva pozitívvá válik a régi kontextusban zavart okozó tulajdonság. A kalandepikában a negativitás hajtóerőként jelenik meg, az erények a bűnök önlegyőzéseként születnek, ahogyan Adlernél a sérülések motivációként hatnak a személyiségideál kidolgozása során, s a megvetettség nemzi a tekintély vágyát, a betegség teszi értékké és céllá az egészséget, az ügyetlenségből és a kifejezés nehézségeiből fakad a gyakorlati és szellemi perfekció, a tökély, a tehetség és a művészet, s hasonlóképpen a nélkülözés ösztönöz a gazdagság elérésére stb.(Alfred Adler: Über den nervösen Charakter. Frankfurt am Main. 1972. 78. p.). Hiánytalan egyensúlyi állapotból nem jöhet létre magasabb rendű, komplexebb, dinamikusabb egyensúlyi állapot. Az új nívó keresésének szükségszerűsége és hajtóerői nem termelődnek ki a régi egyensúlyi állapotból, csak felborulásából. A minden rend alaptalan alapja- és alaktalan kereteként felfogott lesben álló káosz princípiuma híján nem érthetnénk meg nemcsak a kis boldogságból a nagyba való áttörést, hanem a konvencionálison túlmutató boldogságfogalom tartalmát sem.

A nagy boldogság azért olyan nagy, értve nagyságán a fenség és szépség örökségét, az erény önbecsülésében való megalapozottságot és a lét mélységeibe való belátást, s a traumatikus tapasztalathoz való hűséget, mint minden megértés feltételét, mert az életet nyilvánítja boldoggá és nem egy élményt. A *Dark Passage* végén nemcsak mindaz boldogság, ami ezután jön, hanem mindaz a harc is beolvad ennek a boldogságnak a történetébe, ami eddig volt. A nagy boldogság mindenek előtt a nagyság, mint a boldogság szubjektuma, és nem az örömfelhalmozás mennyiségi értelmében nagyság. Ez a nagyság magát a lenni tudást szervezi meg boldogságként. A *Ben Wade és a farmer* című film végén a férj kétségbeesett, halálmeg-

vető bátorsága, mellyel megvédte családját, tükröződik, változik át az asszony arcán könnyes boldogsággá. Ez a boldogság összefoglaló érzés és nem kizáró; átfogó és nem cenzurális. A boldogságspektrumot az ambivalencia és negativitás, hiány és szenvedés, meghurcoltatás, konfliktus és próbatétel világától elválasztó vonalon túl, váratlan módon, minden újra előfordul, de pozitív előjellel. Csak a boldogság banális perifériáján hittük azt, hogy a boldogság lényege: megúszni valamit. Mindennek, amit a vonalon innen kínként, bajként, konfliktusként tapasztaltunk, a vonalon túl megtaláljuk megoldását, és minél mélyebb konfliktusok elevenek bennünk, azaz minél mélyebb gyökeret eresztünk a negatív spektrum mélységeibe, annál távolibb, teljesebb megoldásokat találunk. A *Key Largo*ban a messziről jött, kallódó ember oldja meg az otthon problémáját. A *Magnificent Obsession* elkényeztetett milliomosfia tönkreteszi, akit szeret, s szerelme átokká válásával szembesülve tanul meg szeretni.

A nagy boldogság nem hasonlít a boldogságra, messze vezet a boldogság konvencionális elképzelésétől. A nagy boldogságnak nem célja a boldogság: nem boldogító tárgy elsajátítása a boldogság alanya által. A boldogságmitológia primitív formáira válaszoló attraktívabb formák cselekménye egyre többet kavar fel a konfliktusokat okozó, helyüket, alkalmazásukat nem találó, önmaguk értelmét nem ismerő, integrálatlan tulajdonságokból. A felkavaró konfliktusok célja a tulajdonságok önmegismerés közvetítette integrációja. A gazdagság azonban próbára teszi az egyszerűbb, naiv harmóniák nosztalgiája által vezetett ízlést. Minél többet kavar fel a konfliktus, annál kevésbé lehet az ember kifejezett célja a boldogság vagy a szépség. A *Westwards to Woman* asszonyai átküzdik magukat sivatagon, háborún, természeti katasztrófán, hogy férjet kapjanak a Nyugat nők nélküli városában, a férfiak pedig nem válogatnak, mert fantasztikus dicsőség megkapni e honfoglaló heroinák, jövendő ősanyák bármelyikét. A *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban olyan privilégium megkapni egy prostituáltat, melyre a férfiak egyike sem érzi magát méltónak. A nyilvánvaló boldogságon és egyszerű szépségen túli életigenlés, az emberlét teljes felkavarása általi teljes elfogadása visz át az utolsó határon, ha a negativitás és az ambivalenciák világából kitörve nem elégszünk meg egy korlátozó komforttal, megmerevedett, kiürült, statikus pozitivitással. Ha nem a szabadság árán akarunk rendet s a személyiség árán komfortot elérni, akkor a pozitivitásnak fel kell vállalnia az ambivalencia és nagativitás egész örökségét. A *Laura* nyomozója, aki kiábrándult megvetéssel beszél a nőkről, beleszeret a halott nőbe, akinek gyilkosa után nyomoz; lehet-e egy szerelmi történet kiindulópontja deprimálóbb és reménytelenebb? A nagy boldogság a kis boldogság szemében tragikus és boldogtalan, csalódott és ijesztő, démonikus és erkölcstelen, míg a kis boldogság a nagy boldogság számára korlátolt és hazug, görcsös és kisszerű menekülés a valóság elől.

4.16.2.8.15. Egy lépés hátra…
(A traumatikus tapasztalat és az integrális univerzalitás)

Hogyan függ össze a teljesség a kihívással? Kihívások hajtják előre az életet és szelektálják, rangsorolják a minőségeket, a funkciók túlterhelése késztet új struktúrák létrehozására. A tragédiában teljesebb az ember, mint a komédiában. A tragédiában éri el a lét – a kialvásban – a legnagyobb intenzitást, a következmények intenzitását, az ismételhetetlenség, korrigálhatatlanság, jóvátehetetlenség érzését, az alternatívákra és a velük járó felelősségre ráébredt ember szellemi éberségét, szembenézési kényszerét és átfogó erejét. Ez az a világkép, amit a mindig újrakezdhető és a kívánatos eredmény eléréséig folytatható videojáték, számítógépes

játék, és még ami jön, általában az új, elektronikus játékkultúra és a vele a problémákat elsöprő kellemességszerzés terén versenyre kelő narratív kultúra tagad, mely így felsorakozik a politika és a reklám világképe mellé. Az emberiség útját minden nemzedék ott folytatja, ahol az előző abbahagyta, minden kultúra ott, ahol az előző kódrendszerek problémamegoldó készsége kimerült. Ez azonban a hősre (sem az eredeti, sem a kalandhősre) nem áll: a hős megteszi az egész emberiség útját. Minden új vállalkozás, minden igazi kezdet, új rend teremtése feltételezi a káosz-ismeretet, mint találkozást a lét eredeti labilitásával, a jövőbe való kitörés ára a múlt elnyelő hatalmaival való találkozás. A kaland alapstruktúrája: egy lépés hátra, két lépés előre. Ha azonban hármat akarok előre lépni, akkor legalább kettőt kell hátrálni, mert a múltak dajkálják a jövőket. E ponton kezd megvilágosodni kaland és perverzió viszonya. A perverzió olyan utazás a múltba – a primitív részösztönök világába – amely nem talál vissza a jelenbe, a múlt foglya marad, hozzá hasonlítja a jelent. A kaland ek-sztatikus struktúrája ellenben olyan regresszió, amely felfrissülve tér vissza a jelenbe, a múltjárást a jövőbe való áttörés szolgálatában valósítja meg, a múlt erőit a jövő – vagyis a puszta receptív élvezeten túl a kreáció élvezete – szolgálatában szabadítja fel. A pokoljárás hátrálása ad lendületet a mennybemenetel magasugrásához: a regresszió mélysége az áttörés átütő erejének és a felemelkedés magasságának mértéke. A döntő határátlépés a határátlépés permanenciájába vezet, melyben a határátlépés válik, létmódok közvetítőjéből, létmóddá.

Willi Forst *Maskerade* című filmjének főszereplője sikeres, tekintélyes, kifinomult, szeretett ember, mégsem igazán érett. A felnőtt ember még nem érett ember, a modern ember még nem kész ember. Miután a halálból hozza vissza őt egy nő, miután semmi sem fontos már, ami azelőtt annak tűnt, éri el az érettséget. A nagy boldogság mitológiája összefügg az érett ember ideáljának kidolgozási kísérleteivel. A teljes ember boldogsága, a teljes boldogság, az életteljesség öröme olyan ember perspektívája, akitől semmit sem spórolt meg az élet, és aki nem tért ki semmi elől. A boldogság teljesség, a teljesség pedig a jó és rossz teljessége, tehát nem a rossz kiküszöbölése, hanem egy önmagát mint élni érdemes méltó teljességet igazoló élet rendjébe való beletagolása.

4.16.2.8.16. A boldogság mint diéta…
(A banalitás mint túlléphető középfogalom)

A nagy narratívának szüksége van a nagy boldogság koncepciójára. Az emberiség eposza, az összes történetek összefonódása az értelemkeresés formáit rendszerező képzelethorizonttá, a mesék folyama, mely mindazt tartalmazza, amit minden nemzedék örökké újramesél, a harcok, próbatételek, fordulatok, átváltozások és beteljesedések szövedéke az iszonyattól a fenséges tettekig s a dicső örömöktől a meghitt boldogságig: ideális formájukban, ősfelbukkanásuk ünnepélyességében állítja elénk azokat az élményeket, amelyekből az élet épül, s amelyeket minden nap hatékony formáikban szemlélve nem észlelnénk ilyen élességgel. A mesélő érzék ezért mindennek legerősebb, legteljesebb változatát keresi. Ahol minden együtt van, ami fontos, vágyott és méltó, ott az is mind együtt van, ami elviselhetetlen. Ez a csúcs, a teljesség természete. A teljességigény nem lehet válogatós, és nem diétázhat. Foucault megpróbál rekonstruálni egy antik szerelmi diétát. A fikciós pektrumban csak a banalitás középdimenziója él a diétafogalommal.

Az iszony rémeit és korcsait hősök váltották fel, a harcosokat pedig, a háború végén, leváltják a boldogok. Csak később, amikor a háború spektrumát maga mögött hagyó fantázia a boldogság spektrumán kezd dolgozni, derül ki, hogy a banalitásnak adtuk a boldogság nevét. A megkínzott harcos felől tekintve tűntek a banalitás világának problémamentes lakói boldognak. Ha iszony és boldogság ellentétében gondolkodva a személyes sors komplett igenlését lehetővé tevő beteljesedést tekintjük üdvteljes boldogságnak vagy boldogsággal teljes üdvnek, akkor a banalitás csak félúton van iszony és boldogság között. Most a banalitás jelenik meg valamilyen középdimenzióként, mint korábban a hős vagy a kalandor harca. A hősiesség és a kaland volt az a középdimenzió mely káosz és rend között nyílt, most pedig a banalitás az a középdimenzió mely a harcok és sikerek világát elválasztja az öröm és értelem világától. A banalitás egyrészt úgy jelenik meg az elbeszélésekben, mint amit meg kell haladni az autentikus boldogság, a nagy boldogság felé, másrészt úgy is, mint ami mindennapiséggá konszolidálódik. Minden gondolat csak egyszer nagy, aztán unalmas tanná laposul, minden öröm kellemességgé szelídül, minden nagy élmény csak egyszer fut föl az eksztázisig („a kezdet tökéletessége" idején).

A boldogság, mely mindent felfokozott állapotban szintetizál, konkurálni kezd a mindent lefokozott állapotban szintetizáló banalitással. Egy felfokozó és egy lefokozó szintézisforma küzd a tendenciák meghatározójának pozíciójáért. Ez a műfajok konkurenciájaként is kibontakozik a tömegkultúrában: a komédia a lefokozás boldogságát ünnepli, a melodráma a felfokozás boldogságát dicsőíti.

Hogyan lehetséges, hogy egyszer a boldogság jelenik meg a próza közvetítőjeként, egyszer pedig a próza a boldogság előzményeként? Mindez nem lesz többé olyan nagy rejtély kis boldogság és nagy boldogság megkülönböztetése után. Az alkalmi boldogságok a prózán innen vannak, s visszatérnek belé, a próza azonban, szerencsés esetben, az élet boldogságát hordozza, mint jel az értelmét. A próza lehet kifejezés és a – szemérmes, szerény, okos – boldogság tartalom. Pontosan ennek a szerény és titkos boldogságnak a koncepciója választja el egymástól próza és banalitás általában összeolvadott fogalmait. A spektrumnak hol a boldogságot, hol a prózát előnyben részesítő kétértelmű dinamikája életbölcsességet tükröz. 1./ Nem szabad belenyugodni a banalitásra redukált igénytelen boldogságkoncepcióba. Ezért előzi meg a banális boldogság a tragikus boldogságot, a glamúrkomédia aranykora a film noirt. 2./ Bele kell nyugodni, hogy a boldogság nem hely és idő, nem visszafoglalható őshaza, nem a történelem vége, melyet az emberiség harcait felfüggesztő „jó hatalom", „kötelező életelrendezés", a „gonosz birodalmára" ráerőltetendő „magasabb rendű életforma" világuralma hozna el. A történelem a próza felé halad, a boldogság így alkuszik a prózával (vagy a történelemből is kitör, tagadva azt, minden nagy pillanatnak minden nagy pillanattal való egyidejűségeként). A boldogság receptje nem átadható, a boldogság nem leutánozható, mindenkinek a maga egyszeri és egyetlen boldogságát kell felfedeznie. A boldogság el sem rendelhető, elő sem írható, de meg sem vásárolható és receptje sincs. Bele kell nyugodni, hogy a boldogság nem tehet szert a prózával egyenrangú hatalmi pozícióra, nem tudja leváltani a prózát. Próza és boldogság nem betegség és egészség, hanem inkább test és lélek viszonyában vannak. Mégsem tekinthető végső igazságnak a próza győzelme, mert minden boldogságismeret, minél inkább teljességélmény, annál inkább biztosítja az egész életnek egy új, bátrabb, kreatívabb és tágszívűbb nívóra való átkerülését, értéknívót és élményminőséget váltó folytatódását.

A kis boldogság számára is probléma a visszatérés a mindennapi életbe. Kellemetlen kimenni az *Ének az esőben* című filmből a valóságos esőbe, latyakba, hidegbe, mely az emberi viszonyok tele is, a hidegháború kora. A nagy boldogság problémája nem az, hogy a kellemes élvezetközegből vissza kell térni az erőfeszítések és korlátok közé, mert a nagy boldogság az életegész befogadására és áthatására irányul. A nagy boldogság tartalmazza jó és rossz teljességét, és ezzel lehetővé teszi a megváltozott visszatérést a mindennapi életbe. Ez a kis boldogság felől nézve rossz végnek látszó, poszttraumatikus és posztkatartikus megtérés a *Casablanca* utolsó beállításának tartalma.

4.16.2.8.17. A „nagy boldogság" válsága (Modern tárgykultusz, posztmodern ingerkultusz)

Az emberi kultúra kezdeteit az elevenség általános válsága magyarázza, a boldogság pedig az emberi kultúra olyan konszolidációja, mely felidézni és utánozni képes azt az ősibb, vitális harmóniát, amelynek felborulása késztetett a civilizáció és kultúra megteremtésére. A boldogság az a pont, ahol a lélek visszatalál az élet forrásaihoz, s a lelki (szellemi és társadalmi) élet modellje a létezés eredeti magától értetődősége, a tiszta vitalitás életlendülete és létbiztonsága.

Ma a fogyasztói társadalom gyűjtögető boldogságkoncepcióját, a vele járó lefokozó biztonságkereséssel együtt, elavultnak érzik. De nem kevésbé a „nagy boldogságot", mert túl sokat ígér, nagylelkűségben és szeretetben, amit a single-világ emberi viszonyai semmiképp sem igazolnak vissza: ez utóbbi a racionális ingercsere és nem az érzelmi hőstettek világa. S a túl igényes boldogságkoncepciót azért is elviselhetetlennek érzik, mert túl sokat kavar fel a lélekből: a globális gazdaság emberinflációja nem tűri a lélek önmagába való elmerültségének ezt a szemérmetlenségét. A szeretet ekstázisaiban, az érzelmi hőstettekben ugyanazt a korlátlan és felelőtlen ígérgetést látja a tolongás által edzett, kiábrándult embertömeg, melyet a választási időszakban a politika részéről tapasztal meg: a szerelmi retorikát a politikai retorika mintájára értelmezi. A szubjektivitás mélyrétegeinek felkavarásában pedig szerénytelen és tapintatlan önmutogatást látnak, az eredetiség, mélység és egyéniség hívságos és igazolhatatlan illúzióit. Az ügyért való rajongásból a társért való rajongás lett, végül az önmagáért való rajongás ideje jött el, a nárcizmus kora, de mára ez is taszítóvá vált.

A hagyományos boldogságkoncepciók visszavonásának s a boldogság egyidejű megmentésének akciófilmi módja a boldogság átértelmezése a harc központozójává. A boldogság a háború (az élet) szünete, az idő senkiföldje két csata között (gyors tánc, melyet szeretkezés követ, következmények nélküli pillanat, a *Csillagközi invázió*ban). Miután az életet nem sikerült sem a kis sem a nagy boldogság módján megszervezni, az előbbitől megcsömörlöttek, az utóbbi által kívánt túl nagy befektetésekre pedig nem ad módot az embert kifacsaró hektikus turbókapitalizmus, sűrített boldogságkoncentrátumot, erős boldogságszérumot szeretnének előállítani mintegy az egyetlen intenzív érzéssé válással fenyegető dühöngés és gyűlölet („dühkór") ellenszérumaként. Az ekstázist azonosítják a boldog pillanattal, – mely Goethe Faustjában a termékeny pillanat, a produktív szellemi csúcspont, az egész személyt megmozgató lelkesültség ébredése, míg a kéjkeresésre korlátozódott éretlen boldogságkeresés a Faust első részében katasztrófát okozott. Faust eljut a Margit-menyasszonytól a világ-menyasszonyig; Goethe optimista koncepciója szerint nem öljük meg mind, akit szeretünk, csak akit rosszul szeretünk, a szeretet tanulóévei pedig akciórádiuszának kitágulásához vezetnek.

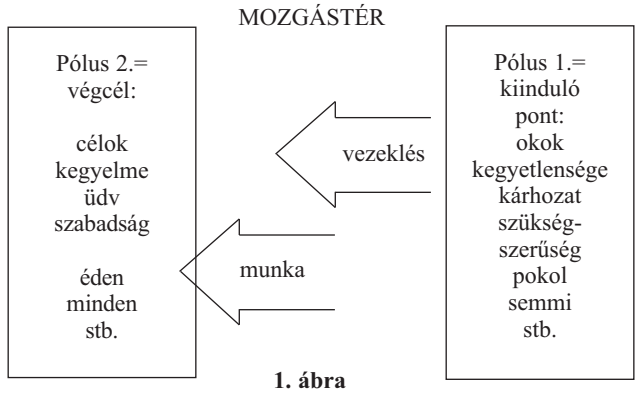
Az életet, amennyiben elvész a háborúból mint létformából kiutat kereső nagy narratíva üdvperspektívája, az eksztázisra redukált boldogság intenzív pillanatai központozzák. Az eksztatizált ember, kívül kerülve józan, harcos lényén, elsüllyed a felpezsdült szubjektivitásban, mely odaadja, átengedi magát az ingernek. Az aktív én az érző szubjektivitásba, ez pedig az érzékelt világba olvad bele. A kielégülés a felpezsdülés mértékében elért nyugalomszerzés sikerét jelenti. Mindez annyiban hasonlít a „nagy boldogság" eszményéhez, amennyiben az is felkavarja az embert, de a nagy boldogság nemcsak ingeréhes részösztöneit, hanem létét, múltját, történetét zavarja fel, az egyénben a történelmi emberiség, sőt az eleven élet elfojtott és elfelejtett összmúltját akarja katartikusan aktiválni. Átvitt értelemben eksztázistechnikának neveztük az összes különleges, felfokozott tudatállapotokhoz vezető eljárásformákat; most nem erről, csak a szűkebb értelemben vett eksztázisokról van szó, a dühöngő – „titáni" – tombolás ellenképéről, a „pozitív" tombolásról, a mámor tombolásáról. A boldogságpótlékként intézményesült posztmodern eksztázis a boldogság katartikus természetének a felkavart és aktiválva uralt érzelmi gazdagsággal való mind jelzésszerűbb és ezért mind külsődlegesebben érzéki terápiás játékra redukált előmimézise. A modernség végén visszajutunk a primitív eksztázisokhoz, melyek szublimálásának története volt a kultúra története. Az eksztázistechnikák történetét a technikai haladás és a szemantikus leépülés párhuzamos kibontakozása jellemzi. A filmtörténet is ezt tanúsítja: míg a film egyre többet ad az érzékeknek, míg a show egyre perfektebb, közben a narratív struktúrák egyszerűsödnek, már nem a színházzal és nagyregénnyel, legfeljebb a képregénnyel vetélkednek. A film által gépesített eksztázistechnikák maguk mögött hagyják a filmet: ma sokan jósolják, hogy a kalandfilm nem lesz versenyképes a számítógépes játékokkal. Az eksztázistechnikák igazi „tudományos-technikai forradalmát" azonban az agy közvetlen kémiai vagy elektromos ingerlése hozza. Ezeket nevezzük posztkultúrális eksztázistechnikáknak. Az archaikus szimbólumok fikciótermelésre redukált, szórakoztató ipari reaktualizációja a kalandos mesekultúrává szublimált sámánisztikus utazás. A szimbólumvesztett ember ezt az utazást tisztán emocionálisan teszi meg, s mivel a szimbólumok egyre kevésbé motiválják, a „befogadó" mind inkább a kémiai szerekhez fordul. Mindez a boldogságkoncepciók leszerelésének következménye.

Nincs háború és béke, iszonyat és üdv, szorongás és boldogság. Előbb a dialektikus ellentmondások, utóbb a bináris oppozíciók elavultságát hirdeti meg az értelmiség. Csak harc van, és a harc ritmusa, a harcot ritmizáló szünetek, központozó élmények. Az eksztázist az élménytársadalom mégis boldogságlényegű élményként vezeti be, a harcot pozitív élményekkel szeretné központozni. A *Csillagközi invázió* harcosainak tánca és szeretkezése továbbra is harmónia és intenzitás izolált, pontszerűvé sűrített, tartalmilag mégis lehetőleg teljes egysége. A boldogság mint önálló tényező feladásával azonban a központozó tényező pozitív összetevője is halványulni kezd. Új műfajok lépnek fel, melyek a libidinális építőelemet az eksztázis fékjének tekintik. Az új kultúra a Destrudó eksztázisa felé halad. Morrissey *Draculá*jában nem a koitusz, hanem a hányás a testet-lelket megmozgató csúcspont, a slasher pedig egész műfajt épít a már csak a kegyetlenség által elérhető csúcspontokra. A poszthumán transzkultúra a legborzalmasabb pillanatot érzi a legnagyobb pillanatnak, a kegyetlenséget a dicsőségnek és a szabadságnak. Magyarországon a vadászat új formája lendítette fel a vaddisznó tenyésztést: a vadász új típusa, az elfoglalt menedzser a lehető legrövidebb idő alatt akar a legtöbb állatot elejteni: valójában tömegmészárlásról van szó, s az eleven lélek kioltása mint csúcs- és sikerélmény egyelőre megelégszik az állati áldozattal.

Iszonyat és dicsőség különbsége ebben a kultúrában, hogy ugyanazt a szörnyűséget velem művelik, rajtam követik el vagy én követem el. A boldog pillanat helyére a nagy pillanat lép, a nagy pillanat pedig a korlátlan hatalomkiélés pillanata. Az életet központozó boldog eksztázis szabályozó szerepét átveszi a puszta intenzitás, a thrill szabályozó szerepe. Így érkezünk el korunkba, mely a nyúzó és boncoló filmeket hagyja, „vívmányaiként" az emberiségre.

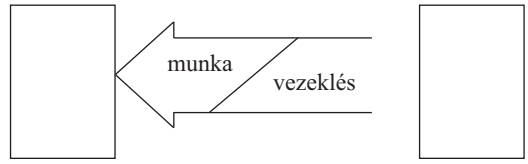
4.17. A kalandspektrum „lelki térképe" és a boldogság „ábrázoló geometriája"

Az emberi törekvések két pólus között helyezhetők el, melyek mindegyikét sokféleképpen ábrázolják a narratív hagyományok.



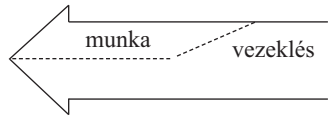
1. ábra

A vezeklés forrása: a bűnbeesés vagy az eredeti („eredendő") bűnösség. A bűnbeesés úgy is felfogható, mint az ösztönök megtérése oda, ahonnan a szellemi „megtérés" kiemelt, elhódított és eltávolított, sőt úgy is, mint megtérés a differenciált ösztönöktől az Ösztönhöz, mint a legalacsonyabb és erősebb mozgatóerőhöz. A munka mozgatója a remények, vágyak, ambíciók vonzereje, a másodlagos motiváló erők hívó szava, melyek kihívnak a primitívebb taszítóerők végzetszerű hatásmódjának kizárólagos fennhatósága rabságából, hol a bűnösség fogamzik. Az őserő mint ősdüh áldozata bűnbe esik, s a vezeklés és munka egyazon törekvéslendület két összetevője, melyet helyesebb lenne így ábrázolni:



2. ábra

A törekvésen belül nő – a vezeklés rovására – a jóvátételi törekvés, továbbá utóbb – most már a jóvátételi törekvés rovására – a semlegesített produktivitás vagy – a banalitás világában – az automatizált kölcsönös utánzás részaránya, de ez a konszolidáció nem feltétlen, s épp a hős esetében nem következik be problémamentesen.



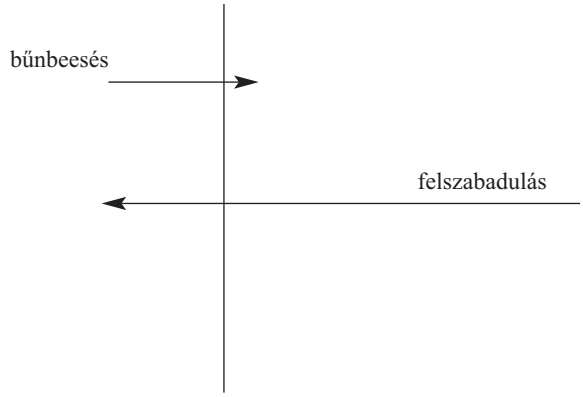
3. ábra

A hősmunkát a köznapi emberénél nagyobb vezeklésmennyiség jellemzi. Az eredeti mítosz, ahogy pl. a Mahabhárata őrzi, a „tökéletes vezeklés" erényét, a vezeklés útjai, céljai és eredményei rendszerezését állítja középpontba, csak a modern mítosz tárja fel mélyebben a vezeklés okait.

A hősképzet genezisében szerepet játszik a megvetés, de nem mint a kreált hős, hanem mint az őt kreáló fantázia, mint a köznapiság átlagosságával, a „das Man" világával való elégedetlenség sajátossága. A megvetés mind kevésbé dicsvágy, sokkal inkább dicsfóbia: a modern ember nem keresi a lovag módján a dicsőséget, sokkal inkább menekül előle, s a dicsőség a különb szellemiség és erkölcsiség magánya formájában üldözi őt. Két motívum összefüggése vezethet bennünket tovább, a megvetésé és rajongásé, melyek kapcsolatát Heinz Kohut nárcizmus-elmélete tárgyalja. Ezek a modernizáció felfelé vezető szakaszának nagy lelki hajtóerői. Heine pl. így szólaltatja meg – Kosztolányi fordításában – a megvetést: „Én nevetem a bárgyú, bamba népet…" (Freskó-szonettek Christian S.-hez. III. In. Heine: Versek és prózai művek. Bp. 1960. 1. köt. 19. p.). A másik hangot anyja kapcsán szólaltatja meg: anyjához írt verse feltárja a rajongó szeretet mélyén a bűntudatot. A rajongás így szól: „Előled ám, anyám nem rejthetem,/ hogy gőgöm bármi felfuvalkodottan / pöffeszkedik, ha drága lényed ott van, / alázat száll meg engem hirtelen." (uo. 16. p.). Azután a gyónás: „Vagy az gyötör tán sokszor, hogy kegyetlen / gonoszságommal szíved megsebeztem? / Arany szíved, mely úgy imádott engem?" (uo. 17. p.) A szellemi szeretet, mely megtanult „jól" szeretni, pillant vissza az öncentrikus primérszeretetre, mely élősdin kizsákmányolja tárgyát. A kettő különbsége, s az egymást követésükben álló jóvátételi dráma mitizálása Douglas Sirk *Magnificent Obesssion* című melodrámájának lényege: a primér szeretetből bűnök és tragédiák következtek, de a vezeklő bűn maga a szellemi szeretet. Ám hogy a romboló primérszeretetből a szellemi szeretet előzménye válhassék, fel kell fedezni az igazság vezérelte tettet, a tudás vezette aktivitást.

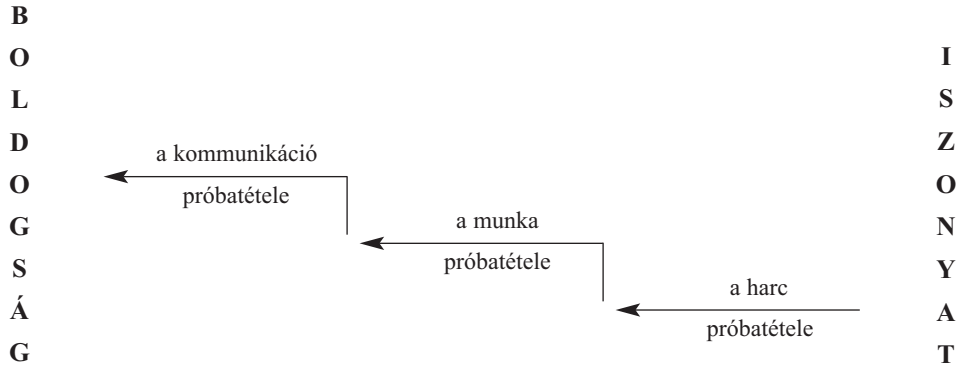
Az eltávozó másokkal szemben bűnös (Pagnol és Korda Mariusa apjával és szerelmével szemben, a *Kathie Elder négy fia* hősei anyjukkal szemben stb.), a maradó önmagával szemben bűnös, önelvesztés a sorsa (*Psycho*). A tanulság: valamilyen elkerülhetetlen, szükségszerű bűnösséggel is számolni kell. Ha a bűn elkerülhetetlen, úgy a bűnbeesés és felszabadulás egyazon régióban játszódik, melynek szimbóluma a populáris kultúrában a Herkules által felkeresett világvége, az outlaw „West"-je vagy a kalóz tengere stb.

Kell hogy legyen egy határvonal, mely a pokolra szálló számára a bűnbeesést jelzi, kivettetést a szolgáló, ellátó, kényeztető világból, a pokolból menekülő számára ezzel szemben ugyanez a határ az aktivitás sikerét szignalizálja. A bűnben a társadalmi történés vall csődöt, ennek eredménye a regresszív elmozdulás, míg a cselekvő, lázadó, progresszív megnyilvánulásban a természeti történésből lép ki a szabadság:



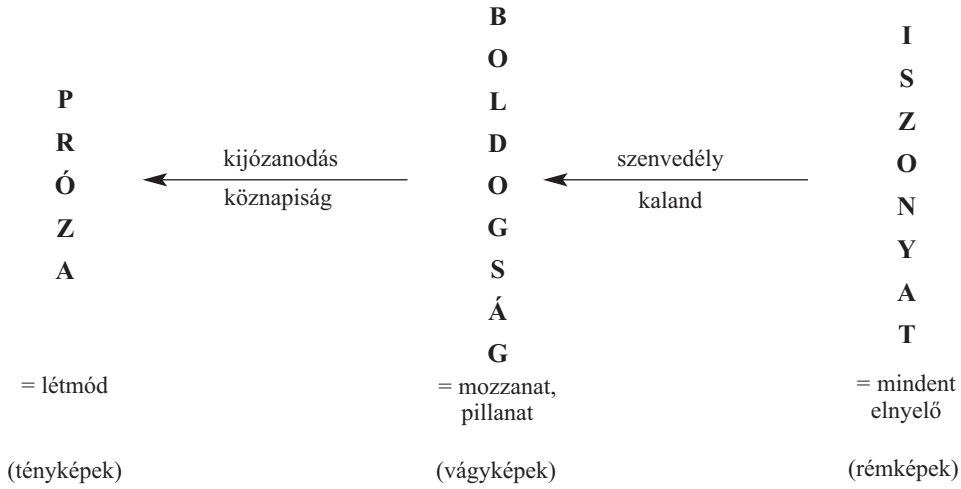
4. ábra

Ha a vizsgált mozgásteret a végső egzisztenciálék szembenállására egyszerűsítjük, a negatív pólus – a populáris kultúra mitológiájában – az iszonyat, a pozitív a boldogság, a kettő közötti közvetítésre pedig a hősmunka vállalkozik, melynek konszolidációs, pacifikációs folyamatában egymást követik a harc, a munka és a kommunikáció próbatételei:



5. ábra

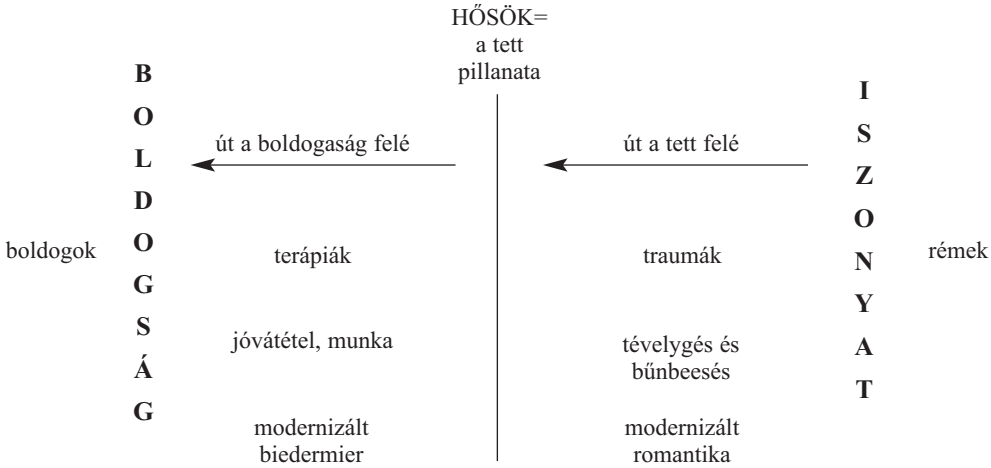
A boldogságspektrumot egy szélesebb mozgástér keretei között, általánosabb létspektrumon belül látja a hagyomány, melyben a hősmunka iszonyatvisszafogó, káoszt és rombolást korlátozó aktivitását a köznapiság elfogadását képviselő aktivitások követik, melyek a boldogságot megfosztják a megcélzott létmód státuszától. E tágabb mozgástér úgy mutatja meg a boldogságot, mint amit mindig magunk előtt vizionálunk, de ami valójában mögöttünk van: az „aranykor” boldogságaként.



6. ábra

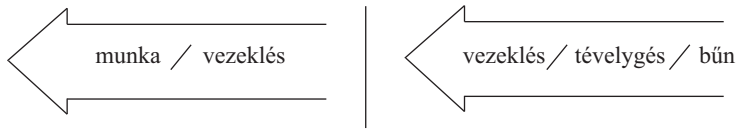
A tettet boldogsággá kell konszolidálni, de a boldogságot is konszolidálni kell, különben pusztítóvá válik (*Elvira Madigan*).

A dinamikus lét mitológiájában a hős tette tartja az ég sátorát. Mind a közösség mind az egyén identitásának születése úgy jelenik meg, mint a tett felfedezése: a történések világából kilépő hőssel megszületik a cselekvő szabadság kísérlete:



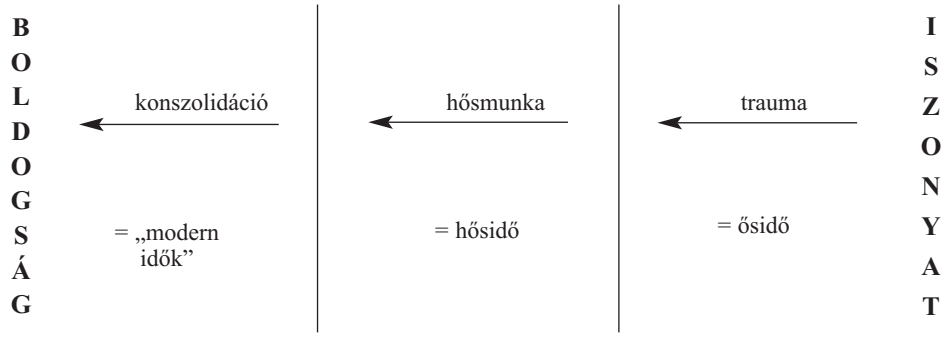
7. ábra

Ez a szerkezet a tömegkultúra specifikuma. A régi mítosz nem tematizálja a köznapiságot, a rémek világával a hősökét állítja szembe, míg a modern mitológiában a hősvilág a köznapiságból emelkedik ki és szereplői oda térnek vissza (vagy elpusztulnak, mint a *Volt egyszer egy Vadnyugat* Cheyenne-t megölő verziójában). Ma a hősvilág összeaszott régió, mely inkább középvonalként ábrázolható, nem az iszonyat tombolásától elhatárolható önálló „országként", ezért a vezeklés a tévelygés érett szakasza vagy a munka bevezető szakasza is lehet korunk ábrázolásában:



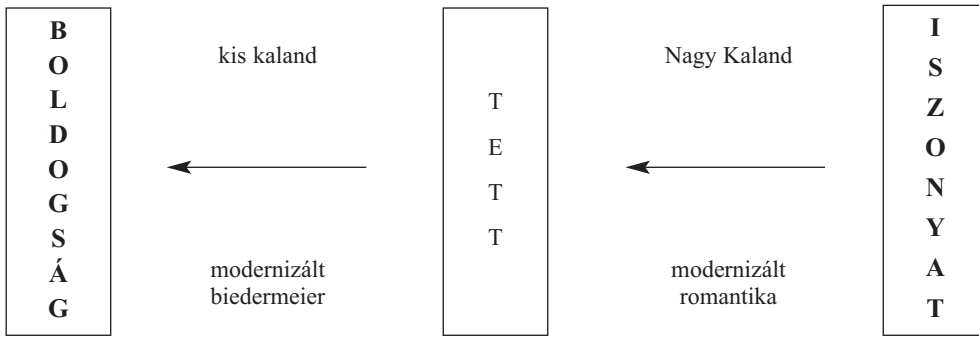
8. ábra

A köznapi munka és a hősmunka azonban nem azonos. Ha elemezni kezdjük a felvázolt mozgásteret, a tett mitológiája a próbatételek sorának mutatkozik. A hős pillanata történelmi korszak, amely ugyanúgy megelőzi a „rendezett államiságot", mint a „hőskorszakot" is megelőzte az igénytelen káosz, melyre sötét mondák utalnak vissza, a fantázia teratológiai klasszifikációs rendszereiként.



9. ábra

A hősmunka küzdelem a traumával, az önkereső ember küzdelme létének ellenséges alapjaival, míg a konszolidált ember csak világa újratermelésének tárgyi követelményeivel áll szemben. A hős mozgástere ketté szakad: a világalapítók világfenntartókra hagyják a világot:

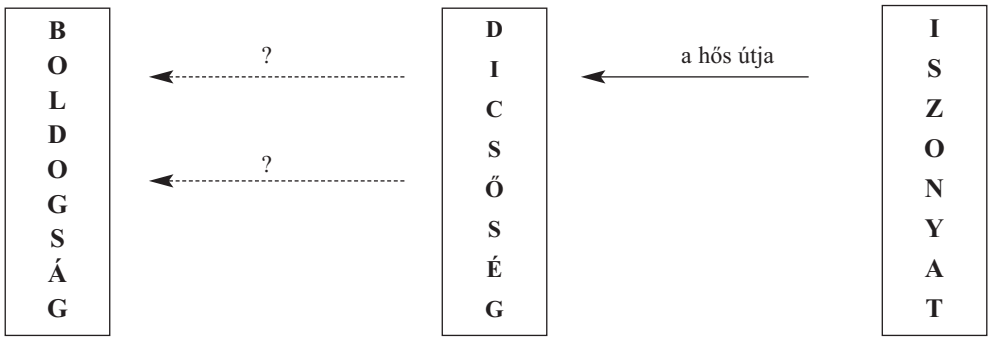


10. ábra

A világalapító hős két típusával találkoztunk, a kultúrhérosszal és a szociális hérosszal, a javak teremtőjével és a társadalmi viszonyok szervezőjével. Most arra kell felfigyelnünk, hogy a fenntartó egyén is kétféle, férfiként többnyire komikus figura, nőként azonban titokzatos pátosz jár ki neki. Mitológiánkban feminisként ünneplik a fenntartást. A *The Naked*

Spur hősnője műfajelméleti értelemben is csodát művel, a diszkurzus csodáját: a western csúcspontja itt nem a nagy párbaj és az ölés, hanem a halott eltemetése. A feminitás közege esély arra, hogy a kis kaland nagy kalanddá váljék, nagyobbá mint a nagy kaland, ehhez azonban a háború kalandjával szembe kell állítani a szerelem kalandját, mely új tagolás keretében a munka hol az egyik, hol a másik vezérkategória fennhatósága alá kerül: a földművesek és nagy marhatartók westerni mitológiájában pl. a földművesek oldalán az asszony és szerelem fennhatósága alatt áll, míg a nagy marhatartók oldalán a háború alesete a munka (pl. a *Red River* marhaterelése).

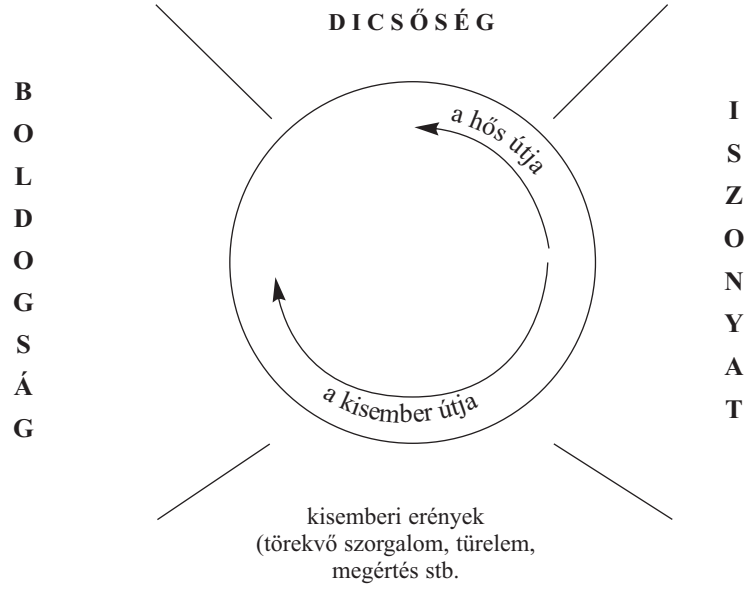
Állandó probléma, hogy a hős a dicsőséget és fenséget éri el, nem a boldogságot és szépséget. Az a közeg, amelyben a hős megtalálja feladatait, a szépséget és jóságot, gyengédséget és érzékenységet majdnem annyira veszélyezteti, mint maga az iszonyat.



11. ábra

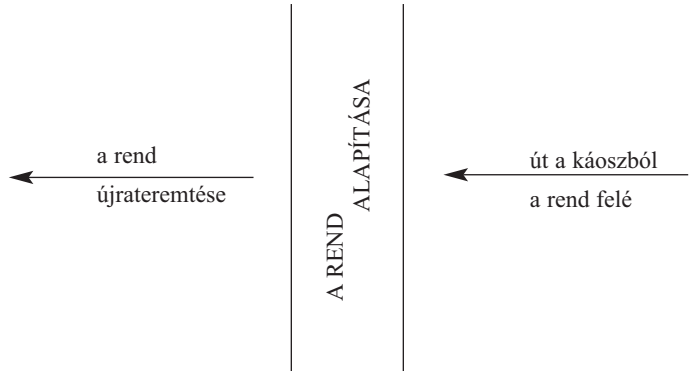
A modernizált romantika mint csúcsra törés és melankólia világa egybefoglalja a rém- és hősvilágot, melyek konfliktusainak csúcspontja a cselekvő lény önszervezése. Az út második részének kidolgozása így a szerelemmitológia hatáskörébe kerül. Vajon magasabb vagy alacsonyabb létnívó vár bennünket, ha túllépünk a „dicsőség” szféráján?

A hős felmagasztosulása a boldogság felé vezeti a világot, de nem a hőst. Így a fenti kérdőjel helyére valaki mást kell beírnunk a hérosz utódaként, aki vállalkozna a további útra. Ez a XX. század harmincas éveiben első sorban Hollywoodban kidolgozott kisember-mitológia témája.



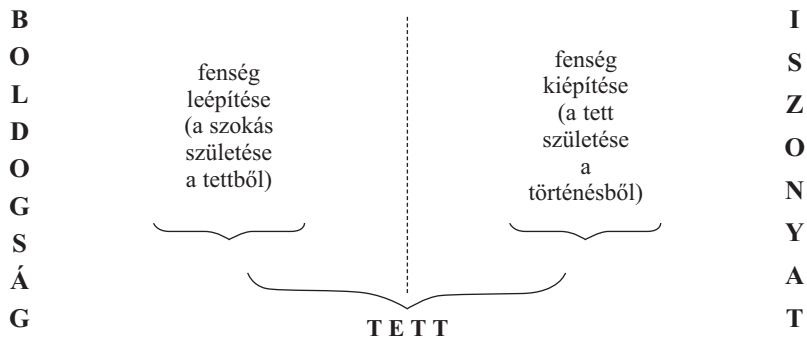
12. ábra

A modernizált biedermeier hőse a kisember, mint férj- illetve feleségjelölt. A párkeresés mitológiájában a tömegember heteronómiája, az autonómia „kész világ" általi korlátozottsága, az ember félember-mivolta, társas rászorulása erénnyé válik. A hősi cselekvéshitet felváltja a tömegember kommunikációhite. A mai kultúra részéről állandó tortúrának van kitéve a cselekvő és a gondolkodó gyermektípus is, mindazok, akik nem elsősorban a kommunikatív készségek terén remekelnek (míg a polgárság felfelé tartó szakaszában épp az utóbbiakat tekintették szélhámos típusnak s első sorban a cselekvő aktivitást értékelték, de olykor a gondolkodás eredetiségét is).



13. ábra

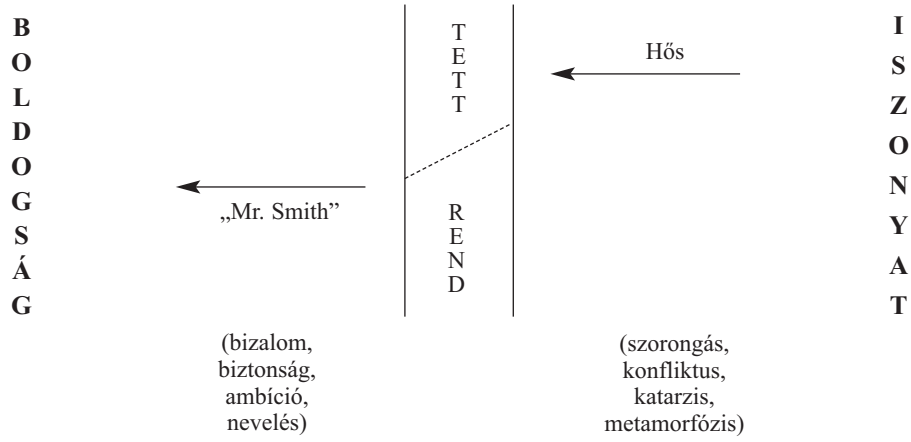
A rendet újratermelő hőst szereti a kalandfilm rendőrként, a komédia hivatalnokként ábrázolni. Az újratermelt rend egyúttal sokszorozza magát, új család születik, a társadalom szervezete új sejttel gyarapodik.



14. ábra

A biedermeier a romantikához képest eleve vulgarizáció, melyet triviális neobiedermeierként tovább vulgarizálnak, miáltal az erényt aprópénzre váltó világ keres magának új szépségeszményt. A fenség leépítését és a szépség polgári háziasítását szolgáló kategóriák a komikus, a karakterisztikus, a csinos, a kecses, a bájos, a kellemes. A fenség leváltója az elérhető szépség, a kellemesség alanyának csinossága, mely barbár maszkszépséggé vagy a karakterisztikus – mint konszolidált rút – derekasságává merevül a mindennapi tumultusban és strapában, az üzlet forgalomélénkítő és versenyfokozó kényszerűségei következtében.

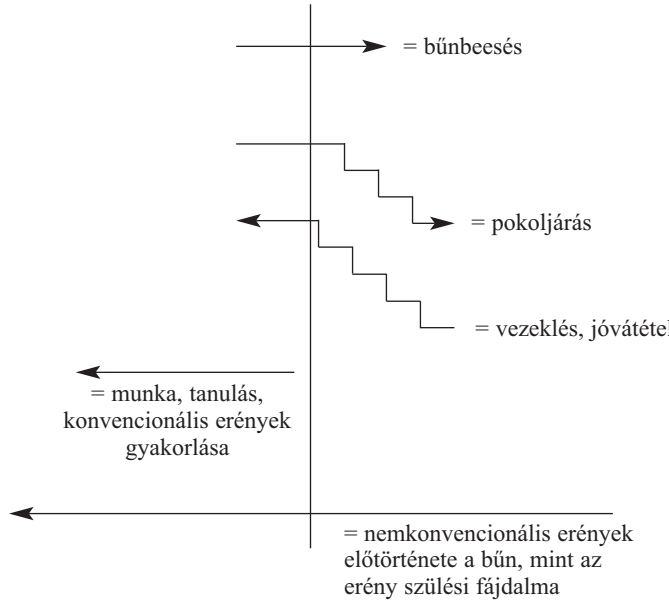
Hősmítosz és boldogságmitológia határterülete, vagy ha tetszik a mozgástér centruma, a meghatározó tengelyélmény ambivalens: mitológiánk a világtengelyt hol a tettben, hol a rendben látja. Hasonló további termékeny ambivalenciák tartják mozgásban, késztetik állandó ön-újrakonstruálásra a modern mitológiát, míg a tradicionális mitológiák territoriálisan differenciálódtak.



15. ábra

Miután bejelöltük a határt (tengelyélményt, világtengelyt), felvetődik a határátlépések tipológiájának kérdése. Szerencsétlen szerencsésnek nevezzük, aki kényelmesen és improduktívan éli le életét, mely nem állította őt kihívások elé. A szerencsés szerencsétlen ezzel szemben az, akit fejlődési pályára állítottak a válságok. A bűnbeesés pl. a szerencsés szerencsétlen

kilépése a konszolidált világból, melyet a produktivitásba felemelkedő vagy lelkileg elmélyülő szerencsés szerencsétlen típus ugyanolyan szenvedélyesen keres, ahogy az átlagos polgárifjú lázadozik ellene.



16. ábra

Nemcsak a határhoz való viszony ambivalens, s nemcsak hogy ellentett módon látszik, egészen más fényben tűnik fel a határ a két oldalról, további nehézség, hogy a határ holléte is bizonytalan, mintha rejtőzködne és mozogna. Bródy Sándor hősnője, egy ártatlan kaland után, bukott nőnek érzi magát: „Én vagyok a bűn, a sár, vigyázz, hozzám ne érj, dobj el magadtól…" (Faust orvos. Bp. 1910. 69. p.). Az ember lesüllyedése, az „egyenesen túli", „tengelyen túli" régiók bejárása, a negatív szférába mint az erkölcsi „halál birodalmába" való átlépés tapasztalata a kényszermorál, a kollektív-szadista felettes én ítéletének következménye is lehet. Az ember gyakran félreérti szituációját, miközben nem önnön bűnei mélységeit, hanem az előítéletek poklait járja. Ekkor a megítélők a bűnös „erényesek" és a megítéltek az erényes „bűnösök", a bűntelen vétkesek. Ez a *Dark Passage* hősének szituációja, az ártatlanul üldözöttet alakító Bogart azonban azt játssza el, hogy bizonyos értelemben nincs ártatlan ember, inkább arról van szó, hogy a látszólag bűntelenre ráolvasott nagy bűn sok kis valóságos bűn és mulasztás sűrített képe: a hamis vádnak is van igazsága, s ezért a jellegzetes film noir hős értünk és helyettünk szenved, mert hasonlóak vagyunk. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy nemcsak az erényt vagy a természetes életet nyilvánítják bűnné, ennek ellenhatásaként máskor a tévelygéseket és bűnöket, züllést és akár közveszélyes életformákat akarják – a „türelem" nevében – tisztára mosni, a defektet idealizálni, sőt fanatikus hitvallóként terjeszteni. Míg Iránban a szerelmeskedésen kapott fiatal lányt háromszori megbotozás után nyilvánosan felakasztják a város főterén, az USÁ-ban megindul a kábítószer híveinek „szabadságharca". A meghasonlott emberiség világai egymás fordított tükrei, s egymást hajszolják végletekbe. E bizonytalanságokat azért kell hangsúlyozni, hogy feltárhassuk az „egyenesen inneni" és a

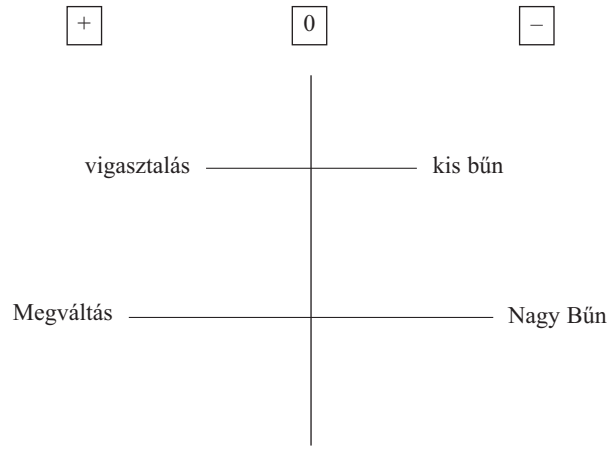
regressziók világaként elkülönített, lehasított régiók dialektikáját. Milton Elveszett paradicsomának két sorával jellemezhető a fent ábrázolt két hasáb, az egyenesen inneni illetve túli régiók. A traumatikus szituáció a lázadás energiáit mozgósító következő dupla kérdést evokálja, a bukott angyal, a lázadó vágy „sátáni" kérdéseit:

„mi bátorítást adhat
a remény,

s ha nem, mi
elhatározást a kín…"

17. ábra

A pozitív szférában való előrehaladás valamiképp függ a negatív dimenzió erőinek mozgósításától. Ez Goethe Faustjában is így van, mint Lukács György kitűnően elemezte Faust-tanulmányaiban. A pozitív és negatív régió párbeszéde által meghatározott hőssors terápiás teljesítményét traumatikus merítésének mélységei határozzák meg:

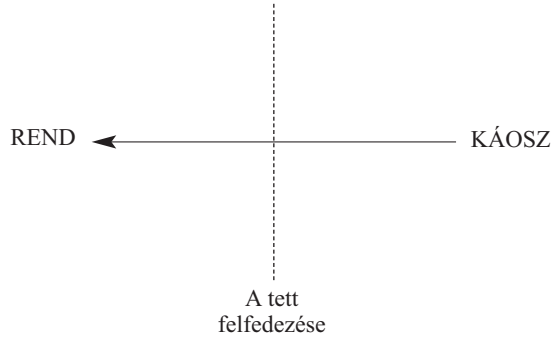


18. ábra

A kis bűnt oldja a vigasztalás, a nagyot csak a megváltás. A vigaszt más adja, a hőskultúra embere azonban magát váltja meg, önmegváltóként lehet világmegváltó, és világmegváltása teljesíti be önmegváltását. A hősmítosz megváltása munka és nem üdvfogyasztás, s ennek az üdvmunkának, ami befelé vezeklés, kívülnézete a hősmunka. A hős ezért nem lehet elégedett, és nem ünnepelheti magát, csak az álhős pózol hősként. Mivel a „nagy bűn", a „főben járó bűn", a „halálos bűn" árnyéka vetődik a hősre, nem mert bukott bűnös, de mert mégis mindez a sötét lehetőség keretezi pokoljárását, az „üdvmunka" nem a saját, hanem a mások üdvén kell hogy munkálkodjék. A kis bűn összefér a saját üdv keresésével, a nagy bűn nem. Az idegenek főbenjárónak tekintik a hős vétkeit, melyeket a mozinéző elnéz neki, a hős azon-

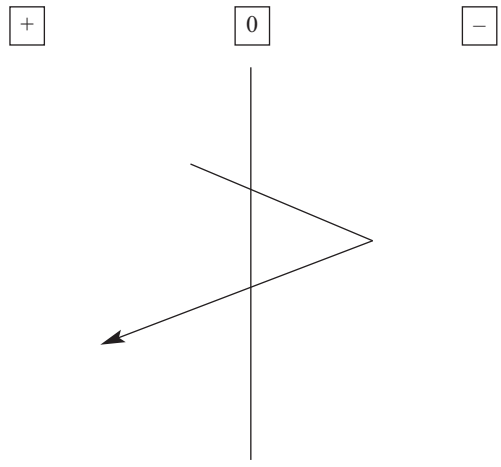
ban a maga kis vagy legalábbis nem végső bűneit is kárhozatos távolhatásukban és borzalmas összjátékukban látja. Minden erő bűnös, amennyiben nem önreflexív és önkritikus, és minden erény életének kezdeti szakasza a bűn, míg nem ismerte ki a maga természetét, lehetőségeit, s nem találta meg „hivatását", „megbízatását". Más erényétől és készségétől várni megváltást, boldogságot vagy gyógyulást: a sértettség, a csalódott ressentiment kultúrája felé vezet.

A klasszikus hőssors egyenes vonalú lehet, mely a káosztól a rend, a történéstől a tett felé halad:



19. ábra

A modern hős sorsa más, mert a rendben kell felismernie a rendetlenséget és a rendetlenségből kiküzdeni az új rend lehetőségét, ezért e típusnak mindig van forradalmi magva, mely összefügg traumatikus meghatározottságával: a régebbi filmek inkább a forradalmi magot szeretik kidolgozni (pl. Kertész: *Robin Hood*), az újabbak a traumatikus meghatározottságot (pl. George Miller: *Mad Max*). A modern hőstől nem lehet elvonatkoztatni regresszió és újrakezdés vagy regresszió és progresszió együttesét, melyek dinamikus együttese feltételezi a legalitás vagy moralitás határain való túllendülést:



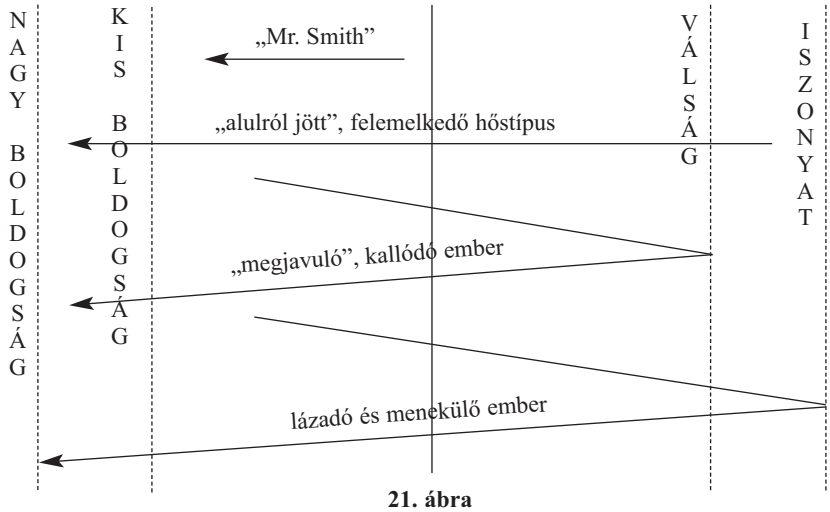
20. ábra

Ezért ezért kellett hangsúlyozni a modern hős romantikus eredetét; mindig rokona marad Lermontov Démonának: „Mogorva démon – kósza lélek / Röpült a bűnös föld fölött: / És benne egy szebb, régi élet / Emléke dúsan felszökött…" Felködlik az idő „midőn még hitt és szeretett", melyet követ „a vég nélküli meddő korszak" (In. Lertmontov: Válogatott költemények. Bp. 1957. 316. p.).

A regresszív ek-sztázis hősének zuhanása elérhet egy kritikus pontot, ahonnan nincs többé visszaút. Ha előbb, e ponton innen következik be a progresszív fordulat, a mélység negatív erőit asszimilálja a hőssors (és nem azok őt), s így állítja őket az ember a nagyvilág megnyitása, az emberi jelenség dinamikus stabilizálása szolgálatába (és pontosan ez a kaland mint a „lélek gyógyszere" és a „sors korrekciója".) John Wayne nem éri el a kritikus pontot a *Rio Bravó*ban, Humphrey Bogart eléri *A Sierra Madre kincsé*ben. A kritikus ponton válik visszaút nélkülivé az utazás a negativitás mélyére. Marlon Brando, az *Apolkalipszis most* hőseként a visszaút nélküli dimenzióban érzi jól magát.

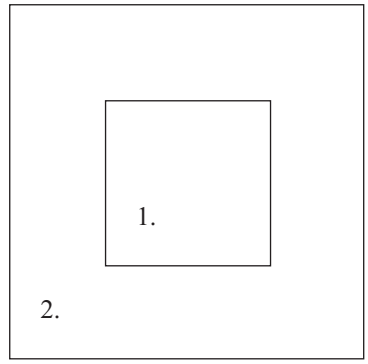
Meg is sokszorozhatjuk a határvonalakat, egyre radikálisabb külsőségeket és idegenségeket vezetve be. Az alászállás a bűnbeesések soraként is ábrázolható, mely depravációs nívók egymásutánjában vár valahol a jóvátehetetlen, de gyakran előfordul, mind inkább jellemzi a mind sötétebb noir-mitológiák kidolgozása során fantáziánkat, hogy a jóvátehetetlen bűn a régi kritikus ponton innen van, s az új kritikus pont nem a bűn megléte, hanem a bűnbánat hiánya: az elaljasodás, az a küszöb, ahol a szubjektum nem képes többé reagálni a bűnére, vagyis a bűnismeret, a negativitás-tudat, a semmi-ismeret kialvásának pontja. A narratív etika néha a jóvátehetetlen bűnért, néha az elaljasodott cinizmusért ítéli a halálra a western revolverhőseit. Ha ketten pusztulnak el a végső párbajban, az egyik ebbe, a másik abba pusztul bele.

Látjuk, hogy az iszonyattal hol a tett, hol a rend van szembeállítva, hol pedig a boldogság. A pozitív pólus bizonytalansága a boldogságmitológiában a boldogságkoncepciók pluralizmusában mutatkozik meg: ezen a ponton bontakozik ki a negativitás mélyeinek a pozitivitás magasságait feltáró hivatása. A mennyjárás előfeltétele a pokoljárás: csak a probléma mélyével szembenéző fedezi fel a magasságokba vezető utat, a trauma feltárása a terápia feltétele.



21. ábra

A kis boldogság a számítás és alkalmazkodás, a nagy boldogság a létmegértés műve. A kettős keretezés értelmezése egyszerű:



22. ábra

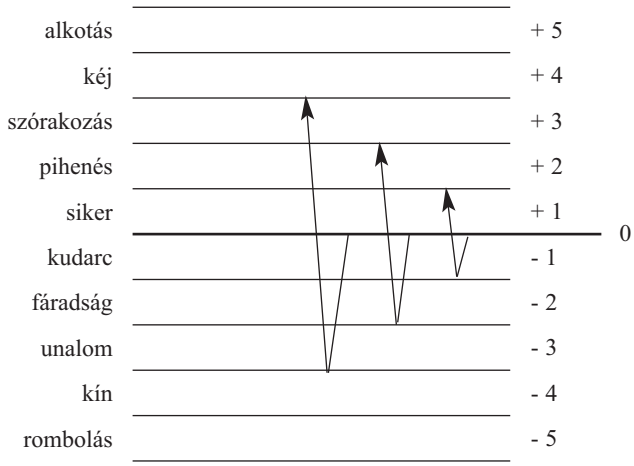
Az 1. keret = értelem, számítás. A helyzet értelmezése a kihasználható tények szempontjából.

A 2. keret = az ész, a létmegértés kerete. A helyzet értelmezése olyan értelemkeretek kreációja érdekében, amelyeken belül valami céllá válhat és a célok vitathatók és bírálhatók.

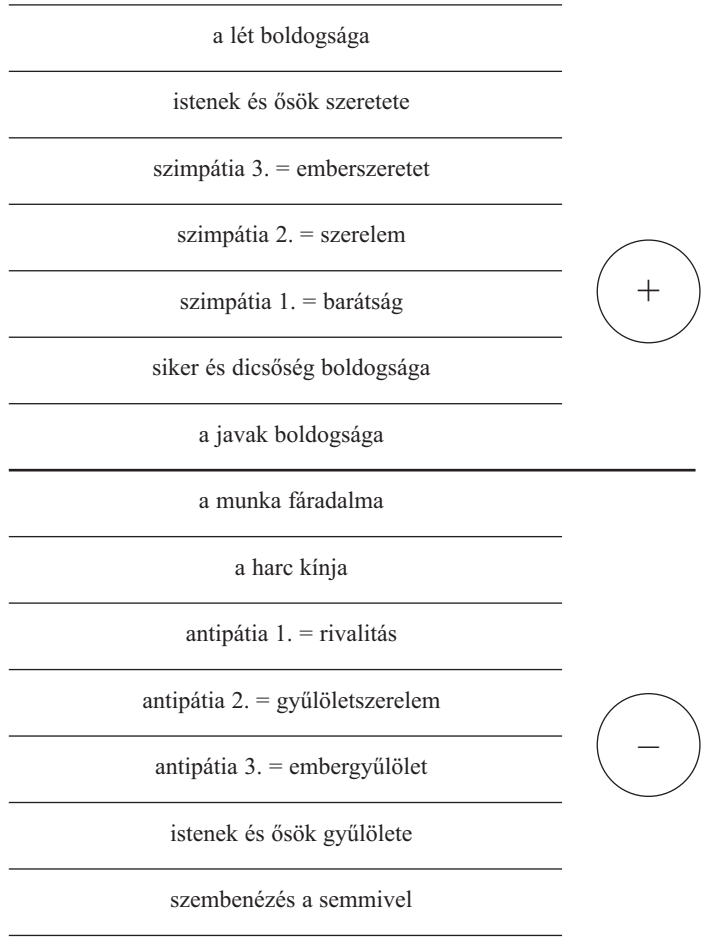
Az 1. értelmezés a helyzet alá sorolja az értelmező eszméket, a 2. az értelmező eszmék alá a helyzetet.

A modern ember értelmes, de esztelen: a helyzet rabja. Nincs saját boldogsága, a mások céljainak rabja, törekvéseik utánzója, célvakság és célrabság pusztítja le a „boldogságok" hierarchiáját, mely a létkeresés, mint érzelmi és szellemi felemelkedés létrája lehetne.

A vázolt rendszer állandó mozgása, környezetfeltáró és létépítő, eszközelemző és célelemző munkája a boldogságok változó rendszerezéseinek kínálatában nyilvánul meg a műfajokban, de nemcsak műfajspecifikus, ezen túl korokra vagy helyi kultúrákra jellemző rendszereket is rekonstruálhatunk. Íme a nyugati fantázia öt boldogsága, amiként az a kinematográfia boldogságmitológiájában megnyilatkozik:



23. ábra



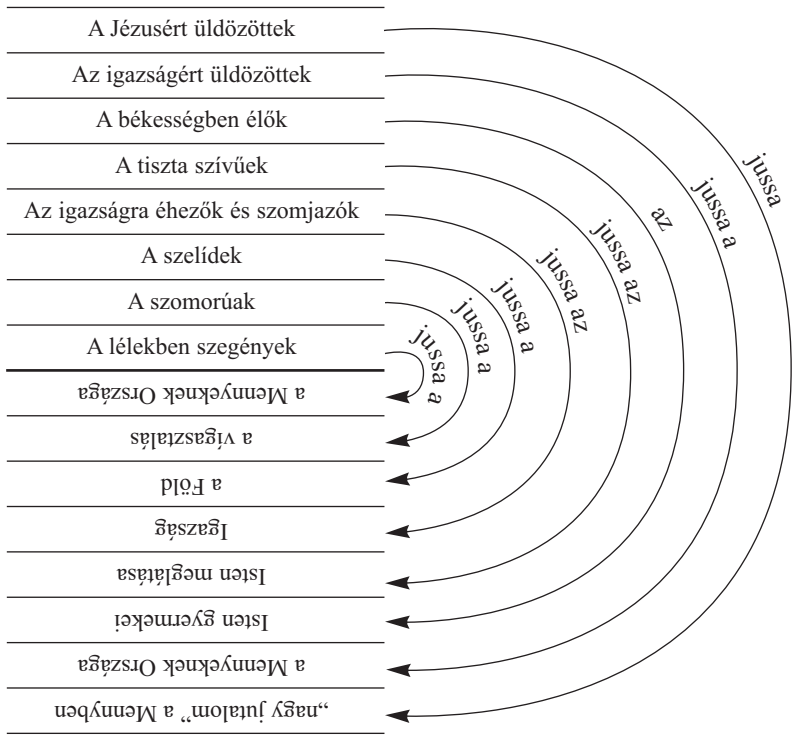
24. ábra

Láthatjuk: minden „boldogságnak” megvan a maga negatívja, traumatikus bázisa. A boldogságok és traumák az arisztotelészi forma és anyag viszonyában vannak egymással.

A filmekből – populáris mitológiánkból – hiányzik a hatodik boldogság, a szellem nyugalma, melyet a mozinéző ezért a keleti filmekben kezd keresni. Ennek mély átéléséből azonban más rendszer fakad, a hét boldogság keleti rendszere. Kim Ki-duk hősei pl. meghiúsulnak (*Idő*) vagy megtalálják a hetedik boldogságot (*Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz*…).

Miután a *Tigris és sárkány* hőse szembenézett a semmivel, a kis dolgokban is megtalálja a nagy boldogságot, de útját keresztezi az „önmegvalósításért” küzdő ambíciózus nő, a konfrontatív ember típusának képviseletében, aki semmi-ismeret híján szükségképpen rombol.

A modern mitológiából kinyert strukturális mintákkal közelítve hozzá, világossá válik a Hegyi beszéd felszabadító, forradalmi potenciálja. Igaza van Nietzschének, hogy a kereszténység eredetileg rabszolgavallás, de a rabszolgavallás nem cselédvallás, s a cseléd sem lakáj. A rabszolga legyőzött, elhurcolt, alávetett nép, míg a cseléd önként szegődik el, a lakáj pedig az úrral szolidáris. A lakáj és a cseléd szavak bevezetése azért szükséges, hogy körvonalazhassuk a vitatott „lelki szegény” kifejezés egy lehetséges szubverzív értelmezését. A „lelki szegény” a szegény, akinek szegény-lelke és nem gazdag-lelke van (tehát nem a gazdagok lelkületét és szellemét veszi át). A szegény szegény-lelkén valami olyasmit értünk, amit a marxisták „osztálytudatnak” neveztek. A „fizikai” szegény lelki szegényként öntudatosul és szellemi szegényként lázad. A lelki szegények tehát a nem agymosott, nem az áruló, nem a kollaboráló s nem is egyszerűen a primitív, stupid szegények. Azok a lelki szegények, akik más világot akarnak, és nem pusztán más helyet az adott világban: jobb világot és nem jobb helyet. Ernesto Cardenal szavaival: ők „a boldogságok szegényei” (Ernesto Cardenal: Beszélgetések az Evangéliumról Solentinamén. In. Ernesto Cardenal. A nyolc boldogság hegyén. Bp. 1977. 146. p.). Nézzük a „nyolc boldogság” (Biblia. Rózsa Huba által gondozott változat. Bp. 2006. 1100. p.) struktúrájában rejlő logikát:



25. ábra

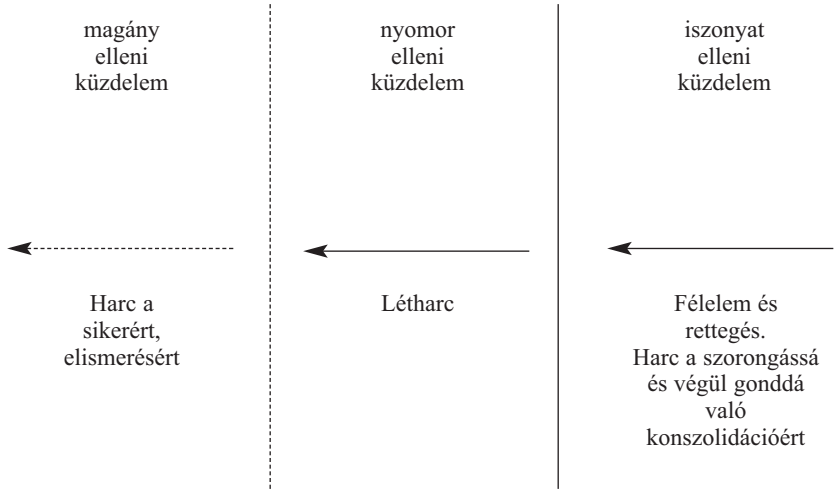
A 6. boldogság pl. a békességben élők boldogsága, akik ezáltal Isten adoptív gyermekei rangjára tesznek szert. Magába zárul a rendszer, mert az először és utólszor említettek jussa egyaránt a „mennyeknek országa", miáltal azon belül is új fejlődés nyílik, mely a tudós igazság vagy magában való igazság és a személyes, megelevenedett igazság – a tudós igazság és az igaz emberség – az érvény és az érvény gyakorlati érvényesítése, ismerete és cselekvő erővé avatása üdvspektrumát alapítja meg.

A mai populáris mitológiákkal kontrasztálva meglepő lehet, hogy Jézus szenvedéseket vagy legalábbis önlegyőzést feltételező szelektív reagálásokat említ boldogságokként: lelki önzésről és viselkedési barbarizmusról lemondó, alacsonyabb beteljesüléseket magasabbak reményében feladó, aktuálisan önmegtartóztatást és hosszú várakozást feltételező magatartásmódokat körvonalaz. Ezzel a szenvedéseket és várakozásokat, a szenvedni és várni tudást a negatív oldalról átemeli a pozitív értékek közé. A bűnök maradnak a negatív oldalon, a szenvedések azonban a pozitívra kerülnek át: a bűnök, az „üldözőké", a „hazugoké", s a szomorúak jobb társaságának kontrasztcsoportjaként asszociálható vígaké is, a vétkek és hibák a próbatételt szolgálják. A szenvedés a rossztól (de nem a benne lelt öröm) már boldogság a boldogtalanságban, hisz nem a gyilkosok, hazugok és dőzsölők közé tartozni boldogság, a léttel való kommunikáció, s a teremtő jelenlét konstitucionális garanciája.

Jézus a szenvedést rehabilitálja, míg a modern spektrum a bűnösség rehabilitálhatóságával kísérletezik. A tömegkultúra kalandmitológiája a bűnösséget is bevonja a boldogság genetikus fenomenológiájának szereplői közé, azon az áron, hogy a nevelődésben funkcionális negativitást így már nem emelheti át egészében a pozitív oldalra, ellenkezőleg, a pozitivitást kell mind mélyebben gyökereztetnie a negativitások talajában.

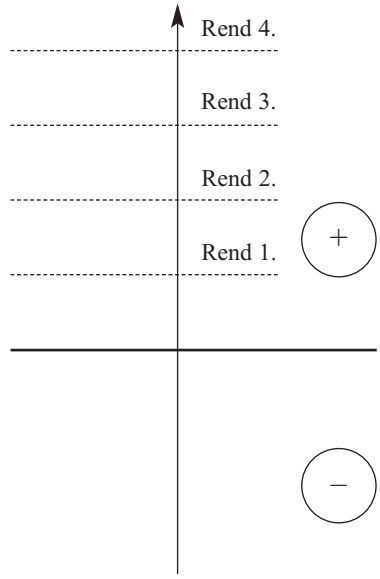
Az, ami a jelenben szenvedés, a jövőben boldogság? A Jézus által boldogságokként sorolt erények vajon csak a jövőben vagy a túlvilágon hozzák meg gyümölcseiket? Az ígéret vajon nem az evilági és egyéni élet beteljesedésére vonatkozik? A szenvedés a boldogság kezdeti szakasza? Vagy a cselekvés érmének egyik oldala a szenvedés, a másik a boldogság? Az értékek érvénye élet előtti és halál utáni is, de az élet kapcsolatba kerülése az érvénnyel, az érvény vezérelte élet, a felemelkedés az ártalmas bestia létszintjéről már maga „jutalom" vagy „boldogság". Az ész és szív boldogsága, a tanítás szerint, nagyobb, mint az alacsonyabb „centrumok" boldogságai, az állati szervek kéjei, s az új létnívó, az érvény mint a törekvés-egész átfogó kategóriája, a szenvedésnek is értelmet ad, míg az alacsonyabb létforma örömei undorba, csömörbe, szenvedésbe fúlnak.

Míg akár a keleti kultúra, akár a Nyugat régi századai inkább differenciálják, a mai Nyugat magaskultúrája, konkrétan a modern művészfilm inkább redukálja a rendszert. A művészfilm negatív oldalról fogja fel a folyamatot, melyet a tömegfilm a boldogságért vagy az üdvért folyó harcként próbál továbbra is elképzelni. A modern művészfilm megmutatja, hogy világunkban a siker ára a magány, s a siker közege a kizsákmányolás.



26. ábra

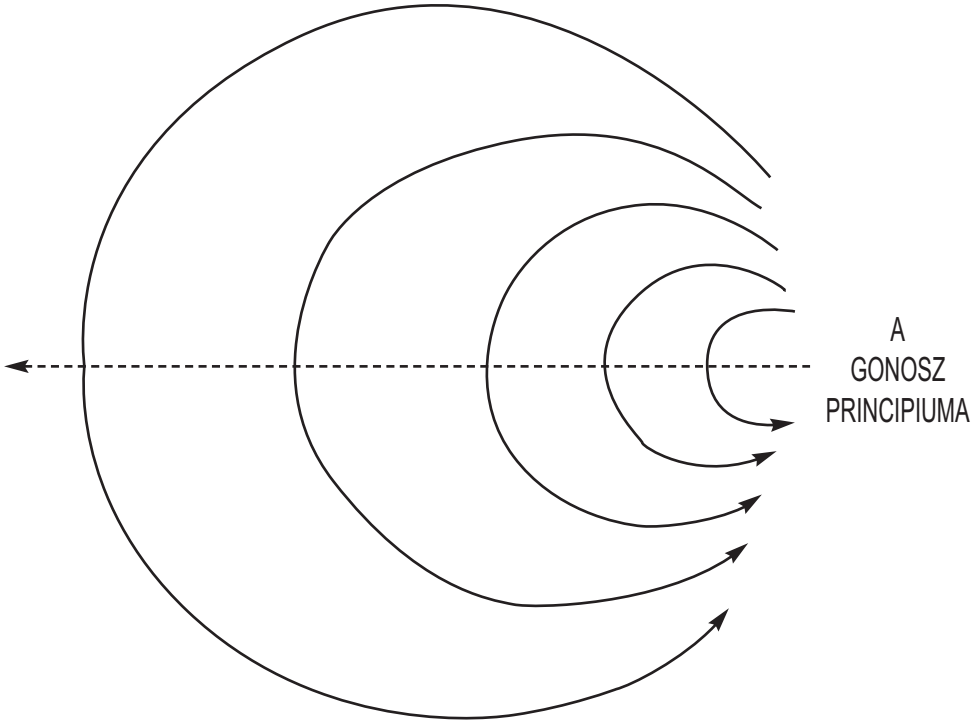
A művészfilmi megközelítés pesszimizmusát motiválja, hogy minden egyes kiküzdött rend ismét káosszá válik. A tett eredménye a rend, a történés tetté alakítása a káoszt renddé alakítja, felszabadít, száműzi a káoszt, véget vet a zsarnokságnak, de a felszabadító rend elnyomó renddé válik, ezért új tettre és rendre van szükség, a régit ismét a káosz nyeli el.



27. ábra

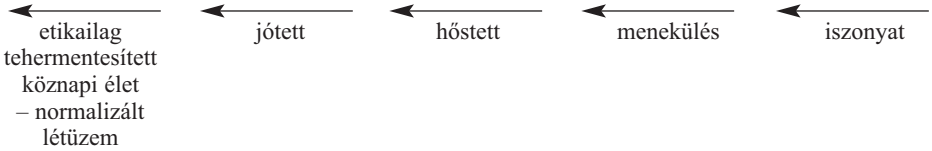
Minden a gonoszból jön és oda tér meg, mert tombolva születik és a végén élősdivé válik. Barbársággal kezdődik és dekadenciával végződik minden fejlődés, de minden megvalósult fejlődési lehetőség vagy kidolgozott emberi minőség a létkeresés vívmánya, ezért bukásából

is ismereteket lehet meríteni, őrizni fénykora vívmányait és újrakezdeni romjain. A fejlődés, melyet – didaktikus egyszerűsítéssel – egyenes vonal szakaszainak egymásutánjaként ábrázoltunk, valójában így néz ki:



28. ábra

A spirál vagy az örvény képe, vagy egy pulzálva növekvő mozgástér képe áll előttünk. Épp a gonosz eme őshatalma miatt van szükség állandó megújulásra. Az eredmény egyszerű, egyenes vonalú folyamatnak látszik, ha elég távolról tekintjük, amire persze a mai „sűrű leírás" nem képes, mert nem is akar látni fejlődést. A mai írástudó nem a propaganda, hanem már az alapkutatás szintjén igazolja a fennállót.



29. ábra

Az etikailag tehermentesített élet az automatizálás, a megmerevedés, az új káosz sorsára jut, amivel maga adja át a helyet az új lázadásnak. Hol a boldogság? Valahol elveszett, az iszonyat és a próza között? Nem veszett el, úgy is megvan, mint mozzanat, amennyiben a normális létüzem a megvalósítható pozitivitás és a megkerülhetetlen negativitás kölcsönös áthatása,

és úgy is megvan, mint kivételes, lelkesítő, mozgósító pillanat, melyet a lázadás lehetősége előérzetének kifejezései ígérnek. Végül valami olyasmihez jutottunk, a spirálmozgás közvetítette kibontakozás képéhez, ahogyan Lenin látta a fejlődést. Lenin tanai kegyetlenségből fakadtak és szörnyűségekhez vezettek, a kezdeti barbárság és a kései dekadencia, a sztálini bestialitás és a brezsnyevi rothadás túl közel kerültek egymáshoz, nem hagyva helyet az új minőségek kibontakozásának. A „létező szocializmus" kudarca összefügg a „szubjektív tényező" éretlenségével, de sokkal lényegesebb, hogy nem is volt mód az eszmélkedésre, a kisiklásban a permanens blokád a fő bűnös, a polgárháború, a fasiszta invázió majd a hidegháború, minden felszabadító törekvés és társadalmi, politikai alternatíva örök és radikális világméretű kirekesztése, kiközösítése. Az, hogy a világgazdaságból kiközösített Szovjetúnió nem volt eleve és elvileg életképtelen, épp kutatási területünkön világosan kitűnik abból, hogy a szovjet filmnek milyen nagy kisugárzó hatása volt a világkultúrára. Ma már az is világos, hogy bármilyen szörnyű volt a forradalmi alternatíva, egyszerűen megléte óvta meg a világot a kapitalizmus végső elszemtelenedésétől és elaljasodásától, ami napjainkban bedőléssel fenyegeti nem csupán az egyes bankokat, hanem a világgazdaság egészét. A globális kapitalizmus maga a globális katasztrófa.

Végezetül még egy problémát kell előrejelezni. Nemcsak a művészfilm, a populáris melodráma is a két világ, a neoromantika és a neobiedermeier világai ütközési pontján keletkező bonyodalmakra keres választ. A melodráma megoldása a hőstett átszellemítése és privatizálása, újrafelfedezése a hősvilágon túl, a köznapokat megváltó, reményt adó gesztusként, miáltal a boldogság a köznapi sorsok immanens transzcendenciájaként jelenik meg a melodrámában. A boldogság az abszurd, groteszk, karikaturisztikus és egyéb ambivalens minőségekkel jellemzett köznapiság olyan öntúlteljesítése, mely a lélekbe helyezi át a hőskorszak dicsőségét és a pillanatba a megváltást.

Neo-biedermeier	Neo-romantika
HŐSTETT 2.	HŐSTETT 1.

30. ábra

A hőstett 1. az iszonyatból vezet be a neoromantikába, a hőstett 2. a további túllépést szolgálja, keresve a kiutat a neobiedermeier kicsinyességéből.

4.18. A glamúrfilm boldogságmitológiája… (…és a klasszikus revüfilm)

4.18.1. A revüfilm fogalma

Ma, elfedve a zenés film történetében zajló markáns paradigmaváltásokat, musical címszó alatt tárgyalják az összes zenés filmeket. Az első szakaszban, melynek kimagasló személyisége Busby Berkeley, a táncképek dominálnak, s csak keretük a bohózati vagy vázlatosan melodramatikus konfliktus, míg a második szakaszban, melynek kibontakozását Minnelli neve fémjelzi, felszámolják a revüképek önállóságát, s a dal- és táncbetéteket feloldják a drámai cselekményben. A hetvenes évektől kibontakozott eklektika a hanyatlás jele, amit a szuperfilm ujjászületésének idején megpróbálnak átalakítani egy vérmesebb, tepmeramentumosabb eklektikává, mely felvállalja a másodlagosságát és egy új kor keménységéhez és hidegségéhez igazítva veszi elő a régi élményeket. Már a Minnelli-korszak is a boldogságcentrikus szemléletmód bomlását hozza. A drámai musical dalbetétei a mindenkori drámai helyzet változó érzelmi lényegét fejezik ki, míg a régebbi filmek betétei az élet öröméről és szépségéről szólnak: ajzott idillként ünneplik az életet. A drámai musical ambíciója feloldani a zenét a cselekményben, s a két alkotórészt dinamizálni egymással. A régebbi filmek lefokozzák és a boldogságvíziók feltálalásának szolgálatába állítják a drámát: a dráma bohózati absztrakciós szintre lefokozott maradványai segítségével dinamizálják, mondhatni teszik szórakoztatóvá a magában véve unalommal fenyegető idillt. A musical szót a drámai zenés filmek számára tartjuk fenn, míg a korábbi zenés filmek, a boldogság képeskönyvét lapozgató vízió-sorozatok számára feleleventjük a korabeli „revüfilm" kifejezést. A legújabb filmekben bontakozik ki, a régi boldogságkoncepcióval szembeni új ellenértékként, az önérvényesítés. Az első eklektikus korszak, a hetvenes évek, lemond a boldogságkoncepció konkretizálásáról, a boldogság mibenlétének kutatásáról s az intim lelki édenként elképzelt boldogság helyében a szerzemények, javak, fogyasztási cikkek már nem paradicsomaként, inkább piacaként képzeli el a boldogságot. A hetvenes évek ideálja az ügyes ember és nem a jó ember: a kéjek az ügyes embert jutalmazzák, míg a boldogság a jó ember jutalma volt. Az ügyes ember mellé felzárkózik az esendő ember, akit a kéjek úgy vígasztalnak, ahogy az ügyes embert jutalmazták. A második eklektikus kor, a mai, mivel a továbbra is hiányzó boldogságkép segítségével nem tud erőt adni a kellemességnek, a kegyetlenség, a kiábrándultság bedolgozásával frissíti fel a műfajt. Az új eklektikában az élet a kemény ember jutalma. A boldogságmitológia legradikálisabb megfogalmazását képviselő zenés filmtípus, mely Ruby Keeler és Dick Powell korai filmjeitől a Fred Astaire és Ginger Rogers által fémjelzett táncfilmektől az Esther Williams-filmekig, tehát az ötvenes évek közepéig ível, a dal- és táncbetétek vízióiban fogalmazza meg a film történetében képileg és érzelmileg legjobban konkretizált boldogságkoncepciókat. A klasszikus revüfilmeket, a musical-korszak dramatikus ambícióival szemben, a filmlíra megnyilvánulásainak tekinthetjük. E filmekben a boldogság nemcsak végcél, mely a happy end pillanatában jönne el, s ami ezért valójában kiszorulna a drámai ábrázolásból, mint a kalandfilmben történik. E filmekben többnyire két szálon fut a cselekmény: az egyik szálon egy színházi előadás, egy nagy revü felépítését, próbáit és előadásait látjuk, s ez a szál semmi másról nem szól, csak a boldogságról, szépségről, oldottságról, életkedvről, beteljesülésről, a falajzott idillről, a jelenlétben megmártózó

életörömről. A másik szálon zajlik a kerettörténetté lefokozott cselekmény, mely arról szól, hogyan keresik az emberek ezt a boldogságot, amelynek mibenlétét a film gerincét képező betétek ábrázolják, s amelynek ábrázolása, tisztázása hőseinknek nemcsak életcélja, hanem szakmája is.

4.18.2. A glamúr virágkora

A hangosfilm születésekor mindenek előtt két műfaj virágzott fel, és jutott fel pillanatok alatt történetének csúcspontjára, a revü- és a gengszterfilm, a mozgalmas passzió és a kegyetlen akció műfaja, az előbbi nőportrékat, az utóbbi férfiportrékat ad. A gengszterfilm a társadalom kegyetlenségét mutatja be, a revüfilm ellenképét adja ennek a közegnek. Az egyik a belvárost, a másik a külvárosokat állítja elénk, a gengszterfilm az utcákat mint a harc, a revüfilm a színházat, mint a képzelet birodalmát. De nemcsak képzelt idillt állít elénk ez a színház, nemcsak a képzelt boldogság képe, hanem az intim boldogságé is. A párosviszony valahol a nagyvilág kegyetlensége és a képvilág vágyteljesítő utópizmusa között helyezkedik el; nemcsak a színház, a hálószoba vagy az otthon is ellenképe a nagyvilág kegyetlenségének. Ugyanakkor a nagyvilág kegyetlenségének ellentétét mint szenzációs boldogságképet elénk állító színház maga is részese a kegyetlen létharcnak.

Vannak olyan műfajok, amelyek a filmben érték el legmagasabb beteljesedésüket, nem az irodalomban vagy a színházban. A hangosfilm korai korszakának van három műfaja, amelyekben minden benne van, amelyek tárgyalásába belesűríthetnénk az esztétikát, amelyekhez képest a többi műfajok csak alkalmazó konkretizáló szerepet töltenek be. A horror az iszonyatot, a western a hősiességet, a klasszikus revü – mint a glamúrfilm felsőfoka – a boldogságot képviselte, a boldogság élményét dolgozta ki legvegytisztább és részletezettebb formájában. Az egyik pólus a szorongás a másik a vágy esztétikájának csúcspontja s a kettő között jelenik meg a bátor és értelmes tett mitológiája. A western olyan hősiességet mutat be, amely magára talál egy hőskorszakban, egy meg nem állapodott, nyitott világban, az „amerikai álomban". A revüfilmben a magánélet az a pont, ahol álom és valóság átmegy egymásba, ahol több valósítható meg a vágyakból, mint az inkább az agresszivitás által uralt nagyvilágban. A westernben az amerikai álom egy nagyszerű történelmi pillanatban az egész nagyvilágot ilyen átmeneti térként, a beteljesülés tereként jeleníti meg. A klasszikus revüfilm a köznapi élet prózáját fogja fel a boldogság olyan közegeként, amilyen közeg a hőskor a nagy személyiség és tett számára. A próza kisszerűségének csak a boldogság adhat értelmet: a próza a ház, amelyet otthonként rendez be a boldogság. A próza felfokozásaként elképzelt boldogság, ha nem is nagyszerű, de nagyon optimista boldogságkoncepció volt, mely nem tarthatta magát sokáig.

4.18.3. A glamúr és a lélek genealógiája

Horror, western és glamúr-revü (rémfilm, hősfilm és boldogságfilm esetei): a lenni nem tudás, a tenni tudás és az élvezni tudás kifejezései. Milyen elméleti következtetés vonható le a klasszikus tömegfilm hármassága, horror, western és glamúrfilm reprezentatív szerepe alapján? Napjainkban, miután elmúlt a horror Freddy- és pokolfilmekkel fémjelzett újabb

virágkora, a horror iszonyata helyett a fantasztikumfosztott borzalom, a thriller és a slasher hideg kegyetlensége tör elő, a fantasztikumnak pedig horrorfosztott, a rémeket megtartó de lefokozó (science- vagy tiszta) fantasy-változata, melynek a *Csillagok háborúja* vagy az *E.T.* óta az a sajátossága, hogy a köznapi próza végtelen és szélsőségektől tartózkodó kígyózását emeli át mesekulisszák közé: a sci-fi vagy a science fantasy nem egyszerűen űr-opera, ahogy mondják, hanem valójában űr-szappanopera. A mai film jellemzője az, hogy a fantasztikum drámai szélsőségei helyett a kissé prózaibb formákat, s a borzalom terén hasonlóan, a kevésbé ősi és mitikus formákat részesíti előnyben. A másik oldalon, az életközelibb és köznapibb élmények terén a glamúrfilm és a boldogságmitológia helyett a moralizáló komédia s a vígjáték és szomorújáték között ingadozó életkép kerül előtérbe (amelyet jogtalanul nevezneknek ma romantikus komédiának). A régebbi mozi elment a paradicsomtól a pokolig, hogy a pokol szomszédságával adjon értelmet és intenzitást a paradicsomnak. Az életközeli élmények terén viszont nem ment el a poláris dimenzióig, a racionális prózáig, hanem a boldogságot akarta rögzíteni alap- és végállapotként. Az újabb filmben mindkét szempontból nő a dezillúzió s a próza hatalma: az iszonyat nem nő tragikussá, és a kellemesség nem nő mámoros boldogsággá. A klasszikus mozi az iszonyat legendáriumával a boldogság legendáriumát állította szembe a boldogság tökéletesként elképzelt édenét a pokoli fantasztikummá fokozott iszonyattal konfrontálta. A mai mozi a hideg kegyetlenséget konfrontálja a rászorulás képeivel, a megértés és segítség vágyával. Napjainkban a dezillúzióból próbálnak következtetéseket levonni: az extrém akciófilm aktivizmussal, a moralizáló komédia pedig a segélynyújtás, az egymáshoz menekülés vigasztaló moráljával reagál. Így bontakozik ki két csomópont, a kegyetlen akcionizmus és az egymáshoz menekülő sebzett magányos lelkek kölcsönös segítségének, vigasztalásának vagy legalább néma megértésének fanyar motívumkincse, leginkább pedig a szolidaritást vagy megértést is pótló, tehermentesítő, igénytelen tolerancia tematikája. A glamúrfilmi boldogságmitológiát ezen az alapon olyan igények kinyilvánításaként elemezhetjük, melyeket az emberiség időközben feladott.

4.19. Az édeni boldogság mikro-logikája. Glamúrfilm-szemináriumok

4.19.1. Lloyd Bacon: 42nd Street (1933)

Ars poetica

A kezdeti korszak legnagyobb revüi saját keletkezésükről szólnak. Revüről szóló revük, de nem filmről szóló filmek, a színház kulisszatitkai még jobban érdeklik a nézőt a filmnél. A revü témája ugyan már a revü, de a revüfilmé még csak a revüszínház. A dalok motiválásának és a cselekmény koncentrálásának szüksége indítja e szolid, mérsékelt önreflexivitásra a korai hangosfilmet. A film a műsor, a show születéséről szól, a műsor pedig a boldogság képeit bontja és színezi ki. A színház a kor filmjeiben – sokkal inkább mint a valódi színház, inkább úgy mint a film – a boldogság képeinek gyára.

A boldogság képeinek mellékterméke a boldogság termelése. A művészek termelik a boldogság képeit, a boldogság képei pedig a boldogság termelésének eszközei. A képek a boldog élet mimézisei, de az általuk a nézőtéren keltett boldog emóció valódi érzés, nem az

érzés mimézise. A boldogító képek megtermelik a boldogságot, mely már megvan, létezik, a nézőtéren megszületett, az ember feladata már csak az, hogy a képek vezetésére bízza az életet, s a boldogságot kivigye a nézőtérről, úgy lépve fel a kinti világban, mint a nézőtéren született érzés képviselője, küldötte. A színház (és a filmszínház) a boldogság nehézipara, a szerelem pedig a boldogság könnyűipara. A boldogság problémája a képek esztétikai problémájaként vetődik fel. A képek a lényeget tartalmazzák, míg a képek körüli harcok a lét és a lényeg konfliktusait tárják fel. A boldogság képeiért folytatott harc konfliktusai előlegezik a boldog életért való harc konfliktusait.

A filmek hősei a boldogság képeiért küzdenek, rajtuk dolgoznak, a boldogság megfogalmazása a problémájuk, s magát az élet boldogságát ennek során, mellékesen találják meg. A filmek a boldogság kutatóinak boldogságát kutatják. A boldogságot kutató filmek, a boldogság képeinek termelését ábrázolva, a köznapi életen kívüli világba vezetnek, végül magukban a képekben merülnek el. A filmek csúcspontja a szereplők által előállított revükép, az alakok boldogsága csak vázlatosan jelzett ráadás: aki tudja, hogy egyáltalán mi a boldogság, az ebben a mitológiában máris boldognak mondhatja magát.

A színpad e világban feminin tér: a nő az a lény, aki messzemenően képes képpé válni, ezért ő importálja a boldogságot a képek világából. A revüfilm dinamizálja a szépnemet. A testeket megszépíti a tiszta funkcióvá oldó, megtisztító akció. Ha a test cselekszik, akkor az én legyőzi a testet az önuralomban, s aktív, mozgósított és uralt testben találja meg szabadságát. A test engedelmessége és az én szabadsága egyszerre valósul meg a boldog önuralom specifikusan nőies akcióiban. Ez az akció nem akármilyen aktivitás: póztól pózig vezet. A póz mint az akció végpontja a cselekvőt és nem a cselekvés tárgyát nyilvánítja az igazi célnak, vagy úgy is mondhatjuk, a tárgyi cél fölé emeli az ént mint végcélt. A glamúrgirl többszörösen idealizált lény. Szeret szoborszerűvé dermedni, s pózai poszturális emblémákként testesítenek meg egy erotikus ideált. A póz, a kikészítés és az akció háromszorosan felmagasztosít.

A boldogság eredeti színterei – a hálószoba és a kert, az ágy és a liget – mellett mind több élmény kerül bele a boldogság narratívájába a vele szembenálló világból, a létharc miliőjéből. Az új problémák fellépése – a huszonkilences válság nyomán a filmekbe betörő és a szokványos motívumokat újraértelmező élmények térnyerése – a boldogságot az élmények kezelési problémájává változtatja. Ahogy a kalandfilmben találkoztunk az éndiszton élmények általi tudatkitágítás mechanizmusával, úgy jelenik meg most a boldogságfilmben a boldogság asszimiláló képességének problémája: mennyi tőle idegen élményt képes befogadni?

A revüfilm karnevalisztikus világában messzire megy a hősképzet leépülése. A korai hangosfilm revüi a kollektív hős egy fajtájaként vezetik be, a harci filmek férficsapataival szembeállítva, a girlcsapatot. A kollektív hősre épülő revüfilm egyben a termelési film elsőként tökéletesült formája. Értekezletet látunk. A rendező szónokol. Öt hét munka! Éjjel-nappal! Tervszerűség, pontosság és fegyelem szükségeltetik! Hajnalban kezdünk!

A glamúrfilm fejlődésének csúcspontján az a kérdés, hogyan lehet elrejteni a közben sértetlenül megőrzött vágyteljesülésben a legtöbb szorongást? Azóta sem volt a mozi soha olyan csillogó. A szorongás és a vágy talán csak együtt növelhető és teljesíthető. A szorongástól megtisztított vágy súlytalan, a kímélő film veszít erejéből. A „legnagyobb rendező”, sötét arccal, görlöket soroz. Lábakat válogat. Nem kezeli több gyengédséggel, tisztelettel vagy figyelemmel a lányokat, mint Frankenstein a hullákat. Bill (Dick Powell) beajánl egy lábat. Megnézzük és megfelel. A kultúripar a szem kannibalizmusa, a női szépség dekoratív feldarabolása az ínyenc

fogyasztás céljából. A szexpiac feltálalja a testet a voyeurizmus kannibalisztikus lakomáján, nyers hússal rakva a bőség asztalát, ahol a szemek falnak. Az egyenként feltálalt, önállósított testrészek áldozati ajándékok: a termékenység-istenek feldarabolása a vegetáció és az újjászületés feltétele. A tömegkultúra erotikus szórakozássá, voyeurisztikus tömegszex-szé, erotomán nő-kaleidoszkóppá süllyedve őrzi feldarabolás és vegetáció kapcsolatának emlékét.

Az egyént feldarabolják ugyan, de dekoratív csoportokban egyesítik: a megtámadott egység aktivizálódásának eredménye új egység. A szellemi széthullás élményétől szakadatlanul fenyegetett modern személyiséget a testi önérzet fragmentálódása is fenyegeti. A klasszikus revü az önállósult részeket a szintézis és regeneráció feltételeiként mozgósítja. A testek, a közös erőfeszítésben, szép mértéket találnak. Nem zsákmányként esnek egymásnak, nem a páros testi egyesülések halmaza, nem orgia, amit látunk. Minden film hatalmas kollektív kivirágzással zárul, melyben a résztvevők egy látványosan vitális univerzum ábrándosan karnevalisztikus képében egyesülnek, a boldogság képének mozaikjaiként, mely kép célja a néző elcsábítása, szellemi csábítás, meghívás felszabadulás és rend, intenzitás és harmónia egysége megvalósítására.

Rendező a filmben

A boldogság a boldogtalanság műve, a boldogságot a szenvedés és gond találja ki, az isteneket elhasználja a teremtés, elfogynak és átmennek az általuk teremtett világba. A *42nd Street* cselekményének alapszála a mű keletkezéséről szóló – jelzésszerű – tragikus művész-melodráma: eköré szerveződik egy szerelmi melodráma, s arra fonódik még rá, harmadik szálként egy szerelmi komédia is. A film szerzői, perverz kockázatvállaló kedvvel, a halállal dacoló, a múló idővel és fogyó élettel viaskodó ember *Dark Victory*-típusú melodrámáját oltják be a revüfilmbe. A romantikus művészlegenda, az alkotás önelégető intenzitásának története sokkal inkább megmagyarázza, miért kell belehalni a szenvedélybe, mint a tragikus szerelmi románcok, melyekben az Erósz tiltott mélyebb analíziséért szolgál kárpótlással a Thanatosz orgiázása.

Rossz híreket kapunk telefonon, nemcsak a részvényekkel van baj, a kórházi leletek sincsenek rendben. A doktor minden izgalomtól óvja a beteg rendezőt, akinek a gazdasági válság elvitte megtakarításait, ezért betegen is vállalnia kell a feladatot. „Megkapjátok a Pretty Lady show-tokat, mert a végét járom, nincs választásom!" A szorongás a szegénységtől, sőt a haláltól a nagyfőnök motiválója, a követelő és fenyegető nevelő és tanító ihletője, az ősok, a mozgató mozgatója. A semmitől való félelem dolgozik a csillogó attrakció, az elbűvölő mozgalmasság kavalkádja mögött.

Julian Marsh (Warner Baxter), a rendező, a rosszkedvű ember, a keserű dühöngő, a megvető zseni, a mindent messziről néző magányos alak nehéz heteket, pokoli gyötrelmeket ígér a társulatnak. A kulisszák mögé behatoló revüfilm emancipálja a keletkezési folyamatot a termékkel, a kettő egyaránt érdekes és egymást világítja meg. Az alkotói folyamat, a látványos és drámai átváltozások sora nem más mint egy szülési folyamat története. Egyúttal élet és halál, teknősbéka és nyúl versenye: egy haldokló csinálja meg az elevenség és teljesség, vidámság és harmónia képét. A halál ünnepli az életet. A túlhajtott túlhajtó, az izgatott izgalomforrás: az ember, akinek nem szabad felizgatnia magát. „Mi lesz, ha meghal itt nekünk közben!" – sopánkodik a producer.

A csúcson túl
(Élet, lélek és szellem „csúcsainak" egybe-nem-esése)
Aki feljut a csúcsra, máris túl van a csúcson, mert már nem emelkedik tovább. A revü sztárja, Dorothy (Bebe Daniels), akinek komikus öreg kéjenc, az előadást finanszírozó pénzember udvarol, nem vállalhatja fel szerelmét, a lecsúszott vaudville-színészt. Denning (George Brent) és Dorothy története a mesterével versenyre kelő tanítvány melodrámája. „Az én sikerem, a te balsikered volt." – mondja a nő. „Az, amit te az én kudarcomnak nevezel, az én boldogságom volt veled." – feleli a férfi. Mester és tanítvány beleszerettek egymásba, az alkotó beleszeretett művébe, az alkotáshoz azonban, úgy látszik, önimádat kell, az imádó ugyanis, míg imádottja karrierjét építi, elhibázza a magáét. Legemlékezetesebben Lawrence Olivier és Jennifer Jones játszották el ezt a történetet (Wyler: *Carrie*, 1952), mely a *Funny Girl*-ben már a kifáradás és őszintétlenség jeleit mutatja.

„Én voltam a fényben, s te az árnyékomban." – mondja a nő, s elbocsátja szerelmét. „Meg kell kísérelned a szerencsédet, saját utadat járva." A rendező története tragédiát, az „öreg" pár története melodrámát old a humorisztikus glamúrfilmben. A feloldott műfaj súlyt veszít, de mozgékonyságot nyer: a revüfilm fenntartja a regeneráció lehetőségeit, ahol a dráma lemond róluk. A tragikum az élet isteni kerete csupán, melyet kitölt a boldogság. A jóvátehetetlenség emeli ki a teremtőt a teremtmények közül, akik a megfordítható végzet, a visszanyerhető boldogság világában élnek. A tragikus jóvátehetetlenség az alap, a kontrasztív előfeltétel viszonyában van a szépséggel.

Drámai és álompár kontrasztja
Bill (Dick Powell) a szemünk előtt fedezi fel Peggyt (Ruby Keeler), ahogy egykor Denning találta meg Dorothyt. A két szerelmespár különböző idealizációs szinten mozog: az álompár vezet a glamúr csúcsaira. A két absztrakciós szint két átmenetet, két női újjászületést képvisel. A Peggy-szint a női varázs születése, a Dorothy-szint az asszonyi etikáé. Az álompár az égi, a másik pár a földi szerelem képviselője. A rendező úgy harcol a halállal az alkotásért, mint az idealizálatlanabb, idősebb pár a gonddal, szükséggel és sorssal a szerelemért.

Párhuzamosan bontakozik ki a két történet, a kezdők és a hanyatlók története. A kezdők komédiájában a karrier része és eszköze a szerelem, míg a hanyatlók feláldozzák a karriert a szerelemért. A fiatal pár happy endje a csók, az érett pár happy endje a házasság. A fiatal férfi felfedezi és a színpadra viszi a nőt, az érett férfi visszakapja a színpadtól. A szerencsés nő a szerencsétlen helyére lép a színpadon, de a szerencsétlen nő a szerencsés jövője. Dorothy: „Volt öt szép évem." Így Dorothy történetében a színpad az első szerelem, s ezt kell kivárnia a férfinak, utána jöhet Denning. Az alkotás a pusztító szerelem, a házasság a gyógyító szerelem. A rendező az, akinek csak egy szerelme van, a színpad, belehal első szerelmébe. Dorothy visszavonulása a háziasszonyi életbe új reménytartalékok feltárása, újrakezdés, nem lemondás. Az álompár a kezdet, a rendező a vég, az érett pár a teljes élet absztrakciója.

A bonyodalom során fél-cserebomlás játszódik le a két szerelmespár között, mely tovább viszi a cselekményt. A rendező gengsztereket bérel, hogy elzavarják a sztár iránti szerelmével az előadást veszélyeztető boldogtalan Denninget. A leütött férfit Peggy szedi fel az utcán, felviszi magához, ápolja, s végül elveszti miatta a lakását. Lágy, kedves, szomorkás, édeskés, álmodozó zene kíséri a furcsa párt. A fiatal lány áldozatot hoz a bukott férfiért, példát adva ezzel az asszonynak. Az asszony nem akarta elveszteni miatta a munkáját, a lány elveszíti

érte lakását. Előbb a nő, Peggy vitte fel magához a férfit, később a férfi a nőt. Szép jelenet, ahogy bevonulnak a szerény szobába: világok, életkorok futólagos találkozása, egy lehetséges pár, mindkettő mást szeret, mégis elvarázsolja őket a helyzet, mely Peggy számára a jövőt, a férfi számára a múltat jeleníti meg. A szűziesen kacér, rebbenékenyen félénk lány, a tehetséges kezdő, az egykori, romlatlan Dorothyt idézi fel.

Miután Dorothy Peggyvel látja szerelmét, kidobja karrierista számításból bolondított öregurát, és sírva hívja fel a férfit: „Látni akarlak, nem bírom tovább!" Dorothy, aki előbb keveset sem adott a szerelemért, végül mindent odaad, nemcsak a pénzes öreggel vész össze, lábát is töri: lábat ad a szívért, karriert a szerelemért. A siker feltétele egy éraváltás, ennek módja a felfedezés, ami a legutolsó pillanatokra marad. A sikerhez az új nő hamvassága is kell. A csúcson számító sárkánnyá, a karrierizmus félprostituáltjává vált asszonyt leváltja a legbátortalanabb fiatal nő. Be kell ugrani a szerencsétlenül járt sztár helyére, s a nehéz pillanatban mindenki Peggy mellé áll, segítségére siet. Ginger Rogers, aki komikus mellékszerepben lép fel, a pénzember új szeretőjeként, szembefordul az ő fellépését erőltető öreg protektorával és Peggy mellé áll. „Évek óta vártam erre a sanszra, és ha most átadom neked, akkor biztos, hogy van benned valami." A rendező hajcsárból apafigurává válik, s e minőségben csókolja meg Peggyt, míg Bill szerelmet vall neki. „Óriási sikered lesz, amilyet még nem látott a Broadway!" – bíztatja a lányt szerelme, de ez sem elég: végül beállít Dorothy. Mankóval biceg a volt sztár, Peggyt keresi az öltözőben. „Nekem megvolt a sanszom. Most maga következik." Tőle kapja Peggy az utolsó tanácsokat, az elmúlt nagyság adja át az eljövendő nagyságnak a stafétát. „És most menjen a színpadra, és legyen olyan jó, hogy gyűlöljem!" A munka, az üzem a cselekedetek olyan ethoszának forrása, amelyet a szerelem, a maga erejéből, nem biztosítana. Nemcsak arról van szó, hogy a show-nak menni kell tovább. Többről: a show-ban egyesült kollektív erőfeszítések, annyi ember munkája, aki mind a legtöbbet nyújtotta, amire képes, bizonyítják, hogy az ember mindig még többre képes. Végül már csak a termék számít, a közös termék a termelők nevelője, a végtermék, az objektum lett a folyamat igazi szubjektuma, de csak azért, hogy a szubjektumok tanítójává, felszabadítójává, megváltójává váljék a termékük, mert benne jön létre, a vele és érte való harcban születik az, amivel az ember több magánál.

Előadás az előadásba

A rendező karjába zárja az ifjú sztárjelöltet, aki megrémült a túl nagy feladattól. Ennyi munka, ennyi ember élete, mind rajta múlik, figyelmezteti a lányt. Ruby Keeler itt nem „csúnyalány", de a szépnek is át kell változnia. Ismeretlen lányként fog kimenni a színpadra, de sztárként jön majd le róla, ha helytáll, figyelmezteti a rendező. Ugyanaz a nagy átváltozás, mely a zombifilmtől a kalandfilmekig a legfőbb félelem tárgya, itt a legfőbb remény. A glamúrlánynak szóló figyelmeztetések a nézőnek is szólnak, jelzik, hogy a glamúrfilm lényege a glamúrlány. Szinte minden teher a lányokra hárul e filmekben, a férfi dolga csak az, hogy imádja őket. Nehéz dolog istennőnek lenni, Ruby Keeler el is ájul a film elején.

A filmet három zenés, táncos kép zárja. Az elsőben nászutas párt látunk, a másodikban Dick Powell énekli el, egy mosolygó szőke nőnek, a rajongás dalát, a harmadikban Ruby Keeler adja elő a film címadó dalát, a 42. utcáról. Az első képben Keeler lép fel alkalmi partnerrel, a másodikban Powell, csak a harmadikban s annak is a végén találnak egymásra. A film, mely a melodramatikus síkon, a beteg rendező és a boldogtalan pár síkján bontakoztatja

ki a kifejezett drámaiságot, a problémamentes glamúrpár síkján a beteljesedést felfokozó késleltető közvetítések technikájával él. Powell nehezen vallja meg szerelmét, melyet Keeler érez ugyan, de megvallására is igényt tart. Mire a kifejezett vallomásra sor kerül, a lány flörtbe bonyolódik az idősebb nő partnerével és egy fiatalemberrel a tánckarból. Az egyik éjszakán a fiatalemberrel kezdi a randevút és az érett férfinél fejezi be. Végül is ily módon a kis Peggy is idősebb férfitól kerül vissza a fiatalabbhoz, ahogyan a pénzemberrel flörtölő Dorothy is. Csakhogy Peggy idősebb partnere azonos Dorothy fiatalabb partnerével. A szeretők mind a beteg rendezőtől kapják vissza szerelmeiket (mint a táncmester, akit lefoglal és feltart a rendező, miközben a terem sarkában partnernője várja), míg a rendező a haláltól kapja vissza, a múló időtől hódítja el a művet.

Az első revükép a nászutasok gyorsvonatán játszódik. A kamera sánta ördöge ezúttal a kupék falait tünteti el, így szemlélhetjük a nászutasokon mulató utasok életét. A második képben férfi és nő szétnyíló csókja, az arcok eltávolodása teszi szabaddá a háttérben a teret, melybe betáncol a kar, majd végül a terpeszben megálló tánckar alatt kocsizik végig a kamera, a tükörterem által megkettőzött csillogó hús-boltívek alatt. Szerelmi templom ez, melynek szép lábak az oszlopai, s mindez végül, miután végig haladtunk az erotikus oszlopcsarnokon, az újra egyesült szerelmespár látványának keretéül szolgál.

Az első revükép nászútra induló párt mutat be, a második revüképben a hús templomába behatoló kamera játssza el az egyesülést. A harmadik kép ezt követően kilép az utcára, feleleventve az utcafilm műfaját. Most lép fel Ruby Keeler. Festett díszlet előtt énekel az utcáról, majd színpadkép előterében szteppel, mely színpadias utcakép tánc közben autók és járókelők által ellepett valódi utcává változik. Eltűnnek a határok, a színpadi utca filmutcává tágul, a határolt határtalanná. A színésznő kissé alulról fényképezett s ezáltal testiessé tett tánca nyomán megtestesül a képvilág. Nagy daruzás következik, végig az utca megelevenedő táncos forgalmán. Betekintünk a műhelyekbe, árusokhoz, ablakon a lakószobába, eljutunk a külvárosias magasvasútig, az üzletek és színházak világából a vas, acél és bűn miliőjébe. Végül az utcafilm miliőtanulmánya krimibe megy át, s apacstánc-stílusban előadott véres szerelmi dráma tanúivá válunk. Az apacstörténet lezárulása után az utcát ellepő tánckar, egy fordulattal, felhőkarcolók erdejévé válik, mely sokaság, újabb átváltozással egyetlen épület képévé áll össze. Ennek magasába emelkedik a kamera, míg végül, a csúcson, a végre egyesült, kezdettől egymásnak szánt Keeler-Powell párt látjuk, egy képben egyesítve a csillagokkal. Az első tánckép tréfás volt, a második bemutatta a szerelmi tökélyt, s a harmadikkal érte el a film a dekorativitás csúcsát. Kristályokat, növényeket, technikát, sőt, az ösztönöket is, az ember mindezt tökéletesebbnek érzi a maga bonyolult, esendő lelki berendezésénél, az érzések zűrzavaránál, a harmadik táncképben azonban épp e drámai zűrzavarhoz tér meg a film, s ettől várja a magasságot és mélységet.

Az érett házaspár kilép a szerelem karneváljából, mely ünnep és színház, a prózai életbe, a rendező pedig, aki az előadás után egyedül marad a sötét utcán, e prózai életen is túllép. A fiatal páré a szerelmi és színpadi beteljesülés, az idősebb páré a melodramatikus csúcspont. Ennél is több a rendező beteljesedése, a mű eufóriája. A kép, melyet kreált, a csillagokig tágult, aztán ott látjuk őt, leülve az útszélen, fáradtan, betegen, műve által fölöslegessé téve, legalul. A közönség kiárad, leszólják a rendezőt, csak az új sztárt dicsérik, aki ma este született. A boldogság, ha az örömszobrász munkája sikeres, feltámad, életre kel, a saját életét éli. A rendező, a keserű kéjgyáros, aki ezer embert elégített ki egyetlen estén, töprengve

ül egy lépcsőn, az éjszaka végén, az élet végén. A művész fölöslegessé vált, mert most már a mű él, s ha igazán él, nemcsak kultúrtényként adott, életténnyé válik, az élet boldogsága, a világ elevensége szabadul fel a cselekmény során végigkísért munka nyomán.

4.19.2. Mervyn Le Roy: Gold Diggers of 1933

We're in the Money

A klasszikus revüfilmek kifejezetten felvállalják, az aranyásó-filmek pedig címükkel is hangsúlyozzák, hogy nőkről szólnak. A megsokszorozott hősnő férjet keres, s a kereső nők élet előtti, köznapiság előtti paradicsomi állapotot képviselnek, a csábító szépség állapotát. A szépség még szűz a társadalomtól és történelemtől, a Libidó szüzességét még nem vette el az Ananke. A nők szépek, azaz csábítanak, a férfiak pedig vágynak, azaz felismerik és igénylik a szépséget. A dolgozó nők kilépnek az életből, a „babaházból", de munkahelyük a színház, mely képek, játékok háza, tehát továbbra is bizonyos mértékben a szükségszerűségek birodalmán innen vagyunk. Az „aranyásó" lányok még mindenen innen vannak, az életen, a szexen, a köznapiságon innen: a szépnem mint képnem reprezentánsai, képmutogatók, s gyakran – hazug, kacér taktikázó férjfogóként – képmutatók is. A „babaházból" képház lett. A klasszikus revü, a glamúrfilm csúcspontja, melyben a glamúr tökéletes kifejlést talál, s nem a dramatika vagy az epika cenzurális visszafogója, melyben így a glamúr cenzurális elvből alkotó elvvé lép elő, az „élet tavaszát", a „szépnem" virágzását, a szerelem időszakát a művészetté tökéletesülő kacérság karneváljaként mutatja be, melyre más műfajokban jön el a mindennapi élet böjtje (pl. a melodrámában – a *Gilda* című film hősnője ezt ki is tárgyalja öltöztetőnőjével, a szerelem farsangjáról és az élet böjtjéről elmélkedve).

A glamúrfilmben a szelekció a kombinációt, a szétválás az egyesülést szolgálja. Itt csak azért van öregség és halál, hogy az elviselhetetlenné vált régi sztár átadja a színpadot az újnak, ne változtathassa a csillogást álcsillogássá a manír és kifáradás. A cselekmény tétje és célja az emberek összekapcsolódása, az alkalmas partnerek egyesülése az élet közös vállalkozására, s azoknak az értékeknek a tisztázása, amelyek a kapcsolatot lehetővé teszik, lényegét kiteszik és minőségét biztosítják.

A film nyitó képsora Ginger Rogers közelijével indul, aki a We're in the Money című dalt adja elő. A dal ritmusát követve halad a kamera, mosolygó lányarcok során át, melyek mind nagy csillogó dollárok mögül tűnnek elő, a gazdagság gazdasági fogalmát esztétikaira fordítva. Minden a pénz: élükre állított hatalmas dollárok a háttér oszlopai, egymásra fektetett dollárok a színpad lépcsői, minden lány két nagy dollárt tart maga elé, s egy az ölében, övén fityeg. Dollárok a női keblek és szemérem megfelelői, azok fitogtatását és mutogatását fokozzák kollektív hipnózissá és csillogássá. A dollár az ember neme és a profán ember szentséggel versengő aurája.

Szemtelen, vidám dalt énekelnek a pénzérmékbe öltözött lányok. A pénz, a középkor óta, a szemérmetlenség szimbóluma, itt a szeméremé, mert a nők szemérmét takarja. A combjaik között csillogó hatalmas dollárérme a nem mint pénznem szemérmes öneltakarása és harsány reklámozása. A takarás rámutatás, az elfedés kinagyítás, a szemérem provokáció. A meztelen testekkel kombinált pénz, pénz és bőr érintkezése, találkozása és egysége a meztelenség két formájaként jellemzi az árut és az erotikát. Szemérem és szemérmetlenség különös dialekti-

kája adja a kép vizuális humorát: a pénz ugyan eltakarja a nemi részeket, ám lehet, hogy ő az igazi meztelenség, s a konkrét személy a felcserélhető kifejezési forma: a tőke illuzórikussá nyilvánítja a konkrét emberi minőségeket. De a kapitalizmus „kritikai elméletét" vázoló táncképbe akár a posztmodern értelmezés is belefér: a lét a képek szolgálója, a lét maradék igazsága a hamisság, a kép.

A kínálat csillogó gépezetként, hipnotizáló erőként áll elénk. Nem a vágy keresi a tárgyat, hanem a tárgy a vágyat. Az erotika ajzó piaca a piac ajzó erotikájának előképévé válik, az erotikus tánc szociális prófécia, mely az eljövendő turbókapitalizmus szükségletelméletét állítja elénk: az elcsábított, hipnotizált, a szükséglettárgynak alávetett, őt szolgáló szükséglet problematikáját. A nő pénzre váltja szépségét, a férfi fordítva: az aranyásó filmekben a férfi keresi a pénzt és a nőt. A nő a jövő, s a nő után futó férfi a jövő után fut.

A lányokon pénzfüzérek csillognak: mivel a nagy dollárok magát a testet és nemiséget képviselték, a kis dollárfüzérek ugyanazt ismétlik díszítésként, aminek díszei. A dollár a kor filozófiája, az új filozófia metafizikai lényege, a létezők sokféleségét a lét alapanyagára visszavezető elv, maga a mozgó és mozgató világanyag, vagy ha tetszik az anyagi világ tehetetlensége mögött működő energia áramlása (mely jön és megy, sűrüsödik vagy szökik, előbbi az üdv, utóbbi a kárhozat), melynek minden más csak kivetülése, puszta fenomén. Páncélszekrény a világ vagy gazdag pénztárca, és dollár benne minden férfi és nő. Ez az élet-filozófia a külső világ, a prózai világ filozófiája, melyet a film elején azért táncolnak el, hogy aztán újra felépítsenek, rekonstruáljanak s szembeállítsanak vele egy másik elvet: színház az egész világ… A cselekmény egy színházi előadásért folyó kollektív erőfeszítéseket, találékony és áldozatos harcokat ábrázol. Az első tánc a (pénz)forgalom genezisét mutatja be, mellyel a film szembeállítja a teremtés genezisét. Az utóbbit is két szálra bontja, egyik szálon születik egy szellemi alakulat, színházi előadás, a másik szálon szerelmek, tartós, megbízható emberi viszonyok születnek. A színpadon az élet keresése vezérli a képeket, a jelek az életre utalnak, a jelek jelentése az élet, kint az életben azonban a dollár vezérel mindent, az élet jelentése a pénz, a jel, a dollár. Amikor a film elején a színpadot alávetik az életnek, nemcsak a tánckép, az élet is összeomlik, több lány élete. A nyitóképben a lányarc a pénz metaforája. A film cselekményét kell végigcsinálnunk, s megálmodni egy színházi előadást, hogy a revüképek megfordítsák a gazdasági racionalitás logikáját, s újfent a pénz, a kép és a jel legyen az emberi egyéniség metaforája. A cselekmény megfordítja a hierarchiát, aláveti az anyagi életet a szellem elcsábító értékdiktátumának, a tehetetlen életet a teremtő életnek, a férfit a nőnek és a prózai embert a művésznek. A gazdaság emberét a művészet közvetítésével váltja le az ember gazdagsága, melyben a pénzforma már csak esztétikai-etikai minőségek hatékonyságának kifejezési formája.

A dollárok mögül előtűnő szemérmesen szemérmetlen (azaz pajkos, pikáns) lányok tánca dinamikus és vidám. A test pénzérmékre való lefordítását, a jelmez művét megfordítja a pénz forgalmát a tánc szorgalmára váltó koreográfia. A távolképekben azonban ismét csillogó pénztárgéppé válik a színpad. A pénz többszörösen fokozza a tánc szemérmetlenségét: 1./ érintkezve a meztelen bőrrel, birtokba veszi és megbélyegzi azt, 2./ kijelöli a nők nemi jegyeit, és csillogva reklámozza őket, 3./ s egészében véve piaci forgalom áruegységeire redukálja a felcserélhető lányokat. Az amorális áruesztétika közben azon a kacér szinten marad, ahol a lányok nemcsak a férfiakkal, az áruléttel is csak kacérkodnak, aranyásó lányként, férjkereső szüzekként a pénzforgalom által ajzott érintkezés dinamikáját, a testek

piacát oly módon kavarják fel, ami végül többet ébreszt fel a szándékoltnál, s a szenvedélyek túlcsapnak a forgalom igényein: a piac törvényét felülírja egy más, új törvény. A tánc esztétikuma csillogó flitterekké oldja a pénzérméket, mind a nemi jegyek, mind az áruvá válás motívumait feloldva a játékos csillogásban. A nyitókép mint kérdésfeltevés szükségképpen mindvégig ingadozik a fetisisztikus és defetisizáló értelmezési lehetőségek között.

Előbb a dollárok lelkeként virul ki ártatlan mosollyal a mögöttük megjelenő lányarc, utóbb nők lépnek elő a pénzoszlopok közül, most ők vonulnak el a kamera előtt, ahogy az első lendületben a kamera szemlézte, elvonulva előttük, az arcokat. Szépségek parádéja, dollárokkal befont asszonytestek önelégült mosolyú csillogása a szépség gazdagságának szemléje: mind egyformán szép és mind más, mind másképp egyforma. Ezért nincs probléma, nincs döntő láncszem, mert mind az vagy egyik sem az. Ezért könnyű a dal és az élet. Minden lány ugyanolyan szép mint a sztár, aki a dalt énekli (Ginger Rogers), a szépség bőségének édeni demokráciája kezdettől megrendíti a szépség hierarchiáját, vitatja „szupersztár" és „balettpatkány" értékkülönbségét. Nem is Ginger Rogers lesz a film főszereplője aki az első revüképben annak látszik.

A szépség úgy köt össze a szellemi életben, mint a pénz az anyagiban. A szépség megtestesüléseként minden szép dolog átváltható bármely más szép dologra, a szépségek egymásnak adják tovább az érzéket. A túl sok kellemesség talány elé állítja a boldogságkeresést. Lehetséges-e a túlságosan is szép és csillogó világban a boldogság vagy csak ez a szédült mámor? Hiszen amennyiben olyan szépséget látunk, amely nem más szépség jele (ahogy ezek a lányarcok mind egymásra utalnak és mind ugyanazt mutatja), akkor jutnánk el a jelek szépségétől a lét jelenlétéhez vagy a széptől a jóhoz, a lelkesítő retorikától az igazsághoz. Amennyiben egy arc leválthatatlanná válna és nem további másként szép, de nem szebb arc új ingeréhez küldene tovább, s nem válna megállíthatatlan keringéssé a bűvölet, szédületté, amelyből nincs kiszállás, annyiban válna a szépség puszta jelből valósággá, jelentőből jelentetté, utalásból rátalálássá. Ennyi szépség, ennyi önreklámozás, ennyi meggyőzően lelkesítő ígéret közepette maga a boldogság válik talánnyá. Miért teszik meg az emberek a lépést a szépség gazdag potencialitásából a boldogság szegénységébe azaz aktualitásába? Hogyan tudnak választani? A revüfilm eme alapkérdése ugyanaz, mint a kalandfilm alapkérdése: hogyan tud a kalandor letelepedni?

A szépség gazdagságát részletező illetve összefogó beállítások váltakozásában ismételten visszatér Ginger Rogers, s a pénz dala, melyet előad, fűzi fel a körbejáró szépségeket, olyan táncban egyesítve őket, amelyet nemcsak a lányok járnak, hanem sokkal inkább a kamera, melyet felajz és mozgósít ez a gazdagság. A lányok néha csak állnak és mosolyognak, vagy elvonulnak előttünk, s a kamera esik – a néző nevében – mámorba, földig hajolva előttük, vagy a magasba rugaszkodva, nem győzve betelni a szépségekkel, olyan mohóságot, esztétikai éhséget jelenítve meg, mely egyszerre szeretné mindegyik szépséget minden oldalról látni.

A pénz teremtő hatalom, mert minden az ő közegében artikulálódik, s egyesítő hatalom, nemcsak anyaga a világnak, hanem a lét grammatikája is. A lányokat pénzláncok övezik, s a kezükben tartott pénzkorongok összehangolt mozgása a lányokat is lány-láncokká fűzi össze, hullámzó és kerengő áramokban egyesíti. Az egymás mögött álló lányok sorban emelve, süllyesztve pénzkorongjaikat, hullámzó pénztengerré, táncos kígyóvá, illegő, óriás pávává válnak. A pénz, a piac élénk forgalma kollektivizáló hatalom: a lányok egy virtuális test sejtjei,

mely az összehangolt mozdulatok eredményeként, át tud alakulni bármivé, hullámzik mint a tenger vagy farkát csóválja mint nagy kényes madár.

A sorra ránk mosolygó lányarcok majd az elvonuló nőtestek dekorativitásától a kollektív alakzat manierizmusához jutottunk: Arcimboldo rút groteszket épít a szépségből, Busby Berkeley másik szépséget, a szépség más létnívóját. Az így növekvő, szaporodó, síkot váltó szépség gyarapodási folyamatát végül másik alakzat támadja meg és söpri el. Mindaz, amiről eddig szó volt, tisztán női elementum, melyet megtámad a színházba berontó férficsapat agresszív szürkesége. Egyszerre minden felbomlik és szétesik, a látványt megtámadja a valóság.

Az első táncképben az, ami nem pénz, mind csak a pénz ideiglenes pótléka, melytől meg kell térni hozzá. A tökély ára minden dolgok önfeladása, elsodortsága, beletagolódása a csillogó rohanás ritmusába, melynek gazdagsága mind nagyobb tömbökké áll össze. A pénzforgalom temperamentumos megjelenítése az extenzív gazdagság tánca, amelyben minden egyéni teljesség besorozott sejtté válik, melynek feladata a tökéletes, fegyelmezett alkalmazkodás. Senki sem teheti meg a saját mozdulatát, mindnek a másik, a többiek mozdulatát kell megtennie, különben felbomlik a harmónia. A szerelmi történet a továbbiakban a gazdaság víziójával állítja szembe a kultúráét, melyben minden fordítva történik: amit a gazdaság, a pénz sejtté tett, az a művészetben és a szerelemben individuális teljességgé, öncéllá válik.

Az individuumokat magával sodró felfokozott kollektív élet tánca hirtelen széthull, s a képet a széthullás felé táncolók táncaként átértelmező vég által utólag az egész pompás glamúrvízió haláltánccá minősül. Miután a kezdetben bemutatott, sorjázott szépségek a kellem és elegancia nagy gépezetévé álltak össze, az egyének a glamúrgép fogaskerekeivé váltak, egyszerre a defekt sorsára jut az egész. Nem volt képes lekerekedni és beteljesülni a mámor a szépségben, míg az ajzott harmóniák felpörgési folyamatára végül csak a defekt tehetett pontot.

Gazdasági válság a leányszálláson

Az első tánckép után, melyben a lányok a pénzről énekeltek, s mely rendőrségi rajtaütéssel, hatósági személyek fellépésével végződött, akik elkobozták a díszleteket és jelmezeket – a glamúrfilm glamúrját! – munkanélküliként látjuk a lányokat. Anyagi gondok közepette indul a cselekmény a tánckép után, fizetni kell, lejárt a haladék, nem várnak a premierig a hitelezők. A premiernek kellene átváltania a színpadon kavargó képzelt pénzforgalmat valóságos gazdagságra. A gazdagság álmát a siker és bűvölet álma közvetíti, melynek teljesedése lett volna a premier. Sok a képzelt pénz és kevés a valóságos: hogyan lehet kapcsolatot létesíteni a korlátozott és a korláttalan készlet között? A színpad és a valóság között? A közönség elcsábítása által. Hasonló a viszony a szép lányok és a férfiak között. Ennek is csábítás a célja, a férfiak elcsábítása. A producer, Barney (Ned Sparks), képzelt pénzzel akar valóságos pénzt keresni, s a lányok a szépségükkel. A szépség képévé kell válniuk, hogy fenntarthassák és beteljesíthessék létüket, színésznővé illetve asszonnyá válhassanak.

A lányok a vállalkozás döntő láncszemei, mert a képzelet tárgya a szépségben válik kézzelfoghatóvá. A vállalkozás mégis megbukik, mert a pénz elképzelése, a képzet megjelenítése, a képzelt gazdagság is valóságos pénzbe kerül, a gazdagság víziója is valóságos befektetést igényel. Vízió nélkül nincs pénz és pénz nélkül nincs vízió, csődbe megy a társulat, állástalan a három barátnő. Polly (Ruby Keeler), Trixie (Aline MacMahon) és Carol (Joan Blondell): lányok az utcán.

Az első revükép a mozgalmasság, gazdagság képe, melyet a stagnálás és tétlenség képei követnek. Az első képsor a cselekményen kívüli síkhoz tartozik, a második – a tétlenség szekvenciája – a cselekmény kezdete. Amíg volt munka, a gazdagság volt a nagy álom, most már a munka az álom. Totálban összefoglalva ülnek a reményvesztett lányok, s az udvarról, az erotikus ajzottság és bőség s a vele még kezdeti, absztrakt egységet alkotó szerelmi rajongás és reménykedés előbb – a színpadon – elhangzott dalára válaszolva, az elveszett ember, az „elfelejtett amerikai" dala szól. Az elfelejtett ember a film hangsúlyozott titka vagy problémája. A duplán elfojtott közép: előbb elfojtja, letakarja, identitásfosztja a pénz cseréje, melyben nincs helye az egyénnek, utóbb, a film végének drámai revüképe a pénz cseréjét átértelmezi, tovább alakítja a vér cseréjévé, a gazdaságot háborúvá. Az elfelejtett ember egyúttal a kegyetlen és érzéketlen kollektív folyamatok által eltávolított lehetséges partner. A lányoknak nemcsak munkája nincs, párjuk sincs. A mozgás, a csillogás, az élénkség képeit ellentétük követi, álmos, bágyadt lányok neglizsében.

A csillogó lánysereg aktív egységéből három barátnő maradt, akik összefognak a nyomorban. A válság – a szétesés, szétválás: a kapcsolódás ellentéte – az összhangtalanság a cselekmény feladatává teszi a nők művét, melyet a mechanikus tökély fokán mutattak be az imént, a kapcsolódást. A mechanikus egység és élénkség tökélye széthullott és ismét nulláról kell indulni, de az a nulla, amiről indulni kell, csak a verseny és spekuláció világában semmi, valójában az igazi érték, három barátnő szolidaritása, az emberi minőségek közössége, idegenek családiassága, bensőséges együttlét. Egyszer fenn, egyszer lenn: az emelkedés a szépséget fokozza, a süllyedés az erényt. A színpad királynőjeként konkurensek a szépségek, az albérleti szoba hamupupőkéiként azonban testvérek. Testvériség-élmény a széthulló világban: nem vagyunk egyedül.

Férfiak rendszere, nők rendszere

Felpezsdülést hoz a letört hangulatba Fay (Ginger Rogers) érkezése. „Gyerekek, jó hírt hozok! Barney új show-t csinál!" Barney már ismerősünk, ő az, aki az első revükép csillogó kavargását, bűvöletre és rajongásra apelláló képeit, Buster Keaton-i komorsággal, szivarját rágva, gondterhelten figyelte a nézőtérről. Mindaz a csillogó pompa a száraz, szürke, magányos alak fantáziájából fakadt. Barney, a szürke merev fapofa mint a csillogó mozgalmasság álmainak költője, búsképű álmodozó. A show egyelőre puszta szó. A jövendő képek egyelőre szavak: Barney meséi. Körülülik a lányok, ő pedig beszél, mesél, prófétál megálmodja a soha nem látott, különleges show-t. Mi a nagy ötlet? Mi a megszólító üzenet? A glamúr revü jó hírt hoz, hírt a boldogság lehetőségéről, de egyelőre a revüről, azaz a hírről szóló hírt várjuk. „És miről szól a show, Barney?" – „A gazdasági válságról." A lányokat meghökkenti a téma: a show tárgya a krízis. „A könnyek nagy parádéja!" A show a krízisről szól? Az első tánckép a pénz tánca volt, a mobilitás, a fellendülés szimbólumáé. Hogyan lehet show-t csinálni a krízisről? Lehet-e sikert csinálni a sikertelenségből, a csődből? Barney lelkesült szavakkal ecseteli a lehetetlen show-t, a vágyálomnak kijáró elragadtatással meséli a szorongás-víziót. A lidércnyomás bűvöletében él. Közben zenefoszlányok szűrődnek be az udvarról, s Barney meséit megihletik a szomszéd albérletben lakó ifjú komponista ablakán kihalló melódiák. „Nem rossz. Tetszik nekem ez a zene. Van benne valami!" S máris látja a színpadot. „Halljátok a nyomorúságot? Emberek vonulnak az esőben!" A szomszédban a dallam, idebenn pedig a képek formálódnak: a hiány tékozló bősége, a szétesés pompája, a fájdalom

ünnepe, a szorongás karneválja. Barney vízióját a cselekménykezdet alapélménye, a válság etikai nyeresége hitelesíti. De nemcsak etikai, esztétikai nyeresége is van a válságnak. A kezdet a vég: a glamurózus előadás szétesése, összeomlása. Valami újat, sokkal ellenállhatatlanabbat kell kitalálni. A *42nd Street* rendezőjeként egy tönkrement ember, halálos beteg teremti meg a boldogságvíziót, a *Gold Diggers of 1933* rendezőjeként pedig egy charme-talan, mosolytalan magányos alak. Ők őrködnek lehetséges és lehetetlen határán, ők, akik nem merülnek el a lehetségesben, tudják, hogy a lehetetlen kapuja mindig nyitva volt, ők tudják, hogy lépni kell, nem kell várni.

A glamúrfilm a nők közege, melybe két férfi lép be, a zenész és a rendező, Brad (Dick Powell) és Barney. Brad hozza az ihletet, a melódiát, Barney a szellemet, mindenek előtt a vállalkozó szellemet. Barney kortalan búsképű lovag, Brad kisfiús szerelmes hős, mosolyember. Ők az alkotók, a férfiak rendszere azonban csak a film második felében, a hátráltató, a nyárspolgár fellépésével válik teljessé. A nőké a közeg, melyben a férfiak sorra belépő jövevények, míg a nők rendszere kezdettől teljes.

Három nő emelkedik ki a nyitókép sokaságából. Polly, a kedves, szolid, érzékeny, szűzi nő, Carol, a frivol csáberő képviselője, és Trixie, az idősebb nő, a komika. Polly a boldogság, Carol a gyönyör, Trixie a megértés angyala. Három nőre van szüksége a cselekménynek, mert gyengédség, vágy, számítás mind szükséges az élethez, szenvedély, okosság és szeretet is kell a szerelemhez. A számítás komikus, a vágy vulgáris, míg a gyengéd szelídség és angyali naivitás a másik kettőt is igazoló része a szerelemnek. Ez a háromféle faszcináció együtt teszi ki a szerelem karnevalisztikus varázsát. A komika képviseli a tudást, az életismeretet, az illúziótlanságot, az érdekek védelmét, a női harciasságot. Carol képviseli a frivol csábítást, az erotikus tudást. Ők ketten sokat fognak intrikálni, csalni és szélhámoskodni, a komika számításból, míg a frivol nő nem anyagi érdek, sokkal inkább sértettség és szenvedély okán. Carol az, aki a film noir vampok felé mutat, de még csak mint erotikus naiva vagy frivol komika, a tiszta naiva és a hagyományos komika közé beékelt harmadik, még csak felőlük meghatározott s nem dramatikusan emancipált érték képviselője.

A szerelem a férfi és nőtípusok közötti lehetséges és kívánatos megfeleltetések rendszere. A gyengédség, melegség, hűség és kedvesség tárgya a zseni, az alkotó, a művész. (Azaz: Polly szerelme Brad, a múzsáé a művész). A játék, a kínzó és önkínzó szenvedély tárgya a pénzember, a gazdag sznob, a merev nyárspolgár. (Carol ezért Brad bátyjával, a bankárral jön össze, a bankár és a táncosnő szerelme azonban nem olyan harmonikus, mint zeneszerző és táncosnő viszonya.) A bankár bűnbeesésként értékeli öccse szerelmét, a „számító" táncosnő iránti szenvedélyt, ám kiderül, hogy a számítás sokkal inkább a bankárok tulajdonsága, míg a táncosnőké a szabadság és könnyedség. A szenvedély így az előítéletek bűnének terápiája, s nem maga a betegség. A szerelem katartikus, nevelő illetve a viszonyokat kiigazító történetének, Carol témájának trivializációja a komika és a kispolgár szerelme (a kispolgár a nagypolgár kísérője, a milliomos ügyvédje, akit a legidősebb táncosnő, Trixie csábít el).

A kaméliás-motívum és a nem-ambivalens pár

Édeskésen álmodozó, gyengéden becéző és tárgytalanul rajongó dallam szól a szemközti ablakból, az ártatlan, naiv, lelkes szerelem tárgyát kereső programnyilatkozata. A nem-ambivalens pár születése, szerelmük exponálása, férfi és nő, művész és múzsa egymáshoz rendeltsége sorsszerű, viszonyuk vidám és problémamentes. A szemközti ablakban vár a párunk:

közel a boldogság. Egymás számára vagyunk teremtve: kiegészítjük egymást. Ezt a koncepciót vonja vissza Hitchcock *Hátsó ablak* című filmje a glamúrfilm korának végén.

Trixie leszólja az éhenkórász dalköltőt. „Mit tudsz te róla, hisz nem is ismered!" Polly a megvilágosodottak szelíd nyugalmával válaszol: „Mindent tudok róla, mióta első ízben láttam." A szerelem evidenciaélményét nem érinti fontolás vagy tapasztalat. A szerelem ráismerés a kényszerítő képre, amelyet meg kell valósítani, s az elkerülhetetlen lényre, akivel végig kell csinálni az életet. Ez a kényszer olyan erős, hogy az is mindegy, milyen lesz ez, jó vagy rossz élet.

A vágynak tárgyra van szüksége, a vágytárgy pedig a gyengéd érzelem válasza által igazolja a vágyat. Nem egészen automatikus következménye, mégis jutalma a lány gyengéd kedvességének, az érzelmek igazságának, mélységének és bőségének a javak bősége. Az ihlet és tehetség bősége s a közös vállalkozás, a virtuóz kooperáció, a produkció teremti meg a kapcsolatot, minőség és mennyiség, érdem és jutalom közvetítését. Polly erotikán inneni, ahogy Trixie az erotikán túli nő. A szerelmespár a szerelem bölcső- és altató dalait énekli, a kisfiús férfi és a kislányos nő képviselik a szerelem ártatlan, tiszta, rajongó aspektusát. Az őskép, a tökély képe: infantilis kép. A végcélt ismerjük legkorábban, a legelső kép adja a legtávolabbi perspektívát. Az infantilis pár jeleníti meg az erotika szerelmi auráját, ők képviselik az emóciót, míg a disszonáns pár a szenvedélyes, a komikus pár pedig a prózai aspektusokat.

Polly kezdi protezsálni az ablakban zongorázó zeneszerzőt. Míg előbb a lányok támogatják őt, később protezséjük kezdi protezsálni a lányokat, s felajánlja, hogy előteremti a revü előadásához szükséges összeget, amennyiben Polly kapná a főszerepet. A „szegény" zongorista ugyanis álszegény: milliomos mint bohém. Ha a szegény zeneszerző nem lenne gazdag, nem jöhetne létre az előadás, ám mivel a szegény férfi valójában gazdag, tilos szeretnie a kóristalányt. A probléma azonos a megoldással, a megoldásból támad a probléma, a szerencséből a szerencsétlenség. A szerencsétlenség csak a szerencse ajzó motívuma és a bajok csak értékessé teszik a boldogságot. A gazdag férfi és a kóristalány szerelme kaméliás hölggyé teszi a nőt, ám – a melodramatikus eredetivel szemben – a lány szerelme nem a politikai vagy bankkarriertől vonja el a férfit, hanem művészi pályáján segíti előbbre. A szerelem bátorítja őt a tehetségének megfelelő, azaz könnyű és produktív, vidám és boldog úton, míg a másik út az önmegtagadás műve lenne. A szerelem tehát, a glamúrfilm világképe szerint, csak abban a világban a realitásprincípium ellenfele, az érvényesülési harc rizikófaktora, amelyben a siker feltétele az önfeladás.

Hamupipőke a show csillagává lesz, a modern Harun al Rasíd szintén. A házmesterlány számára ez egyértelmű felemelkedés, míg a férfi számára, családja nézete szerint, lecsúszás. A házmesterlány felemelkedésének és a milliomos lecsúszásának eredménye azonban végül is egyensúly. A munkanélküli nő és a playboy (aki úgy munka feletti parazita, ahogyan a nő munka alatti pária volt) dolgozó emberekként egyesülnek. Ez az egyensúly nem kompromisszum eredménye, mert felemelkedés és lecsúszás társadalmi kritériumait a kultúrában egészen más kritériumok váltják fel. A gazdag férfi elveszi a szegény nőt, de a bohém-miliőben a társadalmi különbségnek nincs jelentősége. Miközben a szegények és gazdagok világából mindketten új világba, a művészekébe, bohémekébe léptek át, egyúttal mindketten csúcsra jutottak. A siker kirakatát még az alkotás fénye világítja ki.

A kaméliás tematikát átfedő bohémélet motívum eltakarítja a kaméliás melodráma nehézségeit. Polly és Brad egymást fedezik fel és támogatják, önmegvalósítást közvetít a szerelmi odaadás, képességeik kivirágoznak, és erőik csúcsra törnek egymás szerelme által. A Ruby

Keeler és Dick Powell által játszott idilli pár nem azt a markáns, dinamikus, viharos és drámai szerelmi ideált képviseli, amelyet majd Ginger Rogers és Fred Astaire fog megtestesíteni a későbbi filmekben. Az inkognitós milliomos és a színpad szeplőtelen szüze a film legsúlytalanabb szerepei, szükséges de nem elégséges alkatrészei a boldogságnak. Szükség van az általuk képviselt cselekménysíkra, mert a Mervyn Le Roy-film három idealizációs szinttel dolgozik, a szerelem három arcát mutatja be, melyeket három pár képvisel, míg az Astaire-Rogers filmek belső küzdelmek által formált bonyolultabb párba kezdik sűríteni a szerelem ingereit.

Készen van a pár, adott a tökély és harmónia, de bonyodalom még nincs sehol. A nem-ambivalens párt drámaibb kettőssel kell kombinálni. Az utóbbi oldalán bontakozhat ki a hazugságok és félreértések komédiája, míg a nem-ambivalens pár történetének belső dramatizálását a bohózati szintre lehozott morális hőstett szolgálja, mely egyúttal a bohózati pikantériát is fokozza: a gazdagnak kell törnie magát a szegényért. Brad, a rejtőzködő ember, nem akar fellépni a show-ban. A lányok, nem értve, miért fél a dicsőségtől, azt hiszik, sikkasztotta a revü finanszírozásához felajánlott tizenöt ezer dollárt. A művészek azt gondolják, nem léphet színpadra, mert bűnös, a sznob bostoni pénzarisztokrata család számára azonban maga a színpad a bűn. A lányok azt hiszik, tőle lesz bűnös a színház, a család nézőpontjából a lányoktól és a színháztól válik bűnössé a fiuk. A két ellentett szempont megduplázza a bűnbeesést, mely nem több vagy kevesebb, maga az érintkezés.

Indulnak a próbák. A fiatal szerető típusát játszó kiöregedett színész nem fogadja el a rendezői instrukciókat: „Tizennyolc éve vagyok fiatal szerető, és maga akar engem kioktatni?" Elérkezik a premier napja, villognak a színház neonfényei, áradnak a nézők. „Mindenki a színpadra!" Ekkor válik az öreg „ifjú szerelmes" mozgásképtelenné. Be kell ugrani a köszvényes örökifjú helyére. Brad vonakodik, de megdorgálják. Megy a show, benne van a nője, a tehetsége, a pénze, érvelnek. Mennyi munka van az előadásban és hány ember sorsa függ tőle! Elkeltek a jegyek, tele a nézőtér. S túl minden elváráson és kötelességen, túl minden morális érven, az esztétikai érv, az ízlés parancsolata még nagyobb erejű. Már megy a nyitány, a függönynek fel kell gördülnie, a teremtés saját életét éli már és parancsol a teremtőknek. Brad elcsodálkozik. „Magától értetődik! Erről az oldalról még nem szemléltem a dolgot." Polly, félreértve szerelme hosszú vonakodását, nagyobbnak véli az áldozatot, mint amilyen, azt hiszi, rejtőzködő vőlegényét börtön várja a fellépés következtében. „Előadás után mindent el kell mondanod, és én megpróbállak megérteni, talán segíthetek is!" A nem-ambivalens férfi tud alkotni és szeretni, de ez mind nem elég, áldozatot kell vállalnia, tudnia kell megfeledkezni önmagáról, vállalni kell a botrányt, a kellemes szereppel járó kellemetlen szerepet, a színpadi szerep árát meg kell fizetni társadalmi szerepben, azaz nem lehet elhagyni az érem másik oldalát. Az erotika a tilalmak régiójában kezdődik, és kockázatos közegben teljesül, túl a tilalmakon, a kéj hasonlóképpen túl van az undoron; a kaland az éndiszton szituációk énszintonná változtatása az én értelmező és teljesítő képességének fokozása által. Sem a színpad, sem a lányok, sem a művészet, sem a szerelem kalandját nem lehet megúszni a flört szintjén: a kaland sorssá válik. A *Gold Diggers of 1933* szerint kis kaland és nagy kaland különbsége: a sors. A sors pedig nem az, amire környezete programozza az embert, hanem rendeltetésének önfelfedezése, amelynek, a közösség által megbízott programozók szemszögéből tekintve, kisiklás az ára. Isteni program és emberi program, sors és szerep, énideál és felettes én: különböző terminológiákkal lehet leírni a programozó erők konfliktusát. A lényeg, hogy ösztön és ész, sors és tehetség, szerencse és érzékenység szövetsége kicselezi

a tudatos szándékok és előítéletes parancsolatok programjait, a társadalmi korlátokat legyőző lelki képességek szövetségének pedig legfőbb támogatója a szerelmesek szövetsége.

A destruktív rémtettből, a horror témájából, a harci filmekben hőstett lett. Ez azonban nem a fejlődés vége: a rémtettet szelídítő, a harci tettet pozitívba fordító hőstettet tovább szelídítik, míg szerelmi hőstetté válik. A melodramatikus szerelmi hőstett, mint a társadalmi helyzet kockáztatása a szerelemért, még mindig túl zord téma a boldogságmitológia számára. Ez is veszély vállalása, mintha az állat territóriumát viszi vásárra a nőstényért vagy a lovag sárkányharcot vív a hölgyért. Mindez nem elég a glamúr és a boldogság megnyugtató beteljesedéséhez. A szeretők ezúttal a szépség teremtői, a férfi szerző és a nő múzsa és előadó egy személyben. Így végül az agresszív tett utóda a gondoskodó bábáskodás, ezért is mintegy gyermekdalok a szerelmi dalok: a szerelem és művészet új világ bölcsőjét ringatja. A színházi témájú glamúr-revükben egy szálon bontakozik ki a kétféle, testi és szellemi nemzés. A szerelem felfedezése összefonódik a szellemi nemzéssel, a művészi kreáció vállalkozásával. A férfi első hőstette a szerelmi hőstett, második nagy tette a művészet, a műalkotás, ez azonban már nem egészen az övé, kettejük műve. Az előadó (az énekesnő) a szerző (a zeneszerző) ihletőjévé, ezzel mintegy társszerzővé válik (sőt, tovább is mehetünk, mondván, hogy a művész teremti a művet, szerelme pedig a művészt), a későbbiekben pedig a szerző is előadóvá lesz, a zeneszerző is fellép a show-ban, így mindketten duplán olvadnak bele az előadásba, mely viszont szerelmük önábrázolása, projekciója. A film a mű születéséről szól, melyhez kooperáció kell, együttműködés, melyben szerelmek születnek. A filmcselekmény nyilvános célja az előadás, titkos célja a szerelmi beteljesülés, de az előadás témája, a mű tárgya is a szerelmi beteljesedés. A szerelmesek közös műve mint a szerelem önábrázolása, önkifejtése révén a filmcselekmény egésze alárendelődik a végcél kifestésének.

Pettin' in the Park

Barney show-jából először a Pettin' in the Park című revüképet látjuk, mely a Polly-Brad (Ruby Keeler – Dick Powell) álompárra épül. Nem ez az első közös fellépésük, de első revüképük. Előbb az ablakjelenetben láttuk őket együtt, melyben a férfi szerelmi vallomása hangzik el, az udvaron keresztül. Ez a dal még csak szolid szerelmi kettős, mely nincs erotikus vízióvá kidolgozva, az első meghívás a szerelemre, közöttük az udvar szakadékával, ablakkeretbe foglalva is képpé, megfoghatatlan ábrázolattá nyilvánított partnereket jelölve ki egymás szerelmi céljaként, stílusos exponálása egy lehetséges szerelemnek, míg a Pettin' in the Park, már a randevú képe.

Nézzük mindenek előtt az első vallomást. Brad első dala még a férfi hívogató, könyörgő és ígérő vallomása, melynek a nő csak hallgatója, míg a Pettin' in the Park vidám, temperamentumos duett, melyben a szerelmesek „bad girl" illetve „bad boy"-ként aposztrofálva animálják egymást. Az első dal idején még csak a férfi aktív, a nő csak válaszoló lény, az udvarló szerelmi ömlengése körülindázza, befonja a megszólítottat. A jelenet a lánnyal indul, aki megszokott életét éli albérleti szobájában, amikor a nyitott ablakon át meghalljuk a szemközti zongoraszót. A nő megtorpan, megdermed, nem folytatja a megkezdett mozdulatot. A megszólítottság szobraként áll és ez a szobor kel életre új mozdulatában, mely nem az előbbi mozgássor folytatása. Ruby Keeler az ablakhoz lép, felváltva látjuk azt, ahogyan egymást látják, a férfiablakot a nőablakból, és fordítva. A dal a lány mozgatója: előcsalja Ruby Keelert a szobamélyről, hogy az ablakba könyököljön. Úgy bukkan, tolul ki az ablakon, mint

érzékeny csáp, mely a fényt keresi. A férfi vall és Ruby Keeler arca tükrözi a vallomást, változik, mintha ő lenne a hangszer, melyet a férfi megszólaltat: meghatott, szemérmes, szerény, lelkes, elbűvölt, együttérző és, az iménti jelenet anyagi gondjai után, végre felhőtlenül vidám. Az általa keltett vággyal együttérző szerelmi tárgy, szeretett személy meghatott megszólítottságának stádiumát követi a Pettin' in the Park, a boldog viháncolás dalaként, melyben a gazdagság a virágzó lánytestek paradicsomaként jelenik meg és a szépség szimbolikája erotikusakra cseréli az anyagias gazdasági képzeteket. A lánytestek viháncoló sokaságából kiválasztódik az igazi, de még a sokaság boldog bősége s a választás nehézsége a hangsúlyos. A revükép a termékenység és szépség, bőség és dekorativitás egyetemességében helyezi el, egymásba fogódzó, ölelkező terekben, időkben, a megújulás táncában oldja, belőle táplálja a szerelem lendületét. Miután az első nagy revükép témája az összeomlás volt, a másodiké a regeneráció: a télre mindig jön tavasz. A glamúrfilm kora híres bestsellerének, melyet az egész középosztály olvasott, Shelley-idézet volt a mottója: „Ha jön a tél,…Lehet-e messze még a kikelet?" (H. S. M. Hutchinson: Ha eljön a tél. Bp. én. Új Idők Irodalmi Intézet. Singer és Wolfner).

Nézzük a vízió szerkezetét. Keeler és Powell rajongó imádattal veszik egymást karjukba és így adják elő a dalt, majd szteppelni kezdenek, s a dal táncra való lefordítása indítja, ösztönzi a kamerát, mely a pár táncát, virtuális dimenziók felé fordulva s azokban találva meg újra a párt, nagy táncképre fordítja le. Városképpé tágul a színpad, melyen az imént a két színész táncolt. Előbb két színészt láttunk, akik kísérletet tettek egy érzés eléneklésére és eltáncolására, a tulajdonképpeni revükép azonban csak ezután kezdődik, amikor a kamera mintegy behatol az erotikus ősképek világába, melyeknek csak szerény kifejezése volt, a most nyíló pompához képest, az iménti duett. Mintha a klasszikus revüfilm célja az lenne, hogy a kamera felkeresse és szemtől szemben lássa azt a vágyteljesülést, amelyet csak a köznapok homályos tükréből ismerünk: megmutassa a boldogság teljességét.

Az árnyéktalan ragyogásból éles vonalakkal kiemelkedő városi táj kemény kontúrjai és napsütötte szürkesége álomszerűen idegenné teszik a fotográfikus naturalizmus tárgyszerű precizitását. Már a díszlet is előlegezi a tánc stílusát, mechanikus pontosság és fényben fürdő kicsinosítottság, gépiesség és mámor, mérnöki és festői szemlélet egységét. A kiszámított világ köznapiságát sejtelmessé tevő dekoratív konstruáltság a tánc tetőpontjain a forgó kaleidoszkóp absztrakt látványbőségévé alakul.

A Pettin' in the Park a görkorcsolyákon rohanó város sietős sebességlázából vezet át a park szerelmespárjainak idilljébe. A sürgő városban csak a park képviseli a természetet. A mechanizált, kerekeken suhanó emberáradat elfutó, lepergő lendületében, a gépies emberfolyam cikázó rohanásában csak a szerelem képes befékezni, s elérni a jelenlétet, a találkozást a jelennel. Busby Berkeley szerelmespárokkal tapétázza a váltakozó évszakok kozmoszát, melyben a magányos szűz – Ruby Keeler – végül párjára talál. A tánckép a forgalom látványával indult, ami ezúttal nem a pénzforgalom, hanem a nagyvárosi közlekedés. Előbb az egyént, Ruby Keeler magányát állítja szembe az elgördülő csoportokkal, utóbb a parkban üldögélő szerelmespárok idilljén, a magány hektikája, az elidegenedett rohanás után a páros beteljesedés békéjének képein időzik. Minden életkor itt van, baba-pártól a nagyszülő-párig. A párok passzív idilljébe a jelenet tulajdonképpeni főszereplője, egy babának öltöztetett törpe hoz mozgalmasságot. Az ő vásott provokációi tartják mozgásban a világot. Feladata, hogy ne hagyja békén a máskülönben elálmosodó boldogságot. Ő nyughatatlanságával ajz,

ahogy a lányok szépségükkel. A női szépség ellenképe az ördögi kis animátor, ahogy sorra mindenkibe beleköt. Előbb babakocsiban tolják, innen sandít ki elszánt bajkeverőként, utóbb a Keystone zsaruk stílusában üldözi egy rendőrcsapat.

Hirtelen hóvihar viszi el, szórja szét a nyájas idillt, a harmóniát szétzúzó katasztrófa fordulatával a film nyitóképének szerkezetét idézve. A párok helyében újra lánycsapatot látunk, téliesen öltözött szépségek, a Keystone zsaruk fürdőző szépségeinek frigid változatai hancúroznak – egymással és nem szeretőkkel, nem párjukkal – a hóban. (Képzeletvilágunk egy dimenziójában máig is ezt teszik, a *Taxidermia* által ábrázolt miliőben, ahol azért kínozza magát gyertyalánggal a férfi, mint Frankenstein monstrumát a púpos szolga, mert nincs olvadás.) Hótündérek viháncolása a szűzi hidegben, az erotikus érzelmek tele, a nemek szétválása, mely megtérés egy otthonosan identikus, azonos nemű elembe, ami a játék felszabadulása, egyfajta boldogság, az öröm megtisztítása a nemi háborútól, vadászattól, amit a nyíl helyett krumplipuskával lövöldöző kis Ámor testesített meg az iménti jelenetben, akit most passzív hóember pótol. Ám egyszerre újra itt a tavasz, az idő, az évszakok is úgy peregnek, mint a tánc. Ismét a vásott Ámor kerül előtérbe, aki a friss gyepet elfoglaló szerelmespárok között mászkál. A selyemharisnyás lábak között mászkáló gyerek által elhozott tavasz termékenység varázslatát képviselő törpe azért mászott be a combok közé, hogy kimásszon onnan, azaz szülésre szólítsa fel a gyepet elfoglaló párokat, születésre a létet. A gyerek kicsi nemi szerv szimbólumként vezet a nők combjai közé, de a foganni, teremni akaró élet szimbólumává válik odaérve. Ez a szimbolikus telítettség nyitja meg az ég csatornáit, az ég megöntözi a nőket. Most világosodik meg az egész tánckép értelme: a megszületni vágyó jövő, a lenni akaró baba vezeti egymáshoz és ajzza cselekvésre a magányos embereket. A gyerek-fallosz és a combok találkozása után megindul az ég, zápor önti el a tájat, egyszerre megelevenül a gyepen elterült passzivitás, s akik az imént szép pózok, szobrok, képek voltak, intenzív mozgásba jönnek. Söpör a szél. Arcok néznek az égre. Dördül a magasság. Ömlik az eső. Menekülő harisnyák, ázott nők, vetkőző lányok.

A tavaszi zápor hozza el a revükép erotikus csúcspontját. Emeletes házat látunk, melynek ablakfüggönyei mögött az ázott lányok ruhát váltanak. Amit a jólnevelt gavallérok nem tehettek meg, a zápor megteszi, a természeti hatalmak, sorshatalmak vetkőztetik a lányokat, s ők maguk indulnak meg meztelenségüktől. A tél öltözöttebbé tette a nőket, a tavaszi zápor levetkőzteti őket. Vetkőző nők emeletei tárulnak fel a semmit sem takaró függönyök mögött. A feltárulkozó ablakok feltárulkozó lányai fehér háttéren fekete sziluettek. A kétdimenziós árnykép fekete-fehér intenzitása az erotika csúcspontja: most nincs más, csak a fény teljessége és az árny teljessége, s a nők, akik felcicomázva a fény teljességét képviselték, lemeztelenedve az árny teljességét állítják elénk. A glamúr előbbi szép angyalai most az ívelő idomok fekete ördögei.

Ismét az utcagyerek-Ámor viszi tovább a cselekményt, felhúzza az ablakok függönyét, betekintést ad, mint Le Sage ördöge, a belsőkbe. Vigyorogva fedi fel a pokolian vonzó fekete árnyak sötét titkait, ám azok ismét glamúr-görlökké válnak a fényben. Az időközben átöltözött lányok újra megindulnak, s kirohannak, az ajzottan várakozó férfiak közé, de a férfiaknak csalódottan kell tapasztalniuk, hogy a nők bádog alsóruhát öltöttek. Minden meztelenség megmutatható, mert csak sziluett; a lányok kirohanhatnak a férfiak közé, mindent szabad, mert semmit sem lehet. Míg a lemenő függöny lehetővé tette a meztelenség feltárulkozását, a fellebbentett függöny páncéllá változtatja a meztelenséget. A férfiak csalódottan recsegtetik,

lapogatják a megkeményedett, ellenálló húskonzervet. Az utcakölyök, a bohóc, a csínytevő, a tréfacsináló, aki a függöny felhúzásával nem érte el célját, nem adja fel, konzervnyitót vesz elő kelléktárából. Dick Powell felnyitja a Ruby Keeler-konzervet. Ámor konzervnyitója végső győzelmet arat az ellenállások többrétegű rendszerén. A vágyak vágya, a kulcsvágy: konzervnyitó a sorshoz, a titokhoz, mely a társban testesül meg. Ő a titok megfejtése és a sors teljesülése. A mindenütt ott levő, mindent mozgató Ámor egyben a kamera szimbólumaként, önreprezentációjaként is értelmezhető: a gyermekcipőben járó vásott kis szörnyeteg, mely mindenütt jelen van, mindenbe beleavatkozik, fellebbenti a függönyöket, megzavarja az erkölcsök békéjét, lemetéli a karakter páncéljait, szétzilálja az ellenállásokat, hajtja előre a cselekményt és vezeti a látványt: maga a fiatal mozi, féktelenül, boldogan, friss világ fiatal szereplőjeként, megmámorosodva ismeretlen lehetőségeitől.

Az ambivalens pár
(A Kaméliás hölgy és a Tisztességtudó utcalány között)

Az ábrándos vallomás-dal és a kacér szerelmi duett a Polly-Brad szerelem kibontakozásának állomásai: már csak a beteljesedés van hátra. Az ábránd és a kacérság motívumait követően lép fel a család, a szerelem ellenzékeként, a társadalmi helyzet újratermelését védelmezve a szerelemtől, a szenvedély kalandjától és kockázatától. A szenvedély a kiszámíthatatlan elem a józan számítások világában. A józan ész igényét, a kiszámítható életet és a számító kapcsolatokat az előítéletek védelmezik, a józan ész őrületeként, mely ellenfele a szerelem őrületének. Az előítélet a normális, köznapi és általános őrület, melynek önújratermelése az élet újratermelésének álcázva uralkodik és csonkít, s melynek csapdájából a szenvedély jelenti a kitörést. Brad hozzátartozói, a chicagoi sznobok, az erotikus kalandot még elnéznék, de a nagy érzelmek kalandját, a szenvedély szerelmi házasságban való intézményesülését mindenképp szeretnék megakadályozni.

Brad a cukros, készséges, jámbor, lelkes, odaadó és monogám férfi, aki Pollyn kívül csak dalaiért rajong és dalai is Pollyról szólnak. Vele szemben lép fel most bátyja, Lawrence (Warren William), a szerelem ünneprontójaként. Brad az érzelmes konformista, aki úgy érez, ahogy illik, Lawrence ezzel szemben az értelmes konformista, aki úgy gondolkodik, kalkulál, számít, ahogy kell. Az egyik szimpatikusan érez, a másik okosan számít, és a kettő egymásnak ellentéte. A probléma az, hogy az értelem parancsa ellentéte az érzelmek parancsának. Brad a férfinaiva, Lawrence pedig a ravaszkodó intrikus. A dalköltő a szerelem híve, modern trubadúr, míg a bankár a hitetlen racionalista, a szerelem rágalmazója. A hasonló figuráknak, konkrétabb kidolgozás esetén, egzotikus útifilmekben, melodrámákban vagy komédiákban, általában rossz tapasztalataik vannak, csalódásokat éltek át. Megégette magát, mondják pl. a *Hatari* John Wayne által játszott főszereplőjéről: az, hogy mennyire tetszik neki egy nő, gorombaságán mérhető. Az, aki itt, a bohózati stílus egyszerűsített rendszerében, a szerelem ünneprontójaként jelenik meg, bonyolultabb rendszerekben maga a szerelmes. A *Gold Diggers of 1933* külön figurákban képviselteti a vágyat és az ellenállást, a rajongást és az ambivalenciát.

Felkerekedik, s különrepülőgépen siet New Yorkba a chicagoi bankár, hogy megmentse a fekete bárányt, a művészlélekkel megvert, megtévedt családtagot a dupla megtévedéstől. Ha már a művészet áldozata lett, ne legyen még a szerelem bolondja is. Lawrence terve: megvásárolni, kifizetni a nőt, így szabadítani ki az álmodozó művészlelket a szerelmi pókhálóból.

Maga Brad fejtegeti Lawrence érkezésekor, hogy a modern világban a család nem játszhatja a szerelmi csendőr szerepét. Kaméliás hölgyeink, Polly, Trixie és Carol, eladják ugyan testüket, de csak szemeinknek. Miután a kaméliás hölgy modern dolgozó lány lett, a kaméliás-motívumnak már nincs annyi ereje, hogy tragédiákat okozzon. A gyengített, lefokozott melodramatikus motívum gondoskodik a komikus bonyodalomról, de nem elég hozzá, a kaméliás-motívumot a félreértések komédiája viszi tovább. Az ablakon át eldalolt szerelmi vallomást és a szerelmi beteljesedést közel hozó, a szerelmet kacér erotikával átható és felvillanyozó tavaszi zápor revüképe után, a túl könnyű beteljesülést megelőzendő s a nem elég félelmes intrikát megfűszerezendő indul a tévedéseket generáló intrika motívumsora.

A szőke Carol (Joan Blondell) alabástrom teste nassolni való csemegeként kínálja magát a fehér selyem kombinéban, amikor becsörtet a lányok albérletébe a családi küldöttség, a bankár és az ügyvéd személyében. Nem hallgatják meg Carolt, nincs módja bemutatkozni s eloszlatni a félreértést. A után lehengerlő, merev nagyképűségében egyben gyámoltalan Lawrence rögtön felteszi a kérdést az öccse csábítójának vélt lánynak: mi az ára? A kaméliás hölgyeket a „legkaméliásabb" – legfrivolabb – Carol képviseli e pillanatban a lakásban, s Lawrence őt azonosítja öccse szerelmével. Míg Polly szűzies Hamupipőke, Carol kacér, könnyelmű nő, a negyvenes évek jó rosszlányának előképe. A *Gildá*ban fut majd csúcspontra ez a játszma, a félvilági csavargónőé, aki élt és tapasztalt, s rosszabbnak mutatja magát, mint amilyen. „Engedje meg, hogy megmagyarázzam!" – próbálkozik Polly, Lawrence azonban leinti: „Semmi szükség magyarázkodásra!" A revügörlök paraziták, nincs helyük az előkelő világban, magyarázza a bankár. Polly felkapja fejét: „Ah, szóval paraziták?" Az intrikus nem figyel oda az életre, a gazdagság és hatalom elszakad a valóságtól, tévképzetei felhőrégiójából tekint alá a világra, képtelenül a konkrétumok érzékelésére és a toleráns mérlegelésre. Így azonban az intrikus tévedni fog, s mind jobban belebonyolódik álvilága illúziórendszerébe. A tévedések ellenerővé válnak az intrikával szemben, keresztezik a ravaszság és az előítéletek intrikus céljait. A valóság áldásos szervezetlensége korlátozza az intrika lehetőségeit.

A hagyományos lánykéréshez szükség van a családra, apára vagy valamilyen megfelelőjére, de a család által megkért, közvetítésével hozzáférhető lányt a család is szemeli ki. A társadalmi és individuális szempont sikeres összehangolására képes kultúrában a szerelmes férfi hozzátartozója felkeresi a szerelmes nő hozzátartozóját. A kaméliás hölgyeket felkereső apák melodrámai vagy komédiai megfordításai a kulturális alapszituációnak, ellenkérők, akik visszakérik fiaikat a szerelmes nőtől. Az ellenkérő vagy visszakérő – aki a szerelem mitológiájában úgy jön el, mint az élet mitológiájában a halandóhoz a csontváz – olyan nőt látogat meg, aki előbb adta oda nemi szervét mint a szívét. A *Gold Diggers of 1933* szelídíti, enyhíti az ellenkérő motívumát, bátyra váltja az apát. Az idősebb testvér kétértelmű figura, a felügyelő nemzedék képe is lehet, de a szerelmes nemzedékhez is tartozhat. A kész vagy a készülő világ képviselője is lehet. Az apa bátyra váltása lehetővé teszi hogy ő is „elbukhasson", azaz szerethessen. A sznob báty előbb a kérő fordítottja, azaz kvázi-apa, utóbb az apa fordítottja, mégis kérő. Lawrence előbb ki akarja fizetni Pollyt, azaz a Pollynak vélt Carolt, az ál-Pollyt. A valódi Polly ál-aranyásó, hiszen bár az aranyat, gazdag vőlegényt kereső görlök csapatába tartozik, szegénynek vélt kérőbe szeret bele. Van tehát egy ál-kaméliás (=Polly) és egy ál-Polly, aki viszont valódi aranyásó és kaméliás (=Carol). Lawrence majd olyan nőt kap, akitől az öccsét félti. A kifizetés, megvásárlás motívuma a nyitó tánckép logikus következménye,

hiszen a pénz mindenhatóságát táncolták és énekelték el a lányok. Mit akar vásárolni Lawrence? A nőnek a testét kell megfizetni, az érzelem nem vásárolható, mert nem akaratlagosan kiváltható, ezért a szív megvásárlása a férfi, Brad kiváltása lenne a viszonyból. Ha az őszinte érzelem nem megvásárolható, anyagi ellenérték felkínálása által nem kiváltható, pénzzel nem felidézhető, akkor a „szív vásárlása" ezúttal mást kell, hogy jelentsen, az érzelemről, a szenvedélyről való lemondás akaratlagos, ezért alku keretében felidézhető és javadalmazható aktusát. Lawrence a pénznek a szív feletti uralmát akarja ajánlatával biztosítani. Azaz helyreállítani a lemondás kultúráját, a boldogságeszmény és a szenvedélyes élet joga által fenyegetett kényszerkultúrát. A nő szívének megvásárlása Brad szabadságának visszavásárlását jelentené. Carol közli ugyan, hogy őt nem lehet kifizetni, de ez Lawrence nőképe szerint azt is jelentheti, hogy a táncosnő nem elégszik meg tízezer dollárral, mindent akar, az egész vagyont. Lawrence ezért új tervet kohol: kompromittálnia kell az ál-Pollyt, hogy ráébressze öccsét a sivár valóságra. Lawrence: „Ez a kis nő elbűvölő, de mi nem vagyunk már kisfiúk, férfiak vagyunk, a tett emberei!"

Lawrence története, mely Brad történetének függvényeként, a szerelmi történet hátráltatójaként indul, főintrikává alakul a film derekán, a film két nagy, revüsített boldogságvíziója között. Nézzük az intrika vázát. Az apa helyett az idősebb testvér jön el lebeszélni a szerelmes hőst, majd miután ez nem megy, a szerelmes nőt. Megpróbálja a nőt kifizetni, de mert ez sem megy, villámhárítóként akarja magára vonni, ellenintrikusként, a vélt női szerelmi intrikát. Az intrikus tehát ellenintrikusként igazolja magát. Az intrikus bohózati intrikus: duplán enyhített tekintély, mert apa helyett csak báty, s a tévedés is enyhíti az intrika hatalmát. Lawrence összekeveri a szüzet a frivol nővel: a neki tetsző nőt véli a testvérének tetsző nőnek. Azt hiszi, hogy a színésznők vulgárisak és frivolak, ezért egy vulgáris és frivol nőt téveszt össze Brad szerelmével, és miközben azt a nőt akarja öccsétől elválasztani, akivel az nincs kapcsolatban, maga kerül kapcsolatba, épít ki kapcsolatot vele. Miközben le akar rombolni egy szűzies szerelmi kapcsolatot, mert frivolnak véli, belekeveredik egy frivol kapcsolatba. Az atyáskodó rokon akciója pillanatra sem veszélyezteti komolyan a szerelmespárt. Lekapcsolja róluk a konfliktust és komikus duplum-pár majd triplum-pár (az ügyvéd és a komika) konfliktusaként vezeti a megoldás felé. A szerelemnek való ellenállás megsokszorozza a szerelmet. A görlök és sznobok szembesítése lendíti fel, viszi előre a komédiát.

A magában véve erőtlenné és szubsztanciátlanná vált kaméliás-szituációt a revans eszméje fejleszti tovább. Carol felháborodva dobná ki a chicagói vendégeket, amikor előlibeg a kiöltözött Trixie és pumpolni kezdi őket. A lányok ettől fogva pontosan úgy bánnak a nyegle úriemberrel, ahogy annak előítéletei szerint az ilyen nőknek viselkedniük kell. Eljátsszák a számító könnyű nőt, sőt később a gátlástalan zsarolót. A férfiak sértő szorongásainak, előítéletes nőképének és paranoid modern-nő-képének büntetése annak a rémképnek a megtestesítése, amitől félnek, s a poén az, hogy a férfiak aztán a rémképbe szeretnek bele. Ami kicsit sem gyanús és félelmes, abba nem lehet ilyen esztelenül és ellentmondást nem tűrően belebolondulni. Az álompár történetéből legfeljebb a szerelem céljairól tudhatunk meg valamit; az intrika szálán mutatkoznak meg a szerelem okai, a szerelem keletkezése a nem-szerelemből.

Carol és Trixie csapdába csalják a bankárt. Lawrence, aki egy részeg éjszaka után Carol ágyában ébred, azt hiszi „minden megtörtént". Mi történt ezen az éjjelen? – nyomozza a megrettent bankár. „Nagyon is sok!" – mosolyog Trixie kétértelműen. Mivel a szerelemről és a nőkről sincs nagy véleménnyel, Lawrence azt hiszi, hogy megvolt „minden", hogy így

nevezhető az, amiből az ember semmire sem emlékszik. A proletár nőket megvető férfi – egy nemet és egy társadalmi osztályt egyszerre sértve meg – egyúttal a szerelmet is leértékeli. A ravaszkodása által okozott kalamajka cáfolja a pénzarisztokrata blőd racionalitását, az okoskodás ostobaságának világképét. Egyrészt nem azt a lányt kompromittálja, akit akart, másrészt nem a lányt, hanem magát kompromittálja. Lawrence tízezer dolláros csekket állít ki a meg nem történt szerelmi aktus ellenértékeként. A szorongásobjektum azonban a boldogságszubjektum felszíne csak: Carol nem váltja be a csekket, hanem bekeretezi és kiteszi a falra a férfiak butaságának és a kapitalizmus aljasságának emlékeként.

Carol ellenintrikáját – a vélt ellenintrikával, a Polly állítólagos intrikáját kivédeni hivatott fölösleges intézkedésekkel szembeszegezett valódi ellenintrikát – bonyolítja, hogy ő is beleszeret a bankárba. Mindkét fél szélhámos játékot folytat, de közben egymásba szeretnek: az egymásra rászolgáló szélhámoskodók konfliktusa társadalmi ellentéteket hidal át. A *Van aki forrón szereti* megőrzi az egymásra rászolgáló szélhámoskodók konfliktusát, de feladja a társadalmi ellentétek áthidalását. A korábbi filmek viharosabbak, több felhő gyülekezik bennük a szerelmesek feje felett, végkicsengésük mégis optimistább. A *Van aki forrón szereti* idejére a kapitalizmus – monopóliumokkal számolva fel a szabad versenyt, adósrabszolgasággal a népek önrendelkezését, a szupergazdagok új hierarchiájával bénítva a kommunikáció lehetőségeit, s a biopolitika minden életvonatkozást ellenőrző, ennyiben totalitárius rendszerével számolva fel az ember önbecsülését – zárt társadalommá alakult, a *Gold Diggers*-filmek idején még a zárt társadalmak ellenképe. Carol szerelme nem azonos rangú Pollyéval, mert nem a szegény koldusnak vélt Harun al Rasídba szeret bele. A bankár nem különböztethető meg a pénzétől, aki a bankárt szereti, nem igazolhatja, hogy a pénzt nem szereti vagy legalábbis nem bolondul érte. A trubadúr múzsát és sztárt kap Polly személyében, Carol pedig megkapja milliomosát, akivel minden asszonyi praktikát végigjátszik. Mivel ez a szerelem nem olyan minden gyanún felül álló szerelmi ideált képvisel, mint a másik, ezért a beteljesülés vezeklés is egyben.

Lawrence és Carol szerelmében a klasszikus komédia szerelemfelismerési problémái kerülnek előtérbe. Carol tagadja, hogy szeret, azt állítja, hogy csak show volt a szerelem. Úgy érzi, a férfi nem méltó a komolyan vevésre, mert Lawrence nem veszi őt komolyan. Tetszenek egymásnak, de félnek a szerelemtől. Egyik, a nő, a büntetés és bosszú fikciójával szerzi meg jogát az el nem ismert szerelemre, másik, aki a testvérét akarja megszabadítani a nem kívánatos nőtől, a szabadítás fikciójával vásárolja meg a szenvedélyhez való jogát. Mindkettő azt hiszi, hogy nem veszélyes rá a párja, mert megvédi őt a kiábrándult okosság. „Nem akartam beléd szeretni, csak játszani akartam." – mondják végül egymásnak. Az intrika csak a szerelem jele, a gyűlölet csak a szeretet jele, a szélhámoskodás csak a becsület tévelygése. Idill, szenvedély és komédia hármasságában az egymást gyámolító, protezsáló, feltétlenül elfogadó és minden áldozatra kész Brad és Polly testesítik meg az idillt, az egymást kínzó Carol és Lawrence a szenvedélyt. Az ügyvéd és Trixie képviselik a komédiát, a prózai életben elkerülhetetlen igénylefokozást. A komédia receptje, a derűs igénytelenség a komika síkján, Trixie történetében teljesül be, s Polly története idillel, Carol története melodrámával fűszerezi a komédiát. A komédiát megtestesítő Trixie egyúttal kvázi-anyja az idilli illetve melodramatikus nőnek. A film első fele idill és komédia intertextuális relációit hangsúlyozza, s csak végén fognak megvilágosodni a melodramatikus kapcsolatok. A film, bohózati könnyedsége ellenére, mégis a klasszikus komédia hangnemét tartja, s ez idilli és melodramatikus

töltésének köszönhető. Közönséges bohózattá sem oldódik, de „komolyabb" műfajba sem megy át. Az utóbbi azzal magyarázható, hogy minden lányban van valami a józan Trixie-ből, ezért is lehet a film címe: aranyásók. E törvény alól az angyali Polly sem kivétel, akinek cukros nyivákolása Ruby Keeler iróniájának műve. Az irónia dramatizált módon is kifejeződik: Polly az egyik jelenetben melodramatikus hősnőként tálalja magát az előkelő bankárnak. A férfiakat szédítő Polly által előadott fiktív melodrámát a hallgatózó Carol komédiára fordító kommentárjai kísérik. „Az anyám sokat szenvedett, betegeskedett." – szaval Polly. „Gyakran behúzott neki egyet az öreg." – kommentálja Carol. A kisemberi szenvedéstörténet: mese. A valóság: élelmes lumpenvilág. A feltörekvő alantasság tartalmazza, őrzi a bukott magasztos kód nyomait.

A komikus, öregedő szerelmesek a pótkielégülések területén vetik ki hálójukat. Trixie a legszámítóbb, ő neveli az életre álmodozó barátnőit, de a számítók is jól járnak. Az öreg ügyvéd vonzó nőt kap a pénzéért, az anyáskodó nő pedig megérdemli a gazdagságot és biztonságot. A harmadik sík mutatja meg, hogy mindaz a számítás, amelytől a fiatal szerelmesek úgy félnek, az élet alantas prózája sem olyan szörnyű. Háromszorosan jutnak be a lányok az előkelő világba, háromszorosan vonja vissza a cselekmény a kaméliás-melodrámát. Peabody (Guy Kibbee), az ügyvéd is fellelkesül: „Szeretek. Először életemben! Igazi szerelem egy igazi nő iránt!"

The Shadow Waltz
(Előrevetett boldog vég)

Az idilli kettős, az álompár tagjai gyorsan egymásra találtak, ezért máris létrejön a happy end hangulata. A bonyodalom azonban a hátráltató mozzanatokból táplálkozik. A filmet nem hagyja élni, a cselekményt kibontakozni a korai beteljesedéssel fenyegető happy end. Három pár született, most már csak meg kell mutatni, mi az, amit elértünk, minek a létrejöttét akadályozták az előítéletek és félreértések, mi a boldogság? A nyitó vallomásból, az álompárt alapító rajongó szerelmi dalból lesz a végső boldogságvízió. A kezdet tér vissza, felfokozva, világgá tágulva, a végben. Újra halljuk a bűvölet vallomását, de most már csak mi vagyunk hallgatók, a nő, aki kezdetben szintén hallgató volt, most bekapcsolódik a dalba, aktivizálódik. A kacér-játékos vízió, a Pettin' in the Park aktivizálta a nőt, akinek ottani tréfás és el nem kötelezett aktivizálódása most komollyá válik. Az előbbi revükép tréfás volt, az utóbbi komoly. A boldogság komoly mint a sírás és derűs mint a nevetés. Ez a komoly derű határozza meg az új vízió átszellemültségét, mintegy vallásos áhítatát, mely az akkori, XX. század eleji tömegkultúra szerelemkoncepciója szerint az egyesülés, egymásra találás aktusának kijár.

Újra indul tehát az álompár szerelmének érzelmes, ábrándos, rajongó nyitódala. A férfi megvallott bűvölete becézi a fehérbe és ezüstbe öltözött fényleányt, aki hasonlóan válaszol, átvéve, magáévá téve a rajongás hangnemét. Erre angyalkórus kopírozódik a háttérben megjelenő lépcsőre, a fényleány, a szépnem képviselőjeként, tündérek vagy angyalok karává, a szépség közegévé sokszorozódik, melyre egy felfelé irányuló lendület jellemző: a szépség köti össze az eget a földdel. A feminitás vezeti a bűvöletet, Goethe, a „szárnyként emelő" örök nőiségről szólva, ugyanazt mondja, amit Busby Berkeley víziója kifejez, az azonosság mögött azonban nyilván nincs konkrét hatásösszefüggés, ellenkezőleg, az archetipikus gondolkodás szükségszerűsége. Az eget és a földet összekötő lépcső, amely a történelem kezdetén, ég és föld elszakadásakor összeomlott a mítoszokban, egy korlátozott és intim univerzumban, a szerelemében, még romlatlan. A feminitás felfelé kalauzolja az általa megérintettet, a

szépnem nem fér el az élet prózájában, vagy esetleg fordítva, a férfinek, az élet prózája alóli felszabadító eszközként, szüksége van a rajongás tárgyára, a szépnem képére.

A férfi hegedűn kíséri a dalt. Amikor a melodrámák az akció és intrika kegyetlen hangnemében nagylelkű hangnembe lépnek át, ha az „ész" érdekét legyőzi a „szív" érdeke, ha eljön a szerelmi hőstettek ideje, megszólal a hegedűszó, mely azt a pillanatot jelzi, amikor a lélek kidugja csápjait csigaházából. Amikor nemcsak a testek érintkeznek, amikor a testek érintkezése a lelkek érintésének kifejezése. Ez a hegedűszó válik a következőkben tánccéppé. A női hang belesimul a dalba, a férfi intonációja nyomán, s a nő is belesimul a férfi karjaiba, így a dal közös tánccá válik. Ahogy a nő a férfi karjában, úgy jelenik meg egy nyíló, kibomló szirmú virág a nő kezében. A pár által együttesen előadott, megismételt vallomásdal a téma, a program, a terv és az igény kifejezése, mely a következő táncképben megy át beteljesülésbe. A tánckép indító motívumai: a hegedű jajszava, azaz a szív érintése az érzelem által, és a létezésnek eme érintés által kiváltott virágzása. A hegedű nyitja fel a szirmokat, s minden továbbit mintha a szirmok között látnánk. De a virág belsejébe való alászállás azonos értelmű egyúttal a mennybemenetellel. A hegedű és a virág olyan szerepet kapnak Berkeley világában, mint a sámán dobja és utazásának egyéb kellékei.

Hitchcock a tejben rejtett el lámpát (*Suspicion*), Busby Berkeley, megelőzve Hitchcock ötletét, a hegedűkben. Felfénylenek, világítanak a hegedűk a táncoló lányok kezében. Már a revükép kezdetén sötét háttér előtt jelent meg a szerelem tárgya, a fényleány, aki aztán megsokszorozódott, hogy mozgásba hozza a vertikális, hierarchikus dimenziót vagyis a lét és érték között közvetítő feminis közeget, mely az értékvilág kapujaként definiálja magát, szépsége által, vagy az értékvilág követeként a tényvilágban. Most a sötétben táncoló lányok kezében világítanak fel a hegedűk, s a sötét a testeket is elnyeli, csak az arcokat és kezeket világítják be a hegedű formáit követő neonfények, mintha a melódia és a fény nemzése egyazon aktus lenne, mintha a melódia és a fény ugyanannak kétféle kifejezése lennének az akusztikus illetve vizuális közegben. Hegedűik alsó világításában kísértetiesen szépek a sötétben kerengő s fényt muzsikáló vagy zenei képeket fényjelenségekké konvertáló lányarcok. Az éjbe mosódó fénylányok felködlő arcának képe mintha a sötétségből keletkező fénynek magának lenne ősképe. A hegedűk és arcok egymásra világító képe belső fényként, belülről jövőként jeleníti meg a fényt. Táncoló, lobogó karcsú gyertyák is a lányok. A glamúr, a csillogó világ szívéhez vezet el a táncoló hegedűk képe, nőarcok emelkednek ki a zenélő sötétből, mint a világ első képe, az anya képe. Nőportrékat nemz a szférák zenéje.

Világító hegedűkkel táncol hatvan táncosnő. A távolképek egyszerre eltüntetik a lányokat, s már csak a világító hegedűk táncolnak. A hegedű táncol, a zene táncol, a mozgó hegedűk kerengésében maga a zene válik tánccá, s az operatőr magát a hangot fényképezi, ragadja meg képként, forrásánál. Maga a zene táncol önmagára. Az, ami a belső fény kiömléseként, a fény belső forrásaként jelent meg, amikor még a lányok arcát is láttuk, az most már a látható zene táncos képletrendszerében szemlélhető. A mennyei lépcsővé váló tánckar is felfelé vezetett, most pedig a hegedűk, mint metaforikus lelkek, elhagyják a táncosnőket, a testeket, s a tánc új nívón folyik tovább, a tiszta harmónia nívóján, ahol minden egy.

Hogyan lesz minden egy? Tudjuk, láttuk, hogy a hegedők lányok kezében zenélnek, hogy minden inger egy-egy tündér vagy angyal megfelelője, mindnek szubjektuma van, de felülnézetben megvilágítva, egyszerre minden lány egy fehér kehely, s e kis virágok rendeződnek össze nagy virággá, mely ráadásul egyesíti a virágzó élet és az élő hús képét, mert pulzálni, nyílni és

zárulni kezd. A nyíló-bomló és záruló, s ezt váltakozva ismétlő nagy, kollektív virág kacérkodik velünk. A világító hegedűket is felülnézetből szemléljük, honnan, dekoratív síkalakzat elemeiként összerendeződve, kis hegedűkből álló nagy hegedű rajzolataként jelennek meg.

A szépség megsokszorozza önmagát. A lányok tükörfelületen táncolnak, megkettőződve. Nem is tudjuk melyik a kép és melyik a valóság, mert a kép kilencven fokos szögben elfordul s így kép és valóság választó vonala felfelé vezet, mint korábban a lépcsők. Fent és lent fergeteges dinamikájaként pompázik az, ami tánc is, de létra is, sor is, de hierarchia is. Kép és tükörkép határai vezetnek a mennybe, amit az tesz lehetővé, hogy egyik sem rosszabb a másiknál, legyőztük a platóni barlang-hasonlatba foglalt átkot. A lét, amelynek képe van önmagáról, megkétszerezett lét, több önmagánál. A tükör által nem látunk többé homályosan, a tükör filmmé lett, mely szédítő versenyre, tökélyek versenyére hívja ki tárgyát. Az üdv lépcsője felfelé vezet, s minden foka maga a tökély.

A revükép vége a pár csókja, mely egyszerre megremeg, felbomlik és széthull. Nem vettük észre hogy tükörképet szemlélünk, mely szétesik, amikor a csóktól elkábult lány a vízbe hullatja rózsáját. Ez a széthullás azonban most fordítottja a film nyitóképét záró széthullásnak; nem a visszatérő káosz, szükség, ínség, létharc és próza, hanem a boldog oldódás képe.

Remember My Forgotten Man

A *Gold Diggers of 1933* – ez a legnagyobb poén! – folytatódik a happy end után. Azon a ponton, ahol a boldogságvíziót jelentő revükép véget ért és még láthatjuk az utolsó félreértéseket is szétoszlatva egymásra találó három párt, vagyis a revüszám által kiszínezett teljes happy end után a filmnek van egy másik vége is, vagy azt is mondhatnánk akár, hogy újra kezdődik s egy újabb revüképben előadja az elkövetkező évtizedek filmtörténetét. A glamúrvízióban egymásra talál tisztaság és boldogság, erény és öröm, a beteljesedés átlép minden létsíkot, a happy end vertikálisan emancipálja a világot, azaz nemcsak helyreállítja kapcsolatukat, hanem összeolvasztja a mennyet a földdel. A boldogságfilm ezzel beteljesült, de a film pereg tovább. Mintha az egyetemes harmóniában egyesült boldogok harmóniája nem lenne elég, hogy csúcsra vigye a filmet és ezáltal lezárja. Mintha a boldogság tökélye hiányérzetet hagyna maga után. A minden igényt kielégítő, nemcsak beteljesítő, hanem túlteljesítő happy end nem indokolja az újrakezdést, sokkal inkább az eljövendő lehetőségek megsejtése mint a fent elemzett happy end-vízió elégtelen mivolta az, amivel a film második végét magyarázhatjuk. A boldogságvízió után, mely a harmincas évek glamúrfilmi boldogságfilozófiájának egyik markáns összefoglalása, a film alkotói az összeolvadás, oldódás és harmonizáció utópiájához hozzáillesztenek még egy véget. Ha a boldogságvízió a kombináció édeni utópiája volt, akkor ilyetén jellemzése máris érzékelteti egyoldalúságát, s magyarázhatja a szerzők elégedetlenségét. Az összeolvadás víziójához váratlan módon hozzáillesztik, mögé – vagy fölé: hisz a végső szó vagy gesztus a legsúlyosabb – helyezik a szétválás, az elszakadás, a meghasonlás képét. A végső revüképről sokat beszélnek a filmben, s erre készülnek kezdettől fogva, ennek zenéje formálódik a zongorán, ennek ad címet Brad, ezt álmodja meg Barney. Mikor – kielégített mozinézői illúzióink jelzése szerint – vége lenne a filmnek, kiabálni kezd az ügyelő, fürge lábak szaladnak, ügyelők kopognak az öltözők ajtóin. Fut a hír, végig a színházon: következik a Remember My Forgotten Man! Ez a nagyjelenet szokásos előkészítése a korabeli revüfilmekben, vezényszavak, izgalom, lábak rohanása a

vaslépcsőkön, mint Eizenstein *Patyomkin páncélos*ában. A korabeli amerikai filmekben az a szerepe a nagy show végső műsorszámának, mint a korabeli orosz filmben a forradalomnak.

A film bevezető revüképe (We're in the Money) a problémát állítja fel, az első befejezés (The Shadow Waltz) a vágyteljesülést állítja szembe a vággyal, míg a második vég (=Remember My Forgotten Man) a vágyképekkel a szorongás képeit. A zenés filmben a cselekmény jeleníti meg a realitásközelibb dimenziót, a revüképek a távolibbat. A *Gold Diggers of 1933* végén azonban mindez megfordul. Miután a cselekmény az érzelmes melodrámát háromszorosan bohózattá alakította és a feloldást a dolgozó lány emancipáltsága hitelesítette, Mervyn le Roy és Busby Berkeley filmje a cselekményszintű bohózati feloldást tovább lendíti a feloldatlanság víziójába, így oldja fel a kielégülést a kielégületlenségben, az örömöt a bánatban, a szelídítő befejezettséget a nyugtalanító befejezetlenségben.

A glamúrvízió főszereplője az álompár, Ruby Keeler és Dick Powell. Miért Joan Blondellé a végső szó? Miért követi a jólányt és a szerelmespárt a magányos rosszlány? A film három szerelmespárja három idealizációs szintet képvisel. Ez Carol alakját erősíti: ő lesz a közép egyrészről a mennyei és gyermeki ideál, az életen inneni és túli tisztaság és boldogság, s másrészről a groteszk banalitás között. Ez a középpont nem az arany középút, hanem a szenvedély útja. Az álompár és a groteszk pár, a szélsőséges síkok képviselik álom és valóság távolságát, azt, aminek lenni kellene, de nincs, és azt, aminek nem kellene lenni, de csak ő elérhető, míg a középütt nyíló szenvedélyes út gesztusa egyiknek számon kérése a másikon: az álomtól számon kéri, hogy mért nem tud lenni, a valóságon pedig számon kéri méltatlanságát. Mért csak az tud lenni, ami nem érdemes a létre? Az igazi lét miért csak álom, és a valóság mért csak féllét, árnylét, vicc, pislákolás?

Joan Blondell kihívóan felvonja szemöldökét, agresszívan kivillantja fogsorát, apatikusan a semmibe bámul és hányaveti mozdulattal a gázlámpa oszlopának dőlve, elcsukló hangon énekel. Felüvöltenek a fúvósok, éterien úszkál a ritmus ajzott szívdobogása fölött a melódia reménytelen sóhaja, csattan a jazz, csavargó rója az aszfaltot. Külvárosi lakások ablakában megjelenő nőarcok, elgyötört proletárok veszik át a prostituált panaszát. Keserű arcok, lepusztult, kietlen világ, ablakok sokszorozott szemeivel néznek ránk a kopár házfalak, s az ablakokban a megkínzott szegénység panaszára közelítünk. Az ablakokon pásztázó kamera felfedezi, előlegezi a neorealizmust. A film elején a szerelmi vallomást keretezte az ablak, s boldogságot ígért a keret tartalma: a film kezdete az életkezdet ígéreteit fokozta fel. A film végén az összes ígéretek beváltatlanságát panaszolja a blues. Lenn az utcamélyben nagy darab önelégült rendőr zaklatja a hajléktalant. A prostituált, kire az éhező, fázó férfinak nincs szeme, ösztönös védelmező mozdulattal lép a zaklató és a zaklatott közé. Miközben a rendőr gumibottal közelít a csavargóhoz, a lány kifordítja a férfi rongyos kabátjának hajtókáját, ahol megjelenik a magas háborús kitüntetés. Ebből a beállításból lett később *A pogányok ideje* című film.

A szétesés, elválás, elszakadás, egymásra nem találás állapotaként megjelenő válság, a válságként megjelenő valóság két történetre bontja a lehetséges szerelmespár történetét, a panaszos nő és az elveszett férfi történetére. Férfi és nő elszakadásának – s ami vele jár: szex és szerelem, szerelem és család elszakadásának – a nagyvárosi romantika kódjában artikulált kifejezési formája a prostitúció: sok férfi az elveszett egyetlen helyett. A sok mint kevés, a minden mint semmi, a testi aktivitás mint érzelmi aktivitás fagypontja, az áruviszony mint az emberi viszonyok hiánya, ember utáni világ, poszthumán állapot. De az üzlet sem megy,

épp ez a lényeg, hogy az áruviszonyra redukált világ, a végsőkig racionalizált világ azután mégsem működik, s irracionális háborús világgá, a gyűlölet világává válik, a káosz visszatér. A fordított beteljesülés, a beteljesületlenség beteljesedése, rosszabb a prostitúciónál, mely még mindig potenciát feltételez, a férfiak azonban munkanélküliek, a telivér, szenvedélyes nő pedig a lámpaoszlopot ölelgeti. A gazdasági válság e vízióban nemcsak gazdasági probléma: az ellanyhulás, a tehetetlenség, az értelem által cserben hagyott világ, az utcára vetett ember csavargó otthontalansága új egzisztenciamód kifejezése. Nemcsak az otthon veszett el, hanem az út is, nincs nagyvilág, nem nyílnak utak. Az újkor elején a csavargó a nagyvilágnak nekimenő, új emberi lehetőségeket felfedező figura volt, az ember kísérleti állapota. Itt a csavargó falaknak ütköző, kucorgó hajléktalan. A lét értelmétől megfosztva vagyunk az otthonból kivetve, elveszetten a sehová sem vezető aszfaltlabirintusban. Ha később e kettős számkivetettség kényelmi berendezésekkel ellátva jelenik is meg (pl. a *Pleasantville* című filmben), az értelmetlenség megkettőzöttsége megmarad. A válság nemcsak gazdasági válság e képsorban, hanem a pszichológia értelmében is depresszió, a benne egyesült embereket cserben hagyó, eláruló, kihasználó és alávető, minőségeiktől megfosztó, az emberséget, érzékenységet és kreativitást, szeretetet és örömöt kioltó társadalom tehetetlenségi ereje, a virtuális test, a kollektív monstrum impotenciája. Egyedül van a nő, kurvaként, és egyedül a férfi, csavargóként. A nő nem tud anyává, a férfi pedig nem tud munkássá válni. Egyszerre közéjük nyomul a társadalom, mítoszaival (zászlók), destruktivitásával (háború) és egyenlőtlenségével (munkanélküliség).

A rajongó férfi és az angyali szűz összeolvadása a Shadow Waltz előadásában azonos föld és menny egymásra találásával, szerelmük állítja helyre a létrégiók, vagy ha úgy tetszik lét és érték elveszett kapcsolatát. Ezután látjuk mindennek ellentétét, a nőt, aki pénzzé teszi magát, aki áruvá lesz, és a férfit, aki nem tud pénzt keresni, nem kap munkát, ezért a nőhöz sincs joga. Busby Berkeley tükörvilágot alkotott, mely a szó egzakt értelmében tükör, nem abban a pontatlan értelemben, ahogy a tükörhasonlatot az esztétika használta e korban. Ez valóban tükörkép: itt minden fordítva van. A cselekmény olyan világban játszódik, melyben megoldódnak problémáink, s e boldog komikus világban csak a boldogok víziói szenvedéseink. Egy olyan világban játszódik a film, melyben a happy end lett a realitás, és ennek a boldog világnak az álma a való világ lényege, a szükség és szenvedés. Minden szörnyűség visszatér, de a megváltott világban a boldogság a realitás és a nyomor a fikció. A Libidó világa álmodik a Destrudó és az Ananke világáról. A fordított világ, amelyről álmodunk, rólunk álmodik. Mi csak ellentétünk ellentéteként, az álom álmaként kerülünk be a képbe, de bekerülünk.

A boldogságvízió csak a film dramaturgiai plátója, a szenvedés által ajzott szenvedély hozza a csúcsot. A csúcs túl van a boldogságon. A szépségen és a boldogságon túl boldogtalanként jelenik meg az újra felfedezett fenség. A boldogságfinálé tehát lecsúszik előfinálévá. Az angyalt leváltja a kurva. Az új finálében az a nő kerül középpontba, aki a film cselekményében csak az idealizált szerelmeseket kísérő mellékalak lehetett, a hősnő barátnője. Egyszerre minden megfordul és most ő a hősnő, a fő a mellékes és a mellékes a fő. A két finálé viszonyában a cukros simaság szembesül a darabosabb, kitörő szenvedéllyel. A megoldhatatlan problémából, a reménytelen helyzetből, az égbe kiáltó igazságtalanságból táplálkozik a nagyság. A panasz váddá válik, s most ez a vád marad menny és föld megtört kapcsolatából, de ebből születik a fenség, lét és értékek kapcsolata a földön áll helyre a lázadásban, a tiltakozásban, a vádban. A vágy előfináléja helyére lép a vád végfináléja.

Az előző finálében a pár jelenését követte a szerelemvízió, itt a magányos nő jelenését a szenvedésvízió. Ez utóbbi nem a földi poklot állítja szembe az elveszett édennel, rosszabbat, a banalitás iszonyatát, börtön-társadalmat és mészárszék-történelmet. Temperamentumos meneteléssel, hazafias és világmegváltó mámorral kezdődik a szörnyűség. Katonák menetelnek, harcias fúvószene diadalmámorában, elsodorva a fiúja után futó szerelmes nőt. (Ebből nő majd ki a *Szállnak a darvak* egyik leghatásosabb jelenete, melyben Veronika fut az elvonuló Borisz után.) Később esőben, ágyúdörgésben, sárló szürke világban menetelnek a fogyatkozó, megrokkanó férfiak. Az ünnepi konfetti súlyos esővé alakult. Véres tántorgás lesz a peckes menetelésből, s békeként folytatódik az előbb háborúnak nevezett iszonyat: most már levesosztásra menetelnek a munkanélküliek. Már a háborúban lerongyolódtak, s most béke címén fosztogatja, gyötri őket tovább a társadalom. Élet a gondoskodást megtagadó társadalomban: a be nem avatkozó állam, a minimalista állam, a szolidaritás nélküli világ, a megfoghatatlan, rejtőzködő túlerőknek prédául vetett ember világa eme kritikus képét az tette lehetővé, hogy a filmesek Roosevelt politikáját, a beavatkozó államot támogatták.

A férfiak kudarca után visszatérünk a nőhöz. A férfiak háborúja a múltat képviselte, a nő a jelent. Szintekre bomlik a színpadkép, s több szinten vonulnak, mint korábban a vágyképek (a meztelen nők), most a fegyveresek, katonák. A csábos pikantéria emeleteit láttuk a korábbi revüképben, a szenvedés emeleteit az utolsóban. Mivel minden szint katonái az előzővel ellentétes irányban haladnak, fogaskerekekként kapcsolódnak össze és hajtják előre egymást az árnyak, önmaguk árnyai, árnyékkatonák. Nagy őrlő gépezetként áll előttünk a társadalom képe, isten malmai lassan, az ördög malmai azonban gyorsan őrölnek. Hatalmas börtön folyosóit is asszociálhatjuk a színpadképhez vagy óraszerkezetet, világórát, visszaszámlálást.

Joan Blondell panasza köti össze a követelő létet az elveszett értékekkel, s az ő vádló szenvedélye lép ég és föld elveszett egységének helyére. Kitárt karokkal énekel, szemben a hátra lóduló kamerával, a színpadkép közepén. A revükép elején az egyes ember, a csavargó felé lendült karja, tehetetlenségében is gondoskodón, most pedig átöleli ezt az egész becsapott és vágóhídra vitt társadalmat. Minden Joan Blondell köré rendeződik, s az ő haragja maradt az értékekből, a nő pedig, akitől megtagadtatik szerelem és anyaság, a fenség képviselőjeként, egyfajta világanyaként válik a jelenet középpontjává. Kitárt karral, a feléje nyúló karok koszorújában. Felé nyújtózik a színpad népe, mint Frankenstein monstruma a fény felé. A kórustól az egyén, a férfiaktól a nő veszi vissza a melódiát, mely női hangon válik ritmusból fájdalommá, panaszból sikollyá. A nőről hátraló duló kamera reá örökíti a világot. Ez a kalandfilmekben is gyakran van így, pl. a *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén is Jill örökségeként jelenik meg a világ. Ezúttal azonban a világ a mindennapi őrület, a társadalmi formációvá konszolidált kegyetlenség, kafkai fegyencgyarmat, melyben gumibot a rendőrvilág mesterségének címere. A beállítás közepe a papnő, s egyben áldozati bárány, vagy a pokol istennője, a halottak királynője, s az impotensek prostituáltja, szent kurva.

4.19.3. Lloyd Bacon: Footlight Parade, 1933

Válság és üzem

A revüfilm nagyformája közvetlenül a huszonkilences gazdasági válság élményéből fakad. A válság társadalmi katasztrófája nem horrorban, thrillerben vagy katasztrófafilmben fejeződik

ki, hanem az idilli boldogságfilm különös formájában, mely a mozgó fények és árnyékok játékából száműzni akarja az árnyakat. A csillogás és gazdagság megjelenítésének esztétikus közege a halmozott női meztelenség. A meztelenség a glamúrfilmben nem válhat el, nem önállósulhat a szépségtől, a szépség féken tartja az erotikát, s az erotika elmélyülését megelőzendő, segítségül hívja a humort. A termékenységre utaló virágzás szimbolikája felhasználja a dekoratív rend és a mechanikus rend vizuális azonosítási lehetőségeit, a testek kollektivisztikus és mechanisztikus szervezésében állítja elénk a kooperáció utópiáját. Mindehhez önreflexív mozzanatok járulnak: a gazdasági válság tudatosítja a művészet válságát, felveti esztétikai viszony és áruviszony konfliktusainak problémakörét, s még valamit: a film jobban megúszta a válságot, mint a színház, sőt az első időben úgy látszott, a színház a hangosfilm áldozatává válik, a válságban is győztes film szempontjából pedig felvetődik a kérdés, hogyan sáfárkodjék a művészetek örökségével.

A *Footlight Parade* cselekménye is, akárcsak a *Gold Diggers of 1933*, a válsággal mint a társadalmi megagép üzemzavarával és az egyéni reprodukció katasztrófájával indul. Az expozíció nem más mint katasztrófa. Válságban a színház, diadalmaskodott a hangosfilm. A filmet a tőkések képviselik, a színházat a művész. Chester Kent (James Cagney) áll szemben a Chester and Kent cég producereivel. Az üzletemberek mozikat vásárolnak, melyeket napi tíz előadásban lehet zsúfolásig megtölteni, míg a színházat egy előadásban is csak félig. Nézők tolongnak a mozik előtt, melyek a megelevenítésről lemondva, nemcsak olcsóbban kínálják portékájukat, többet is tudnak mutatni. Benézünk egy moziba. „Büszke vagyok rád, John." – csókolja egy nő cowboyát. Western végét látjuk, végtelen horizontok műfaját. Hogy versenyezhetne vele a színházi rendező? Így marad Chester Kent munka nélkül. Miután a tőkések kidobják, kidobja egy rideg, kemény nő is, a feleség. „Nem fogok rongyokban járni!"

A művészet újjászületik a szervezés és gyártás szelleméből, futószalag- és tömegprodukcióként alkalmazkodik az új feltételekhez, melyek hatalmát és igényeit a válság tudatosítja. A producerek és a nők által kidobott Kent aszpirinért megy a patikába. A vásárolt gyógyszert azonban már nem veszi igénybe, mert a patika ötletet ad. A száz üzletből álló hálózat, mely nagy készleteket vásárol, 25 cent helyett 18-ért adja az aszpirint. Chester lelkesen rohan vissza a színházba, s telefonok és titkárnők között intézkedik. Ötlete: áthelyezni a revüt a fogyó színházakból a szaporodó mozikba, mozihálózatoknak adni el az előadást, ahol prológként mutatnák be a filmek előtt a revüképeket.

Termek, színpadok, zongorák, lánycsapatok során pásztáz a kamera. Chester Kent az Egyesült Államok térképe alatt ül, mint egy hadvezér. Komor csapatok élén menetel a folyosókon, mint egy gengszter. Scotty (Dick Powell) a táncmesterrel gyakorolja a szerelmes táncot, mert még nincs meg a megfelelő színésznő. A nőpótlék szájában hatalmas szivar lóg. Az édeni idill termelése nem idilli; a szórakoztató életformája száműzi a romantikát, minden romantika a műbe költözött, csak a mű ábrándos, alkotója pontosan kalkuláló, ravaszul taktikázó gyakorlati ember.

A futószalag termelés falja az ötleteket, Chester napestig ötletre vadászik. „Macskák!" – kiált fel az álmából felriadó Chester, akinek egy macska ült a vállára. Új revü született agyában: a „Macskák". Minden ötlet valamely köznapi élmény mása, a más azonban másféle, nem másolat, a vízió átlényegít, az ötlet játék a lehetőségekkel, a lehetőségek mutációja. Az ötlet a köznapi élmények banális pislákolását szenzációkká erősítő fantázia-generátor.

Az ötlet igénye megduplázódik: artisztikus találékonyságra is szükség van, de gazdasági találékonyság híján nem valósulhat meg. A művészi kreativitás mellett az üzletemberi ravaszság bábáskodik. Az ötlet nemcsak mű, egyben vállalkozás is. Az ötlettől elszakadt üzletet a producerek képviselik, akiknek nincsenek ötletei, s legfeljebb a hazudozásnak és kizsákmányolásnak mesterei. Az üzlettől elszakadt eszmét, mely ötlettelen, hamis frázis csupán, a cenzorok és sznobok képviselik. Ezek a típusok alkotják majd a csalók táborát.

Mű és művész

Chester, az ötlet nyersanyagaként észlelve csak a világot, álmaiban él, mégsem szentimentális álmodozó. A széplélek átvedlett az álomgyár főmérnökévé, ezért inkább gengszter, mint trubadúr. Egy ponton mégis a régi széplelkek rokona marad, nem veszi észre, hogy a vállalkozók becsapják. Chester Kent zsarnok, gengszter, költő és balek. A művész iparossá és kereskedővé, mérnökké és gengszterré válik. Arról, hogy ebben az átváltozásban a mű szelleme és a művész lelke nem tűnt el teljesen, az tanúskodik, hogy a művész és vállalkozása szolgálja a művet, és nem fordítva, a művészben marad valami élhetetlen, sebezhető és gyámoltalan, ami arra utal, hogy erőszakos rámenőssége és praktikus ravaszsága, bármilyen kifejlett, valami mást szolgál, megszállottságát és idealizmusát. Az erős ember gyengesége: elbűvöltsége a műtől, a mű szolgálata. Az erős ember nagysága a gyengesége. A konkurens Gladstone cég a művészetet állítja a kapitalizmus, Chester Kent cége a kapitalizmust a művészet szolgálatába. A Gladstone a közönséget hipnotizálja, Kentet a mű hipnotizálja.

A revüfilm hőse a revürendező, tárgya pedig az új revü színpadra állítása. Ha a revüfilm tárgya az alkotó folyamat, a revü keletkezése, akkor a revüfilm önmagára utal. Ha bármi más születéséről szólna a film, a keletkezés csak a képzeletben menne végbe s kívülről szemlélnénk. A revü születéséről szóló revü azonban önábrázoló műalkotás, a benne elmesélt keletkezési folyamat terméke. Chester fáradozásának terméke a mi örömünk és élvezetünk.

Előbb Chester beszél egy-egy motívumról, majd a próbák tanúi vagyunk, s díszletek, jelmezek híján látjuk formálódni a produkciót. A revüfilmi cselekmény átmeneti világa, ez a formálódó káosz, forma felé haladó formátlanság, csillogás felé haladó szürkeség nem igazán próza és nem teljesen vízió, a verejtékes próza csak a film közepére, végére éri el, dekoratív metamorfózissal, a vízió ünnepét. A horror az emberlét alsó, a glamúr-revü az emberlét felső határaként jellemzi a maga terrénumát. A horror hőse a szégyenletes, sikerületlen kreatúra, a revü hőse a sztár, a csillag. Mindkettő kívül van a közönséges átlagemberi világon. A horror arról szól, milyen nehéz kilépni a pokol kapuján, milyen nehezen ereszt el a pokol. A revüfilm arról szól, milyen nehéz belépni a paradicsom kapuján, milyen nehezen fogad be a fényes idill. Cagney egyszer eltöpreng: „Ki is csinálta azt a monstrumot, amit nem tudott többé leállítani?" – „Frankenstein." – feleli Joan Blondell. A Busby Berkeley-filmek fényben fürdetett kiválasztottjai a zavarosban halásszák a fényt. A glamúrvíziók közvetlenül fedik le a káoszt, a sötétség mélyét. A *Golddiggers of 1933* és a *Footlight Parade* elején egy világ omlik össze, a *42nd Street* hőse halálos beteg. Sehol a filmtörténetben – sőt művészettörténetben – nem volt a fényzuhatag ilyen gátlástalan, és soha nem került ilyen ijesztő közelségbe a szomorú kreatúra titkaihoz, sem ilyen intim párbeszédbe a szorongások világával.

A színház (mely a gyár, a kolostor, a kaszárnya és a börtön ismérveit is felmutatja) kifogyhatatlan intrikával, a kizsákmányolt és alávetett magánélet sutaságával, kegyelmet nem ismerő hitelezők ostromával sújt és gyötör. Az, ami mindebből létrejön, ellentéte mindennek:

boldogságvízió. A *Footlight Parade* vágy és valóság ellentétét színpad és színház, előadás és előkészületei, mű ás alkotó folyamat ellentétével azonosítja. Ez a világ ily módon, bármennyire ellentéte is, mégis a vágykép körül forog, érte él és szenved, minden erőfeszítése reá irányul. Forman-i motívumokat látunk 1933-ban, olyan szellemes epizódokat, amelyekhez hasonlókat Forman csak otthon, Amerikában már nem tudott csinálni. Csinos külsejű, de vékonyka hangon cincogó lányok: Erósz – perfekció híján. Másrészt perfekció Erósz híján: a táncdirektor és a férfisztár előénekli a lányoknak a szerelmes duettet. Dick Powell patetikusan simul össze a flegmatikus pasassal. A show előkészületei elénk rajzolják a show karikatúráját, a karikatúra megelőzi az igazit, mert bizonyos értelemben a karikatúra az igazi és az igazi, az alapokat és előfeltételeket, a káoszt és szenvedést elfedő tökély a nagy szélhámosság, a perfekt csalás. Miért keressük ezt a nagy hazugságot, mért nem tudunk lemondani róla? A vízió lényege: az életben csak kompromittáló összefüggésekben elmerülve, tétován egymás felé mutató jelzések megtisztított, nemesített koncentrátuma. A kép csábít el az életre, melyet az élet soha sem ér utol, de általa elcsábítva halad előre.

A mind nagyobb szervezeti és technikai apparátust létrehozó Kent a növekvő üzemmel együtt mind több ellenséges erőt cipel magával. Kentet becsapják, ingyen dolgoztatják a vállalkozók, s közben két nő, feleség és szerető zsarolja. A verseny alkotó és öldöklő harc az ötletért és harc a konkurencia ellen. Gladstone-ék lopják az ötleteket, kém van a társulatnál. Három napra bezárják a társulatot: se ki, se be. „Blokád! Mint a háborúban. Aki akar, az most még haza mehet." – szónokol Cagney. John Wayne mondja el ezt a hajcsároknak, mielőtt elindulnak a tízezer marhával Missouriba (*Red River*). A színház most már nemcsak gyár, egyben börtön és laktanya. A *Footlight Parade* a kultúripari futószalag termelés hőseposza: a színház ostromlott erőd, ám csak a külső ellenséget lehet kizárni, míg a belső ellenség is számtalan. Megjelenik a cenzor, a producer rokona, megkettőződik az ellenőrzés, mint gazdasági illetve politikai cenzúra, a pénztárca és az előítéletek cenzúrája, a kapzsiság és az álszentség terrorja: az előbbit a producerek gyakorolják, az utóbbit a kenetes, züllött rokon, de nála is haszontalanabb Chester szeretője és kegyence, a művészeti vezetővé avanzsált sznobnő, Vivian. Ő az, aki semmit sem csinál, még csak nem is hátráltat, ő az abszolút ingyenélő, a csúcsparazita. A kulturális paraziták, a cenzor és a művészeti igazgató, osztoznak a hasznon a producerek gazdasági parazitizmusával, s a kétféle hátráltató tényező rokonsági viszonyban van. Parazita, aki nem hoz, csak visz, elvisznek minden nyereséget, figyelmezteti titkárnője Kentet. „Valakinek el kell végeznie a munkát." – védekezik Kent. Mennyi parazita, rokonok, szeretők, kegyencek, tulajdonosok, cenzorok, kémek s mind jól járnak, kivéve aki dolgozik, akinek, mert dolgozik, nincs szellemi kapacitása, ideje, tehetsége az ügyeskedéshez és érdekvédelemhez. A tehetség, az alkotás ilyesformán a létfenntartás tehetetlensége. Mennyi ember érvényesül, és milyen fényesen: milyen tehetségtelen ez a társadalom! A klasszikus revüfilmben, van valami a tehetség és szellem siratóénekéből.

Nőtípusok

A *Footlight Parade* megkettőzi Hamupipőkét: Nan (Joan Bolondell) Cagney szerelmes rabszolgája, Bea (Ruby Keeler) pedig Dick Powell Hamupipőkéje. Mindkettő bajtárs, kartárs, kispajtás és fegyverhordozó típusként lép be a cselekménybe, a továbbiakban aztán az egyik emancipálódik, a másik nem. Hamupipőkeségük kezdetben mindenek előtt dezerotizációt jelent. Az üzlet, a verseny, a létharc, a törekvés és gond kifacsar, elnyomja az erotikát. Csak

a cenzor és a művészeti vezető – a paraziták – feje jár a szexen, más nem ér rá. Nincs helye a szerelemnek a fáradt emberek életében: a poén az, hogy e fáradt emberek hivatása a szerelem dicsőítése. A színpad felfokozza az erotikát, amelyet az élet lefokoz. A színpadon kiabál az erotika, mely az életben elszürkül és elhallgat. (A nyilvános erotika tolakodó és zajos mivolta az intim erotika kihalásának jele.) A klasszikus revü hősnői egyszerre jelenítik meg a kétféle erotikát, a dolgozó lány lefokozott, és az erotika specialistájának felfokozott erotikáját. Hiszen e dolgozó lány, akinek a munka nem hagy időt az erotikára, erotika-termelő, ez a munkája. Így az erotika képe foglalja el a szexualitás helyét a kultúrában.

A *Footlight Parade* Hamupipőke-motívuma a titkárnő-sztereotípiához kapcsolódik. A titkárnő az ember jobb keze. A nő már nem bal borda hanem jobb kéz: ez is haladás. A titkárnő egy másik sztereotip figura, a lakáj örököse. Ő az, akivel az ember tapintatlan és figyelmetlen lehet, nem kell szerepet játszani előtte és nem is érdemes, mert mindent tud, többet, mint a férj gondjait nem ismerő, csak fizetését hazaváró feleség. A titkárnő sajátos szellemi intimfunkciójára csak a régi nyelvnek van kifejezése: „titoknok". Kicsit gyóntató pap, kicsit pszichoanalitikus, ezért olyan megértő. A mindent látó és tudó titkárnő a korlátlan elfogadó és feldolgozó képességű nő.

Joan Blondell és Ruby Keeler ezúttal Héra és Artemisz. A hamupipőkék differenciálására régebbi megkülönböztetéseket hív segítségül az archetipikus gondolkodás. Héra a teljesebb, a hatalmas asszonyt magában rejtő nő, míg Artemisz egyoldalúbb, ezért az ő, a fiús lány sorsa lesz az átváltozás. Az utóbbi sorsa változatosabb, Artemisz vagy Athéné (mert okosságát is szóvá teszik) váratlanul valami Aphrodité-félévé változik. Ám aztán mégis Héra lesz a heroina, az ő sorsa lesz a nagyobb.

Nan, az üdvöske, a színház lelke, Chester személyi titkárnője már jól ismert, amikor belép, iratokkal a hóna alatt, a másik titkárnő, Bea. Az utóbbi mindenek előtt úgy jelenik meg, mint a „csúnyalány". A puritánul öltözködő, szemüveges, rövid hajú nő nemi jellege eltűnőben van, Cagney kis apródja, nemcsak „csúnyalány", fiús nő is, aki beleszól a férfiak dolgába, hasznos észrevételekkel áll elő, tanácsokat ad, míg Nan első sorban gondoskodik.

A fiús lány, az okos nő kezdetben mindenek előtt „csúnyalány", ennek megfelelően szálkás, agresszív, okoskodó és izgága. Szerelme csipkelődés, rokonszenve bántás. A szimpátia kifejezési formája az antipátia. A szerelemben elutasító szűz, karmolós vadmacskalány: később ő lesz a macskarevü hősnője. Keeler és Powell a film civakodó szerelmesei. Egyik ilyen civakodásuk indítja meg a „csúnyalány" átváltozását. Az énekes leszólja a titkárnő megjelenését, mire az divattanácsokért fordul barátnőjéhez, átvedlik attraktív nővé, s Cagney máris a színpadra tuszkolja, ő lesz a revü sztárja. Tüzesen szteppel, nemcsak megszépült, merevsége is oldódik. Keeler elfoglalja helyét Powell karjaiban, aki eddig a szivarozó táncmesterrel – mint a férfias nő groteszk gúnyképével, az át nem változott nő karikatúrájával – duettezett. Az átváltozó nő egyben átváltoztató: Powell azért kezd rendezni, hogy Keelernek imponáljon.

Ruby Keeler fanyar, csipkelődő típusból válik az imádat tárgyává, míg Joan Blondell ezúttal maga a figyelmesség, gyengédség, gondoskodás és megbízható, eltántoríthatatlan, titkos szeretet. Nan anyaszerű, anyáskodó lány, ami ezúttal egyértelműen pozitív, bár az anyáskodás elvileg éppúgy felvehet negatív mellékjelentést, mint az atyáskodás. Blondell az egész színház (gyár, erőd sb.) anyja, de mindenek előtt Kenté: ébreszt és lefektet, megetet és vígasztal, telefonál, ügyintéz. Joan Blondell őrzi Cagney álmát, s még az ellenfelekkel is ő harcol meg

helyette, előbb a producerekkel, utóbb a számító bestiákkal és sárkányokkal, feleséggel és szeretővel, ő győzi le a zaklató kizsákmányoló nőket, olyan alaposan, ahogy Cagney nem tehetné, akit, férfi létére, akadályozna a lovagiasság eszménye. Miután Blondell minden gonoszt leleplezett és megbüntetett, Cagney felsóhajt: „Megvan az a zseniális tehetségem, hogy mindig rosszat választok. Igazán segíthetne." Igyekszem, feleli Nan, s Kent ebből kezdi sejteni a nő érzéseit.

Kent kétszer választott rosszul, felesége és szeretője is bestia. A harmadik az igazi. Az „első az igazi" elve főként a melodrámák jellemzője, de a klasszikus komédiában is megőrződik. A *Wife vs Secretary* (Clarence Brown, 1936) című filmben pl. Clark Gable és Jean Harlow (mint főnök és titkárnő) szerelme nem teljesedhet be, mert a férfi már nős. Különösen a háborús melodrámák idején hangsúlyos a kitartás, a hűség parancsa. A háborús melodráma hőseinek erkölcsi mozgástere kötöttebb, mint általában a melodrámáé, a komédia nemi erkölcsei szabadabbak a melodrámánál, a revükomédia pedig tovább lazítja a parancsolatokat. A *Footlight Parade* rendszerében három nő közül egy akad, aki számára nem üzlet a sikeres ember szerelme, aki nem a sikerbe, hanem az emberbe szerelmes, s ezért mellette áll, amikor a legnagyobb szükség van rá, a mélyponton, ahonnan nélküle nem is volna kiút. Miből táplálkozik az intrikus szerető, Vivian (Claire Dodd) ideiglenes diadala Nan erényei fölött? Az álhősnő eljátssza az intellektuális társat, a hősnő valóban az. Az álhősnő eljátssza a szépséget, míg a titkárnő „csak" szép.

A mesebeli Hamupipőke történeteiben a szerény, szolid lány diadalmas hercegnővé változik, Joan Blondell ezzel szemben mindvégig azonos marad. Olyan Hamupipőke, akit nem vár szenzációs átváltozás, felfedezése nem egyenlő átalakulásával, ellenkezőleg, azért izgulunk, hogy mindig maradjon ilyen. Épp Hamupipőkeként kell felfedezni és érzékelni őt, s felfedezése Kent önmegismerésének is aktusa: felfedezi Hamupipőke-szükségletét, melyet az átváltozás megfosztana tárgyától. Ruby Keeler rehabilitációja megelőzi és előkészíti Joan Blondellét, de az utóbbi más természetű. Cagney és Blondell teljesebben eggyé olvadnak, mint Powell és Keeler, férfi- és női sztár. A kiéleződő konfrontáció világa ösztönzi a tökéletes intimitás, a teljes összeolvadás vágyát, amelyet a film ki is elégít. A kíméletlen világban mi lehetne vonzóbb erény mint Joan Blondell feltétlen kooperativitása? Nan megakadályozza, hogy kizsákmányolják Kentet, és felajánlkozik, hogy Kent kizsákmányolja őt, Kent pedig mindkettőjüket felajánlja a műnek, kizsákmányolásra. Az alkotó önzése, bármennyi van is benne ebből, mégsem azonos a paraziták önzésével. Chester Kent a színpadot szolgálja, titkárnője pedig Kentet szolgálja, de ezzel Kent szolgálatát szolgálja, abba kapcsolódik bele. A szolgálat munkamegosztásának eredménye a közös mű, mely kettejük produktuma, amikor felmegy a függöny. Ezt az igazságot pecsételi meg a leánykérés az előadás után: a mű igazolta a nőt, az előadást teremtő Kent teremtőjét.

Párok

A markáns Blondell-Cagney pár mellé kell egy glamúrpár. Keeler és Powell szerelmespárja a macska-egér játék által kap komikus lendületet. Ennyiben ez a szál a makrancoshölgy-filmek felé mutat, melyekben a hölgy gyakran azért makrancos, mert sztár. Bea harciasabb és fölényesebb, mint Nan. A *Footlight Parade* Bea-Scotty viszonyában megvan a Pygmalion-komplexus csírája melyben az alávetett partnernő a felfedező versenytársává válik (*The Barkleys of Broadway, Easther Parade* stb.). Cagney elnyomja, Dick Powell felemeli a maga

párját. Powell sztárt teremt a kis szemüveges békából, s a többet kapó nő a kevesebbet adó. Bea menekül, és nem hallgatja meg a férfit, bár mindketten átváltoznak egymásért, az énekes sztár rendezővé komolyodik, a hivatalnoknő pedig énekes sztárrá csinosodik. A másik pár problematikája az, hogy az elfoglalt férfi nem figyel fel a Nan szerelmére, s a durvább hatásokkal dolgozó Vivian szélhámosságának dől be. Itt tehát a férfi nem hallgatja meg a nőt. A kölcsönös egyenlősödés az egyik modell lényege, az egyenlőtlenség megkettőzése a másiké. A színpadi sztár a maga Hamupipőkéjéből is sztárt csinál, a színpad mögötti rabszolga a szerelméből is rabszolgát. Nan kis senki Chester nélkül, de Chester is tehetetlen óriás a nő nélkül. A Keeler-Powell pár: két csillag. A Blondell-Cagney pár: két árnyék, önállótlan alkatrészek, csak együtt életképesek. Keeler és Powell együtt lépnek fel a revüképekben, életben és színpadon is, duplán egyesülnek, Blondell és Cagney ezzel szemben nem glamúrpár, csak egy helyen egyesülnek, a színpadon kívül, mégis minden az övék, ők minden glamúr lehetőségének feltételei és így végső forrásai.

Macskák

A Ruby Keeler átváltozását, a „csúnyalány" megszépülését követő macskarevü előleg a vízióból, az első komplett revükép, egyúttal az a produkció, melyet az ötlettől a megvalósításig kísérünk. A macskaszám a cselekmény sodrában jelenik meg, míg a további revüképek a cselekményt feloldó háromszoros csúcspontként lépnek fel a film végén.

Ruby Keeler papírhold alatt álmodozó macskalány. Macskagörlök mosolyognak sorban a kamerába. Élveteg derű, kényes jóllakottság és játékos könnyedség veszi birtokba a háztetőket. A macskák, a hold alatt, könnyed lények, majdnem madarak. Nagy sajtok és tejesüvegek között bukkan elő a vidáman fintorgó, kövér és pimasz egér: ő viszi bele a játékba a problémát. Érthető a zsivány egér szemtelensége, ha a macska flörtöl, ahelyett, hogy vadászna. Az egér, a Berkeley-revük megszokott törpéje, ezúttal is a szokásos bohócfunkcióban lép fel, melynek a macskaszám animális színezetet ad. A revüképek két oldala, a leminősítő humor és a felminősítő dekorativitás, ellentétes erők, melyek megfelelnek a képek kettős természetének. A vágykép több is, kevesebb is, mint a valóság, mindig meghaladja a valóságot, de soha utol nem éri, tartalmi előnyéért létszerű hátránnyal kell fizetnie.

A szerelemtudat gyakorlati tehetetlensége

Chester Kent az érzelemkeltés mestere, akit civilben a hamis ingerekre vaktában reagáló érzelmek felületessége jellemez. A főcselekmény alapproblémája a revü színpadra állítása, mellékproblémája pedig Chester és Nan szerelme. A szerelem alapproblémája így az, hogy csak mellékprobléma. Minden érzékenységet és értelmet felemészt a munka, a privát életnek semmi sem marad. A létharc is kizsákmányol, de még jobban az alkotás. A kizsákmányolt ember felületessége a kékharisnya életeleme: ő az, aki addig tündököl, amíg nem figyelnek oda. Chester, aki hamis nőt vesz el és hamisat tart szeretőként, nem találja az igazit, mert keresi, az pedig már mindig mellette volt (ezt a helyzetet dolgozza ki majd a *Megtalált évek*). Chester a film elején nem észleli, hogy Nan elalél, amikor barátilag átkarolja magyarázkodás közben. Míg a munkakapcsolatot és partnerviszonyt összekapcsoló filmekben a hősnő gyakran az alávetett pozíció ellen küzd (pl. a *The Barkleys of Broadway* vagy az *Easther Parade* című revükben vagy a *Twentieth Century* című Hawks-komédiában), itt bilincsei megsokszorozásáért harcol, hogy a férfi észrevegye és szorosabban kösse magához, azaz

teljesebben alávesse. A Shanghai Lil, az utolsó revüszám zenéje kíséri Nan és Kent jeleneseit, a keresés zenei motívuma, mely az utolsó kép témája lesz. A keresés bonyodalma pedig az, hogy a tárgyilag már birtokoltat szellemileg is meg kell találni.

A szerelem tudatának, a Vivian iránti rajongásnak nem felel meg valóságos szerelem, s az igazi szerelemnek – a titkárnővel való szimbiózisnak – nem felel meg tudat, nem kíséri a szerelem képzete. Chester előbb színpadra állítja a szerelmet, csak azután ismer rá az életben. Az átélt, birtokolt szerelem nem felismerhető, csak a képzelt. A valóságot képzeletre kell visszavezetni, hogy felismerhessük. A szerelemvízió a szerelem keresésének, felfedezésének eszköze. Chester és Nan történetében rejlik a szerelmi mitológia önigazolása. A hős és a hősnő az együtt töltött éjszaka folyamán sem fedezték fel egymást, a hálószobában is csak agyukat gyötörték. A közös munka és élet implicit erotikája csak a színpadon válik explicitté. Ez a revübetétek lényege: vízióvá és melódiává tökéletesíteni az alig érezhető rezdüléseket, melyek így a képekben, a színpadon találnak magukra, míg a cselekmény szintjén, az életben a szubjektivitás kiaknázatlan lehetőségei csupán. A happy end egy villanás. Chester, a nagy ötletgyáros, titkárnőjéhez fordul a sikeres előadás után: Chester: „Van egy ötletem!" – Nan: „?" – Chester: „Esküvő!" – Nan: „Új revüszám?" – Chester: „Nem!" Erre következik a csók.

Átváltozás elmélet
(Metamorfológia)

A „metamorfológia" szó jelentheti a mesemorfológia filozófiáját, de a mesemorfológia egyik részterületét, az átváltozások tanát, a metamorfózisok rendszerezését és magyarázatát is. Most, a jelen összefüggésben, az utóbbit jelenti. Miután Dick Powell leszólta a kis szemüveges Ruby Keelert, ez átváltozik. Kiderül, hogy a „csúnyalány" olyan szép lány, aki csúnyának hitte magát. A csúnyaság egyfajta nemtudás, ön-fel-nem-ismerés. A nőnek azzá kell válnia, amit bele lehet látni, hogy azzá legyen, aki lehetne. Bea azzá változik végre, aki mindig is volt, de nem tudta, nem ismerte, ezért kisugározni sem tudta vonzó lényegét. A szépség felismerése ugyanolyan nehéz, mint a szerelemé. Egyáltalán nem biztos, hogy a szépség látható. A komédiában nagy szerepet játszik a rejtőzködő szépség. A rejtőzködő lényeg ismert, régi eszméje radikalizálódik, s a jelenség is rejtőzködni kezd, visszatartja természetét. A csúnyaság csak visszatartás, tartózkodás, rejtőzködés.

A klasszikus horrorfilmben a férfiban lakik egy állat, a klasszikus revüfilmben a nőben egy angyal. A divat és a művészet hozzák napvilágra a titkos lehetőséget, amelyet kezdetben csak az ihletett szem (Dick Powell) lát meg, vagy az sem (James Cagney). A fanyar, érdes kamaszlány attraktív nővé változik. Az átváltozás a gyermeki semlegesség és a nemi varázs közti lépés kifejezése.

Nan nem változik át, de Chester igen. Mint a revüfilm hősének oly gyakran, ezúttal neki kell beugrania a premieren csődöt mondó sztár helyére. Teremtő istennek lenni nem olyan nagy dolog a társadalomban, mint királynak; rendezőnek lenni nem olyan rang mint színésznek. A revü királyává kell válnia Hamupipőke kérőjének, mégpedig a hamupipőkék közül is a szerényebbikének. A siker csúcspontján, kontrasztjuk végső kiéleződésekor nyílik meg Chester szeme Nan szépségére.

A függöny felmenetele az igazság pillanata: az életben sikeres Vivian Hollywoodban kudarcot vallott, s a szerény Bea a színpad királynőjeként lép fel. Ruby Keeler titkárnőből, James Cagney rendezőből válik színésszé, hogy beléphessen a revübe, maga a revü pedig a

világ olyan átváltozása, amilyen a „csúnyalány” átváltozása szépséggé. Eddig szereplői változtak át, most, csúcspontján, maga a film. A film elmegy a moziba. Ütött az óra, szirénázó konvoj száguld rendőri kísérettel. Autóbuszokkal rohan a társulat egyik moziból a másikba. Öltöző-vetkőző szépségek, trikós lányok, női lábak rohamléptekben. A teremtés káoszának és a vízió rendjének ellentétét, melyen az egész film alapul, a mozik megrohanása és a revüképek váltakozása, a három csúcspontos szerkezet igényeinek megfelelően, háromszor ismétli meg. Termelési film és glamúrfilm, káosz és rend, háború és béke között létesül a titokzatos közelség és hirtelen átcsapás kapcsolatrendszere. A rohanásból és zűrzavarból, gondból és kínlódásból egyszeriben kivirágzik a tökély, s új és új nekiindulások, nagy rohanások hangsúlyozzák, hogy továbbra is a káosz hordozza az egészet. Olyanná válunk e csúcsponton, a film szereplőivel együtt, mint a mesebeli műértő, akit elnyel a kép. A film, mely eddig a képek keletkezését mutatta be, most magának a képnek engedi át a mozivásznat.

The Honeymoon Hotel

Busby Berkeley felfedezi a táncot, amelyet maga a filmkép jár, s ha megszólal a zene, a képszervezés ritmusa mindent bekebelez a táncba, a járás ritmusát, a szereplők pózait (proxemikai emblémákként), az arcok, testek váltakoztatását, a távolságok összefoglaló, egyesítő és a közelség izoláló hatalmát, a különleges nézőszögek átváltoztató erejét. A montázs ritmusa és a zene ritmusa, s a képek témái és a melódiák megkettőzik zene és kép összjátékát. Busby Berkeley kamerája tehát nem egy színpadias táncprodukciót fényképez le, hanem a vizualitás egészét szervezi meg táncként.

A revüfilm cselekménye bonyolultabb narratív struktúrájú műfajok oldott emlékeiből szövődik. A revüképek mindegyike szintén valamely jellegzetes népszerű műfaj kivonata, esszenciája. A finálé első képe a hotelfilm műfaját idézi fel. Nászutas pár vonul be a recepcióra. Hotelfilmet látunk dióhéjban, humorisztikusan kreált és glamúrba öltöztetett jellegzetes vendégeket és alkalmazottakat. Élet a hotelban: hogyan lesz tánc a mindennapi életből? Nem egy csinos nő kukkant felénk egy nyíló ajtóból, hanem minden ajtóból egy. A szépség mozaik kockáit sorolja a kompozíció a dal ritmusára. Minden arc megkapja a dal egy-egy sorát, s pillanatok alatt kell jellemeznie típusát. A tánc mini-drámák és jellemképek sora is. A köznapi figurák és tevékenységek karikaturisztikusan jelzésszerű és pikánsan idealizált képletei egyszerre humorosak és dekoratívak, halmozva a kellemességet. Fehér testű lányok, fehér ruhában: márvány csillogású testek töltik meg a folyosót. Olyan tökély benyomását egyesíti a glamúrfilm a könnyed elevenség mozgalmasságával, aminek – mivel a végső tökély szeplőtelenségét a holt szoborszerűséggel azonosítja a fenség hagyományos kódja – mozdulása már maga is meglepett ujjongás érzését kelthette a korabeli nézőben. A szeplőtelenség, a makulátlanság, a csodálni és félteni való női méltóság álma veszi birtokba a világot.

A nyári komédiák, hotelfilmek édeskés stílusban tálalt nászutas párját követi a Berkeley-koreográfiák rút, vásott kölyke, bajkeverő törpéje. A korábbiakban egérként megjelent figura a második képben gyermek: eljövendő hétköznapok képviselője, a jövő emléke, előlegezése a nászéjszakán. Mit képvisel a nyugtalanító, örökmozgó bajcsináló? Mi a lényege? Éppúgy lehet Ámor, aki a szerelem sebeiért felelős, mint nyugtalan nemi szerv, mely maga is a szerelem sebe, de a bébi is, aki véget vet az erotikus idillnek, s elrabolja a szülőket egymástól. A férfi, a nőt keresve, a groteszk törpét találja a nászágyban, amiből komikus hajsza kerekedik. A csalódott vágyakozó vadul üldözi a kínt a gyönyör éjjelén, a jövőt a jelen éjjelén, a harmadikat

a páros idill éjjelén. Az egérjelenet emléke is hat még, a férfi cserepet vág a betolakodóhoz, aki menekülve surran át a szobán, mint egy egér vagy patkány. A furcsa törpe a káosz, az anarchia vagy a játék elvének megtestesülése. Az anarchia és a játék olyan káoszmaradványok a Berkeley-revükben, amelyekre számít a rend, élénkítőkként, amelyek nélkül valóban szoborrá válnának a szépségek, azaz holttá a világ. A szobáikba siető nőket a hotel emeleteit átfogó, kis szoba-kockákra bontott áttekintő beállításban leshetjük meg. A kamera eltünteti az oldalfalakat, besurran a szobákba, bekukkant a titkokba és provokál: pontosan úgy, mint a törpe, aki egyszerre ördög, Ámor és megelevenedett kamera, az ifjú művészet játékos géniusza.

A bonyodalomról gondoskodó törpe-hajsza más nő karjaiba sodor a folyosón, a beteljesületlen izgalom mini-komédiája így a félreértések komédiája felé vezet, az ifjú feleség megharagszik, de a jogtalan harag, a műfaji követelményeknek megfelelően, gyorsan elmúlik, s az ölelést lámpaoltás követi. Ennyi az első revükép, a filmet záró három kép egyike. A második kép feladata az lesz, hogy a lámpaoltás utáni események lényegét mesélje el, megjelenítse a boldogságot. A harmadik feladata pedig, mivel a második hozta el a csúcspontot, a túllépés a csúcson, hiszen az élet is túllép rajta. A beteljesedést követő harmadik kép az elvesztés és újra megtalálás története, s már a nászéjen is volt egy elvesztés és újra megtalálás: míg a nő eltűnt a fürdőszobában, folyt a hajsza a törpével, mely a másik nő karjába vezetett. A film egésze is az elvesztés és újra megtalálás története: s ez két értelemben is, a munka és a szerelem, a színház és a nők viszonylatában.

By a Waterfall

„Ha ez nem tetszik, akkor semmi sem tetszik!" – mondja Cagney, elhelyezkedve a nézőtéren. Ezzel a filmbeli szerző is a következő revüképet emeli ki csúcspontként. A korábbiakban Chester Kent éppen ezzel a jelenettel elégedetlenkedett, s miután a producerekkel szakítva felmondott, azért tért vissza, folytatni a munkát, mert a taxiban megjött a nagy ötlet, a nimfajelenet megoldása.

A revükép kiindulópontja az erdei tisztáson heverő Dick Powell ábrándos dala, mely megelevenedik, visszhangozza a bokrok között megjelenő Ruby Keeler. Magányos férfi az erdei tisztás füvén, aki egy előlépő nőt vár, szólongat: tehát randevút látunk. A férfi dalát a mintegy belőle születő nő, a nőét pedig az őt megsokszorozó női kórus visszhangozza. Előbb a férfi énekli a dalt, utána a nő, majd, miközben a férfi, akit az éneklő nő az ölébe vett, elszenderül, átlépünk egy nő-sejtekből épült látomás-világba. Most már Ruby Keelert szólítja a többi nő, s ahogy a dalból nő lett, úgy válik az elszenderedett férfi fejénél csörgedező kis erecskéből vízesés. A női öl melege és a csörgedező víz a „nappali töredék", melynek az élet által megadott témáját variálja, kibontja az álom. Itt nem az álmot kell interpretálni, hanem az álom interpretálja az életet, kihámozza lényegét, tendenciáját. Álmodni annyi, mint eltávolítani a fölöslegeset. A lét azonos a lényeggel, a jelenség az ideáltípussal, csak a rárakódott köznapiságot kell eltávolítani. Ruby Keeler, mint a puhán osonó, kényesen lépdelő meztelen láb képe sejteti, ledobta ruháit, s elindul társnői felé, akik a férfi álmában lubickolnak, hisz azóta lett az erecskéből vízesés, mióta Powell elaludt Keeler ölében.

Ruby Keeler, aki a köznapokban harcos Artemisz volt, e jelenet csúcspontjára érve olvatag, szelíd és anyás. A gyengéd, álmatag, becéző és élveteg lágyságot, korábbi „makrancos" jeleneteire rácáfoló asszonyi nagysággal játssza el Ruby Keeler. Idomai is most kezdenek érvényesülni: a színésznő egyáltalán nem sovány táncosnő típus, inkább primadonna alkat, s most,

ezt az omlós, lágy asszonyiságot eljátszva talál magára. A víz felé lopakodik, majd a többi nő közé merül, elvegyülve a tajtékzó lágyság elemében. A vízesés sziklafalai s a víz függönye meg a tó: minden csupa női test, egymásra mosolyogva, egymás fényében fürödve tündökölnek. Szomjoltó, tápláló túláradásban talál magára a befogadó és életadó női elem, mely tóként egyesülve maga a szelídség, a levegőbe fröccsenve pedig a csillogó szikrázás, a glamúr tűzijátéka.

A Berkeley-filmek cselekménye a beteljesedés felé haladó lázas tevékenység, a csúcspont pedig a fokozhatatlannak tűnő élmény váratlan további fokozásának bravúrteljesítménye. A *Footlight Parade* megháromszorozott beteljesedésének középső része organikus és akvatikus szimbolikával él. Az oldódás szenzációja, az akvatikus eksztázisélmény bezárja a kört: a nőtől is eljut a vízhez, és a víztől is a nőhöz. Merülő nőtestektől forr és örvénylik a víz, ők a forraló erő, a mágikus hő forrása, a suhanva sikló habfodrok is nők, a hullámok is nők. Dick Powell tavi világról álmodik melynek befogadó eleme nőtestekből áll, olyan világként álmodja meg a paradicsomot, melynek anyaga nőnemű, sziklái is női formákkal vannak tapétázva. Mindezt Ruby Keeler ölében elszenderedve álmodja s az álomképek ide vezetik vissza, ennek ingereit vetíti ki a dekoratív, tündéri fantasztikumba a nimfa-vízió.

Egyszer két dekoratív pózban elomló nőtest keretezi a lent kavargó vizet, azután meg a kavargó víz a felmerülő lányarcokat. Az anyagok érintkezése válik ünnepi csillogássá, a víz a lányarcokon, az oldódás, olvadás, merülés és vegyülés ígérete, a fény szenzációjaként. Az anyagok egymást ünneplő érintkezése, egymásba merülése dicsőíti a létezést. A nőtestek sorokba rendeződnek, lebegve egyesülnek. Nagy hajóvá formálódnak, mely a kép közepe felé nyomul, majd hidat alkotnak. Új anyagból, lánytestekből szerveződik újjá bármely forma, a szépség anyagából. E világban semmi sincs – sem anyag, sem forma – ami nem szenzáció. A forma megváltja, felmagasztosítja az anyagot, az anyag pedig érzékivé teszi a formát: az érzéki megváltás, az eksztatikus gyönyör üdve a cél.

Két lányfal alkot, a víz színén lebegve, csukódó és nyíló járatot, mely egy behatoló úszónő mozdulatai előtt nyílik meg, s ezt követően, kibocsátva őt, összezárul mögötte. Combok gótikus alagútját látjuk, a homály mélyéből feltekintve a víztükör csillogó felszíne felé. A comb-gótika derengő remegésében átlebeg egy reánk mosolygó lányalak. Feminin és akvatikus magasságokba tekintünk a combkatedrális mélységeiből. Virágokká rendeződik a vízi-tánckar, s a nyíló és csukódó virágok pulzáló élete óriáskerék forgásába megy át. A virág kerékké, órává, mértani idommá, ez pedig pulzáló hússá alakul. Az egymásba fogódzó táncosnők, körben forgó húsgyűrűt alkotnak. Rejtőzködő mélységek homályában vonaglik a hús alagútja. A figurális alakzatok absztrakttá váltak, a geometriai tökély alakzatai pedig újra emberarcokká bomlanak.

A lányok kanyargó kígyókká egyesülnek. Felülnézetből óriáskígyót látunk, mely oldalnézetből a mosolygó lányok húsnemű tavirózsáivá változik. A paradicsomi fa virága, gyümölcse és kígyója: ugyanaz. Az óriáskígyóvá egyesült lányok sora csak azért bomlik fel, hogy az önmagába záruló kígyó virággá alakuljon. Végül több szintű szökőkút egymással szemben forgó szintjein helyezkednek el a lányok. Testgúlát, nőtortát látunk, mosoly-emeleteket, pózok forgó kaleidoszkópját. Majd ugyanez felülnézetből: húsörvény, tátongó és vonagló animális alakulat.

A tánckép kezdeti alakulatai, mint a hajó vagy a híd, a lányok egyesülő készségének reprezentációi, de már a híd, amint az egymásba kapcsolódó testfalak összezárulását és kinyílását váltakoztatja, áterotizálódik. A húshíd áterotizálódását ismétli a húsvirág pulzálása.

Kis pont minden mosoly, a kollektív alakzat atomja, közelebbről mégis arc, személyiség. Előbb tárgyias motívumokat testesít meg a lánycsapat, míg – a zenés eufória csúcspontján – tiszta geometriává válik tökélyre vitt reagens viszonyuk. A növényi és állati metamorfózisok a kaleidoszkópikus geometriában érnek el a dekorativitás csontvázrendszeréhez, melyből kibomlik az új konkrétum, az új megtestesülés. Minden pillanatban változik az embertestekből szőtt világ értelme, a változás egyensúlytól egyensúlyhoz vezet, s a dekoratív szépségek egyensúlyának forrása a mindent átható szimpátia, a létezők egymásban meglelt öröme. A tökéletesen reagáló, egymásra hangolt emberek cselekvése is érzékelés, befogadás, egymásnak örülnek magukban vagy maguknak egymásban. A létezők egymásban találják meg a lét örömét.

Arcimboldo különböző tárgyakból építette fel az embert, Busby Berkeley emberekből építi fel a tárgyakat. Ott az emberi a nem-emberi groteszk fintora, itt a nem-emberi válik emberivé, a világ virágzása, a lét lüktetése és rendje emberi jelenséggé, s az emberi a dolgok mértékévé. Az emberből épített dolgok ugyanakkor felidézik és visszasugározzák az emberre a „Neue Sachlichkeit" szellős hidegét, melyben az éles körvonalak burka alatt megfejthetetlen titokká válik a bensőség, nemcsak minősége, hanem léte vagy nem-léte is. Arcimboldo groteszkként tálalja a karakterisztikusat, míg Busby Berkeley simára, fényesre politúrozott, makulátlanná vált szépségből építi fel populáris-szürreális groteszk amőba-világát: felfedezi a szépség tökélyének groteszkségét. Az eleven szépségek, miután áthatották a világot, egy új beállításban, miután a kamera szempontot vált, túlvilágian messzi-idegenként tűnnek fel, feloldódnak a tárgyi dekorativitás rendjében, cukrozott világban, túltökélyben, nem-emberi harmóniában. A minden dolgok mértékévé vált ember feloldódik minden dolgokban. Zavarba hozó bűvölet az eredmény: Arcimboldo groteszkje vállalja és feltárja a maga lényegét, Berkeley groteszkje kifényezett szépségként tündököl. A túlszép végül ugyanolyan furcsaságérzést kelt, mint a rút. A legnagyobb gyönyör mélyén ott lapít és lüktet az iszony.

Nemcsak egyik kép megy át a másikba, nemcsak a testekből formált alakzatok váltják egymást, közben absztrakciós síkok is váltakoznak. Mert eme közeg alapsejtje, a lánytest, makrokozmosz és mikrokozmosz egységeként, antropomorfizmus és kozmomorfizmus kettős mágiájával mozgatja az ábrázolt táncot, mely az ábrázoló kamerát, s magát az optikus médiumot is táncra bírja.

A revükép Ruby Keeler arcához vezet vissza. A sztár teste alámerül a kavargó áradatban. Ekkor a kép kitágul, s azt látjuk, hogy az az áradat, amelyben Ruby Keeler alámerült, az ő tenyerében kavarog, melyet a kis erecske alá tart a parkban, ahol Powell elaludt az ölében. Ezt a motívumot később sokan felhasználják (Stanley Kubrick, Greenaway). Előbb őt látjuk a vízben, aztán a vizet a tenyerében. Ez az ébredés: a nimfa-világból visszatértünk a parki randevú létszintjére, a rejtettből a láthatóba, a titkosból a közös világba. Összeborul a pár, a kamera pedig a föléjük hajló ágra lendül, amelyen már ott látjuk a *Kék bársony* című film vörösbegyeit. E pontról is, újabb létszint váltással megyünk tovább. Előbb a színpadképen belüli álomból tértünk meg a színpadképen belüli valóságba, most a színpadkép álvalóságából a filmcselekmény valóságába (mely a néző pozíciójához képest újabb álvalóság): újra rohannak a lányok, a show megy tovább. A revüjelenet elején a trikós lányok berohanó combjait láttuk, most a moziból kirohanó alabástrom popsikat van módunk megfigyelni, a színésznők teste keretezi a szerepek világát.

Shanghai Lil

Az első revüblokkban nászutaspárt láttunk, s az életfeladatokat szerelmi feladatokra cserélő vidám, ünnepi aktust, nászutat. A második aktus a szerelmet mutatja be, mint oldódást, 1./ a természet ölén, 2./ a partner ölében, 3./ s végül egy akvatikus és feminin univerzumban. A második blokk témája a boldogság, a harmadiké a szenvedély. A humorisztikus zsánerképet és az erotikus ábrándot követi az egzotikus kaland. Az egzotikus kalandfilmek és melodrámák szimbolikáját idézi fel: matrózkocsmát, ópiumbarlangot, kocsmai verekedést. A tánckép témája az elveszett szerető, Shanghai Lil keresése. Részeg matrózként jelenik meg James Cagney, s az elveszett emberét sirató Joan Blondell *Gold Diggers of 1933*-beli dalának felel meg az elveszett asszonyát kereső Cagney tánca. Cagney asztalra borult arcokat emel fel a kocsmában. Görbe szájú, feslett, cifra és apatikus, vad szépségeket látunk a bárpultnál. Az elveszett nő keresése kocsmai verekedésbe torkollik, ahogy a *Gold Diggers*-filmben az elveszett férfi keresése a háború képeibe. A *Footlight Parade* utolsó képe, ellentétben a másik filmmel, optimista kicsengésű, s ezt azon az áron éri el, hogy lemond a másik film befejezésének nagyságáról, a végső csúcspontról, a boldogság további fokozásáról. A verekedés végén felbukkan Shanghai Lil. Ruby Keeler új Pillangókisasszonyként jelenik meg, aki elődjének fordítottjaként, nem elhagyott, hanem elveszett és újra megtalált szépség. Mivel Shanghai Lil a középpont, kezdettől őt vártuk és mindenki róla énekelt, most már Cagney az elveszett ólomkatona, aki megtér Shanghai Lilhez. Pillangókisasszony emancipálódik, versenyt táncol a bárpulton szerelmével.

Cagney elbitangolt matróz, ki magányos úton járt Pillangókisasszonya nyomában. Egyszerre megjelenik a hadsereg, a zárókép haditengerészeti szemlévé alakul. Itt is a mámoros és diadalmas menetelést látjuk, mely a *Gold Diggers of 1933* végéről sem hiányzik. A görlök táncának tökélyét az absztrakt kombinatorikáig fokozódó geometrikus kaleidoszkóp hangsúlyozta az előző képsorban. Az új jelenet a gépi tökély és a militarizmus rokon pátoszát jelzi. Az aszfalt szintjéről fényképezett menetelés fölénk tornyosuló ellenállhatatlansága mintha egyszerre hatolna az egekbe s a városba, széttolva a várost, helyet csinálva a belé fúródó, elsöprő és lehengerlő kollektív alakulatnak. Az előző revükép édeni pátoszát, az oldódás kéjét az újban csak a destruktivitás fokozhatja tovább. Az üvöltő vezényszavak, egzaltált katonai drill nyomán, a katonai egységek úgy hatolnak be most a városba, ahogyan az imént a vízi alakulatok fonódtak egymásba. Mindez egy évvel megelőzi *Az akarat diadalá*t, mely hasonló szellemben ábrázolja a népi tér és a belé hatoló alávető hatalom viszonyát, szublimált módon áterotizálva a hatalom képeit, hatalom és nép egyesülését. Mindez, úgy tűnik, innen származik, ahol a motívum még nyíltabban erotikus és éppen ezért karnevalisztikus és eksztatikus jellege sértetlenebb. A lehengerlő militarizmus bűvölete azonos a két filmben, melyet azonban Busby Berkeley jobban kontrollál és sikeresebben humanizál. Miután bemutatta a világot megerőszakoló, a várost magáévá tevő kollektív test erejét és lendületét, megkettőzi a csapatot. A férficsapattal szemben hasonló nagyságú női csapat jelenik meg, melyet az előző drillje már nem jellemez. A két csapat egyesülése szeszélyesen vidámmá teszi a képet: felülnézetből amerikai zászlóvá változnak ember-atomjaink, majd nagy Roosevelt-képet adnak össze. A harcias induló eufórikus zenévé alakul. Miután Pillangókisasszony emancipálódott a katonával, katonák és pillangókisasszonyok két seregként egyesülnek, ami feloldja a férfisereg destruktivitását.

Shanghai Lil is beáll a katonák közé, de azért áll be, immár katona ruhában, párja mellé, hogy az, a lánnyal együtt, elkanyarodjék, félre álljon, s a pár elhagyja a csapatot. Mögöttük elvonulnak a katonák. A képsor a szeretőkön végződik, így a militáris offenzíva is puszta jellé válik, s meg van mentve a szerelmesfilm erotikus jelentése: mégis csak a világ szolgálja az embert és nem az ember a világot. A kiharcolt boldogságfeltételeket sikerült visszahódítani az egyéb érdekektől és az ostromló nagyvilágtól. A világ a boldogságépítés tere maradt.

4.19.4. Busby Berkeley: Gold Diggers of 1935

Hotelfilmi nyitókép

Borostás csavargót látunk a parkban, amint elitmagazint olvasgat a padon. A jobb napokat látott, elavult és rongyos öltöny, a szivar és a magazin háromszorosan mutatnak egy más életszínvonalra, a létszintek közötti feszültségre. Társadalmi alulnézettel indul a cselekmény, a nyomor az alapszint, ahonnan megközelítjük a további szinteket. A nyomor, a szükség, a vágy szemével látjuk őket, azért olyan ragyogóak? Az egész további film az „álmodik a nyomor" témájára épül. A társasélet híreit tanulmányozó rongyos figura a lecsúszottság képzetét kelti. Egy pauperizálódott társadalom képviselője a csavargó, akit, alighogy megjelenik, előznek a padról, a parkból és ezzel a mozivászonról, hogy elhülyült gazdagok kísértetjárása foglalja el a helyét. A szegények is kísértetek, mert elkergetik a szegényt, nincs helye a társadalomban, a társadalom nem értük van, és nem számol velük. A gazdagok is kísértetek, mert elvesztik az érzéküket a valóságos szükségletek és problémák iránt. A két kísértetvilág közé nyomul be a középosztály, mert feltörekvésében valóságos hatalom, de nem elkényeztetett, tétlen osztály, a valóság szilárd talaján áll és nem a valóságos társadalom felett lebeg, megértés és szolidaritás híján. A szociális rokon- és ellenszenvek eme rendszere fogja meghatározni a szerelmi kombinatorika természetét és a cselekmény kimenetelét.

Nagy darab busa rendőr űzi el a chaplini csavargót. Rendőr őrzi a társadalmat, mely így nem az egyének egyesülése, hanem a tehetősek elkülönülése. Ettől lesz a gazdagok élete, amelyet a film bemutat, bolondünnep, özönvíz előtt. A hotelvendégek között emigráns oroszok vannak, akik a parkbeli csavargó előkelő változataiként figyelmeztetnek az élveteg farsangot fenyegető böjtre.

Miután a rendőr közbelépett s a csavargó eltűnt, a kamera bepillant a padon maradt magazinba. Ebben pillantjuk meg a Wenthworth Plaza képét, s a kép elevenedik meg, belépünk a képbe, áttűnéssel kerülünk át a parkból a hotelbe. A keretjelenet után itt indul a nyitójelenet, táncos revüszám, amelyben a tánckar, a takarítók kara, söprögeti, fényesíti, a hotelt. A buzgó szolganép, mely egyúttal lelkes bohóc-sereg, olyan boldog vigyorral és túlbuzgó lelkesedéssel pucolja a hotelt, mintha magának csinálná, és nem szeszélyes, bolond kínzóinak, akik holnaptól benépesítik a ragyogó tereket. Ebben a korban a marxisták a munkadalból akarták levezetni a zenét, sőt olykor magát az esztétikumot, mivel a munkát kellett megtenniük az ontológia alapkategóriájává, hogy a munkást tehessék meg a történelem végcéljává, a materialista teológia földi istenévé és megváltójává. E korban Berkeley, torz fintorral, a munkadal analógiájára, felfedezi a munkatáncot, mint a dróton rángatott bohócok buzgó tüsténtkedését, az ellenállhatatlan ritmus által egyenlősített és rángatott, egyenrángatott szolgaeksztázis boldogságát. Indul a nagyüzem, a nagytakarítást követi a hotelmenedzser nagyképű szózata,

a vállalati filozófia parancsolatainak meghirdetése. Holnap indul a nyári szezon. A *Gold Diggers of 1935* a személyzet gyülekezésével és a hotel benépesülésével indítja a cselekményt. A *Shining* című Kubrick-film a *Gold Diggers of 1935* fordítottja: ott a cselekmény a zárószózattal, a vendégek és a személyzet eltávozásával indul. A *Shining* annak a világnak az emlékeiben él, amelynek sűrűjében mozog a Berkeley-film. A *Shining* annak a pauperizációnak a végeredményéről szól, s annak a lejtőnek az alján mutatja be a társadalmat és az egyént, amelyre éppen csak ráléptek a Berkeley-filmben, ahol még a boldogságmitológián belül jelzi a tendenciákat a boldogság pervertálódó mellékíze. A *Shining*-film két egyenrangú forrása a Stephen King regény és a *Gold Diggers of 1935*. A film ezért azokhoz az esetekhez tartozik, amikor a filmváltozat jelentősebb az irodalmi eredetinél. Stephen King könyve egyszerűen egy jól megírt horrorkönyv, a kísértetszálloda meséje, míg a Kubrick-film az iszonyat mitológiájának és a boldogságmitológiának izgalmas párbeszéde. Kubrick hotelje ugyanis tele van a *Gold Diggers of 1935* boldogságmitológiájának emlékeivel. A Berkeley-filmben nagy ünnep készül, a Kubrick-filmben nagy ünnep zajlott le a múltban. A Berkeley-filmben a szerelmesek ölelése és csókja nyit titkos átjárót, csak a szerelmespárnak szóló kaput a paradicsomba, a Kubrick filmben a magány. A Berkeley-filmben egy átjáró van, mely felfelé vezet, a Kubrick-filmben felemelő és lehúzó erők harcolnak a lélekért, melynek lehúzó erői közé tartozik a társ is, nemcsak a kísértetek. Csak a magány szent, minden társulás szerencsétlen. A Kubrick-film a fikciókspektrum szélsőségeinek kommunikációjaként válik korszakosan jelentőssé. A *Shining* hőse egy régi nyár boldog hoteljét keresi elárvult téli változatában, a nagy életet, a nagy gesztusokat, a hősies és boldog nagyságot. A szavakat és gesztusokat azonban félreértik, a jelek nem őrzik meg jelentésüket, a sorsok kisiklanak. A Berkeley-film arról szól, hogy ha a telet tavasz, a kilobbant életet fellobbanó élet, a válságot virágzás követi, akkor sok mindent sikerül korrigálni, és minden magasabb szinten folytatódik. A *Shining* arról szól, hogy ez az előre vivő hullámzás többé nem folytatódik, nem sikerül többé a magasabb nívóra emelő újrakezdés, s hogy ami nem megy, s mégis erőltetjük, katasztrófához, radikális nívóvesztéshez vezet, pokoli átalakulásokat indít be.

Vendégek

A takarítást és a személyzet szemléjét követi a vendégek bevonulása. Dinamikus vidám zene szól, míg élettel telik meg a hotel. Mivel a hotelfilm cselekménye a zenés-vizuális víziók felfűzését szolgáló absztrakt váz csupán, a film megelégszik egyetlen család bemutatásával. A fösvény milliomosnő és elnyomott gyermekei érkezését követi a bolond milliomosoknál is groteszkebb őrült milliárdos érkezése: őt szánja a milliomosnő lányának, miután fia, aki már négy revügörllel kötött rosszul sikerült házasságot, szerelmi ügyekben leszerepelt, így megnősítése sem lehet a cselekmény érzelmi tétje. A boldogtalan és bogaras gazdagok, a pénzvágyó öreg hölgy, akinek soha és semmi sem elég, és életvágyó gyermekei – a hisztérikus vénlány és a nőbolond óriásbébi – vonulnak be a személyzet hajlongásai közepette, s állnak rendelkezésre a cselekmény bonyolításhoz. A recepciós (Dick Powell) ugyanolyan vendég a szakmában, mint a *Shining* gondnoka: orvosi tanulmányait fedezi a nyári munkából. A rendíthetetlenül kedves, örök mosolyú hostess, Dorothy (Arline Davis) a recepciós menyasszonya, azé a recepciósé, aki – mivel maga is csupa mosoly – nélkülözheti a hostess mosolyát, nincs rá életbe vágóan szüksége. Vagyis: mindkettő találhat magának olyan párt, aki jobban megbecsüli gyógyító varázserejét, szerelmi mágiáját. Az örök jegyespárnak nincs pénze az élet

elkezdésére és a szerelem realizálására, a pénzeszsákok pedig alkalmatlanok az életre, híjával vannak az élet művészetének. A szegény gazdag gyermekeket a derűs, vidám, harmonikus emberek fogják bevezetni az élet művészetébe, ez azonban a gazdagokat beavató szegény pár bomlását jelenti. Két pár jön létre, a hisztérika és a recepciós illetve a milliomos és a hostess (csak az előbbiek szerelmének bontakozását látjuk átromantizálva, az utóbbi komikus mellékszál marad). A két pár születéséhez két párnak kell felbomlania: a bolond milliomoslány és az őrült milliárdos jegyessége éppúgy felbomlik, mint a két kedves szegényé. A két felbomló pár egyike homogénan szegény, másika homogén módon gazdag: a keletkezett párok szegényeket és gazdagokat párosítanak. A szegénynek gazdasági helyzetére gyógyulás a gazdag, a gazdagnak pedig lelki nyavalyáira gyógyulás a szegény: a cselekmény így a szociális és lelki bajok kettős kúrája. Két „aranyásó" révbe ér, s két gazdag visszatér az életbe az őrület, magány határáról. Van egy gazdag, aki javíthatatlan (túl gazdag és túl bolond): a milliárdos; és egy javíthatatlan szegény is van, Betty (Glenda Farrell), a milliárdost zsaroló gépírónő, aki nem szerelmet ajánl, csak pénzt követel, „ingyen" akarja a pénzt, ellenszolgáltatás nélkül, nem a gazdag kell neki, csak a pénze. Ez menti fel a másik két aranyásót, akik a gazdagság fejében szépséget, derekasságot, egészséget és életörömet nyújtanak. A boldogság jó üzletként jelenik meg, s csak az ellenszolgáltatást nem nyújtó parazitizmus erkölcstelenség. A szegény férfi, a glamúrfiú gazdag glamúrlányt kap: a vénlány-sors által fenyegetett hisztérika pedig kivirágzik. A csupa mosoly és harmónia szegény lány ezzel szemben groteszk figurát kap, komikus párt. Ez azért lehetséges, mert a boldogságfilmek kora a nőt azonosítja a boldogsággal s a férfit a boldogságkereső szerepével. Az, hogy Ann (Gloria Stuart), a gazdag lány boldogságkeresőként jelenik meg, fiúsítja őt, s a szerelem adja vissza majd neki, a zord tramplivá válás által fenyegetett szépségnek, női finomságát, légiességét és lágyságát. A hostess csupa megértés, egyfajta ápolónő e bolondok házában. A hotelfilm és a hajósfilm – pontosabban ennek glamúrfilmi változata: a *Traumschiff*-utazás – majdnem teljesen azonosak, a vendégek érkezésétől, s a különleges, világon kívüli beltenyészetben szövődő, kísérleti kapcsolatoktól a köznapi életbe való visszatérésig, a prózában való kikötésig és visszatagolódásig terjed a párhuzam. A hotel, akár a hajó, a kaland „fedélzete", amelynek emberi kapcsolatai csak részben lesznek időt állóak, részben menthetők át a prózába: ez utóbbiak azonban olyanok, melyek létrehozására a próza a maga erejéből nem lett volna képes. A hotel is a „bolondok hajója", s ezt különösen hangsúlyozza a karnevalisztikus miliő, az ünnepi készülődés.

Ann példáján láttuk a nemi differenciálódás kezdeti fenyegetettségét mint első fokon a komikum, második fokon a groteszk forrását. Az elveszett nemi jegyek részben gyermeki tulajdonságokká alakulnak, részben az ellentett nem tulajdonságai lépnek a helyükre. A milliomoslány nem találja, a milliárdos ezzel szemben elveszti nemét. Mosely (Hugh Herbert), a bogaras gazdag éppolyan nyafogó hisztérika, vagy még szeszélyesebb, mint a menyasszonya. A groteszkség nemtelenség (előbb a nem-nélküliség értelmében, később – ha a nem-nélküliség korrekciója nem sikerül – az erkölcsi torzulások értelmében). Ez a glamúrfilmben azért van így, mert csillogó és dekoratív világa igényli az erős kontrasztokat, a nemek kontrasztjaként is számít rájuk.

A gazdag boldogtalan. Nem tesz mást, mint bemutatja, színpadra viszi, szolgálja gazdagságát. A gazdag magányos, mert mindenkit szolgának tekint. A gazdag lány Hamupipőke ellenképe: a szegény Hamupipőke mindig mosolygó, vidám, készséges figura, akinek aktivitásában rejlik szabadsága. Ő az, aki környezete számára nélkülözhetetlenné válik, míg a

gazdag hisztérika a fölösleges ember mint nő. Őriznie kell vagyonát és társadalmi szerepét, be van zárva a hasonló unatkozó emberek, helyzetük rabjai közé. „Miért nem szórakozhatok én is, mint minden más lány, mint te is fiatal korodban?" – panaszolja Ann. Végül kap egy nyarat, azzal a feltétellel, ha ősszel hozzámegy groteszk milliárdosához. Dick, a recepciós vállalja a kísérő szerepét, s menyasszonya, a hostess bíztatja a habozó férfit, vállalja el az ötszáz dolláros munkát. „Minél többet spórolsz, annál előbb házasodhatunk!" A groteszk (Ann-Mosely) pár frigye elhalasztódik, s a haladék az ideiglenes pár, álvőlegény és hamis menyasszony szép szerelmének, az Ann-Dick kapcsolatnak ad egy kis időt. Valószínűtlen pár verseng a groteszkkel, ideiglenes a szükségszerűvel. A mesékben az álvőlegény a hibás, aljas vagy alantas, itt a valóságos, a szükségszerű vőlegény a torz, s a kívánatos vőlegény a tiltott. A valóság a velejéig groteszk és a szépség csak illúzió, de az illúzió kap egy kis mozgásteret, vakációként. A vakáció: valóságos kimenő a valóságból. Ann egy nyáron át táncolhat és szórakozhat, belemehet egy következmények nélküli viszonyba, ha ősztől megtér a valóság parancsaihoz. A tiszta boldogság szinte a fikció távolában van a szükségszerűségek birodalmában, mint a megelevenedett hazugságként, illúzióként élvezett, nem tervezett, hanem költött élet nyara. Élet, mely olyan mint az álom, következmények nélküli játék a helyzettel, s a jelen maradéktalan élvezése. Igazi „álompár", virtuális pár, élet egy kölcsönvőlegénnyel, aki a hostess valóságos vőlegénye, a milliomoslánynak csak képzelt udvarlója. Ez a boldogság itt: ez a kimenő a sorsból, az élet feltartása, elhalasztása és nem fenntartása. Élvezés és nem gondoskodás és nem gondolkodás. A Libidó kitérése az életösztön elől. A *Shining*-ban végig ott van ez a rejtett dimenzió, s ha az ember befordul a folyosón vagy benyit egy ajtón, átjut az üres hotelből egy másikba, melyben ünnep van, vagy az iszonyat tivornyázik, mert a rejtett dimenzió megkettőződik, ha minden lehetséges a jóban, úgy a rosszban is minden megeshet. A kaland kétarcú: katasztrófa és ünnep. A Berkeley-revü koncepciójában azonban a mindennapi élet, groteszk figuráival, már magában is elég katasztrófa, hogy a kaland tiszta ünnep legyen, a szabadság és megkönnyebbülés ünnepe, mely, ha eléggé felszabadult, annyi erőt mutat fel, ami – egy kissé – magához hasonlíthatja az életet. Az ünnep, mint a nagy kaland és a nagy gesztusok ideje, elhozza a boldogságot, s egy más életbe térünk vissza belőle, tehát ugyanolyan beavató funkciója van, mint a harcos kalandnak. A harcos kaland férfiközegével szembeállított női közeg ugyanazt a célt eléri, de szelídebb eszközökkel. A női kaland: nem más, mint az ünnep, a karnevál. Ez a Berkeley-filmek kalandkoncepciója.

Hogyan vág neki Ann a szabadság nyarának? Mi a szabadság aktusa, a felszabadulás kifejezése? A nyár boldogságát két revükép jeleníti meg. Az első a soppingolás, a betáncolás az ajánlkozó luxustárgyak, a kínálat világába, a választás, mint a válogatás beteljesedésének mámora, a világ tárgyi gazdagságával való vidám találkozás, mely a nemmel, a férfival való találkozásra utal, azt készíti elő, amint a soppingolás feldíszíti, szerelmi díszbe öltözteti, ragyogó szépséggé változtatja az ideges lányt. Ruhák, kalapok, ékszerek, frizurák, cipők szemléje következik: a tárgyvilág éppúgy kényeztet és idealizál, mint a férfi gyengéd gesztusai és szép szavai. A revüképet végül a számlát megpillantó anya, a fösvény milliomosnő horror-sikolya zárja.

A nyári szerelem beteljesedése érzelmi és nem testi: a beteljesedés nem genitális, de erotikus aktus, a nőideállá, a Nő Képévé való sikeres átváltozás megpecsételése a férfi szenvedélyes vallomása és az egész világ varázsvilággá alakulása által. Mi más teljesíthetné a

szerelmi miliő faladatait jobban, mint a holdas éj és a tavi lebegés, az égi és földi mélységek találkozása és kölcsönös tükrözése? Esti csónakázásra mennek a fiatalok. „Nézze a sok csillagot! Csillagok milliói! Hogy ragyognak!" – szól a leány, akit a fehér csipkék örvénye vesz körül, melyek által maga is a hold visszfénye, világító másik hold a földi éjszaka közepén. Felcsendül a szerelmi vallomás rajongó pátosza. A glamúrfilm szerelmi dala búgó és hízelgő, hálás és becéző, csendes és lekerekített, hogy halk és teljes érzésként mutassa be a boldogságot. A szeretők bámulva ragyognak egymásra, s marad bennük valami félénk és zavart. A birtokolt boldogság is elérhetetlen, mert az embernek nincs joga rá, s a múló idő a büntetése.

Az Ann-Dick kapcsolat, amely csak kimenő lett volna az Ann-Mosley kapcsolatból, szerelemmé válik. „Nincs jogom hozzá, hogy szeresselek! Ígéretet tettem." – vívódik Dick. Két ígéret is köti, az, amelyet az anyának tett, hogy szigorúan üzleti alapon szórakoztatja lányát, és eljegyzése, a hostessnek adott szava. „Ön...Ön…Egy aranyásó!" – kiált a milliomosnő a pár lebukásakor. A frigy harmadik akadálya Ann adott szava, amely a milliárdoshoz köti. A lehetetlen szerelem katasztrófával fenyegeti a revüfilm lényegét jelentő vállalkozást, magát a revüt, a jótékonysági előadást, mely a hotelban készül. A viszonyok és érzelmek zűrzavarában a hostess indítja el az oldás folyamatát. „Nem illünk össze, maradjunk barátok." – vigasztalja mással rajtakapott udvarlóját. Ő az, akinek arcán soha sem fagy meg a mosoly, akinek kellemes harmóniáját, udvarias készségét nem érik el semmi nemű sorshatalmak. Nyáréjszakai szexkomédia tanúi vagyunk: míg a milliomoslány a recepcióssal randevúzik, a hoppon maradt hostesst a lány bátyja kerülgeti. A szegény férfi számára ragyogó szépségként testesül meg a gazdagság, a szegény lány számára gondoskodását igénylő, szeretetre méltóan szánalmas gyermeteg esendőségként. A szegény férfi szép gazdag lányt kap, a szép szegény lány komikus gazdag férfit, míg a groteszk milliárdos az intrikusnő markába kerül, s ezért kénytelen szabadon bocsátani menyasszonyát. Az első pár idilljéhez és a második szatírjátékához párosul az utóbbinál is groteszkebb játszma, melyben a nő a szatír és a férfi az áldozata. A női szatírjáték nem erotikus, hanem tisztán destruktív, ám a nyáréjszakai szexkomédiában a jó és rossz ösztönök kavalkádja mind a jó megoldás kiérlelésében vesz részt. Mindennek felszínre kell kerülnie, meg kell mutatkoznia, s ezt szolgálja a párok munkamegosztása.

Prostitúció és szélhámosság mint az alkotás keretszituációja

Az álompár turbékolását a zsarolók ricsaja veszi körül. Nemcsak a zsarolónő ostromolja a szerelmeseket, az anya is zsarolja lányát, s a készülő előadást rendező éhenkórász zsenik is a kölcsönös zsarolás viszonyában vannak nemcsak egymással, hanem a prózai zsarolónővel, Mosley titkárnőjével is. Az intrika és a show teremtik azt a zűrzavart, azt a bolondos közeget, amelyben a szerelmesek, a zavarosban halászva érvényesülhetnek, s végül szerencsésen evezhetnek a happy end felé. A cselekmény vihar egy pohár vízben vagy a prekozmikus káosz látogatása a hotelben. Úgy látszik, ezt modellálja minden ünnep, és belőle merít dinamikát a kozmosz, a rend felfrissítésére, regenerálására. A rend, a rendszeres káosz-injekciók híján, átalakul betegességgé. Az ünnep tehát úgy viszonyul a hétköznapokhoz az idők rendjében, mint a cselekvések rendjében a kaland a prózához. A káosz előidézőjeként így az intrikusok kara a szerelmeseknek kedvező feltételek előidézését szolgálja. Ezért sokszorozza meg a film az intrikusokat, zsarolókat: ide tartozik a hotelmenedzser, a két egymással is harcoló művész, valamint a gépírónő.

Az ünnepi készülődést nemcsak zsarolás fűszerezi, a hazudozás is hozzájárul a bonyodalomhoz. Nicolai Nicoleff (Adoplhe Menjou), az emigráns művész előbb felháborodik, amiért revüelőadást várnak tőle, ám amint elcsábítják a dollárban kifejezett összegek, rögtön van ideológiája, mely igazolja a vállalkozást: a populáris művészet fejezi ki Amerika lelkét – szavalja Menjou. A megvetett giccs – ez csak pénzkérdés – „a populáris művészet nagyszerű ideáljává" alakul.

Az orosz zseni vezetésével indulnak a próbák. Ismét a *Shining* felé vezető motívum tanúi vagyunk: a horror-motívumok már az idilli hotel boldogságkoncerpciója fűszereként is jelen vannak, nem kell Kubrick filmjéig várni. Nicoleff harcias kozáktáncot tanít be a társulatnak, nagy bárddal hadonászva vezényli a táncot, amitől a gyengébb lelkek el is ájulnak. A bárdok és konyhakések motívuma, mely itt játékos tematikus alternatíva, nem jut be a nagy revüképek közé. A harcitáncot csak a próbákon látjuk, s maga az előadás, a zárórevü csak mindennek megtisztított, letisztult ellentétét fogja tartalmazni. Mintha a tánc csak rendezés közben, kialakulatlan formájában volna harcitánc, s a rendezés akkor adná át a helyet a bemutatónak, ha sikerült a mozgalmasságot békeként és az eksztázist üdvként megformálni. A *Shining* felé mutató horror-motívum menti fel a szélhámos művészt: a zseni nem közönséges csaló, hanem őrült zseni, akinek többet szabad mint a nyárspolgároknak, ezért kell bárddal hadonászó őrült bohócként fellépnie. Az Adolph Menjou által megtestesített, az étteremben kockacukrot lopkodó esendő figura mégis csak az az alak, akire Berkeley rátestálja filmtörténetet sőt kultúrtörténetet csináló vízióit. Tekinthetjük őt Berkeley karikatúrájának, önarcképének is, ez azonban a *Shining* értelmezését is befolyásolja: ha Menjou esetében a bárd a tehetség mellett szól, úgy a *Shining* terméketlen, sikertelen művésze esetében is a tehetség jele a kisiklás katasztrófájának nagysága. A rettenetes balta annak jele, hogy volt benne valami, nem semmi volt, ami elromlott.

Két dolog viszi bele a zenét a *Gold Diggers of 1935* világába: a szerelem és a show. A szerelmesek soppingolása és kirándulása is revüképpé alakul, s az egész film is a nagy előadás felé halad, amely minden törekvés célját fejezi ki, amikor egyrészt képpé válik minden (a szereplők értékei), másrészt a képek valósággá válnak, megelevenednek, megtestesülnek, s a szerepek átadják előadóiknak az élet kitalált, költött, felidézett örömét.

Két pár talált egymásra, már csak egy zsarolási akció van folyamatban, de ez is a szerelmeseknek használ. Ekkor telik meg a hotel színházterme, hogy kezdődjék az előadás. A cél a kellemesség tökélyeként elképzelt boldogság, melynek szolgáltatói a művészek és a szerelmesek. Ők tanítják élni a világot. Miért sereglenek a nézőtérre a Wentworth Plaza vendégei? Ők, akik megnyerték az élet versenyét, még mindig nem érzik a célnál, az életnél magukat. Itt ülnek már, még többet várnak, mint ami van, holott minden megvan. Egy életen túli életet keres a társadalom fölötti társadalom, überéletet az übertársadalom, s a boldogság lenne, ha sikerülhetne, ez az „überolás". Itt kezdődik a show.

Metaszintre lépünk most át, ahol nem az adott világ reprodukálásával foglalkozunk, azaz nem az életösztön foglalatoskodását kísérjük nyomon. Az új szinten a lehetőségekből választunk megvalósítandóakat, lehetséges világok vándoraként, s ezt a szerepet, a metaszint közegének szerepét játssza a játék, a művészet, az ünnep és a szerelem, melyeket a film összemos egymással, mint az élet feletti élet egyetlen nagy metajátékát kitevő alkotóelemeket, egy lebegő, el nem kötelezett, nem kényszerítő, nem zsaroló és nem számító ellenvilág összete-

vőit. Itt minden azért olyan délibábszerűen megfoghatatlan, hogy meghagyja, sőt előhívja, felidézze, kihívja szabadságunkat.

Az előcsúcs: a tökély

Csak előcsúcs és utócsúcs van, a tökély és a szenvedély két csúcspontja, nincs abszolút csúcs, mert a kettő nem összefoglalható. Indul a revü: holdfényes tisztáson vagyunk, virágzó fák alatt. A virágzás a holdnak virágzik, a tavaszi virágzás nem a nap és a reggel, hanem az este közegében jelenik meg, melyben egyébként inkább a behavazott fenyőfákat mutatják be a karácsonyi levelezőlapok. Ez ábrándossá és titokzatossá teszi a túláradó, termékeny gazdagságot. A rengeteg virág este szűz, mert a méhek nem este járnak, a fantasztikus virágzás nélkülöz a holdfényben minden bujaságot. Így is kell lennie, mivel a szerelmi dal is az ábrándos rimánkodás hangján szól, a nő képét és nem húsát szólítja meg. Maga a nő is, mint a tavaszi fákról lehullott virág, nagy fehér folt a füvön, virág és nem termés, az imént látott fehér szirmok megfelelője egy más szinten, az emberi dimenzióban. A nő fekszik, hallgat, elfogad, a férfi vall, énekel. A hallgató nő a szépség, a férfi pedig az esztéta, a férfi tárja fel, panaszos rajongással, a nő milétét, minőségeit. A nő a lét, a férfi a szó, azaz a létvágy. Meghallgatjuk a virágzó holdas táj néma igézetét megszólaltató szerenádot, s közben a kamera fellendül, távolodni kezd, amíg a két szereplő kis nippé válik, giccses porcelánfigurák, melyek csak játékszerek egy más dimenzióban. Ebbe a dimenzióba emel át a kamera magasba lendülése. Hasonló a két dimenzió viszonya Kubrick filmjében: betekintünk egy játéklabirintusba, s addig közelítünk hozzá, amíg világgá nyílik, s feltűnnek benne a film szereplői. A horrorfilmben az iszonyat bábszínházává minősíti a kamera alászállása világunkat. Berkeley filmjében a rokokó nippecske, szerelmes szobrocska, amivé az eltávolított szereplő vált, egy zongorát díszít, melyen angyalok játszanak, fehér szárnyas szépségek emelkednek ki a mindennek hátterét alkotó, burkoló és otthont adó, megalapozó sötétségből, melynek háttere előtt ragyog a tárgyakat kirajzoló fény. Az angyalok kara zenél a mennyekben, s az angyalszimfónia mozgat bennünket az imént elhagyott, alávetett játékdimenzióban. De most már az angyalokat kísérjük, hozzájuk társul a kamera. Az egy angyalból sok lesz, s a zongorák is sokasodnak. Busby Berkeley csavarodó terében vagyunk, az eget és földet vagy a hét mennyországot összekötő csavarodó kacskaringós térszinteken helyezkednek el az angyalkezekkel kommunikáló zongorák, melyek fölött angyalarcok, glamúrgörlök, az erotika angyalai, egy nem hideg és nem frigid angyaliság tüneményei mosolyognak felénk. A zongorák táncra perdülnek s a kép a zongorák karára tágul, az angyalok eltűntek, s a táncos zongorák magukban mozognak tovább. Maga a zene teremti magát, a zene mozgatja a zongorát, maga a zene válik tánccá a mennyei zongorákban, melyek növényi indákat és mértani alakzatokat képezve tárják elénk a testté lett, tánccá lett zenét. Ahogyan más Berkeley-filmekben hús-utak nyíltak, úgy nyitnak most megtestesült zene-utakat vagy zenélő fény-utakat a zongorák. A többi filmek hús-útjainak zene-utakká való szublimálása egy alkotó gondolatmenet része, mely a szférák zenéjének, a mindenség harmóniájának konkretizáló eltestiesítéseként fogja fel a boldogságot. Ha a hús-utak már nem zene-utak konkretizációi, s a szenvedélyes ember nem a harmonikus ember konkretizációja (ahogy a Berkeley-revük utolsó előtti képe bemutatja a tökélyt vagy a harmonikus embert, utolsó képe pedig konkretizálja azt a szenvedélyek valóságközelibb emberképében), ha magára marad a hús, ha nem az öröm labirintusának

eltestiesítése, hanem maga válik rabtartó labirintussá, akkor dühösen aprítani kezdjük a húst, mint a *Shining* hőse.

Ahogy a táncosok a Berkeley-képekben virággá, mandalává egyesülnek, s az egész szépségéből vezetődik le a ragyogás-sejtek harmóniája, most az egymás felé lóduló zongorák zárulnak össze színpaddá, emelvénnyé, létnívóvá. A tánckar összefoglalódik egy nőben, a sokak egységének szépsége az egység szépségének gazdagságában, középpontba emelésében és ünneplésében ér a gyönyör tetőfokára. S ahogy a szépségek kara egyetlen szépséggé vált, úgy egyesülnek az összezáruló zongorák színpaddá a szépség alatt, a kamera pedig addig növeli felvevő képességét, azaz addig tágul a kép, amíg látnivalóvá válik, hogy a színpad egy nagy zongora teteje, a sok zongora eggyé vált, melynek már csak atomjai a korábbi táncos zongorák. A kamera átfordul a színpadnak látszó zongoráról a billentyűzetre, melyen az angyalkezek játszanak. Az emberek, a szerelmesek álmodtak angyalokról, s az angyalzene álma testesült meg a tiszta zene önmozgásaként elképzelt zongoratáncban. A szférák zenéjéről az őket megszólaltató angyalokhoz, tőlük pedig a róluk álmodó emberekhez térünk meg. Ha fölfelé tettük meg az utat, úgy látszott, hogy a pár csak motívum, mese, attrakció az angyalvilágban, s talán az angyalok is csak a szférák zenéjének illusztrációi. Ha visszafelé tesszük meg az utat, akkor a zongoratánc, majd az angyalvilág foszlik szét, a szeretők álmaként. Mi álmodunk az angyalokról vagy az angyalok rólunk? Mindegy, e szféráknak egyformán szükségük van egymásra, egymáson áttetszésük, összefüggésük teszi ki a boldogság tartalmát. Az angyalok gyertyát fújva aludni tértek, mi pedig az ismét megelevenedő nippre közelítve, az angyali dimenzióból alászállva megtérünk, belépünk a magunk világába. Abból a világból ahol az embervilág volt az angyalok ábrándképe, megtérünk abba a világba, ahol az angyalvilág az embervilág álma. A sziromesőben csókot váltó párt a víz tükrében szemléljük, hogy a tükrözések ragyogó bújócskája itt se érjen véget. Az, ami a pár csókja képének tűnt csak a hulló szirmokkal a víz színén táncoló jelenés. A film pedig halad tovább, a szerelmes park és a holdfényes randevú szintjéről is alább kell szállnunk, ki kell lépnünk a színpadképből, vissza kell térnünk az intrikák szintjére, s a legnagyobb intrikus, a gépírónő narratív mozgósítása segítségével megszabadulni a szerelmi beteljesedést veszélyeztető álvőlegénytől.

Traumatikus csúcs:
Lullaby of Broadway

A komikust követi a tragikus, az ideálist a reális csúcspont, miközben mindezek a kategóriák a revüfilm közegében idézőjelbe kerülnek. A Wini Shaw által előadott dal tágul táncos vízióvá, melyben a revü megtér a melodrámához, a boldogság szenvedélye a szenvedély boldogságához.

Női arc emelkedik ki a sötétből, előbb csak mint kis csillag válik le a sötétség alapjáról, majd lassan közelítve, a csillag-nő hold-asszonnyá válik, mintha az iménti holdas szerelem képéből lenne vendég. Végül kitölti a képet, mintha leszállna ránk a holdkorong. Fanyar arcú, kemény szépség, kinek feladata, hogy alászálljon velünk, bevezessen egy nem meghívó, nem kényeztető, az előbbi revükép hangulatával ellentétes gyengédtelen, kegyetlen világba: New Yorkba. Lassan kitölti a képet, hogy a fájdalom kéjéről és a magány szabadságáról meséljen nekünk. A csillagból és holdból lett női fej képe egyszerre kifordul, a keserűn léha szépség hanyatt fekve néz fel ránk, a szájában lógó cigarettával füstölve. A kifordult, fejtetőre állt, fentet és lentet cserélő arcra közelítünk újfent, mely közben átalakul Manhattan

képévé. Az afrikai kalandfilmek hosszú útjukon anyává váló nőinek ellentéte ez az örök amazon, lelkileg szűz, testileg kurva, New York megtestesüléseként. A kamera lendül, a kép mélyül tovább, hogy alászálljunk a térbe, a nőbe, a városba. A nagyváros rejtelmei, New York rejtelmei, mint egy nő rejtelmei. Ha az előző revükép a pásztoridill hagyományára megy vissza, a második a Sue-típusú városregényig.

Ébredő tagok, kezek, lábak mozdulása. Harisnyát húzó, melltartót csatoló nők. Áradó tömeg. Éledő város, mint Vertov vagy Ruttmann filmjeiben. Már nem utcafilmet, hanem városfilmet látunk: a glamúrfilm, melyet szokásosan és felületesen az avantgarde legszélső ellentétének tartanak, képes az avantgarde vívmányainak alkotó felhasználására. A New Yorkkal azonosított Wini Shaw akkor vetkőzik és karcsú lába akkor csusszan be az ágyba, amikor a többiek nekimennek a gépies napi hektikának: New York éjszaka él, éjszaka pótol, ezért öngyilkos az öröm s halálos a kéj, mert csak a fél élet élő, csak a kimenő a valóságból.

A fejtetőre állt premier planban bemutatott Wini Shaw fordított világ fekete angyala, aki nem ismeri a napfényt, este, a neonokkal ébred, most indul neki a városnak, s nyomában hatolunk be a város és az éjszaka mélyére. Taxiban csókolózik, mulatókat látogat. Wini Shaw és Dick Powell mint szerelmespár nézi a táncot, amelyet megkettőzésük, másik pár táncol, film és néző viszonya jelenik meg a filmen belül, a nézőik érzéseit kitáncoló táncosok képében. A táncos pár megsokszorozódik, a két ember két tánckarrá alakul, s az ily módon felfokozott nemi hadseregek küzdenek egymással. A Fred Astaire-filmekben fog kibontakozni ez a motívum, a sztepp mint férfi és nő vetélkedésének eszköze. A gyönyörök kertjévé átváltozott éjszakai aszfaltdzsungel szép pokol, melyben kéjek kínoznak. Az elveszett paradicsom, melyet az iménti revükép tárt elénk, melyet a rimánkodó szerelmes dalok szólítanak, nem ismeri a kéjt és kínt, csak a megváltott, oldott gyönyört, ezért meg kell térnünk abba a miliőbe, amit az elveszett paradicsom helyett kaptunk, a földi gyönyörök kertjébe, a kéjek állatkertjébe. Az üdv infantilis emlékek foglalatává távolodik, és elfoglalják helyét a szenvedély képei. A szenvedély kéjek és kínok konfrontálása és kettős felfokozása. Az eltömegesedés közvetítette harci mámorrá fokozódik a kéj, újbarbárok, neoprimitívek vad törzseként táncolja körül a tömeg a csókolózó párt. A csók végén, a mámor csúcsán az erkélyre kilépő nő megszédül s a mélybe hull. Üres ágy vár otthon, s a macska a küszöbön nem kapja meg szokott tejét az új reggelen. Ám a kamera ekkor távolodni kezd, s a halott a város képében testesül meg, Manhattan távolképében tér meg hozzánk, a város átváltozik azzá a merengő, dohányzó nővé aki az imént meghalt benne, kihalt belőle: az önelvesztett, öneldobó szépség képviseletévé. Ő a labirintus is és egyben a benne bolyongó. Itt még bonyolultabb a struktúra, mint a *Shining*ban, ahol a férj hajol a kis makettre, melyben ott bolyong a nő és a gyermek.

4.19.5. Melodráma- és komédia-elemek a klasszikus glamúr-revüben
Julio Saraceni: Tánc és szerelem (La edad del amor, 1954)

„No me mires más”

A közkedvelt Soledad (Lolita Torres) búcsúfellépésének tanúi vagyunk, előkelő vőlegény, szépreményű fiatal diplomata ül az oldalpáholyban, akiért, a holnapi esküvő feltételeképp, Soledad elhagyja a pályát. A kiinduló „szerelmi” háromszög tényezői: Soledad, a vőlegény és mi valamennyien, a közönség. Úgy néz ki, elveszi tőlünk kedvencünket a szerencsés

előkelőség, közvetve az uralkodó osztály. Megéri-e az egy beteljesült öröme a sokak elrontott örömét? Vagy Soledad a mi áldozatunk, akinek nincs joga a privát beteljesülésre? Aki mindenkié – a sztár – az nem lehet senkié sem teljesen és egészen. Mi vagyunk a sokfejű, antik mitikus szörny, akinek időről időre áldozatul kell vetni a legszebbet, a legkedvesebbet, hogy tovább forogjon a világ? Ülünk a sötétség (a sötét nézőtér) mélyén, és nem Soledad boldogságát, hanem boldogtalanságát, nem életét, hanem halálát akarjuk „fogyasztani", kínja a gyönyörünk? Melodrámára éhes az élet komédiája? E történetnek csak rossz vége lehet? Privát kínból táplálkozik a közboldogság? A Soledad által leadott boldogságmennyiség a köz által felvett boldogságmennyiség? A konfliktus azáltal mozdul el a döntés felé, hogy a teljes közösség, melynek a mozinéző is része, s az elitközösség, melynek a kérő a tagja, nem egyaránt boldogságképes: az utóbbi közösségnek a boldogság (melyet Soledad személyesít meg), megfekszi gyomrát, mert más értékeket (hatalom, tekintély stb.) részesít előnyben.

Kényszeredett, merev, rosszindulatú, pózoló és pletykás társaságot ismerünk meg az előcsarnokban és a nézőtéren. Az elit ellenáll, nem fogadja be a színésznőt: az öröklött pozíciók ellenállnak a szerzett pozícióknak, a hatalom a sikernek. Szürke, csúnya, rosszindulatú emberek nézik le, vetik meg a ragyogó lényt. A társadalom úgy diadalmaskodik, mint a jelentéktelenek, arctalanok összeesküvése, mely kiküszöböli a minőséget. Az arctalanokkal áll szemben a sokarcú nő. Az öltözőben megismert Soledad vidám és szenvedélyes, felcsattanóan temperamentumos, édes és csípős, zajosan nyelvelő, népi figura; az első revüképben, a színpadon pedig ugyanez a nő teljesen más, a reflektorfényben egyszerre maga a nemesség, a kifinomultság, régimódi édelgő előkelőség, finnyás ízléssé oldott, költészetté párolt spanyol etikett, szűzi magakelletés.

A Berkeley-filmek két – komikus illetve melodramatikus vagy édeni illetve szenvedélyes – csúcspontja az argentin film elején van, s mindkettő a kerettörténetben, a nagyapa megelevenedett emlékei által képviselt múltsíkon jelenik meg: a múlt a világ közepe, ő köti össze az eget a földdel és a jelent a jövővel, mert tartalmazza az élet mértékéül szolgáló nagy pillanatokat és exponálja a jelen feladatait. Ahogyan az a Berkeley-filmekben is lenni szokott, az első kép a boldog szerelem és a kifinomult galantéria kényes idillje, a második pedig a „kesergő" szerelem, a tragikus szerelem megszólaltatása. Az első a kellemesség, kecs, báj, dévajság és humor számára biztosít kiélési lehetőséget, a második a nagyság számára. A költők a „kesergő" szerelem beteljesületlenségét megénekelve írják meg később a boldog szerelem dalait, ez a logikus sorrend, itt azonban, a múltsíkon megfordul minden, a boldogságot követi a boldogtalanság, hogy a múlt elveszett boldogságára válaszolhasson a jelen, a visszanyerés színhelyeként. A puszta nyers élet és az emberi élet különbsége a revüfilm koncepciójában az, hogy az ember feladata: örömmel élni. A revüfilmek egy melodramatikus árnyalatú típusa (pl. *Cover Girl*) ezt a boldogságmunkát kollektív munkaként jeleníti meg, a nemzedékek munkájaként. Mintha a múltsík minden múltakat képviselne, melyekben minden nagy felfedezést, minden születő, lenni akaró és próbáló minőséget, éppen legtisztább, nagyobb, mélyebb formájában, először visszavernek, s csak később nyerhet minden vívmány, egy második történetben, polgárjogot. Így Soledad szerelme mintha a szerelem egyéni felfedezését képviselné, melyet csak fáziskéséssel követhet társadalmi felfedezése, ám talán éppen ez kell a szerelemnek, hogy ebben a kezdeti magára hagyottságban és ellenséges miliőben kiélhesse legnagyobb lehetőségeit, melyekre későbbi, kényelmesebb formáiban már semmi sem

indítaná. A legkisebb gyermek jut a célba, mint a népmesében, de itt, mint pl. A mester és Margaritában, az elsőknek a legnehezebb, tehát nem a célba érő sorsa a legnagyobb sors.

Az első revükép a szerelmi nemesség iskolája, Soledad szerelemre tanítja a férfiakat. A két csúcs, a boldog szerelem és a tragikus szerelem csúcspontja között lép fel a tilalom képviselője. A színésznő kettős öröksége a papnő és a prostituált tradíciója. Már ők, a papnő és a prostituált is, mindketten művészek, ezért terheli örökségük a színésznőt. Egyik a lélek, a másik a test lehetőségeinek megálmodója és kidolgozója: a színésznőben egyesülnek. A színésznő ezért – mint a kerettörténetben láthatjuk – imádat és megvetés tárgya. A kettő – imádat és megvetés, rajongás és szorongás – két alak által képviseltetik. A páholyban ül a feszengve mosolygó vőlegény, s az öltözőbe a vőlegény szigorú apja lép be. A társadalom csak akkor győzhet az egyén felett, ha sikerül a lehető legnagyobb rajongásmennyiséget szorongássá alakítani. Indul tehát a szorongás és rágalom hadjárata. Miután Soledad, a névazonosság alapján, azt hiszi, vőlegényét jelenti be a névjegy, arcán döbbenet váltja le a mosolyt: múmia lép be a vőlegény nevén, azonos arc, évekkel későbbi állapotát előlegezve. Azonos arc, és mégsem az, mert ennek csak része a vőlegény arca. Nemcsak a vőlegény arca jelenik meg, hanem a család és a társadalom időtlen arca, és nemet mond a frigyre. Mintha a kegyetlen jövő, a leélendő élet egésze mondana nemet a következő boldog pillanatra, s ezt a kegyetlen múlt egésze jönne el bejelenteni: az időben tehát nincs helye a boldogságnak (a kezdetnek, az egyéniségnek). Öregember a fiatal helyén: holtak seregeit képviseli, akik felelősségre vonják a készülő jövőt és hozzáigazítják a múlt birodalmához. Öreg arcú örökkévalóság lép be és letilt egy kezdeményezést (kockázatot, spontaneitást). „A boldogságért, amit Ön adhatna neki, nagyon nagy árat kellene fizetnie." –érvel az öregúr. Miután Soledad – egy revükép formájában – előadta a szerelmi nemesség, ízlés és kultúra magasiskoláját, eljön a tilalomfigura, megálljt parancsol, a szociális előkelőség nevében, a kulturális előkelőségnek, s kurvává, áruvá nyilvánítja a szépséget, eleganciát és nemességet, pénzt kínálva a színésznőnek, vissza akarván vásárolni tőle fia szívét és szabadságát. Átokká válik a boldogság, szégyenné a dicsőség és kínná az öröm – figyelmeztet a társadalom. Soledad nem akar a szeretett férfi életének elrontója lenni, magára vállalja a boldogságot fenyegető negatív metamorfózisokat: a szerelem kínját. A férfi nem mondana le róla, mert nem lehetne méltó az áldozatra, ha cserben hagyná a nőt, elfogadva Soledad áldozatát, ezért Soledadnak kell méltatlannak tűnnie, hogy a férfi valóban visszanyerhesse szabadságát, ne pusztán olyan szabadságot ajánljon fel neki szerelme, amelyet vissza illik utasítani. Soledad vállalja a hűtlenség bélyegét, feláldozza magát a diplomata családjának, karrierjének, jövőjének, társadalmi helyzetének és a család által kijelölt menyasszonyának, a problémamentes, egyértelműen hasznos és racionális frigynek, a másik nőnek, akit a szükségszerűség világa szánt a szeretett személy párjául. Soledad döntését követi a film melodramatikus (érzelmi) csúcspontja, Soledad búcsúdala, mely átrezeg az egész elkövetkező cselekményen.

Mindent elveszítve zokog a színésznő, amikor színpadra kell lépnie. A kaméliás motívumot a „kacagj Bajazzo" motívum fokozza tovább, s a kettő összekapcsolása vallomáskényszerként jelenik meg: a szenvedő, tragikus szerelem monológjaként, hitvallásaként határozva meg a film slágerét. A boldog szerelem dalát fényben énekelte Lolita Torres, a szenvedő szerelem dalát a sötétből kiemelő egyetlen fénysugárban, az előbbit népes kistotálokban, az utóbbit intim közeliekbe hozva. A dalban árnyként kínálkozik fel a szeretőnek: örök vágy kínoz utánad, visszhangod, árnyad vagyok. A szerelmi öngyilkosság, a szerelmi halálösztön,

az önkéntes megsemmisülés, a szeretőt a maga megsemmisülésével tápláló szerelmes dala: rám se nézz, mert elvesztettelek téged, engedd, hogy elhagyjon az élet. A szentimentális szerelmi vallás istennője hirtelen véres, kannibalisztikus rítus áldozataként lép fel. Az imádat megeszi, felfalja, széttépi, megsemmisíti az imádottat, a szerelem az emberevés modern változata, e szörnyű szerelemvallásban megeszik az istent: az áldozat azonos az istennel. (Ebben az értelemben, a melodrámákba foglalt szentimentális szerelemvallás nemi interpretációja értelmében, Jézus is metaforikus nő volt, nőférfi, aki felkínálja magát áldozatként, azaz ezúttal egy férfi teljesítette, töltötte be azt a szerepet, amit a dolog természeténél fogva szükségszerű módon valamilyen szinten minden a természet és a társadalom által előírt szerepét végigjátszó nő betölt, a legutóbbi időkig, egészen a jézusi képlet fordítottja, a férfinő, a fallikus nő születéséig.) A mágikus gondolkodás ősforrásaiból megújított latin-amerikai kereszténység legprimitívebb, legelementárisabb hatóanyagaiban izzítva fedezi fel újra és tartja életben, amikor másutt már kihalóban van, a melodrámát. A kritikusok nem figyeltek fel rá, hogy a latin kultúra nemcsak a regénynek, ezzel egy időben a populáris kultúrának is alternatív formát adott.

„Ne nézz többé rám!" – énekli Soledad. A nagylelkű búcsú egyben obszcén vallomás. Obszcén, mert megvallott örök vágyával másé lesz, a kis emberé, aki a színfalak mögött ácsorogva kivárja a sorát, s még egyszer obszcén, mert ez a kis ember is csak mellékalak lehet életében, hiszen Soledad a közönségé. Olyanhoz kell mennie, aki nem zavarja meg a nagyközönséggel való nagy szerelmi háromszögének újratermelését. A nagyság nem lehet magántulajdon. Obszcén a szerelmi lemondás mártírjának szituációja, mert egy életen át másra vágyik, és nem arra, akivel ezt az életet leéli. Azért is obszcén, mert a tömegnek adja elő a vallomást, ami egyetlen férfinak szól, s amit neki nem mond el, tőle megtagad. Obszcén továbbá a vallomás, mert a mutatványként előadott valódi búcsú végén valódi könny jelenik meg a nő arcán, az összetört lélek exhibicionizmusa mint szórakoztatás. S ennyi sok obszcenitást végül is a szűzasszony típusának születéséhez kell mozgósítani, megteremteni a nő képét, aki nem adja oda a lelkét, magányos marad, nem birtokolható, a kapcsolatban is elérhetetlen, ölelve is távoli.

A *Tánc és szerelem*, igen jó érzékkel, a melodramatikus szükséglet lényegét valóban gyökerénél ragadva meg, A kaméliás hölgy modelljét, a lemondásra alapított negatív beteljesedéssel, az önzetlenség ekstázisával, az anya-melodráma mélyebb modelljével egyesíti. Felismeri anyaszerep és szeretői szerep, konkrét anyaideál és általános nőideál egységét az istenevő szerelemvallás transzcendentális kannibalizmusában. Soledad áldozatának értékét, súlyát növeli, hogy az áldozat bűntelen, áldozata nem vezeklés. A konvencionális kaméliás hölgyek még a sok véletlen partnerért fizetnek az egy szükségszerű partnerről való lemondással, a mennyiségért a minőséggel, az epizódokért a sorssal fizetve vezekelnek, hogy megtisztuljanak.

A szerelmi hőstett lehetőségének feltétele a szerelmi tragédia közege, az örömellenes világ (a rang és tulajdon világa, a hatalom és – legalábbis lelki – terror világa). A szerelmi tragédia a múltban játszódik: a jelen a boldog szerelem beteljesülésének színhelye. De ha a múltban nem válik boldogtalansággá minden boldogság, s ebben a közegben nem születik meg a nagyság, a jelenben nem válhatna minden boldogtalanság boldogsággá. A jelenbeli édes boldogság kisugárzója a múltbeli keserű boldogság, az élvező boldogságé a boldogan szenvedés. A szerelmes asszony, aki megmenti szeretőjét a halálos boldogságtól, a szenvedély kínjaitól, nemcsak szeretője karrierjét váltja meg, hanem a gyerekek, a jövő szelíd boldog-

ságát is. Az anya azzal fizet a sorsnak, amit lánya számára megvásárol a sorstól, a köznapi élet szelíd boldogságával.

A cselekmény erőforrása a múlt síkja. Első Soledad erősebb, mint Második Soledad. A kielégületlen síkon játszódik a nagy dráma, a kielégülés síkja lefokozott. A drámai beteljesedés, az erős személyiség, a nagy gesztus, a szellemi nagyság: a beteljesületlen sík jelenségei. Az érzés a beteljesületlenségben teljesül be, az érzés és az érzékiség különbségében, a lelki szenzáció és a testi szenzáció különbségében. Hogyan lesz a szükségletből vágy? A boldogtalan szükségletből lesz az időkön át továbbhangzó, nemzedékeket kísérő dallam. A vágy az örökre elveszett, végérvényes távollétbe burkolózott nagy szépséget és szép nagyságot, a megtagadott vagy eltékozolt, fel sem fogott vagy nem eléggé értékelt értéket keresi a jelenlét jelölőiben. A nézők, a mozinak nevezett barlang falára meredve várják a kívülség, a múlt, a túlvilág, az elveszett otthon megtestesülését, Lolita Torrest, az anyaistennőt, jöjjön elő, térjen vissza a mozisötét által mímelt világéjszakából. Az esztétikum a jelek felidéző kapacitásának köznapi életben ismeretlen radikalitása, melyet a film visszavezet eredeti mágikus gyökereihez.

Szentség és paradicsom szembeállítása segítségével építi ki a klasszikus melodráma – amelyre a revüfilm már csak egy múltsíkba bezárt, elveszett dramatikus minőségként emlékezik –, a boldogtalan tudat eksztázisát. E kitüntetett múltban – melyben élni nehéz feladat és nagy kitüntetés – a kielégületlenség jelenik meg heroikus világként. A heroikus világ az ősi mítoszban a kultúra alapítóinak világa; a modern mítoszokban a szubjektivitás igazságainak, az értelem alapítóinak, az emberlét lelki formába öntőinek tevékenységi tere, szenvedéstörténete. A klasszikus polgári nevelődési regényben az életnek nekirontó szubjektum „szarva kicsorbul" a társadalmi viszonyok ellenállásán. A populáris mítoszban a társadalom „szarvai" csorbulnak ki a kielégületlen szubjektív igazság örök visszatérésének ellenállásán. A polgári elit egészében kifáradt, a polgári kultúra egészében megtért és mindannak szolgálatába állott, ami ellen kezdetben lázadott. A polgári kultúra ugyanazt az utat tette meg, mint a polgárifjú: utolsó lázadása, a hatvannyolcas generáció műve, melyet a legszemérmetlenebb megtérés követ, amely a kegyetlen, hideg, szolidaritást nem ismerő és a kultúra egészét antik cirkusszá és modern show-vá változtató neokapitalizmus születéséhez vezetett. A polgári szellemtörténet „rajongó ifjúkora" lecsúszik a populáris kultúra legtriviálisabb szintjeire, melodrámaként gyászolva a tragédiát, revüként a románcot stb. A hatalmi és gazdasági centrumban ezt a populáris kultúrát is kiszorítja a destrukció cirkusza, egy új, démonikus populáris kultúra, melynek célja valamiféle janicsárnevelés, de annál erősebb fejlődési impulzust kap a perifériára szorított melodráma az indiai filmgyártásban, a thaiföldi melodrámában, a mexikói telenovelában stb.

A film végső hatóelemeire egyszerűsítve foglalja össze a dramatikus és elbeszélő kultúra hagyományait, a revüfilm pedig azt teszi a filmmel mint a film az elbeszélő kultúrával, még egyszer egyszerűsít, grammatikájára mezteleníti a mítoszt, alapkomplexusai csontvázára az érzelemvilágot. E dramatikus végképletek világát tanulmányozva azt látjuk, minél többet őriz a revü a melodrámából, annál eufórikusabb édenné alakítja az érzelmi poklok emlékeit. Melodráma és komédia párbeszéde, a revü álomszerű dallam- és vízióvilágának oldott édenébe zárva lehetővé teszi, hogy ne fokozzon le, ne a patetikus kiéleződés megakadályozásában álljon a happy end, de nemcsak a melodramatikus szubsztanciát menti meg a happy end veszélyeitől, az utóbbit is védelmezi, olyan happy endet szolgáltatva, mely – épp a melodráma

mozgósított erőforrásai által – teljes létszerű regenerációt hoz, nem pusztán „normalizáló" rehabilitációt.

A radikális regressziók közegében, ahol a mítosz még mese, de már rítusként kezd működni (s a revüfilm pontosan ez a közeg!), a komédia bohózattá mer oldódni, a melodráma pedig, a női nem legmagasabb megjelenési formáját istenítve, a tragédiával kacérkodik. Bohózat és melodráma a *Tánc és szerelem*ben két különböző létsíkot reprezentáló két idősík. A bohózat a cselekményidő, a melodráma az előidők mértéke. A kaméliás hölgy története a bohózati jelen melodramatikus múltja. Az anya-szentképet az anya nemi életének ténye kaméliás melodrámává bonyolítja, a nőtragédiát pedig a vele párosított bohózat fosztja meg a tragikum kultúrgőgjének, a puritanizmus önidealizációjának lehetőségétől.

Ahol él a görögség által megalapozott drámai érzék, ott minden műfaj a tragikum többé-kevésbé oldott változataként jelenik meg, nyomelemei nélkülözhetetlenek, s ez egyúttal azt is jelenti, hogy minden műfajnak van katartikus hatása. A *Tánc és szerelem* cselekménye a melodrámától halad a komédia felé: a kerettörténetben csak egy komédia szereplőinek emlékeiben idéződik fel a melodráma, de ez oda vezet, hogy a melodráma jelenik meg a komédia mélystruktúráiban, s a tragikum jelenik meg – egy revüfilmben! – mint par excellence dramatikus szubsztancialitás. A bohózat úgy oldja a komédiát, mint az a melodrámát vagy a melodráma a tragédiát: oldás helyett ritkításról, könnyítésről, tehermentesítésről is beszélhetünk. A *Tánc és szerelem*-film jelenbeli bohózattal közvetített múltsíkján önálló mozgásteret kap a melodramatika, melyet a revüfilmek egyébként csak oldottabb formában mernek felidézni. A továbbiakban, midőn a revüben oldódnak a melodramatikus emlékek, épp ez a súlycsoport-váltás jelenik meg boldogságként. Az édeni boldogság ellenképeként különül el, koncentrálódik a múltban a tragikus boldogság, pontosabban a boldogító nagyság. Ez aztán úgy áll a jelen mögött, az élet fölött, mint a régi mitológiákban az istenek. Így itt nem az istenek, hanem az emberek boldogok, de az egész világ értékét az adja, hogy létezik valahol az isteni boldogtalanság vagy az emberi nagyság, mint a múlt és az elbeszélés palackjába zárt szellem.

Aranyásók és meseautók

Az egzotikus kalandfilmben a nő az arany, a *Gold Diggers*-filmekben a férfi a kincs, pontosabban a férfi zsebében van a pénztárca és ebben a kincs. A *Tánc és szerelem* bohózati síkján lejátszódik egy *Gold Diggers*-típusú revüfilm, de a melodramatikus múltsíkon, az elmúlt idők barlangjában van elrejtve a valódi kincs, a nő, vagy a jelenidő vidám nőjében a múlt tragikus asszonyának nagysága. Az élmény a komédiában talál melodramatikus mélységet, a komédia Ariadné-fonalát követve jut el a melodrámához, a cselekmény azonban a melodrámából vezeti le a komédiát. Poétikailag a tragikumot keretezi a komikum és a melodrámát a bohózat, mitológiailag azonban fordítva van, mindent az előbbi minőségek tágasabb, kozmikusabb miliője határoz meg. Nézzük most a film jelenidejét, mely megfelel a Berkeley- és Fred Astaire-filmek cselekményének. Itt is megvan a hisztérikus sztár és a nagyra hivatott kóristalány. Itt találjuk az amerikai revüfilmekből ismert aranyifjút, aki legfelül van a pénz világában, de alulról kell kezdenie a színpadi világban. A jelen-cselekmény hősei a kezdő zeneszerző (= a diplomata fia) és a kóristalány, a színésznő lánya. A lány beprotezsálja a fiút a színigazgatónál, a fiú pedig titokban pénzeli az új revüt (mindez a *Gold Diggers of 1933* alapszituációja). A fiatalok titkolóznak, egyik az anya hírétől, másik az apa

pénzétől szeretne emancipálódni. Az önkéntes self-made man autója nem a színház előtt parkol, kompromittálná a fiatal zsenit a bohémvilágban. Jelen van a meseautó-tematika: a fiatalember azt hazudja, nem az övé az autó, s ál-szegényként fuvarozza a lányt (*A meseautó* és a *Címzett ismeretlen* idejéből való motívum). Miután látjuk az állítólag éhező barátjáért aggódó lányt, a fiatalembernek lucullusi vacsorát kínálnak otthon a hajlongó lakájok.

Szerelmi halál

Soledad halott, a szerelem halottja. Ha tovább élne, a rezignáció szimbóluma lehetne, így a kompromisszum mentes szenvedélyé, mely az ellenséges viszonyok között negatív beteljesedést él át. A teljesség akarata a negativitás teljességét is előbb akarja, mint a banalitást. A szerelmi halál az ideállá, képpé válás módja. Nem zavarja többé a véletlen lét, gyengeségeivel és kompromisszumaival, a lényeg egységét és teljességét. Nemcsak arról van szó, hogy a reális nő zavarja a férfiak nőképét; arról is szó van, hogy az ember önképét szakadatlan megalázza és korrumpálja a realitás. Ha az (a valami, bármi), aminek lenni kell(ene), nem lehet, kivonul a képek világába. A lényeg, mely magára akar találni, elhagyja a realitás roncstelepét. A lényeg, az élet disszidense, biztonságba helyeztetik a halálban és a múltban. A tilalmak, nehézségek távolító, idealizáló hatását a legnagyobb szerelmi hőstett, a szerelmi halál teljesíti be.

A színház pincéjében, régi díszletek groteszk mesevilágában, mely földalatti, mint a sírok, és rejtőzködő, mint az emlékek, áll az anya kísérteties képe, életnagyságú anyakép, tárt karral, odaadón és mentegetőzve, szenvedélyesen és szolidan, frivolan és tisztán, vádlón és megbocsátón. A megcsalt remény, a teljesületlen vágy két élete: az egyik *Az opera fantomja*, mint maszkulin változat, és a másik, a feminin *Tánc és szerelem* – a revüszinház fantomja. *Az opera fantomjá*ban bosszúálló vággyá alakul a kielégületlenség, a *Tánc és szerelem*ben ajándékozó áldozattá. Az opera fantomja ördöggé változott, Soledad romlatlan szépségben éli át pincelétét, alvilági száműzetését. Az opera fantomja öl a fiatal sztárért, a revüszínház fantomnője újjászületik benne. Az előbbi elválasztja a szerelmeseket, az utóbbi összehozza őket. Soledadot, megrágalmazott pinceegzisztenciájában, a zene képviseli, akárcsak az operaház fantomját. Soledad búcsúdala kíséri, élet felé vezető útján, a vidám lányt: a kielégületlen, beteljesületlen vágyak vigyáznak a világra, a melodráma vigyáz a revüre. Soledadi vonásai nyitnak meg az új Soledad előtt minden kaput: a beteljesületlen szenvedély kísértete a szépség. A múlt árnyai csak egy készülő, ha nem is nagyobb, de árnytalanabb szépség, új élet negatívképei. Azaz minden későbbi szépség csak az ősalak, az árnyalak másolata. Az árnyék levonata a csillogás, a tragédiáé a komédia. Sajátos, eredeti glamúrfilm-poétika ez, a szentek szenvedéstörténetein iskolázott latin kultúra glamúrkoncepciója.

E dramatugia lényegét csak akkor világíthatjuk meg, ha olyan fogalmakat vezetünk be, melyeket a burzsoá szkepszis régen elvetett. A tanulság az, hogy a polgári tudattalanban minden él, amit a polgári tudat megölt, megtagadott, elfojtott magában. A tilalom eredménye a szerelmi hőstett, ezé pedig a szerelmi csoda. A szerelmi csoda azért lehetséges, mert a szerelmi hőstett új képet ad az emberről, mely megcáfolja szorongásainkat, falszifikálja a kishitűség és cinizmus prognózisait. A film elején úgy tűnt, a szerelmi rajongás az érzelmek kiskorúsága, s a felnőttség kijózanodás. A film elején ez a „hivatalos ideológia" a meghatározó erő, amely legyőzi a szerelmi rajongást. A későbbiekben azonban a szerelmi mártírium példaadása győzi le a hivatalos ideológiát. A kezdet szkepszise egy barbár világ álfelnőttsége, míg az érett kultúra az unoka szerelmének szövetségese. A jelenben az apa a boldogság ellenfele,

akit a múltban apja fosztott meg a boldogságtól. A jelenben az a nagyapa ajándékozza az unokának a boldogságot, aki az apától elvette.

Készül a show. A színigazgató lelkesen kiabál: „Nem volt ilyen revü Soledad óta!" Az apa azonban előveszi a páncélszekrényből a búcsúlevelet s a színésznő fényképét. „Szerettem egy nőt! Megszökött egy színésszel az esküvőről." A hamis nőkép, melyet – Soledad áldozatára építve – a nagyapa kreált, s az apa tovább ad, az unoka szerelmét is tönkreteszi. Hősünk szerelmére, az új Soledadra támad a kísérteties fantomkulisszák között, a pincében: „Az apám a te anyád áldozata volt!" A hősnő szakít, de a nagyapa közbelép: Soledadról mesél unokája szerelmének. „Itt állt, és ijedten nézett rám."A tiltó személy kérőként tér vissza, egy élettel később, az apához, a kegyetlen, csalódott emberhez pedig pótanya jön el, Soledad képviselője, emlékének őrzője az egykori öltöztetőnő, kiben a *Rebecca* házvezetőnőjének kísérteties típusa fordul pozitívba. Nagyapai levél s beváltatlan csekk a szerelmi áldozat bizonyító anyagai.

Az apa a társadalom szellemét képviseli, Soledad – mint misztikus anya – a pár védőszellemét. Első és második Soledad ugyanaz: Lolita Torres, – három polgárnemzedék küzd a kétarcú nővel. A férfi más az egymást követő nemzedékekben, a nő ugyanaz: relatív férfiak váltakoznak a nagy anya, az örök nő, a szerelem-istennő, az áldozat mellett. Soledad a pincevilági száműzetésből az egekbe emeltetik, képe felkerül a pincéből a színház homlokzatára, anya és lánya teljesen eggyé olvad, az előkelő családba született bohém unoka ugyanazt a Lolita Torrest – frivol nőbe oltott áldozatot, szűzbe oltott nagy nőt, heroikus anyát – szereti, aki majdnem az anyja lett.

Az apa a házasságot végül engedélyezi, de betiltja az előadást. „Ne vegyen el színésznőt! Minden este elveszítené!" A család azért is ellenezte a színésznővel való házasságot, mert „jó rosszlánynak" tekintette, amit az egykori apa, mai nagyapa ki is fejt a kaméliás hölggyel folytatott beszélgetésében. Ezt a konfliktust az akkori vőlegény s mai apa a „jó rosszlány" erkölcsi sterilizálásával, „jó jólánnyá" változtatásával szeretné megoldani, ami viszont ártana a női erotikának. A kedvező megoldáshoz, a korszellem kívánalma szerint, egy kis forradalom, néphatalom is kell. Harc indul az apa által letiltott előadás megtartásáért, az igazgatót, aki engedékeny a zsarnokkal szemben, a kóristák megkötözik, s indulhat az előadás, újra énekel az új Soledad, a szent fantom újra közöttünk jár, de a film szelleme nemcsak a kor szocialisztikus reményeket ápoló Latin-Amerikáját közvetíti, túl is teljesíti a kor szocializmusát, mert a néphatalom egyben nőhatalom, a forradalom kulturális forradalom: az új nemzedék két elválasztott tagja, két nem és két társadalmi osztály képviselője, a nő régiójában, a színpadon egyesül, a hőst kebelezi be a színpad és nem a hősnőt a palota. A férfiak merev világát leváltja a Soledad engesztelő áldozata által alapított érzelmi matriarchátus. Esküvői kép a film fináléja „Minden lány álma a mirtusz…" – énekli a hősnő. „Ez nekik a legszebb virág." Az elvált szeretők végül is a nem-szeretettekkel, köznapi társakkal egymás gyermekének nemzenek társat. A legkésleltetettebb egyesülés, más nemzedékben való, életen túli egyesülés romantizálja és idealizálja a szexualitást. A szülők története folytatódik a gyermekekében, a gyermekek sorsa pedig visszatérés az elrontott múlt el nem rontott múltjához, a kezdet tökéletességéhez.

Az örök visszatérés egy átok megjelenési formája, melynek áldássá kell válnia. A beteljesületlen világ ismétlési kényszerek rabja, a konfliktust a megoldatlanság ítéli örök visszatérésre. A diplomata és a színésznő, az előkelőség és a komédiásnő nem lehetnek egymáséi, de

gyermekeik egymásba szeretnek. A tragikus szerelem mitológiája mélyén nagyon optimista koncepció rejlik: az átok nem lehet a lét módja. Az áldás, mely új, oldott létszintre visz át a defektes szintről, hatalmunkban van, az áldás a csodát szülő érzelmi hőstett következménye. Az élet, lényege szerint, nem betegség.

4.19.6. A boldogság szorongásai. Női félelmek
Mark Sandrich: Top Hat, 1935

A luxusvilág dramaturgiája

A szerelmesfilm a felnőtt élet kezdetére, az életet végigkísérő viszonyok alapítására korlátozza a csalekményt. A partner keresése szembesíti az embert az ideál problémájával: mit vár el a világtól; de a realitásával is, hisz a partner szemével is látnia kell önmagát, s ráébredni, ki is ő valójában.

Eltűnnek a hivatás és a család problémái: szülők és gyermekek nélküli világban él a pár. A luxusvilágra korlátozott cselekmény – amiért a „fehér telefonos" filmeket gúnyolták – leválasztja a vágyat a gondról, a boldogság kutatásának problémáit a társadalmi korlátok és igazságtalanságok problémáiról, nem a testi, hanem a lelki ínséget, nem a nyomort, hanem a lelki nyomort választja kiindulópontul. A luxusvilág feladata koncentrálni és absztrahálni a vágyak grammatikáját.

A boldogságmitológia boldogságjelölteket, reménybeli boldogokat választ kiindulópontul. A cselekmény a társadalom csúcsán és az élet csúcsán játszódik. Szereti a glamúrfilmi boldogságmitológia a mobilis társadalmat, ahol a hierarchia maradványai között is emelőket, átjárókat talál, s csak olyan típusokat vesz tekintetbe, akik esetében ezek az emelők működnek (pl. a gépírónő szerelmi karrierje vagy a művészek karrierje esetén). A szereplők, ha nem is hierarchizálatlan, de kiegyenlített világban élnek: aki előnyösebb helyzetű, annak előnyeit más jellegű hátrányok kompenzálják (pl. a gazdag nevetséges és boldogtalan).

A filmek hősei kivételezettek: tele vannak pénzzel vagy szépséggel és tehetséggel, esetleg mindkettővel el vannak látva. A világ az embert szolgálja, hogy a jól kiszolgált ember önmagával foglalkozhassék. A tárgyai és viszonyai, javai, gazdasági, esztétikai és szellemi tőkéje, képességei által elkényeztetett ember a kiindulópont. Figyelemre méltó tény, hogy ez a társadalmilag problémamentes filmtípus az egyik legfrivolabb képzeletvilág, melyben nem takarják el többé a szerelmesekre nehezedő külső tilalmak és gondok, parancsok és korlátok a frivolitás belső forrásait. Ez az állapot kell, hogy ne csak azt lássuk, mi minden veszélyezteti viszonyunkat, hanem azt is, mennyi veszély leselkedik ránk viszonyunkban. Mennyi problémánk maradna, ha semmi problémánk nem volna! Mindazok a helyzetek kérdésessé válnak, amelyeket végcélnak, megoldásnak hittünk, a végérvényes megmenekülés lelki kikötőinek hitt állapotok és viszonyok végül újabb problémacsomagok.

Fred Astaire zsebre tett kézzel lézeng, egy-két mozdulatot tesz, melyek újakat hívnak elő. Az egymást nemző mozdulatok szabad rögtönzéséből fergeteges világ épül, az indeterminizmus világa, melynek előfeltétele az unalom. Ha a pária eléri a happy endet, unalom fenyegeti őt; itt azonban az unalom a kiindulópont, ahonnan elindul az ember, hogy elérjen valamit. Az unalom mintegy szigetelőként választ el az elintézetlen, forrongó régióktól, a determinizmus világától.

Maszkulin homogenitás

A „harmadik nem" vagy a „társadalmi nem" világában, melyben lebomlottak a nemi dimorfizmusra épülő, századokon át kikristályosodott esztétikai és etikai alternatíva rendszerek, valószínűleg nem fogja érteni a néző a *Top Hat* komikumát, bár már a kiindulóponton olyan motívumokat exponál a film, melyek sok tekintetben a *Mindenki másképp kívánja* és a nyomában haladó egyéb homoszexuális komédiák és melodrámák előzményei. A film hőse öregurak között várja barátját, kivel komikuspárt, míg jövendő partnernőjével való viszonyában majd szerelmespárt alkot. A kiinduló miliő maszkulin homogén közege előbb életen túli, az öregség értelmében a nemiségen túli világként jelenik meg, majd, a barátok találkozása után, a komikum értelmében vett, infantilis, életen inneni világként. A két férfi: színigazgató és sztárja, Horace Hardwick (Edward Everett Horton) és Jerry Travers (Fred Astaire), de – a Berkeley-filmekkel ellentétben – a színházi üzem a Fred Astaire-filmekben alig játszik szerepet, a cselekmény a privátszférában játszódik, egyrészt szerelem és barátság, másrészt a szeretők vetélkedéseként, s a színpadképek – amennyiben a komédia szereplői énekesek, táncosok – csak privát drámájuk illusztrációjaképpen jelennek meg a cselekmény során. A férfi-nő viszony kezdeti hiányát a férfi-férfi viszony tartalmi megkettőzésével húzza alá a film. A komikus barát egyszerre szülő- és házastárs pótlék: kezdetben mindent jelent. Ő ad munkát és együtt élik a férfiak – szalonban, klubban mulatóban – a kellemes, megértő, fel nem kavaró, igénybe nem vevő magánéletet. Miután Horace összevész lakájával, s ezért fél tőle, megkéri Jerryt, hogy költözzön hozzá. „Nem szívesen keveredek bele családi egyenetlenségekbe." – szabadkozik Jerry, de azért odaköltözik. Horace úgy jelenik meg Jerry mellett, mint egy házastárs, Horace mellett pedig hasonlóan jelenik meg, terhes de odaadó gondoskodásával, a lakáj. Így már a kiindulópont is tartalmaz egy groteszk háromszög viszonyt, amely azonban, mivel a homogén maszkulinitás az egymást értő, azonos természetű viszonyok, természetazonos viszonyulók alapvetően lovagias és békés világa – amelyben, mint a kalandfilmekben, csak a nővel kapcsolatban lépnek fel a komoly konfliktusok –, a gubancok csak eme viszonyok teherbíró képességének mércéi.

A kiinduló helyzet komikuma tehát abból fakad, hogy férfi és nő partnerkapcsolatának női pozícióját is férfi tölti be, s jobban játssza e szerepet, mint a nő. Még groteszkebb, hogy a film hősnője mellett is megjelenik egy homoszexuális olasz, a szabó Beddini (Erik Rhodes) aki – a kissé férfiasra vett, amazoni Ginger Rogers mellett – az otthon ülő nő szerepét játssza. Nemcsak Jerrynek férfi a „felesége", hanem a film hősnőjének is. A kiindulóponton így teljességgel összekeverednek a nemi viszonyok: Jerry partnere, s még inkább a partner lakája, gondoskodó, otthonteremtő himnemű háziasszony, míg a hősnő férfipartnere barátnői illetve feleségszerű vonásokat vesz fel.

A *Top Hat* a nemi differenciációból vezeti le az esztétikumot, a keveredésből pedig az antiesztétikus groteszket. Az esztétikum feszesebb világa a nehezítő igényfelfokozás közegeként jelenik meg benne, míg a groteszk a meghitt igénylefokozás közegét hozza létre. A vázolt groteszk nemi viszonyokat változtatja vizionárius képletté a film címadó dalára épülő revüszám (Top Hat, White Tie and Tails), részlet az előadásból, Fred Astaire és barátja revüjéből. A tánckép a filmcselekmény kiindulópontjául szolgáló homogén férfiközeg álomképszerű megkettőzése. Nagyvárosi kószálókat látunk, a felbolydult magány világát, a társtalanok társaságát. A sétálók, kik elmennek egymás és a világ mellett, keresik a konfliktust, kellemesen problémamentes életük nem beteljesült. A kellemes nyáresti korzózás az a

kiindulópont, ahonnan ki kell törni, amelyből remélhetőleg kivált valamilyen felajzó elcsábulás. Fred Astaire egyedül marad, magában táncol a színpadon, esti fényben a gázlámpák alatt. A korzó egyszerre gengszterfilmi miliővé változik: a tánckar egységes arcvonalként lép elő, Astaire pedig sétabotját gépfegyverként emelve, s szteppeléssel utánozva a gépfegyver ropogást, leteríti őket. A partnerek konkurensekké alakultak, a hős pedig, miután legyőzte őket, bravúrteljesítménye eredményeként egyedül marad a színpadon. A csúcson egyedül maradó tánczseni bravúrteljesítményének önfelfokozó eufóriája a nagyobb harmóniákba beleolvadó Berkeley-táncosok boldogságvízióinak ellentéte. A színpadkép férfiai egymás ellen fordulnak: a férfiúi homogén közeg kihívás nélkülisége, másság-hiánya, kényelmes és szakadatlan öntükrözése egyrészt kellemes kényelem, másrészt azonban a kaland hiánya is, unalom. Itt a férfiak egymáshoz való viszonyában jelenik meg az a redundancia, a nárcisztikus öntükrözés végtelensége, amit Orson Welles a tükörteremben megjelenő Rita Hayworth önimádó nőiségének tragédiájaként ábrázol: a csak önmagát tükröző tükör végül eltörik (*The Lady from Shanghai*). A mai filmekben a homoszexualitás az elfogadandó másság szimbóluma, a *Top Hat* viszont a másságtól való szorongó tartózkodásként, nemi óvatosságként ábrázolja, a másik nemtől a saját nemhez való menekülésként. A szerelem a *Top Hat* rendszerében egy további, másik szinten jelenik meg, mint a meneküléstől való menekülés, miután a nemi szorongások ellen védő elhárító mechanizmusok súlyosabb szimptómává váltak, mint maga az eredeti nőfóbia. Camille Paglia a homoszexuális képzeletből akarja levezetni a klasszikus glamúrfilmet: ez minden esetre érthetővé tenné azt, hogy a nőiség, a fantasztikummal és az egzotikummal versengő harmadik nagy különösségként, rejtélyként jelenik meg bennük.

Nyugtalanság

A típus, akit a Thackeray klubban üldögélő Jerry képvisel, nem izgága, nem provokatív, nem agresszív, de kamaszosan elviselhetetlen. Azért nehéz elviselni, mert maga is nehezen viseli el magát, helyét nem találva ténfereg, s a személyek és helyzetek játékszabályait nem ismerve, könnyelműen lép be a félreértett viszonyokba. Jobb lenne, ha nem mozdulna, de ég a tettvágytól. Megnyilatkozásai megannyi kis katasztrófák, de csak amíg idegen térben, idegen előírások terében, zárt viszonyok terében óvatoskodik. Ha fellép a színpadra és elengedi magát: a tétova esetlenkedés bravúrteljesítménnyé változik. A maga területén profi, az életben segélytelen, gyámoltalan. A teremtés zsenije, de az engedelmeskedés nyomorékja. Az alkotásban első, az alkalmazkodásban utolsó.

A suttogások lábujjhegyen járó világában ismerjük meg őt, amint újságpapírt recsegtetve ül a klubbeli öregurak között. Az újság lepedője mögül nyugtalanul kilesve várja barátját, aki a maga baját hozza, nem nyugalmat. Astaire nemcsak örök kamasz, nyugtalansága nemzeti forrásokból is táplálkozik, egy amerikai Londonban, az „Újvilág" embere a „vén Európában". Nem is bírja a magára erőltetett fegyelmezettséget, távoztában pár sztepplépéssel ugrasztja ki az öregurakat foteljeik mélyéről. Már itt, a nyitó jelenetben, gépfegyverként ropog a tett, a mozdulat a nyugvó, szendergő világban. A klub-szcéna az „élethez szükséges" kockázatvállalás, a szükséges agresszivitás dicsőítése.

A Berkeley-filmek boldogságvíziói lekerekítettek és izoláltak. A Fred Astaire-filmek aktivizmusa kezdi elvinni a dalbetéteket a cselekménybe való beolvadás irányába. Már a film elején fesztelenül megy át a két barát párbeszéde dalba. A zenei kép így már nemcsak álomkép,

a drámai monológ jellegét is felveszi. A nőkről elmélkedő beszélgetés megy át a dal monológjába. A dal a belső monológot teszi külsővé, dalban azt is elmondhatjuk, aminek a prózai nyelv nem adna zöld utat. Ahogy a próza témáját dalba fordította az elmélyítés, a dalt táncra fordítja le az akcióra mindig kész, cselekvésre, aktív viszonyra éhes test. Astaire szteppelni kezd, s tánca a dal lefordítása a maga körül táncoló s a nők elől kitérő élet vidám ritmusára. A dupla fordítás, a beszéd-dal transzformációra épülő dal-tánc transzformáció eredményeként éri csak el a vallomás a távoli nővilágot: a tánc megzavarja a hotelszoba alatti lakosztályban lakó hősnő, Dale Tremont (Ginger Rogers) álmát.

Az ágyából kiugrasztott, szendergő magányának kontrasztokat mérséklő, lágy csillogásából a kíméletlen fényre kizavart nő haragja a kiindulópont. A szerelmesfilm nagy pillanata a szeretők megjelenése, feltűnése egymás életében. Így dermed meg Ruby Keeler, amikor a *Gold Diggers of 1933* elején meghallja Dick Powell dalát. Így áll meg, a szerelem villámától sújtva Jávor Pál, a *Halálos tavasz* lépcsőházában, megpillantva Karády Katalint. A villámsújtotta sóbálvány, a régi ember vége csak a szerelmi ráismerés egyik összetevője, míg az aktus másik oldala, az égi jelenést megpillantó üdvözült arc, az új ember kezdete. Az, ahogyan Astaire és Rogers megjelennek egymás életében, a szerelmi ráismerés ellentéte. A harc megelőzi az udvarlást, a harcot pedig az váltja ki, hogy a másik ember eredendő és elementáris bosszúságként bukkan fel az egyén világában. Aludni akaró, felzavart nő tör rá dühösen a nyugodni, leállni nem tudó férfire. A jövendő szeretők a botrány, a zavar, a katasztrófa, a kizökkenő élet motívumaiként lépnek be egymás világába. Az ismerkedés kellemetlenség, a jövendő partner az életünk defektje, melyre legelőbb a kiküszöbölő, hibaelhárító igyekezet válaszol. „Mindig éjszaka táncol?" – támad rá a nő a férfira. „Ha van velem valaki, nyugodtabb vagyok." – mentegetőzik Jerry.

Egy posztmodern filmben a férfi zajos önkielégítését szakíthatná meg a dühös szépség belépése: talán majd elkészül a *Top Hat* „korszerű", posztmodern változata, a *Ken Park* szellemében, hiszen az önmaga körül forgó táncos magányos gyönyöre is merő autoerotika. A kölcsönös maszkulin öntükrözéstől a magára maradt táncos pattogása visz át a magányos maszkulin öntükrözés, a magányos tánc mint öntükröző önmegsokszorozás autoerotikus eufóriájába. Egyszerre ott áll az ajtókeretben a csupa fény szőke szépség, selyem pongyolában: rányit a magányos éjszakai tombolásra, a kisfiúsan infantilis férfival szemben, a felnőttes nővér megtestesítése. Haragszik rá, de azért mulat is rajta. A férfi pedig úgy követi ezután, mint a madárfióka az anyját, mint a világ első gyermeke a világ első asszonyát. Az, hogy követi, a romanci nagy ráismerés rokonmotívuma, de a követés gyermeteg játékossága, kisfiús felelőtlensége összekeveri a szeretőt az anyával, a nő két arcát. E felelőtlen szerelmek ezért kimeríthetetlenül képesek kitermelni és halmozni a nehézségeket, hátráltató motívumokat.

Kerítésen alapuló félreértési komédia

Dale rosszul fogadja udvarlóját, mert barátnője, Madge (Helen Broderick) férjének hiszi Jerryt. Az okozza a félreértést, hogy Madge és Horace nem élnek együtt, még csak egy városban, egyazon országban sem tartózkodnak. Horace valóságos párja, kiegészítője a lakája és nem a felesége. Amilyen széles a luxusvilágban élők mozgástere, olyan felületesek viszonyaik. A páros viszonyok mögött sincs sorsszerű kapcsolat, sem mély megnyilatkozás. A félreértést konzerválja, hogy Jerry pontosan az, akivel Madge össze akarja boronálni hősnőnket, az utóbbi perspektívájából azonban ez úgy néz ki mintha Madge a saját férje karjaiba

tuszkolná őt. Hozzájárul a félreértéshez, hogy Dale is kétértelmű viszonyok között él. Úgy néz ki, mintha Dale az olasz szabó párja, Jerry pedig Madge párja lenne, két mintha-pár áll útjában két valóságos párnak, az egyiket bomlasztva, a másikat megszületni sem engedve. A mintha-pár groteszk pár: a mintapár mint ideál ellentéte. A mintha-párokhoz hasonlít a konvencionális pár, a formális házasságban élő Madge és Horace kapcsolata. Az öreg házasok nem állnak közelebb egymáshoz, mint Dale és a szabója.

A félreértések komédiája a laza viszonyok erózióján, a szerelmi ráismerés elmaradásán alapul, kedvezőtlen, könnyelmű, súlytalan viszonyokon, melyek között nárcisztikus frusztrációként jelenik meg a szerelmi ígéret, szorongásként a vágy, fenyegetésként a remény. Dale beleszeret egy férfiba, akit felpofoz, mert barátnője férjének hiszi őt. Előbb jövendő párja puszta léte idegesíti, később – vélt – erkölcsi állapota háborítja fel. Maga a viszony jelenik meg mint katasztrófa, kényelmetlenség, sőt fenyegetés az önlét békéje számára.

A viharos félreértések közepette születő szerelmespár problémája kettős. A szerető legfőbb problémája szorongó bizalmatlansághoz vezet: a szerető személy, bárhogy szeret, még mindig túlságosan távoli. Minél vonzóbb képet mutat, annál nagyobb a kockázat, s annál nagyobb a csalódás fenyegetése. Akármilyen kedves és meghitt, gyengéd és jóságos partner, nem elégíti ki a tökéletesen megbízható egység s a teljes összeolvadás vágyát. Az ember szeretője, bármilyen kedves legyen, mégsem az ember anyja, nem ígér teljes egységet, s így teljességet sem nyújthat. De nemcsak hogy nem az anyám, másik hibája is van, mely megkettőzi a veszélyt, hiszen azt sem mondhatom el róla, hogy úgy bízhatom benne, mint magamban. Nem tudom, érdekeim mennyiben az ő érdekei, érzéseim mennyiben az ő érzései stb. Sosem lesz belőle én, de még csak magamfajta sem, hisz valami egzotikus lény: más nemű. E szorongásokat húzza alá a film eleji nemi homogenitás, melynek meghitt köznapisága helyébe katasztrófák és botrányok sora lép a másik nem felbukkanásakor.

S még szép volna, ha csak ennyi volna a baj! A pár frusztrálja a szerelmi összeolvadás, az egység, a meghittség vágyát, de frusztrálja a szabadság vágyát is. A pár tagjai egyben önálló személyiségek, akik bizonyos lehetőségeiket a páron kívül, további személyek társaságában bontakoztathatják ki. Így nemcsak az kellemetlen, hogy az egység soha nem lehet elég teljes, az is baj, hogy korlátozza az egyéb viszonyokat. A bosszúság kettős: a szerető elvesz másoktól, s nem nyújt cserében eleget. S a bosszúság nemcsak dupla, hanem a dupla bosszúság kölcsönös is. Az intenzív teljességről is lemaradunk, amit az összeolvadás ígér, s az extenzív teljességről is, amit a viszonyok szabad váltogatása és az egymást nem korlátozó választások pluralizmusa ajánl fel. Egy romantikus szerelmi utópia s egy pornográf erotikus utópia bomlasztják egymást. A komédia bravúrteljesítménye pedig az, hogy miközben a film szereplői egymással kacérkodnak, a kacérság semmire sem kötelező, de mozgalmas közege a műfaj számára is lehetővé teszi, hogy egyszerre kacérkodjék eme ellentétes létlehetőségekkel. Minél többen vágynak a szeretett személyre, s minél inkább csak reánk koncentrálódik vágya, annál értékesebb a szerelme. Léhaság-e a nyitottság vagy a zártság börtön? A szerelmi konzervativizmus a jobb megoldás vagy az erotikus liberalizmus? A vágyott személy sokirányú erotikus aktivitása elképzelhető, a szeretett személyé kevésbé. Az erotikus pluralizmus ajzhatja a vágyat, de az összetartásnak nem használ és az egész élet egymásnak ajándékozása számára nem kedvez. Ki lehet-e térni eme ellentmondások elől? Lehet-e egyszerre akarni kétségbeesett féltékenységgel és megbízható, rendületlen, hosszú távú, a románc nyelvén szólva „örök" szeretettel? Maga a párkapcsolat tartalmazza azokat az ellentmondásokat, melyek

megélése, az ellentmondásos lehetőségeket megízlelő és megelevenítő flörtharc teljesítménye híján a két ember soha sem tudhatná meg, mi lakik bennük és hányadán állnak egymással.

Dale problémája: elfogadni a férfit, aki nemcsak az övé. Ha azzal bíztatná magát, hogy Madge és Jerry már unják egymást, nem lehetne az a ragyogó, büszke amazon, akinek első pillanattól fogva látjuk. Ez ugyanis azt jelentené, hogy a szerelmesek csak bőrfelületüket kínálják fel egymásnak ideiglenes használatra, s nem személyiségük teljességét véglegesen, végtelenségét teljesen. Madge a táncparkett szélén integet: öleljék egymást szorosan! Újfajta szerelmi háromszöget látunk: kínáló hatalom zavarja a pár egyesülését, nem tiltó hatalom. A hiány kínja helyébe a bőség zavara lép. Csak ennyi az egész? Ilyen felületes, könnyed, bagatell? Az egyesülést más egyesülések, a viszonyt a partner más viszonyai zavarják. Hisz ily módon a viszony egyoldalúságra, részlegességre van ítélve, s üldözi a relativitás következménye, a véletlenség és alkalmiság. A más egyesülésekkel összeférő akadálytalan egyesülés vajon még egyesülés-e?

A félreértések komédiája tölti fel a *Top Hat* cselekményét frivol erotikával. A film megfordítja az elméleti monogámia és a gyakorlati poligámia viszonyát: a gyakorlati poligámiát nyilvánítja illúziónak, s az elméleti monogámiát valóságnak. Illúzióvá nyilvánítva jeleníti meg az erotikus liberalizmust. A szereplők szorongásainak képeiként tálalja a – valóban szorongásokkal kísért – vágyképeket. E tekintetben a klasszikus komédia a hetvenes években kibontakozó szexkomédia ellentéte, mely utóbbi a szorongás képeiből is vágyképeket csinál. A *Top Hat*, félreértésekké stilizálva a normasértéseket, fesztelenül és szemtelenül megkerüli a monogámia követelményeit. Egyúttal valami érzelmileg nagyon reális komplexumot dolgoz ki, a monogám vágy kibontakozását a poligám vágyakból, a szerelmi élet kezdetének problémáját, mint jut el az, aki sokat megkíván, oda, hogy egyet szeressen?

Tánc az esőben
Isn't It a Lovely Day (To Be Caught in the Rain)

Első randevú helyett tolakodó nőrablást látunk. Jerry foglalja el a kocsis helyét Dale sétakocsiján. A nőrabló azonban megelégszik a szolga szerepével. Kies parkba, árnyas ligetbe viszi a nőt, s a város és a park úgy viszonyul egymáshoz, mint a köznapi élet a szerelemhez. A férfi úgy akar a nő közelébe férkőzni, elhagyva a szokott viszonyokat, mint az elveszett természetet vagy isteneket kereső nosztalgikus hívő. A liget tehát a szerelem ligete, a kilépés médiuma.

Dördül az ég, nyáresti zápor űzi be a párt a dús zöld mélyén álló fehér pavilonba. A szerelem ligete, a társadalomból kilépett párt körülvevő növényi nyugalom buja békéje nem elég, tovább kell fokozni, hiszen az izgalmas kezdetet kell artikulálni. Ezért indulnak meg az egek, mennydörgéssel és villámlással. Ez a film egyik csúcspontja: tánc az esőben. A víz új, más elemet hoz be a cselekménybe, a játékos lubickolás és a szokott élettel szembeállított újrakezdés, a megtisztulás elemét. Már maga a víz sem a normális élet „száraz" eleme, s a zápor víznek is különös víz, égi víz, mely a magasságokra utal, égi hírnökként, s nem a mélységekhez tapadó akvatikus tömeg sötétségébe hív alá. A levegőben táncoló égi víz egész világot oldó ereje fejezi ki a pár nemes eleganciájának képletét: nem fulladni bele az „elemekbe". Körülveszi őket a karcsú fehér pavilon: az esőben táncolnak, mégsem lucskosak. A tánc az esőben visszatér a *Singin' in the Rain* című filmben, amelyben már nem a *Top Hat* módszere érvényesül, ez a száraz mámor, mely egyesíti az eső oldó hatását az érintetlenség szabadságával, s egyszerre akarja kiélvezni a szublimáció és a deszublimáció teljességét. 1952-re,

úgy látszik, belenyugodnak az emberek, hogy lucskosak, sárosak lesznek az esőtől. Gene Kelly és Stanley Donen filmjében az átgázolás mámora jelenik meg, mely nem fél magára venni az esőt, nem kerülgeti, hanem belegázol a pocsolyák közepébe. A *Top Hat* akvatikus eksztázisát nem fosztja meg légiességétől egy túl direkt erotika, de az égi víz színjátéka sem mossa ki a vízióból a nyáréjszaka zápora által a kerti pavilonban összezárt izgatott testek erotikáját. Óvatosan és érzékenyen kerülgetik egymást, míg fellelkesülnek. Óvatosságuk nem félelem és érzékenységük sem puszta kéjvágy. Megőrzik fölényüket, nem a helyzet rabjai, nem a lét sarában vajúdnak, végül repülnek, de úgy mintha egymás szárnyai lennének.

Fred Astaire és Ginger Rogers táncainak mindig van bizonyos vetélkedő, sőt harci jellege. A szópárbaj megy át mozdulatpárbajba. Vonzás és taszítás váltakozik: az ellenkező Ginger Rogers egy villám hatására Fred Astaire mellére veti magát, de aztán ugyanolyan gyorsan eltaszítja. Astaire a kezdeményező, Ginger Rogers előbb passzív és menekülő, utóbb aktivizálódik. Az eső úgy veszi körül a párt, mint a merengő és rajongó férfi szerelmi rituáléja a nőt. A „száraz" és „hideg" nőt a férfi szavai, gesztusai és mozdulatai termékeny, meleg, tavaszi esőként locsolják, ezért a helyzet lényegéhez az is hozzátartozik, hogy a nő a szunnyadó mag, a férfi pedig a hozzá eljött termékeny évszak. Változások, eltolódások jelentkeznek a szimbolikában, már nem egészen arról van szó, hogy a nő a föld és a férfi a mag, a vetés.

Fred Astaire zsebre tett kézzel, fütyörészve sétál az őt figyelemre nem méltató Ginger Rogers körül. Lézengő, oldalgó mozdulatai mennek át táncba. A mozdulatok szervezetté, a magány aktívvá és nárcisztikusan önteltté válása izgatja a nőt, utánozni kezdi a férfi mozdulatait. Zsebre vágott kézzel sétára kel. Lovagló ruhájában olyan, mint egy másik férfi, fiatalabb riválisa. Kakaskodva követi, ismétli a férfias mozdulatokat. Versengés indul, s az utánzás értelme: én is meg tudom tenni, vagyok olyan, mint te, nem maradok el mögötted. A nő a férfi másolata, versengő reprodukciója, s az utánzás értelme a konkurensek versengése. A párbaj e filmformában a viszony kezdete, míg a westernben a viszony vége; itt külön- ott azonos neműek párbaja; a westernben öléshez, itt öleléshez vezet – mindenképpen dramatikus csúcsponthoz. A revükép egyben a két viszonyrendszer közvetítését is tartalmazza, amennyiben a nő kezdetben a férfi mása.

A másolat azonban ellenképbe megy át, a levonat tükörképbe, az egymásra hangolódott mozdulatok tükrözni kezdik egymást s a komplementer alakulatok most már nem versengő kettőnek, hanem összhangzó egynek mutatják a párt. Reagálásaik már nem az egymásutániság viszonyában vannak, a nő nem követi, utánozza a férfit: az egyidejű tükörmozdulatok összenőnek. Nemcsak a mozdulatok összefonódása egyesíti őket, visszhangozni kezdik egymást. Ha az egyik dobbant, a másik körberepüli őt. A többszörös összhang ily módon való kiépülését követően összefogóznak, s egymást lódítva repülnek körbe, ellenállhatatlan kerengő rohanás képét látjuk az esőfüggönyön át. Nagy villámlás gyorsabb ritmust diktál. A kerengő rohanás, egymás örvényébe merült mámor végül kiviszi őket a záporba: az autonóm tárgylétből a lét ősáramába, identitásból a nemidentitásba, az eksztázis csúcsaként.

Táncokban bontakozik ki férfi és nő harca, összesimulások és elválások, tökélyre vitt egységet kereső oppozíció. Két ember egy akar lenni, ami soha sem sikerülhet, de mindig újra majdnem sikerül. Kényes, szabad, ellenkező, autonóm lények varázsolják elénk az egység tökélyét, olyan különbözést és magányt győzve le, amelyet a győzelembe is magukkal kell vinniük. Fred Astaire és Ginger Rogers táncai két irányban akarják átlépni az átléphetetlent. Egyrészt meglépni a lépést egymás felé, szakadatlan szétválásokat átívelő egységet teremtve.

Másrészt együtt lépni túl a földhöz ragadt egzisztenciaformát, jelképesen legyőzni a súlyt, az anyagot. A súlyos lény dacol súlyával, nem ismeri fel törekvései lényegét a test restségében, s más súlycsoportba táncolja át magát, könnyedebb szintre, ahol a lélek győz, és a test repül. Táncuk az életöröm vitája a gravitációval, a rajongó lelkesültségé a szorongásokkal, a céloké az okokkal, az értékeké a szkepszissel.

A klasszikus revüfilm lehanyatlása után, a hatvanas évek hosszú, lassú musical-kolosszusaival kezdődő pangás évtizedében, a hongkongi akciófilm születéséig nem tudott a világfilm olyan közeget teremteni, melyben az ember egész testével él, kifejti erőit, és perfekt tökélyre viszi aktivitását. A mozgófilm mozgó embert nemz, a cselekvés szobrászataként követeli az embertől a megörökítésre méltó csúcsteljesítmény felvillanyozottságát. A revüfilmben a vita és harc is harmonikus tánccá oldódik, míg a hongkongi filmben a barátság és szerelem is nagy harcokban éri el tragikus csúcsait. A revüfilm a társadalom magasabb régióiban játszódik, az akciófilm az alsókban, vagy legalábbis azokat is meg kell járni hőseinek. A lényeg azonban azonos: az akció ekszтázisa.

A korai Berkeley-revüképek témája a pulzáló vonaglás, nyílás és virágzás, egyesülés, csatlakozás, együttes reagálás általi feloldódás a dekorativitás egyszerű evidenciáiban, a harmónia örök alapmintáiban. A közös beolvadás az egység mintáiba, az illeszkedés általi üdvhöz való felcsatlakozás. A Fred Astaire-revük témája az oldódás egymásban, a partnerben. A Berkeley-filmekben a boldogság kollektív létállapot, a Fred Astaire-filmekben a személy titka. A pár csak a titok megfejtésére létesült vállalkozás. A boldogság útja a Berkeley-filmekben az önfeledés és asszimiláltatás, míg a Fred Astaire-revükben a valószínűtlen egymásra találás hoz pillanatnyi önfeledést. A Berkeley-boldogság beilleszkedés a kozmikus harmóniákba, az Astaire-boldogság kemény autonómiák konszenzuspontjainak kikeresése, a különbségek egységének kitárgyalása. A partnerek nem ismerik egymás használati szabályait: a férfit a kíváncsiság mozgatja, a nőt a dacos ellenkezés. A férfi a megmagyarázhatatlan impulzusokat, a természetes életlendület spontaneitását képviseli, míg a nő a formaadó ideált. A férfi üldöz, a nő menekül, a férfi dolgozik a nő tűr, a férfi becéz, körülvesz és beburkol, mint anya a gyermekét, a nő vetélkedik, mint férfi a férfival. Astaire könnyelmű, Rogers felháborodott. Astaire infantilis, mire partnernője koravén gesztusokkal válaszol. A kölyök és a frigid nővér esete. Mindkettőt a burleszk fenyegeti, mely megkettőződik, a filmek elején látott maszkulin burleszk, a furcsa párok komikuma a férfi-nő viszonyban is visszhangzik.

A csúcs előtt

A Fred Asaire-filmek sajátossága, hogy a csúcspont nem a film végén van, hanem közepén vagy második harmadában. A csúcsot követi így a plátó, ahol a csúcs által új szintre emelt élet viszonyainak van módjuk elrendeződni. A *Top Hat*, a csúcspont bevezetéseképpen, kissé megkavarja a félreértések komédiáját. A nő, aki intrikusnak véli szerelmét, ellenintrikával válaszol. A Don Juannak vélt férfivel szemben meg akarja játszani a nimfománt, a promiszkuusnőt. Dale lerohan az emeletről Jerry Travers lakosztályába s váratlanul az eddig hidegen elutasított férfi nyakába borul, szenvedélyes csókot adva neki. A férfi, aki a menekülő nőt elszántan üldözte, most megrémül, megdermed és elbizonytalanodik.

Dale eljátssza a szeretőit összekeverő változatos életű nőt. Múlt nyáron Párizsban! – meséli. – Nem emlékszel? – kérdezi. A férfi megdöbben, a nő pedig szemrehányóan követeli, emlékezzék párizsi szerelmükre. A férfi valóban kicsit megzavarodik, nem élt szűz életet, s ez

könnyíti most a női cselszövés dolgát. Emlékezni kell egy sosem volt közös múltra. Az egyik szerető követeli a másiktól, hogy emlékezzék a párizsi nyárra. Ez a *Tavaly Marienbadban* – dióhéjban. Üdülőhelyen, a helyi világok fölötti luxusvilág súlytalanságában, szellemi légüres terében, egymást nem ismerő, messziről jött emberek viszonyainak sterilitásában találkozik két ember, Thomas Mann „varázshegy"-lakóinak rokona, s az egyik azt állítja, együtt voltak tavaly egy másik hasonló week-end-rezervátumban, ami a nem-emlékezőt megrémíti, védekezésre készteti, és végül elbizonytalanítja. A *Top Hat* nemcsak előzménye, hanem duplája is a Resnais által rendezett Robbe-Grillet filmnek, mert itt a másik fél is mesélni kezd. A Robbe-Grillet filmben, mely halálfilm módján indul, a konvencionális halálfilmekben ugyanígy jön el a halál, a halál helyére a szerelem is behelyettesíthető. A hivatkozás a múltra az elrendeltség, az örök visszatérés értelmét adja a szerelmi ráismerés pillanatának: mostantól fogva csak te vagy, mert mintha mindig így lett volna, téged vártalak volna, mindig ismertük volna egymást. A *Top Hat* rendkívül sűrített gegformájában ez az allegorikus szerelem- és halálmitológiai jelentés az ellentétébe van burkolva, banálisba, mely szó szerint veszi a tavalyi nyarat, hogy az ember megdöbbenjen: istenem, kivel volt ez a nő tavaly nyáron, kit téveszt össze, szeretői közül, velem! Az előbbi jelentés az egyetlenség és sorsszerűség allegóriája, míg az utóbbi egy erotikus étlap egyik fogásává, erotikus lakoma desszertjévé teszi az embert. A humoros olvasat duplája a melodramatikus allegóriának: az ellentétét is tartalmazza. Mindezzel korántsem merítettük ki a „tavaly Párizsban" értelmét, mely egyúttal a *Casablanca* motívumaként is visszatér, ahol szintén egy elveszett párizsi nyárra hivatkozik a szeretők minden érzése és ellenérzése, ez ott az elveszett és újra megtalált idill mércéje.

Jerry védekezni kezd, felcsillanó szemmel mesél, igen, már emlékszem, s feleleveníti a párizsi nyarat. „És én majdnem elfelejtettelek!" Egymást ijesztgetik szerelmi rémképeikkel, nemi szorongásaikkal. „Ígérd meg, hogy minden úgy lesz, mint tavaly nyáron Párizsban!" A nő végül megzavarodik és elrohan, ezzel meggyőzve ártatlanságáról a kezdetben megrökönyödött férfit. A párizsi nyár átkerül a múltból a jövőbe és a hamis, ideiglenes és képzelt párok nyara helyett így most az ő lehetséges nyarukként átértelmezett ígéret. „Na, mi van, megijesztetted?" – kérdi a megszeppenve visszatért lányt Madge. „Nem. Én ijedtem meg."

A csúcspont

Heaven, I'm in Heaven (Cheek to Cheek)

A lány panaszkodik az asszonynak, vádolja Madge férjét. Az asszony csodálkozik: „Nem is tudtam, hogy ilyen temperamentumos!" Nem is érti a lány panaszait, mert pontosan azt látja legyeskedni Dale körül, férje barátját, akihez hozzá szeretné adni őt, miközben Dale azt hiszi, az asszony a saját férje karjaiba tuszkolja őt. A lány menekülne, de az asszony tartóztatja, s táncolni küldi. Olyan a helyzet, mintha a hetvenes évek valamelyik szexfilmjét látnánk, melyben mindentudó házaspárok avatnak be fiatal szüzeket. Dale, mert vonzza a férfi, végül vállat von: „Ha Madge-nek megfelel, nekem is jó lesz így." – s végre odasimul Jerryhez. A férfi felhangzó dala (Heaven, I'm in Heaven) a lány számára belépés egy titkos világba, határsértés, tabusértés, a tilalmak felfüggesztése, rendkívüli állapot, mely önelvesztéssel fenyeget. Engedelmeskedő mozdulatai ezért képviselnek valami borzongató mámort. A modern szexfilm összes terméke, a nyolcvanas évektől a mai napig, valószínűleg együtt nem mond el annyit az erotikáról, mint Fred Astaire és Ginger Rogers egyetlen tánca. A tilalmakat nem állati problémamentességgel vagy barbár agresszivitással kell felrúgni, táncosaink

mozgásában feltűnő a különös óvatosság. Alig érintik egymást, kezük egymás körül jár, óvatos távöleléssel, a levegőben, mintha nem mernék a másik testét érinteni és ölelni, csak számunkra láthatatlan auráját. Egy érinteni sem merő kéz kísér, a váll felett. Az óvatos figyelem megsokszorozza a testek érzékenységét, már úgy mozognak, mintha mindent tudnának egymásról. Egyúttal olyan gyönyörrel, mintha titkon összefonódó láthatatlan csápokkal volnának tele. Így táncolnak egymás körül, míg összeszoknak, hogy aztán a férfi ünneplő szertartásossággal és meghatott gyengédséggel vegye a nőt karjába, s az óvatos közeledések és rebbenékeny távolodások közepette a testek kétannyit hoznak ki egymásból, mintha gondtalanabb direktséggel kapcsolódnának. A férfi elkapja a nő derekát, s úgy csavargatja, hajlítgatja, mint szellő a füveket, erre Dale a váratlan odaadás feltétlenségével, valószínűtlen íveléssel omlik el Jerry karjában.

Táncuk a viszony óvatos érlelésének és végül a mozdulatok összeérésének története. Egy ponton felcsattan a zene, diadalmasan ritmust vált, s most már együtt repülnek. A hatalmasan csattanó zene mintha egy évtizedekkel későbbi műfajba, a repülő kungfu-filmbe emelne át. A felcsattanó zene ritmust váltását követően az eddigi rohanó röpülést minden mozdulat jelentőségét aláhúzó, minden mozdulatot döntőnek nyilvánító hangsúlyok nagy ugrásai követik. A táncosok mozdulatai úgy váltanak léptéket, mint a harc a hongkongi fantasy filmek csúcspontján, ám itt nem a filmtechnika lassít, hanem a táncosok. A végső csúcs lassított mozdulatai által emelt és röptetett nő elalél a férfi karjaiban a röpülés és hullás végpontján. A férfi is megdermed pillanatra az elomló test fölött, majd gyengéd mozdulatokkal éleszti, ébreszti, a korláthoz kíséri, támogatja, visszaemelve a határok, a korlátok, formák és megállapodások kódolt világába a nőt, aki már olyan volt, mint a láng vagy a szél.

Miután a férfi a kifordult testű nőt, aki mintha más dimenzióba hanyatlana bele, gyengéden visszaigazítja a valóságba, és révbe kíséri, a nő nem tud szólni. A boldogságfilm legnagyobb pillanatában a hősnő úgy némul el a kéjtől, mint a rémfilm hőse az iszonyattól. A férfi derűsen, kérdően nézi őt, de az elnémultan pihegő, légszomjjal küzdő szépség, a kezdeti ájult és néma mozdulatlanságból magához térve friss levegőt keres, kilép az erkélyre. A férfi gyanútlanul könnyed, a nő megrendült. Jerry, mintha nem értené, mi történet, derűs társalgásba kezd. „Miért nem mondja meg, mit jelent ez az egész, én soha sem voltam Párizsban…" – kezdi el Jerry. „Én sem." – feleli révülten Dale. De úgy válaszol, mint aki most érkezett meg valahová, ahol még soha sem volt.

Megoldás

Mire utalnak a félreértések? Mit mutatnak meg a nemi rémképek? A korábbi partnerek bűneit? Vagy a partnerre oda nem figyelő ember felületességét? A csalódás képei? Vagy előítéletek? Az új partnert sújtó előítéletek az előző partnerek bűneiből táplálkoznak, tehát nem egészen nem-igazak, ezért van erejük. „A férfiak mind banditák!" – mondogatja Madge. A férfiak is eltöprengnek, milyen különösek és érthetetlenek a nők. A félreértések komédiája a csalódásokat félreértésekké oldja, így könnyíti feldolgozásukat. Ha mindaz igaz lenne, amit Dale elképzel, nehezebb lenne az egymásra találás, de a film nagy részében azt hiszi, igaz, s mégsem tud szakítani. Így a film mégis csak megterheli a nemek viszonyát mindezekkel a bonyodalmakkal, nem kímél meg tőlük, csupán felgyorsítja és lerövidíti megoldásukat, megelégszik komikus jelzésükkel, ami nem más, mint extrém sűrítési eljárás. Végül mindkét nő megveri párját, Madge okkal, Dale oktalanul, s az oktalanul bántott duplán „bűnhődik", két pofont is kap, egyet a film elején, Londonban, egyet pedig második felében, Velencében. Mivel Jerry a

vőlegény s Horace a házasember, azt is mondhatnánk, Jerry a jövőért kapja a pofonokat. Később Dale fel kell, hogy ismerje, hogy a nő szituációjától sem idegenek e bonyodalmak, s a film végén már nem lehet olyan szigorú, mint az elején, végül ő is belebonyolódott a maga szerelmi háromszögébe, s az ő nemére is rávetődött a zavaros és alkalmi vágyak árnyéka.

A lány rémképeiből élő ál-akadály, a szeretett személy házastársa, megtestesül, de a lány házastársaként. A megzavarodott Dale bosszúból igent mond Albertónak, s hozzá megy feleségül. A film elején Madge tűnt férjét kikölcsönző liberális házastársnak, most Alberto Beddinire vár a nemi liberalizmus (vagy szexfilmi libertinizmus) komikus szerepe. Dale le is feküdne Albertóval, ha Jerry nem kezdene fejük felett szteppelni, most a fiatalasszony nászát zavarva úgy, mint szűzi álmát a film elején. Most a férjtől kellene megkérni a nőt, ha nem oldaná újra a helyzetet a felismerés, hogy félreértésről van szó csupán, nem másé és nem asszony Dale, csak álruhás lakáj adta össze a komikus álvőlegénnyel, nem igazi pap. A félreértések komédiájának könnyű közege lehetővé teszi, hogy magunkat el nem kötelezve, mégis belekóstolhassunk kicsit az ambivalens vágyak kielégüléseibe, de csak annyira, hogy még idejében visszatáncolhassunk.

Vágy és megfontolás vívta harcát Dale vívódásaiban, s a vágy volt a mélyebb érzék, ő vezetett helyesen. A vágy illúzióinak igazsága vezetett a boldogságba, míg a kijózanító megfontolás, morális felháborodás és okos élettervezés igazságainak illúziója csak hátráltatott. A komoly illúziók vidám igazságok általi szétfoszlatását ünnepli végül a cselekmény karnevalisztikus záróaktusa. A *Top Hat* megfordítja karnevál és komoly élet viszonyának komoly felfogását. A félreértések eloszlása után indul a velencei karnevál. A csúcson túli tánckép inkább könnyeden vidám, már nem orgiasztikus. A boldog végpillanat világosan elkülönül az orgiasztikus csúcspillanattól.

4.19.7. Mark Sandrich: The Gay Divorcée (1934) és következményei (A férfi erotikus félelmei)

A luxusvilág érzelmi ínsége

A *The Gay Divorcée* találja meg azt a mintát, amelyet a *Top Hat* tökéletesít és a későbbi filmek ismételnek. A kiindulópont: két amerikai Párizsban, átutazóban: Londonba készülve. Hajón, autón, repülőgépen – úgy táncolnak ezek az emberek a föld körül, mint férfi és nő egymás körül. Kerülgetik: a földet és egymást. A gazdagság e filmekben nemzetközi, csak a szegénység nemzeti, s a nagyváros abban az értelemben világváros (pl. a *Swing Time*-ban), hogy a világhoz és nem az országhoz tartozik. A kisvárosi eljegyzés a nagyvárosban nem érvényes. A *Swing Time* konfliktusa: visszatérjünk a kisvárosba a nőhöz, akiért a nagyvárosba jöttünk, hogy vagyont gyűjtsünk, s esélyünk lehessen megkapni őt, vagy az új milióból válasszunk új párt?

Amilyen nyitott a *The Gay Divorcée* kiindulópontja, egyúttal olyan zárt is. A határok nélküli korlátlanság egyúttal az embert önmagába visszavető magány: csak a magány tökéletes, Astaire bemutatkozó tánca a tökéletes magány gyönyörét (az egyedül maradás forrásából táplálkozó teljesítményt) mutatja be. Az ember erényei magukat igazolják, gyengéit pedig a társ viseli el, de egy tükörkép-jellegű, gyengéiben osztozó, azonos nemű társ, az igazi barát. Az ügyetlenkedve gondoskodó vagy gondoskodva ügyetlenkedő jóbarát olyan otthonos közeget

teremt, melyben nincs semmi követelmény, feszesség, ezért meghitten groteszk. Az egyneműség a nemtelenség kényelmével jár: a szerelmi vágy aluszik, de a barátok házastársakként veszik körül egymást. Az egynemű világban az „egynem" kétnemű, a férfiak egyúttal nők: a két férfi keze apró női bábbá kiöltöztetve táncol az asztalon. Ügyetlenül táncolnak, fel is adják, a nőkre hagyva a fáradságot és glamúrt. Guy (Fred Astaire) és Egbert (Edward Ewerett Horton) barátsága a komikus homogenitás, az önmagába zárt férfivilág humorisztikus öntükrözése. Gyámoltalanságában is gátlástalan ügyetlenkedés kettesben a világ körül. Nem tudnak fizetni a párizsi mulatóban, s Fred Astaire tánccal igazolja a híres sztár személyazonosságát, hogy ne kelljen mosogatással ledolgozni a vacsorát. A szégyenlős vonakodást kitörően virtuóz produkció követi. Fred Astaire csibészes és önironikus vigyora bocsánatot is kér, de haladékot is, tőlünk, a közönségtől, a közösségtől, a konvenciók képviselőinek világától. Kifejezi, hogy jól megvan a magányban, melyet a férfitársaság nem zavar, csak megoszt. Az ember magában többet ér mint kettesben: a két ügyetlenkedő barát egyikét kilökik a táncparkettre, s ebben a pillanatban, az akció és a bizonyítás kényszere pillanatában, magától jön a tökély, a teljesítmény. Astaire első tánca az önmagával való harmonikus – mert elengedő és megengedő, toleráns – viszony kifejezése, mely gyorsan felpörög a tökélyig, mert a türelem és szabadság nemzi a virtuozitást.

A korai Berkeley-filmekben ellentéte hordozza az idillt, a revüképeket átszövik a kegyetlen világ emlékei, a válság és hiány az erőfeszítések csúcspontján adja át helyét a bőség és egység képvilágának, a törekvés és erőfeszítés csúcspontja az idill. A válság, a hiány világa még a tilalmakat is ismeri: a *Gold Diggers of 1933* esetében az atyáskodó bátty, a *Gold Diggers of 1935* cselekményében az anya képviseli a tilalmakat. A most vizsgált Fred Astaire-filmek konfliktusmerítése más. Nézzük a vizsgálandó merítés számára rendelkezésre álló konfliktusnívókat. 1./ A minimális igények frusztrációja az éhség, ínség, hiány és terror mostoha világával szembesít. 2./ Az alapvető személyes igények frusztrációja olyan környezettel szembesít, mely az anyagi igények biztosítása fejében lemondást követel a személyes igényekről, és a jólétet az önmegvalósításról való lemondás fejében biztosítja. E szinten jelenik meg a személyiség harca a korlátozó gondoskodással vagy a szerelmi választás szabadságának követelése és harca az anyagi érdek prioritásával vagy az előítéletekkel. 3./ Az elkényeztetett igények frusztrációja. Ezen a szinten az igények nemcsak a külső feltételekkel és követelményekkel kerülnek konfliktusba, hanem egymással is. A harmadik szinten bontakoznak ki a szubjektum igényeinek belső konfliktusai (alkotás vs szerelem, munka vs család stb.), míg a második szinten az alternatív értékek, konkurens igények egyikét még külső hatalom képviselte. Az első szint kérdése: miért gonosz a jogtalanság? A másodiké: miért kegyetlen még a jog is? A harmadiké: miért ijesztő még a vágyteljesülés is? A glamúrfilm csillogó világa annál ragyogóbb, minél jobban feltornássza magát a harmadik szférába. A harmadik szinten már a kiindulóponton minden megvan, de a szerető, aki az első vagy második szinten még elérhetetlen ideálnak mutatkozott, most, a karjainkban, mintha korlátozna bennünket. Az első két szinten inkább egy-egy társadalmi formáció aktuális nehézségei kerülnek előtérbe, míg a harmadik szinten az emberi természet nehézségei válnak problémává. A most vizsgált filmekben kibontakoznak az életművészet önmagának állított nehézségei, súlyos gonddá válik egy menü összeállítása, és a pincérünk egyúttal kicsit pszichoanalitikusunk is.

Vigyázz, ha jön a nő!

A fantasy-filmben a szorongásobjektum a sárkány és a vágytárgy a nő, a glamúrfilm leggazdagabb, árnytalanabb régióiban a vágyobjektum maga a szorongásobjektum, a nő a sárkány. A Verhoeven-féle *Showgirls* csak végeredményét ábrázolja annak a fejlődésnek, amely már Fred Astaire és Ginger Rogers filmjeiben megindult. Miután a nőt azonosították a sárkánnyal, s eme minőségében még el is fogadták – *Lady Vengeance*- vagy *Shiri*-típusú hősnőként – a fantasy-film eredetileg konkurens fallikus hatalmakat képviselő sárkánya is átértékelődik (pl. *Végtelen történet, Eragon*).

A borzalom a világ fölénye, a hősi harc az én fölénye, a boldogság a „te" fölénye. A másik nem érthetetlen egzotikuma adja föl a problémát. Van-e olyan másnemű lény, akiért nem túl nagy rizikó vállalni a boldogság képletében rejlő kockázatot és kiszolgáltatottságot? A *The Gay Divorcée* cselekményének első szakasza a megtalált és újra elveszett nő keresése. Az ismerkedés színhelye a nemzetközi váróterem, alkalma a vámvizsgálat, melynek kellemetlenségei közepette nagynénje becsípi Mimi (Ginger Rogers) szoknyája sarkát egy bőröndbe. Az ismerkedés módja a katasztrófa: Guy, segítőkészen ügyetlenkedve, de inkább a nő bájaira figyelve semmint a kívánt eredményre, eltépi a szoknyát. A kiindulópont a kártevő segítés története, s a segítő károkozás rossz (mert nehezítő, távolító) szerelmi kiindulópontja nagy kezdőlökéssel dinamizálja a viszonyt. A férfi, akinek szeme fennakad a nőn, a könnyelmű és figyelmetlen közeledés buzgólkodása során bajt okozva, nemkívánatossá teszi magát a nő szemében. A férfi felfigyel a zavartan vergődő szépség meztelen térdére, de beavatkozásával nem csökkenti, növeli a meztelenséget. Segít, de nem a nőnek, hanem a bőröndnek, folytatva annak megkezdett munkáját. Megkettőzi a bajbajutott baját, de a kisiklott lovagi akció új lovagiasságot tesz lehetővé: átadja a lemeztelenített nőnek kabátját. Így végül a nő tartozik, a megkettőzött kellemetlenség fejében, egy kabáttal.

Guy megkettőzi a nő baját, de maga sem ússza meg: amit a bőrönd csinál a nővel, azt teszi a nő a férfivel: a férfi is fennakad, fogollyá válik. A bőrönd is csapda, de a nő is csapda. A férfi élő bőröndje tehát most már a nő, az a tárgy, aki körül táncol, topog, nem szabadulván.

Guy, míg a lakáj öltözteti, ábrándos dalt énekel az elveszett nőről. Az ábránd csábít a nemi identitás otthonosságából a nemi differencia katasztrófizmusába. Az ábrándos vágy nem sóvár, nem sürgető, s nem megalkuvó, nem elégszik meg akárkivel, s még a kitüntetett személlyel való viszonyában sem elégszik meg bármivel. Az ábrándos vágy nemcsak kényes és igényes, furcsább tulajdonsága, hogy nem is célszerű, nem racionális, nem világos, hogy a szeretőjelöltek mit akarnak egymástól. Hiszen, ha a találkozás karambol, defekt és katasztrófa, akkor az új találkozás új karambol lesz, mint Hawks: *A férfi kedvenc sportja* című filmjében, melyben két egymásnak rohanó vonat képe jelzi a csókot. A Fred Astaire-filmek szeszélyes és kötetlen világában, egy tehermentesített világban, melyben minden ajándék, a feleslegesből, a pluszból, és nem a szükségesből épül a boldogság.

A „vigyázz ha jön a nő!" szorongás-mitológiai motívumát a „(ne?) keresd a nőt!" ambivalens motívuma követi. A felírás módjával (!+?) a férfi-nő viszony ambivalens paradoxizációját jellemezve szeretnénk tükrözni a filmkomédia szellemét, Fred Astaire filmjei ugyanis a sophisticated comedy felé mutatnak. Guy, London utcáit járva, három millió nő közül akarja kikeresni az egyetlent. Lendületes képsort látunk: London női arcai, lábai, mosolyai, körvonalai, napban és borúban, ködben és esőben. Annyira keresi, hogy nem látja, karambolozik Mimi kocsijával, mert nem az utat figyeli, hanem a nőket. Annyira keresi, hogy megint túl

nagy lendülettel talál rá. A veszedelmes rátalálás persze ismét elriasztja Mimit. „Két percig sem vártam életemben egy nőre, erre meg már két hete!" – panaszkodik később Guy.

A keresés egzaltációja karambolként érkezik meg a vágy tárgyához. A vágy tárgytalálása és teljesülése közötti nehéz idő nem látszik a tilalom történeteiben; itt ez az idő kerül középpontba: ambivalens szenzációk ideje, ha nem is a szorongás kéje (a thrill), de az öröm és kéj szorongása. A vágy által megriasztott vágytárgy menekül, a keresés ezért üldözéssé fokozódik, méghozzá az amerikai kalandfilm által kedvelt autós üldözés vidám karikatúrájává. A férfi üldözi a nőt, de nem azért, hogy öljön, hanem hogy szeressen. Bár a férfi üldözi a nőt, a férfi ül a kicsi kocsiban, a nő pedig hatalmas, terebélyes és csillogó luxusautóban. Az egér üldözi a macskát, a bárány a farkast? Gépesített női Góliát áll szemben a gyengébben gépesített férfi Dáviddal. Fred Astaire mosolyogva integet, ágaskodik, bámul fel, a magasba, a fölötte elszáguldó, messzeségekbe lóduló csábos fenomén felé. A nő előz, a férfi pedig kitartóan fuldokol a felkavart porban.

Guy nem éri utol a nőt, de mellékutakon elébe vág, hogy elállja útját. A bárány, az egér az útonálló? Az udvarló most útonálló és a nő a zsákmány: pillanatonként fordulnak a szerepek. A nő a zsákmány, de az egér akar macskát zsákmányolni. A szabad akar magának zsarnokot rabolni? A kis autó a nagy elé kanyarodott, Mimi fenyegető mosollyal kérdi: „Elviszi az autóját, vagy nincs már szüksége rá?"

Mimi nem veszi semmibe a férfit, hanem menekül előle. Elutasít, de cifrázza, megadja a módját, s ez jó jel. A nő nemcsak a férfi vágya elől menekül, csak azért kell menekülnie a férfivágy elől, mert van benne hajlandóság. A vágy elől (s egyúttal a menekülés által jelzett saját implicit vágya elől is) menekülő nő a vágy tárgyát bünteti, azaz tárgyukban bünteti a maga vágyait, így már kezdettől fogva kielégíti őket, amennyiben, harcra kelve a tárggyal, vele foglalkozik, konfliktussá mélyíti a kezdeti még üres, tartalmatlan, pusztán lehetséges viszonyt. A Fred Astaire és Ginger Rogers partnerségén alapuló filmekben a kacérság frigid agresszivitás, a női dominancia éréja. A film kihasználja a Berkeley (és Mervyn Le Roy) előző évi filmjében intrikusnőként bevezetett Ginger Rogers határozott egyéniségét, erős alkatát, mosolygó agresszivitását, mely sok humorral és markáns önkarikírozó képességgel párosul. Ez a frigiditás nem hiány vagy betegség, hanem amazoni erény, a feminitás nyugalmi állapota, mely abban áll, hogy a nő nem kénytelen vágyni, nincs vágyra ítélve: nem kénytelen, de nem is képtelen. Akkor kezd maga is vágyni, amikor végül megsajnálja a próbára tett férfit. Meghatódik és megkívánja őt, azaz talán nem is őt kívánja meg, hanem a vágyát, talán a férfi nőképébe, a férfi imádata tükrében megismert új önképbe szeret bele. A lényeg azonban az, hogy szárnyakat kap e képtől, mely a férfinek is szárnyakat ad. Astaire is összeszedi magát, de Ginger Rogers is: az „örök nőiség" itt is „szárnyként emeli" a férfit, de a férfi nőképe, mely számon kéri a nőn ezt az ideált, a nőt mint szeretett nőt emeli hasonló módon önmaga mint adott nő fölé. Az eredményt mutatja be a Night and Day című revükép.

Night and Day

Berkeley lányai munkanélküliek, de ez mindenek előtt kellemes együttlét egy lányszobában, mely időt hagy tervek és szerelmek szövésére. Éheznek, de csak át kell nyúlni a szomszéd erkélyre tejért. Munkát keresnek, de munkájuk felesleges valami: tánc. Férjet keresnek, de milliomost. Fred Astaire sikeres táncost jelenít meg, kit a luxusvilág leválaszt az alacsonyabb konfliktusmintákról. A gazdasági válság és a munkahely dramatizáló funkcióit a partnernő

dramatizáló szerepe pótolja, Ginger Rogers, aki a Berkeley 1933-as filmjében tehetségtelen intrikus és komikus előkelősködő volt. Itt ellenben ő testesíti meg az ideált: az új közegben a férfi szerelmet keres, a nő pedig menekül; keresés és védekezés harcában alakul ki a boldogságminta.

A Fred Astaire-filmekben kreált Ginger Rogers-jelenség már maga is indokolja a menekülő jelleget: nincs helye rajta az árnyéknak, nem botlik meg rajta a szem, de megkapaszkodni sem tud benne, anyagtalan fénylény, inkarnációnak ellenálló fenomén. A szépség lényege ez az ellenállás, a szerelem pedig megtámadja a szépséget és kiváltja védekezését. A nő kép akar maradni, a férfi tárggyá akarja tenni. Mimi meglátja a közeledő Guyt és kimenekül előle az éjszakába, tengerparti pavilonba, a társadalomból a tengerhez, a férfi elől önmagához, holdfényes tenger az eltűnt és megtalált nő háttere, itt tör ki a férfiből a sürgető vallomás.

A pavilonban csapdába esett nő továbbra is menekülne. Elindul, a férfi elállja az útját, ez ismétlődik, ebből lesz a tánc. A revükép témája a tánc születése a holdas tenger szüze ostromából. A filmkomédia kedvelt figurája a feleség vagy a férfival bármilyen okból összezárt, kívánt nő, akit valamilyen okból nem szabad érinteni (pl. *Ida regénye, Nászút féláron, Ez történt egy éjszaka*). Nemcsak „szűzanya" van, be kell vezetni a „szűzfeleség" fogalmát is, s Ginger Rogers lesz eme lényeg egyik ősképe. A férfi ostromolja őt, és a fénylény ostroma során az érzékenység a hatékony, nem a fizikai erő. Pici mozdulatoknak elsöprő hatása van a másik félre. A menekülés mozdulatai rivalizáló párbajjá fejlődnek majd az összefonódásban kialakul az egység perfekciója, végül hajlongva forduló szédület csúcsain röpteti a férfi a nőt, aki a csúcson elomlik némán. Nem tud szólni, csak néz, ragyogó arccal, elmerülve. A férfi mintha nem sejtené, mi történt, könnyedén cseveg s cigarettával kínál, de a nőnek idő kell a visszatérésre. Ginger Rogers kifinomultan szemérmetlen zsenialitással képes felkelteni azt az érzést, hogy nagyon messze járt. A férfi oldalán jelent meg a mozgás, az akció mámora, a nőén az odaadásé. A férfi e táncokban végigcsinálja feladatát, a nő azonban megtörik egy ponton, és az addigiak ellentétét csinálja. A férfi tesz, a nő egy ponttól fogva már nem tesz, művel, céloz, hanem van. Felbukkan a maradéktalan jelenvalóságban, és ez a boldogság.

A félrelépési szcenárió és a félreértések komédiája

A cselekmény északról délre tart, a fürdőző szépségek világában, a nyári komédiák miliőjében vagyunk. A házaspárok a kort testesítik meg, a történelmi idő, a társadalmi intézmények értelmében is, de a múló idő, az öregedés értelmében is. Az intézmények házaspárok által megtestesített komikus világából akar szabadulni a szerelem. Mimi házassága rosszul sikerült, s Egbert (Edward Ewerett Horton) ügyvédi feladata megszabadítani őt férjétől. Az elhanyagolt Mimi válóokot akar szolgáltatni férjének, Egbert feladata félrelépési jelenetet inszcenálni a szűzéletet élő asszony számára. A csel, a trükk az üdv kulcsa. Az üdv lényege a kapcsolattól való megváltás. A nemi csapda intézményes súlyosbítása, a szexualitás társadalmasítása áll szemben az amazoni individualizmus betörhetetlenségével. Képzelt kalandot kell szervezni, hogy megszabadítsuk Mimit a valódi prózától. Erre szolgál Tonetti (Erik Rhodes), az álszerető. Miután a nevetséges Don Juan otthon papucsférj és sokgyermekes családatya, a csábító komikus torzképe, kézenfekvő Mimi félreértése, aki a körülötte legyeskedő Guyt véli a bérelt csábítónak.

„Bolond, aki a sorsot véletlennek tartja'" A Mimiről elmélkedő Guy mondását használja fel a fantáziátlan Egbert a felbérelt Tonetti jelszavaként. „Éjfélkor várom a szobámban!" –

mondja a nő, aki Guy szájából hallja a várt mondatot. Mimi hirtelen megfagy, de felhív magához. A varázsszó megnyitja a nő hálószobáját, de bezárja a nőt. Mimi neglizsében fogad hálójában, de ellenséges és távolságtartó. A férfi, Mimi szemszögéből, nemcsak Don Juan, hanem hivatásos Don Juan: dupla szörnyűség. Az összetévesztés azonban a vágyak műve, vallomás. A *Top Hat* félreértése, ott is két férfi összetévesztése, az elfojtás eszköze: ott a komikus férjjel téveszt össze a nő, annak idealizált ellenképeként, itt a komikus csábítóval, a csábítókép jobb megtestesüléseként. A tévedés mindkét esetben olyan elvétés, amely a hivatalosnál nagyobb igazságra hibázik rá.

Amazon vagy nimfomán nő?

Guyt sokkolja, hogy a nő hidegen hálószobájába rendeli. Zavart kérdéseket tesz fel, melyek a másik fél múltjára irányulnak. A szerető retteg a szeretett múltjától. A másik nem múltja tele van a saját nemünkkel. Az amazon hálószobájában promiszkuus légkör fogad. A megkaphatatlan nő mintha mindenkit megkapna, s semmit sem tagadna meg magától. Az odaadásra képtelen nő mintha az önmegtartóztatásra is képtelen lenne. A menekülő nő mintha egyik férfitól a másikhoz menekülne. Az amazon hidegségét a promiszkuus erotika lelki légkörének megbízhatatlanságára vetíti rá a sokkoló helyzet.

A férjeit összekeverő, számtalan házasságát emlegető nagynéni (Alice Brady) a jövőbeli Mimi képe lenne? Még ha ki is fog derülni, hogy a promiszkuus légkör a félreértések műve, Mimi és a nagynéni közös vonása, hogy Mimit is egy másik, korábbi férfitől, a férjtől kell megkapni, elvenni. A férj személyében mindenképpen fennáll a kiküszöbölhetetlen férfitöbblet, a szerelmi idillt tragikomikussá tevő felesleg. Két kód játszik egymásba, a sérült nő menekülése, a rosszul sikerült házasság áldozatának nemi szorongásai, de ugyanez, a menekülés egyik férfitől a másikhoz, egyik karjából a másikra kacsingatás, a kacérság kódja is.

„Hány férfit rendelt ide éjszakára?" – kérdi Guy. A *Bathing Beauty*-ban a férfi hálószobája telik meg nőkkel, miután a nő túl sokáig váratta, itt a nőét töltik meg a véletlenek elrejtett férfiakkal. A férj megérkeztekor, Guy, az olasz és még egy lakáj is előkerül különböző rejtekekből. A férj három idegent talál, három azonban kevesebb, mint egy, a férj úgy látja, nem áll vele szemben kimagasló, veszedelmes konkurens, és megbocsát. Ugyanakkor tulajdonképpen csoportszex-helyzet tanúi vagyunk. A férfiak nyüzsgése a hálóban az ártatlan szűzasszony igazolása is, de az érzelmileg felületes promiszkuusnőtől való férfiszorongások kivetülése is. Mimi frivolitását a film a látszattá nyilvánítás eljárásával szublimálja. Vagy: a látszattá nyilvánítás cselével jeleníti meg és fokozza fel a vágy tárgyának vágyott és rettegett frivolitását. A frivol helyzetek, ha látszattá nyilvánítva is, hozzájárulnak Mimi varázsának kiépítéséhez: a hős a viharos Mimit üldözi, s miután az egyre viharosabbnak tűnik, továbbra sem tud elszakadni tőle.

A félreértés eloszlik, a szorongás tárgytalannak bizonyul (hisz legtöbb definíciója szerint lényegénél fogva az, mert énproblémát s nem tárgyproblémát fejez ki). A félreértés szétfoszlásával azonban a cselekmény elveszti hajtóerejét, ezért vissza kell vinni a tilalmat a dramaturgiába, tilalmat kell produkálni a tilalom nélküli felszabadult világ számára, a tilalom nélküli világ tilalma pedig a komikus tilalom. Csalogatóan szól a film második nagy slágere (a Night and Day után most a The Continental), de az egymásra talált Mimi és Guy foglyok: Tonetti nem engedi őket táncolni. Miminek a lakosztályban kell maradnia a férj érkezéséig, mert Tonetti nem akar elesni jövedelmétől, nem maradhat el a megrendezett tetten érés, a

szerelmesek ezért a szobában táncolnak a behalló zenére. A szálloda alatti teret betölti a táncosok forgataga, a gyengéd és érzelmes, könnyeden rohanó melódia által felbujtott, megsokszorozott boldogság, az egyesülés halmozása. A világ kint megsokszorozza azt az érintkezést, a boldog egyesülést, ami a pár számára tiltott, a férj léte következtében, kinek létére Tonetti figyelmeztet idebenn. Az elhamarkodott egyesülés (Mimi házassága) az egyesülés akadálya, az elhamarkodott egyesülés pedig a tilalom nélküli világ tipikus fenoménje.

Van szabadulás! Tonetti éberen őrködik, de – diszkréten – csak a táncos pár falra vetülő, pörgő árnyékát figyeli. Fred Astaire kivág két papírbábot, a gramofon forgó tányérjára állítja őket, s lámpát helyez mögéjük, a forgó árnyak menekülő hőseink helyett táncolnak. Az olasz, aki szabadulni segít a férjtől, e helyzetben a férj őrző, korlátozó funkciójának képviselője, a pár őre. A házasság rabszolgaságával szembeállított boldogság szövetségese, a szeretők felszabadítója a vetítés, a mozi. Az, hogy Tonetti az árnyat valódinak hiszi, teszi lehetővé a valódi táncot, a megvalósulást. Így szabadítanak fel az árnyak. A gyönyör víziója előbb a fehér falra vetített árnyak táncaként testesül meg, s ez vezet az eleven megtestesítés felé, amelyet, az árnyak kegyelméből, Fred Astaire és Ginger Rogers a következőkben kinn a téren realizálnak. A barlang falára vetült boldogság-ideál vetül ki végül a barlangból a külső valóságba. Így lesznek az ősképekből a szabadság és kreáció képei. A téren a pár tánca a tánckarral kerül a kivetítés viszonyába, újabb projekciós élményként: a továbbiakban a kar a két előtáncosra reagál. Képzeletből lesz a valóság, és kivételes valóságból az általános.

A happy endet – mely a férjtől való szabadulás és a szeretővel való egyesülés kettős happy endje – megelőző, pontosabban a formális, kinyilvánított beteljesülést mint végállapotot megelőző valódi, kifejtett, minősített beteljesülést képviselő tánckép, a film csúcspontja, a The Continental. Mivel itt minden ellenkezést és vitát, nehézséget és bonyodalmat maga a szerelmespárunk képvisel, nincs szükség két záróképre, a szenvedélyére és a harmóniára, mint a korábban vizsgált Berkeley-filmekben.

A The Continental önmagáról, saját ihlető, csábító, csalogató hatásáról szóló sláger, a táncba hívó, vágyat teljesítő, elragadó és felszabadító csábítás öndicsőítése, prózaibban szólva: önreklámozása. Sláger-reklám mint sláger. A pár érkezésekor – alászállásakor – a téren leáll a tánc, a többes számú párok utat nyitnak az egyes számú párnak. Hőseink beállnak a táncosok közé, de a kamera ellentett oldalról, a többiek felől „veszi" őket s így vizuálisan egyedül maradnak. Egyedül a sokaságban, a belebocsátkozás és oldódás örömében is kiemelve. Látványszerűen is kötetlen szabadon, túl minden tilalmon, előíráson, kötelmen és szorongáson. Óriási, ragyogó díszletkolosszusra tágul a kép. Az élveteg jelenvalóság pillanatra felidézi a múlt templomi szimbolikáját, kéjkaterdálissá, az öröm templomává tágul a díszlet. Ez a vízió kísérti az amerikai filmet Griffith babyloni színje óta.

Fekete és fehér jelmezbe öltözött táncosok sorai kígyóznak be a fenségessel kacérkodó kellemesség tereibe. A két szín váltakozó csapatainak képe vetíti ki kollektív mobilitássá a pár kétarcú, ambivalens szerelmét. Ahogy kibontakozik a melódia s ellenállhatatlan erőre tesz szert a ritmus, a csapatok összekeverednek: fekete táncosokat látunk fehérek karján. Később magasabbra hág a hangulat, s most az egyes táncos ruhái félig feketék, félig fehérek. Mindenben megtalálunk mindent, s ez az intenzív totalitás élmény vezet a csúcsra. Egy láz, egy járvány, énekli magáról a sláger: terjedő kollektív mámor a boldogság. Hullámzó, hosszú sorban ájulnak a nők a férfiak karjába. Szétváló szájak csók-országútján halad előre a kamera, szétválások nyitják a behatolás terét: a férjnek is el kell válnia, hogy Guy

megkaphassa Mimit. Végül minden komplikáció áldásnak bizonyul: Ginger Rogers magas sarkú cipőben táncol a lépcsőkön, nehezítés nélkül nincs tökély.

A férj (William Austin) nem akarja szabadon bocsátani Mimit, de lebukik: az idegesítő lakáj is áldásnak bizonyul, ő leplezi le a férjet, aki korábban más nővel lakott itt. A *The Gay Divorcée* hálószobájában, ahol túl sok a férfi, az utolsó az igazi. Igazinak lenni annyi, mint tudni utolsónak lenni, fennmaradni, a legnagyobb viharok közepette a házasság fedélzetén. Az első (vagy akárhányadik) elhagyható, mert nem ébresztette fel a nőt a nőben, aki kamasz maradt, csavargó, amazon. A sok csak a hiányzó egy hiányának jele, azért jelenik meg a sok, mert az egy nem funkcionál.

4.19.8. A klasszikus boldogságfilm európai változata (Willi Forst: Wiener Mädeln, 1949)

A csúcspont konstrukciója

Csúcspont a boldogság vagy lapály? Hogyan lehet csúcsra vinni a drámát, s megmenthető-e egyúttal a boldogság, mint a cselekmény célja? Intenzitás és harmónia, szenvedély és boldogság konfliktusa bomlasztja a boldogságmitológiát, s vezet el a film noir remekműveihez, melyekben esély van rá, hogy a destruktív kéj legyőzze a csendes boldogságot, de arra is, hogy a boldogság ne a szenvedély ellenfele legyen, hanem a maga oldalán tudja azt, s eme terheléssel talán később következzék be, de annál erősebb formákban: az eredmény egy sok vihar után üdvözítő boldogság, mely azonban kivezet a boldogságmitológiából: ezt a lázas, veszedelmes, sokba kerülő, kiforgató boldogságot nem a csillogó glamúrfilmben érik el: a film noir újra egyesíti a nagyromantika alkotórészeit, melyeket a század első fele nem tudott együtt, egy helyen megvalósítani, felét, az árnyakat, az expresszionizmusban és a horrorban, másik felét, a fényeket, a glamúrfilmben koncentrálta. Ezzel egyidőben a boldogságmitológián belül is tovább keresik az ellentett értékek viszonyának rendezési lehetőségeit, harmónia és diszharmónia harmonizálásának lehetőségeit, háború és béke háborújának megbékítését. Formálisan mindez a csúcs problémájaként jelentkezik: hogy lehet egy csúcspontot állítani a Berkeley-filmek két csúcspontja helyére? Meg lehet-e kapni mindent egy víziótól, mellyel a film megnyugtatóan és ugyanakkor lelkesítően, felkavaróan és mégis békítően zárulhatna?

Mit lehet tenni a két, elsimító illetve kiélező, harmonizáló illetve dramatizáló zárástípus egyesítése érdekében? Láttuk, hogy a két vég úgy viszonyul egymáshoz az amerikai filmben, mint az a két alapvető nőtípus, akiket szintén nem sikerül egy „nagy nővé" gyúrni össze: az angyal és a bestia. A bestia képviseli az érzékeket, az angyal az érzelmeket, a bestia destruktív, az angyal ápolja, gondozza és őrzi az életet. Az előbbi a nemi varázs gátlástalan felszabadítója és kihasználója, míg az utóbbi puritán és anyáskodó vonásokat ölt az amerikai filmben. A filmet megelőző és előkészítő évszázad kultúrájában készen van a két típus, a halovány viktoriánus szüzek és a „romlás virágai".

Mivel próbálkozik Willi Forst? A végproblémát csúcsproblémaként vetni fel, végső csúcsra vinni fel a boldogságkeresést, nem engedni, hogy a csúcs kategóriája a tragikum privilégiuma legyen, de egyúttal belekalkulálni a megoldásokba az európai kultúra által ránk hagyott rezignációt és szublimációt.

A *Wiener Mädeln*, mely egy operettszerző, Carl Michael Ziehrer életét feldolgozó filmoperett, „nehéz szerelem" típusú melodrámát old fel harsány, színes, szenvedélyes, zenés látványosságban. A nagy léptekkel haladó cselekmény nem elégszik meg sem a régi, romantikus operettek külső tilalmaival, sem az ezeket az újabb anyagokban pótló félreértések könnyed gubancával. A nehézségek hangsúlyozása a karriertörténet hátráltató mozzanataira éppúgy utal, mint a vele összefonódó szerelmi románcra. A zene szerelme és a nő szerelme egyaránt „nehéz szerelem". Az alapkonfliktus kettős: a film hőse –s ez a zenészmelodrámai oldal – olyan zeneszerző, aki mindvégig Strauss, a „valcerkirály" árnyékában él; a szerelmi románc konfliktusa pedig abban áll, hogy a férfi magasabb rangú nőt szeret. A művészsors és a szeretősors egyaránt különös próbáknak, kegyetlen terhelésnek van kitéve. A dicsőség útján és a szerelem útján is hatalmas konkurensek állnak a hőssel szemben (grófi katonatiszt illetve valcerkirály), ő pedig művészlélek, akinek érzékenysége a bolhából is elefántot csinál, legalábbis a teherbíróbb, köznapibb emberek – s néha a szeretett személy is közéjük tartozik – ítélete szerint.

A cselekmény a művészmelodráma felől indít: a kalapos fia indul neki meghódítani a császári Bécset, az évszázados felemelkedést, a régi családok dicsőségét, a lassú dicsőséget behozni a villámcsapásszerű, polgári és művészi dicsőséggel, a feudális dicsőséggel akarván versenyezni a modern siker – a klasszikus kapitalizmusban még szellemi – fegyverzetével. Nemcsak a társadalmi előítéletekkel kell megküzdenie, hanem a kulturálisakkal is: a kultúrának is megvan a maga arisztokráciája, mely a fiatal tehetséget nem engedi a húsosfazékhoz, a fiatalemberrel nem állnak szóba a csak Straussban gondolkodó főzeneigazgatók. „Csak a csoda segíthet."

Első fellépésekor a zenekar, s a közönség is ellenséges. A Willi Forst által játszott Ziehrer már menekülne, amikor egy fiatal leány majd a hozzá csatlakozó másik kettő állhatatos tapsa megfordítja a hangulatot. „Segíteni kell neki." – súgja testvéreinek a lelkes Mitzi (Dora Komar). Az ellenséges arcok káposztaföldje három szépséggé változik, kik narancs, kék és rózsaszín pasztellben töltik ki, alázatosan rajongó kameraállás által felmagasztosítva, a képmezőt. Nemcsak szerencsét hoznak, ihletet is adnak a múzsákká előlépő szépségek. Egyformán szépek, s ez halványítja szépségüket, ugyanannak a típusnak megsokszorozásaként, ami megfosztja az alakzatot egyszeriségétől. Hárman együtt háromszorosan fejezik ki a bécsi nő dicsőítését, mintha azt akarná mondani a kamera a megháromszorozott jelenéssel: háromszoros hurrá a bécsi nőkre. A hierarchizáció bevezetésére irányuló előkészület nem esztétikai, hanem etikai: Mitzi kiemelkedik, de nem szépsége, hanem jósága, érzékenysége, gyengédsége által.

A három grácia (és későbbi múzsa) alakja eltakarja a divatoknak, szokásoknak, jelszavaknak engedelmeskedő, kíváncsiságot, önálló ítéletet nem ismerő tömeget, s Ziehrer (vagy Forst) most már nekik játszik. Kirobbanó erővel, telt szenvedéllyel csattan a zene, sodor a táncba, a kamerát feldobják a zene és az általa táncba sodort tömeg kerengő hullámai, a magasba emelkedik, kitárul a felajzott csarnok képe. Mitzi forog a zene örvényében: a zene Ziehrer műve, de sikere Mitzié. Szoknyák repülnek, a zene a tömeget sodorja és ringatja, a tömegmozgás pedig a sikertől részegült zenészt. Engelbert (Hans Moser), a jóbarát áll a viharzó táncparkett partján, boldogan. A hangulat csúcspontjára hág, amikor egy fekete árny, kit csak hátulról s csak részletekben látunk, mert a kamera az ajzott boldogság közepébe tekint s nem határaira kíváncsi, valamilyen szigorú fennhatóság elgardírozza a vonakodva engedelmeskedő lányokat. Engelbert, barátja ihletét féltve, utánuk rohan, de a tömeg nem ad

utat, s a szépségek eltűnnek, a boldog és boldogító jelenések szétfoszlanak, mire a keringőnek vége. Nem baj, a lényeg hogy itt voltak, ők a pályán elindítók, s egyben az első „pályabér".

A tündérek és a boszorkány

A kétételű Ziehrer kalapot szállít le Munk udvari tanácsosék palotájába. A szórakozott kalapkézbesítő fel sem néz, az ajtót nyitó lány kiált fel lelkesen: „Maga az!'" Mivel Mitzi kötényben nyit ajtót, szobalánynak vélhetjük, csak kötényét ledobva derül ki, hogy ő a házikisasszony. Előszólítja testvéreit, s Ziehrert körülveszi újra a három lelkes leány, ő pedig átadja általuk ihletett művét, a Wiener Mädeln-t. Fontos a tétova pillanat, mielőtt Mitzi lekapja a kötényét: szobalány is lehetne a múzsa. Mitzi a bécsi lányokat képviseli, s a dal őket dicsőíti, mielőtt megjelenik egy zsarnoki típus, aki elorozza a szerény lányoktól a dicsőséget.

A három szépség lelkesedése a reggel kalaposát az este sztárjává minősíti át, a csitrik után azonban előlép a felnőtt Munk-lány, a negyedik, Klara (Judith Holzmeister). Ziehrer megdermed, a kamera pedig a férfira mered, nem a nőre, mert a csodát csak a férfi arcán látni, nem a valóságban, ahol Klara nem különbözik annyira a többi lánytól, mint a férfi élményében. Ziehrer nem a három forró szívű rajongó egyikébe szeret bele, hanem a nagyedikbe, aki magával van nagyra. A férfi szívét nem azok foglalkoztatják, akik körülveszik és vele foglalkoznak, hanem a negyedik, aki magával foglalkozik. Klara rendelte a kalapot. „Ach, so, – mondja Klara – maga a kalapos!" A művész megsemmisülten áll. Az apa belépésekor azonban végül Klara menti meg a helyzetet: új korrepetitoraként mutatja be a fiatalembert, aki – a lány döntése által – polgárjogot nyer a Munk-házban.

A Mitzi által ihletett valcert Ziehrer átruházza Klarára. A lány szöveget kér a dalhoz, a művész kezei lázasan dolgoznak a billentyűkön agya pedig a szövegen. Módosítja a születő szöveget: a legszebb lányok Bécsben élnek helyett: Bécsben él a legszebb lány. Klara lehunyt szemű kéjes arcát látjuk. „Tovább!" Dolgozik a kéz és az agy. Formálódik a mű, a vallomás. A nő hangja átveszi a dalt, mely most szárnyal fel. A szomszéd teremben gubbasztanak a lefokozott múzsák. „Ellopta a dalunkat!" – „Pedig mi sem vagyunk madárijesztők!" Mitzi eldönti a vitát: „De Klara a legszebb köztünk!"

A kacér nő felbátorít és leforráz, megöleli a művészt, de elutasítja szenvedélyes csókját. „Megőrült?" Végül a nagyúr vigasztalja a polgárt, az apa nem lányát félti az udvarlótól, hanem az udvarlót lányától. A belépő Munk tanácsos (Anton Edthofer) könyvet keresgél, míg a Klara által megalázott Ziehrer dermedten áll. Munk a lánylélek rejtelmeiről elmélkedik, mennyi minden van benne, többek között mennyi kegyetlenség.

Az aszimmetrikus oppozíciókkal dolgozó Willi Forst kifinomult, s korántsem vonalas igenekre és egyszerűen kegyetlen nemekre, vagyis nem homogén jóra és rosszra tagolódó vagy redukálható világában a női angyal ellentéte nem a női ördög, hanem a „nagy nő", a gyötrő szépség. Klara és Mitzi oppozíciójában az angyal „kis nővé" változik. Az angyal a férfi áldozata, a „nagy nőnek" a férfi az áldozata, de a nagy nő sem válhat destruktív dominává.

Az ambivalens nő szerelmében a kacérság apró kegyei jelentik a végső határt. Ziehrer ki sem ment volna a porondra, ha a három grácia tapsa nem szólítja, de a negyedikbe, a felesleges ráadásba szeret bele. Nem írta volna meg a valcert, ha a három lány nem ihleti meg őt, de a negyedikre ruházza, aki visszaveszi, amit azok adtak. Ziehrer zenedarabokat költ, Klara önmagát, ezért nem lehet belőle, holott a legtehetségesebbnek látszik a négy testvér közül, színésznő, a művész pedig beleszeret a vele szembeforduló, megelevenedett műalkotásba, az

élő műbe, melyet nem ő alkot, mely önmagát alkotja. A kacér nőnek maga az élete az, aminek a tánc csak kivonatolt struktúrája: ha előre lépett, hátra is lép. A kacérság az ígéretek be nem váltásának a művészete. Klara minden etikát esztétikára vált, ezért kell Mitzi, aki a fordítottját műveli. Mitzi megtalálja a szalonban a Klara által összegyűrt, eldobott kottát. Szemrehányást tesz a kegyetlennek, aki megmosolyogja húgát: „Mitzi, te szerelmes vagy." Nem tűröm, hogy megkínozd, támad a jó lány a másikra: „Felelősnek érzem magam érte!" A kínzó szépséggel szembesíti a cselekmény a gondoskodó jóságot.

A Klara által kidobott Ziehrer a művészsorsba vonul vissza. A bohémélet ideje következik, mint a visszavonulás első szakasza. A visszavonulás egyben kivonulás: hősünket új miliőben látjuk, szerényebb világba száll alá a nagypolgári miliőből. Mitzi élelmiszeres kosarakat küldöz a nyomorgó művésznek, ki csak művészetének élve, kiszorul, olcsó lakásokba, a belvárosból. „Ha titokzatos ismeretlen támogatónk nem volna…" – töprenkedik a jóbarát, éhezhetnének, mint Schubert. A kivonulás a perifériára egyben visszavonulás a férfivilágba. A hű barát, Engelbert, – a zseni híve és munkatársa, szövegírója – a művész társa a bohémélet külvárosi idilljében, mely fölött a messzeségből őrködik Mitzi.

Mitzi adta a valcer-ihletet, melyet Klara elvett. A zeneszerző meggyőződés nélkül pötyögteti a zongorát, mechanikusan ismételget egy valcer-motívumot, mely nem akar életre kelni. A dallam nem tud lábra állni, táncra perdülni. Klara domináns nő, de nem a perverz domina, nem a szadista libertinusnő értelmében, hanem előkelő úrinőként, akinek társadalmi helyzete nem tűri, hogy a rang hatalmát, a hatalom tiszta társadalmiságát bármilyen más hatalom megzavarja (érzelmek, szenvedélyek, test, természet hatalma…). Klara azt a világot testesíti meg nőalakként, melyben a domináns rend, az arisztokrácia uralkodik, s a domináns zseni, Strauss sajátítja ki a dicsőséget. Az ifjú zeneszerző új érzékenységet képvisel e világgal szemben: zenéje vizualitássá változik az általa ünnepelt szépségek premier planjaiban. Míg Strauss zenéje önmaga körül kering, Ziehrer zenéje, Willi Forst kamerájának megközelítésében, túllépi magát, így lesz a szerénységből erény. Az új érzékenység azonban visszautasításban részesül és visszavonul, kivonul. Harciasabb, kényszerítőbb, hódítóbb formában kell a meghittebb világot megálmodó, gyengéd léleknek visszatérnie a világba.

A bohémsorsba való kivonulást, mely egyúttal a szerelemből a művészetbe való kivonulás is, követi a férfivilágba való kivonulás kiépítése, erősebb hangsúlyozása, az amerikai kalandorok sivatagi-őserdei kivonulásainak bécsies megfelelője. A lenni nem tudó melódia egyszerre szárnyakat kap, amikor Ziehrer indulóként adja elő. Máris nagy katonazenekar harsogja, nyíló terekbe nyomulva, ünneplő városon át vonulva, hódítón. A férficsapat elsöprő lendületét vezeti a dallam, mely a férfi-nő viszony zavarosságából, az esengő imádat és részegítő szenvedély betegségéből az előre lépő akarat egyszerűségébe és a férfivilág megnyugtató egyneműségébe került át. Egyenruhában menetel a fiatalember, akit – Strauss árnyékában – örök kétely gyötört. Az induló, a katonazene válaszol kételyre és bizonytalanságra. Bécs ünnepel, tarka nép integet, Ziehrer, a maga módján, győztesként tér meg a belvárosba, sikeremberként foglalja el helyét az előkelő világban. Minden ujjára tucat nő akadna, de neki csak egy kell, pletykálják.

Dicsőség, csalódás, menekülés

Klara, aki kidobta a fiatalembert, ismét megjelenik a férfi életében. Konkurens szépasszonyok versengnek, ki produkálja a készülő jótékonysági est legnagyobb meglepetését. Klara Ziehrert

kéri fel új keringő komponálására, melyet ő adna elő. Engelbert, megcsalt feleségként, kötényben áll, s bosszúsan legyint. Ziehrer zenél és Klara énekel. „Jöjjön, aminek jönni kell…" – hívja ki a sorsot kettőjük új dala. „Add nekem első gyengéd csókodat!" Az ablakban Bécs tornyai. Az, ami már itt, Forst filmjében elindul, Haneke *Zongoratanárnő*jében ér el végstádiumába: a domináns nő Hanekénél ingerülten kínozza s alázza meg a zongoránál kínlódó fiatalembert, s a zongoraórák szüneteiben szintén Bécs falaira meredve rágcsálja szendvicsét.

Hősünk lázasan tervez: áttörni a falat, megvásárolni a szomszéd lakást. Engelbert szánalmasan dadog: „Meg akarsz nősülni? Elvenni valakit? Egy nőt?" A barát döbbenten ül, Ziehrer ingével a karján. Kissé megkönnyebbül, hallva, hogy Klara még nem tud Ziehrer terveiről, aki a közös siker pillanatában akarja megkérni a lányt. Az estélyre azonban Strauss is dalt komponál, a Rosen aus dem Süden-t. A Ziehrert körülvevő hölgykoszorú egyszerre felbomlik, s a mesterhez áramlanak a nők. Ziehrer elveszetten áll, csak Mitzi lép hozzá, Klara Lechenberg gróffal (Curd Jürgens) táncol. A művészlélek cserben hagyja a férfivágyat, Ziehrer megtagadja a fellépést, nem áll ki Strauss ellen, Klara, aki vállalná a harcot, bosszúból, s a sikerületlen meglepetést pótolandó új meglepetésként, bejelenti a gróffal való eljegyzését. „Na, Ziehrer úr, maga nem is gratulál?" – szól oda Klara a nagy termen át. Ziehrer összeszólalkozik a gróffal, kilép a hadseregből, zenekart alapít, és külföldre menekül. Ezúttal nem a külvárosba, hanem a külországokba, egyre messzebb. Magasabb nívón lejátszódott még egyszer minden, ugyanaz. A művészt a boldogság frontján elszenvedett vereségek vetik ki a nagyvilágba, így ezek viszik előre a boldogulás frontján. Az időnként szublimált formában, egy közös dalban egymásra találó szerelmesek olyan nagy beteljesedést énekelnek el, amire az élet nem képes, amitől visszariad. Az élet nem bírja el a vágyat, csak a kívánságok teljesülhetnek, míg a teljesületlenség talaján tenyésző vágyak olyan nagyra nőnek, ami elvileg is teljesülhetetlen valamiként mutatja be a vágyat. A vágy esztétikumként teljesül, nem az élet kéjeként, hanem a kéj transzcendenciájaként. A néző nem azért drukkol, hogy Ziehrer megkapja Klarát, hanem hogy észrevegye Mitzi szerelmét, miközben a zenész és a grófi menyasszony szerelmében a lehetetlenség szépségét (a szépség lehetetlenségének tudatosulását) élvezi. A kacérság ugyanúgy határterületet alkot, lét és nemlét határán, a lenni nem tudó túl nagy szépségek számára, mint a művészi képalkotás.

Fordított világ

Jön a gazdasági válság, melynek Forst filmjében az a feladata, hogy fordított világot teremtsen, melyben az van felül, aki eddig alul volt, a polgár. A válság prózai katasztrófája újraosztja a szerepeket, most a Munk család nyomorog és Ziehrer a titkos támogató. Straussot nem sikerült legyőzni, de sikerül a világot. Az aki Bécsben második, Bécsen kívül első, mert lehet, hogy Párizs a világ fővárosa, de a zenevilágé Bécs. Az, aki akkora csúcsokat ér el, amelyeket az életben nem lehet elérni, aki teremt egy közeget, amelyben mindaz egyesül – szenvedély és harmónia – ami az életben szétesik, eléri a dicsőséget. Miután Klara száműzte őt a dicsőséges nagyvilágba, távozó hűsünknek ismét a jóbarát a társa. Engelbertet „Engel"-nek (angyalnak) szólítja, s a férfifilm-vonalon kibontakozik egy halk szavú kis angyal-komédia. Groteszk angyal kísér az egyre idegenebb és felcserélhetőbb tájakon. A női angyalt, Mitzit, a cselekmény, az érzelmi defenzívák idején, férfiangyalra váltja. „Engel" ott segít, ahol már Mitzi sem tud, ahol Mitzi hatalmának is vége, a banalitás óráiban és éveiben.

Míg Ziehrer kilép a nagyvilágba, a nagyvilág is eljön, a tőzsdekrach formájában, a mindeddig idilli, nagy kisvárosként bemutatott Bécsbe. Ziehrer szerez munkát a Munk-lányoknak, a büszke Klara azonban nem megy el a meghallgatásra. Mitzi szalad el a színházi ügynökségre, kimenteni nővérét, s így a bátor, büszke Munk kisasszony helyett a szelíd, takaros Mitzi lesz végül a sztár. Kezét tördelve kezd énekelni, s szerződést kap Drezdába. „Ne legyen olyan szerény!" Végül nem a „nagy nő" csinál karriert, a „kis nőé" lesz a válság utáni, szerényebb világ.

A kis nagyasszony

Az amerikai kortársfilmek a „rossz lányban" fedezik fel a jót, az osztrák film a „kis nőben" a nagyságot. Ziehrer-operettet mutat be a berlini Reichshallentheater. A primadonna beillesztett egy dalt, közli az igazgató a szerzővel. A felháborodott Ziehrer a színpadra rohan. A nagy Marianne Edelmann azonban a kis Mitzivel azonos. A régi hang, a régi dal szól a színpadon, Mitzi lépdel le a lépcsőn. Áttűnés: mindezt egyszerre az előadás ragyogó kiállításában látjuk, s Mitzi királyi nőként ragyog a dicsőségben. A bécsi lányok hivatalos szimbóluma már ő, Klara legfeljebb titkos szimbólumuk vagy titkaik szimbóluma. Ő a „bécsi nő", ünnepelt szépség, ugyanakkor boldogtalan áldozat, sebezhető: egyszerre királynő és cseléd. Mitzi a színpadon hódítja vissza Klara dalát, melyet annak idején Klara tőle hódított el a szalonban. Végül a dalszerzőt is megkapja, Ziehrer megkéri őt, hallva, hogy a baráti és munkakapcsolat hírbe hozta a primadonnát. A lánykérés nem ölti a szerelmi vallomás képét. Ziehrer először dühöng. „Ez a bagázs! Semmi sem maradhat tiszta ilyen csőcselék előtt!" Aztán megvilágosodik: ez lesz a legjobb megoldás! Végül bocsánatot kér a prózaira sikeredett házassági ajánlatért. „Bocsáss meg, hogy így fogalmaztam, de ez az első házassági ajánlat életemben."

Ziehrer mindent megkap, de nem azt a nőt kapja, akire vágyott, és nem is azt a sikert, amire vágyott. Eléri a világsikert, de az udvari főzeneigazgatói címet Strauss kapja meg. „Tehát újra elmegyek. A világkiállításra." Új száműzetés következik, ezúttal már két „angyallal". A kallódó ember jobb dramatikus anyag, mint az örök főnök, a permanens válság is érdekesebb, mint az örök siker. Az utókor az ellenmondásosabb egyéniségben ismer magára.

Azonos az ellentétesben

A belső világ nem egyidejű a külvilággal, a külvilágban minden megváltozott, a belsőben semmi. Klara ismét felbukkan, a követ feleségeként, a világkiállításon. Új dal következik, a harcoló, ambivalens szerelmesek csak dalokban egyesülhetnek. Ziehrer újra a zongoránál, Klara ismét felette, a férfi újra világfeledő szemmel bámulja a nőt, a más férje imádja némán a más asszonyát. Mitzi megtorpan, e mágiával szembetalálkozva nem léphet át a küszöbön. Klara gyönyöre, melyet a férfi imádata vált ki, magát a nőt is rabbá teszi, a férfi imádata pedig, mely Klara önimádatának imádata, egyben az önimádat tápláléka is: az önimádat az imádó önemésztéséből él. A férfi a zongora felett suttog, s a halk szavak Klara ajkán válnak szárnyaló dallá. Az egyik ajkon halk kezdemény, ami beteljesedik, szépséggé válik a másikon. Mitzi pedig végig kell, hogy nézze mindezt. Végül elszalad, menekül. „Szereti, kezdettől fogva csak egyet szeretett, és ez Klara volt." – magyarázza Mitzi Engelbertnek. Az egyik angyal (az angyali nő) csak beszél, a másik (Engel) csak hallgat, megrendülten ül Mitzi mellett, a kikötő felé futó kocsiban. Most Mitzi menekül Ziehrertől, mint eddig Ziehrer a másik Munk

kisasszonytól. Most Mitzi menekül a világkiállításról, mint előbb Ziehrer Bécsből. „Az én szakom nem a nagy dráma, én csak csendesen elmegyek, mint egy bukott szerep után."

Ziehrer és Klara mámorosan járják a parkot, most, a film végén fogadja be őket a természet, a zöld. Nemcsak Mitzi omlott össze, az őszülő diplomata, Lechenberg gróf is gondterhelten figyeli a szikrázó fák között, elmúlt lehetőségek pompáját ízlelgetve sétálókat. Klara szemrehányást tesz a férfinak gyávaságáért. Minden másként történhetett volna! Ziehrer azonban a fejét rázza: „Velem sose lett volna elégedett, nekem pedig szükségem van valakire, aki elégedett velem, mert én olyan bizonytalan vagyok." Mert neki is szüksége van imádóra, mert művész. Klara a múzsa, Mitzi a közönség. A művészt kínozza a múzsa, de elfogadja a közönség. Végül Ziehrer kosarazza ki Klarát. Kikosarazza, de nem dobja ki. Továbbra is Klarát imádja, de már azt is tudja, hogy Mitzit szereti. Klara nélkül nincs művészet, Mitzi nélkül nincs művész.

Előbb Klara, majd Mitzi, később újra Klara ajkán elevenednek meg Ziehrer dalai. Végül Klarát elbocsátja, Mitzit pedig elveszíti, s ekkor következik nagy fellépése. Az 1880-as világkiállításon vagyunk. A John Cross Big Band küzd meg Ziehrer zenekarával. A kultúrattasé legyint, leszólja az amerikaiakat. „Hatalmasat téved, amit Cross csinál, az nem semmi!" – szól közbe Zierer. Hatvan évvel előbbre helyezve, az időben visszatolva folytatódik a dalok csatája, melyet Kertész *Casablancá*jában láttunk. A kiindulópont kedvezőtlen, Mitzi elment, hősünk egyedül maradt, s ismét megfutamodna, nem akar fellépni. „Maga most nem mehet el, Bécsről van szó!" – lép közbe a követ, Klara férje. Így agitálják a *Casablancá*ban vagy a *To Have and Have Not* című Hawks-filmben Bogartot, hogy tegye meg, amit – „hazáért", „emberiségért" – meg kell tennie. Csak az ok, a feladatnak való ellenállás motivációja más: ezúttal a visszahúzódó lélek érzékenysége, s nem az elvi önzés, a „csak a saját zsebem érdekel" programja.

Forst európai változatot csinál a kalandfilmek menekülő emberéből, a világjáró bujdosóból, s váratlan módon egy zenés film konstrukciós princípiumává teszi meg a westernek nagy műfogását, a végső párbajra kihegyezett cselekményt. A westernek Kelet-Nyugat oppozícióját alkalmazza, Európa a Kelet és Amerika a Nyugat. Ezt hangsúlyozza a Cross-zenekart keretező indiánokkal, s a New York-i felhőkarcolók és vadnyugati szimbólumok egy színpadképben való összefoglalásával. Ezen a végső ponton mutatkozik meg a cselekmény egészének elrendezettsége, melyben két nővel és két zenésszel kell megküzdeni. A zenészek leváltják egymást, a nők nem tudják egymást leváltani, maradnak. A nőkkel és a zenészekkel való küzdelem tétje más: boldogság illetve dicsőség. A zenei múltat Strauss jelenti, a jövőt John Cross.

A Cross Band több szinten feltornyozott monstre zenekar, mely – a negyvenes évek amerikai haditengerész-revüinek mintájára –, fehér egyenruhákban feszít. Körben bálványszobor-szerűen beállított rézbőrűek. E bálványok emblematikus merevségét fokozzák a föléjük magasodó felhőkarcolók. A zenekar nagy tortaként rétegeződik, s a legfelső sorban verik a hatalmas cintányérokat. A képkompozíció a kései – színes – Berkeley-filmek záróképeit idézi, melyek leginkább a szocialista korabeli szovjet vagy román címer tarkaságára emlékeztettek. Míg a Big Band elkülönül a beállított színpadképben, az osztrák zenekar a városból bukkan elő, az utcáról jön, onnan hozza fel a zenét a színpadra, melyet, a zsúfolt és cifra amerikai színpaddal szemben, csak a Stephansdom makettje jelöl. Az USA több mint ország, államok közössége, birodalom, mellyel azonban Forst, bár 1880-ban még megvan, nem a Habsburg

birodalmat állítja szembe, hanem Bécs városát. A szereplők Amerikáról és Bécsről beszélnek, nem Amerikáról és az Osztrák-Magyar Monarchiáról. A Cross zenekar a világból kikanyarított színpadon foglal helyet, míg az, hogy a másik zenekar az utcáról jön, a színpad-utca szembeállítással is megerősíti a birodalom-város (absztrakt hely és konkrét hely) oppozíciót.

Forst most úgy teszi nevetségessé az amerikaiakat, mint a német nemzeti-szocialista uralom alatt keletkezett filmjében a németeket (*Wiener Blut*). Mindkét esetben nemzeti típusok komikus potenciálját aknázza ki és nem ezek politikai elfajulásait tanulmányozza. Az amerikaiak derűs pökhendisége ugyan minden határon túlmegy, de nem ellenszenves. Forst az amerikaiak szimpatikus nemzeti büszkeségével, szenvedélyes hazafiságával indokolja a versenyképes alternatív szellem, az európai hazafiság szükségességét. Az, hogy annyira ellentétes a két mentalitás, ahogyan a melankolikus Ziehrer és a bakugrásokkal vezénylő, túlajzott Cross különbségében vizuálisan megjelenik, nem jelenti itt, hogy egyik el akarná vitatni a másik létjogosultságát, vagy ki akarná azt szorítani és a helyére lépni, hisz akkor nem lehetne szó többé versenyről, a kultúra olimpiájáról, amit Forst elképzel. Forst kulturális olimpikonjai egymás segítségével hozzák ki, ami bennük van, ezért egyaránt fontos, hogy legyen méltó ellenfél, s hogy az ne ellenség legyen. A *Casablanca*-beli dalháborúval ellentétben, mely – erőegyensúly híján – első sorban hősies, a Forst által elképzelt „kultúrharc" első sorban vidám.

Cirkuszi emlékek is beleszólnak a végső párbaj megálmodásába, vidám bohóc áll szemben a sápadt, tragikus bohóccal, az önbizalom túlsága az önbizalom hiányával, kételyt nem ismerő magabiztosság a félénkséggel, támadó harci kedv a menekülő készséggel. Az amerikai úgy vezényel, mintha fűrészelne, birkózna vagy bokszolna, míg Ziehrerről lekoptak a három grácia idejének barokkos mozdulatai. Egyre gyorsabban váltakoznak a dalok majd már csak dalfoszlányok, az amerikaiak már nekivetkőztek: csak valamilyen nagy befékezés hozhatja el a csúcsot, a győzelmet, a békét a mind hektikusabb kavarodásban. A dalok kihívó, vitázó, letorkoló vagy gúnyolódó váltakozása már nem fokozható, s az ajzott helyzet fordulatra, az izgalom mennyiségi fokozása új minőségre vár. Forst arcán látjuk, hogy feladta, a további fokozásnak nem látja értelmét, mely most már csak elvadulást jelenthetne. Valaminek tehát történnie kell, megmentő minőségnek kell fellépnie, mielőtt nürnbergi mesterdalnokokból nürnbergi perré válna a szituáció. Megtörténik a csoda: Forst, aki feladta, leáll, leinti a zenekart, de ekkor a zene beállt csendjét kitölti a dallam visszhangzó folytatása, a bukás, a vereség pillanatában női hang, megszemélyesített dallam szólal meg, megoldva a lehetetlen feladatot: fékezni és egyúttal fokozni.

Klara és Mitzi lépdel, összefogózva, lefelé a színpad lépcsőin, mintha a Stephansdomból jönnének, vagy – rajta keresztül – egyenesen az égből. Mitzi már a hajón volt, amikor megjelent az ajtóban Klara, hogy visszahozza őt férjéhez. Ez készítette elő a végső fordulatot. Egy pillanatra csak a két összefonódó női hang szól, s a címadó dal: die schönsten Mädeln leb'n in Wien... A két hősnő hangja alá csúszik be az újraéledő Zierer-zenekar kísérete.

Klara és Mitzi hangjának belépése után úgy néz ki, mintha minden az ő közös csúcspontjuk előkészítését szolgálta volna. Az amerikai is elismeri az énekhang fölényét a zenekar fölött, s ahogy az osztrák zene beúszott a női hangok alá, most az amerikai is ezt teszi. A mind gyorsabb indulókat leváltja a két nő lassú léptű, biztos hatalommal, átfűtött szenvedéllyel felhangzó meztelen hangja, s ahogy azok egymásba olvadtak, úgy olvad beléjük azután a két zenekar. John Cross művészi hőstette, hogy eltöri páncáját, és aláveti a bandát az egyénnek, az instrumentális zenét az élő hangnak, a férfias ellentéteket az ellentétek női egységének.

A szolgáló és a királynő, a szőke és a barna, a „jó” és a „rossz” (de egyaránt nemes), a gyengéd és a kegyetlen (de egyformán szép) két testvér egy dalban egyesül: és együtt – annyi, mint Bécs. Együtt jön el a két nő, akik között a férfi nem tudott választani, és egyesülnek hárman, a zenében. Ez a csúcs: egyesül a szelíd boldogság és a szenvedélyes nagyság, imádat és szeretet, szomorú komédia és nevetséges tragédia. Ennek aztán senki sem tud ellenállni és mindenki egyesül. Ez a különös hármas, szublimált csoportszexével, valamilyen egyesülési világjárványt vált ki, az emberek elkapják egymás derekát és mind táncra kel. Korlátokat söpörnek el a táncosok, nincs többé osztrák és amerikai térfél, nincs színpad és nézőtér. A nagykövet, apró bókkal, köszönetet int az éneklő Klarának, akinek frivolitása ezáltal a kultúrdiplomácia rangjára emelve ismertetik el. A recsegő-ropogó, csattogó tömegkultúrával szembeállított kifinomultabb populáris kultúra visszaüt, harcra kel a vulgárisabb ingerekkel, bejelenti a kifinomultság igényét a jövőre: megtestesülve két nőben, két női hang összefonódására meztelenedve, ebből alapítva, kezdve újra a világot.

A csúcspont erőforrásaihoz az is hozzá tartozik, hogy a nő két arca, a kedves Mitzi és a szenvedélyes Klara két önálló teljességként foglalódik egybe, nem semlegesítődik valami megbékélt harmadikká. Nem tagadja a megoldás az ellenmondásokat, nem minősülnek át meghaladandó illúziókká a korábbi válságok. Ezért van értelme a hierarchia módosulásának: a nagy verseny végére Mitzi az elveszett és újra megtalált nő, aki mindeddig ismételten Klara volt. Az új hierarchizáció azonban nem jelenti Klara trónfosztását, a kamera mindvégig egybefoglalja a két nőt, vagy közéjük foglalja, arcukkal keretezi a hátul vezénylő Willi Forstot. A rendező olyan háromszöget kreál, amely nem túlléphető, nem tévedés teremti vagy csel tartja fenn.

Az amerikai zenekar magabízó és élveteg harsogásában megtestesülő harcos és kellemes boldogságkoncepcióval Forst filmje szemlélődő és melankolikus boldogságkoncepciót állít szembe. A John Cross által képviselt férficsapat, az amerikai kalandfilm módján, harcot, teljesítményt követelve, visszavonul a férfivilágba, s nem számít a nőkre, a nő itt legfeljebb a harc jutalma. John Cross, indiánjai között, a házi tűzhelyt s a női miliőt elhagyó új Vadölő. A másik fél megcélozza a lehetetlent, az elérhetetlent, de megelégszik a vágyteljesülés szublimált alakjával. Egyszerre adja oda magát a két nőnek, egyszerre kapja meg a két nőt, de gesztusként, látványként és dallamként, nem anyag és hús mivoltukban foglalja össze, gyúrja egybe őket, hanem zeneként.

Csúcstípus és hőstípus

A film elején belökik Ziehrert egy bálterem ellenséges porondjára. Az ijedt művésznek bizonyítania kell, de nem ő bizonyít, hanem a zenéje, amint kölcsönhatásra lép a három gráciával, megtelik, felcsattan, elragadja a megbűvölt világfeledés. A film végén mindez megismétlődik, követek és attasék lökik be középre a művészt, de a porond már a nagyvilág. Azt, hogy valami beteljesedik, szárnyakat kap, Forstnál nemcsak az ellenállások termelik ki, a kihívás nem elég, segítség kell hozzá, valaki, akinek fontosabb vagyok, mint magamnak. Végül Klara is önzetlenül lép fel: visszahozza Mitzit, és már csak kiegészítésül kínálja magát. Ziehrernek Bécset kell szolgálnia és Klarának Ziehrer szolgálatát kell segítenie, szolgálnia. Klara lehozza a hajóról Mitzit, átadja Ziehrernek, egyesíti a párt, maga pedig puritánul vállalja a diplomatafeleség helytállását a magas politikában. Klara végül elmondhatja: ez jó mulatság, férfimunka volt, hiszen azt tette, amit Rick a *Casablancá*ban.

A Forst által kreált hőstípus a tömegkultúrában, melyben még a kreatív filmgyártások is átvették az amerikai akcióhős típusát, egyedülállóan kifinomult, de a magas művészetben inkább ez a típus jellemző, a kételkedő, bizonytalan, szenvedő típus, és nem az a „munkásököl, vasököl, odasújt ahova köll"-típus, amelyet igazában, minden nyugati kulturális gőgöt és esztétikai előítéletet cáfolva, nem az orosz forradalmi film, hanem az amerikai akciófilm vitt győzelemre. A férfi, aki nem akart harcolni soha, még a nőért sem állt ki a film elején, otthagyva őt a befutottaknak, elmenekülve az estélyről, a férfi, aki a film elején nemcsak a nőért, még a nővel együtt sem akart harcolni, együtt vinni győzelemre dalukat, mégis rákényszerül egy végső párbajra, amikor végre nem a két nővel kell vívódnia, mert azt hiszi, hogy mindkettőt elvesztette. Amikor végül egyedül indul megharcolni, s már nem a maga, hanem Bécs egy új világban elfoglalandó méltó helyéért, létjogáért, egyszerre ott áll mögötte a két nő, s együtt harcolnak, különös, elválaszthatatlan egységre lépve.

Az amerikai film a végsőkig fokozza a férfiasságmítoszt, s végül ezt a spártai harcosképet ruházza rá a nőre is. A kalandfilmi férfi a városban vagy a parton hagyja a nőt, akinek félretéve kell várnia, amíg jövendő párja elintézi feladatait. Ez a harcos típus az ölésben éli meg nagy pillanatát. Nem csoda, ha a huszadik század végén e mítoszkör területén fellázad a félretett nő is, és ő is felkerekedni, vonulni, harcolni, ölni vágyik. Forst egy alternatív hőstípust teremt, valószínűleg nem tudatosan, mindez egyszerűen saját kultúrájából következik. A Forst-hős felvesz magába egy sor nőies vonást, ezért szerencsétlen a nőknél, vagy teszi szerencsétlenné őket. Az amerikai filmben a nők tesznek kísérletet a nemi jegyek újraelosztására (a „társadalmi nem" harcos ideológiája nevében). Forst, egy korszakkal korábban, a férfiak nevében tesz kísérletet a nemi jegyek nonkonvencionális újraelosztására (az érzékenység nevében).

A férfi mint harcos ideáljának megkérdőjelezése az európai kulturális tradíciókra támaszkodó alternatíva kereséssel párosul, ezért emlegetik Mozartot vagy Schubertet, mint álmodozó virtuózokat, védelemre szoruló életképtelen embereket. Engelbert, őrangyal funkciója következtében is, elveszti nemét, de nemcsak erről van szó, olyan, mint egy öregedő nő, egy öregedő anya, aki tehetetlen a fiatal csábítónővel szemben, hiába félti tőle a fiát. Egy nő szimbóluma, aki már férfi, s egyszersmind egy férfi szimbóluma, aki – a barátság erejénél fogva – „társadalmi" – nemet vált. Kezdettől fogva ott van, figyel, segít, szolgál, s mindig is azt tette, amit Mitzi a végén, amikor együtt ül Engelberttel a kikötői kocsiban. A szeretet visszavonulás, visszahúzódás, rejtőzködőn őrködés.

A *Wiener Mädeln* a férfiideál demilitarizálására tett kísérlet. Az akcióhős civilben is katona, a forsti hős katonaruhában is civil. Még a gróf is leveti a katonaruhát, s kis harcias tisztből töprengő, bölcs diplomatává válik.

Hitchcock a botcsinálta hőst állítja szembe a nőellenes magányos akcióhőssel, Forst a nőcsinálta hőst. Ziehrer a film elején elmenekülne ha három nő közbe nem lép, s a film végén is leinti a zenekart és feladja a versenyt, amikor Klara és Mitzi mágikus és esztétikus beavatkozása morális-politikai fordulatot hoz. A csúcson a nők lépnek a helyére, ők harcolják meg a végső harcot. Az *Operett* című filmben ez még hangsúlyozottabb. A Jaunerről, a neves XIX. századi rendezőről szóló film hőse (= Willi Forst) már egészen a padlón van, Bécs gyűlöli őt, saját nevén sem dolgozhat, olyasféle sorsot él meg a XIX. századi Bécsben, amilyet a zsidó művészek a film készültekor. Ekkor lép közbe Maria Gerstinger (Maria Holt), „az operett királynője", s ő harcolja meg, a menekülő férfi helyett, annak harcát.

Az örökké búcsúzkodó és ellovagló amerikai hőst nyugtalanítja a nő, s állandóan szabadulni akar tőle. A Forst-hős, elbűvöltsége és sokoldalú rászorultsága okán, több nőtől nem tud szabadulni. Jauner mellett is két nő áll, az ambivalens Maria, aki örök ellenfél is, nemcsak ideál, s a karrierjét feláldozó feleség, az „angyal" (már 1940-ben is Dora Komar). A film a halálos betegen Jaunerért küzdő Maria alakját istenivé fokozza, az angyal fölé emeli végül: egy angyal és egy istennő őrködnek Jauner fölött, de mindkettő inkább anya mint szerető.

Tartalom

1. A HÁBORÚ POÉTIKÁJA 5
1.1. A rémtől a hősig 5
1.2. A hős fogalma. Káosz és (h)őstett 13
1.3. A cselekvő lény
(A hős ek-sztatikus létmódja és a létfelesleg problémája) 18
1.4. A hős mint vezér
(A háború léttörténeti státusza és a műfajok háborús állapota) 23
1.5. A vér cseréje
(A háború antropológiája) 28
1.6. Hős és nép; hős és haza 32
1.7. A hős és a beavatás 36
1.8. A hősepika etikája: ősbűn és hőserény
(A kötelesség szenvedélye és a hősboldogság) 42
1.9. Hős és intrikus 48
1.10. A hős és a szülő 53
1.11. A hős és a nő 56
1.12. A hős és halála 67
1.13. A hősmunka és a munka
(Az orosz lélek és a „szovjet ember” a forradalomban, a polgárháborúban, a „nagy honvédő háborúban” és a „munka frontján”) 67
1.14. Szemináriumok 71
1.14.1. Egy szovjet Fellini: Grigorij Alexandrov
(Gondolatok a Vidám fickókról /1941/) 71
1.14.2. Grigorij Alekszandrov:Volga-Volga, 1938
(A Vidám fickók kapitalizmus-karikatúrájától a Volga-Volga szocializmus-karikatúrájáig) 92
1.14.3. Ivan Pirjev – az orosz John Ford
A disznógondozónő és a kecskepásztor, 1941 104
1.14.4. Rész és egész „dialektikája”…
(…Pirjev Szibériai rapszódiájában /1948/) 117
2. A KALAND LÉNYEGE 134
2.1. Hőstett és kaland
(A hőstől a kalandhősig) 134
2.1.1. Kétségek földje, hitetlen remények, szent haszon
(Otthon- és hazafóbia) 134
2.1.2. Kalandor és őstárgy 138
2.1.3. Kalandtípusok
(Kis kaland és belső kaland) 141

2.2. A kaland etikája 141
2.2.1. A kaland bűne....141
2.2.2. A lázadás mint jogos bűnösség 144
2.2.3. Az elvetett törvény relatívjoga
(…és a szeretettség bűne) 144
2.2.4. Az eltávozó….
(…és a kétféle kintiség) 145
2.2.5. Kaland és elátkozottság....145
2.2.6. Kárhozatos üdvviszonyok
(Bűnös kéjek és kéjes bűnök mint nevelők) 146
2.2.7. Jóvátételi vágy....147
2.2.8. A megspórolt „gyászmunka” 149
2.2.9. Életciklus és kalandhős 150
3. AZ ASSZIMILÁCIÓS KÉPESSÉG PROBLÉMÁJA 151
3.1. Sors és sansz 151
3.2. Kalandküszöb és küszöbpánik 154
3.3. A metaértékek őrfunkciója és a fokozott terhelhetőség....156
3.4. Fikció és asszimilációs erő
(Társadalmi és kulturális beavatás differenciálódása) 158
3.5. A beavatás mint asszimilációs próbatétel 159
3.6. A szomorú komikum ideje
(A posztkultúra mint a kultúra paródiája)....163
4. A KALANDFILM FORMÁI 165
4.1. Geopoétika 165
4.1.1. A kaland mint hely 165
4.1.2. Az utazás 166
4.1.3. A határvidék 168
4.1.4. Az „új haza” 169
4.1.5. A tér, az idő és a nemiség 170
4.1.6. Nő és tér 174
4.1.7. Nő és föld, nő és anyag....175
4.1.8. Nő és haza 176
4.1.9. A nő, az út és a halál 178
4.1.10. A kincs 182
4.1.11. Az arany mint jel....183
4.1.12. Arany és sárkány....184
4.1.13. A kincs szexuálszimbolikája 185
4.1.14. A kincs és a csere logikája 189
4.2. Geopoétikai szemináriumok 190
4.2.1. Robert Day: She (1965) 190
4.2.2. Arany, asszony, tér és nő
(Kincskereső kalandfilmek) 211

4.3. A kalózfilm 243
4.3.1. A kalózkaland sajátossága
(A kaland elmélete és a kalózfilm műfaja) 243
4.3.2. Tenger és sivatag; hajó és ló 245
4.3.3. A kalóz és a társadalom 246
4.3.4. A kalóz mint véletlen egyén....248
4.3.5. A vad kalóz....250
4.3.6. A kalóztörvény 251
4.3.7. Szabadság és törvény
(A kalózfilm társadalomkritikája) 252
4.3.8. A nő a hajón 256
4.3.9. A hajó neme 258
4.3.10. A kalózok kincse 259
4.4. Szeminárium: A kalóz nője és a kalóznő
(Jacques Tourneur: Anne of the Indies, 1951)....260
4.5. Geopoétika és geopolitika
(Bevezetés a western tanulmányozásába) 264
4.5.1. Új viszony a térhez....264
4.5.2. Geopoétika és biopoétika viszonya....265
4.5.3. Alapvető oppozíciók konkurenciája....265
4.5.4. Az oppozíciók westerni hierarchizációja 269
4.5.5. A meghasonlások dramatikus hozadéka 271
4.5.6. A western nagy szintagmatikája....274
4.5.7. Sur-western....276
4.5.8. Az antiwestern....276
4.5.9. A rossz jóember a westernben 278
4.5.10. A jó rosszember a westernben 279
4.5.11. A western erotikája....283
4.6. Western-szemináriumok 285
4.6.1. A klasszikus western
John Ford: My Darling Clementine, 1946....285
4.6.2. A Dél dala
(Az italowestern előzményei a klasszikus westernben)
/Edgar G. Ulmer: The Naked Dawn, 1954/ 308
4.7. A western metateóriája, az etikai erőszak elmélete és az italowestern
(A kutatás feladatai és perspektívái)....319
4.7.1. Metateória 319
4.7.2. A Törvény keresése....326
4.7.3. Az etikai erőszak mitológiája....329
4.7.4. Az etikai erőszak fogalma....334
4.7.5. A forradalmi erőszak kritikája 336
4.7.6. Forradalmi tanmese az elidegenedett törvény visszanyeréséről....340
4.7.7. Baloldali individualizmus és forradalmi nevelődés....341
4.7.8. Az „útitárs” szellemi anatómiája 345

4.8. A bűn spektruma 347
4.8.1. A bűnügyi műfajok alapjai 347
4.8.1.1. A bűn ábrázolása mint bűn 347
4.8.1.2. Bűnköltészet 347
4.8.1.3 A bűnfilm fogalma 348
4.8.1.4. Ősbűn, alapbűn és kriminalitás 349
4.8.1.5. Esztétikai jog, poétikus morál
(A kaland nagyformája mint erkölcsi állapot) 351
4.8.1.6. A költői jog szocioanalízise 353
4.8.1.7. A bűnöző 357
4.8.1.8. Narratív játszmák 358
4.8.1.8.1. A megfejtés játszmája 358
4.8.1.8.2. A bűn játszmája 359
4.8.1.8.3. A bűn második játszmája 359
4.8.1.8.4. A bűnüldöző köznapivá válása 359
4.8.1.9. A kém 360
4.8.1.10. Az ész trónfosztása 360
4.8.2. A bűn története és rendszere 360
4.8.2.1. Bűn és háború 360
4.8.2.2. Örökös vándorlás 361
4.8.2.3. Az individuáció bűnössége 362
4.8.2.4. A bűnügy fellépése 362
4.8.2.5. A bűn mint kaland 362
4.8.2.6. A bűn kalandja
(A bűn mint társadalmi állapot) 364
4.8.2.7. A banalitás monstruma 364
4.8.2.8. Bűnmunka, nőmunka 365
4.8.2.9. Erény és bűn metamorfózisai 365
4.8.2.10. A bűn mint a hős nevelője 366
4.8.2.11. A posztmodern terrorfilm bűnkoncepciója 366
4.8.2.12. Az intrikus magánya 367
4.9. A gyanú hermeneutikája a krimiben 369
4.9.1. Haszonszámláló „inter-objektivitás” 369
4.9.2. Nyomozás, megfejtés 370
4.9.3. A gyanú és a hiperracionalitás 370
4.9.4. Az átracionalizált lét mint hulla 371
4.9.5. A rejtőzködés feladása
(A destrukció szadobarokk retorikája) 372
4.10. A thriller 373
4.10.1. A thriller-etika mint a narratív logika formája 373
4.10.2. Az ész racionális önfelszámolása 375
4.10.3. A thriller emberkoncepciója 376
4.10.4. A romboló genezise 376
4.10.5. A matriarchális ősjelenet és a thriller 379

4.10.6. Rettenetes és hideg anyák
(Az anyátlan társadalom előzményei) 380
4.10.7. Az erotikus thriller 382
4.11. Thriller-szeminárium
Hitchcock: Vertigo, 1958 384
4.12. A gengszterfilm 404
4.12.1. Alvilág: a bűn ellentársadalma 404
4.12.2. Gengszter és rabló 407
4.12.3. Gengszter és detektív 408
4.12.4. Gengszter és tragikus hős 409
4.12.5. Gengszterfilm és western 410
4.12.6. A gengszter és barátja 410
4.12.7. A gengszter halála 413
4.12.8. A gengszter és az ödipális ős-szcéna 415
4.12.9. A gengszter és a nők 418
4.12.10. A tragikus gengszter-románc
(…és kapcsolata az ödipális drámával) 419
4.12.11. Szimbolikus incesztus 421
4.13. Gengszterfilm-szeminárium
Raoul Walsh: The Roaring Twenties, 1939 423
4.14. Shocker, splatter, slasher 430
4.14.1. A slasher-motívumok eredeti felhalmozása a psychothrillerben 430
4.14.1.1. Nőgyilkosok 430
4.14.1.2. Gyilkos nők 432
4.14.1.3. A traumatikus flashback 435
4.14.1.4. A gyermekgyilkostól a gyilkos gyermekig 436
4.14.1.5. Gyilkos gyermek a felnőttben 438
4.14.1.6. A nem-hiányzó láncszem:
A psychothrilleri családregény nyomai
a slasher műfajában 439
4.14.2. A slasher sajátossága 441
4.14.2.1. A slasher a műfajrendszerben 441
4.14.2.2. A rémtett motiválatlan öncélúsága 442
4.14.2.3. Kísérletek az új testérzés kifejezésére 444
4.14.2.4. Slasher-pedagógia 446
4.14.2.5. A valóság mint átmeneti tárgy 447
4.14.2.6. Mélyülő antagonizmusok 448
4.14.2.7. Az ölés: társadalmi szükséglet és lelki igény
(A szuperkapitalista „öléskultúra” a slasher ábrázolásában) 448
4.14.2.8. A megagép mint halálgyár 449
4.14.2.9. Az iszonyatos banalitás 452
4.14.2.10. A vég formája 453

4.15. A jó sorozatgyilkos eszméje
(A bosszú mítosza a melodramatikus akciófilmben) 454
4.15.1. A szent bosszú 454
4.15.2. A bosszú erotikája 456
4.15.3. Bosszú és társadalom 458
4.15.3.1. Népi jog és történeti jog 458
4.15.3.2. Népi jog és burzsoá jog 458
4.15.3.3. Népi jog és forradalmi jog 459
4.15.3.4. Népi jog és terrorizmus 459
4.15.3.5. A neokapitalizmustól az „újlázadásig” 460
4.16. A szerelem kalandja
(A populáris filmkultúra szerelem- és boldogságkoncepciója) 462
4.16.1. A háború szerelmétől a szerelem háborújáig 462
4.16.1.1. A háború szerelme 462
4.16.1.1.1. Szelekció és kombináció 462
4.16.1.1.2. Háború és barátság 466
4.16.1.2. A szerelem háborúja 471
4.16.1.2.1. A barát társ a kalandban, a szerető kaland 471
4.16.1.2.2. A fantasy-társ az ábránd, a kaland-társ a vágy tárgya 472
4.16.1.2.3. Szerelem a háború és a banalitás között 473
4.16.1.2.4. Erotikus kaland (A nagy viszonyt próbára tevő kis viszony) 474
4.16.1.2.5. Szerelem és próza harca 475
4.16.1.2.6. A kedves ellenfél (A szerelem tremendum-szükséglete) 476
4.16.1.2.7. A nő átváltoztató átváltozása 477
4.16.1.2.8. A női princípium… (…mint a hatalmi logika és az akarat dekonstrukciója) 477
4.16.1.2.9. Szépség és hatalom 479
4.16.1.2.10. A hőstettől a szerelmi hőstettig 480
4.16.2. Happy end és boldogság 482
4.16.2.1. A boldogságmitológia alapjai 482
4.16.2.1.1. Konkrét iszonyat, inkonkrét boldogság 482
4.16.2.1.2. A boldogtalanság előkelősége 483
4.16.2.1.3. A boldogság talánya… (…mint az emberi eposz életben tartója) 484
4.16.2.1.4. Az instrumentális és parciális örömök elhatalmasodása 484
4.16.2.1.5. A boldogság konkurense (A prózai szkepszis) 485
4.16.2.1.6. Tényképek 486
4.16.2.1.7. A boldogság bukása

(A poláris pozíció elvesztése) 486
4.16.2.1.8. A dialektika mint nagy kaland
(A gondolat boldogsága, a fogalom mámora) 487
4.16.2.1.9. Tengelyélmények
(A boldogság pluralizmusának
spektrumelméleti alapjai).....488
4.16.2.1.10. A boldogságmitológia specializálódása
(…és a boldogságipar).....489
4.14.2.1.11. A boldogságmitológia manicheizmusa.....490
4.16.2.2. A boldogság „mennyisége” és „minősége”.....491
4.16.2.2.1. Csúcsra törés és melankólia.....491
4.16.2.2.1.1. Boldogság= szépségre
váltott nagyság.....491
4.16.2.2.1.2. Az idill tarthatatlansága
(Boldogság és szorongás).....491
4.16.2.2.1.3. A boldogtalanság
és a tett felfedezése.....492
4.16.2.2.1.4. A hős-spektrum
lelki szubsztrátuma.....493
4.16.2.2.2. A csúcsra törés letörése.....494
4.16.2.2.2.1. Neoromantika vs neobiedermeier
(A kisember színre lép) 494
4.16.2.2.2.2. Lefokozás és öröm. A modernitás:
Mr. Smith honfoglalása 495
4.16.2.2.2.3. Tragikus és komikus nevelődés
(Tulajdonság
és használati szabály) 496
4.16.2.2.2.4. Antitragikus, antikatartikus
hőstípus – Mr. Smith 496
4.16.2.2.2.5. A szorongás a bűnbeesés
közvetítésével humanizálódik
(Kispolgári boldogságmitológia
vs avantgarde szorongásfilozófia)...498
4.16.2.3. A boldogság fogalma – üdv és siker között
(A boldogságfilm filozófiája – a film
boldogságfilozófiája) 501
4.16.2.3.1. A boldogság megfoghatatlansága
és tarthatatlansága 501
4.16.2.3.2. A tudat kiemelkedése
az ösztönkonfliktusokból 502
4.16.2.3.3. Az én életöröme
és az öntudat szorongásai.....502
4.16.2.3.4. A szorongás örömei
és az örömök szorongásai 503

4.16.2.3.5. A pozitív érzéseket üldözik
a negatívak 503
4.16.2.3.6. A boldogságok és a boldogság.....504
4.16.2.3.7. Az ittlét boldogtalansága…
(…és a boldogság ottlét-karaktere).....504
4.16.2.3.8. Siker és boldogság 505
4.16.2.3.9. Harc a boldogság inflációja ellen 507
4.16.2.3.10. Engedelmesség, szabálykövető
fegyelem, „fenntartó egyén” 508
4.16.2.3.11. A kiválástól a beválásig 508
4.16.2.3.12. A boldogságmitológia határai 509
4.16.2.4. Kellemesség, undor, unalom 510
4.16.2.4.1. A „puszta” kellemesség
(A kultúramentes civilizáció örömei) 510
4.16.2.4.2. A kínok háborújától az élvezetek háborújáig.....511
4.16.2.4.3. A boldogságmitológia önkorrekciója
(… és a siker bukása).....512
4.16.2.4.4. A javaktól az orgiáig
(A tárgyfetisizmustól az élményfetisizmusig)
/A receptív ember történetéhez/ 513
4.16.2.4.5. A boldogságszkepszistől az üdvvágyig 513
4.16.2.4.6. Az értelemadás stafétajellege
(…és az átértelmezés mint
az értelem életben tartója).....514
4.16.2.5.Üdv és boldogság 515
4.16.2.5.1. A negatív boldogság vagy „sötét boldogság”
(… mint boldogság és üdv közvetítője)
/A boldogságkeresés konkurrensei:
„üdv” és „értelem”/ 515
4.16.2.5.2. Klasszikus polgári sikerkép
(Felfokozás a lefokozás világában).....516
4.16.2.5.3. Kegyetlen siker, aljas öröm.....517
4.16.2.5.4. Haladáshit vs katasztrófaérzés 517
4.16.2.5.5. A test örömétől a lét örömeig 518
4.16.2.5.6. A létöröm asszimilációs ereje 519
4.16.2.5.7. A kötelesség: szükséges beteljesedési feltétel 519
4.16.2.5.8. A kötelesség nem elégséges beteljesedési feltétel .521
4.16.2.5.9. Az üdv, túl a boldogságon 522
4.16.2.6. Boldogság és szkepszis 523
4.16.2.6.1. A tudás boldogsága 523
4.16.2.6.2. Művészfilmi és tömegfilmi szkepszis.....524
4.16.2.6.3. Félsiker és önző boldogság 524
4.16.2.6.4. Kötelesség és szolgálat degenerációja a prózában 525
4.16.2.6.5. A próza mint legyőzött boldogság 525

4.16.2.6.6. Esszenciális közöny
(Posztmodern-globális életérzés) 527
4.16.2.6.7. Az üdvtől a toleranciáig 527
4.16.2.6.8. Az „úriember” mint a banalitás lovagja 529
4.16.2.7. Intenzitás és harmónia
(A boldogság alapstruktúrája) 530
4.16.2.7.1. Az iszonykép mint az ősboldogság emléke 530
4.16.2.7.2. A társadalmi harmonizáció korlátai
(…és a kéjökonómia mint intenzitáskezelés) 530
4.16.2.7.3. Robbanó – szellemi – intenzitások 531
4.16.2.7.4. A boldogság páriakoncepciója
(Harmónia mínusz intenzitás) 532
4.16.2.7.5. Az elveszett intenzitás
ambivalens vágya 533
4.16.2.7.6. Az intenzitás harmóniavágya 534
4.16.2.7.7. A harmónia intenzitásvágya 535
4.16.2.7.8. A boldogság komponensanalízise 535
4.16.2.7.9. Az intenzitás kellemessége
(Kéj és thrill) 535
4.16.2.7.10. A thrill mint kép 537
4.16.2.7.11. A kellemességen túli
ekszták zisfeltételek 537
4.16.2.7.12. A harmóniát elvető intenzitás 537
4.16.2.7.13. A harmóniát visszasíró intenzitás 538
4.16.2.8. A nagy boldogság
(A boldogságkép elmélyítése
és a szubjektivitás forradalma) 538
4.16.2.8.1. A primérhős a boldogság
iránt közönyös
(…nem a közöny által boldog) 538
4.16.2.8.2. A hős útja az üdvtől a számításig 539
4.16.2.8.3. A korlátoltság édene 540
4.16.2.8.4. A prózától az alantasig
(…és tovább a destruktívig) 541
4.16.2.8.5. A túltársadalmasult alantasság
(…és az erkölcstelen boldogság) 541
4.16.2.8.6. Az alantasság lényege
(…az iszonyat tagadása)
/A spektrum felezési kísérlete/ 542
4.16.2.8.7. Intimitás és szenvedély
mint új vezérelvek 544
4.16.2.8.8. Eredendő és teljes elfogadottság 545
4.16.2.8.9. A szeretetkultúra visszahatása
az ekszták ziskultúrára 546

4.16.2.8.10. Az antitragikus és antikatartikus boldogságkoncepció permanens válsága 547
4.16.2.8.10.1. A banális boldogság mimetikus jellege 547
4.16.2.8.10.2. A problémamentesség (…mint banális boldogságfeltétel) 548
4.16.2.8.11. A boldogság kritikai elmélete 549
4.16.2.8.12. A lehasított és elvetett félspektrum reakciója 551
4.16.2.8.13. Az erény sima és rögös útja (Katarzisok és metamorfózisok mint vezetők) /A boldogság keresi a nagyságot/ 553
4.16.2.8.14. Káosz vagy kizökkent idő? (Kallódás és kárhozatismeret).....553
4.16.2.8.15. Egy lépés hátra… (A traumatikus tapasztalat és az integrális univerzalitás).....555
4.16.2.8.16. A boldogság mint diéta… (A banalitás mint túlléphető középfogalom).....556
4.16.2.8.17. A „nagy boldogság" válsága (Modern tárgykultusz, posztmodern ingerkultusz) 558
4.17. A kalandspektrum „lelki térképe" és a boldogság „ábrázoló geometriája" 560
4.18. A glamúrfilm boldogságmitológiája…
(…és a klasszikus revüfilm) 579
4.18.1. A revüfilm fogalma 579
4.18.2. A glamúr virágkora 580
4.18.3. A glamúr és a lélek genealógiája..... 580
4.19. Az édeni boldogság mikro-logikája. Glamúrfilm-szemináriumok 581
4.19.1. Lloyd Bacon: 42nd Street (1933) 581
4.19.2. Mervyn Le Roy: Gold Diggers of 1933..... 587
4.19.3. Lloyd Bacon: Footlight Parade, 1933.....607
4.19.4. Busby Berkeley: Gold Diggers of 1935..... 620
4.19.5. Melodráma- és komédia-elemek a klasszikus glamúr-revüben Julio Saraceni: Tánc és szerelem (La edad del amor, 1954) 628
4.19.6. A boldogság szorongásai. Női félelmek Mark Sandrich: Top Hat, 1935..... 636
4.19.7. Mark Sandrich: The Gay Divorcée (1934) és következményei (A férfi erotikus félelmei) 646
4.19.8. A klasszikus boldogságfilm európai változata (Willi Forst: Wiener Mädeln, 1949) 653